Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in Lingue e

civiltà dell'Asia e dell'Africa mediterranea

Tesi di Laurea

Eros e Thanatos

L'unione di morte ed erotismo nell'arte giapponese
come tramite tra passato e modernità

Relatore
Ch. Prof. Silvia Vesco

Correlatore
Ch. Prof. Sabrina Rastelli

Laureando
Laura Ruperti
Matricola 838123

Anno Accademico
2017 / 2018

この論文は日本美術の中であるエロチシズムと死の関係についてである。
確かにヨーロッパの中でその関連性は昔の絵画やイラストレーションなどによく見えれる。二十世紀のエゴン・シーレとハンス・ベルメールの作品はそれの代表的な例である。しかし、現代美術を考えると日本にはヨーロッパよりエロチシズムと死の密接な関係がはっきり見えると思う。漫画はもちろん、イラストレーションや絵画など不気味なエロチシズムを描写する作品は様々ある。ロチシズムと死の関係が洗練されている作品の中で山本タカトと丸尾末広と佐伯俊男の作品は全く一番激しいと思う。具体的な例を挙げると、その作品には殺人や変態性欲のシーンを見ることは珍しくない。すなわち、エロチシズムと死を混じる作品がよく見える。このような現象が日本社会にある理由はどのようなものだろうか。エロチシズムと死を混ぜる傾向は現在のことだけであると思わない。古代日本の美術はそれを確かめる。
まず、江戸時代に描かれた春画と無残絵という激しい絵画はエロチシズムと死を混じる傾向が古代日本にもあったことの証拠である。この論文は第１章にそれを述べていく。最初に春画を解説する。江戸時代の春画はライプのようなことを描写される恐ろしい春画が様々である。喜多川歌麿や葛飾北斎などいろいろな名な浮世絵師はそのような作品を描いたことがあり、それは今も見ることができる。さて、そのような恐ろしい作品が描いたことは浮世絵師の間で一番多いのは歌川豊国だと思われる。豊国が描いた春画は、ライプだけではなく、屍姦や性交の後で行われた自殺などを描写され、エロチシズムと死を混ぜることが明確である。江戸時代の末期に人気が出た無残絵、すなわち血まみれのおぞましい浮世絵は殺人や拷問などを描写する。月岡 芳年と歌川 芳幾も無残絵がよく描いた浮世絵師としてよく知られる。また、「血まみれ 芳年」という異名で知られる月岡 芳年はそのような作品が描かれた特に有名である。幕末から明治期に至るまで描かれた作品の間、１８６７年に描かれた『英名二十八衆句』というのは一番おぞましいと言われている。死体の皮を剥ぐことや縛られた裸の女性を殺すことなど恐ろしいシーンが見える。つまり、そのことを踏まれていうと、エロチシズムと死を混ぜる春画も無残絵も大衆の人の独特な趣味や好みに応じたものだった。
また、江戸時代の春画と無残絵だけではなく、エロチシズムと死を混ぜる作品は昭和時代にも見える。それを具体的な例を挙げると、エロ・グロという芸術運動の作品は代表的なことである。この論文の第２章にその論題を述べていく。まず、エロ・グロが現れたの原因となったことを解説する。１９３０年にはエロ・グロ・ナンセンスと呼ばれた文学運動が生まれ、それはエロチシズムとグロテスクなものが混ざっているという特徴がある。その時は雑誌や小説など様々な作品が制作され、人気になった。江戸川 乱歩に書かれた『盲獣』と『芋虫』という小説はそれの代表的な例である。ところが、日本が戦争状態に入ったのせいで、エロ・グロ・ナンセンスの出版物はなくなり、その運動もだんだんなくなってしまった。しかも、アメリカ人が来たことは戦後の日本社会には自由を与え、言論も自由化してくれた。人々は戦中に禁じられた話題について自由に話せるし、書けるようになった。その時はセックスをはじめ、いろいろな禁止されたことについて興味が示す作品が制作された。洋介井上の初期の絵画はそれを代表的な例とする。１９５７年から１９７０年に至るまでの井

上に描かれた油絵は、死とエロチシズムを混ぜているグロテスクな作品である。その作品はエロ・グロという戦後の芸術運動の特徴を如実に示す。つまり、江戸時代と同じく、エロ・グロの作品は絶対に昭和時代の文化的風潮や人々の好みなどを示すものだった。
さて、日本現代美術がエロチシズムと死を混ぜる傾向はもちろんである。第３章にその論題を述べ、具体的な例を挙げる。まず、佐伯俊男の独特な制作を説明する。その作品は恐れることはあると同時に、笑われることもある特徴があるとして有名である。佐伯俊男は１９６９年から描かれている作品は、春画の描き方、描かれたシーンと描かれた人物から着想を得た。それだけではなく、昭和時代のエロ・グロ・ナンセンスの趣味から着想を得たと思う。ということは、その作品には顔や目の形をした性器や化け物との性交などが描かれ、奇妙でグロテスクなことが多いからである。
その後、丸尾末広という画家の血まみれのおぞましい作品を説明する。その作品は殺人を描写しているだけではなく、変態性欲やサディズムなど恐ろしいことが多い。死とエロチシズムを混ぜることが明らかに見える。
丸尾の作品には江戸時代の春画と無残絵から着想を得たことがもちろんである。『新英名二十八衆句』という画集はそれを如実に示すと思う。というのは、１９８９年に丸尾が花輪和一と一緒に描いた画集は芳年が描いた画集のようにおぞましいシーンが多いからである。人肉を食べている男の子や連続殺人犯の恐ろしい肖像などとでが見え、本当に恐ろしい血みどろイラストがいろいろである。
また、第４章に山本タカトの「浮世絵ポップ様式」という独特なスタイルを述べていく。そのスタイルはまだはっきり定義されていない。それにもかかわらず、花と骨や朽ち果てた肉などに囲まれた裸の少年と少女が描かれている作品はエロチシズムと死を混じることは明確である。そして、その作品は明暗があまりなく、立体感もないという特徴がある。日本浮世絵と春画は影響を与えたことは明らかである。不気味でグロテスクなシーンが描き、エロ・グロの影響も見ることができる。また、19世紀のエロチック絵画、デカダンティスム、象徴主義、ロマン主義、シュルレアリスムの図像に似ていることが多く、ヨーロッパの絵画からも着想を得たことが分かる。さらに、山本の作品に隠されたシンボルを調べ、そのシンボルの意味の仮説を証明することができる。そこで、山本のメッセージを最も理解させる。

つまり、現在日本美術に「エロチシズムと死の関係」があることは、現在のことだけではなく、春画、無惨絵、エロ・グロ・ナンセンスの古代日本の美術から影響を与えたこともある。美術には「エロチシズムと死の関係」の大切さは明らかに大きい。今後の課題としては、現在日本美術にある傾向や、またそれが古代日本美術との交流を研究対象とするつもりである。

Nessuna opera d'arte erotica è una porcheria,
quand'è artisticamente rilevante,
diventa una porcheria solo tramite
l'osservatore, se costui è un porco.
Egon Schiele

dal libro "Ritratto d'artista"

Sommario

Introduzione 5

1 Edo e Meiji - Le origini nella tradizione 13

1.1. Shunga: morte, violenza ed erotismo nell'arte di Utagawa Toyokuni 15

1.2. Muzane: le stampe insanguinate di Tsukioka Yoshitoshi 24

2. Taishō e Shōwa – Erotic Grotesque Nonsense 33

2.1. Il fascino del bizzarro: la rappresentazione del grottesco dal passato alla modernità 35

2.2. Risposta ad un mutamento storico culturale: genesi e sviluppo del fenomeno Ero Guro 42

2.3. L'Ero Guro Nansensu nell'arte del dopoguerra: le opere di Yōsuke Inoue 47

3. Heisei - I nuovi volti dell'Ero Guro 53

3.1. Toshio Saeki: Orrore, umorismo ed assenza di limiti morali 55

3.2. Suehiro Maruo: l'estetica della sofferenza e l'ostentazione della crudeltà 63

4. La sublime arte di Takato Yamamoto 73

4.1. L'Estetismo Heisei 75

4.1.1. Sintesi tra tradizione e modernità 77

4.1.2. Tramite tra oriente e occidente 83

4.2. Il simbolismo nelle opere di Takato Yamamoto 93

Conclusioni 99

Riferimenti bibliografici 102

Introduzione

Erotismo e morte possono apparire come due opposti inconciliabili. Il primo è l'impulso di creazione e celebrazione della vita per mezzo della voluttà, fonte di piacere ed appagamento. Mentre la seconda rappresenta l'antitesi della vita stessa. L'inevitabile corruzione e disfacimento al quale ognuno di noi, più o meno consapevolmente va incontro. Tanto l'erotismo scatena nell'uomo desiderio e languore, quanto la morte e tutto ciò che ne consegue suscita ribrezzo e paura. Sorge quindi spontaneo domandarsi come possono due sfere tanto diverse della natura umana coesistere in armonia, o addirittura esser considerati l'uno parte dell'altro.

Per poter comprendere tale legame si rende innanzitutto necessario definirne chiaramente i partecipanti.

Cominciando dall'erotismo che, nella sua definizione più generale rappresenta l'insieme delle manifestazioni dell'istinto sessuale dell'individuo, l'esperienza e le forme d'amore che l'uomo è in grado di sperimentare al di là degli schemi istintuali.[1] O meglio secondo le parole di Bataille, una forma particolare dell'attività sessuale:

> Tale attività è comune agli animali sessuati come all'uomo, con l'unica differenza che solo quest'ultimo è in grado di farne un'attività erotica; ciò che differenzia la semplice attività sessuale dall'erotismo, è una ricerca psicologica indipendente dal fine naturale insito nella riproduzione e nella cura dei figli.
> (G. Bataille, 1957 pag 7)

Ciò fa dell'erotismo un tratto tipicamente umano, che viene elaborato attraverso modi culturalmente diversi.

Per quanto concerne la morte invece è sufficiente fare una precisazione; ovvero che nel legame instaurato con l'erotismo essa non può essere considerata come un concetto astratto o spirituale, come un'idea di morte scissa dalla sua componente fisica. Anzi, è proprio la fisicità della morte, ciò che la rende reale, tangibile e sotto certi aspetti ripugnante a permettere di conciliarne l'opposizione con l'erotismo, nonostante ciò possa apparire contradditorio.

La repulsione per la morte affonda le sue radici in profondità nell'animo umano ed ha origini antiche; fin dalla preistoria l'uomo ha sempre evitato il contatto con essa, o meglio con la parte

[1] M. Cagossi, B. Callieri e G. Turnaturi, *Universo del corpo*, 1999, http://www.treccani.it/enciclopedia/erotismo_(Universo_del_Corpo)

fisica di essa. Il cadavere, ciò che un tempo era un uomo e del quale non resta che un guscio vuoto, freddo e divorato dai vermi non può che suscitare ribrezzo, turbamento e paura in colui che lo osserva. Una paura derivata dalla consapevolezza che tale sorte attende inesorabilmente ognuno di noi, una paura che non è altro che l'espressione dell'attaccamento alla vita.

Tuttavia, come sostenuto da Bataille, il sentimento di repulsione verso il cadavere cela in sé un'ulteriore paura, quello del "contagio" legato alla decomposizione. L'idea che la violenza della morte e la degradazione che ne consegue possa intaccare tutto ciò che vi entra in contatto rappresenta una minaccia ancor più terribile e concreta del monito alla precarietà della vita che essa trasmette. Una minaccia che non può essere scongiurata in altro modo se non allontanandosi dal cadavere, "respingendo" la violenza che esso trasmette.[2]

Ciò sta all'origine dei divieti riguardanti la morte. Primo tra tutti quello del contatto. Attraverso la pratica della sepoltura o della cremazione l'uomo osserva infatti il divieto che gli impone di prendere le distanze dal corpo morto, di riporlo in un luogo lontano dalla vista in modo che non possa più rappresentare una minaccia. Pratica che secondo Bataille, rappresenterebbe più il desiderio dell'uomo di proteggere sé stesso dalla presenza del cadavere piuttosto che quello di preservare quest'ultimo da ulteriori atti di violenza, come ad esempio la voracità degli animali.[3]

I tabù legati al contatto con la morte ed il disgusto che essa provoca sono quindi frutto della paura, anziché di un pericolo oggettivo. Poiché «*Non c'è ragione di vedere, nel cadavere di un uomo, qualcosa d'altro di ciò che si vede nell'animale morto, un capo di selvaggina abbattuto, per esempio*».[4]

Un morto, in quanto tale, non può certo nuocere all'incolumità dell'ipotetico osservatore, ma ciò nonostante il ribrezzo che prova l'uomo alla vista della carne in putrefazione e della vita che brulica in essa è inevitabile ed immediata. Ad avviso di Bataille, ciò è spiegabile in quanto frutto degli insegnamenti, della concezione di morte e sozzura che l'uomo ha sviluppato in migliaia di anni d'evoluzione in modi culturalmente diversi. Egli paragona il disgusto provocato della putrefazione al sentimento indotto dalla vista degli escrementi umani:

> Si ritiene da molti che gli escrementi ci nauseino a cagione del loro puzzo. Ma puzzerebbero, quegli escrementi, se già non fossero assurti a oggetto del nostro disgusto?
> (G. Bataille, 1957 pag 32)

[2] G. Bataille, *L'Erotismo,* Arnoldo mondadori Editore, Milano 1969 (ed. or. L'érotisme, 1957) pag. 24
[3] Ivi pag. 25
[4] Ivi pag. 31

Si può quindi comprendere come l'orrore e il ribrezzo istintivo che l'uomo prova nei confronti della morte, come anche il tabù che rappresenta, non sia affatto una caratteristica innata dell'individuo, ma bensì qualcosa che viene trasmesso ed imposto fin dalla nascita. In altre parole, una sorta di meccanismo di difesa della comunità umana nei confronti della violenza e della minaccia rappresentata dalla morte.

Quanto appena affermato costituisce una delle prime caratteristiche del legame tra morte ed erotismo; poiché «*è indiscutibile che i due divieti iniziali e fondamentali riguardano, il primo la morte, il secondo la funzione sessuale*».[5]

Un tabù, quello legato alla sessualità, che come nel caso della morte è posto a salvaguardia della comunità dalla minaccia di violenza che entrambi rappresentano. Si può quindi affermare che «*l'attività sessuale costituisce una violenza, e che, in quanto impulso immediato, essa potrebbe turbare l'andamento del lavoro. Un gruppo umano che a questo sia dedito, ovviamente non può che farvi ricorso con precauzione*».[6]

Il tabù generato dal timore da tale violenza carica la sessualità di significati e caratteristiche che, come nel caso della morte, vengono trasmesse ed assimilate dall'individuo. Si pensi all'idea di "sporcizia" ed "oscenità" legata agli organi riproduttivi o ai fluidi corporei che da essi fuoriescono. In termini prettamente biologici non c'è alcuna differenza tra una mano ed un organo genitale, entrambi costituiti delle medesime cellule ed appartenenti al medesimo organismo. Tuttavia, mentre per la maggior parte delle persone stringere la mano di uno sconosciuto non provoca alcun moto di disgusto, tanto che rappresenta una delle forme di saluto più comuni, il solo pensiero di fare altrettanto con quella parte del corpo tanto privata e vergognosa di qualcuno che non conosciamo è sufficiente a far salire la nausea. Ma cosa rende l'uno meno osceno dell'altro, se non la nostra concezione che abbiamo di essi?

Lo stesso discorso è valido anche nel caso della putrefazione. Cosa rende diversa la carne di un cadavere brulicante di vermi da un frutto ricoperto di muffa? Si tratta in entrambi i casi di tessuti biologici in disfacimento che «*danno in sé origine a una profusione di vita*».[7]

Ciononostante il ribrezzo che l'uomo prova nei confronti di un corpo in avanzato stato di decomposizione è di gran lunga superiore a quello ciò che potrebbe provare alla vista di una mela o un cavolo marcio. Nonostante il decadimento dei tessuti morti, e la vita sotto forma di uova e vermi che vi si genera siano processi naturali, parte integrante del ciclo vitale di ogni

[5] Ivi pag. 23
[6] Ivi pag. 27
[7] Ivi pag. 30

essere vivente, essi sono considerati qualcosa di disgustoso. Allo stesso modo in cui erano considerati rivoltanti l'atto sessuale o il parto secoli fa.[8]

Ciò permette inoltre di riflettere su un'ulteriore ed importante caratteristica che unisce la morte alla sfera della sessualità e dell'erotismo, ovvero la vita che entrambe sono in grado di generare. In quanto «*La vita è sempre un prodotto del disfacimento della vita. Essa è in primo luogo il frutto della morte, che le fa posto, in secondo luogo della putrefazione che segue alla morte e che libera le sostanze indispensabili alla formazione di nuovi esseri*».[9]

Morte e sessualità sono quindi entrambe condizioni necessarie alla vita, poiché attraverso la "violenza" che esse esercitano ne rendono possibile il rinnovamento. Tale violenza è anche requisito fondamentale di uno degli aspetti della sessualità e dell'erotismo più complessi e contradditori: l'attrazione.

Se l'atto sessuale in sé, oltre che le parti del corpo ad esso associate, è percepito come "vergognoso" ed "osceno" come si spiega il fascino che ciò esercita sull'uomo? Essendo oggetto di tabù ciò potrebbe essere interpretato come il desiderio ambivalente che spinge l'individuo a infrangerete tale divieto, il desiderio di venire in contatto con qualcosa di "proibito". Secondo la concezione di Bataille infatti, è proprio la violenza rappresentata dall'atto a dalle proiezioni più oscene e vergognose del corpo a dare origine all'attrazione. E poiché morte e sessualità rappresentano le due facce di una stessa medaglia, allo stesso modo in cui «*gli oggetti sessuali sono fonte di repulsione e di attrazione*»[10] anche la morte e la sua degradazione non possono che suscitare la medesima reazione ambivalente.

> Il disgusto che provocano la decomposizione della carne, il sangue mestruale, le deiezioni alvine, il brulicare immondo delle materie mobili, fetide e tiepide in cui finisce e da cui nasce la vita, presenta un'affinità profonda col desiderio erotico, per quanto difficile da cogliere e da determinare nella sua essenza
> (Perniola, 1998, pag 141)

Con questa descrizione data da Mario Perniola della concezione di attrazione in Bataille, egli coglie perfettamente la complessità che lega l'attrazione erotica all'attrazione per la morte. Un'attrazione che a differenza di quella relativa all'ambito sessuale, l'uomo non sperimenta

[8] G. Gorer, *The pornography of death*. In: Phillips W, Rahu P, eds.*Modern Writing*. New York: Berkeley, 1956 pag.51
[9] Ivi pag. 30
[10] Ivi pag. 38

fisicamente attraverso il contatto diretto con l'oggetto in questione, il morto, ma attraverso vie alternative. Una di queste è l'arte.

La rappresentazione del labile confine che separa morte e sessualità risulta ampliamente presente nell'arte europea fin dai tempi passati. Basti pensare all'iconografia ricorrente in epoca rinascimentale della Morte e la Fanciulla. Una bella giovane, quasi sempre raffigurata nuda, stretta tra le braccia di una figura ossuta dalle sembianze di un cadavere. Tale accostamento risulta ancor più evidente nella macabra sensualità che caratterizza la produzione di artisti del Novecento come Egon Schiele[11] o Hans Bellmer.[12]

Tuttavia, si ritiene che le più esplicite ed efferate rappresentazioni della «*vita fin dentro la morte*»,[13] del lato oscuro dell'erotismo e la degradazione che esso cela dietro una piacevole facciata di sensuale voluttà non appartengono alla tradizione artistica europea, bensì a quella giapponese. Sono infatti in pochi, tra gli artisti che operano nelle zone più estreme dell'orrore e del tabù, ad eguagliare in termini di crudeltà, vizio e sensualità, le opere di alcuni tra i maestri del panorama artistico contemporaneo giapponese.

Ad una prima impressione potrebbe apparire contradditorio. Il Giappone, un paese nel quale il tabù dell'impurità collegata alla morte, al sangue ed alla sporcizia affonda le sue radici nell'antichità.[14] La cui tradizione artistica "apparentemente" sembrerebbe non mostrare traccia del binomio eros e thanatos che invece ha caratterizzato l'arte europea, in particolare quella del Novecento.[15] Una delle impressioni che può infatti suscitare l'arte giapponese nell'osservatore occidentale, in particolar modo la pittura, è quella dell'esasperazione della fissità e dell'ordine. Donne dai volti tutti uguali e privi d'espressione abbigliate in sontuosi kimono, paesaggi inerti, piatti, congelati nel tempo e nello spazio[16] sono solo alcune delle sensazioni che opere pittoriche come *Byōbu*[17] o ***ukiyoe***[18] possono trasmettere. Sorge quindi spontaneo chiedersi in

---

[11] 1890-1918, pittore austriaco espressionista. I soggetti dei suoi quadri, dai corpi scarni, i tratti taglienti e le tinte livide, sono ritratti in pose scomposte e a talvolta innaturali, ma ciò nonostante cariche di erotismo.

[12] 1902-1975, fotografo, scultore e pittore tedesco. Noto in particolare per la raccolta fotografica *Die Puppe* (la bambola). Gli scatti, caratterizzati da un raffinato e macabro erotismo, ritraggono bambole dalle fattezze umane in pose diverse.

[13] G. Bataille, *Op.cit*. pag. 7

[14] 穢れ ***kegare***, lett."sporcizia". Indica in ambito religioso, uno stato di impurità e contaminazione causato dal contatto con la morte, la malattia, il sangue mestruale e il sangue del parto.

[15] L.C. Curtis, *Eros and thanatos: images of life and death in contemporary art*. In: *Images of Death in Contemporary Art*. Milwaukee: Marquette University, 1990, pag. 7

[16] Y. Nagai, *Hontō ha osoroshii shunga to ukiyo-e*, Tokuma Shoten, Tokyo, 20/02/2018, pag. 2

[17] 屏風 ***byōbu***, lett. "protezione dal vento".

Paravento costituito da più pannelli decorati da calligrafie o decorazioni pittoriche, solitamente paesaggi o motivi naturali.

[18] 浮世絵 ***ukiyoe***, lett. "immagini del mondo fluttuante"

Tipologia di stampe artistiche con matrici di legno nata in periodo Edo, tra il XVII e il XX secolo.

che modo un luogo come il Giappone possa esser teatro delle più macabre, ripugnanti e al tempo stesso sublimi rappresentazioni della voluttà umana.

È dal desiderio di dipanare tale dubbio, di fare luce sulle origini delle odierne e più estreme tendenze artistiche giapponesi, oltre che dalla volontà dell'autrice di rendere omaggio all'opera di alcuni tra i più crudeli e raffinati rappresentati dell'estetica della morte, che nasce il presente elaborato.

Maruo Suehiro, Saeki Toshio e Yamamoto Takato sono ritenuti, nell'ambito della pittura e dell'illustrazione, tra i massimi esponenti di quel filone artistico che vede nella violenza, nella morte e «*nelle materie in fermentazione, fetide e tiepide, tra le quali si scorge un seminio di uova, di germi, di vermi*»,[19] l'origine stessa dell'attrazione e della sensualità.

Tre artisti che differiscono notevolmente l'uno dall'altro per stile, scelta dei soggetti e tecniche. Mentre Maruo Suehiro esplora i limiti più estremi della violenza e della perversione in opere all'insegna della crudeltà, Toshio Saeki mette in scena dei veri e propri incubi erotici nei quali l'ironia fa da filo conduttore. Il raffinato e macabro erotismo che invece permea le opere di Takato Yamamoto è forse meno esplicito e brutale di quello che caratterizza la ricerca estetica di Suehiro e Saeki, ma non per questo meno aberrante. Tuttavia, si ritiene che nonostante le sostanziali differenze, questi tre artisti presentino notevoli punti in comune. A cominciare dall'eredità artistica che tutti loro condividono.

Al fine di porre le basi di un'analisi dettagliata ed esaustiva del legame tra morte ed erotismo nell'arte giapponese contemporanea, si rende quindi necessario esaminare innanzitutto ciò che all'interno della produzione artistica del passato, ha rappresentato l'espressione più esplicita e cruda di tali pulsioni. Da ciò lo scopo del primo capitolo del presente elaborato. Si intende partire con un esame dall'arte erotica *shunga*[20] del periodo Edo,[21] con particolare attenzione nei confronti delle opere che all'interno di tale corrente meglio incarnano il concetto di violenza e morte nell'atto sessuale. Proseguendo poi, con l'analisi delle brutali "immagini insanguinate" prodotte dal maestro dell'*ukiyoe* Tsukioka Yoshitoshi, in modo da inquadrare tale produzione all'interno del panorama storico e culturale del Giappone di epoca Meiji.[22]

Un'analisi, alle origini del fascino per il perturbante, che si intende proseguire nel secondo capitolo attraverso un excursus del movimento artistico letterario *ero guro nansensu*, attivo in Giappone a partire dal primo ventennio del Novecento e proseguito nel dopoguerra. Tale

[19] G. Bataille, *Op.cit*., pag. 31

[20] 春画 ***shunga***, lett. "immagini di primavera"

[21] 江戸時代 ***Edo jidai***, (1603-1868)

[22] 明治時代 ***Meiji jidai***, (1968-1912)

movimento, all'interno del quale l'erotismo si unisce al piacere per l'orrido, il macabro ed il bizzarro, può infatti esser considerato un precursore della ricerca estetica di Maruo, Saeki e Yamamoto. Similmente a quanto già realizzato nel primo capitolo, verranno quindi presi in analisi gli aspetti estetici ed artistici più significativi che hanno caratterizzato il movimento nei primi anni dell'era Shōwa,[23] nonché il quadro storico all'interno del quale esso si colloca.
Il legame che intercorre tra *ero guro nansensu*, *shunga* e le "immagini insanguinate" verrà poi ampliamente sviluppato all'interno del terzo capitolo, attraverso l'analisi della produzione artistica di Maruo Suehiro e Saeki Toshio. Mirando ad individuare ciò che in termini estetici e stilistici, rappresenta il fulcro dell'eredità ricevuta dal passato, si intende al tempo stesso mettere in luce le differenze e le particolarità della ricerca estetica dei due artisti. Tale analisi condurrà infine al quarto ed ultimo capitolo del presente elaborato, il quale si prefigura come un approfondito esame dell'opera dell'artista contemporaneo Takato Yamamoto, autore per altro di numerose raccolte di saggi brevi e riflessioni, i quali rappresentano un contributo essenziale per il presente elaborato.

[23] 昭和時代 ***Shōwa jidai***, (1926-1989)

1 Edo e Meiji - Le origini nella tradizione

La consapevolezza del labile confine che separa morte e sessualità affonda le sue radici nella natura stessa dell'essere umano. Fin dall'antichità tali pulsioni hanno sempre rappresentato un tabù, in quanto simbolo della linea di demarcazione tra due mondi, ovvero quello dei vivi e quello dei morti. Tuttavia, tale atavico tabù non può che provocare nell'uomo reazioni ambivalenti. Da una parte il desiderio di infrangerlo, dall'altra il timore delle conseguenze a cui tale azione potrebbe portare.

Nell'ambito giapponese il rapporto tra tabù e desiderio, «*Il corpo violato e contaminato, il varco socchiuso tra i mondi dei vivi e dei morti […] sono elementi che risalgono agli albori del mondo*».[1] Un primo esempio del tabù rappresentato da morte e sessualità, nonché dell'attrazione che esso suscita nell'uomo, si può leggere tra le pagine del *Kojiki (*古事記 '*Resoconto di antichi eventi'*).[2] Il dio Izanagi, incapace di accettare la perdita della compagna e sorella Izanami, morta in seguito alle ustioni provocatele agli organi genitali durante il parto del dio del fuoco, la segue nell'oltretomba con l'intento di riportarla nel mondo dei vivi. Se non che, infrangendo il divieto che gli imponeva non guardarla e posando lo sguardo sul corpo dell'amata, Izanagi ne scorge le carni putride e contaminate dalla morte, restandone inorridito. Lo sguardo di Izanagi, come fatto notare da Maria Novielli in *Metamorfosi*, rappresenta non solo una violazione del corpo della dea, ma anche una sovversione alle leggi naturali che impongono la separazione tra il mondo dei vivi e quello dei morti.[3] Da ciò si può evincere come nella cultura giapponese l'idea di violazione del corpo e di corruzione della morte sia intimamente legata al desiderio di infrangere attraverso lo sguardo il tabù che essa costituisce. Nell'ambito dell'arte, le prime rappresentazioni di tale tabù non possono che andarsi a cercare all'interno dei suoi filoni più destabilizzanti. Ovvero dove l'esplicita raffigurazione di morte e sessualità gioca un ruolo di assoluta rilevanza. Si ritiene perciò che l'arte erotica degli *shunga* e quella sanguinaria dei *muzane* ne costituiscono l'esempio più lampante.

Si tratta di due particolari generi pittorici iscrivibili all'interno dell'*ukiyoe*. Le cosiddette "immagini del mondo fluttuante" o stampe con blocchi di legno, sviluppatosi in Giappone agli

[1] M. Novielli, *Metamorfosi*. *Schegge di violenza nel nuovo cinema giapponese*, Bologna, Epika, 2010, pag. 21
[2] Il più antico testo letterario giapponese esistente, composto nel 712 d.C. da Ō No Yasumaro, narra le origini del Giappone dall'era mitologica fino al regno dell'Imperatrice Suiko (592-628)
[3] M. Novielli, Metamorfosi. Schegge di violenza nel nuovo cinema giapponese, Bologna, Epika, 2010, pag. 21

inizi del periodo Edo. Tale termine, allusivo al concetto buddista 憂き世 *ukiyo*,[4] era usato per indicare la mondanità e l'edonismo dell'ambiente di Edo,[5] spesso rappresentato all'interno delle stampe stesse.

Realizzato tramite l'impressione su carta di matrici di legno, precedentemente intagliate ed inchiostrate, l'*ukiyoe* conobbe la sua massima popolarità a partire dai primi anni del XVIII secolo, con il perfezionamento della tecnica di stampa e l'aggiunta di nuovi colori più vivaci e accesi. I soggetti ed i temi raffigurati nell'*ukiyoe* erano vari e numerosi, spaziando dalla rappresentazione di fiori e paesaggi, ai ritratti di bellezze femminili, attori di kabuki e cortigiane. È all'interno di tale vasto insieme che trovano posto lo *shunga* e il *muzane.* Ovvero, la rappresentazione di scene erotiche e di scene di morte.

Il presente capitolo si propone quindi di tracciare un excursus della produzione di tali generi particolarmente destabilizzanti, nell'arco di tempo nel quale essi raggiunsero l'apice della loro espressione.

[4] mondo della sofferenza

[5] 江戸 **Edo**
l'attuale città di Tokyo.

1.1. Shunga: morte, violenza ed erotismo nell'arte di Utagawa Toyokuni

Il termine *Shunga*, il cui significato letterale può essere reso dall'espressione "immagini di primavera" vede la sua nascita in epoca Edo, dal termine cinese 春宮画 *chungong hua* ('immagini del palazzo di primavera') come eufemismo poetico dell'atto sessuale. Tale denominazione viene utilizzata infatti per indicare quella specifica corrente dell'*ukiyoe* caratterizzata dalla rappresentazione esplicita del rapporto sessuale all'interno delle opere. Presente già a partire dai primi anni del XVII secolo come semplici stampe in bianco e nero su libri erotici (笑い本 *waraihon*), l'arte *shunga* conobbe una rapida ascesa che la vide acquisire rispetto e popolarità al pari dei raffinati *ukiyoe* di Epoca Edo, nella seconda metà del 1800. Saranno infatti numerosi gli artisti, e soprattutto i grandi maestri dell'*ukiyoe,* che si cimenteranno nella produzione delle immagini di primavera. Tali opere, frutto di un'epoca e di un'ambiente, quello di Edo, caratterizzato dalla mondanità e dall'edonismo, ne riflettono i gusti, gli usi ed i costumi. I soggetti che ricorrono con maggior frequenza sono infatti cortigiane, attori di *kabuki*[6] e geisha, ritratti all'interno di eleganti camere da letto, bagni pubblici o nei quartieri di piacere come quello di Yoshiwara.[7] La scena è quasi sempre corredata da alcune righe di testo, sotto forma di discorso indiretto con funzione di supporto narrativo a quanto raffigurato,[8] o sotto forma di dialogo diretto tra i personaggi[9]. Solitamente i partecipanti sono rappresentati vestiti, con la medesima attenzione riservata ai dettagli dei panneggi e delle decorazioni dei kimono che caratterizza anche le stampe *ukiyoe*. Solitamente l'unica porzione del corpo lasciata scoperta risulta essere quella inferiore, spesso limitata ai soli genitali, i quali sono soliti esser rappresentati in scala maggiore del normale.
Tuttavia, in seguito ai cambiamenti sociali che videro l'ascesa della classe dei *chōnin*,[10]

> il lento declino dei samurai e l'interessarsi della gente comune "ai soli piaceri eccessivi e peccaminosi" (associati al) mondo fluttuante e ai fiori di ciliegio. […] i valori di lealtà e

[6] 歌舞伎 ***Kabuki***
Forma di teatro sorta in Giappone all'inizio del XVII secolo, caratterizzata dall'assenza di attori di sesso femminile e dall'enfasi posta alla mimica e al trucco

[7] 吉原 ***Yoshiwara***
Famoso quartiere a luci rosse di Edo.

[8] 詞書 ***kotobagaki***

[9] 書入れ ***kakiire***

[10] 町人 ***chōnin***, lett. "gente di citta"

rettitudine finiscono per perdere la loro importanza, allo stesso modo in cui la letteratura prende il posto delle arti marziali" anche l'arte erotica *shunga* subisce una trasformazione».[11]

Mentre prima i personaggi venivano rappresentati completamente vestiti durante il rapporto, verso la metà del XVIII secolo tale tendenza subisce una diminuzione. Sempre più spesso i personaggi vengono ritratti spogliati dei loro abiti, rendendone il genere appena distinguibile attraverso la nudità dei corpi.[12]

Con il passaggio all'era Meiji e la conseguente apertura ed occidentalizzazione del paese la curiosità ed il fascino esercitato dalla modernità coinvolge anche l'ambito delle arti figurative, rappresentato dalle innovative tecniche occidentali. L'arte erotica *shunga*, allo stesso modo dell'*ukiyoe*, finisce quindi per incorrere in un progressivo calo d'interesse.[13] Inoltre, in seguito alla massiccia opera di modernizzazione dello stato a modello occidentale, le stampe *shunga* che «*un tempo erano considerate parte della vita, mostrate senza problemi ai visitatori come tesori di famiglia*»,[14] diventano motivo di vergogna ed imbarazzo per una nazione "progredita" come lo era il Giappone di epoca Meiji. Reputate immorali ed indecenti, le opere d'arte erotica, assieme a giocattoli sessuali e あぶな絵 *abunae* (immagini pericolose), vennero ufficialmente bandite con l'Ordinanza sulla Pubblica Morale, emanata a Tokyo nel 1872.[15]

Ciò che caratterizza lo *shunga* dagli altri generi di *ukiyoe*, con il quale condivide la scelta dei soggetti, la raffinatezza del tratto e la tecnica di produzione, è quindi la raffigurazione esplicita del rapporto sessuale. Tale atto viene affrontato dagli artisti in tutte le sue sfaccettature, sia eterosessuale *nyoshoku*,[16] che omosessuale maschile (*nanshoku*[17] e *shudō*[18]), che femminile. Talvolta le opere *shunga* possono raffigurare persino amplessi che coinvolgono non solo esseri umani, ma anche creature sovrannaturali o animali. Di quest'ultima categoria il celebre *Tako no Ama*[19] di 葛飾 北斎 Katsushika Hokusai ne rappresenta un chiaro esempio. Tuttavia, tale pratica non assume la connotazione negativa e deviante che essa invece riveste nella cultura

[11] T. Screech, *Sex and the floating world : erotic images in Japan,* London : Reaktion Books, 1999, pag. 79

[12] ibid

[13] Y. Nagai, Op.cit., pag. 3

[14] A. Ishigami, e R. Buckland, *The Reception of "Shunga" in the Modern Era: From Meiji to the Pre-WWII Years.* Japan Review, 2013 pag. 43

[15] ibid

[16] 女色 nyoshoku

[17] 男色 nanshoku

[18] 衆道 shudō

[19] 蛸と海女 let. "*Il polpo e la Ama*" comunemente noto come "*Il sogno della moglie del pescatore*"

occidentale. Nell'ambito del *folklore* giapponese si possono infatti trovare numerosi esempi di rapporti inter-specie. Esseri umani rapiti a scopi sessuali da *tengu*[20] o volpi, le quali è credenza che siano solite accoppiarsi con gli esseri umani dopo aver assunto le sembianze di donne.[21] Da ciò si potrebbe evincere che l'atto sessuale nell'ambito della produzione delle immagini di primavera possegga essenzialmente connotazioni piacevoli, talvolta persino comiche e grottesche,[22] tanto che per designare le stampe *shunga* viene anche utilizzato il termine 笑絵 *waraie*.[23] Ciò risulta corretto per la maggior parte degli *shunga*, nei quali le coppie ritratte risultano effettivamente impegnate in un rapporto che è fonte di piacere per entrambe le parti. Tuttavia, seppur in numero minore, si possono riscontrare anche opere nelle quali sono le caratteristiche più crude e destabilizzanti, gli aspetti più violenti e talvolta macabri della sessualità ad essere oggetto d'interesse. All'interno della corrente *shunga*, specialmente quella di inizio Ottocento, si possono notare due diverse sottocategorie particolarmente controverse. Ovvero scene di stupro e scene nelle quali il rapporto sessuale avviene a stretto contatto con la morte.

Per quanto concerne la rappresentazione della morte, si tratta solitamente di opere nelle quali l'amplesso si svolge tra esseri umani e creature spettrali, o nelle quali la morte non partecipa attivamente al rapporto, limitandosi a rivestire un ruolo di osservatore. Di quest'ultima tipologia, il *kakemono*[24] *Shunga yūrei zu* (春画幽霊図 '*Immagini shunga di fantasmi*') di Katsukawa Shunei ne rappresenta un chiaro esempio. Nell'opera in questione il rapporto sessuale avviene tra un uomo e una donna, entrambi vivi e



Figura 1: Shunga yūrei zu (春画幽霊図 'Immagini shunga di fantasmi'), Katsukawa Shun'ei, 1880

[20] 天狗 ***tengu***

Creature del *folklore* giapponese dall'aspetto umanoide, generalmente rappresentati in abiti da eremiti, con un lungo naso e dotati di ali. Comunemente ritenuti capricciosi e malevoli, è credenza che essi provino divertimento nel rapire o giocare scherzi malvagi agli esseri umani.

[21] T. Screech, Op.cit., pag. 159

[22] K. Higuchi, *No Laughing Matter: A Ghasty Shunga Illustration by Utagawa Toyokuni*. Japan Review 26 Special Issue Shunga, 2013, pag. 241

[23] 笑絵 ***waraie***, lett. "immagini che ridono".

[24] 掛物 Dipinto su seta, cotone o carta montato su di un rotolo in modo da poter essere appeso alla parete

consenzienti. La a presenza della morte in questo caso è data dal cadavere del marito di quest'ultima, riverso sulla coppia in seguito alla rottura del barile che lo conteneva.
Riguardo invece alla rappresentazione della violenza sessuale nello *shunga*, i primi esempi di tale tematica risalgono agli ultimi anni del Settecento. Si tratta solitamente di scene ambientate all'esterno, nelle quali la donna viene aggredita e costretta al rapporto sessuale da banditi o tagliagole caratterizzati da tratti fisici particolarmente sgradevoli quali pelle scura, naso grosso e corpo peloso.[25]


Figura 2: Utamakura (歌まくら 'poesie del guanciale'), Kitagawa Utamaro, 1788

Sono in molti gli artisti del periodo Edo che si dedicarono al tema particolarmente destabilizzante dello stupro. Tra le opere di tale genere prodotte dai grandi maestri dell'*ukiyoe* gli esempi più noti sono rappresentati dallo shunga No. 9 della raccolta *Utamakura* (歌まくら '*poesie del guanciale*') ad opera del celebre Utamaro, oltre che ad alcune stampe di Hokusai contenute in *Kinoe no komatsu* (喜能会之故真通) e *Fukujuso* (富久寿楚宇). In tutti e tre i casi l'assalitore presenta un aspetto sgradevole, secondo i canoni di rappresentazione tipici del genere. Le scene inoltre, soprattutto nel caso delle opere di Hokusai, risultano caratterizzate da un sottile umorismo di fondo che vede gli assalitori fallire nel loro intento e la vittima riuscire a fuggire.

Tuttavia, «*non tutte le scene di stupro finiscono nel fallimento e nella messa in ridicolo dell'uomo*».[26] Anzi, secondo quanto affermato da Higuchi Kazutaka in *No Laughing Matter: A Ghasty Shunga Illustration by Utagawa Toyokuni*:

> Nello Shunga si possono ritrovare scene di stupro che rivelano un certo gusto per il grottesco. Per esempio, nella raccolta *Ehon jinkōki* realizzata dal maestro di Hokusai Katsukawa Shunshō, raffigura una donna che è stata rapita e legata da un bandito; lei è completamente impotente, incapace di resistere […] Sia le immagini che il testo sono colmi di tristezza e malinconia
>
> (Higuchi Kazutaka, 2013)

[25] T. Screech, Op.cit., pag. 277
[26] K. Higuchi, *Op.cit.*, pag. 251

Tuttavia, si ritiene che i più crudi esempi di tale tipologia di *shunga* appartengano al repertorio artistico di 歌川豊国 Utagawa Toyokuni. Nato a Edo il 1769, Toyokuni fu uno dei primi maestri della Scuola Utagawa,[27] particolarmente apprezzato e noto per i ritratti di attori di *kabuki*[28] e bellezze femminili[29] prodotti nel corso della sua carriera. Tale artista si dedicò anche alla realizzazione di svariate *shunga*. Tra le quali si ritiene trovino posto alcune tra le più violente, macabre e disturbanti opere d'arte erotica di periodo Edo. A cominciare dalle stampe prodotte da Toyokuni nel primo ventennio dell'Ottocento sotto forma di 笑い本 ***warai hon.***[30] Rispettivamente *Ōyogari no koe* (逢夜鴈之声 '*Richiamo delle oche all'incontro notturno*') 1822, *Ehon kaichū kagami* (絵本開中鏡 *'Libro illustrato: specchio tascabile*') nel 1823, *Iku yo monogatari* (幾夜物語 '*Racconto delle molte notti*') nel 1824, e infine *Mitsugumi sakazuki* (三ツ組盃 '*Un set di tre tazze*'). Tali raccolte, realizzate poco prima della morte dell'artista nel 1825, costituiscono la quasi totalità delle opere *shunga* riscontrabili all'interno della produzione artistica di Toyokuni. Infatti, ad eccezione di qualche lavoro giovanile, egli non si dedicherà alla realizzazione di *shunga* fino al compimento dei cinquantaquattro anni, ovvero tre anni prima della sua morte.[31]

Higuchi Kazutaka in *Utagawa Toyokuni*: S*hunga no sekai*, ritiene che ciò non sia imputabile ad una mancanza d'interesse nei confronti del genere *shunga* da parte di Toyokuni, ma semmai ad una politica deliberata dalla Scuola Utagawa stessa, che per qualche ragione doveva averne proibito la produzione ai suoi affiliati.

Tuttavia, in seguito alla morte del fondatore 豊春Toyoharu[32] nel 1814, sarà Toyokuni a rivestire il ruolo di nuova guida della Scuola Utagawa e con la pubblicazione della prima raccolta *Ōyogari no koe,* a cessare ogni limitazione riguardante lo *shunga*.[33]

Frutto della collaborazione tra Toyokuni e lo scrittore 烏亭焉馬 Utei Enba II,[34] *Ōyogari no koe* presenta numerose caratteristiche innovative. Essa infatti, non solo rappresenta un punto di

[27] 歌川派, ***Utagawaha***
Una delle più importanti scuole di ukiyo-e di periodo Edo, fondata da Utagawa Toyoharu

[28] 役者絵, ***Yakushae,*** lett."immagini di attori"

[29] 美人絵, ***Bijine,*** lett."immagini di belle donne"

[30] 笑い本, ***Warai hon***
Libri erotici illustrati

[31] K. Higuchi, *Op.cit*., pag. 244

[32] (1735-1814)

[33] K. Higuchi, *Op.cit*., pag. 245

[34] (1792-1862)

rottura con quanto imposto fino a quel momento dalla Scuola Utagawa, ma anche una frattura con la precedente tradizione *shunga* che voleva «*ogni scena indipendente l'una dall'altra, all'interno dei libri illustrati, e il testo come parte autonoma rispetto alle immagini*»[35]. *Ōyogari no koe* si configura infatti come una raccolta di illustrazioni connesse tra loro attraverso il testo, nel quale storia ed immagini procedono lungo la stessa linea narrativa. Questa particolarità di *Ōyogari no koe,* secondo l'analisi di Higuchi Kazutaka non può che essere il «*prodotto dalla stretta collaborazione tra autore ed artista*»[36] che caratterizzerà le raccolte *shunga* prodotte da Toyokuni negli ultimi anni della sua carriera.

È proprio all'interno di un'opera all'insegna della trasgressione e della sovversione come *Ōyogari no koe,* che si può osservare la rappresentazione più esplicita e destabilizzante del connubio tra morte e sessualità nello *shunga*. Ovvero l'atto sessuale tra uomo e cadavere.



Figura 3: Ōyogari no koe Vol. 2, illust. 4, 1822

La scena in questione, presente nel secondo dei tre volumi di *Ōyogari no koe* e deliberatamente ispirata ad un dramma per *Kabuki*,[37] raffigura due uomini addetti alla pratica di purificazione e preparazione dei corpi che precede la celebrazione della cerimonia funebre. All'interno di

[35] Ibid.
[36] Ibid.
[37] K. Higuchi, *Op.cit*., pag. 252

Il dramma Kabuki a cui si fa riferimento è 心謎解色糸 ***Kokoro no nazo toketa iro ito***, scritto da 鶴屋南北 Tsuruya Nanboku IV e 桜田治助 Sakurada Jisuke II nel 1810 sulla base di un fatto di cronaca avvenuto nel 1909 a Edo.

una stanza da bagno utilizzata per lavare i corpi, sull'estrema destra dell'illustrazione si può osservare uno dei due uomini, probabilmente di ritorno dal tempio, irrompere nella stanza principale. Al suo interno il secondo uomo è intento a consumare un rapporto necrofilo con il corpo senza vita di una donna per la quale, stando al contenuto del testo, aveva sempre nutrito una forte attrazione.[38]

Come di norma nelle stampe *shunga*, l'atto sessuale occupa la parte centrale dell'illustrazione, e viene rappresentato da Toyokuni in tutta la sua aberrante e macabra violenza. Lo stupratore, privo delle caratteristiche fisiche quali peluria o tratti del viso sgradevoli che solitamente venivano adottati per enfatizzare la "malvagità" del personaggio, è rappresentato come un uomo normale, non molto diverso dalle figure maschili di amanti o clienti delle case di piacere presenti nella maggior parte delle stampe *shunga*. Caratteristica che, secondo Higuchi Kazutaka, contribuisce a rendere la scena ancor più inquietante e destabilizzante.[39] Tuttavia si ritiene sia la figura femminile a costituire l'apice di tale aberrante rappresentazione. Mentre Toyokuni offre una visione solo parziale dell'assalitore, limitata al solo occhio destro nel caso del volto, il cadavere della donna risulta invece rappresentato con dovizia di particolari. Le braccia pallide, grottescamente disarticolate che pendono senza vita a lato del busto. Le gambe ossute, strette tra le braccia dell'uomo di fronte a lei. Il volto dall'espressione distesa, quasi serena e il capo innaturalmente reclinato all'indietro.[40] Tutti elementi che caricano la scena di un realismo macabro ed al tempo stesso di una disturbante sensualità.

Tuttavia, tale opera costituisce un episodio isolato all'interno della produzione di stampe erotiche. Come osservato anche da Higuchi Kazutaka:

> *nello shunga successivo a Ōyogari no koe non si riscontrano altre scene che raffigurino la profanazione di un cadavere*»,[41] tuttavia «*essa costituisce un passo importante nella graduale perdita degli elementi comici e spensierati nello shunga che caratterizza gli ultimi anni del periodo Edo*».[42]
>
> (Higuchi Kazutaka, 2013, pag 254)

[38] Ibid
[39] Ivi, pag. 251
[40] Y. Nagai, Op.cit., pag. 14
[41] K. Higuchi, *Op.cit.*, pag. 254
[42] Ibid

Infatti, a partire anni venti dell'Ottocento si assiste ad aumento d'interesse nei riguardi del legame tra violenza, morte ed erotismo.[43] Una svolta segnata da Toyokuni attraverso la destabilizzante rappresentazione presente in *Ōyogari no koe* e della quale si ne possono avvertirne gli echi all'interno di tutta la sua successiva produzione. A cominciare dalla coppia di illustrazioni del celebre *kaidan*,[44] *Botan Dōrō* (牡丹燈 '*La lanterna delle peonie*'),[45] presente della raccolta del 1923 *Ehon kaichu kagami*.

Tali opere si possono iscrivere all'interno di quella tipologia di *shunga* nelle quali il rapporto sessuale si svolge tra uomo e creature sovrannaturali quali fantasmi o *yōkai*.[46]

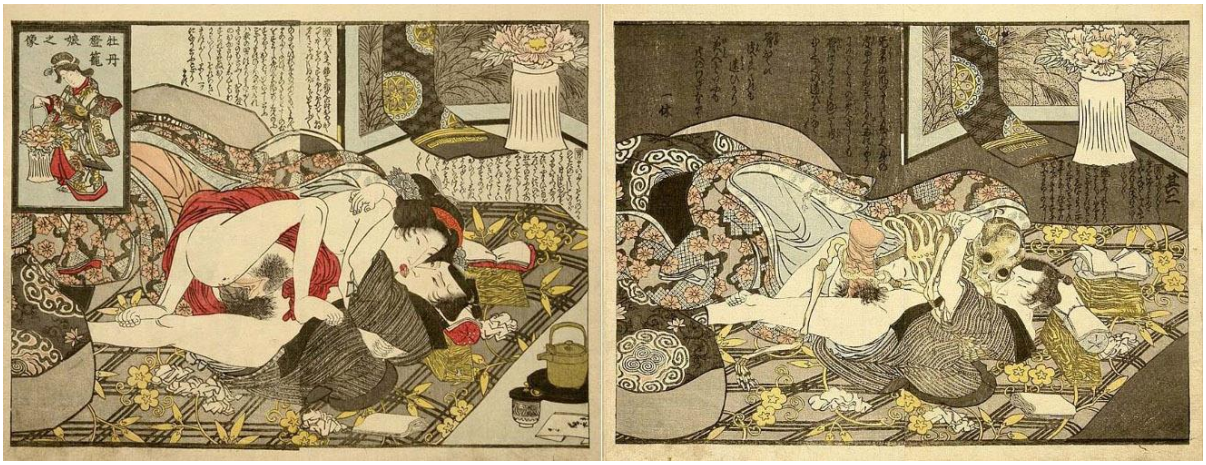


Figura 4: Ehon kaichu kagami 1923

Entrambe le scene si svolgono all'interno dell'abitazione di Ojiwara, durante uno degli incontri notturni tra lui e Otsuyu, la misteriosa donna dalla lanterna di peonie. Mentre la prima immagine ritrae i due amanti nel momento dell'amplesso, avvinghiati l'uno all'altra in un abbraccio appassionato mentre si scambiano baci ed affusioni, l'illustrazione successiva mostra quella che si rivela essere la macabra natura della donna.

[43] Ivi, pag. 253

[44] 怪談, ***kaidan***

Antichi racconti di fantasmi

[45] La storia narra di una fanciulla di nome Otsuyu che la prima notte dell'Obon passa davanti alla casa del samurai Ogiwara il quale se ne innamora e finisce per intrecciare con lei una relazione. Ogni notte la misteriosa fanciulla si reca a fargli visita, per poi ripartire prima dell'alba. Se non che un giorno uno dei vicini di casa di Ogiwara, insospettitosi della situazione, decide di scoprire cosa avviene durante quegli incontri. Una volta introdottosi in casa di Ogiwara lo trova intento a giacere con uno scheletro. Il giovane, nonostante i tentativi di salvarlo del vicino e del prete chiamato da quest'ultimo, finirà comunque col morire il giorno seguente.

[46] 妖怪 ***yōkai***

Creature del *folklore* giapponese dotate di poteri soprannaturali. Possono assumere diverse forme, sia umane, che animali o presentare caratteristiche appartenenti ad entrambe le specie.

L’atmosfera si fa opprimente; il rosso acceso presente nella prima illustrazione scompare, cedendo il posto a tinte smorte e cupe. Ojiwara giace disteso nella medesima posizione, tuttavia l’espressione dipinta sul suo volto è grave, quasi drammatica, mentre stringe a sé lo scheletro di Otsuyu. Sopra di essi a sinistra, la poesia di 一休宗 純 Ikkyū Sōjun[47] recita: 骨かくす皮にはだれも迷ひけり美人というも皮のわざなり ‘La pelle ci ha ingannato, nascondendo le ossa allo sguardo, persino una bella donna non è quindi altro che un suo artificio’.

Come nel caso di *Ōyogari no koe*, l’atto sessuale tra uomo e morto è rappresentato esplicitamente all’interno della scena. Tuttavia, esso non assume la connotazione violenta e destabilizzante che invece caratterizza l’illustrazione del 1922, essendo spinto dall’amore, seppur macabro, di Ojiwara. Persino i resti scheletrici di Otsuyu, le cui braccia cingono teneramente il corpo dell’amato, sembrano voler ricambiare tale sentimento, a differenza del cadavere della donna ritratta in *Ōyogari no koe*, che subisce passivamente la violenza inferta dall’uomo. L'approccio alla morte adottato da Toyokuni nelle due stampe risulta quindi sostanzialmente diverso. Mentre nella controversa opera presente in *Ōyogari no koe* è il suo fascino più morboso ed aberrante ad essere oggetto di rappresentazione, nell’illustrazione della scena ispirata a *Botan Dōrō* la morte diventa invece oggetto di amore, non solo di semplice desiderio.

Altresì diverso è l’accostamento tra morte ed erotismo rappresentato da un’altra coppia d’illustrazioni, sempre all’interno della raccolta *Ehon kaichu kagami*.



Figura 5: Ehon kaichu kagami, 1823

[47] 一休宗 純 **Ikkyū Sōjun** (1394–1481)

famoso monaco Zen e poeta giapponese. Autore di numerose poesie, molte delle quali di genere erotico.

Come già precedentemente osservato nelle illustrazioni ispirate a *Botan Dōrō*, anche in questo caso entrambe le scene presentano la medesima ambientazione. Come si può chiaramente notare dal paravento decorato da una coppia di aironi sullo sfondo e dai numerosi oggetti e utensili che risultano presenti in entrambe le illustrazioni, seppur in posizioni diverse. Si tratta di una scena di *shinjū*,[48] nella quale i soggetti vengono ritratti negli attimi che precedono e seguono l'atto.

La prima illustrazione raffigura i due amanti poco prima di commettere il suicidio, nell'atto di consumare il rapporto sessuale. La donna si stringe angosciosamente all'uomo amato, mentre ella piange sommessamente egli distoglie lo sguardo, intento ad osservare l'impugnatura del pugnale che sporge tra le pieghe del tessuto alla sua destra e che presto utilizzerà per porre fine alla sua vita e a quella della sua compagna. La seconda immagine invece, ritrae i cadaveri dei due amanti riversi uno sull'altro in un bagno di sangue. Il volto della donna, un attimo prima solenne in tutta la sua sofferenza, è ora deformato da un ghigno grottesco. I suoi occhi sbarrati e la sua gola squarciata. Dalla nuca insanguinata dell'uomo piegato sopra di lei, sporge la lama del pugnale che fino a pochi istanti prima egli osservava, assorto nei suoi pensieri. Rivoli di sangue cremisi scendono dalle ferite dei due amanti, imbrattando il pavimento e confondendosi fra le pieghe della veste scarlatta che avvolge le gambe oscenamente aperte della donna.

Morte ed erotismo sono rappresentati esplicitamente, in un decadente connubio di sangue, violenza e voluttà, frutto ancora una volta della collaborazione tra Toyokuni ed Enba II.

Quest'interesse, nel rappresentare i lati più oscuri dell'erotismo, caratterizzerà parte della produzione di opere *shunga* degli ultimi anni dell'epoca Edo. Come osservato anche da Higuchi Kazutaka, in seguito alla morte di Toyokuni e con la designazione di Kunisada come suo successore gli artisti della Scuola Utagawa «*in collaborazione con Enba II, il quale sarà autore della maggior parte dei testi utilizzati negli shunga dalla scuola Utagawa, saranno artefici della tendenza di tardo periodo Edo alla rappresentazione di ciò che è spiacevole e decadente, e che fino ad allora era estraneo alla tradizione shunga del waraie*».[49]

1.2. Muzane: le stampe insanguinate di Tsukioka Yoshitoshi

[48] 心中 ***shinjū***

Doppio suicidio tra persone legate da vincoli affettivi, di solito amanti, quando il dovere o gli obblighi sociali (giri) entrano in contraddizione con i sentimenti personali (ninjo). Durante il periodo Edo era credenza comune che gli amanti coloro i quali decidessero di commettere suicidio, una volta morti avrebbero potuto ricongiungersi nel paradiso.

[49] K. Higuchi, Op.cit., pag. 254

Gli anni che segnarono la fine del periodo Edo e l'inizio dell'era Meiji rappresentano un particolare momento di passaggio nella storia giapponese. Il passaggio tra due epoche radicalmente diverse, tra passato e modernità. Il Giappone di metà Ottocento aveva infatti trascorso sotto l'egida della casata Tokugawa più di duecento anni di *sakoku*.[50] Duecento anni che avevano visto fiorire le arti e la cultura nella sua capitale Edo, ma che al tempo stesso erano stati testimoni del lento declino sociale ed economico del paese. Inoltre, dopo due secoli d'isolamento il Giappone aveva finito col rimanere arretrato rispetto ai progrediti paesi occidentali, creando le premesse per ciò che sarebbe avvenuto nel luglio del 1853, quando le navi nere del commodoro Matthew Perry approdarono sulle coste del Giappone costringendo lo shogunato Tokugawa alla firma dei trattati ineguali.[51] L'inflazione, il malcontento e l'insoddisfazione che ne seguirono furono tra le cause scatenati della cosiddetta Restaurazione Meiji[52] e la conseguente caduta del *bakufu*[53] nel 1868. Con l'ascesa al potere dell'imperatore Meiji ebbe inizio in Giappone una radicale modernizzazione ed industrializzazione del paese su modello occidentale, che culminò con la promulgazione della Costituzione nel 1889. È proprio negli ultimi anni dell'ormai morente periodo Edo, segnati da tumulti, violenza e crollo dei valori che le stampe 無残絵 *muzane*[54] fanno la loro comparsa.

Conosciute anche come 血みどろ絵 *chimidoroe*[55] o 残酷絵 *zankokue*,[56] le cosiddette "stampe insanguinate" si contraddistinguono all'interno dell'*ukiyoe* in quanto a violenza ed atrocità. Ciò che caratterizza questo particolare genere è infatti la rappresentazione di scene cruente, nelle quali vengono raffigurati esplicitamente e con dovizia di particolari, omicidi, mutilazioni, suicidi e violente battaglie. È infatti la morte, in tutta la sua destabilizzante brutalità a essere il principale oggetto d'interesse, attorno al quale ruota il resto della rappresentazione.

---

[50] 鎖国 ***sakoku***

Politica di chiusura del paese attuata dallo shogunato Tokugawa.

[51] Trattato di Kanagawa (1854) e il trattato di amicizia e di commercio tra Stati Uniti d'America e Giappone (1858) che sancirono la riapertura dei porti commerciali. Tuttavia istituirono tutta una serie di privilegi come minime imposte d'importazione o extraterritorialità a favore degli stranieri.

[52] Serie di lotte intestine che videro i sostenitori del potere imperiale opporsi ai seguaci dello shogunato Tokugawa (1866-1869) e che ebbero termine con l'effettiva riacquisizione del potere da parte dell'imperatore.

[53] 幕府 ***Bakufu***

Governo militare

[54] 無残絵 ***muzane*** lett. Immagini atroci

[55] 血みどろ絵 ***chimidoroe*** lett. Immagini macchiate di sangue

[56] 残酷絵 ***zankokue*** lett. Immagini crudeli

Nonostante l'apprezzamento e la popolarità che i sanguinari *muzane* raggiunsero negli anni sessanta dell'Ottocento,[57] furono pochi gli artisti che nel corso della loro carriera si dedicarono alla produzione di tale tipologia di stampe. Tra di essi si possono citare 国芳 Kuniyoshi ed il suo allievo 芳幾 Yoshiiku. Tuttavia, colui che ne produsse il maggior numero fu senza dubbio 月岡 芳年 Tsukioka Yoshitoshi.[58]

Nato nel 1839 nel distretto Shimbashi,[59] Yoshitoshi dimostrò fin dalla giovinezza un precoce interesse e talento nell'arte, iniziando il suo apprendistato presso il maestro dell'*ukiyoe* Utagawa Kuniyoshi a soli dodici anni. Negli anni che seguirono il suo debutto, avvenuto il 1853 con *Bunji gannen Heike no ichimon horobi kaichū ochiiru zu* (文治元年平家の一門亡海中落入る図 '*La casata Heike sprofonda nel mare al primo anno dell'era Bunji*') il giovane Yoshitoshi si dedicò alla realizzazione di svariate opere, principalmente *yakushae,* fino ai primi anni Sessanta dell'Ottocento. Per poi passare, in seguito alla morte del maestro Kuniyoshi, a soggetti tratti da racconti popolari e 武者絵 *mushae*.[60] È in questo periodo segnato da profondi cambiamenti, oltre che dal progressivo peggioramento della già precaria situazione economica e politica del Paese che le stampe insanguinate fanno la loro comparsa nella produzione di Yoshitoshi.[61] Tematiche delle quali si può notare un primo esempio già nel 1866, in *Biyū suikoden* (美勇水滸伝 '*I begli eroi del margine del fiume*'), una raccolta di cinquanta stampe in formato 中判 *chūban*[62] dedicata ai personaggi di *Suikoden*.[63]

[57] Y. Nagai, Op.cit., pag. 15
[58] S. Sōya, *Kage no bigaku*, Tōkyō, Shinchōsha, 1975, p.168
[59] Quartiere do Edo
[60] 武者絵 ***mushae*** lett. Immagini di guerrieri
[61] E. Nakau, *Yoshitoshi kyōkai no kamigami*, Tōkyō, Ribun Shuppan, 1990, p. 182
[62] Stampa dalle dimensioni di 18 per 25 cm
[63] 水滸傳 *Shuǐhǔ Zhuàn,* celebre racconto cinese del 1400



Figura 6: Shiranui (白縫), *Biyū suikoden, Yoshitoshi, 1866*

Si tratta di *Shiranui* (白縫), la trentaduesima stampa presente nella raccolta.[64] L'opera raffigura la dama Shiranui nell'atto di consumare la sua vendetta su Mutota, l'uomo che ne aveva esiliato il marito Tametomo nell'isola di Izu.

Mutota è ritratto in primo piano, crocifisso, dal corpo seminudo e martoriato da numerosi chiodi. In secondo piano si può vedere Shiranui reggere ancora tra le mani il martello ed osservare con sadico piacere le sofferenze dell'uomo di fronte a lei. I chiodi infatti, sono stati affondati solo parzialmente nelle carni dell'uomo, con il preciso intento d'infliggere dolore e portare Mutota alla morte solo al termine di una lenta e straziante agonia. Il volto di Mutota, a differenza di quello della sua aguzzina, non è visibile. L'osservatore può solo immaginare quale espressione di pura sofferenza e disperazione vi sia dipinta, mentre la vita abbandona a poco a poco il suo corpo.

Lo stile dell'artista, nonostante risenta ancora parzialmente dell'influenza del suo maestro Kuniyoshi per quanto riguarda le anatomie dei personaggi, inizia già a mostrare i segni del realismo che caratterizzerà la sua produzione successiva. La figura di Mutota, il cui corpo ritratto di scorcio in primo piano crea l'illusione di una profondità di campo ne è un esempio.

L'anno seguente alla realizzazione di *Biyū suikoden*, in un Giappone ormai sconvolto dai cambiamenti politici e sociali che ben presto sarebbero sfociati nella guerra Boshin,[65] le rappresentazioni esplicite della violenza, sia nell'arte che nel teatro si fecero sempre più numerose.[66]

[64] R. Keyes, *Courage and Silence: A Study of the Life and Color Woodblock Prints of Tsukioka Yoshitoshi 1839-1892*, Cinncinnati, 1982

[65] Guerra civile che vide schiararsi i sostenitori del Bakufu contro la coalizione a favore della restaurazione del potere imperiale dal 1868 al 1869

[66] H. Gaudeková, *nuances of beauty – yoshitoshi's concept of women as a reflection of contemporary society,* annals of the náprstek museum 34/1, 2013, pag. 44

All'ombra di tale scenario Yoshitoshi produsse infatti numerose raccolte caratterizzate dalla presenza di scene di sangue e violenza, come *Azuma no nishiki ukiyo kōdan* (東 錦 浮世 稿談 '*Racconti del mondo fluttuante su del broccato orientale*') e *Kaidai hyaku sensō* (魁題 百 撰相 '*Selezione di cento guerrieri*'). Tuttavia, si ritiene che le più crudeli e destabilizzanti tra esse non possano che esser rappresentata dalle opere contenute nella raccolta che Yoshitoshi realizzò in collaborazione con Utagawa Yoshiiku, *Eimei nijūhasshūku* (英名 二十八 衆句 '*Ventotto omicidi famosi con poesia*'). Si tratta di ventotto stampe in formato 大判*Ōban*[67] che i due artisti realizzarono, quattordici ciascuno, traendo ispirazione da fatti di cronaca e dai più famosi *koroshiba*[68] del repertorio *kabuki*. [69] Ma nonostante i soggetti storici o appartenenti alla tradizione teatrale che vi fanno da sfondo, è la morte in tutta la sua violenta atrocità ad esser la vera protagonista di tali opere.[70] Sia essa ritratta nella sua compiutezza, quando ormai della vittima non resta altro che un corpo inerte e sangue ad imbrattare la lama del suo assassino. Oppure sia invece l'attimo che ne precede l'arrivo ad essere oggetto della rappresentazione, nel quale la vittima cerca vanamente di opporsi alla sua inevitabile sorte, in un ultimo e disperato gesto di attaccamento alla vita, poco prima di esalare l'ultimo respiro e soccombere al suo aguzzino. La terza stampa presente nella raccolta ne è un perfetto esempio. Tratta dal dramma *Natsu matsuri naniwa kagami* (夏祭浪花鑑) del 1745, essa raffigura Danshichi Kurobei nell'atto di assassinare il suocero Mikawaya Giheiji, il quale si dibatte disperatamente riverso nel fango nel futile tentativo di sfuggire al suo aggressore. Il volto di Kurobei è ritratto in tutta la sua cruda disperazione, deformato dalla paura, impiastricciato di sangue e terra. Gli occhi sbarrati e la bocca spalancata in quello che si può solo immaginare come un urlo di puro orrore.



Figura 7: Danshinichi Kurobei (團七九郎平衛), Eimei nijūhasshūku, 1867

[67] Stampa di grandi dimensioni, 39 per 26.5 cm

[68] 殺し場 ***koroshiba***

Spettacolari scene di omicidio rappresentate nei drammi kabuki

[69] E. Nakau, *op. cit.*, pag. 163

[70] S. Segi, *Yoshitoshi: The Splendid Decadent.* 1st edition. Tokyo: Kodansha, 1985, pag. 129

Tuttavia, si ritiene che tra le stampe incluse in *Eimei nijūhasshūku* siano due opere in particolare a rappresentare il culmine della violenza e della più sadica crudeltà. Prima tra esse la scena tratta dal dramma *kabuki* del 1825 T*ōkaidō Yotsuya Kaidan*,[71] nella quale Naosuke strappa la pelle dal volto insanguinato di Okuda Shōzaburō, credendo si tratti del marito della donna della quale si era invaghito. Il corpo inerme della vittima è steso a terra in un lago di sangue, le braccia grottescamente piegate e la faccia dai bulbi oculari rovesciati dell'uomo è ormai ridotta ad una maschera di morte. Yoshitoshi ne ritrae ogni più esplicito dettaglio, riservando una particolare attenzione alla resa del sangue, per la quale viene mischiato al colore della colla in modo da renderlo traslucido ed aumentarne così il realismo.[72]



Figura 8: Naosuke Gonbei, Eimei nijūhasshūku, 1867

La medesima attenzione viene riservata dall'artista nella realizzazione della dodicesima stampa di *Eimei nijūhasshūku*. Nella quale Inada Kyūzō Shinsuke infierisce sadicamente sul corpo seminudo di una serva, appesa a testa ingiù al soffitto attraverso una complessa legatura. La donna, martoriata da svariate ferite sanguinanti è completamente in balia dell'assassino che incombe su di lei, pronto a violarne le carni con la lama della sua spada. I lunghi capelli sciolti della donna ricadono in morbide onde sotto di essa, mentre rivoli di sangue colano lungo i suoi seni nudi ed il suo volto sofferente, caricando la scena di un disturbante erotismo. Un erotismo che risulta inoltre enfatizzato dalla figura maschile, la cui forza e supremazia esercitata sulla donna



Figura 9: Inada Kyūzō Shinsuke, Eimei nijūhasshūku,1867

[71] 東海道四谷怪談 "*storia di fantasmi di Yotsuya* T*ōkaidō*"

[72] J. Stevenson, *Yoshitoshi's Strange Tales*, pag. 19

indifesa, secondo l'accurata analisi della ricercatrice Helena Gaudeková, cela in sé una forte allusione sessuale.

L'immagine della donna nei panni della vittima, inerme ed impotente dinnanzi alla violenza perpetrata su di essa rappresenta un tema che ricorrerà varie volte all'interno dell'opera di Yoshitoshi.[73] A cominciare dagli *shinbun nishikie*[74] che egli realizzò durante il periodo di impiego come illustratore presso la testata giornalistica *Yūbin hōchi shinbun*[75] dal 1875 al 1876, dopo quasi due anni trascorsi in povertà a causa della scarsità di lavoro e del peggiorarsi della sua situazione psicologica.[76]

Similmente ai *shinbun nishikie* realizzati nel medesimo periodo dal suo collega e rivale Yoshiiku per conto del *Tōkyō Nichinichi Shinbun*,[77] i soggetti ritratti nelle oltre sessanta stampe in formato *Ōban* prodotte da Yoshitoshi sono vari e diversificati. Salvataggi, apparizioni di fantasmi, semplici avvenimenti e bizzarrie quotidiane. Ma anche numerose scene disturbanti, nelle quali vengono raffigurati esplicitamente omicidi, morti cruente e atti di efferata violenza. Yoshitoshi torna quindi a dedicarsi ai *muzane*, anche se con alcune sostanziali differenze rispetto alle opere prodotte nel decennio precedente. Le anatomie dalla muscolatura esagerata, i movimenti esasperati e gli sfondi piatti che caratterizzano le opere presenti in *Eimei nijūhasshūku* cedono il posto ad un maggiore realismo, sia nell'impostazione della scena che nella rappresentazione delle figure umane e dei panneggi. Inoltre, a differenza delle stampe insanguinate realizzate verso la fine degli anni Sessanta nelle quali morte e crudeltà fine a sé stessa fanno da protagonisti, nei *muzane* prodotti da Yoshitoshi per conto dello *Yūbin hōchi shinbun* è invece la sofferenza emotiva dei personaggi ad esser ritratta sullo sfondo della violenza.[78]

---

[73] H. Gaudeková, *op. cit.*, pag. 46

[74] 新聞錦絵, ***shinbun nishikie***

Stampe a colori raffiguranti gli avvenimenti riportati nell'articolo del giornale. Venivano solitamente date in omaggio agli abbonati come supplemento allegato alla copia del giornale.

[75] 郵便報知新聞 "*Giornale delle notizie postali*" fondato a Tokyo il 1873

[76] E. Nakau, *op. cit.*, pag. 173

[77] 東京日日新聞 "*Giornale delle notizie quotidiane di Tokyo*" fondato a Tokyo il 1872

[78] H. Gaudeková, *op. cit.*, pag. 44



Figura 10: Yūbin hōchi shinbun n. 649, 1875

Nell'illustrazione numero Seicento quarantanove si può osservare un esempio del cambiamento in atto nello stile di Yoshitoshi. La scena raffigura un omicidio avvenuto a Tokyo nell'anno 1975. L'intonacatore Toyokichi massacra la signora Oei e la sua famiglia, presso la quale lavorava, in seguito alla decisione di quest'ultima di porre fine alla loro relazione. L'efferatezza dell'atto e la sua violenza sono evidenti. Tuttavia, a differenza degli assassinii ritratti in *Eimei nijūhasshūku*, la mera rappresentazione della violenza non risulta più essere il solo scopo dell'artista. I personaggi che compiono, o nel caso delle vittime, subiscono l'atto rivestono infatti pari importanza, come si può notare dalle espressioni dei volti e dalle emozioni che da essi traspaiono. La disperazione della donna che stringe tra le braccia il bambino, la rabbia dell'uomo che cerca inutilmente di fermare l'assassino e il rancore dipinto sul volto di quest'ultimo rappresentano i veri protagonisti della scena.



Figura 11: Yūbin hōchi shinbun n. 623, 1875

Il tema della vulnerabilità della donna e della violenza della quale è vittima impotente, già osservata in *Eimei nijūhasshūku*, ritorna nella stampa seicento ventitré della serie.[79] Due donne in viaggio da Nojiri vengono derubate, spogliate ed infine abbandonate legate a degli alberi. La scena le raffigura in balia di un branco di lupi che ne strappano a morsi le carni insanguinate, divorandole pezzo per pezzo mentre sono ancora vive. Si tratta di una delle opere più estreme e disturbanti mai realizzate da Yoshitoshi, [80] nella quale l'orrore e la violenza

[79] Ivi, pag. 48
[80] Ibid

vengono raffigurati esplicitamente e con dovizia di particolari. A rafforzare il carattere destabilizzante si unisce anche il realismo con il quale vengono ritratte le due donne. A cominciare da quella ormai morta, con il capo grottescamente riverso su un lato, mentre la sua compagna dal volto piegato in un grido disperato e il busto seminudo, ritorto dal dolore, viene divorata dalle bestie intorno a lei.

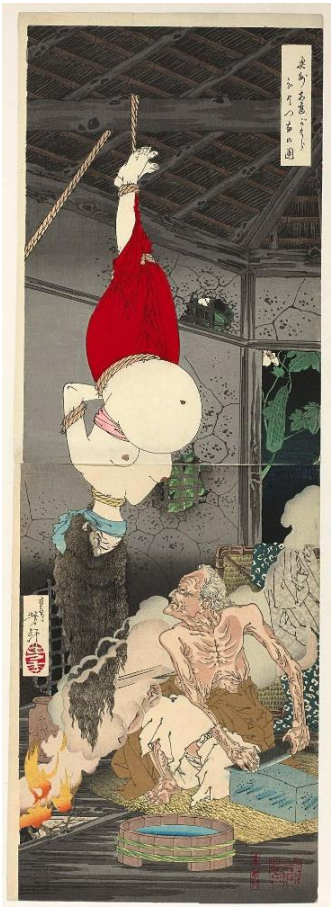


Figura 12: Adachigahara hitotsuya no zu, 1885

Yoshitoshi torna a rappresentare la crudeltà, l'orrore e l'erotismo in una delle sue ultime opere,[81] *Adachigahara hitotsuya no zu* (安達がはらひとつ家の図 '*La casa solitaria nella brughiera di Adachi*'). Un dittico verticale in formato *Ōban* del 1885, nel quale traspare lo stile realistico di Yoshitoshi, in parte influenzato dalla pittura occidentale come si può notare in particolare nella resa dei panneggi.[82]

La scena, tratta da un racconto popolare, raffigura la strega di Adachi[83] intenta ad affilare su di una pietra il coltello che presto utilizzerà per sventrare la sua prigioniera e strapparne il feto dal grembo. La giovane donna appesa accanto a lei, seminuda e dai lunghi capelli sciolti riporta alla mente la vittima di Inada Kyūzō Shinsuke ritratta in *Eimei nijūhasshūku.* Tuttavia, a differenza di quest'ultimo in *Adachigahara hitotsuya no zu* non scorre una sola goccia di sangue.[84] Yoshitoshi mostra infatti ciò che precede la violenza,[85] lasciando solo intuire attraverso l'atmosfera macabra della scena, l'orrore che ne seguirà. L'espressività e l'introspezione dei personaggi caratterizzano infatti le opere della tarda produzione di Yoshitoshi, [86] le quali non trasmettono più «*l'impressione che il loro autore desideri glorificare il male e la morte, attraverso uno stile fatto di "sangue e crudeltà", "morte e massacro"*»[87] che invece dominava i *muzane.*

[81] Y. Nagai, Op.cit., pag. 21
[82] Ibid
[83] Una 鬼婆 *Onibaba* che secondo il *folklore* giapponese, catturava le donne incinte per poi strappare dal loro grembo il bambino non ancora nato e cibarsene.
[84] H. Gaudeková, *op. cit.*, pag. 47
[85] S. Segi, *op. cit.*, pag. 144
[86] S. Matsuoka *Yoshitoshi kyōkai no kamigami*, Tōkyō, Ribun Shuppan, 1990, pag. 36
[87] E. Nakau, *op. cit.*, pag. 163

2. Taishō e Shōwa – Erotic Grotesque Nonsense

L'attrazione esercitata dal proibito, da ciò che è osceno e fuori norma è insita nella natura umana. Come allo stesso modo lo è anche la repulsione ed il disgusto che ad essa si contrappone. Le reazioni ambivalenti suscitate da morte ed erotismo, come si è visto, ne rappresentano un chiaro esempio. Il corpo attraverso le sue trasformazioni costituisce l'origine di tali reazioni, sia che si tratti dei cambiamenti che esso subisce in seguito alla morte tramite la putrefazione ed il disfacimento dei tessuti, che dei cambiamenti ai quali è soggetto nell'ambito delle attività sessuali. Tuttavia, si ritiene che vi sia è un terzo tipo di fenomeni trasformativi, che al pari di morte e sessualità provocano nell'osservatore una reazione di ambivalente e contradditoria.

L'assenza di parti anatomiche là dove dovrebbero trovarvisi, la presenza di quest'ultime in punti del corpo a loro estranee, l'unione tra umano ed animale. Qualsiasi sia la sua natura, l'anomalia o la deformità rappresentano una violenza inferta al corpo, al suo ordine e alla sua integrità. Tale corpo grottesco «*è aperto nella sua vulnerabilità: forze diverse dal semplice scorrere del tempo possono agire su di esso e modificarlo nei modi più vari*»,[1] come il cadavere in putrefazione o il corpo durante l'atto sessuale, esso può essere «*consumato, penetrato o assorbito da un altro corpo o forza*».[2]

Per quanto concerne il Giappone, il legame che intercorre tra il grottesco, la morte e la sessualità affonda le radici nel passato.[3] Tale legame, come illustrato da Osterfeld in *Ambiguous bodies*, è infatti riscontrabile già nei primi anni del VIII secolo in svariati *setsuwa*.[4] Una tendenza, che si formalizza nei secoli successivi sia nel campo della letteratura, che dell'arte e dell'intrattenimento popolare.[5] Si ritiene però che l'interesse per l'esplorazione del deviante e del bizzarro, il suo fascino ed il legame che si instaura tra esso, il macabro e l'erotico raggiunga la prima ed esplicita sintesi in epoca Shōwa,[6] attraverso il fenomeno culturale エロ・グロ・ナンセンス *ero guro nansensu*.

---

[1] M. Osterfeld, *Ambiguous bodies: reading the grotesque in Japanese setsuwa tales,* Stanford University Press, 2009, pag. 43
[2] Ibid
[3] Ivi pag. 32
[4] 説話 ***Setsuwa***
Brevi racconti popolari e mitologici, nei quali vengono illustrati principi buddisti, morali e filosofici attraverso la narrazione di eventi bizzarri
[5] M. Osterfeld, *op. cit.*, pag. 2
[6] 昭和時代 ***Shōwa jidai*** *(1926-1989)*

Un movimento che fece la sua comparsa nel periodo di tempo che intercorre tra ultimi anni dell'epoca Taishō[7] e l'inizio dell'epoca Shōwa. Coinvolgendo gli ambiti più vari della cultura popolare giapponese, fino a raggiungere la sua massima espressione nella letteratura degli anni Trenta del Novecento e nell'arte del dopoguerra. Il termine *ero guro nansensu*, «*espressione della degradazione e il consumismo che erano fioriti durante il periodo interbellico*»,[8] allude a ciò che rappresenta la caratteristica principale del movimento, ovvero l'interesse per ciò che è erotico *Ero,* grottesco *Guro,* e assurdo *Nansensu,*[9]

Il presente capitolo si propone di tracciare la genesi e lo sviluppo di tale movimento, servendosi come punto di partenza, del concetto di corpo grottesco ideato da Michail Bachtin e del rapporto ambivalente tra pulsioni di vita e morte che esso rappresenta. Si intende individuare quanto abbia costituito un esempio del fascino e dell'interesse suscitato dal deviante e dalla sua esplorazione nelle epoche antecedenti al fenomeno dell'*ero guro nansensu,* ovvero nell'ambito della cultura popolare e in particolar modo dell'arte e dell'intrattenimento di epoca Edo e Meiji. Ci si propone in seguito di contestualizzare il movimento *ero guro nansensu* all'interno del quadro storico e sociale del Giappone interbellico e postbellico, sulla base delle attuali ricerche condotte in merito. S'intende quindi delineare la possibile influenza che tali avvenimenti possano aver esercitato sullo sviluppo dell'*ero guro nansensu* nei due periodi. Infine, verrà tracciato un breve excursus della produzione artistica legata al movimento di inizio epoca Shōwa, al fine di delineare gli elementi che all'interno di tale ricerca estetica fungeranno da basi per la rappresentazione del deforme, della morte e dell'erotismo nell'arte giapponese moderna e contemporanea.

[7] 大正時代 ***Taishō jidai*** (1879 -1926)

[8] M. Mori, *nippon ero guro nansensu: showa modan kayo no hikari to kage,* Tokyo: kodansha 2016 pag. 9

[9] Ivi, pag. 12

2.1. Il fascino del bizzarro: la rappresentazione del grottesco dal passato alla modernità

Come accennato precedentemente, la rappresentazione del grottesco e del deforme fa da sempre parte dell'immaginario letterario ed artistico giapponese.[10] Basti pensare, nell'ambito della religione, alla figura di Hiruko.[11] Il bambino deforme del quale viene narrato nel *Kojiki*, dal corpo privo degli arti e delle ossa, frutto della prima e fallimentare unione tra le divinità Izanami e Izanagi. Oppure alla moltitudine di creature deformi o mostruose, a metà strada tra l'umano e l'animale che ne popolano il *folklore* sotto forma di *yōkai*[12] e *yūrei.*[13] Come nel caso della *hagurobettari,*[14] *yōkai* femminile dal volto privo di occhi o naso, aperto da una larga bocca dai denti anneriti.



Figura 13: Ehon Hyaku Monogatari, Takehara Shunsensai, 1841

Come affermato da Michelle Osterfeld in *Ambiguous bodies*, è appunto l'anormalità, «*il corpo e le sue trasformazioni, sotto forma di malformazioni, ibridi umano-animale o umano-mostruoso*»[15] ad essere oggetto d'interesse. Una anormalità che accomuna i soggetti grotteschi, la quale «*può essere analogamente rappresentata attraverso gli stadi di cambiamento e le funzioni corporali, come la decomposizione, il rapporto sessuale o il parto*».[16]

---

[10] M. Nakamura, *Monstrous bodies: the rise of the uncanny in modern Japan*, Cambridge, Mass. : Harvard University East Asia Center, 2015, pag. 4

[11] 蛭子 **Hiruko** lett. "bambino sanguisuga"
Primogenito degli dei Izanami ed Izanagi, verrà posto su di una barca di giunchi intrecciati e abbandonato nelle acque dell'oceano a causa della sua deformità.

[12] 妖怪 ***yōkai***
Creature del *folklore* giapponese, generalmente malevoli e dotati di poteri sovrannaturali. Si crede che risiedano ai confini dei villaggi, o nelle montagne e che facciano la loro comparsa al calar del sole.

[13] 幽霊 ***yūrei***
Spettri della tradizione giapponese

[14] 歯黒べったり ***hagurobettari***
Yōkai dalle sembianze femminili

[15] M. Osterfeld, *op. cit.*, pag. 2

[16] Ibid

Nell'ambito della letteratura, una delle prime rappresentazioni del legame che intercorre tra grottesco, macabro ed erotico è riscontrabile all'interno di alcuni *setsuwa* presenti nel *Konjaku monogatari* (今昔物語 '*racconti del passato e del presente*').[17] I corpi grotteschi che vengono descritti in tali racconti sono, in quanto tali, oggetto di trasformazioni.[18] Prima fra tutte le trasformazioni che vedono l'umano in relazione al sovrannaturale e all'animale, sotto forma di unioni sessuali o di ibridi, «*i quale costituiscono in effetti la più antica forma di rappresentazione del grottesco*».[19]

Tra i vari *setsuwa* oggetto dell'analisi di Osterfeld in *Ambiguous bodies*, si ritiene siano due in particolare a rappresentare la più chiara espressione della relazione che lega il grottesco alla sessualità e alla morte. A partire dal quarantesimo racconto del volume 29 del *Konjaku*,[20] il quale vede un monaco intrattenere un rapporto sessuale con un serpente durante il sonno, immaginando si tratti di una donna e uccidendolo nel processo. Mentre il trentanovesimo presente nel medesimo volume[21] narra di una donna intenta a urinare che viene quasi attaccata da un serpente attratto sessualmente da lei, il quale verrà poi ucciso da un uomo di passaggio.

In entrambi i *setsuwa* è il serpente a subire una trasformazione, assumendo idealmente le sembianze degli organi sessuali femminili nel primo caso e maschili nel secondo. Organi che al pari degli altri orifizi naturali rappresentano zone liminali del corpo, confini che demarcano la separazione tra quest'ultimo e il mondo esterno. Confini che, come sottolineato da Michail Bachtin nella sua celebre dissertazione *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, possono essere valicati attraverso gli atti corporei che scandiscono la vita, quali il mangiare, il bere, l'espletazione dei bisogni naturali, l'accoppiamento, la gravidanza e la nascita.[22] Ma non solo, anche attraverso la morte e la putrefazione. Gli orifizi del corpo infatti, oltre a rappresentare luoghi di scambi reciproci tra esso e il mondo esterno, necessari alla vita e nel caso degli organi riproduttivi, alla sua creazione, rappresentano al contempo anche i luoghi attraverso i quali si

---

[17] 今昔物語 ***Konjaku monogatari*** lett. "*racconti del passato e del presente*"
Raccolta di numerose leggende e racconti popolari di periodo Heian. Tra i *setsuwa* inclusi nei 29 volumi che compongono la raccolta si trovano racconti appartenenti sia alla tradizione giapponese che indiana o cinese.

[18] M. Bachtin. *Rabelais and His World*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1984, pag. 317

[19] Ivi, pag. 316

[20] 蛇見僧昼寝閑呑受嬈死語 "*racconto di un serpente che, attratto dal pene di un monaco addormentato, muore soffocato dallo sperma"*

[21] 蛇、見女陰発欲出穴當刀死語 "*racconto di un serpente che, emerso dalla sua tana alla vista di una vagina, viene ucciso da una katana*"

[22] Ivi, pag. 317

avvia il processo di decomposizione e disfacimento dell'organismo. È proprio all'interno degli orifizi naturali del corpo morto che gli insetti necrofagi generalmente depongono le loro uova, consentendo così alle larve che ne usciranno facile accesso alle cavità interne del cadavere.

ll corpo e la relazione che esso instaura con il mondo esterno, come sottolineato da Bachtin[23] e reso manifesto da Osterfeld attraverso la sua analisi della tradizione giapponese, sono entrambi caratterizzati dalla fragilità dei confini che ne separano l'interno dall'esterno. Confini che costituiscono un'area grigia, nella quale forze diverse agiscono sul corpo, trasformandolo.[24] Tale trasformazione, ovvero l'espressione esplicita e talvolta addirittura esasperata della fisicità, in tutte le sue assurde, comiche o disgustose sfumature, costituisce una caratteristica propria della rappresentazione del grottesco, come sottolinea Osterfeld:

> all'interno dei racconti grotteschi vengono rappresentate le forme più varie del desiderio, espresse attraverso la raffigurazione dell'irriverente, dell'umoristico e talvolta del violento. A differenza delle opere del canone classico giapponese, nelle quali attività sessuali […] come anche la sgradevolezza della malattia e della morte sono spesso ignorate o negate
>
> (Osterfeld, 2009, pag. 44)

Un discorso analogo può essere fatto nel caso della produzione artistica. Si ritiene infatti, che la più esplicita e talvolta disturbante raffigurazione del grottesco negli anni che precedono il Novecento, sia riscontrabile all'interno di quella tipologia d'arte caratterizzata dalla rappresentazione esplicita degli atti attraverso i quali il corpo va oltre sé stesso, uscendo dai suoi confini prestabiliti. Nello specifico del Giappone, l'arte erotica *shunga*. Si tratta infatti di opere nelle quali i corpi raffigurati sono caratterizzati dalla presenza di organi genitali sproporzionati ed esagerati, nelle quali l'atto sessuale e le trasformazioni del corpo ad esso legate costituiscono il fulcro della rappresentazione. Come affermato da Bakhtin, «*il ventre e il fallo. Tali parti rivestono un ruolo preponderante nella costruzione dell'immagine grottesca*.»[25]

Infatti, nonostante il grottesco faccia la sua apparizione nel campo dell'arte già a partire dal periodo Muromachi[26] sotto forma di *emakimono*,[27] pitture e stampe raffiguranti creature del

[23] Ibid
[24] M. Osterfeld, *op. cit.*, pag. 43
[25] M. Bachtin. *op. cit.*, pag. 317
[26] 室町時代 ***Muromachi jidai*** (1336-1573)
[27] 絵巻物 ***emakimono***

folklore, si ritiene che tale tendenza raggiunga la sua massima espressione attraverso lo *shunga* in epoca Edo.

Le trasformazioni del corpo, i confini che ne separano l'interno dall'esterno e la violazione di questi ultimi, che caratterizzano la rappresentazione del grottesco come teorizzato da Bachtin e Osterfeld, trova un primo ed evidente esempio nelle scene raffiguranti rapporti sessuali inter specie, riscontrabili nello *shunga* già a partire dalla fine del Settecento.[28] A cominciare dalla prima stampa della raccolta *Utamakura* realizzata nel 1788 dal celebre maestro Utamaro.[29] Opera nella quale è ritratta un *Ama*,[30] seduta su di una roccia e intenta a osservare incuriosita una sua compagna venire aggredita sessualmente da due kappa[31] nel fondo del fiume.



Figura 14: Particolare dell'opera Kappa ni osowareru josei (河童に襲われる女性 'donna attaccata dai kappa'), Utamaro, 1788

Un tema, quello dell'unione grottesca tra esseri umani e creature sovrannaturali, animali e mostri che, come già accennato nel capitolo precedente, costituisce una buona parte della produzione *shunga* di epoca Edo. Un periodo nel quale il fascino esercitato dal sovrannaturale, dall'occulto e dal bizzarro dominano l'immaginario artistico tanto quanto quello popolare.[32] Come sottolineato da Maria Novielli in *Metamorfosi*:

> letteratura, teatro, pittura e persino cantastorie e vaudeville hanno composto immagini terrifiche legate alla mitologia nipponica e al repertorio folkloristico e della regione, dove è in particolare

Opera pittorica realizzata su un rotolo. Testo e immagini vengono dipinti orizzontalmente, i soggetti sono i più variegati. Guerra, amore, religione, racconti popolari e sovrannaturali.

[28] Y. Nagai, Op.cit., pag. 39

[29] (1753-1806)

[30] 海女 ***Ama***

Pescatrici subacquee tradizionali

[31] 河童 ***kappa***

Creatura del *folklore* giapponese, solitamente malevola, che si pensa dimori nel letto di fiumi, stagni o laghi. Il suo aspetto è quello di un bambino dalla pelle squamosa, munito di becco e guscio di tartaruga. Sulla cima della testa presenta una cavita contenente acqua, la quale costituisce la fonte della sua forza e dei suoi poteri.

[32] S. Addis, "*The Supernatural in Japanese Art*" In *Japanese Ghosts and Demons: Art of the Supernatural*, New York: George Braziller Inc., 1985, pag. 178

il tema della mutazione a ricordare la violazione ancestrale di Izanami. […] autori che hanno dato forma a racconti dell'orrore già conosciuti dal loro pubblico.

(Novielli, 2010, pag. 22)



Figura 15: Hyaku bobo-gatari, Katsukawa Shunshō, 1771

Un'ulteriore tipologia di trasformazione del corpo che vede coinvolto l'umano in relazione al sovrannaturale nell'arte *shunga* è rappresentato dalle opere raffiguranti spettri e *yōkai* sotto le sembianze di organi sessuali antropomorfizzati. Il libro erotico *Hyaku bobo-gatari* (百慕々語 '*Racconti delle cento vagine*'), realizzato da Katsukawa Shunshō[33] nel 1771 ne rappresenta il primo esempio.[34] Si tratta di sedici illustrazioni accompagnate da brevi righe di testo, realizzate come parodia del *Hyakumonogatari* (百物語 '*Cento racconti'*), nelle quali vengono ritratti numerosi *yūrei* e *yōkai* dalle fattezze di animali, uomini e donne dai volti grottescamente trasfigurati in organi genitali sia maschili che femminili.[35]

Iconografia che troverà posto anche all'interno della produzione artistica del celebre maestro dell'*ukiyoe* Kuniyoshi, nella raccolta di *shunga Kaidan hyakki yagyō* (開談百気夜行 '*Processione notturna di cento demoni*') del 1829.

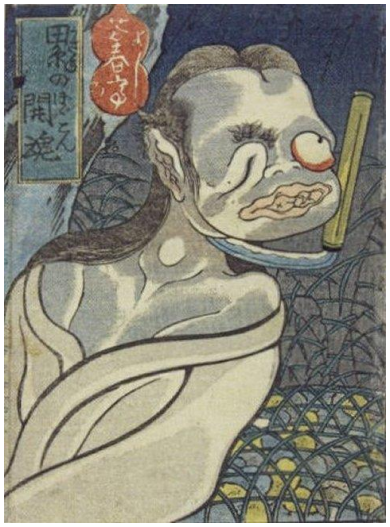


Figura 16: Kasane no bobokon, Kaidan hyakki yagyō, Kuniyoshi, 1829

Composta da ventiquattro stampe in formato 小判 *koban* a tema sovrannaturale, l'opera di Kuniyoshi ritrae anche svariati soggetti tratti da drammi *kabuki*, come nel caso dello spettro di Kasane.[36] Oppure figure appartenenti alla religione ed al folklore, come nel caso delle stampe raffiguranti il dio degli inferi *Enma*[37] intento a sorvegliare le unioni tra i morti, e una

[33] (1726 -1793)
[34] Y. Nagai, Op.cit., pag. 42
[35] Ibid
[36] Ispirata a una scena *Meiboku Kasane Monogatari*, dramma *kabuki* andato in scena la prima volta nel 1778, l'illustrazione raffigura lo spettro di Kasane, resa deforme a causa di una maledizione, la quale viene uccisa accidentalmente dal marito con un falcetto.
[37] 閻魔 ***Enma***
Signore degli inferi e dei morti nella religione buddista

rokorokubi[38] dalla larga bocca spalancata a forma di genitali femminili. Un particolare, quest'ultimo, che accomuna quasi tutte le opere presenti nella raccolta. Sia che si tratti di creature sovrannaturali, che di attori *kabuki* e persino di animali. La bocca viene spesso associata agli organi genitali, in quanto zona liminale attraverso la quale vengono scavalcati i confini tra corpo e mondo esterno, «*riveste un ruolo tra i più importanti nella raffigurazione del corpo grottesco*».[39]



Figura 17: Particolare, Kaidan hyakki yagyō, Kuniyoshi, 1829

Da quanto analizzato finora si può quindi evincere come il grottesco, sia nell'ambito dell'arte che della letteratura, venga reso attraverso la rappresentazione dei corpi, isolando ed esagerando le loro singole parti e processi naturali che li coinvolgono.[40] Il grottesco è perciò, in accordo con quanto affermato da Osterfeld,

> una modalità di rappresentazione centrata sul corpo e sulle realtà corporee, che ne esagera le caratteristiche, che ne sfuma i già labili confini, […] spesso degradandolo, combinando l'assurdo allo spaventoso.
>
> (Osterfeld, 2009, pag. 235)

Una rappresentazione, quella del corpo grottesco attraverso la deformità, l'esagerazione e la mostruosità, che in periodo Edo è osservabile non solo nelle arti, ma persino nell'ambito dell'intrattenimento popolare, come testimonia l'ampia diffusione e popolarità raggiunta dagli spettacoli 見世物 *misemono*[41] fra il 1590 e il 1873.[42] Similmente ai *freakshow*,[43] particolarmente in voga negli Stati Uniti e nell'Inghilterra vittoriana, i



Figura 18: Sirena giapponese composta da parti anatomiche di scimmia e una coda di pesce, periodo Edo, British Museum

[38] ろくろ首 ***rokorokubi***
Yōkai dalle sembianze femminili, in grado di confondersi tra gli esseri umani durante il giorno e di allungare notevolmente il collo durante la notte, anche inconsapevolmente. Nonostante in alcuni racconti essi vengano rappresentati come esseri maligni che si nutrono di sangue umano, solitamente non sono considerati aggressivi.

[39] M. Bachtin. *op. cit.*, pag.

[40] M. Osterfeld, *op. cit.*, pag. 235

[41] 見世物 ***misemono*** lett**.** "esibizioni"

[42] A. Markus, *The Carnival of Edo: Misemono Spectacles from Contemporary Accounts*, Harvard Journal of Asiatic Studies Vol. 45, No. 2, Harvard-Yenching Institute, 1985, pag. 505

[43] Mostre di fenomeni da baraccone, fioriti in Inghilterra verso la metà del XVI secolo.

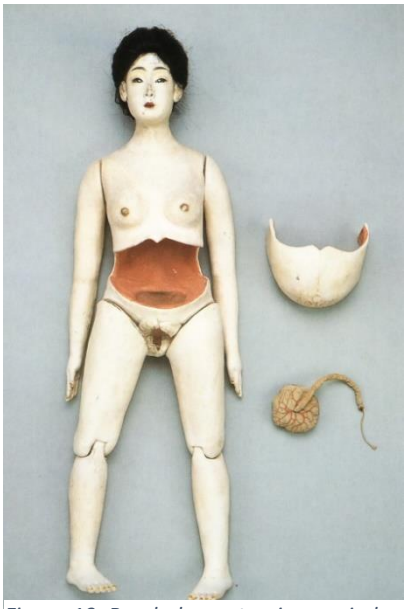


Figura 19: Bambola anatomica, periodo Edo

misemono consistevano in temporanee esibizioni e mostre di assurdità quali animali, persone e talvolta persino oggetti dall'aspetto anomalo. Tali anomalie potevano essere rappresentate dalla presenza di rare malformazioni, deformità o malattie, come nel caso di gemelli siamesi, nani o del cosiddetto "bambino bottiglia" di Osaka.[44] Ma anche animali esotici, ibridi, presunte creature sovrannaturali o mostruose quali teste di scimmia unite a corpi essiccati di pesci e spacciati per sirene, donne particolarmente brutte presentate come demoni o la bambina dal corpo completamente coperto da una folta pelliccia nera, chiamata "ragazza orso" nel 1850.[45] Talvolta, oltre alle semplici mostre di mostruosità e deformità si poteva anche assistere a delle vere e proprie esibizioni, quali dimostrazioni di abilità o capacità fisiche bizzarre e talvolta disturbanti, come nel caso donna di Edo in grado di cavarsi gli occhi dalle orbite, legando poi ai filamenti del nervo ottico collane di monete.[46] Ma anche giochi di prestigio, numeri di equilibrismo o grotteschi spettacoli a sfondo sessuale ed erotico.[47] A quest'ultima categoria di rappresentazione del grottesco, legato all'ambito della sessualità e delle trasformazioni del corpo che ne sono conseguenza, appartengono anche le mostre di bambole anatomiche, particolarmente popolari tra le attrazioni dei *misemono*. Tali bambole, originariamente costruite a scopo educativo, raffiguravano donne in stato di gravidanza, il cui ventre poteva essere aperto rivelando al loro interno la riproduzione di un feto in miniatura nei vari stadi di sviluppo.

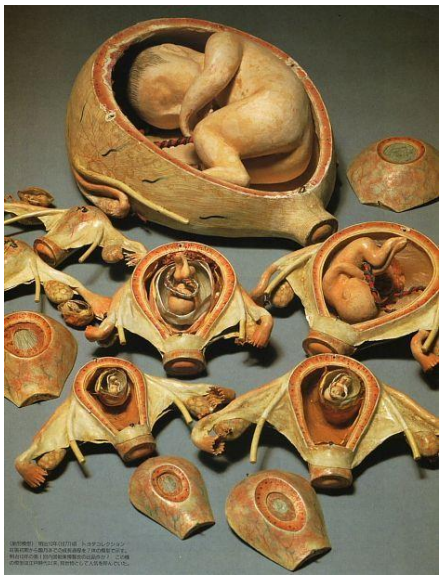


Figura 20: Set di modellini di feto, 1877

Messi in scena principalmente nel distretto di Asakusa, un quartiere della città di Edo «*che fu fonte inesauribile di nuovi tipi di piaceri e divertimenti per tutto il XIX*

[44] Ibid
[45] Ivi, pag 529
[46] Ivi, pag 530
[47] Per un'analisi più approfondita e in dettaglio delle *performance* negli spettacoli *misemono* si veda A. Markus (1985)

secolo»,[48] i *misemono* venivano allestiti in uno spazio provvisorio che veniva smantellato una volta terminata l'esposizione. Una caratteristica che secondo Markus Andrew determinò l'atteggiamento particolarmente permissivo delle autorità, oltre che l'assenza di sanzioni o norme legali che regolassero le attività svolte durante tali spettacoli, anche nel caso di esibizioni dai contenuti apertamente sessuali.[49]

Con il sopraggiungere dell'epoca Meiji e il declino del *bakufu* e delle tradizioni che ne conseguirono, le esibizioni *misemono* finirono anch'esse per cadere in declino. Similmente a quanto già osservato nel primo capitolo riguardo l'arte *shunga*, considerata oscena ed indecente agli occhi del puritano regime Meiji e messa ufficialmente al bando con l'Ordinanza sulla Pubblica Morale del 1872, anche i *misemono* finirono col subire le conseguenze della nuova e rigida legislazione. A partire dalle ordinanze del 1872 e 1873,[50] le quali limitarono l'utilizzo degli spazi pubblici e qualsiasi tipo di esposizioni di deformità, considerate offensive dal punto di vista umanitario e «*inconciliabili con il desiderato tono morale della nuova capitale*».[51]

2.2. Risposta ad un mutamento storico culturale: genesi e sviluppo del fenomeno Ero Guro

Come si ha avuto modo di constatare attraverso il breve excursus tracciato nel paragrafo precedente, la rappresentazione del grottesco e il legame che esso instaura con l'erotismo, la morte e la sessualità trova numerosi esempi, sia nell'arte che nella letteratura giapponese. In particolar modo durante gli anni del *sakoku*, in un Giappone ancora profondamente legato alle tradizioni e caratterizzato dal fascino per il sovrannaturale e il mostruoso. Tuttavia, come già accennato nel primo capitolo, con lo sbarco delle navi americane nella baia di Edo ebbe inizio per il Giappone un lungo periodo di tumulti e profondi cambiamenti, sia politici che culturali. La riapertura dei porti, il rapido declino dello *shogunato* e infine l'avvento della restaurazione Meiji andarono a modificare radicalmente la società giapponese.

Il contatto con gli occidentali, la politica di industrializzazione e modernizzazione del paese iniziata durante gli ultimi anni del periodo Edo e la sua definitiva istituzione da parte del neonato governo imperiale portarono a progressi nel campo delle scienze, della tecnologia e della medicina. Progressi che come si è visto, condussero il paese a ad una progressiva perdita

[48] Ivi, pag 507
[49] Ivi, pag 518
[50] Ivi, pag 540
[51] Ibid

delle tradizioni e dello stile di vita di epoca Edo. Ma non solo, essi andarono a modificare radicalmente anche la percezione di sé e del proprio corpo, il quale, come afferma Miri Nakamura, «*viene così reimmaginato, divenendo oggetto di studio e mezzo attraverso il quale l'impero avrebbe potuto plasmare una nuova e moderna nazione*».[52] Analogamente, anche l'immaginario letterario ed artistico subisce una trasformazione, esso infatti si popola di un nuovo tipo di creature mostruose non più legate al mondo del sovrannaturale e alla tradizione del *folklore*, ma bensì al concetto di anormalità. Un concetto delineato dalla società e dallo stesso impero giapponese a fronte dei progressi scientifici e degli studi di eugenetica di epoca Meiji e Taishō.[53] Una nuova visione del mondo che andò inevitabilmente a tracciare una netta linea di demarcazione tra ciò che, giudicato normale e sano, si contrapponeva al deviante, al malato o al deforme, in altre parole a tutto ciò che fosse "anormale". Un'anormalità intesa non solo sul piano fisico e anatomico, ma anche psicologico e sociale, rappresentata principalmente da malattie mentali e devianze sessuali.

Si assiste così alla creazione di nuove figure mostruose e miti, i quali vanno a rimpiazzare le credenze legate al *folklore* e alla tradizione. Gemelli, personalità sdoppiate, persone affette da malformazioni o perversioni sessuali assumono idealmente il ruolo di quelle creature sovrannaturali, quali spettri e *yōkai*, appartenenti al passato che tanto avevano affascinato il Giappone di periodo Edo.[54] È l'impero stesso infatti, «*attraverso una così rigida definizione ed ossessione per la "normalità", a definire di conseguenza il suo opposto*»,[55] andando così a dar vita a nuovi mostri. Figure che non sono altro che il prodotto del processo di modernizzazione sotto il governo imperiale, «*espressione della paranoia e della pressione che il Giappone moderno stava sperimentando all'epoca*».[56]

È all'interno di un simile panorama culturale che negli anni Venti del Novecento fiorisce in Giappone il fenomeno dell'*ero guro nansensu*. Un fenomeno che come precedentemente accennato, si dedicò all'esplorazione dell'orrido, del bizzarro e del legame che intercorre tra essi e la sfera dell'erotismo, andando ad influenzare gli ambiti più vari della cultura di epoca Taishō e Shōwa.[57] A cominciare dalla letteratura, con le opere prodotte dagli scrittori Edogawa Ranpo e Tanizaki Jun'ichirō durante gli anni che precedettero lo scoppio del secondo conflitto

[52] M. Nakamura, *Monstrous bodies: the rise of the uncanny in modern Japan,* Cambridge, Mass. : Harvard University East Asia Center, 2015, pag 2
[53] Ivi, pag 4
[54] Ivi, pag 134
[55] Ivi, pag 133
[56] Ibid
[57] M. Mori, *nippon ero guro nansensu: showa modan kayo no hikari to kage*, Tokyo, 2016, pag 13

mondiale. Tali opere, come infatti sottolineato da Angles Jeffrey nel suo articolo *Seeking the Strange: Ryōki and the Navigation of Normality in Interwar Japan*:

> combinavano tali elementi: i protagonisti dei loro racconti adottavano nuove identità, prendendo parte a crimini e omicidi drammatici, cercando il piacere attraverso nuove e non convenzionali forme di sessualità, […] al fine di per percepire il mondo in nuovi e diversi modi.
>
> (Angles, 2008, pag 102)

Ma non solo, si possono osservare numerose espressioni dell'estetica *ero guro nansensu* nell'ambito delle arti performative, della musica e della pittura.[58] Una forma d'espressione quest'ultima, che caratterizzerà il *revival* del fenomeno *ero guro nansensu* nel dopoguerra, sotto forma di vero e proprio movimento artistico, e del quale si avrà modo di approfondire nel terzo paragrafo.

Per quanto concerne le prime rappresentazioni del fenomeno, esse sono costituite per la maggior parte da articoli di giornale, libri e riviste attraverso i quali la nuova generazione di epoca Taishō potesse soddisfare la propria brama di stranezze e anormalità. Avvenimenti bizzarri, crimini particolarmente efferati e perversioni sessuali assumono un ruolo centrale all'interno delle tematiche trattate nelle pubblicazioni *ero guro nansensu*. Incarnando quello che secondo Angles rappresenta il concetto chiave del fenomeno, il 猟奇 *ryōki*,[59] ovvero la brama (da 猟 *ryō* caccia) di bizzarrie e assurdità (da 奇 *ki* strano) che vede la sua nascita in epoca Taishō per poi raggiungere l'apice della popolarità negli anni Trenta del Novecento. Un termine che, come osservato da Angles, riassume in se le due caratteristiche principali del fenomeno *ero guro nansensu*, ovvero il fascino e la ricerca del bizzarro e al tempo stesso anche del deviante, del macabro e dell'erotico.[60] Tale termine ricorre spesso all'interno delle pubblicazioni di epoca Taishō e Shōwa,[61] utilizzato per descrivere omicidi, scene sanguinarie o macabre come nel caso di ritrovamenti di cadaveri decapitati o smembrati, definiti 猟奇死 *ryōkishi*[62] o 猟奇事件 *ryōki jiken.*[63] Ma non solo, esso presenta anche una forte accezione erotica, avvicinandosi al concetto di "perverso" e "deviato", trovando uso nella descrizione di crimini

[58] M. Mori, *op. cit.*, pag 36

[59] 猟奇 ***ryōki*** lett. "bizzarro, grottesco"

[60] J. Angles, *Seeking the Strange: "Ryōki" and the Navigation of Normality in Interwar Japan,* Monumenta Nipponica Vol. 63, No. 1, Sophia University, 2008 pag 117

[61] Ivi, pag. 125

[62] 猟奇死 ***ryōkishi***, lett "morti grottesche"

[63] 猟奇事件 ***ryōkijiken***, lett "incidenti, fatti grotteschi"

o fatti cruenti legati alla sfera sessuale. Un esempio di ciò è rappresentato dall'efferato delitto avvenuto a Tokyo all'inizio del periodo Shōwa, il quale vide *Ishida Kichizō*, un uomo sposato e amante della prostituta Abe Sada, venir soffocato a morte da quest'ultima durante un rapporto sadomasochista. Il cadavere dell'uomo venne ritrovato mutilato, la donna infatti gli aveva asportato gli organi genitali prima di abbandonarlo e darsi alla fuga portandoli con sé avvolti nella copertina di una rivista.[64] Tale vicenda venne appunto definita dalla stampa come un 猟奇殺人 *ryōki satsujin*,[65] rimarcando il legame tra il macabro, il grottesco e la sfera della sessualità che caratterizzarono tale avvenimento e divenendo poi fonte d'ispirazione per la produzione di numerose opere negli anni a seguire.

Un concetto, quello di *ryōki*, che si connette infatti all'idea di 変態性欲 *hentaiseiyoku*,[66] ovvero di perversione sessuale. Tale termine vede la sua origine in epoca Meiji, a denotare ciò che nell'ambito della psicologia e della sessuologia occidentale era considerato come perverso e fuori norma.[67] L'omosessualità, il feticismo, il sadomasochismo e la ninfomania rappresentano alcuni esempi di ciò che alla luce di tali studi, venne etichettato come deviato e anormale. Tale tematica trovò ampio spazio e popolarità all'interno della produzione letteraria di epoca Taishō, sia attraverso opere di fiction che nell'ambito delle pubblicazioni di studiosi e noti sessuologi.[68] Un interesse che si consolidò con il passaggio all'epoca Shōwa, durante la quale fiorirono libri, riviste e articoli di giornale dedicati alle discussioni sulla cosiddetta "sessualità perversa", manifestando il sentimento di fascino e al tempo stresso repulsione che ne sono caratteristici. Un interesse, per la sessualità, che tuttavia rimase disciplinato e rigidamente controllato dallo stato che sulla base di quanto già iniziato nel 1872 tramite l'Ordinanza sulla Pubblica Morale e l'articolo 259 del Codice Penale nel 1880 definì illegale la vendita di materiale considerato 猥褻 *waisetsu*,[69] e proibì definitivamente ogni rappresentazione esplicita di oscenità, distribuzione o possesso di materiale pornografico attraverso l'emanazione della legge penale 刑法 *Keihō* del 1908.

[64] Ivi, pag. 126

[65] 猟奇殺人 ***ryōkisatsujin*** lett. "omicidio grottesco-perverso"

[66] 変態性欲 ***hentaseiyokui*** let. "desideri sessuali anormali"

[67] G. Pflugfelder, *Cartographies of Desire: Male-Male Sexuality in Japanese discourse, 1600-1950*. University of California Press, 1999, pag 287

[68] M. McLelland, *A short history of "hentai",* 2006, pag 4

[69] Lett. osceno

Tuttavia, i lati più oscuri del desiderio umano, l'attrazione per l'anormale, il macabro e le mutazioni del corpo trovarono comunque la loro espressione nella letteratura, in particolare attraverso le opere di 江戸川乱歩 Edogawa Ranpo successive al cosiddetto "incidente Abe Sada".

Corpi deformi o mutilati risultano infatti l'oggetto prediletto della disturbante rappresentazione erotica, come nel caso del reduce di guerra ridotto a un torso privo di arti, sordo e muto in *Imomushi* (*'Il bruco'*), che costringe la moglie a soddisfare le sue continue voglie. Allo stesso modo anche la ricerca del piacere attraverso i modi più inusuali e bizzarri diventa oggetto d'interesse e rappresentazione, fino a spingersi alla violenza e al sadomasochismo più estremo, del quale il rapporto tra i due protagonisti di *Mōjū* (盲獣, '*La bestia cieca'*), ne rappresenta uno dei più disturbanti esempi. La donna, morta in seguito all'amputazione del braccio durante un rapporto sessuale e fatta a pezzi dal protagonista, diverrà infatti la ragione per la quale il protagonista inizierà a procurarsi altre vittime nell'intento di godere nuovamente del piacere dell'omicidio.

Si tratta di una sessualità intimamente legata al desiderio omicida, alla sete di sangue e al macabro, all'interno della quale la trasformazione e il cambiamento del corpo giocano un ruolo centrale. Sia essa subito, come nel caso del personaggio di Shu-chan, unita chirurgicamente ed un altro bambino dal suo rapitore nel tentativo di dar vita a dei gemelli siamesi nel romanzo del 1929 *Kotō no oni* (孤島の鬼 '*Il demone dell'isola solitaria'*).[70] Oppure si tratti di una metamorfosi auto inflitta, come nel caso del protagonista di *Ningen Isu* (人間椅子 '*La sedia umana'*), un artigiano nascosto all'interno di una poltrona da lui costruita e che finisce per identificarsi con essa, godendo della sensazione dei corpi seduti sopra di lui. O ancora, l'attrice Rizuki Ranko rapita dal massaggiatore cieco di *Mōjū*, la quale nell'oscurità della sua prigione perde cognizione di sé, facendo proprio il desiderio perverso del suo aguzzino e intrecciando con lui una morbosa relazione sadomasochista.

Metamorfosi delle quali si possono appunto osservare numerosi ed eterogenei esempi all'interno dell'opera di Edogawa Ranpo. Come si ha avuto modo di evincere precedentemente, sono infatti le trasformazioni corporee a rappresentare il punto d'incontro tra morte e sessualità nell'ambito del fenomeno *ero guro nansensu*. Tali trasformazioni, attraverso le quali l'erotico, il macabro e il grottesco trovano sintesi, caratterizzarono la produzione e l'estetica del

[70] J. Reichert, *Deviance and Social Darwinism in Edogawa Ranpo's Erotic-Grotesque Thriller "Kotō no oni"*, The Journal of Japanese Studies Vol. 27, No. 1, pp. 113-141, The Society for Japanese Studies, 2001, pag 126

movimento non solo nel campo della letteratura degli anni Venti e Trenta del Novecento, ma anche la produzione artistica e cinematografica del dopoguerra.

2.3. L'Ero Guro Nansensu nell'arte del dopoguerra: le opere di Yōsuke Inoue

In seguito alla militarizzazione dello stato giapponese e allo scoppio del secondo conflitto mondiale, il movimento culturale *ero guro nansensu*, la libertà e l'anticonvenzionalismo che esso rappresentava iniziò a subire l'opposizione del governo. Già a partire dal 1937[71] attraverso le norme di controllo e censura della stampa, le autorità iniziarono ad esercitare il proprio controllo sulla stampa, impedendo la pubblicazione di qualsiasi opera si discostasse dalla rigida ideologia del regime militare. L'espressione della sessualità, privata della sua connotazione edonistica in favore del ruolo di semplice mezzo di procreazione e creazione di nuove *ningen shigen* 人間資源[72] fu oggetto di rigido controllo da parte delle autorità. Persino il termine "bacio" venne messo al bando[73] e complice la limitata disponibilità di carta in tempo di guerra, le pubblicazioni di romanzi o riviste dal cosiddetto contenuto "osceno" e "perverso" finirono per cessare completamente. Con esse anche il fenomeno *ero guro nansensu* venne infine soffocato dalla rigida disciplina e regolamentazione dello stato militare.

Tuttavia, come osservato dal sociologo Mark McLelland in *Sex and censorship during the occupation of Japan*, con la resa del Giappone nell'agosto del 1945 e la successiva occupazione del paese da parte delle truppe americane, «*già a partire dal 1946 si può assistere alla ricomparsa nell'ambito della stampa e della produzione giapponese, di una vivace cultura sessuale simile a quella che aveva caratterizzato il fenomeno ero guro dei tardi anni Venti e Trenta del Novecento*».[74]

Il popolo giapponese viene infatti incoraggiato a re immaginare sé stesso, abbandonando l'ideologia nazionalista e militare, creando una nuova nazione fondata sui principi di libertà ed eguaglianza. L'abolizione delle precedenti norme sulla censura e sulla libertà di espressione fu infatti uno dei primi provvedimenti attuati dalle forze americane (*Supreme Command for the Allied Powers*), con la decisione di limitare l'intervento di controllo da parte dello stato ai soli contenuti a carattere nazionalista, propagandistico o di aperta critica alle forze Alleate.[75]

[71] M. McLelland, *Sex and censorship during the occupation of Japan*, The Asia - Pacific Journal: Japan Focus, vol. 10, no. 37, p. September 10, 2012, pag 6
[72] risorse umane
[73] Ivi, pag 5
[74] Ivi, pag 6
[75] Ivi, pag 6

Vennero perciò svincolati da ogni proibizione opere dal contenuto erotico o pornografico delegandone la regolamentazione alle forze dell'ordine giapponese. Anzi, al fine di eradicare la concezione di famiglia e relazioni sociali di stampo feudale venne persino incoraggiata la diffusione di immagini romantiche e di effusioni all'interno dei media della cultura popolare.[76] La cosiddetta "liberazione sessuale" portò così alla nascita di numerose riviste e pubblicazioni riguardanti l'ambito della sessualità e dell'erotismo. Ma non solo, a partire dagli anni Cinquanta si poté assistere inoltre ad un aumento d'interesse nell'ambito dell'omosessualità, come anche del sadomasochismo, della cosiddetta sessualità "perversa" e del *Ryōki* che aveva rappresentato una notevole fonte di fascino nel ventennio precedente al conflitto. Dando così vita a più di mille riviste dalle copertine decorate da fotografie e disegni erotici, prodotti culturali che si differenziassero dagli standard morali ed estetici convenzionali.[77]

Tuttavia, nonostante le libertà delle quali si fecero portatrici le truppe americane, la fine del conflitto e l'occupazione rappresentarono per il Giappone tutt'altro che un periodo di felicità e prosperità. A cominciare dai bombardamenti del 1944 e del 1945 sulla città di Tokyo, i quali lasciarono dietro di sé distruzione e oltre duecentomila morti tra la popolazione civile, fino all'orrore di Hiroshima e Nagasaki. Allo sbarco delle forze di occupazione nel Settembre del 1945 il Giappone si trovava ormai in ginocchio, così descritto da McLelland:

> intere famiglie non solo avevano perso i loro averi e le loro abitazioni, ma avevano visto portarsi via i propri cari dagli attacchi aerei durante gli ultimi mesi di guerra. Erano stati costretti a sopportare la vista dei cadaveri di coloro che un tempo erano stati i loro vicini, resi quasi irriconoscibili dalle fiamme, ammassati ai lati delle strade in attesa di esser gettati nelle fosse comuni. Avevano dovuto trovare la forza di andare avanti, di restare vivi e di sopravvivere in qualche modo.
>
> (McLelland 2012, pag 4)

Centinaia di migliaia di sfollati dovettero affrontare non solo la povertà, ma anche la scarsità di cibo e la malattia. In un simile scenario furono numerose le donne, i giovani ragazzi e ragazze

[76] Ivi, pag 7

[77] J. Reichert *Deviance and Social Darwinism in Edogawa Ranpo's Erotic-Grotesque Thriller "Kotō no oni"*, The Journal of Japanese Studies Vol. 27, No. 1, pp. 113-141, The Society for Japanese Studies, 2001, pag 117

i quali si videro costretti a vendere il proprio corpo in cambio di pochi soldi o di qualcosa da mangiare.[78]



Figura 21:: Nuno wo Kakeru (布をかける 'metterci un panno'), olio su tela, Yōsuke Inoue, 1957

È all'interno di un tale panorama culturale che trovano posto le opere di Yōsuke Inoue. Pittore, vignettista e illustratore, Yōsuke Inoue nasce nel marzo del 1931 a Tokyo. Noto in particolare per le opere sullo stile *ero guro nansensu* [79] che egli produsse durante gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, oltre che per i numerosi poster e libri illustrati alla cui realizzazione si dedicherà attivamente a partire dagli anni Settanta. Si è deciso, in questo capitolo, di limitare l'analisi alla prima produzione artistica di Yōsuke Inoue in quanto tali opere, caratterizzate dalla crudezza della rappresentazione e talvolta velate da una macabra ironia, meglio trasmettono le particolarità del movimento artistico *ero guro nansensu.*

Costituite per la maggior parte da dipinti ad olio su tela, realizzati dall'artista durante gli anni di studio presso il dipartimento di pittura occidentale della *Musashino Art University*, le opere di Yōsuke Inoue risentono dell'influenza delle avanguardie europee di inizio Novecento, [80] in particolare dell'espressionismo. I soggetti rappresentati risultano essere uomini dall'aspetto grottesco, deformi o mutilati. Come nel caso del bambino mostruoso che giace a terra, dal torace inciso da numerose ferite in *Nuno wo* Kakeru (布をかける'*Metterci un panno'*). Oppure l'uomo nudo dal ventre squarciato, appeso per il collo ad un palo tramite un gancio da macellaio alla stregua di un animale ritratto in *Niku* (肉 '*Carne'*).



Figura 22: Niku (肉 'Carne'), olio su tela, Yōsuke Inoue, 1960

[78] M. McLelland, *op. cit.*, pag 4
[79] Matsumoto I. *Inoue Yōsuke zukan : manga taburō ehon kisō tengaina hyōgen sekai*, Tōkyō, 2013, pag 4
[80] Ivi, pag 41

Un tema, quello della macellazione, dell'essere umano ridotto ad animale del quale cibarsi, che verrà ripreso varie volte dall'artista nel corso della sua carriera. Nelle opere *Shokuji A* (食事 A '*Pasto A*') e *Ryōrijin* (料理人'*Cuoco'*), esposte alla tredicesima mostra dell'arte indipendente a Tokyo nel 1960,[81] tale iconografia diventa metafora dell'orrore del dopoguerra. Corpi senza vita, appesi e mutilati, bambini i cui arti vengono tranciati, ridotti a carne macinata e infine divorati, come osserva Matsumoto Ikuko in *Inoue Yōsuke zukan*, «*simboleggiano la fame e il dolore subita dal popolo giapponese negli anni che seguirono la fine del conflitto*».[82]



Figura 23: Shokuji A (食事 A 'Pasto A'), Yōsuke Inoue, 1960

Un'iconografia che si può osservare anche nelle illustrazioni realizzate dall'artista agli inizi degli anni Settanta, principalmente stampate e pubblicate all'interno di riviste e raccolte d'arte.[83] Qui le scene rappresentate si tingono di colori accesi, abbandonando i toni cupi e quasi opprimenti che caratterizzano la prima produzione di Inoue, il quale abbandona la pittura ad olio in favore degli inchiostri e degli acquarelli. Ai soggetti principali, anche in questo caso uomini dalle sembianze grottesche e ripugnanti, si aggiungono inoltre delle figure femminili a subirne le azioni, talvolta macabre e violente. Tuttavia, le scene appaiono spogliate della tetra drammaticità degli oli su tela realizzati negli anni precedenti dall'artista. Anzi, nonostante gli atti in esse raffigurati possano apparire macabri, essi risultano al tempo stesso velati da una sorta d'ironia, come osservato anche da Doi Akifumi, autore della raccolta *inoue yosuke ehon gashu* e amico dell'artista: «*sebbene la scena stessa trasmetta all'osservatore*



Figura 24: Ryōrijin (料理人'Cuoco'), olio su tela, Yōsuke Inoue, 1960

[81] Ivi, pag 43
[82] Ivi, pag 47
[83] Ivi, pag 36



Figura 25: Jinniku shōkai (人肉商会 'Compagnia della carne umana'), Yōsuke Inoue, 1969

una sensazione di perturbante assurdità, non saprei dire se allora (tali opere) fossero da considerare divertenti e ironiche, o se invece non potessero affatto definirsi tali».[84] L'opera *Jinniku shōkai* (人肉商会 '*Compagnia della carne umana*'), andata in stampa nel gennaio del 1969 all'interno della rivista 芸術生活 *Geijutsu seikatsu,* ne rappresenta un valido esempio. La macabra scena si svolge all'interno di un teatro il cui sipario si apre su di un palcoscenico decorato da ossa, arti umani amputati e appesi a ganci da macellaio. Al suo centro un uomo pallido e ghignante affonda i denti aguzzi nelle carni di una donna nuda, il cui corpo senza vita è stato marchiato in modo da suddividerne i diversi tagli di carne come se si trattasse di un animale destinato alla macellazione. Una sorte simile è riservata alla donna in primo piano, ridotta a carne macinata e sanguinolenta e della quale non si può osservare altro che la metà inferiore del corpo, spuntare dal macchinario azionato dal suo aguzzino sotto gli occhi dei numerosi spettatori nello sfondo. Sopra di essi uno striscione reca la scritta おいしい！人肉 '*delizioso! Carne umana*',[85] incorniciato da due gambe femminili mozzate e da una grande bocca spalancata. La scena infatti, nonostante l'orrore in essa raffigurata, «*trasmette un'ironia e una voluttà tale da affascinare e al tempo stesso mozzare il fiato all'osservatore*».[86]

[84] A. Doi *Inoue Yosuke ehon gashu: 1931-2016*, Machida, 2017, pag 3
[85] *Oishī! Jinniku*
[86] Matsumoto I. *op. cit.*, pag 37

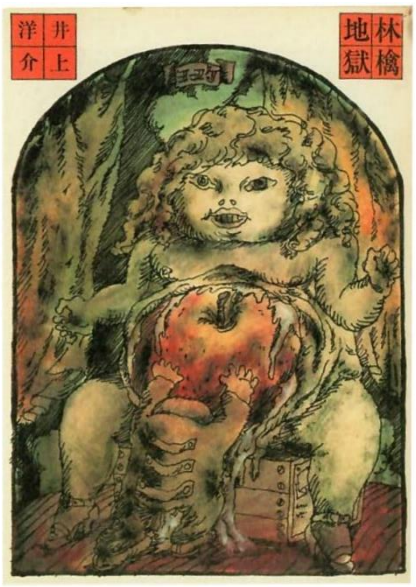


Figura 26: ringo (りんご‘mela’),Yōsuke Inoue, 1969

Un discorso analogo è possibile nel caso dell'opera appartenete alla serie di illustrazioni *Ringo* (りんご '*mela'*), pubblicate dalla rivista *COM* nel luglio del 1969.[87] La scena, raffigurante una donna nuda dal ventre completamente aperto, all'interno quale un piccolo uomo spinge a forza una mela gigante, è infatti caratterizzata dal connubio tra macabro, ironico ed erotico. Testimone della rinascita dell'*ero guro nansensu* nell'arte del dopoguerra.

[87] Ivi, pag 31

3. Heisei - I nuovi volti dell'Ero Guro

Come si ha avuto modo di evincere dal precedente capitolo, il clima di relativa libertà instauratasi nel Giappone del dopoguerra, in compresenza al diritto di espressione garantito dal ventunesimo articolo della neonata Costituzione posero le basi necessarie alla nascita e alla diffusione di numerose forme di rappresentazione erotica, sia nell'ambito dell'arte che della letteratura. Tuttavia, ciò non avvenne senza incontrare alcuna forma di resistenza da parte del governo ancora fortemente influenzato dalla concezione di matrice occidentale di oscenità e tabù legato alla sfera sessuale sviluppatosi nel Giappone di epoca Meiji. Infatti, sulla base di quanto già sancito dal codice penale del 1908 allo scopo di regolamentare la produzione e la diffusione di materiale erotico e pornografico, venne vietata l'esibizione di qualsiasi oggetto o nel caso delle arti visive, immagine esplicitamente oscena.[1]

La normativa in questione, tutt'oggi in vigore, concerne la rappresentazione degli organi genitali, vietandola categoricamente «*in quanto deleteria alla pubblica morale e al comune sentimento di vergogna*».[2] Eppure, nonostante la rigidità con la quale venne regolata e applicata tale censura, a partire dalla metà degli anni Settanta si può assistere in Giappone ad una sempre più crescente e fiorente produzione di materiale erotico, spesso anche particolarmente crudo. Rappresentazioni di stupri, sadismo sessuale e morte, i quali finiscono per catturare l'immaginario collettivo giungendo fino al parossismo stesso della violenza e della perversione. Il successo raggiunto negli anni Settanta e Ottanta dal cinema erotico *pink*, caratterizzato appunto da tali tematiche ultra-violente[3] ne rappresenta una chiara dimostrazione. Nell'ambito delle arti figurative saranno infatti numerosi gli autori che si dedicheranno alla rappresentazione delle più profonde pulsioni dell'animo umano, della sessualità fin dentro le sue più torbide e disturbanti manifestazioni, nonché del suo legame con la sfera del macabro e del perturbante, del tutto scevri da ogni forma di moralità. Basti pensare, nell'ambito del fumetto e dell'animazione, alle pressoché infinite declinazioni dell'*hentai*,[4] all'interno del quale viene apertamente esplorata ogni genere di parafilia.

Tuttavia, si ritiene siano in pochi, tra coloro che operano nel territorio liminale dell'orrore e della più sordida voluttà nel panorama artistico giapponese, ad eguagliare in termine di

[1] M. McLelland, *Sex, censorship and media regulation in Japan: a historical overview*. In M. McLelland and V. Mackie (Eds.), Routledge Handbook of Sexuality Studies in East Asia. 2014, pag 12
[2] M. McLelland, *op. cit* pag, pag 9
[3] M. Novielli, *op. cit* pag 199
[4] Opere pornografiche

raffinatezza l'opera degli artisti che ci si accinge a trattare nel seguente capitolo. Attraverso una ricerca estetica che mai scade nella mera ostentazione della violenza e del *gore* fine a se stesso che spesso invece caratterizza gran parte della produzione sterile e serializzata dell'*hentai*, Saeki Toshio e Maruo Suehiro delineano con tratto squisitamente elegante scene disturbanti, situazioni al limite dell'assurdità e della spietatezza. Scene nelle quali morte, orrore ed erotismo si uniscono in un voluttuoso connubio di atrocità e decadenza, reso ancor più seducente e giustificato dal contesto artistico all'interno del quale esso è inserito.

Tuttavia, nonostante il potere fortemente destabilizzante che accomuna la produzione di questi artisti, i loro lavori sono lungi da essere l'uno la copia dell'altro. Si intende perciò analizzare, all'interno del presente capitolo, le analogie e le differenze che caratterizzano l'opera di due tra i più celebrati maestri dell'*ero guro* contemporaneo. Inoltre, ciò che nell'ambito della loro personale ricerca estetica rappresenta un tramite con quanto già precedentemente sperimentato nell'arte giapponese e trattato nei primi due capitoli dell'elaborato.

3.1. Toshio Saeki: Orrore, umorismo ed assenza di limiti morali

佐伯俊男 Saeki Toshio, primo dei due artisti dei quali il presente capitolo mira ad analizzarne l'opera, nasce il 1945 nella prefettura di Miyazaki[5] per poi trasferirsi a Osaka all'età di quattro anni. Cresciuto nella storica capitale commerciale del Giappone, Saeki abbandona Osaka solamente nel 1969 per spostarsi nella città di Tokyo in cerca di un impiego. Nella capitale all'apice di quella che può esser considerata come una vera e propria esplosione dell'industria legata al sesso, cominciata con la cosiddetta "liberazione sessuale" del dopoguerra [6] e proseguita negli anni Settanta e Ottanta attraverso la fiorente produzione nel cinema *pink*, Saeki trova presto impiego come grafico presso un'agenzia pubblicitaria, per poi dedicarsi esclusivamente all'illustrazione erotica presso numerosi settimanali *cult* per adulti quali Heibon Punch[7] e Asahi Geinō,[8] e alcune riviste S&M.[9]

Opere, quelle prodotte dall'artista nel suo primo biennio di attività, nelle quali si ritiene sia già possibile scorgere alcune delle peculiarità che caratterizzeranno lo stile maturo di Saeki. L'atmosfera onirica, a tratti quasi inquietante e il sottile umorismo che permea le scene rappresentate, oltre che la predilezione per una tavolozza dalle tonalità accese costituiranno infatti una costante nelle opere, anche recenti, dell'artista. Un ulteriore elemento che fin dalla prima produzione artistica di Saeki appare evidente all'interno delle sue illustrazioni, è rappresentato dall'esplorazione e dal legame instaurato tra violenza, morte e sessualità, tratto distintivo e filo conduttore dell'intera opera dell'artista.

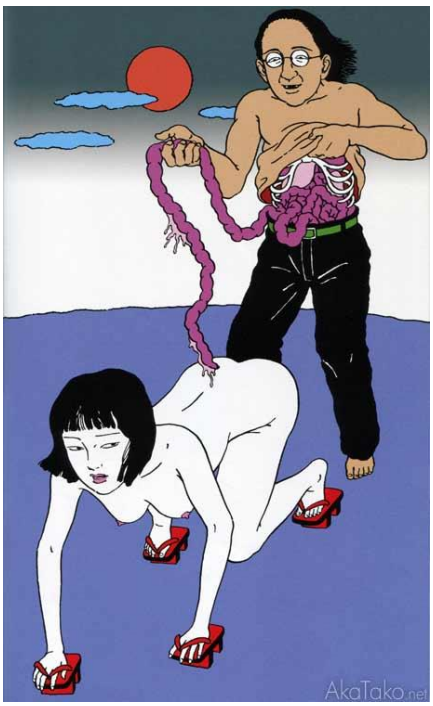


Figura 27: Illustrazione per rivista S&M, Toshio Saeki, 1972

Nel 1970 Saeki, ormai divenuto un'icona dell'arte *underground* giapponese, allestisce la sua prima esposizione a Parigi, varcando così i confini del paese e affacciandosi al panorama artistico internazionale. Una

[5] Prefettura situata nell'isola del Kyūshū, all'estremo sud del Giappone
[6] M. McLelland, *op. cit.*, pag 7
[7] Settimanale erotico di fama paragonabile al *Play Boy* statunitense
[8] Settimanale dedicato a *gossip*, storie di *yakuza* e contenuti erotici
[9] Jansen C. *Meet Toshio Saeki, the Master of Japanese Erotica You've Never Heard Of,* Artsy, 17 Aprile 2017 dall'antologia *Rêve écarlate* di Pierre Cornélius (2016)

volta abbandonato l'impiego di illustratore per settimanali erotici a Tokyo al termine degli anni Ottanta, Saeki si trasferisce infine in un paesino nei dintorni di Chiba dove apre un suo studio dedicandosi attivamente alla realizzazzione di numerose opere, le quali andranno poi a costituire le ventuno raccolte erotiche ufficiali dell'artista.[10]

Lo stile di Saeki, ormai giunto alla maturità, risulta particolarmente raffinato e realistico. Il tratto pulito ed elegante rimanda alla tradizione *ukiyoe*, come anche la colorazione priva di chiaroscuro e caratterizzata da campiture piatte e uniformi. Inoltre, la tecnica di colorazione realizzata attraverso la ripetuta sovrapposizione dei colori primari tramite una particolare procedura definita dall'artista "stampa chinto", riprende la tradizionale suddivisione del lavoro tipica della produzione *ukiyoe*. Una volta completata la bozza del disegno definitivo, l'artista 絵師 *eshi* realizza una copia monocromatica della stessa (*kyogozuri*) e una tavola d'istruzioni (*irosashi*) riguardante i colori da utilizzare nel processo di stampa. Lo stampatore 摺師 *surishi*, si occupa infine del processo di colorazione portando a compimento l'opera. Nonostante la figura dell'intagliatore (彫師 *horishi*) risulti mancante, tale tecnica di produzione caratterizzata dallo stretto rapporto tra artista e stampatore rappresenta un chiaro tramite tra tradizione e modernità nell'opera di Saeki.



Figura 28: Kyogozuri, irosashi *e opera finita*

[10] Ibid

Un'ulteriore conferma di tale legame si può osservare persino nella scelta dei soggetti, i quali spesso rimandano chiaramente alla tradizione *shunga*. Come nel caso di *Dokurakujōzu* (独楽上手 '*Abile nel divertirsi da sola'*), la cui giovane protagonista rappresenta un chiaro omaggio all'*ama* della celebre opera di Hokusai, *Tako to ama*.



Figura 30: Tako to ama (蛸と海女 'Il polipo e la ama), Kinoe no Komatsu, Hokusai, 1814



Figura 29: Dokurakujōzu (独楽上手 'Abile nel divertirsi da sola'), Saeki, 2011

Altrettanto evidente risulta il parallellismo tra il doppio suicidio realizzato da Toyokuni nella coppia di illustrazioni presenti in *Ehon kaichu kagami*, analizzate nel primo capitolo. Illustrazioni delle quali l'opera di Saeki *Inyōtsurogi* (陰陽剣 '*Spada dello yin e dello yang'*) sembra quasi raffigurarne la scena intermedia. Il *samurai* e la *geisha* protagonisti di *Inyōtsurogi*, vengono infatti ritratti dall'artista in una posa che richiama quella dei due amanti nell'opera di Toyokuni in *Ehon kaichu kagami*. Persino il kimono della giovane dalla schiena parzialmente scoperta richiama con i suoi panneggi quello realizzato dal maestro dell'*ukiyoe* in epoca Edo, come anche gli arredi presenti nella stanza. A differenza dell'opera di Toyokuni i ruoli dei personaggi risultano invertiti, in *Inyōtsurogi* è infatti la figura femminile a impugnare l'arma mentre il suo amante siede a terra, legato a una colonna. Tuttavia, la scena non risulta una semplice rielaborazione di quanto già realizzato da Toyokuni. Anzi, si

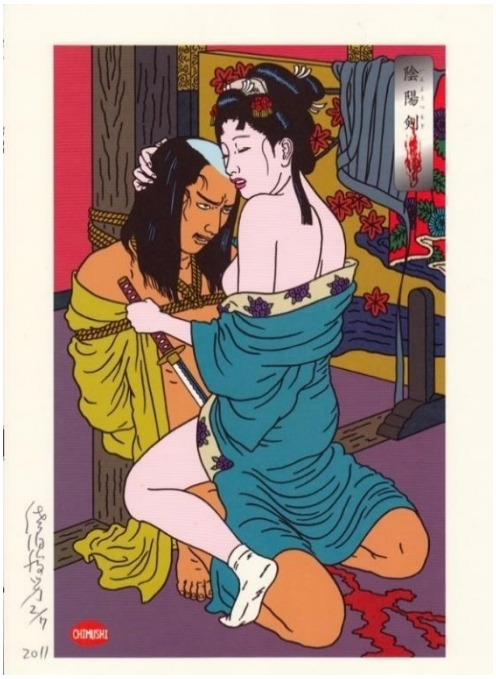


Figura 31: Inyōtsurogi (陰陽剣 'Spada dello yin e dello yang'), Saeki, 2011

ritiene che l'opera di Saeki ne raffigura invece l'atto mancante, l'uccisione, il momento che segue la passione e precede la morte della coppia.

Geisha, giovani sposi e amanti, ma anche spettri, oni[11] e creature del folklore come *kappa*, *rokurokubi*[12] e *tengu* rappresentano solo alcuni dei soggetti ritratti negli *shunga*. Soggetti dei quali Saeki fa ampio utilizzo, riprendendone l'iconografia in chiave contemponanea e al tempo stesso adattandoli all'estetica del perturbante e del tabù che caratterizza il suo stile. Il frutto di tali unioni risultano essere delle opere nelle quali all'erotismo e alla voluttà umana si uniscono tortura, morte e la più delirante assurdità. Opere nelle quali Saeki dipinge, spoglio di qualsiasi limite imposto dalla comune moralità, il desiderio umano nei suoi lati più torbidi e oscuri. L'erotismo in tutte le sue molteplici sfaccettature e declinazioni, poiché lo scopo dell'artista è proprio quello di turbare l'osservatore, mettendo a nudo i suoi incubi e i suoi tabù tanto quanto le sue più recondite pulsioni. Come dichiarato da Saeki stesso durante un'intervista rilasciata per la rivista Dazed:

> Mettiamola così; lasciate che siano gli altri a disegnare fiori apparentemente belli, che sbocciano all'interno di uno scenario gradevole e armonioso. Io invece cerco di catturare quei vividi fiori che talvolta crescono o si nascondono all'interno di un sogno osceno, immorale e terrificante.
>
> (Saeki, 2013)

Saeki allestisce quindi dei veri e propri incubi erotici, rappresentando senza filtri e senza pudore gli atti più estremi e aberranti, dei quali tortura, mutilazioni e cannibalismo rappresentano solamente la punta dell'*iceberg* dell'estetica dell'artista. Un'estetica dell'eccesso e dell'esasperazione, all'interno della quale trovano posto ogni genere di parafilia e disturbante fantasia erotica. La stampa realizzata da Saeki nel 2003 raffigurante una giovane immobilizzata sul lettino all'interno di un obitorio ne rappresenta



Figura 32: Stampa 39 in Chimushi, Saeki, 2002

[11] 鬼 ***oni***

Creature mostruose dall'aspetto di demoni, solitamente considerati malvagi

[12] ろくろ首 ***rokurokubi***

Creatura della mitologia giapponese dalle sembianze di donna, dotata della capacità di allungare incredibilmente il collo.

un'esempio. Un'attempato uomo in camice e mascherina, probabilmente l'addetto alla camera mortuaria, gode nel mutilare i cadaveri e posizionarne i resti lividi sul corpo nudo della ragazza, per poi l'osservare la scena. Oppure in *Kiheki* (奇癖 '*Strane abitudini*'), nella quale l'artista ritrae una studentessa intenta a praticare autoerotismo accanto al corpo morto del suo gatto, impiccato su di un chiodo probabilmente dalla ragazza stessa.

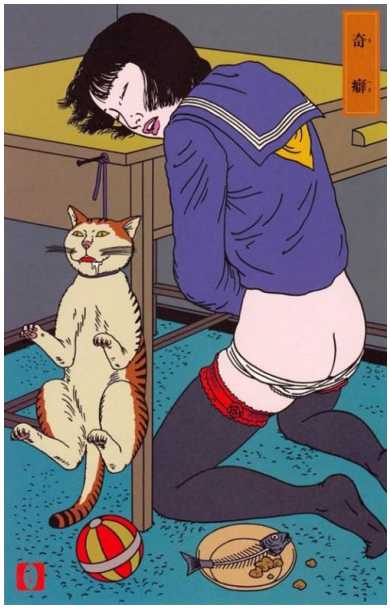


Figura 33: Kiheki (奇癖 'Strane abitudini'), Saeki, 2011

Tuttavia, nonostante il carattere fortemente destabilizzante delle sue opere, Saeki non risulta mai scadere nella mera pornografia. Complice un tratto elegante, in grado di donare alle immagini e alle situazioni più perverse e laide una raffinatezza tale da rendere l'aberrazione e l'orrore in esse rappresentato una giustificazione artistica. Infatti, nonostante la violenza o la brutalità dell'atto subito dai personaggi, essi risultano sempre mantenere una compostezza e una tranquillità tale da far quasi dubitare che essi stiano effettivamente provando dolore. Spesso essi sembrano esserne del tutto indifferenti o compiaciuti, come nel caso della donna ritratta in *Yōkeishi* (妖閨四 '*Inquietante intimità quattro*'), dal ventre aperto e dalla pelle ripiegata a mostrarne le viscere completamente esposte mentre l'uomo chinato di fronte a lei stringe tra le labbra uno dei suoi intestini. Nonostante l'evidente violenza dell'atto la donna non sembra mostrare alcuna traccia di dolore nel volto, conferendo alla scena un'atmosfera onirica e straniante. Un effetto ricercato e voluto da Saeki stesso, quando egli afferma:[13] «*dipingere i volti dei personaggi privi di dolore o afflizione ne mette in evidenza il loro effetto "insolito e straordinario."*». Talora invece, i soggetti ritratti da Saeki danno quasi l'impressione di provare piacere nel subire i supplizi inferti dai loro aguzzini. La stampa *Kurokami asari*

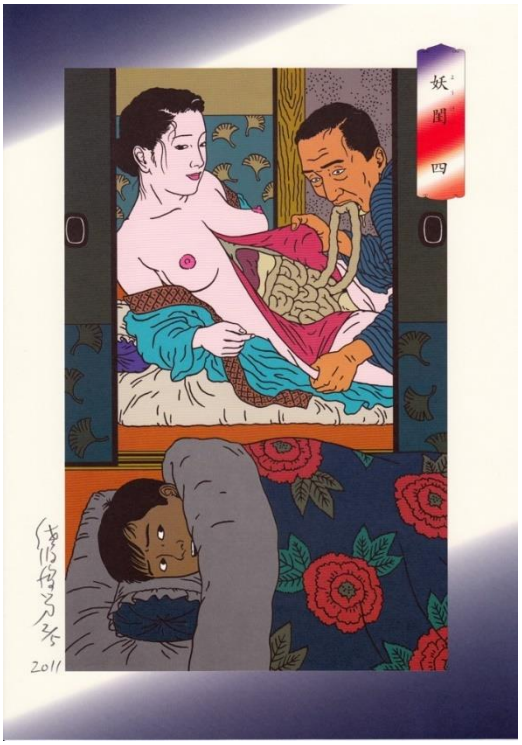


Figura 34: Yōkei shi (妖閨四 'Inquietante intimità quattro'), Saeki, 2011

[13] Jansen C. *op. cit.*, 2013

(黒髪 '*Caccia ai capelli neri'*), raffigurante un uomo intento a scuoiare la testa di una giovane immobilizzata da quella che sembrerebbe una legatura *shibari*,[14] con il probabile intento di fabbricare un'altra parrucca simile alle numerose posizionate alle sue spalle ne rappresenta un valido esempio. L'espressione dipinta dall'artista sul volto della ragazza sembra infatti più simile al piacere che alla sofferenza.

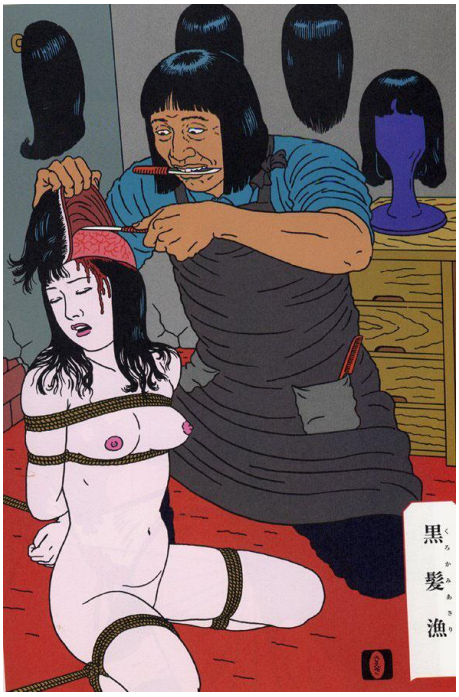
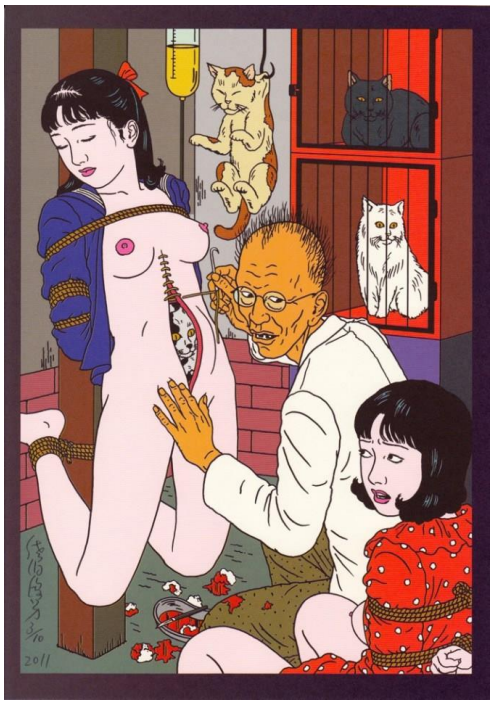


Figura 35: Kurokami asari (黒髪漁 'Caccia ai capelli neri'), Saeki, 2003

Una scena, quella rappresentata in *Kurokami asari*, che risulta inoltre caratterizzata dall'ironia che accomuna molte delle opere di Saeki. Un'ironia data non solo dall'assurdità della situazione, ma persino dall'aspetto dell'uomo, il quale è ritratto con indosso una delle numerose parrucche femminili da lui realizzate. Un ulteriore esempio lampante dell'umorismo di Saeki è osservabile anche nell'opera che ritrae un vecchio medico dall'aria folle, cucire un gatto ancora vivo all'interno del ventre di una giovane ragazza narcotizzata. Dietro di essi alcune gabbie ospitano altri gatti, ai quali probabilmente attende il medesimo destino di quello già nella pancia della giovane. Si tratta ancora una volta di una situazione al limite dell'assurdo. Una scena folle che l'artista ritrae con freddezza e distacco rendendola in un certo senso credibile, ma al tempo stesso anche grottesca e comica nella sua ostentazione di normalità.


Figura 36: Stampa 25 in Chimushi, Saeki, 2002

L'umorismo rappresenta infatti una componente importante nell'opera di Saeki, anche se non intenzionale. Infatti, secondo l'artista ciò potrebbe derivare dal particolare ambiente culturale di Osaka, città nella quale egli ha trascorso l'infanzia e la giovinezza:

[14] 縛り ***shibari***

Pratica di legatura erotica, caratterizzata dalla particolarità e complessità delle legature. talvolta utilizzata anche in abito artistico per la realizzazione di opere di fotografia e pittura erotica



Figura 37: Aiai isu (愛愛椅子 'Sedia amore amore'), Saeki, 2002

> Per quanto riguarda l'umorismo, sono cresciuto a Osaka. Un luogo nel quale le persone apprezzano il senso dell'umorismo e le conversazioni quotidiane sono infarcite di battute, quindi immagino sia quella la causa. Tuttavia, non è una cosa fatta di proposito anzi, non avevo mai fatto caso a quest'aspetto delle mie opere finché la cosa non mi è stata fatta notare.
> (Saeki, intervista di Jansen C. e Hakui M. 2013)

Un *nonsense* e un umorismo, sia esso intenzionale o meno, che si unisce alla violenza, al macabro ed al grottesco, dando vita ad opere stranianti e spesso surreali. Opere le quali tracciano un vero e proprio tramite non solo con la tradizione *shunga*, ma anche con l'estetica *ero guro nansensu* del Giappone d'anteguerra. Un movimento culturale dedito appunto alla ricerca del *Ryōki,* ovvero il fascino per la stranezza, per l'assurdo e il deforme. Una ricerca estetica che Saeki concretizza attraverso opere come *Aiai isu* (愛愛椅子 '*Sedia amore amore*'), diretto omaggio al racconto breve di Ranpo *Ningen Isu* del 1925. Oppure attraverso la diretta rappresentazione della deformità, del corpo grottesco e delle sue trasformazioni. Un occhio gigante tra le gambe aperte di una giovane donna, un uomo dalle numerose teste, ibridi mostruosi e organi genitali trasfigurati in bocche o altri orifizi corporei sono solo alcuni esempi della rappresentazione del corpo grottesco nell'opera di Saeki.

Opere che fondono il *ryōki* e la ricerca estetica propria del movimento *ero guro nansensu* alla raffinatezza dell'arte erotica *shunga*. Opere nelle quali l'atto sessuale, come anche la presenza degli organi genitali, viene solo suggerito senza mai esser direttamente rappresentato dall'artista. Saeki infatti, complici anche le severe norme di censura del governo giapponese, ricorre all'allusione e agli artifici grafici al fine di rappresentare scene estreme e talvolta disturbanti. Scene che se non fosse per l'eleganza che caratterizza il tratto di Saeki e uno stile allusivo, ironico e surreale, facilmente potrebbero scadere nella mera volgarità e nella pornografia di basso livello. Saeki ritrae infatti



Figura 38: Saeki, 2011

l'animo e la natura umana attraverso gli atti più turpi, i desideri più laidi, i piaceri e le fantasie più bizzarre senza mai superare il labile confine che separa l'arte dall'oscenità fine a sé stessa. Il fascino suscitato dalle opere di Saeki e dalla sua originale e perturbante estetica gli valgono infatti l'attenzione degli ambienti artistici più diversificati, consacrandolo come uno dei più controversi e apprezzati maestri dell'arte erotica giapponese contemporanea.[15] Un successo e un'interesse che, come testimoniato dalle sue recenti pubblicazioni e mostre internazionali a Londra, Tel Aviv e Toronto, risulta tutt'ora vivo.

[15] Jansen C. *op. cit.*, 2013

3.2. Suehiro Maruo: l'estetica della sofferenza e l'ostentazione della crudeltà

丸尾末広 Maruo Suehiro, uno dei più acclamati esponenti del moderno *ero guro* al pari del già citato Toshio Saeki, nasce nel gennaio del 1956 a Nagasaki. Il suo esordio ufficiale nel panorama artistico giapponese avverrà all'età di 24 anni dopo un lungo periodo di impieghi temporanei, con l'opera *Ribon no kishi* (リボンの騎士 '*Il cavaliere del nastro*'), pubblicata nella rivista エロス'81 劇画悦楽 *Erosu '81 Gekiga Etsuraku*, nel febbraio del 1980.[16]

Noto principalmente per l'ampia produzione di opere *manga* erotiche,[17] Maruo Suehiro nel corso della sua carriera si è dedicato tanto al fumetto quanto all'illustrazione e al *design*. A cominciare dalla realizzazione di svariate raccolte di opere illustrate ma non solo, trovando anche impiego nella progettazione di grafiche per stampe serigrafiche nell'industria d'abbigliamento, copertine di CD, *design* di poster e locandine.[18] Tutte opere caratterizzate da uno stile, sia nell'ambito del fumetto che soprattutto dell'illustrazione, reso attraverso un tratto elegante e una grafica realistica, curata fin nel più piccolo dei dettagli. Disegni raffinati, nei quali l'artista ritrae con minuziosa attenzione la bellezza e la voluttà umana tanto quanto l'aberrazione, la morte e la violenza.

L'opera di debutto di Maruo Suehiro, *Ribon no kishi*, la quale verrà successivamente inclusa e ripubblicata nel 1982 all'interno della prima raccolta *manga* dell'artista, *Barairo no Kaibutsu* (薔薇色ノ怪物 '*Il mostro color rosa'*), già presenta alcune tra le caratteristiche dominanti della ricerca estetica di Maruo. A cominciare dal realismo, l'ambientazione decadente e barocca, la delicata bellezza di una protagonista dall'aspetto apparentemente innocente, fino alla crudezza della rappresentazione e delle tematiche trattate. La medesima estetica, costantemente in bilico tra orrore e bellezza, si può osservare nelle opere successive dell'artista. Alcune tra esse sono tuttora considerate dei veri e propri fenomeni di culto, sia nel contesto giapponese che in quello europeo, come nel caso di *Shōjo Tsubaki* (少女椿 '*La ragazza delle camelie'*), del quale è stata realizzata una trasposizione animata ad opera del regista Hiroshi Harada, e recentemente persino una versione *live action*. L'opera di Maruo, edita per la prima volta nel settembre del 1984, narra le vicissitudini di una ragazzina dalla verginea bellezza durante gli anni della Grande Depressione. La giovane orfana Midori, che nell'aspetto tanto ricorda la protagonista di *Ribon no kishi,* incapace di provvedere a sé stessa finisce per cedere ingenuamente alle

[16] Takahashi K. In *Edo Shōwa Kyōsaku Muzan-e Shin Eimei Nijūhasshūku*, Seirindo, 1988, pag 2
[17] Racconti a fumetto giapponesi
[18] Ibid

lusinghe del proprietario di un circo itinerante, il quale si offre di prenderla con sé. Una volta accettata l'apparentemente generosa offerta dell'uomo la povera Midori si ritroverà in trappola, prigioniera dello stesso uomo che le aveva promesso di salvarla e dei bizzarri e deformi fenomeni da baraccone alle dipendenze di quest'ultimo. La ragazza sarà così costretta a vagabondare per il paese in compagnia dei laidi e crudeli artisti del circo, subendo continue umiliazioni, abusi e violenze al limite del sopportabile. Nell'orrore e nella solitudine della sua situazione, la giovane Midori riuscirà ciononostante a trovare l'amore. Un nano illusionista dai poteri telepatici che si insinuerà lentamente nella vita ragazza donandole una fuggevole parvenza di felicità, ma finendo tuttavia per trascinarla in un nuovo vortice di orrore e follia, dal quale la giovane troverà pace solo rifugiandosi in un mondo assurdo e illusorio.

Maruo nel suo racconto, disturbante nel contenuto tanto quanto nella rappresentazione artistica, dipinge con assoluta raffinatezza un mondo grottesco di orrori ed eccessi. Un incubo continuo, la cui crudeltà senza fine lo rende quasi irreale, ma che tuttavia lascia addosso un senso di profonda solitudine e tristezza. Dietro le violenze, la morte, la depravazione e gli spargimenti di sangue propri del *gore* più estremo, Maruo cela infatti la sua cupa e terribilmente realistica visione del mondo. Un luogo crudele nel quale ciascuno è capace delle azioni più terribili, spinto dalla propria bramosia, miseria, perversione e gelosia. La banalità del male, in un mondo nel quale l'unica pace concessa è raggiungibile attraverso la fuga dalla realtà nell'illusione.

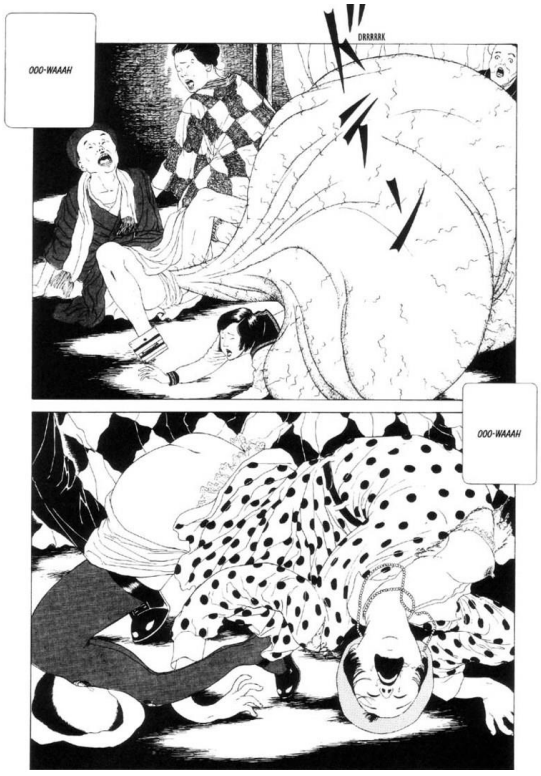


Figura 39: Shōjo Tsubaki (少女椿 'La ragazza delle camelie'), Maruo, 1894

Per quanto invece concerne la grafica dell'artista, essa risulta ancora una volta impeccabile, carica di numerosi omaggi all'arte giapponese e in particolare all'*ukiyoe*. Si possono infatti osservare numerose citazioni all'interno delle tavole di *Shōjo Tsubaki*, a cominciare dalla stampa appesa nella parete del baraccone del circo, raffigurante i tanuki dai testicoli giganti di Yoshitoshi, dalla serie 東京開化狂画名所 *Tōkyō kaika kyoga meisho*. La medesima opera trova omaggio nelle tavole deliranti e surreali nelle

quali il nano illusionista dà sfogo alla sua ira infierendo sul pubblico del circo, piegando le loro ossa e loro corpi, mutando la loro anatomia tra atroci sofferenze fino a renderli deformi come i fenomeni da baraccone da loro derisi. E ancora, nell'intreccio di copi mostruosi e grotteschi tra i quali si può scorgere il *Nurarihyon*[19]di Kawanabe Kyōsai emergere tra le membra disarticolate dell'intricato groviglio umano.



Figura 41: Particolare di Kyōsai hyakki gadan (暁斎百鬼画談), Kawanabe Kyōsai, 1889



Figura 40: Shōjo Tsubaki (少女椿 'La ragazza delle camelie'), *Maruo, 1984*

Tuttavia, si ritiene che il maggior tributo alla tradizione artistica *ukiyoe* nell'opera di Maruo non possa che esser rappresentato dalla raccolta d'illustrazioni *Shin Eimei Nijūhasshūku* (新英名二十八衆句 '*I nuovi ventotto omicidi famosi con poesia'*). Prodotto in collaborazione con il disegnatore e fumettista contemporaneo 花輪 和一Hanawa Kazuichi nel gennaio del 1989, come suggerito dal titolo si tratta di una sorta di rifacimento in chiave moderna della famosa serie *Eimei Nijūhasshūku* realizzata da Yoshitoshi e Yoshiiku nel 1967.

[19] ぬらりひょん ***nurarihyon***

Yōkai dalle sembianze di un vecchio dalla testa allungata, a forma di zucca.

Similmente a quanto avvenuto centoventi anni prima ad opera dei due maestri *ukiyoe*, Maruo e Hanawa realizzano quattordici illustrazioni ciascuno, traendo ispirazione sia da sanguinosi fatti di cronaca contemporanea che da romanzi, fiabe e racconti popolari. Si può notare come quest'ultimi vengano raffigurati per la maggior parte nelle opere di Hanawa, mentre l'attenzione di Maruo risulta invece indirizzata verso la rappresentazione di omicidi, suicidi e atrocità avvenute sia in Giappone che oltreoceano. Suoi sono infatti il doppio suicidio di Hitler ed Eva Braun, oltre che i cruenti ritratti di alcuni tra i più spietati assassini seriali dell'Europa di inizio Novecento, Peter Kürten [20] e Fritz Haarmann.[21]



Figura 42: Furittsu Haaruman (フリッツ・ハールマン), Shin Eimei Nijūhasshūku, acrilico su carta, Maruo, 1898

Il primo viene raffigurato completamente coperto di sangue, sovrastare il cadavere nudo ed orrendamente mutilato di una donna mentre stringe ancora tra le mani l'arma usata per compiere lo scempio. Il secondo, non inferiore per crudezza, mostra l'assassino nell'atto di leccare il sangue che gronda dalla testa decapitata di un giovane ragazzo, riprendendo e omaggiando l'opera *Sakuma Daigaku* realizzata da Yoshitoshi in *Kaidai hyaku sensō* (佐久間大学). Attorno all'assassino i resti della vittima, viscere e pezzi di carne sanguinolenta traboccano da due grandi secchi in metallo. Gli arti mutilati del ragazzo, dalla pelle imbrattata dalle impronte insanguinate del suo aguzzino non possono che riportare alla mente le cruente scene ritratte con maestria da Yoshitoshi in *Eimei Nijūhasshūku.*



Figura 43: Sakuma Daigaku (佐久間大学), Kaidai hyaku sensō, Yoshitoshi, 1868

Maruo riserva pari attenzione alla cronaca giapponese ritraendo svariate scene di famosi delitti, come nel caso

[20] (1883-1931) assassino seriale tedesco, soprannominato il "Il vampiro di Düsseldorf". Uccise numerosi uomini, donne e bambini violentandone poi i corpi e bevendone il sangue. Verrà arrestato nel 1930.
[21] (1879-1925) assassino seriale tedesco, soprannominato il "macellaio di Hannover". Noto per aver brutalmente ucciso numerosi giovani ragazzi, dei quali è credenza che ne abbia macellato e venduto le carni spacciandole per maiale. Verrà arrestato nel 1924.

dell'opera *Itchiryū Nobuya* (一柳展也), *nella* quale l'artista fa riferimento ad un fatto di sangue avvenuto nel 1938, definito "l'incidente della mazza di metallo".[22]

Il giovane Itchiryū è ritratto simbolicamente da Maruo con sei braccia, nell'atto di colpire a morte le sue vittime, colte durante l'amplesso. Accanto ad essi un topo osserva la scena, animale che solitamente viene associato alla bassezza, alla malvagità e al demonio, come anche il serpente che l'artista raffigura avvolto attorno a una delle mazze.[23] L'assenza di emozioni del volto del giovane, di una bellezza quasi femminea e terribilmente in contrasto con l'orrore delle sue azioni, risulta di una crudezza e di una drammaticità straniante. Allo stesso modo, la didascalia accanto al titolo dell'opera «これはあの世の事ならず»[24] racchiude in sé una profonda riflessione. Come osservato anche dal celebre scrittore Takahashi Katsuhiko, curatore di *Shin Eimei Nijūhasshūku:* «*Rimasi impressionato dalla frase "questa non è una cosa dell'altro mondo". Un qualsiasi atro uomo avrebbe semplicemente scritto "questa non è una cosa di questo mondo" concludendo sbrigativamente così la questione*».[25] Tali parole non possono infatti che far riflettere su quanto le apparentemente aberranti azioni raffigurate nell'opera di Maruo possano invece essere reali, parte della natura umana e del mondo nel quale tutti noi viviamo. L'opera realizzata dai due artisti contemporanei infatti, nonostante superficialmente possa apparire come una semplice parodia dell'originale, racchiude in sé ben oltre la semplice rappresentazione di sangue e violenza fine a sé stessa. Concorda così Takahashi Katsuhiko:

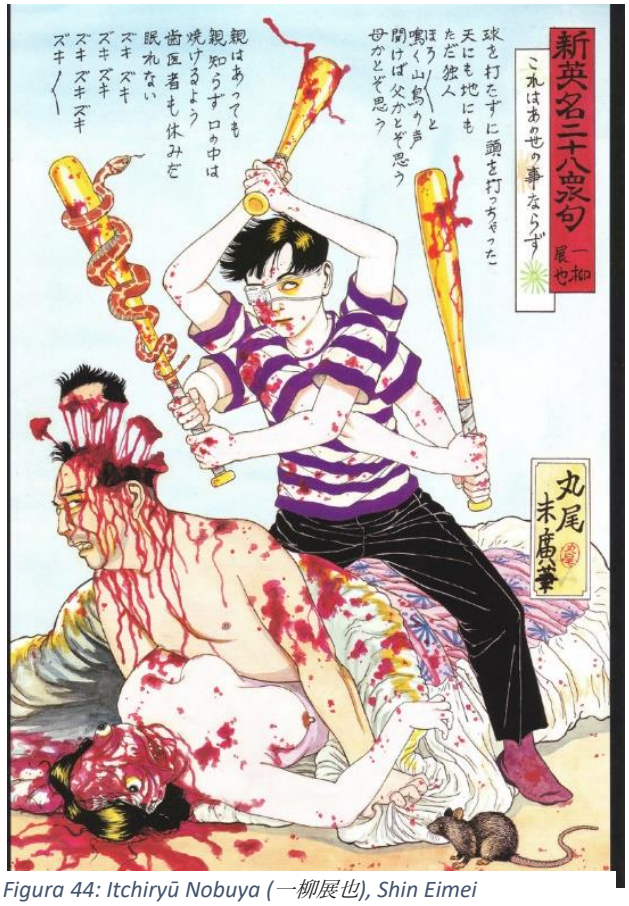


Figura 44: Itchiryū Nobuya (一柳展也), Shin Eimei Nijūhasshūku, acrilico su carta, Maruo, 1898

[22]Takahashi K, *op. cit* pag 30
[23] Ibid
[24] "*questa non è una cosa dell'altro mondo"*
[25] Ibid

Sono trascorsi 120 anni da allora. Maruo e Hanawa hanno dato nuova vita a *Eimei Nijūhasshūku*. Come al tempo di Yoshitoshi e Yoshiiku è la società stessa ad averne bisogno. Quest'epoca è malata. Avendo avvertito l'imminente crollo della società essi hanno preso a prestito la grandiosità dei due artisti *ukiyoe* per catturare la nostra attenzione. Non si tratta del semplice interesse per gli omicidi, come testimoniato dal gran numero di persone impazienti di veder scorrere il sangue […] Il sangue è come una medicina che consente loro di dimenticare la paura. Perché se osservi il sangue, se arrivi a comprendere che tu stesso sei sangue, allora la paura scomparirà. Così il cuore sarà libero dalla paura. Con questo scopo è stato disegnato *Shin Eimei Nijūhasshūku*. Solo osservando le illustrazioni del nuovo *Eimei Nijūhasshūku* possiamo arrivare a comprendere quanto esse si adattino ai bisogni di questa nuova epoca.
(Takahashi Katsuhiko, 1988)



Figura 45: Masahiko Amakasu (正彦甘粕), Shin Eimei Nijūhasshūku, acrilico su carta, Maruo, 1898

Un ulteriore esempio di cronaca giapponese è rappresentato dalla sesta illustrazione della raccolta, *Masahiko Amakasu* (正彦甘粕). L'opera trae ispirazione da un delitto avvenuto il 1923 durante il terremoto del Kantō, quando l'anarchico Sakae Ōsugi, la moglie Noe e il nipote vennero uccisi per mano dell'allora capitano della polizia militare.[26] La scena mostra Ōsugi nel futile tentativo di fermare il suo assassino. Un uomo dallo sguardo gelido e il volto parzialmente nascosto da una mascherina intento a passare la spada tra le gambe grondanti di sangue della vittima. Il volto di quest'ultima, dagli occhi socchiusi e la bocca spalancata, sembra esser colto più al culmine dell'estasi che del dolore, contribuendo a caricare la scena di un forte erotismo.

Un discorso analogo è possibile nel caso di *Shunichi* (俊一), una delle poche illustrazioni di Maruo ispirate a fatti non realmente accaduti. L'opera in questione, 垂乳根心中*Tarachine*

[26] Ivi, pag 62

shinjū di Akiyuni Nosaka,[27] viene reinterpretata in chiave *gore* dall'artista. Il giovane Shunichi è ritratto nell'atto di divorare gli organi della madre, il cui cadavere seminudo giace scomposto accanto a lui in un lago di sangue. Il macabro erotismo dell'opera è reso ancor più evidente dal volto dagli occhi semichiusi di Shunichi, completamente abbandonato al più turpe dei piaceri.

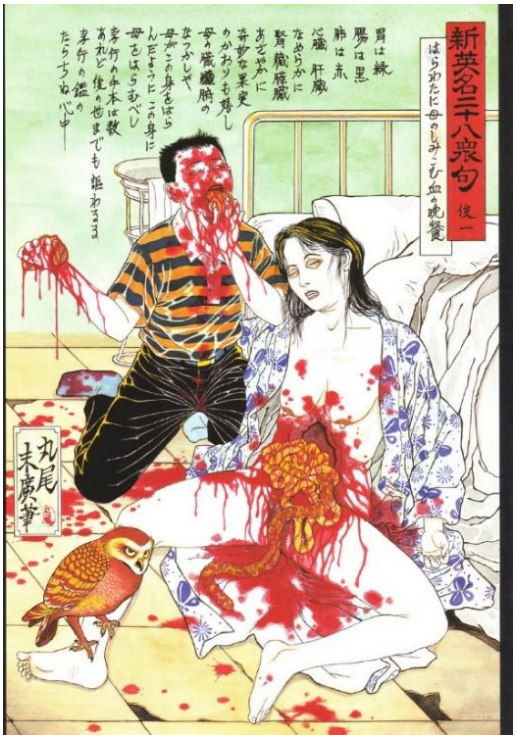


Figura 48: Imomushi (芋虫 'Il bruco'), Maruo, 2009Shunichi (俊一), Shin Eimei Nijūhasshūku,

La raffigurazione della voluttà, in tutte le sue innumerevoli e variegate sfumature, rappresenta una costante nell'opera dell'artista. Similmente a quanto osservato precedentemente nel caso di Saeki, anche la produzione artistica di Maruo rivolge la sua attenzione alla rappresentazione dei lati più oscuri dell'erotismo. Come si può evincere dalle numerose opere dedicate alle più svariate parafilie e pratiche erotiche, con una particolare predilezione per sadismo e *oculolinctus*.[28] Quest'ultimo in particolare sembra esercitare un notevole fascino nell'artista, il quale ne include svariate e talvolta grottesche raffigurazioni in molti dei suoi lavori, tra i quali spicca il già precedentemente citato *Shōjo Tsubaki* del 1884. L'occhio per Maruo assume una connotazione fortemente erotica. Una connotazione che l'artista esplicita



Figura 47: particolare di Yume no Q-SAKU (夢の Q-SAKU 'Il sogno di Q-SAKU'), Maruo, 1882



Figura 46: Shōjo Tsubaki (少女椿 'La ragazza delle camelie'), *Maruo, 1984*

[27] Racconto breve scritto da Akiyuni Nosaka nel 2001. Narra del giovane Shunichi e del profondo sentimento di amore che lo lega alla madre. Un affetto talmente forte che, in seguito alla morte di quest'ultima da tempo malata di cancro, egli decide di aprirle il ventre e divorare i suoi organi colpiti dalla malattia, nella speranza di morire egli stesso e così facendo ricongiungersi ad essa.

[28] Pratica feticista che consiste nel trarre piacere dal leccare l'occhio del partner

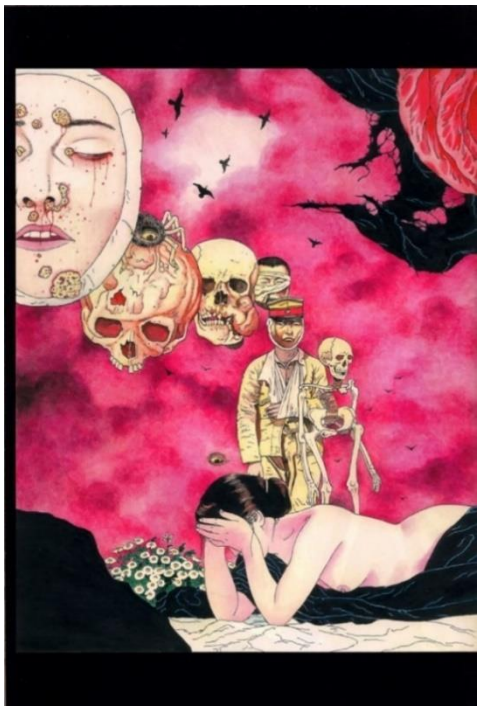


Figura 49: Imomushi (芋虫 'Il bruco'), Maruo, 2009

in *Yume no Q*-SAKU (夢のQ-SAKU '*Il sogno di Q-SAKU*'), attraverso un'immagine che riporta alla mente l'opera di Saeki. L'occhio rappresenta infatti una parte delicata e privata la quale può in un certo senso esser considerata come una sorta di zona liminale, attraverso la quale l'uomo percepisce l'esterno e trasmette la propria interiorità. Ma anche un luogo tramite il quale la degradazione della morte e la vita che ne ha origine hanno facile accesso.

È appunto il piacere ad essere al centro della rappresentazione di *Imomushi*, una delle più recenti opere di Maruo. L'omonimo e controverso romanzo scritto dal celebre Edogawa Ranpo nel 1929 diviene infatti una tela grazie alla quale l'artista sancisce ancora una volta l'unione tra eros e thanatos, dipingendo con il tratto raffinato che lo contraddistingue le più viscerali e morbose voluttà umane. La storia, ambientata nel Giappone rurale di inizio Novecento, narra le drammatiche vicende che legano la giovane e bella Tokiko a suo marito, il tenente Sunaga. Quest'ultimo, rimasto invalido e orribilmente sfigurato a causa delle ferite riportate sul fronte russo-giapponese, appare più simile a un mostro che a un essere umano. Completamente sordo e muto, ridotto ad un torso privo di arti e dal ripugnante volto senza naso, Sunaga assume per Tokiko le sembianze di orrido bruco, suscitando in lei profondo disgusto ma al tempo stesso una malata attrazione. La donna infatti, abbandonata da tutti e costretta dalle rigide convenzioni sociali dell'epoca a provvede alle necessità del marito invalido, finisce per sviluppare un sentimento morboso e ambivalente per quest'ultimo, in costante bilico tra l'odio e l'amore.

Il perenne rapporto sessuale che scandisce le giornate dei coniugi diventa l'unico mezzo in grado di alleviare



Figura 51: Imomushi (芋虫 'Il bruco'), Maruo, 2009

la solitudine e la bassezza della condizione che entrambi, seppur in maniera diversa, condividono. Rapporti resi ancor più aberranti e disturbanti dall'orrido aspetto dell'uomo, caratteristica sulla quale Maruo si sofferma con particolare attenzione, indugiando con tratto raffinato e precisione nei dettagli degli arti mutilati.

Altrettanta attenzione è riservata alla rappresentazione del macabro e degli aspetti più violenti della narrazione, a cominciare dalle innumerevoli crudeltà subite da Sunaga per mano della moglie. Quest'ultima sembra infatti trarre piacere nell'approfittare della palese debolezza dell'uomo, usandolo senza ritegno alla stregua di un mero strumento atto a soddisfare la propria lascivia, tormentandolo fisicamente e psicologicamente in un crudele tentativo di rivalsa nei confronti dell'esistenza miserevole alla quale è costretta. Il legame tra macabro ed erotico in *Imomushi* è evidente, come anche la componente grottesca che domina la quasi totalità delle tavole realizzate dall'artista. Maruo ritrae infatti con estrema ricercatezza, delicatezza e dovizia di particolari scene graficamente disturbanti, accostando deformità, morte e putrefazione ai piaceri più torbidi e viscerali. Una contraddizione straniante, in costante bilico tra la più raffinata eleganza e gli atti o le scene più laide e ripugnanti.

Tuttavia, tale crudezza nella rappresentazione, come si è precedentemente osservato, non risulta mai fine a sé stessa nell'opera di Maruo. Sia essa uno spunto di riflessione sui tabù sociali





Figura 52: Imomushi (芋虫 'Il bruco'), Maruo, 2009

e sul degrado fisico e morale dell'individuo, come nel caso di *Imomushi*. Oppure si tratti di una semplice constatazione degli istinti che muovono le azioni d'ogni uomo, la crudeltà del mondo in cui noi tutti viviamo e la natura profondamente banale della malvagità.

4. La sublime arte di Takato Yamamoto

Il termine "sublime" indica nella sua più comune accezione ciò che risiede al di sotto della soglia. O più propriamente, ciò «*che giunge fin sotto la soglia più alta*»,[1] ovvero il limite ultimo ed il suo raggiungimento attraverso l'estetica, la spiritualità o il pensiero filosofico. Tuttavia, come riconosciuto e reso ampliamente manifesto dal filosofo Edmund Burke nella sua *Indagine filosofica sull'origine delle nostre idee di Sublime e Bello*, in esso risiede una marcata contraddizione. Il concetto di "limite" secondo il filosofo racchiude in sé valori ambivalenti e diversamente interpretabili. Esso infatti, può indicare tanto il culmine della perfezione, della creazione e dell'estasi quanto l'apice dell'orrore, della distruzione e del dolore. Nonostante il "sublime" e il "bello" siano spesso considerati alla stregua di sinonimi, essi rappresentano invece due concetti differenti. Poiché il sublime può scaturire dall'elevazione della bellezza, tanto quanto dall'apice dell'orrore.

Il sublime come definito da Burke nel 1757 rappresenta un'emozione, uno stato o una situazione travolgente, immensa e terribile. Un'esperienza talmente sconfinata da sovrastare l'uomo con la sua forza e attraverso essa renderlo consapevole della propria natura effimera e limitata, conducendolo così all'estasi e al terrore. Tale potenza può assumere le forme e le accezioni più varie, tanto incantevoli e sensuali quanto terribili e terrificanti. Si pensi per esempio allo splendore del cielo al tramonto o all'intensità della celebre *Cavalcata delle Valchirie* di Wagner. Ma anche alla furia del mare in tempesta, al vuoto immenso e straniante del cosmo o in chiave più umana e terrena, all'inesorabilità della morte. «*Essendovi pochissime pene, per quanto ricercate siano, che non si preferiscano alla morte*»,[2] essa rappresenta infatti il più terribile degli orrori. Un orrore che similmente a quello provato dinnanzi ad un uragano, scatena nell'uomo «*il più forte commovimento che l'animo possa sentire*»,[3] ovvero un sentimento che è insieme repulsione e attrazione, terrore e meraviglia.

Ma se nel sublime, orrore e magnificenza rappresentano le due facce di una stessa medaglia[4] allora anche la creazione della vita attraverso la sessualità, antitesi della morte per antonomasia, non può che rappresentare assieme a quest'ultima il medesimo superamento di una "soglia". Infatti secondo la riflessione di Burke, Eros e morte risultano fortemente legati, entrambi

[1] *Vocabolario on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondato da Giovanni Treccani
[2] E. Burke, *Indagine filosofica sull'origine delle nostre idee intorno al Sublime ed al Bello,* traduzione dall'inglese, pag 51
[3] Ivi, pag 50
[4] Ivi, pag 76

rappresentazione del sublime e perciò fonte per l'uomo di un sentimento ambivalente di ribrezzo e fascinazione. Entrambi espressione del superamento di un infinito, sia esso l'estasi dei sensi o la loro inesorabile cessazione.

Tale concetto di sublime assume un ruolo centrale nell'estetica di Takato Yamamoto.

Si tratta infatti di visioni nelle quali morte ed erotismo raggiungono la loro massima e più raffinata espressione, sotto le sembianze di giovani ritratti nell'abbandono alla voluttà, i cui corpi dilaniati vengono aperti e sezionati. Opere nelle quali orrore e magnificenza raggiungono il loro apice attraverso cieli cupi e senza stelle, stranianti nel loro vuoto cosmico ma al tempo stesso onirici ed affascinanti. Spazi claustrofobici fatti di carne in putrefazione, escrescenze vegetali e resti di antiche costruzioni. Incubi che l'artista ritraee con assoluta ricercatezza ed eleganza formale, unita ad un'attenzione quasi maniacale per i dettagli.

Opere che attingono a piene mani non solo dall'iconografia *shunga*, *muzane* ed *ero guro nansensu,* ma anche dall'arte dell'Ottocento e del Novecento europeo. Yamamoto si appropria di ciò che, sia nel panorama giapponese che d'oltreoceano, ha rappresentato la massima espressione del destabilizzante nell'arte, incorporandola nella sua opera. Un'estetica, quella di Yamamoto, che nonostante risulti condividere la medesima tendenza precedentemente osservata nell'opera di Saeki e Maruo, ovvero all'esplorazione del disturbante e del macabro tramite l'erotismo, si ritiene assuma uno scopo e un'accezione ben differente.

Il presente capitolo si propone quindi di analizzare la produzione artistica di Yamamoto dal 2001 ad oggi, andando ad individuare innanzitutto ciò che nell'arte giapponese ed europea abbia rappresentato una fonte d'ispirazione per l'artista. Inoltre, tramite l'utilizzo delle raccolte di saggi brevi e riflessioni prodotte da Yamamoto, si intende fornire un'interpretazione il quanto più possibile fondata e veritiera del simbolismo che ne caratterizza l'opera.

In tal modo si ritiene sarà quindi possibile definire non solo le sostanziali differenze che separano la ricerca estetica dei due artisti trattati nel capitolo precedente da quella di Yamamoto, ma anche il contributo che l'opera di quest'ultimo ha rappresentato nello sviluppo della nuova corrente *ero guro* di era Heisei.[5]

[5] 平成時代 ***Heisei jidai*** *(1989-oggi)*

4.1. L'Estetismo Heisei

Nato nel gennaio del 1960 ad Akita,[6] si ritiene che 山本タカト Yamamoto Takato rappresenti uno tra i più complessi e sfaccettati artisti ed esteti del disturbante dell'odierno panorama artistico giapponese.

Come dichiarato da egli stesso in *Genshoku Nozokimado,* Yamamoto iniziò ad appassionarsi e dedicarsi al disegno già in tenera età.[7] Attratto soprattutto dal mondo del fumetto, egli iniziò presto a subire il prepotente fascino dell'arte. Infatti, rimasto folgorato ai tempi del liceo dall'opera di Aubrey Beardsley, Gustav Klimt e dal decadentismo,[8] i sui interessi passarono ben presto dai semplici manga all'arte europea di fine di fine Ottocento.[9] Ma non solo, la letteratura dell'orrore di Poe e la poesia di Baudelaire rappresentarono per Yamamoto un'ulteriore fonte d'ispirazione,[10] andando a nutrire quell'amore per il meraviglioso e il terribile che tuttora caratterizza la ricerca estetica dell'artista.

Deciso nel voler intraprendere una carriera nel campo dell'arte, nel 1979 Yamamoto si iscrive al dipartimento di pittura della 東京造形大学 *Tōkyō zōkei daigaku*. Dedicatosi inizialmente allo studio dell'arte giapponese, il giovane artista va gradualmente a discostarsene fino ad approdare alla pittura astratta durante l'ultimo anno d'università. Una volta conseguito il titolo di studi nel 1983, Yamamoto si stabilisce definitivamente a Tokyo dove intraprende la carriera d'artista *freelance*. Attraverso la realizzazione di grafiche pubblicitarie e successivamente di numerose illustrazioni per romanzi e copertine di riviste, Yamamoto ha modo non solo di affinare la propria tecnica, ma anche di sviluppare un proprio stile personale, dalui definito 浮世絵ポップ *Ukiyoe pop*[11]. Uno stile caratterizzato dall'uso di colori vivaci e dalla ripresa in chiave moderna dell'iconografia e della composizione delle tradizionali stampe policrome giapponesi. Uno stile che tuttavia non soddisfa pienamente Yamamoto, divenendo oggetto di continue rielaborazioni da parte dell'artista fino a venir definitivamente abbandonato in favore di un'estetica più cupa e decadente. Tale estetica, frutto della precedente ricerca *Ukiyoe pop* e degli studi condotti dall'artista durante la sua formazione presso la Zokei University, pone le

[6] regione situata nella parte nord est del Giappone
[7] T. Yamamoto *Genshoku Nozokimado,* Art newspaper, 2010 pag 72
[8] Ivi pag 24
[9] Ibid
[10] Ibid
[11] T. Yamamoto, *Necrophantasmagoria*, 2012, pag 122

basi per la creazione di quella disturbante e al tempo stesso sensuale ricerca del sublime, definita 平成耽美主義 *Heisei tanbishugi*,[12] che tutt'oggi caratterizza l'opera di Yamamoto.

Il cosiddetto Estetismo Heisei, con la cui dicitura Yamamoto inaugurerà anche la sua prima mostra personale tenutasi nel 1998 alla Creation Gallery G8 a Ginza,[13] assume ben presto le connotazioni di una vera e propria corrente artistica dedita alla rappresentazione del sublime. Quell'*orrore dilettevole*, come definito da Burke,[14] che l'artista ritrae nelle sue opere attraverso l'unione tra morte e voluttà.

Yamamoto realizza opere raffinate ed eleganti, nelle quali gli eccessi di morte e sesso non necessitano della volgarità propria della mera pornografia per turbare l'osservatore. Opere che affondano le loro radici nella tradizione dell'arte giapponese. A cominciare dall'iconografia, dalla composizione e dai soggetti delle sue illustrazioni fortemente influenzate dall'arte *ukiyoe* e in particolare dall'opera di Yoshitoshi.[15] Nonché dalle tematiche care al movimento *ero guro nansensu* di epoca Taishō e Shōwa, ovvero deformità, assurdità e sessualità "perversa," le quali trovano ampia rappresentazione nelle opere dell'artista.



Figura 53: Tenugui con il motivo grafico progettato da Takato Yamamoto, Kamawanu company

Uno stile personale ed originale, l'Estetismo Heisei, grazie al quale l'opera di Yamamoto trova ampio apprezzamento in Giappone. Come testimoniato non solo dalle numerose pubblicazioni e mostre allestite nei più celebri quartieri di Tokyo, [16] ma anche dalla richiesta sempre più crescente nell'ambito dell'illustrazione. Una richiesta non più limitata alla sola editoria, ma aperta anche al settore della moda e del design, come testimoniato dalla recente collaborazione con Kamawanu [17] nella progettazione del

[12] "estetismo Heisei"
[13] Quartiere di Tokyo noto per i numerosi negozi di lusso, gallerie d'arte e ristoranti
[14] E. Burke, *op. cit* pag 70
[15] Ivi pag 73-74
[16] T. Yamamoto, *op. cit.* 2012, pag 122
[17] Azienda d'abbigliamento specializzata nella produzione di *tenugui* e sciarpe

motivo grafico per una loro speciale edizione di *tenugui*,[18]o dai design per ventagli realizzati dall'artista.

Un successo che supera i confini del Giappone approdando in Cina, Taiwan, Stati Uniti e persino in Italia con le due mostre "Makeup of Darkness" e "Takato Proibito" tenutesi alla Mondo Bizzarro Gallery di Roma nel giugno del 2005 e nel dicembre del 2006.

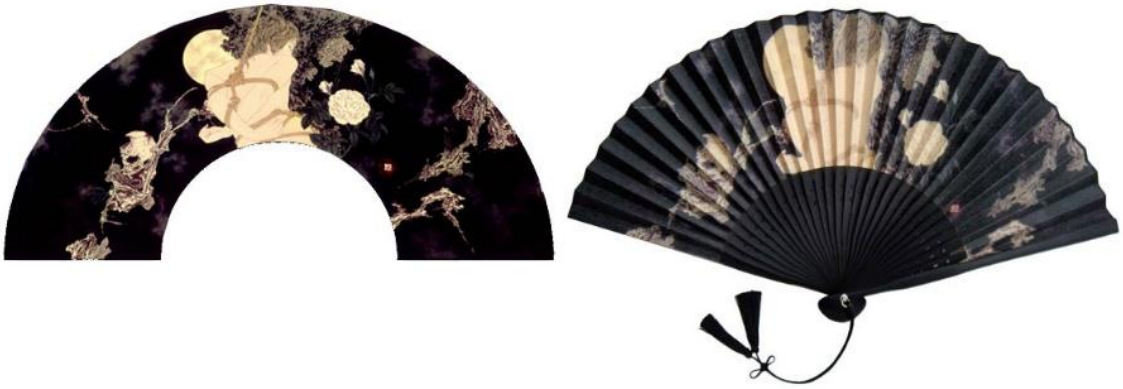


Figura 54: Progetto di Takato Yamamato per la decorazione di un ventaglio e prodotto finito

4.1.1. Sintesi tra tradizione e modernità

Come si è accennato in precedenza, la macabra e al tempo stesso sensuale ricerca artistica di Yamamoto risulta fortemente legata alla tradizione giapponese. Si tratta infatti di un rapporto, quello tra morte ed erotismo che come si ha avuto modo di osservare nei primi due capitoli dell'elaborato, ha trovato ampia rappresentazione nell'arte. A cominciare dall'*ukiyoe,* all'interno del quale le scene esplicite di sesso e di morte ritratte nello *shunga* e nel *muzane* ne rappresentano il più chiaro esempio. Yamamoto, la cui arte risulta fortemente indebitata a tale tradizione, ne rende manifesta l'infuenza attraverso uno stile che ne riprende la composizione e la grafica.

I dipinti dell'artista, realizzati con inchiostri colorati su carta *washi*[19] sono caratterizzati dalla bidimensionalità, dal tratto elegante e dalla presenza del sigillo personale dell'artista in

[18] 手拭い ***tenugui***

Asciugamano tradizionale giapponese, realizzato in cotone leggero e decorato da motivi stampati. Oggigiorno utilizzati principalmente come accessori d'abbigliato, decorazione o souvenir.

[19] 和紙 ***washi***

sostituzione della comune firma. Ma non solo, anche l'iconografia e la scelta dei soggetti risulta altettanto infuenzata dall'*ukiyoe* e in particolare dalle sue due correnti più estreme.

Una delle principali fonti d'ispirazione per Yamamoto risulta infatti lo *shunga*.[20] L'artista ricorda in uno dei brevi saggi raccolti in *Genshoku Nozokimado*, come ai tempi del liceo un suo amico e compagno di classe gli avesse mostrato un libro d'arte sullo *shunga* proveniente dall'estero e di come il giovane Yamamoto ne fosse «*rimasto affascinato dalla bellezza estetica evocata tramite l'erotismo*».[21] Un fascino che le opere di Yamamoto, caratterizzate da un erotismo di rara raffinatezza, esprimono chiaramente attraverso la ripresa di soggetti, temi e composizioni tipiche delle stampe erotiche di periodo Edo.



Figura 55: Gekka no omokage (月下の俤 'Immagine sotto la luna'), Altar of Narcissus, Yamamoto, 1999

Gekka no omokage (月下の俤 '*Immagine sotto la luna'*), una delle prime opere prodotte dall'artista, rappresenta appunto uno dei più chiari e diretti tributi a tale genere. Non solo la composizione e scelta dei soggetti, una geisha e il suo amante, ma anche lo stile presenta una notevole influenza della stampa erotica *shunga*. I due personaggi, ancora abbigliati nei loro sontuosi *kimono*, sono rappresentati in primo piano avvinghiati l'uno all'altra, occupando la maggior parte della composizione. La fisionomia dei giovani dai volti allungati, gli occhi sottili e i lunghi nasi dritti, oltre che la gestualità delle mani e la posa innaturale del corpo della donna, riportano direttamente alla mente l'iconografia tipica dello *shunga*. Tuttavia, a differenza delle

Carta di riso tradizionale

[20] T. Yamamoto *op. cit.* 2010, pag 72

[21] Ibid

stampe erotiche di periodo Edo, nell'arte di Yamamoto sia l'atto sessuale in sè che gli organi genitali non risultano mai rappresentati esplicitamente. Similmente a quanto già osservato per Saeki, essi vengono raffigurati per vie indirette attraverso l'allusione.

Un discorso analogo è possibile nel caso di *Kōtsukiyo* (紅月夜 '*Notte della luna cremisi'*), in cui Yamamoto ritrae l'amplesso tra una giovane e uno spettro dalle sembianze scheletriche. La nudità della donna, come anche l'atto sessuale tra i due personaggi risultano solo accennati, lasciando che sia l'osservatore ad evocarli attraverso l'immaginazione. Lo stile di Yamamoto in quest'opera risulta ancora fortemente influenzato dall'iconografia tradizionale, come si più osservare non solo dalla fisionomia e dalla mimica della donna, ma anche dal tratto dell'artista. Caratterizzato dalla linea di contorno spessa e morbida, particolarmente evidente nella resa dei panneggi, priva del realismo che invece caratterizza lo stile completamente formato di Yamamoto.



Figura 56: Kōtsukiyo (紅月夜 'Notte della luna cremisi'), Altar of Narcissus, Yamamoto, 2002

Anche gli elementi naturali, in particolare le rocce, i fiori e le foglie risultano privi dell'attenzione al dettaglio e della meticolosità con la quale Yamamoto è solito rappresentarli nelle sue opere più recenti. Un'ulteriore nota discordante riguarda la scelta di una tavolozza particolarmente accesa da parte dell'artista, riconducibile al suo primo periodo di sperimentazione *Ukiyoe pop*.[22] Tuttavia, nell'inquietante figura dello spettro al quale la donna è avvinghiata in *Kōtsukiyo* si ritiene si possa già scorgere un preambolo di quel gusto per il macabro che caratterizza la produzione di Yamamoto a partire dagli anni 2000.

[22] Ivi, pag 69



Figura 57: Shinigami no yurikago (死神の揺籃 'La culla della morte'), Allure of Pharmakon, Yamamoto, 2003

Si tratta infatti di un tema, quello dell'unione tra vivi e morti, che ricorre spesso nella produzione di Yamamoto. L'opera realizzata dall'artista nel 2003, *Shinigami no yurikago* (*死神の揺籃 'La culla della morte'*), ne rappresenta un esempio. Similmente a *Kōtsukiyo*, la scena si svolge in un interno e ritrae un giovane dall'aspetto androgino tra le braccia di un essere scheletrico e putrescente, in questo caso uno *shinigami*.[23] L'atto sessuale tra i due amanti risulta ancora una volta evocato tramite allusione, anche se a differenza dell'opera precedentemente citata, tale unione risulta trasmettere più struggimento che passione, denotando un cambiamento nell'estetica di Yamamoto. Inoltre, si può osservare una trasformazione anche nello stile, che rispetto a *Kōtsukiyo* risulta chiaramente più realistico. Tale realismo è osservabile non solo nella correttezza delle proporzioni anatomiche e nei panneggi, ma anche nal dettaglio e nell'estrema precisione con la quale viene resa la carne decomposta dello *shinigami*.

Nonostante il palese contenuto erotico delle opere di Yamamoto vi è un ulteriore genere di *ukiyoe* il quale rappresenta per l'artista una fonte di continua ispirazione. Si tratta delle stampe *muzane*, in particolare delle opere facenti parte della serie *Eimei Nijūhasshūku* di Yoshitoshi, artista particolarmente amato da Yamamoto.[24] Immagini di supplizi e violenza ricorrono spesso nella produzione di quest'ultimo, i cui soggetti prediletti ne diventano le vittime inermi ed incapaci di opporvisi.

Come si può osservare nella scena raffigurata in *Hiiro no biyaku* (緋色の媚薬 '*Afrodisiaco scarlatto*'), nella quale una donna nuda ed immobilizzata attraverso una complessa legatura *shibari* viene costretta a reggere tra le gambe la testa sanguinante di un giovane uomo. Nelle



Figura 58: Hiiro no biyaku (緋色の媚薬 'Afrodisiaco scarlatto'), Altar of Narcissus, Yamamoto, 2000

[23] 死神 ***shinigami***
personificazioni della morte della mitologia giapponese, simili alla figura del tristo mietitore della tradizione occidentale

[24] Ivi, pag 75



Figura 59: Kuchizaru mono (朽ちざるもの 'Cose decadute'), Altar of Narcissus, Yamamoto, 2001

opere di Yamamoto raramente viene concessa alla vittima la possibilità di ribellarsi ai tormenti subiti. Ma anzi, ad essa non resta altra scelta se non quella di rassegnarsi e accettare passivamente ogni genere di violenza o martirio. Yamamoto realizza scene che evocano morte e sofferenza, nelle quali giovani donne e fanciulli dalle forme delicate e femminee vengono legati e costretti agli atti più sadici o aberranti, tuttavia spesso senza mostrare alcun segno di sofferenza, cristallizzati in uno stato di eterna contemplazione.

Vittime che talvolta risultano talmente indifferenti ed estranee alla violenza subita da far quasi dubitare che essi siano ancora vivi, come nel caso del giovane ritratto in *Kuchizaru mono (朽ちざるもの 'Cose decadute')*. Il cui giovane protagonista, nonostante la legatura talmente stretta da farlo sanguinare, non sembra provare alcuna emozione o sensazione fisica, dando quasi l'impressione all'osservatore che egli sia ormai già morto.

L'estraneità della vittima rappresenta una costante nell'iconografia di Yamamoto, come anche lo *shibari*. Un'ulteriore esempio si può osservare in *Inshitaoni*, nel quale alla componente macabro-erotica si unisce quella grottesca e onirica. La scena si svolge infatti in un luogo indefinito, a metà strada tra l'interno di un'abitazione in rovina e un bosco illuminato dalla luna. Una giovane studentessa immobilizzata ancora una volta da una legatura è ritratta mentre subisce impassibile le attenzioni di un'essere deforme, dal lungo collo e la lingua cacciata fuori che rimanda direttamente all'ultima stampa della serie *Shinkeisanjūrokkaisen* (新形三十六怪撰



Figura 61: Inshitaoni (淫舌鬼 'Demone dalla lingua oscena'), Altar of Narcissus, Yamamoto, 2002



Figura 60: Omoitsutsura, Shinkeisanjūrokkaisen, Yoshitoshi, 1889-1892



Figura 62: Nikushitsukashi zōshokusuru akuryō (肉質化し増殖する悪霊'La metamorfosi e la riproduzione di uno spirito malvagio'), Divertimento for a Martyr, Yamamoto, 2004

'*Nuove forme dei trentasei fantasmi*') di Yoshitoshi.

Il grottesco e la deformità, come anche la componente onirica ed irreale rappresentano un'ulteriore costante nell'Estetismo Heisei di Yamamoto. Frutto del medesimo fascino per il bizzarro, per il deforme e per le devianze che ha rappresentato il fulcro della ricerca *ero guro nansensu*, le opere di Yamamoto risultano fortemente indebitate a tale corrente artistica. Opere, quelle di Yamamoto, nelle quali egli ritrae paesaggi aridi e cupi, attraversati da rocce e rovine corrose dal tempo. Luoghi spettrali, popolati da creature immonde e deformi, fatte di ossa e carte in putrefazione. Creature alla cui mercé si trovano ancora una volta i giovinetti e le fanciulle dall'aria verginale, vittime predilette dell'artista.

Le due opere *Nikushitsukashi zōshokusuru akuryō* (肉質化し増殖する悪霊 *'La metamorfosi e la riproduzione di uno spirito malvagio'*) e *Kuzureyuku maeni* (崩れゆく前に'*Prima del crollo'*), realizzate rispettivamente nel 2004 e nel 2007 rappresentano due chiari esempi della componente *ero guro nansensu* nell'opera di Yamamoto. In entrambi i casi si tratta di due giovani dall'espressione impenetrabile, legati e in balia di creature deformi e grottesche intente a soddisfare attraverso di essi i loro laidi desideri. Due scene oniriche, che risultano entrambe costantemente in bilico tra voluttà e morte, estasi e ribrezzo. Manifestazione di quella sorta di "*orrore dilettevole"* definito da Burke e concretizzato tramite l'unione tra estetica *ero guro, shunga* e *muzane.* Scene che nonostante la natura disturbante e orrorifica di ciò che l'artista vi raffigura, non possono fare a meno di trasmettere all'osservatore anche il fascino e la meraviglia che solo il sublime è in grado di evocare.



Figura 63: Kuzureyuku maeni (崩れゆく前に 'Prima del crollo'), Rib of A Hermaphrodite, Yamamoto, 2007

4.1.2. Tramite tra oriente e occidente

Come si ha avuto modo di evincere attraverso l'analisi condotta nel paragrafo precedente, l'opera di Yamamoto risulta decisamente connessa a quelle tradizioni artistiche giapponesi votate alla rappresentazione esplicita della sessualità, della morte e dell'assurdità. Sulla base di ciò si potrebbe dedurre che la ricerca estetica dell'artista altro non rappresenti che l'elaborazione di tali tradizioni, priva di significativi discostamenti stilistici o evidenti contaminazioni. Tuttavia, ciò non corrisponde a verità. L'originale poetica elaborata da Yamamoto rappresenti una ripresa non solo delle tematiche e le forme espressive di *shunga*, *muzane* ed *ero guro nansensu*, ma anche di alcune tra le più importanti tendenze artistiche dell'Europa di Ottocento e Novecento. A cominciare dal Romanticismo e dal Decadentismo,[25] dai quali l'Estetismo Heisei di Yamamoto attinge abbondantemente.

L'esplorazione dell'infinito, del sublime e la necessità di evocarlo attraverso l'arte, ha rappresentato per i pittori romantici di metà Ottocento il punto cardine di un movimento che vide nella natura e nelle sue più estreme manifestazioni l'essenza stessa di quell'immensità terribile e meravigliosa teorizzata da Burke. Un'immensità dinnanzi alla quale l'essere umano non può che impallidire, conscio della propria natura fragile ed effimera. Tale senso di precarietà espresso dai pittori romantici attraverso immagini di una natura imponente e terribile, come anche la scelta di ambientazioni cupe e ricche di mistero, irrazionalità, malinconia e amara consapevolezza vengono recuperati ed assimilati dall'artista giapponese. Yamamoto nelle sue opere ritrae infatti il sublime in tutte le sue più disturbanti e terribili declinazioni, attraverso il vuoto cosmico dei suoi paesaggi angoscianti, pronti ad inghiottire nel loro orrore l'osservatore. Attraverso le entità che vi dimorano, morte e in decomposizione come il paesaggio stesso, ma al contempo terribilmente vive nella loro lascivia. E infine attraverso gli eccessi del corpo, la morte e la voluttà, il culmine delle percezioni e dell'ineluttabile cessazione di esse.Opere, quelle realizzate da Yamamoto, che tradiscono un edonismo e un'autoreferenzialità che insieme al fascino per l'irrazionale e all'esplorazione del proprio inconscio, rappresentano il fulcro di quell'estetica decadentista della cui influenza è l'artista stesso a far menzione.[26]

Il Decadentismo, corrente artistica sviluppatasi sotto diverse denominazioni in vari paesi d'Europa a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, rappresenta l'esasperazione delle

[25] T. Yamamoto *op. cit.* 2010, pag 88
[26] Ivi, pag 24-25

tendenze romantiche che videro l'arte quale rappresentazione del mistero, dell'irrazionale e della propria soggettività libera da ogni interferenza di regole o morale. Tendenze che diventano nell'opera di Yamamoto un vero e proprio dogma all'interno del quale l'unico imperdonabile peccato è rappresentato dalla banalità e dalla trascuratezza. Similmente a quanto concepito e realizzato dagli esponenti delle numerose correnti decadentiste di fine Ottocento, Yamamoto colma infatti le sue opere di significati, angosce, desideri e concezioni personali, celandoli dietro una complessa simbologia al fine di alludere e suggerire anziché esprimere direttamente.[27] Un'arte al fine dell'arte, nella quale l'artista mette in scena il sublime in un mondo onirico, misterioso e profondamente codificato. Un mondo che altro non è che l'espressione estrema della soggettività e dell'inconscio attraverso immagini simboliche. La contemplazione di un sogno, o nel caso dell'opera di Yamamoto, di un incubo.



Figura 64: Sarome no keshō (サロメの化粧 'La toilette di Salomè'), Altar of Narcissus, Yamamoto, 2002



Figura 65: The toilette of Salomè, Beardsley, 1894

Decadentismo

Il "mondo fluttuante" di Yamamoto risulta fortemente contaminato dall'estetica europea ottocentesca e dei primi del Novecento. Un'influenza che si riscontra non solo formalmente, nella poetica elaborata dall'artista, ma si concretizza nelle opere stesse attraverso la ripresa di soggetti, stili e situazioni tipiche di alcuni tra le più celebri personalità del panorama artistico europeo. Talvolta persino tramite la diretta citazione delle opere prodotte dagli stessi, come nel caso di *Sarome no keshō* (サロメの化粧 '*La toilette di Salomè'*) e *Ranpitō no keshō* (ランピトーの化粧 '*La toilette di Lampito*'), le quali rappresentano un palese tributo alle omonime opere dell'illustratore Aubrey Beardsley, *The toilette of Salomè* e *The toilette of Lampito*.



Figura 67: Ranpitō no keshō (ランピトーの化粧 'La toilette di Lampito'), Altar of Narcissus, Yamamoto, 2002



Figura 66: The toilette of Lampito, Beardsley, 1896

[27] Ivi, pag 12-13

Un'opera, quella dell'artista inglese di fine Ottocento, per la quale Yamamoto prova una forte ammirazione fin dalla giovinezza[28] e alla quale attinge costantemente mutandone gli elementi caratteristici e reinterpretandoli all'interno delle proprie opere. Il dittico dedicato alla figura di Salomè del 2005 ne rappresenta un chiaro esempio.



Figura 68: Omae ni seppunsuru yo Yokanān (おまえに接吻するよ、ヨカナーン 'Ti bacerò, Iokanaan'), Yamamoto, 2005

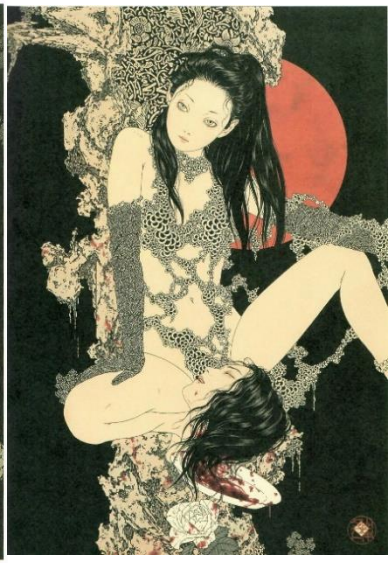


Figura 69: Sarome (撒羅米 'Salomè'), Divertimento for a Marthyr, Yamamoto, 2005

Entrambe le illustrazioni presentano citazioni più o meno dirette all'opera di Beardsley. A cominciare dalla scelta del soggetto, ritratto dall'illustratore inglese nel 1893 in occasione della pubblicazione del dramma *Salomè*[29] di Oscar Wilde.[30]

La principessa giudaica di Yamamoto viene raffigurata di profilo in *Omae ni seppunsuru yo, Yokanān (おまえに接吻するよ、ヨカナーン 'Ti bacerò, Iokanaan')*, riprendendo l'iconografia del *J'ai baisé ta bouche Iokanaan* di Beardsley, mentre regge tra le mani la testa mozzata di Iokanaan[31] nell'attimo che precede il bacio. Il titolo stesso dell'opera risulta una citazione delle parole pronunciate dalla Salomè ritratta dall'artista inglese, ovvero "J'ai baisé ta bouche Iokanaan" il cui significato "*Bacerò la tua bocca Iokanaan"* rappresenta l'esatta trasposizione del titolo dell'opera di Yamamoto. Un'ulteriore rimando, più indiretto all'opera di Beardsley, è costituito dagli elementi decorativi sferici presenti nel lato sinistro di *J'ai baisé ta bouche Iokanaan*, i quali vanno a formare le vesti di Salomè sia in *Omae ni seppunsuru yo, Yokanān* che in *Sarome* (撒羅米 '*Salomè'*). Si tratta di un motivo ornamentale che Yamamoto riprende



Figura 70: J'ai baisé ta bouche Iokanaan, Beardsley, 1893

[28] Ivi, pag 24
[29] opera ispirata alla figura e alla storia della principessa Salomè, scritta da Oscar Wilde durante un suo soggiorno in Francia, nel 1891. Illustrata da Beardsley e pubblicata nel 1893.
[30] (1854-1900) Celebre scrittore, poeta e drammaturgo decadente.
[31] Giovanni Battista



Figura 72: Yoru no hiseki (夜の秘蹟 'Sacramento della notte'), Divertimento for a Marthyr, Yamamoto, 2006



Figura 71: La luna, Mucha, 1902

svariate volte all'interno delle sue illustrazioni, fondendolo alle rocce, ai resti di antiche costruzioni in rovina o come nel caso di *Yoru no hiseki* (夜の秘蹟 '*Sacramento della notte*'), alle parti anatomiche e alla carne in decomposizione. Inoltre, nella giovane donna dal volto altero e il corpo ridotto a un cumulo d'ossa e tessuti imputriditi, circondata da fiori in boccio e morbi drappi di tessuto in *Yoru no hiseki*, si può notare un'ulteriore influenza di matrice occidentale. Si tratta dell'*Art Nouveau* del *fin de siècle*, della quale le donne eteree, dalle lunghe chiome ornate da boccioli e il capo circondato da aureole dorate di Alfonse Mucha[32] ne rappresentano un vero e proprio emblema. Si può notare infatti, come la precedentemente citata *Yoru no hiseki* rievochi nelle tonalità e nella composizione, la litografia *La luna* dell'artista ceco.

Lo stile di Mucha, caratterizzato dal realismo, un tratto sinuoso e l'assenza di prospettiva, presenta numerosi punti in comune con quello dell'artista giapponese. Inoltre, gli elementi decorativi tipici dell'*Art Nouveau*, le sue composizioni frutto dell'unione tra elementi naturali e artificiali vengono abbondantemente reinterpretati da Yamamoto, il quale circonda le sue muliebri figure di arabeschi, aureole lunari, fregi ossei, fiori e morbidi panneggi. Delle volte è l'elemento artificiale, quale un muro sgretolato o i resti di un'antica colonna a liquefarsi e ad avvolgere i corpi dei soggetti ritratti come se si trattasse di delicati drappi di tessuto, invadendoli e inglobando al suo interno ossa, fiori o parti anatomiche. Talvolta invece è il corpo stesso a diventare un ornamento, ad essere aperto e sezionato dall'artista. La carne a diventare anch'essa oggetto dell'erotismo. Violata, scoperta trasformata in un fiore appena sbocciato, o come nel caso di *Seiiki no seisei henka* (聖域の生成変化 '*Trasformazione del santuario*'), in un complesso arabesco. Un intrico formato da ossa, organi interni a lunghi viticci di vene avviluppati lungo il corpo nudo della giovane vittima. Fasci di muscoli e carne rivoltata che

[32] (1860-1939) Pittore ceco, considerato uno dei più importanti esponenti dell'*Art Nouveau* e noto in particolare per i numerosissimi poster che egli realizzò nel corso della sua carriera.



Figura 73: Amethyst dalla serie Four Gems, Mucha, 1900



Figura 74: Seiiki no seisei henka (聖域の生成変化 'Trasformazione del santuario'), Rib of A Hermaphrodite, Yamamoto, 2008

assumono le sembianze di drappeggi sinuosi o steli di fiori dai petali scarlatti e ripiegati su sé stessi, simili a quelle delle iris nell'*Amethyst* di Mucha. Un'immagine che, nonostante la sua natura macabra e cruda, risulta comunque sensuale e carica di erotismo.

Inoltre, sempre nell'ambito dell'influenza esercitata dall'estetica europea *fin de siècle* sullo stile di Yamamoto, risulta doveroso menzionare il contributo rappresentato dall'opera dei due illustratori Harry Clarke[33] e Franz von Bayros.[34] Il primo tra i due, noto in particolare per le sue illustrazioni a numerosi romanzi, favole e raccolte poetiche, rappresenta uno degli artisti di fine Ottocento più amati dall'artista giapponese.[35]

Le opere di Clarke sono realizzate in bianco e nero con uno stile fortemente grafico e decorativo, del quale Yamamoto ne apprezza particolarmente le atmosfere cupe e l'uso significativo del nero,[36] oltre che le scelte compositive e gli intricati motivi ornamentali. Opere delle quali si può scorgerne l'eco in gran parte delle opere di Yamamoto. Arabeschi, sottili fasci di filamenti intrecciati e fiori dai petali carnosi tra i quali emergono occhi e piccoli volti come quelli osservabili nelle illustrazioni di Clarke per *Tales of Mistery and Imagination* di Poe, sono tutti elementi che l'artista giapponese riprende di continuo nella sua opera, unendoli alle sue strutture di ossa, carne in decomposizione e resti di antiche rovine divorate dal tempo.



Figura 75: particolare di illustrazione da Tales of Mistery and Imagination, Clarke, 1919

[33] (1889-1931) artista e illustratore irlandese
[34] (1866-1924) artista austriaco appartenuto al movimento decadentista, particolarmente famoso per le numerose illustrazioni a tema erotico
[35] Ivi, pag 64
[36] Ibid

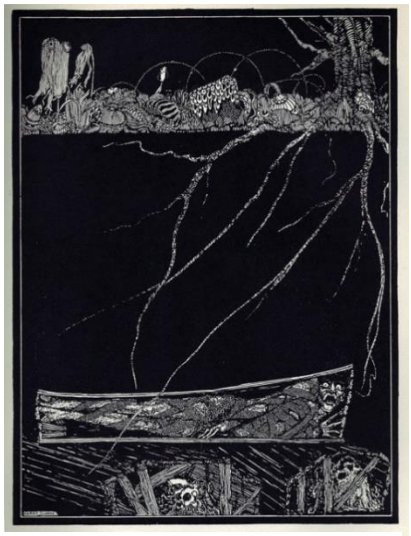


Figura 76: Illustrazione da Tales of Mistery and Imagination, Clarke, 1919



Figura 77: Hakuchū no yami (白昼の闇'L'oscurita della luce del giorno'), Divertimento for a Marthyr, Yamamoto, 2006

Talvolta invece è la scena ritratta nell'opera stessa ad essere ripresa e reinterpretata dall'artista giapponese, come nel caso di *Hakuchū no yami* (白昼の闇 '*L'oscurita della luce del giorno*'). L'opera nella quale Yamamoto ritrae una giovane nuda dal corpo smembrato, sepolta nelle profondità della terra, rappresenta infatti un chiaro tributo all'illustrazione di Clarke per il racconto di Poe *The Premature Burial*. Illustrazione della quale Yananoto riprende sia il soggetto che la scelta compositiva.

Più indiretto risulta invece il rimando all'opera dell'artista contemporaneo di Clarke, Franz von Bayros. Uno tra gli ultimi esponenti del gusto e della tradizione decadentista di fine Ottocento, Bayros rappresenta un nome di spicco nell'ambito dell'illustrazione erotica. Lo stile dell'artista austriaco risulta ricercato ed elegante, al pari di quello di Yamamoto, con opere solitamente in bianco e nero caratterizzate dal tratto delicato e dalla meticolosa attenzione e cura riservata alla realizzazione dei dettagli e dei motivi ornamentali. Opere nelle quali Bayros ritrae figure muliebri dai volti innocenti e i corpi sottili. Giovani donne e fanciulli avvolti da pizzi e morbidi drappeggi all'interno di sontuose camere da letto in stile rococò, lussureggianti giardini o nel caso dei suoi *Ex libris*,[37] di complessi fregi e ornamenti floreali dal gusto *Art Nouveau*. Soggetti ed ambientazioni alle quali Yamamoto attinge abbondantemente, rievocandoli e rielaborandoli secondo la propria estetica. I giardini e le eleganti camere da letto di Bayros, diventano tetri e desolati. Boschi tenebrosi, stanze claustrofobiche dai muri in pezzi e gli infissi marci. Luoghi che tuttavia conservano ancora il ricordo di un passato glorioso, evocati attraverso i resti di un mobilio rococò o i lembi laceri di una carta da parati a motivi

[37] Illustrazione solitamente realizzata nella prima pagina di un libro, per indicarne il proprietario



Figura 79: Incisione da Im Garten der Aphrodite, Bayros, 1912



Figura 78: Kyōren no hate (狂恋の果て 'Fine di un amore maniacale'), Divertimento for a Marthyr, Yamamoto, 2006

arabescati in un angolo. Un tributo, quello dell'artista giapponese, che risulta palese in *Kyōren no hate* (狂恋の果て '*Fine di un amore maniacale*'). La leggiadra figura ritratta da Yamamoto, seduta svogliatamente su di un morbido drappeggio, rappresenta infatti una diretta citazione alla fanciulla presente in una delle litografie della raccolta di Bayros *Im Garten der Aphrodite.*[38]

Surrealismo

L'avanguardia surrealista, nata nella Parigi degli anni Venti del Novecento come movimento artistico e letterario volto alla rappresentazione dell'irrazionale e dell'inconscio, rappresenta una tra le fonti d'ispirazione di matrice occidentale più evidenti e facilmente individuabili all'interno della produzione artistica di Yamamoto. Le opere dell'artista giapponese, permeate da atmosfere oniriche e misteriose, presentano infatti la medesima irrazionalità e desiderio di sondare le profondità della mente umana che caratterizzarono l'avanguardia artistica di inizio Novecento, nonché la volontà di tradurre in arte tali pulsioni tramite l'utilizzo d'immagini di tipo simbolico. Caratteristica che, come precedentemente accennato, accomuna molte delle correnti artistiche di Ottocento e Novecento e che trova nel surrealismo la sua massima espressione. Un movimento, quello surrealista, al quale aderirono alcuni tra gli artisti europei

[38] "*Nel giardino di Afrodite*"



Figura 81: The Embalmed Forest, Ernst, 1933



Figura 80: Europe after the Rain, particolare, Ernst, 1940

più stimati da Yamamoto. A cominciare da uno dei principali esponenti dell'avanguardia, il pittore Max Ernst, [39] e dallo scultore e fotografo Hans Bellmer.

Per quanto riguarda la ricerca artistica di Ernst e la sua influenza nelle opere di Yamamoto, il contributo maggiore è rappresentato dai dipinti realizzati dall'artista a partire dai primi anni Trenta. Opere come *The Embalmed Forest*, dagli alberi deformi oltre i quali si può scorgere un cielo dalla pallida luna ad anello, caratteristica costante nei notturni di Ernst. Mondi onirici, inquietanti e pregni di significati simbolici i quali risultano particolarmente affascinanti secondo Yamamoto, in quanto «*costituiti da paesaggi fantastici e misteriosi che si ricollegano alla visone della natura tipica del Romanticismo tedesco*».[40] Luoghi desolati e misteriosi che talvolta assumono le sembianze di immense costruzioni dall'aspetto bizzarro, come quelle raffigurate in *Europe after the Rain*. Paesaggi e architetture quasi biologiche, costituite da un intrico deforme di materiale vegetale e organico, all'interno delle quali si possono scorgere figure umane, animali in decomposizione e conformazioni rocciose simili a coralli. Paesaggi pietrificati e privi di vita che il pittore surrealista realizza attraverso la particolare tecnica del *grattage,*[41] imprimendo sulla superficie dipinta ad olio le venature del legno, le trame della corteccia nodosa degli alberi o le nervature delle foglie. Ernst secondo Yamamoto ritrae «*una natura che fagocita in sé i corpi e li fonde*»,[42] dando vita a strutture grandiose e opprimenti al tempo stesso. Strutture che trasmettono il medesimo sentimento del sublime tipico dell'arte romantica.[43]

[39] (1891-1976) pittore e scultore considerato tra i più importanti esponenti del movimento surrealista
[40] Ivi, pag 88
[41] Tecnica che consiste nello sfregamento o raschiatura dello strato superficiale di pittura ad olio posta sopra una superficie irregolare, in modo da imprimere la trama di quest'ultima sul dipinto, in seguito alla pressione causata dalla raschiatura.
[42] Ibid
[43] Ibid

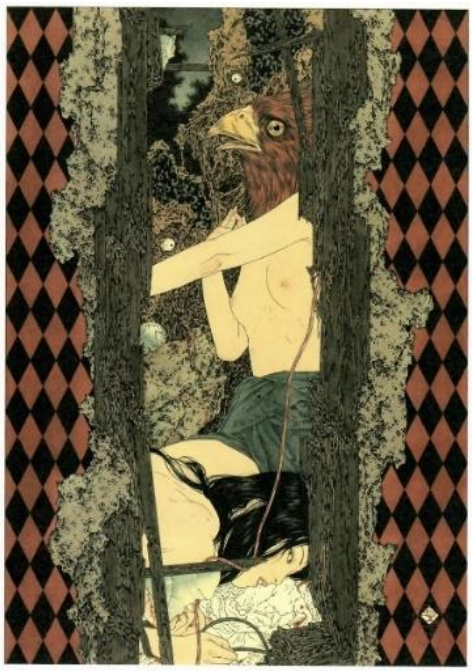


Figura 82: Aku buzake (悪ぶざけ 'Scherzo malvagio'), Divertimento for a Martyr, Yamamoto, 2006



Figura 83: Attirement of the Bride, Ernst, 1939

L'artista giapponese rimanda spesso a tali costruzioni, raffigurando nelle sue opere strutture simili fatte di radici, parti anatomiche e carne putrida, ricoperta da escrescenze vegetali. Grovigli biologici che come si ha avuto modo di notare, lasciano sempre intravedere dietro di essi il vuoto cosmico tipico delle opere di Yamamoto. Oppure, come nel caso della composizione sullo sfondo di *Aku bukaze* (悪ぶざけ 'Scherzo *malvagio'*), un cupo cielo plumbeo rischiarato dalla luce della luna. Nell'illustrazione si ritiene sia inoltre visibile un'ulteriore allusione all'opera di Ernst, rappresentata dalla figura femminile dalla testa d'uccello simile alle creature ibride ritratte in *Attirement of the Bride*, che appaiono di frequente nelle opere del pittore surrealista.

Mentre della ricerca artistica di Ernst sono i paesaggi e l'unione tra il corpo e natura a catturare l'interesse di Yamamoto, nelle opere di Bellmer è la componente erotica ad affascinarlo,[44] in particolare le sue sculture dalle fattezze di bambole snodabili. Le giovani fanciulle dai corpi smembrati e talvolta deformi che l'artista tedesco ritrae in numerose fotografie e disegni, rappresentano per Yamamoto una tra le sue prime e più importanti fonti d'ispirazione.[45]

In *Genshoku Nozokimado* Yamamoto dedica un intero saggio a Belmer, ricordando come molti anni prima ebbe modo di conoscerne l'opera attraverso uno dei numerosi studi critici del controverso scrittore di epoca Shōwa, Tatsuhiko Shibusawa,[46] dei quali egli era avido lettore.[47] L'artista

[44] Ivi, pag 137
[45] Ivi, pag 53
[46] (1928-1987) 澁澤 龍彦 **Tatsuhiko Shibusawa** Scrittore, traduttore e critico d'arte particolarmente apprezzato da Yamamoto. Noto in particolare per le sue traduzioni dal francese delle opere di De Sade e per i numerosi saggi sull'erotismo che gli valsero svariate condanne per oscenità.
[47] Ivi, pag 57



Figura 84: Die Poupée, Bellmer, 1934

giapponese rimase colpito e profondamente affascinato dalle bambole di Bellmer, «*dall'aspetto di cadaveri abbandonati*»,[48] dalla morbosa e dolce sensualità.

Create dall'artista tedesco come forma di critica ai valori e all'ideale di corpo perfetto propugnato dal regime nazista, le bambole a grandezza naturale di Bellmer rappresentano perturbanti corpi femminili dalle membra disarticolate, deformi e talvolta prive di volto. Sculture che l'artista fotografò nelle pose più varie, per poi pubblicarle in una raccolta del 1934 con il titolo *Die Poupée*.[49] Opere alle quali Yamamoto fa continuo riferimento, spesso citandole direttamente, come nel caso di *Ningyōtsuka* (人形塚'*Tumulo di bambole*').



Figura 85: Ningyōtsuka (人形塚'Tumulo di bambole'), Allure of Pharmakon, Yamamoto, 2004

Realizzata in bianco e nero con il tratto sottile e preciso caratteristico dell'artista, l'illustrazione ritrae i corpi smembrati e corrosi dal tempo delle bambole di Bellmer, distese su di un ampio panneggio e circondate da frammenti di legno marcio e materia in disfacimento. Le medesime bambole vengono invece evocate indirettamente da Yamamoto attraverso i corpi di alcuni tra i soggetti ritratti nelle sue opere. Il giovane androgino di *Rakuen no kaitai* (楽園の解体 '*Demolizione del paradiso'*) dal corpo unito da giunture simili a quelle delle sculture di Bellmer, ne rappresenta un esempio. O ancora, in *Dōke no kubi* (道化の首 '*Testa del pagliaccio'*), dove le parti anatomiche delle bambole vengono rimpiazzate da membra umane disarticolate, ricomposte e combinate in maniera grottesca, dando vita a un corpo deforme che richiama alcune delle composizioni più bizzarre e disturbanti dell'artista tedesco.

[48] Ibid
[49] "*La bambola*"



Figura 86: Rakuen no kaitai (楽園の解体 'Demolizione del paradiso') Rib of A Hermaphrodite, Yamamoto, 2008



Figura 87: Dōke no kubi (道化の首 'Testa del pagliaccio'), Yamamoto, 2006



Figura 88: Die Poupée, Bellmer, 1934

4.2. Il simbolismo nelle opere di Takato Yamamoto

Intimamente legato al Decadentismo di fine Ottocento, il Simbolismo rappresenta la massima espressione di quella tendenza romantica volta all'esplorazione dell'infinito interiore, dell'irrazionale e del misterioso. Una tendenza quella romantica, che ricerca il sublime del sogno e vede nell'immaginazione la capacità di spalancare le porte dell'infinito attraverso un'arte visionaria dalle atmosfere magiche e oniriche, nella quale la rappresentazione della realtà o la rievocazione dei miti del passato lasciano posto al fascino per l'irrazionale e il meraviglioso. Ma talvolta anche per il terribile, poiché il sublime rappresenta l'eccesso in ogni sua forma, piacevole o spaventosa che sia. Si pensi ad esempio a *The Nightmare* del celebre pittore romantico Füssli, dal cui fondo oscuro emergono le rappresentazioni simboliche dell'incubo sotto forma di creature mostruose, che incombono su di una giovane donna che giace distesa scompostamente, dalla pelle diafana e le gote arrossate. Una scena onirica, inquietante ma al tempo stesso sensuale e fortemente evocativa. L'opera di Füssli ritrae le declinazioni più sublimi, oscure e affascinanti dell'incubo. Frutto appunto di una poetica romantica che prelude all'esasperazione dell'irrazionale e dell'inconscio, la quale avverrà per mano dei pittori simbolisti a



Figura 89: The Nightmare, Füssli, 1781

partire dagli anni ottanta dell'Ottocento. Il Simbolismo infatti, rende l'arte l'esaltazione stessa di quell'infinito che il Romanticismo aveva solo iniziato ad esplorare attraverso la pittura visionaria d'inizio Ottocento. Un infinito che nel Simbolismo diviene rappresentazione esplicita dell'inconscio, dell'irrazionale, dei recessi e delle pulsioni più profonde e oscure della mente umana. Il compito dell'artista simbolista risulta quindi quello di scandagliare tali abissi, di giungere fino ai meandri più profondi dell'animo umano e di evocarne la terrifica e affascinante essenza nella propria opera attraverso l'uso di simboli e di allusioni. Simboli che altro non sono che l'immagine di idee, pulsioni o emozioni ridotte alla loro essenza, alla loro forma più semplice ed evocativa. Immagini all'apparenza prive di un senso o ragione di essere, ma che celano in esse un significato indispensabile alla comprensione dell'opera.

Ora, similmente al Simbolismo del *Fin de siècle,* anche le opere di Yamamoto risultano spesso complesse e fortemente codificate. Come accennato nel corso dei paragrafi precedenti, uno dei tratti distintivi dello stile e della ricerca estetica dell'artista giapponese risulta infatti esser rappresentato dal carattere particolarmente allusivo ed evocativo delle immagini. Scene oniriche, sensuali e inquietanti, nelle quali Yamamoto fa ampio uso di elementi simbolici al fine di suggerire più o meno indirettamente le profondità più oscure della mente umana, le sue pulsioni e i suoi desideri.[50] Simboli che assumono le sembianze più varie, quali elementi naturali, animali, parti anatomiche o oggetti inorganici. Talvolta resi in maniera meno evidente, attraverso una caratteristica insolita in un corpo, l'espressione di un volto o la mancanza di qualcosa là dove dovrebbe esserci.

Natura, morte e sessualità

La rappresentazione della natura costituisce una costante nelle opere di Yamamoto, che sia evocata attraverso le chiome scure degli alberi sullo sfondo di un livido cielo notturno, dai fiori in boccio o dalla trama lignea in una decorazione. Spesso l'artista sceglie di raffigurarla in maniera indiretta, sotto le sembianze di un intricato groviglio di radici ed escrescenze vegetali fuse alla carne in disfacimento. Mentre alle volte è la carne stessa a evocare la natura, tramite tessuti e muscoli scoperti simili a petali di un fiore dischiuso,[51] intrichi di vasi sanguigni simili a radici o lunghi viticci avviluppati l'uno sull'altro. Masse di materia organica tra le quali l'artista nasconde ossa, arti e spesso organi genitali putrescenti o elementi che ne rimandano le forme.

[50] Ivi pag 17
[51] T. Yamamoto, *op. cit.* 2012, pag 14

Si tratta di corpi deformi che vanno lentamente in disfacimento mente la natura li invade, unendosi ad essi sotto forma di piante, muschio e radici. Queste ultime risultano particolarmente affascinanti secondo l'artista, il quale prende spesso spunto dalla loro forma grottesca per evocare nelle sue opere creature mostruose fatte di carne e materia vegetale.[52] Esseri ripugnati e macabri, ma al tempo stesso caratterizzati da una marcata componente erotica dovuta alla simbologia alle allusioni sessuali utilizzate dall'artista nel rappresentarli, oltre che dagli atti esplicitamente carnali dei quali si rendono partecipi, come nel caso delle opere precedentemente citate, *Nikushitsukashi zōshokusuru akuryō* e *Shinigami no yurikago*.

L'idea che il rapporto tra vita e morte, il ciclo senza fine di creazione e distruzione che regola il mondo e l'universo abbia in sé qualche cosa di sessuale[53] rappresenta il tema principale della ricerca artistica di Yamoto. La forza della natura lo affascina profondamente, come scrive in *Genshoku Nozokimado:* «*il disfacimento del corpo e la nascita di nuova forma dalle metamorfosi delle sue rovine è infatti la vera bellezza del ciclo di equilibrio tra natura e uomo*».[54] Un decadimento e una metamorfosi del corpo che l'artista ritrae non solo attraverso le sue creature mostruose, ma anche tramite i fanciulli e fanciulle protagonisti delle sue opere, vittime inermi di ogni genere di mostruosità. Giovani i cui corpi perfetti vengono circondati e attraversati dalle creature da incubo di Yamamoto, rappresentazione simbolica di quella forza creatrice e distruttrice che regola l'universo. Corpi perfetti che vengono smembrati, deformati e aperti, che diventano essi stessi una metafora di morte e rinascita. Secondo quanto affermato dall'artista: «*al loro interno già iniziano lentamente a decadere. Nonostante non possano vederlo attraverso i loro occhi, sia gli esseri viventi che le cose morte partecipano al ciclo della generazione e del decadimento*».[55] Talvolta Yamamoto li ritrae con la carne scoperta, simile a una colonna o un gigantesco arabesco che ne circonda il corpo, avvolgendoli come se si trattasse di un bozzolo o dell'interno del ventre materno.[56] Spesso in questo genere di opere è presente una sfera incrinata al centro del corpo, la quale allude «*alla forma di ogni corpo celeste presente nell'universo, che diventa il nucleo pulsante del corpo, la sua fonte dell'esistenza e anche l'origine del suo disfacimento*».[57] Talvolta nel caso di personaggi femminili il fulcro della metamorfosi, della distruzione e della creazione assume anche le

[52] T. Yamamoto, *op. cit.* 2010, pag 13
[53] T. Yamamoto, *op. cit.* 2012, pag 34
[54] T. Yamamoto, *op. cit.* 2010, pag 36
[55] Ivi pag 52
[56] T. Yamamoto, *op. cit.* 2012, pag 8
[57] Ivi pag 12

sembianze di fiore che sboccia all'interno del corpo del personaggio, rappresentazione simbolica del ventre femminile e della sua forza generatrice.[58] Ma al tempo stesso anche metafora della natura effimera del corpo, che appassisce e muore velocemente come il più fragile tra i fiori, riportando alla mente il concetto buddhista del 無常 *mujō,* ovvero l'impermanenza e la transitorietà della vita.

Un tema, quello del ciclo della vita e della morte, al quale Yamamoto allude di continuo attraverso una varia serie di simboli. Come ad esempio la presenza di creature viventi quali falene e farfalle, che l'artista talvolta include nelle sue illustrazioni e che si ritiene possano simboleggiare la metamorfosi, sia quella dovuta alla morte, che quella legata alla vita, alla crescita e allo sviluppo. Creature che in alcune illustrazioni vengono assorbite dal corpo o decomposte assieme ad esso, divenendo parte del «*processo di rinascita dalla distruzione che regola il mondo. […] un'entità in cambiamento, un vortice contorto in perpetuo movimento di vita e morte*».[59]

Disumanizzazione

Giovani fanciulli dai corpi aggraziati e sensuali, dai delicati volti privi d'espressione congelati in un eterno stato di contemplazione rappresentano uno tra gli elementi caratteristici più evidenti nell'opera di Yamamoto. Esseri umani dal genere spesso indefinito, talvolta esplicitamente bisessuati che l'artista ritrae quali vittime inermi di ogni genere di supplizi o talvolta come semplici spettatori dell'inferno che si scatena attorno a loro, avviluppandone i corpi. Corpi che spesso vengono smembrati, aperti ed esplorati dall'artista, per poi essere fusi alla materia in disfacimento, parti di piante, insetti o microorganismi.[60]

Talvolta i giovani ritratti da Yamamoto assumono le sembianze di un insieme indefinito di membra e arti disarticolati, tuttavia senza versare alcuna goccia di sangue o mostrare sul loro volto alcuna traccia di dolore. Si pensi ad alcune tra le opere precedentemente citate, come ad esempio *Seiiki no seisei henka* o *Rakuen no kaitai,* i cui giovani protagonisti sono ritratti dall'artista sotto forma di arabeschi di muscoli e ossa, vasi sanguigni e carne liquefatta. Giovani il cui volto apatico e privo d'emozione sembra quasi osservare qualcos'altro, incurante dell'orrore del quale il proprio corpo è soggetto. Figure umane che sembrano più simili a delle statue di cera o delle bambole anatomiche dai corpi sezionati, insensibili al dolore o alla disperazione come al piacere o a qualsiasi altra sensazione terrena. Si prenda *Dōke no kubi* o

[58] Ivi pag 8
[59] Ivi pag 34
[60] Ibid

Hakuchū no yami, nelle quali la figura umana viene letteralmente smembrata e disarticolata, resa simile a un ammasso di parti anatomiche. Corpi scomposti e grotteschi che diventano l'oggetto simbolico dei desideri più inconsci e delle fantasie più torbide e profonde dell'animo umano, rimandando direttamente all'opera di Bellmer e alle sue sensuali bambole.[61]
Inoltre, si ritiene che la disumanizzazione dei soggetti nelle opere di Yamamoto rappresenti non solo una metafora del corpo quale oggetto inerme delle pulsioni e dei più oscuri desideri umani, ma anche una sorta di mezzo attraverso il quale l'artista esorcizza la precarietà dell'uomo dinnanzi all'assoluto della vita e della morte, la sua precarietà e l'impermanenza. Come si può intuire da una delle numerose riflessioni riportate da Yamamoto in *Necrophantasmagoria*:

> all'interno del corpo la morte che vi è stata programmata fin dall'inizio, improvvisamente si mette in moto e aumenta la sua velocità mentre espande il raggio della sua influenza. Il corpo assume varie forme, tra cui ossa, muscoli e interiora, ma l'espressione del volto rimane assolutamente pacifica [...] L'immagine della vita e della morte stessa si manifestano nel mondo concettuale ospitato all'interno del corpo, causando un conflitto tra sé stesso e gli altri, tra la vita e la morte che diventano ambivalenti.
> (Yamamoto, 2012, pag 78)

I corpi inermi dei fanciulli secondo l'artista diventano quindi essi stessi una rappresentazione del sublime. Morte e vita che si manifestano attraverso le metamorfosi del corpo, il suo disfacimento in tessuti, muscoli e ossa. Un sublime che le giovani vittime ritratte dall'artista subiscono passivamente, senza che l'orrore e la meraviglia della morte e della vita da essa generata possano alterarne l'espressione pacifica o l'armoniosità dei corpi. Allo stesso modo in cui Yamamoto rappresenta l'atto sessuale o la nudità degli organi genitali indirettamente, attraverso l'uso di simboli e allusioni, anche la morte e le sue manifestazioni risultano asettiche e depotenziate. Tramite appunto, l'estraniazione sia fisica che psicologica dei soggetti che ne subiscono l'azione. Una caratteristica che contraddistingue l'opera di Yamamoto all'interno del panorama artistico *ero guro*. Infatti, nonostante egli si faccia esploratore dell'inconscio umano e dalle medesime pulsioni oscure, soffocate dalla moralità e dalle imposizioni sociali che trovano ampia espressione in Saeki e Maruo, Yamamoto ricerca il sublime attraverso un'arte decadente, priva di qualsiasi traccia di umorismo, sadismo o crudezza della rappresentazione.

[61] T. Yamamoto, 2010 *op. cit.* pag 57-60

Conclusioni

L'attuale diffusione e popolarità riscontrata dalla corrente artistica *underground* giapponese nota come *ero guro*, della quale le recenti e sempre più numerose mostre e pubblicazioni a livello internazionale di alcuni tra i suoi maggiori esponenti quali Saeki, Maruo e Yamamoto ne rappresentano una prova concreta, ha fornito lo spunto di ricerca e la base iniziale per la successiva riflessione ed elaborazione del tema trattato nel testo.

L'obbiettivo dell'elaborato consisteva nel dimostrare come le odierne e più estreme tendenze nel panorama artistico giapponese, volte alla rappresentazione del perturbante legame tra morte ed erotismo non costituiscano un fenomeno isolato alla sola arte contemporanea ma anzi, siano invece frutto dello sviluppo e della reinterpretazione di tendenze artistiche preesistenti. Al fine di fornire una dimostrazione quanto più esaustiva e chiara di tale assunto, si è resa necessaria un'analisi di quelle forme di espressione artistica del passato che hanno costituito l'esempio più esplicito di arte dedita alla rappresentazione della morte e della sessualità.

Si è quindi proceduto con l'individuazione dei primi e significativi esempi di tali tematiche all'interno della produzione artistica di epoca Edo, ovvero tramite le stampe *shunga* nelle quali è più evidente il legame tra morte ed erotismo. Rivolgendo l'attenzione in particolare alle disturbanti opere prodotte dal maestro dell'*ukiyoe* Utagawa Toyokuni, dimostrando come già in passato i tabù legati alla morte esercitassero un forte fascino nell'ambito dell'arte erotica. Si è poi passati all'*ukiyoe* di epoca Meiji tramite l'analisi delle stampe *muzane* prodotte da Tsukioka Yoshitoshi, riservando particolare interesse nei confronti della celebre raccolta di stampe sanguinarie *Eimei nijūhasshūku*. Opere la cui analisi ha confermato ancora una volta la tendenza alla rappresentazione più cruda ed esplicita delle pulsioni di morte e violenza nell'arte, nonché il suo legame che esse instaurano con le pulsioni erotiche, evocate tramite la vulnerabilità della donna e la violenza della quale è vittima impotente.

Una ricerca all'origine del fascino per il macabro e l'erotico che si ha proseguito nell'ambito del panorama culturale di epoca Taishō e del dopoguerra, tramite l'analisi delle tematiche trattate dal movimento *ero guro nansensu* e in particolare, della produzione artistica di Yōsuke Inoue. Artista la cui estetica unisce l'erotismo all'orrido, al macabro e al bizzarro. Rivolgendo l'attenzione alle caratteristiche del movimento che più rappresentano un tramite tra l'arte contemporanea e quella di epoca Taishō e Shōwa, quali innanzitutto l'interesse per il grottesco e per le devianze sessuali, si è inoltre delineato il quadro storico e culturale all'interno del quale il movimento *ero guro nansensu* si colloca e che ne ha reso possibile lo sviluppo delle tematiche

caratteristiche. Inoltre, si è ritenuto di riservare particolare attenzione al clima di libertà sessuale instauratosi in seguito all'occupazione americana e alle rigide norme di censura imposte dal governo giapponese circa la rappresentazione esplicita dei genitali e dell'atto sessuale. Elementi i quali si è ipotizzato che possano aver svolto un ruolo rilevante nella formazione della tendenza *ero guro* contemporanea, caratterizzata dalla libera esplorazione delle più svariate e inusuali pulsioni umane, oltre che dalla rappresentazione allusiva dell'atto e degli organi sessuali.

Al termine della disquisizione circa il legame che intercorre tra morte ed erotismo nello *shunga,* nel *muzane* e nell'*ero guro nansensu,* si è proceduto con l'analisi della produzione *ero guro* contemporanea, della quale si è ritenuto che l'opera dei tre artisti Toshio Saeki, Suehiro Maruo e Takato Yamamoto ne potesse rappresentare l'esempio più significativo. Ricerca che si è svolta al fine di individuare all'interno della produzione artistica dei tre autori citati ciò che in termini estetici e stilistici, nonché delle tematiche da essi trattate, rappresenti il fulcro dell'eredità ricevuta dalle precedenti ricerche artistiche. Ovvero lo *shunga* e l'*ero guro nansensu* nel caso di Saeki, mentre nel caso di Maruo è risultata maggiore l'influenza esercitata dal *muzane* e in minima parte dalle tematiche *ero guro nansensu* e dall'iconografia *shunga*. Nel caso dell'opera di Yamamoto invece, la componente autoctona è risultata presente anche se fortemente contaminata dall'estetica europea di fine Ottocento e Novecento.

Mettendo in luce le particolarità delle ricerche artistiche dei tre maestri dell'*ero guro* contemporaneo, accomunate dall'interesse e dal fascino per il macabro, nonché dall'esplorazione delle più torbide e profonde pulsioni dell'animo umano, si è quindi giunti a delineare l'estetica personale e originale che caratterizza le opere di ciascuno dei tre autori trattati, nonché il modo attraverso il quale tali artisti affrontano il rapporto tra morte ed erotismo. Tramite un'ironia graffiante e la scelta di tonalità accese, nonché dell'enfasi posta sul piacere dei soggetti ritratti nelle stampe di Saeki. Oppure attraverso l'orrore e il dolore, il sadismo e la crudeltà più efferata che Maruo riserva ai protagonisti delle sue perturbanti *graphic novel* e delle sue illustrazioni. O ancora, mediante l'assenza totale di emozioni o di sensazioni corporee, della totale estraniazione della coscienza e disumanizzazione dei giovani fanciulli ritratti da Yamamoto nelle sue raffinate illustrazioni erotiche.

L'estetica *ero guro* contemporanea, volta all'unione tra il macabro e l'erotico, sempre più diffusa all'interno del panorama artistico sia giapponese che internazionale, rappresenta quindi non solo un tramite tra il passato e le precedenti ricerche artistiche legate al tema della morte e dell'erotismo, ma anche una rielaborazione di tematiche personali, talvolta persino estranee all'ambito giapponese, come nel caso dell'opera di Yamamoto.

Tuttavia, si ritiene importante tener presente che la ricerca effettuata nel corso della realizzazione di questo elaborato risulta circoscritta esclusivamente alla rappresentazione di morte ed erotismo nell'arte bidimensionale e figurativa, quale pittura e illustrazione. Tale decisione potrebbe far erroneamente pensare che si tratti di un fenomeno perciò limitato solamente a tali forme d'espressione, portando ad un'inevitabile generalizzazione della questione. Per tale motivo ci si preme di precisare che la scelta di concentrare l'analisi alla sola pittura e illustrazione, attuata nel seguente elaborato, è stata dettata solamente dalla passione dell'autrice per l'opera degli artisti contemporanei Yamamoto, Maruo e Saeki, nonché dal profondo fascino da sempre provato nei confronti dell'arte *ukiyoe*.

Si ritiene che in futuro, la realizzazione di uno studio analogo a quello qui realizzato potrebbe giovare della trattazione del tema nei confronti di diverse forme d'espressione artistica, quali fotografia, danza o scultura. In ambito giapponese risultano infatti numerosi gli esempi d'arte sia figurativa che astratta, dedita alla rappresentazione del perturbante legame tra morte ed erotismo. Basti pensare al movimento *Ankoku butō*[62] e alla sua rielaborazione nell'ambito della danza contemporanea, oppure alle bambole in decomposizione create dallo scultore contemporaneo Tari Nakagawa,[63] e agli inquietanti corpi di adolescenti avvolti e divorati dalle radici e dai rami nelle sculture di Yui Ishibashi.[64] Tutti esempi di quel legame e dal quel fascino esercitato dal macabro e dell'erotico che affonda le sue radici nella cultura giapponese e nella natura stessa dell'essere umano.

[62] 暗黒舞踏 ***Ankoku butō***

Letteralmente "danza oscura". Tecnica di danza nata in Giappone negli anni cinquanta del Novecento, caratterizzata dalla nudità e il pallore del corpo completamente dipinto di bianco, espressioni del volto e movimenti grotteschi.

[63] 中川多理 Scultore giapponese contemporaneo, noto per le bambole snodabili da lui prodotte, raffiguranti giovani fanciulle in decomposizione.

[64] 石橋ユ Scultrice e pittrice giapponese contemporanea, nota in particolare per le sue sculture surreali e disturbanti dalle sembianze di giovani ragazzini i cui corpi vengono avviluppati, fusi e penetrati da radici, rami ed elementi naturali.

Riferimenti bibliografici

Addis, Stephen. "*The Supernatural in Japanese Art*" In *Japanese Ghosts and Demons: Art of the Supernatural*, New York: George Braziller Inc., 1985

Allison Anne *Permitted and prohibited desires*, University of California Press, 1996

Angles Jeffrey, *Seeking the Strange: "Ryōki" and the Navigation of Normality in Interwar Japan*, Monumenta Nipponica Vol. 63, No. 1 (Spring, 2008), pp. 101-141, Sophia University

Bachtin Mikhail *Rabelais and His World*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1984

Bataille Georges, *L'Erotismo*, Arnoldo mondadori Editore, Milano 1969 (ed. or. L'érotisme, 1957)

Bienati, Luisa e Scrolavezza Paola, *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*, Venezia, Marsilio Editore, 2009

Burke Edmund, *Indagine filosofica sull'origine delle nostre idee intorno al Sublime ed al Bello*, traduzione dall'inglese, digitized by the Internet Archive in 2011 with funding from Research Library, The Getty Research Institute.

Calloway, Stephen. 1998. *Aubrey Beardsley*. New York, N.Y.: Harry N. Abrams. ISBN 0810940094.

Caroli, Rosa e Gatti, Francesco, *Storia del Giappone*, Bari, Laterza, 2004

Cagossi Mario, Callieri Bruno e Turnaturi Gabriella, *Universo del corpo*, 1999, http://www.treccani.it/enciclopedia/erotismo_(Universo_del_Corpo)

Curtis L. Carter *Eros and Thanatos: images of life and death in contemporary art*. In: *Images of Death in Contemporary Art*. Milwaukee: Marquette University, 1990: 5-17.

Diegoli Mario, Hernandez, *Moduli di Arte. E. Dal Neoclassicismo alle avanguardie.* Electa-Bruno Mondadori editore. Roma 2003

Doi Akifumi, *Inoue Yosuke ehon gashu: 1931-2016*, Machida, tamagawa daigaku shuppanbu, 2017
土井章史 編, 井上洋介絵本画集 : 1931-2016, 町田, 玉川大学出版部, 2017

Driscoll Mark, *Absolute Erotic, Absolute Grotesque: The Living, Dead, and Undead in Japan's Imperialism*, Duke University Press, 2010

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

Forbes Andrew, *28 Famous Murders: Tsukioka Yoshitoshi*, Cognoscenti Books

Kuwayama George,*The bizarre imagery of Yoshitoshi : the Herbert R. Cole Collection / Roger Keyes*, Los Angeles County Museum of Art, 1980

Gaudeková Helena, *Nuances of beauty – yoshitoshi's concept of women as a reflection of contemporary society*, annals of the náprstek museum 34/1, 2013, pp. 43–58

Gluck Carol, *Japans modern myths: Ideology in late Meiji period*, Princeton University Press, 1985

Gorer Geoffrey, *The pornography of death*. In: Phillips W, Rahu P, eds. *Modern Writing*. New York: Berkeley, 1956

Higuchi Kazutaka, *No Laughing Matter: A Ghastly Shunga Illustration by Utagawa Toyokuni*. Japan Review 26 Special Issue Shunga: 239-55, 2013

Higuchi Kazutaka, *Utagawa Toyokuni*: S*hunga no sekai.* Yōsensha, 2008.
樋口一貴, 歌川豊国:春画の世界, 洋泉社, 2008

Isao Toshihiko, *Shoki kara kōki he no sakufū no hensen, in Tsukioka Yoshitoshi no sekai*, Tōkyō, Tōkyō Shoseki, 1993
悳俊彦,『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

Isao Toshihiko, *Tsukioka Yoshitoshi no sekai*, Tōkyō Shoseki, 1993

Ishigami Aki, Buckland Rosina. *The Reception of "Shunga" in the Modern Era: From Meiji to the Pre WWII-Years Japan Review*, 37-55. 2013

James R. Alexander, *Obscenity, Pornography, and Law in Japan: Reconsidering Oshima's 'In the Realm of the Senses,* Asian-Pacific Law & Policy Journal, vol. 4, pp. 148-168, University of Pittsburgh at Johnstown 2003

Jansen Charlotte, *Meet Toshio Saeki, the Master of Japanese Erotica You've Never Heard Of*, Artsy, 17 Aprile 2017
https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-meet-master-japanese-erotica-heard

Jansen Charlotte, *Toshio Saeki – The ultra-violent Japanese artist on his sick beauty*, Dazed, London, 11 gennaio 2013
http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/15373/1/toshio-saeki

Keyes Roger, Kuwayama George, *The bizarre imagery of Yoshitoshi: the Herbert R. Cole Collection*, Los Angeles, 1980

Keyes Roger, *Courage and Silence: A Study of the Life and Color Woodblock Prints of Tsukioka Yoshitoshi 1839-1892*, Cinncinnati, 1982

Lane Richard, *Images from the Floating World – The Japanese Print*, Office du Livre, 1978

Mason Penelope, "*History of Japanese Art*", Pearson Prentice Hall, Upper Saddle River, N.J., 2005

Markus L. Andrew, *The Carnival of Edo: Misemono Spectacles from Contemporary Accounts*, Harvard Journal of Asiatic Studies Vol. 45, No. 2, Harvard-Yenching Institute, 1985

Maruo Suehiro, *Yume no Q-SAKU*, Seirindo, 1982
丸尾 末広,『夢の Q-SAKU』, 青林堂, 1984

Maruo Suehiro, *Shōjo Tsubaki*, Seirindo, 1984
丸尾 末広,『少女椿』, 青林堂, 1984

Maruo Suehiro, *Maruo Gahō 1*, Treville, 1996
丸尾 末広,『丸尾画報 1』, トレヴィル, 1996

Maruo Suehiro, Hanawa Kazuichi, Takahashi Katsuiko, *Edo Shōwa Kyōsaku Muzane Shin Eimei Nijūhasshūku*, Seirindo, 1988
丸尾 末広,『江戸昭和競作無惨絵新英名二十八衆句』, 青林堂, 1988

Maruo Suehiro, *Imomushi*, Seirindo, 2009
丸尾 末広,『芋虫』, 青林堂, 2009

Matsumoto Ikuko, *Inoue Yōsuke zukan: manga taburō ehon kisō tengaina hyōgen sekai*, Tōkyō, kawadeshobōshinsha, 2013
松本育子 編 , 井上洋介図鑑 : 漫画、タブロー、絵本……奇想天外な表現世界 / 井上洋介, 東京, 河出書房新社, 2013

Matsuoka Seigō, *Ukiyoe no saigō no bamen – Yoshitoshi no erosu to tanatosu*, in *Yoshitoshi kyōkai no kamigami*, Tōkyō, Ribun Shuppan, 1990
松岡正剛,『浮世絵の最後の場面 芳年のエロスとタナトス』, 芳年 狂懐の 神々, 東京, 里文出版, 1990

McLelland Mark, *A short history of "hentai" Intersections: Gender, history, and culture in the Asian context* 12 January, 2006
http://intersections.anu.edu.au/issue12/mclelland.html

McLelland Mark, *Sex and censorship during the occupation of Japan*, The Asia - Pacific Journal: Japan Focus, vol. 10, no. 37, p. September 10, 2012

Michael J. Matthis, *The beautiful, the sublime and the grotesque: the subjective turn in aesthetics from the enlightenment to the present*, Cambridge Scholars, 2010

Mori Masato, *Nippon ero guro nansensu: showa modan kayo no hikari to kage*, Tokyo, kodansha 2016
毛利 眞人,『ニッポンエロ・グロ・ナンセンス : 昭和モダン歌謡の光と影 』 東京, 講談社, 2016

Nagai Yoshio, *Hontō ha osoroshii shunga to ukiyoe*, Tokyo, Tokuma Shoten, 5/02/2018
永井 義男,『本当は恐ろしい春画と浮世絵』 東京, 徳間書店 (2018/2/5)

Nakamura Miri, *Monstrous bodies: the rise of the uncanny in modern Japan*, Cambridge, Mass.: Harvard University East Asia Center, 2015

Nakau Ei, *Yoshitoshi bigaku ni hikarete, Yoshitoshi kyōkai no kamigami,* Tōkyō, Ribun Shuppan, 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, *Animerama - Storia del cinema d'animazione giapponese,* Venezia, Marsilio, 2015

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

Novielli Maria Roberta, *Storia del cinema giapponese,* Venezia, Marsilio, 2001

Osterfeld Michelle, *Ambiguous bodies: reading the grotesque in Japanese setsuwa tales,* Stanford University Press, 2009

Perniola Mario, *Philosophia Sexualis*, Ombre Corte edizioni,Verona 1998

Pflugfelder Gregory, *Cartographies of Desire: Male-Male Sexuality in Japanese discourse, 1600-1950*. University of California Press, 1999

Powers Richard Gid, Hidetoshi Kato, Stronach Bruce, *Handbook of Japanese Popular Culture,* Greenwood Press, 1989

Reichert Jim, *Deviance and Social Darwinism in Edogawa Ranpo's Erotic-Grotesque Thriller "Kotō no oni",* The Journal of Japanese Studies Vol. 27, No. 1, pp. 113-141, The Society for Japanese Studies, 2001

Sakaguchi Ango, *Discourse on Decadence,* Vol. 1, No. 1, Inaugural Issue: JAPAN & THE JAPANESE, pp. 1-5, University of Hawaii Press, 1989

Screech Timon, *Sex and the floating world: erotic images in Japan,* London: Reaktion Books, 1999

Segi Shinichi. *Yoshitoshi: The Splendid Decadent.* 1st edition. Tokyo: Kodansha, 1985

Silverberg Miriam, *Erotic grotesque nonsense: The Mass Culture of Modern Times,* University of California Press, 2006

Sōya Shinji, *Kage no bigaku*, Tōkyō, Shinchōsha, 1975
宗谷真爾,『影の美学』, 東京, 新潮社, 1975

Spies Werner, *Max Ernst. A Retrospective*, Prestel, London, 1991

Stevenson John, *Yoshitoshi's Strange Tales*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005

Van den Ing Eric, Schaap Robert, introduction by John Stevenson, *Beauty and violence: Japanese prints by Yoshitoshi*, Bergeyk: Society for Japanese Arts, 1992

Yamamoto Takato, *Scarlet Maniera*, Editions Treville,Tokyo, 2001

山本 タカト, 『緋色のマニエラ』, エディシオン・トレヴィル刊, 2001

Yamamoto Takato, *Altar of Narcissus*, Editions Treville,Tokyo, 2002
山本 タカト, 『ナルシスの祭壇』, エディシオン・トレヴィル刊, 2002

Yamamoto Takato, *Allure of Pharmacon*, Editions Treville,Tokyo, 2004
山本 タカト, 『ファルマコンの蠱惑』, エディシオン・トレヴィル刊, 2004

Yamamoto Takato, *Divertimento for a Martyr*, Editions Treville,Tokyo, 2006
山本 タカト, 『殉教者のためのディヴェルティメント』, エディシオン・トレヴィル刊, 2006

Yamamoto Takato, *Rib* of a *Hermaphrodite*, Editions Treville,Tokyo, 2008
山本 タカト, 『ヘルマフロディトゥスの肋骨』, エディシオン・トレヴィル刊, 2008

Yamamoto Takato, *Coffin of a Chimera*, Editions Treville,Tokyo, 2010
山本 タカト, 『キマイラの柩』, エディシオン・トレヴィル刊, 2010

Yamamoto Takato, *Necrophantasmagoria*, Editions Treville,Tokyo, 2012
山本 タカト, 『ネクロファンタスマゴリア』, エディシオン・トレヴィル刊, 2012

Yamamoto Takato, *Genshoku Nozokimado*, Art newspaper, 2010
山本 タカト, 『幻色のぞき窓』, 相澤正夫・株式会社芸術新聞社, 2010

Yoshida Susugu *Yoshitoshi no jidaisei to han jidaisei*, in *Yoshitoshi kyōkai no kamigami*, Tōkyō, Ribun Shuppan, 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

Zatlin Linda Gertner, *Aubrey Beardsley's "Japanese" Grotesques*, Victorian Literature and Culture, Vol. 25, No. 1, pp. 87-108, Cambridge University Press, 1997

Siti web

http://www.yoshitoshi.net/

http://www.kabuki21.com/

http://www.maruojigoku.com/

http://www.presspop.com/artists/toshio-saeki/

https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525075371/f9.item

https://art.vniz.net/en/bayros/

Immagini

Figura 1: *Hontō ha osoroshii shunga to ukiyoe*

Figura 2: https://en.wikipedia.org/wiki/Utamakura_(Utamaro)#Print_No._9

Figura 3: *Hontō ha osoroshii shunga to ukiyoe*

Figura 4: *Hontō ha osoroshii shunga to ukiyoe*

Figura 5: *Hontō ha osoroshii shunga to ukiyoe*

Figura 6: http://www.yoshitoshi.net/images/166/166.32.jpg

Figura 7: http://www.yoshitoshi.net/images/183/183.03.jpg

Figura 8: *Hontō ha osoroshii shunga to ukiyoe*

Figura 9: http://www.yoshitoshi.net/images/183/183.12.jpg

Figura10: http://www.yoshitoshi.net/images/315/315.46.jpg

Figura11: *Hontō ha osoroshii shunga to ukiyoe*

Figura 12: *Hontō ha osoroshii shunga to ukiyoe*

Figura 13: https://es.wikipedia.org/wiki/Ohaguro#/media/File:ShunsenHagurobettari.jpg

Figura 14: *Hontō ha osoroshii shunga to ukiyoe*

Figura 15: *Hontō ha osoroshii shunga to ukiyoe*

Figura 16:
http://www.kuniyoshiproject.com/Ghost%20Stories-%20Night%20Procession%20of%20the%20Hundred%20Demons.htm

Figura 17:
http://www.kuniyoshiproject.com/Ghost%20Stories-%20Night%20Procession%20of%20the%20Hundred%20Demons.htm

Figura 18:
http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=578106001&objectId=558837&partId=1

Figura 19: http://www.laboiteverte.fr/la-poupee-enceinte-du-19eme-siecle/

Figura 20: http://www.laboiteverte.fr/la-poupee-enceinte-du-19eme-siecle/

Figura 21: *Inoue Yōsuke zukan: manga taburō ehon kisō tengaina hyōgen sekai*

Figura 22: *Inoue Yōsuke zukan: manga taburō ehon kisō tengaina hyōgen sekai*

Figura 23: *Inoue Yōsuke zukan: manga taburō ehon kisō tengaina hyōgen sekai*

Figura 24: *Inoue Yōsuke zukan: manga taburō ehon kisō tengaina hyōgen sekai*

Figura 25: *Inoue Yōsuke zukan: manga taburō ehon kisō tengaina hyōgen sekai*

Figura 26: *Inoue Yōsuke zukan: manga taburō ehon kisō tengaina hyōgen sekai*

Figura 27: https://art.vniz.net/en/saeki/

Figura 28: https://art.vniz.net/en/saeki/

Figura 29: https://art.vniz.net/en/saeki/

Figura 30: https://www.pinterest.jp/pin/450430400211947182/

Figura 31: https://art.vniz.net/en/saeki/

Figura 32: https://art.vniz.net/en/saeki/

Figura 33: https://art.vniz.net/en/saeki/

Figura 34: https://art.vniz.net/en/saeki/

Figura 35: https://art.vniz.net/en/saeki/

Figura 36: https://art.vniz.net/en/saeki/

Figura 37: https://art.vniz.net/en/saeki/

Figura 38: https://art.vniz.net/en/saeki/

Figura 39: *Shōjo Tsubaki*

Figura 40: *Shōjo Tsubaki*

Figura 41: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/78669

Figura 42: *Edo Shōwa Kyōsaku Muzane Shin Eimei Nijūhasshūku*

Figura 43: *Hontō ha osoroshii shunga to ukiyoe*

Figura 44: *Edo Shōwa Kyōsaku Muzane Shin Eimei Nijūhasshūku*

Figura 45: *Edo Shōwa Kyōsaku Muzane Shin Eimei Nijūhasshūku*

Figura 46: *Edo Shōwa Kyōsaku Muzane Shin Eimei Nijūhasshūku*

Figura 47: *Yume no Q-SAKU*

Figura 48: *Shōjo Tsubaki*

Figura 49: *Imomushi*

Figura 50: *Imomushi*

Figura 51: *Imomushi*

Figura 52: *Imomushi*

Figura 53: http://www.akatako.net/japanese-art/takato-yamamoto-tenugui

Figura 54: http://uptight-m-shop-e.ocnk.net/product/27

Figura 55: *Altar of Narcissus*

Figura 56: *Altar of Narcissus*

Figura 57: *Allure of Pharmacon*

Figura 58: *Scarlet Maniera*

Figura 59: *Altar of Narcissus*

Figura 60: *http://web.inter.nl.net/hcc/rekius/36ghosts36.htm*

Figura 61: *Altar of Narcissus*

Figura 62: *Divertimento for a Martyr*

Figura 63: *Rib* of a *Hermaphrodite*

Figura 64: *Altar of Narcissus*
Figura 65: https://www.wikiart.org/en/aubrey-beardsley
Figura 66: https://www.wikiart.org/en/aubrey-beardsley
Figura 67: *Altar of Narcissus*
Figura 68: *Divertimento for a Martyr*
Figura 69: *Divertimento for a Martyr*
Figura 70: https://www.wikiart.org/en/aubrey-beardsley
Figura 71: https://www.wikiart.org/en/alphonse-mucha
Figura 72: *Divertimento for a Martyr*
Figura 73: https://www.wikiart.org/en/alphonse-mucha
Figura 74: *Rib* of a *Hermaphrodite*
Figura 75: https://www.wikiart.org/en/harry-clarke
Figura 76: https://www.wikiart.org/en/harry-clarke
Figura 77: *Divertimento for a Martyr*
Figura 78: *Divertimento for a Martyr*
Figura 79: https://art.vniz.net/en/bayros/
Figura 80: https://www.wikiart.org/en/max-ernst
Figura 81: https://www.wikiart.org/en/max-ernst
Figura 82: *Divertimento for a Martyr*
Figura 83: https://www.wikiart.org/en/max-ernst
Figura 84: https://www.wikiart.org/en/hans-bellmer
Figura 85: *Allure of Pharmacon*
Figura 86: *Rib* of a *Hermaphrodite*
Figura 87: *Coffin of a Chimera*
Figura 88: https://www.wikiart.org/en/hans-bellmer
Figura 89: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/56/John_Henry_Fuseli_-_The_Nightmare.JPG