



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in Lingue e civiltà dell'Asia e dell'Africa Mediterranea (LICAAM)

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Ehon:

i libri illustrati dalle loro origini fino alla fine
del periodo Edo

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Silvia Vesco

Correlatore

Ch. Prof. Bonaventura Ruperti

Laureando

Nicola Angaran
Matricola 820835

Anno Accademico

2013 / 2014

Abstract

I libri illustrati chiamati anche *ehon* sono una forma d'arte che fino a oggi è stata riscontrata solamente nella terra del Sol Levante. Un tipo di arte che noi occidentali non abbiamo mai conosciuto fino a quando non siamo entrati in contatto con questa cultura. Questa tesi vuole analizzare il modo in cui questi libri venivano composti in ogni singola parte e il loro processo di creazione, partendo dalla scelta dell'artista, che disegnava le immagini, e arrivando all'editore che si prendeva la responsabilità di pubblicare il libro. Ancora, si porrà all'attenzione del lettore la procedura di stampa dei testi. Infine verrà delineata la storia di questi *ehon*, dalla loro prima apparizione fino alla fine del periodo Edo (1603-1868) prendendo in esame alcuni autori e titoli.

*Ai miei genitori, alla mia famiglia
e in modo particolare
a mia nonna Antonietta*

INDICE

要旨	5
1. EHON: TRATTI GENERALI	7
1.1. Il significato	7
1.2. Convergenze: una produzione collaborativa	10
1.3. La creazione di un <i>ehon</i>	14
1.3.1. La carta e la sua preparazione	14
1.3.2. Inchiostro e colori	16
1.3.3. Rilegare un <i>ehon</i>	18
1.3.4. I contenuti: la struttura interna di un <i>ehon</i>	25
1.3.5. Linguaggio e calligrafia	27
2. STAMPA E CENSURA	32
2.1. Introduzione alla stampa	32
2.2. Commissionare una stampa: l'artista e l'editore	33
2.3. Il lavoro dell'intagliatore	34
2.3.1. I segni d'iscrizione per la stampa a colori	35
2.4. Il lavoro dello stampatore	37
2.4.1. Le tecniche di stampa	40
2.5. Editori e autorità	42
3. I GRANDI CLASSICI ILLUSTRATI	46
3.1. <i>Sagabon</i> : i primi veri libri illustrati	46
3.1.1. <i>Ise monogatari</i> : il viaggio di Ariwara no Narihira	47
3.1.2. <i>Sanjūrokkasen</i> : tra poesia e immortalità	51
3.2. <i>Kōetsubon</i> : i libri decorativi	53
3.3. I libri illustrati dopo la fine della stamperia Saga	58
3.3.1. <i>Nichirensōnin chūgasan</i> : elogio alla scuola del Loto	59
3.3.2. <i>Tanrokubon</i> : un ritorno al libro decorativo	60
3.3.3. <i>Soga monogatari</i> : la leggenda dei fratelli Soga	61

4. I GRANDI MAESTRI DELL'EPOCA EDO	64
4.1. Nishikawa Sukenobu: un tributo alla figura femminile	64
4.2. Suzuki Harunobu: il maestro della stampa a colori	69
4.3. Torii Kiyonaga: l'ultimo grande maestro della scuola Torii	75
4.4. Katsushika Hokusai: l'origine dei <i>manga</i>	79
Conclusioni	85
Glossario	87
Bibliografia	92
Sitografia	94
Indice delle illustrazioni	96

要旨

絵本は、日本の芸術の型である。この単語は、画の入った本にも、江戸時代（1603－1868）と明治時代（1869－1912）の出版された本にも使われる単語である。絵本の作品は、19世紀の間に、日本の出版産業に重要な役割を果たし、その時代の日本の芸術家の大方は、商業の製品のように売られた絵本の型を制作した。この本を通じて、他の時期に現代的な漫画が発達する。

この論文は、江戸時代の最も有名な絵本の構造と内容を分析する。論文はこの本の作り方の説明から始め、徳川時代の最後の年までの何人かの有力な芸術家を年代順に一人ずつ調べることを続ける。それに、図解は絵本に基本的な特徴だから、多数の絵を入れた。そうすると、読者は簡単に私の言いたいことがわかる。論文は4章に細分され、それぞれの章は別の主題を論じる。

第一に、漢字の意味に基づき、「絵本」の単語の説明をした。この本は、読まれるために書かれたにもかかわらず、本文よりも図解のほうをたくさん含んだ。確かに、本文は、補足のように、使われる。絵が、作品の本当の主演者である。次に、この章では、この種の本を形成するさまざまな部分を検討する。それぞれの部分は別の芸術家によって作られたから、絵本を一冊作れる作るために、多くの人々が必要であった。画家とか詩人とか印刷者とか彫刻家など、全員の芸人は大切な仕事を果たした。特に、製本の仕方に注意が払われる。

第二章は、木版画の創作の方法を分析する。この創作は、監修者から画家に木版画を注文することから始める。監修者は、主題と題名と型を選んだ。画家は権威がなかった。しかし、検閲官を通じて、出版できることと出版できないことを決めたのは政府であった。一旦画家は下絵を書いてから、彫刻家に送った。彫刻家の仕事はとても難しく精密な仕事であった。木版画が墨絵だったら、鋳型が一つ必要であったが、木版画が錦絵だったら、多数の鋳型が必要であった。錦絵を作るための方法は「見当」という方法である。そして、さまざまな版画の技法を調べる。

次の章では、最初の絵本を分析する。最初の絵本は、嵯峨^{さが} という村で出版されていたから、嵯峨本と呼ばれる。最初の出版された作品は日本の古典文学であった。例えば、伊勢^{いせ} 物語と 三十六歌仙^{さんじゅうろっかせん}。同じ出版社から 光悦^{こうえつ} 本も制作された。嵯峨印刷工場の倒産の後で、絵本は、技法について多くを失った。ただ丹六本のおかげで、特に 曾我^{そが} 物語、前の栄華に取り戻すことができた。

最後の章には、江戸時代の芸術家を四人考察する。この四人の芸術家を調べることを決めた理由は、彼らはみんななんらかの方法で日本の芸術に影響及ぼした。まず、西川^{にしかわすけのぶ} 祐信（1671－1750）の女性の姿、特に 百人^{ひゃくにん} 女郎^{じょろう} 品定^{しなだめ}（1723）の中にあるのを分析する。彼の版画は、とても詳しく美しかったので、多くの芸術家を感化した。次の芸術家は、鈴木^{すずきはるのぶ} 春信（1725－1770）である。祐信と友人関係があったから、この芸術家の間次に入れることを決めた。それに、春信は、最初に錦絵を制作した人であった。第三のは、鳥居^{とりいきよなが} 清長（1752－1815）である。清長は、生物学的に鳥居という家族に属さなかったのに、最後の鳥居派の先生と見なされている。彼の都市の文化について錦絵は、例えば、彩色^{さいしき} 美津^{みつ} 朝^{あさ}（1787）、詳細で写実的な錦絵のいくつかなのである。最後の芸術家は、葛飾^{かつしかほくさい} 北斎（1760－1849）である。北斎は、世界中に一番知られた日本の芸術家である。最も重要な作品の中で、私は、北斎^{ほくさい} 漫画^{まんが}（1814－1878）という作品を詳細に考慮する。この絵本は、江戸時代の一番人気がある絵本であった上に現代的な漫画の先駆けであった。西洋の画家でさえもこの本からヒントを得た。

1 *EHON*: TRATTI GENEALI

1.1 Il significato

Il termine giapponese *ehon* 絵本, come indicato dai *kanji e* 絵 “disegno” e 本 *hon* “libro”, indica i libri illustrati, una particolare forma d’arte nipponica attestata già nell’ottavo secolo d.C. ma che tuttavia vide una maggior fioritura all’inizio del periodo Edo (1603-1868). Il motivo di questa crescita può essere associato al fatto che, durante lo shogunato Tokugawa¹, il Giappone aveva raggiunto una pace tale da permettere alle persone di qualsiasi ceto sociale di cimentarsi in varie attività (poesia, pittura, scrittura, *chanoyu* 茶の湯, *ikebana* 生け花, ecc.). La calma e la felicità alla base di molti di questi libri sono il frutto di questa epoca di tranquillità.²

Questi volumi erano per lo più opere stampate che contenevano immagini, sebbene spesso potessero includere componimenti poetici o testo scritto. Rispetto a come potremmo pensare noi occidentali le due metà della parola esprimono qualcosa di differente per gli artisti giapponesi e i loro lettori.

In primo luogo, si potrebbe supporre che essendo dei libri essi venissero scritti per essere letti da un vasto pubblico, ma non era così, non all’inizio almeno. I primi *ehon* erano principalmente di natura religiosa, usati come offerte o talismani; essi venivano per la grande maggioranza riprodotti. Le persone copiavano i *sutra* buddhisti come pratica devozionale o pagavano i monaci perché li trascrivessero al posto loro. Successivamente, portavano questi manoscritti ai templi come offerta o li inserivano all’interno di vasi in luoghi sacri come talismani protettivi. Il primo di questi libri è un *sutra* che è stato più volte riprodotto e riposto poi all’interno di una piccola *pagoda* di legno (fig. 1) che, simbolicamente, rappresenta il corpo di Buddha. In questo modo, ogni struttura diventa un Buddha a se stante in grado di rivolgere costantemente preghiere di pace e protezione fintanto che rimane intatto.

¹ Il periodo dello shogunato Tokugawa corrisponde a quello del periodo Edo, i termini sono infatti sinonimi. I Tokugawa furono l’ultimo governo feudale del Giappone.

² Roger S. KEYES, *Ehon: The Artist and the Book*, Seattle, University of Washington Press, 2006; p. 19.

Fig. 1 Una delle milioni di pagode in miniatura che l'imperatrice Shōtoku commissionò una volta salita al trono, artista sconosciuto, 764 ca.



In secondo luogo, si potrebbe pensare che, se un libro abbia delle immagini, esse siano in qualche modo illustrazioni complementari al testo o collegate ad esso. Tuttavia, non è sempre così. Uno dei primissimi libri giapponesi, un manoscritto a forma di ventaglio del *Sutra del loto*³ (fig. 2), fu decorato con un disegno di una scena di vita quotidiana nobiliare dai colori vivaci ma che nulla aveva a che fare con gli insegnamenti religiosi.⁴

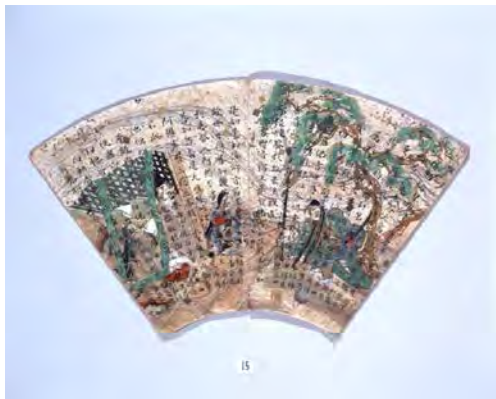


Fig. 2 Coppia di nobili che osserva un danzatore, *Il sutra del Loto su ventagli*, artista sconosciuto, 1152 ca.

La maggior parte degli *ehon* è comunque stata realizzata per essere letta. Dobbiamo però pensare a cosa si intenda con “leggere” dato che questi libri contenevano più figure che testo. Per esempio, i *Doni della bassa marea* (*Shioi no tsuto* 潮干の都登) anche conosciuto come il *Libro delle conchiglie* (fig. 3) di Kitagawa Utamaro (1754-1806) uno dei grandi successi della tradizione *ehon*, contiene undici stampe; nove sono illustrazioni mentre le altre due contengono solamente testo scritto. Alla stesura

³ Uno dei testi sacri più importanti per il Buddhismo *Mahāyāna* e il fondamento della scuola del Buddhismo *Nichiren* in Giappone.

⁴ Roger S. KEYES, *Ehon: The Artist and the Book*, Seattle, University of Washington Press, 2006; p. 11.

dell'opera parteciparono anche dei poeti, i quali, probabilmente commissionarono la pubblicazione e i cui poemi sono stati stampati su ognuno dei nove fogli illustrati. La funzione principale però di queste poesie è quella di focalizzare l'attenzione del lettore sulle conchiglie che giacciono sulla spiaggia. Dato che quest'ultime non avevano nessun marchio che le identificasse e a volte erano anche sconosciute, il lettore, leggendo i componimenti, gettava uno sguardo verso il basso del foglio per assicurarsi che descrizione ed illustrazione combaciassero. Ecco quindi che non è il testo il vero protagonista delle opere ma le immagini; esso viene usato come complemento.⁵



Fig. 3 Scoglio con *ashigai* あし貝, *hamaguri* 蛤, *kogai* 小貝, *suzumegai* すずめ貝, *akoyagai* あこや貝 e *katashigai* かたし貝, versi del poeta Yanagihara Mukau e altri artisti sconosciuti, *I doni della bassa marea*, Kitagawa Utamaro, 1789 ca.

Quando le illustrazioni cominciarono, all'inizio del diciassettesimo secolo, ad essere ormai sempre presenti in ogni libro, non c'è da stupirsi se progressivamente diventarono una forma d'arte che rispecchiava i grandi valori estetici della tradizione nipponica.⁶

⁵ Roger S. KEYES, *Ehon: The Artist and the Book*, Seattle, University of Washington Press, 2006; pp. 11-12; 112.

⁶ Jack HILLIER, Lawrence SMITH, *Japanese Prints 300 years of albums and books*, London, British Museum Publications, 1980; p. 11.

1.2 Convergenze: una produzione collaborativa

Un *ehon* è un microcosmo di mondi individuali, sociali e occupazionali che si muovono in direzioni diverse per raggiungere lo stesso punto: la creazione dell'opera. Ogni singolo libro è la rappresentazione delle abilità di pittori, scrittori, calligrafi e disegnatori che collaborano con cartai, stampatori, legatori e intagliatori per plasmare un'opera perfetta sotto ogni punto di vista. A partire dalla carta fino ad arrivare alle decorazioni sulla copertina, tutto era pensato nei minimi dettagli. Erano libri raffinati ma allo stesso tempo senza particolari pretese, in un modo che possiamo definire unico per la cultura giapponese.

Per esempio, per la creazione di *Specchio delle forme delle belle donne della serra* (*Seirō bijin awase sugata kagami* 青楼美人合姿鑑) (fig. 4) di Katsukawa Shunshō (1726-1792) e Kitao Shigemasa (1739-1820), il giovane editore Tsutaya Jūzaburō (1750-1797) ingaggiò artisti eminenti, intagliatori, stampatori e legatori, e si procurò la carta e altri materiali dai fornitori. Dato che questo era il suo primo grande lavoro strinse un accordo temporaneo con un già affermato editore, Yamazaki Kinbē, per dividere il costo delle spese e aumentare le vendite del libro. Le cortigiane furono disegnate e inserite in scenari ricchi di dettagli, sia dentro che fuori la residenza, e disposte in modo aggraziato



Fig. 4 Da destra verso sinistra le cortigiane Senzan, Chōzan e Toyoharu di Chōjiya, *Specchio delle forme delle belle donne della serra*, Katsukawa Shunshō e Kitao Shigemasa, 1776/1

anche tra le doppie pagine del libro. Le uniche scritte che compaiono sulle stampe sono i nome delle eteree e delle loro case. Ciò che gli artisti volevano mostrare era che le prostitute, a Yoshiwara, vivevano serenamente quando erano da sole, non erano infastidite o arrabbiate e non litigavano tra di loro. Tuttavia, Tsutaya volle aggiungere alla fine del libro 164 poesie, ognuna per ogni donna presente nel libro. In questo modo ciascuna cortigiana, contribuendo con un *haikai* 俳諧, dava voce alla sua condizione e ricordava al lettore che essa non è solamente un'icona ma una persona reale con dei sentimenti e dei pensieri.

Gli artisti che disegnarono le illustrazioni come abbiamo potuto vedere erano due, ma Inoue Shinshichi, l'intagliatore, con successo riuscì a minimizzare le differenze tra i due stili; ancora adesso nessuno è riuscito ad individuare con certezza quale opera sia di un autore e quale di un altro. Interessanti sono le tre stampe di fiori stagionali e l'abbozzo, sorprendentemente semplice, dell'entrata per il quartiere di Yoshiwara, il quale serve come frontespizio al terzo volume (l'antologia di versi delle cortigiane).

Un lettore, aprendo qualsiasi pagina del libro, rimane ammaliato dai colori caldi delle stampe, dalle linee armoniose, dai motivi dettagliati e dalla carta gradevole al tatto. Spostando poi leggermente l'attenzione da questi elementi, egli può notare il contributo dell'intagliatore, dello stampatore e del rilegatore. Tutti questi mondi convergono assieme, in modo del tutto trasparente, creando lo *Specchio* di Tsutaya.

Possiamo quindi dire che, questo, come tutti gli altri *ehon*, incarna in una forma tangibile, l'abilità, l'esperienza e la presenza di ciascuna delle persone che hanno collaborato alla stesura dell'opera. Inoltre, in maniera indiretta, essi rispecchiano le condizioni politiche, sociali ed economiche dei creatori e dei loro lettori. Come la musica, riescono a comunicare tutte queste qualità senza fare uso delle parole.⁷

Un altro esempio di questo genere di cooperazione è senz'altro la *Seconda antologia immortale di Nagoya* (*Zoku koya bunko* 続姑射文庫) di Chō Gesshō (1772-1832) e Kazaore Yūjō (m. 1797). Il libro è una collezione di *haikai*, su ogni apertura è presente un poema e una stampa in bianco e nero la quale, il più delle volte, è ispirata ad esso. Tra i due artisti, colui che disegnò la maggior parte delle illustrazioni fu Chō Gesshō; purtroppo Yūjō morì all'improvviso dopo aver prodotto nove immagini. Il giovane pittore di Nagoya era inoltre famoso per i suoi indovinelli visivi. Ai lettori era chiesto di sforzarsi

⁷ Roger S. KEYES, *Ehon: The Artist and the Book*, Seattle, University of Washington Press, 2006; pp. 12-14; 94-96.

di capire quei collegamenti, tra poesie e stampe, che spesso sembravano inesistenti se non ci si concentrava. Un esempio calzante di questo tipo di puzzle è dato da questa figura di una donna affacciata alla finestra (fig. 5) in relazione ai versi di Kakushū⁸ presenti sulla pagina opposta:

ほしのなきよをはつこいのさつきかな

Hoshi no naki yo wo hatsukoi no sakitsuki kana

Una notte senza stelle, primo amore, il quinto mese



Fig. 5 Donna alla finestra, versi di Kakushū, *Seconda antologia immortale di Nagoya*, Chō Gesshō e Kazaore Yūjō, 1798/10

La lingua giapponese si presta bene a questo genere di giochi di parole. *Hatsu* che prende il significato di “primo” in “primo amore” può anche significare “alla fine” in giapponese classico, mentre *naki*, il vocabolo che indica “senza” in “senza stelle” può inoltre essere letto “piangere”. Da questo tipo di gioco possiamo trarre diverse interpretazioni. Il quinto mese del calendario lunisolare⁹ cade durante la metà dell’estate, la stagione delle piogge, quindi le stelle, offuscate dalle nuvole o a causa delle piogge, non si riescono a vedere. Una prima interpretazione potrebbe essere la seguente:

La notte senza stelle si avvicina alla fine; primo amore nella stagione piovosa

⁸ Poeta residente nelle vicinanze di Nagoya, le date di nascita e morte sono sconosciute, si presuppone fosse attivo attorno al 1798.

⁹ Dato che, il calendario lunisolare giapponese deriva da quello cinese, il quinto mese dell’anno, in quest’epoca, è giugno.

Ma la fanciulla è da sola; mentre l'alba incombe lei sta ancora aspettando il suo amore. Il poema può quindi essere letto anche in questo modo:

Assente: la notte delle stelle piangenti si avvicina alla fine; primo amore nella stagione piovosa

Sta al lettore interpretare il gioco di parole come meglio crede e secondo la sua sensibilità. Da notare poi che, sotto lo *haikai*, sono presenti dei fiori in un prato erboso color grigio che si vedono attraverso il foglio semi-trasparente. L'artista li ha messi qui intenzionalmente. Essi sono deboli a causa della notte e della pioggia. Inoltre, *kikyō* 桔梗 e *susuki* 薄¹⁰ fioriscono in autunno, non in estate, evocando nei lettori il pensiero che ormai la stagione calda è cessata e tutte le difficoltà legate all'amore estivo¹¹ tramutate in tranquillità autunnale.

Altro esempio di questi giochi visivi si trova nelle pagine 34-35 del secondo volume di quest'opera (fig. 6) In relazione ai versi di Fūtatsu:

Le prugne sono aspre, le ciliegie sono dolci, il Buddha è puro¹²

Gesshō disegnò il profilo di due guardiani giganti che stanno in piedi a guardia dell'entrata di un tempio buddhista. Anche qui sta al lettore carpire il collegamento nascosto tra illustrazione e poesia.

¹⁰ Due dei sette fiori autunnali di cui è stato scritto nel *Man'yōshū* 万葉集, antologia poetica del periodo Nara (710-784).

¹¹ Secondo un'interpretazione personale la donna è afflitta perché, guardando fuori dalla finestra, non riesce a vedere le stelle. Seconda la leggenda questo è l'unico momento dell'anno in cui le due stelle, Altair e Vega (nella tradizione giapponese Hikoboshi e Orihime) si incontrano nella Via Lattea. Se piove però esse non riescono ad incontrarsi dovendo così aspettare un altro anno. Per questo, per gli amanti, è di grande auspicio guardare le stelle assieme durante il *Tanabata* 七夕.

¹² Traduzione dall'inglese "plums are sour, cherries are sweet, the Buddha is pure" presente in Roger S. KEYES, *Ehon: The Artist and the Book*, Seattle, University of Washington Press, 2006; p. 128.



Fig. 6 Sagome dei guardiani, versi scritti da Fūtsu, *Seconda antologia immortale di Nagoya*, Chō Gesshō e Kazaore Yūjō, 1798/10

Oltre alla difficoltà nel cogliere i tanti legami di cui abbiamo parlato precedentemente, bisogna considerare inoltre che gli autori usavano diverse forme di scrittura e che le combinavano in modo del tutto imprevedibile, senza punteggiatura, all'interno di uno stesso volume. I lettori quindi erano obbligati a prendere nota delle sillabe e delle parole per decifrare il testo. Anche leggere un testo semplice, come quello di Kakushū, già spezzettato in parole chiave, poteva essere dispendioso in termini di tempo. Con la pratica i lettori di *ehon* affinarono queste abilità e automaticamente le applicarono anche alle immagini.¹³

1.3 La creazione di un *ehon*

Creare un libro di questo genere non si distanzia molto da quella che è la struttura classica di una qualsiasi altra pubblicazione. I fogli di carta venivano raccolti in diversi modi e le copertine attaccate ad essi. Successivamente artigiani specializzati decoravano la rilegatura con varie modalità. Essendo il materiale per le realizzazioni fatto a mano in diverse regioni, le opere differenziano in maniera considerevole.

Prendiamo ora in esame uno ad uno gli elementi che formano gli *ehon*.

1.3.1 La carta e la sua preparazione

In origine la carta giapponese veniva realizzata con le fibre di canapa (*asa* 麻) ma è la bianca corteccia interna di tre arbusti nati che produce quella fibra setosa che rende

¹³ Roger S. KEYES, *Ehon: The Artist and the Book*, Seattle, University of Washington Press, 2006; pp. 16-17.

la carta fatta a mano così piacevole al tatto e così durevole, forte e bella. Essa prende il nome di *washi* 和紙 (lett. carta giapponese, fig. 7).¹⁴ I tre arboscelli di cui si parla sono: il *kōzo* 楮, il *gampi* 雁皮 e il *mitsumata* 三桠.¹⁵ La carta di gelso è di un colore bianco sporco mentre le altre due sono più scure, in alcuni casi anche marroni. Alcune volte venivano aggiunte tracce di carbone alla carta riciclata per darle delle sfumature grigie, altre volte invece essa veniva tinta o spennellata con colori. Lo spessore varia con la quantità di fibre usate e lo stesso vale per il colore. Il più delle volte i creatori di *ehon* erano soliti scegliere una carta semi-trasparente o smorta.



Fig. 7 Vari tipi di *washi*

Per preparare la carta si tagliavano i gambi del gelso in inverno per far sì che non crescessero troppo grandi e grezzi. Successivamente gli steli venivano legati in fasce e lasciati per un lungo periodo in un torrente in modo che la corteccia si ammorbidisse. In alcune regioni veniva utilizzato il vapore. La corteccia poi veniva tolta e con essa anche il rivestimento marrone. Questo lavoro veniva fatto dalle donne che calpestavano i fusti nell'acqua fredda e che poi sedute, in condizioni glaciali, toglievano a mano la pelle scura. La scorza bianca veniva poi fatta bollire in tinozze, asciugata e decolorata. In tutto questo, i resti della corteccia esterna venivano accuratamente rimossi. Dopo questo lungo processo, il materiale veniva battuto per creare le fibre. Questo lavoro spettava agli uomini che, con martelli di legno, portavano a termine questo massacrante compito.¹⁶ Oltre che duro, questo lavoro era pure difficile, bisognava fare molta attenzione a non distruggere le lunghe e setose fibre.

¹⁴ Chiamata anche “carta di riso” perché può essere prodotta anche da questa pianta.

¹⁵ Per gli ultimi due nomi ho utilizzato i *kanji* ma in contesto biologico è d'uso comune utilizzare il *katakana* (quindi ガンピ e ミツマタ). Si tenga presente che userò sempre i *kanji* quando questi sono presenti.

¹⁶ Anche se poteva essere usata una ruota idraulica questo metodo era quello preferito.

Successivamente la polpa veniva lavata e sistemata in larghe vasche a cui veniva aggiunta la mucillagine derivante dal *tororoaoi* とろろ青い¹⁷ (fig. 8). Essa serviva come collante per unire con fermezza le fibre. Il composto era quindi pronto per essere trattato: un sottile strato del prodotto veniva rimosso dal bacino con un vassoio, il quale conteneva una stuoia in *rattan* che tratteneva le fibre e lasciava scorrere l'acqua. Il foglio ancora bagnato veniva preso e fatto asciugare preferibilmente al sole finché la superficie non diventava chiara.

Il risultato era una carta leggera, semi-trasparente, di un colore bianco sporco e con una filigrana marcata e ben visibile. Non erano presenti impurità e perciò sbiadiva molto lentamente e dato che, le fibre erano lunghe e si propagavano in tutte le direzioni come una rete, i fogli erano resistenti e non si strappavano facilmente.¹⁸



Fig. 8 *Tororoaoi*

1.3.2 Inchiostro e colori

Fino all'inizio del diciottesimo secolo artisti quali pittori, stampatori e calligrafi usavano tutti l'inchiostro nero (*sumi* 墨)¹⁹ derivato dalla fuliggine. Gli artigiani mischiavano i granelli di carbone con un collante di origine animale e creavano dei bastoncini o delle saponette. I maestri quindi, al bisogno, facevano scendere l'acqua presente all'interno della pietra²⁰ (fig. 9) al centro di essa e, sfregando la bacchetta sul fondo bagnato e dentellato, producevano delle particelle d'inchiostro. Essi continuavano

¹⁷ La pianta è chiamata *nebishi* nella regione di Mino.

¹⁸ Jack HILLIER, Lawrence SMITH, *Japanese Prints 300 years of albums and books*, London, British Museum Publications, 1980; pp. 13-14.

¹⁹ Le stampe realizzate in questo modo erano chiamate *sumie* 墨絵.

²⁰ In giapponese, questa vaschetta per stemperare l'inchiostro, si chiama *suzuri* 硯.

questo procedimento fin tanto che l'acqua non diventava completamente nera, a quel punto iniziavo l'opera.



Fig. 9 *Suzuri*, vaschetta per l'inchiostro

Il colore dell'inchiostro dipendeva, prevalentemente, dal materiale bruciato per ottenere la fuliggine ma, di base, erano due le principali famiglie: quelle dai colori caldi e brunastrì e quelle dai colori piú freddi e bluastri. La brillantezza di un inchiostro poi dipendeva dal collante usato. Oltre al nero venivano inoltre prodotti inchiostri color argento, oro e vermiglio²¹ lasciando le particelle di questi materiali in acqua con un legante.

I minerali e le piante erano le principali fonti per la creazione dei colori, mentre i gusci, soprattutto quelli d'ostrica, lo erano per il bianco. Quando la stampa a colori fece il suo ingresso nel diciottesimo secolo, gli autori di libri preferirono usare le tinture che penetravano nelle fibre piuttosto che le sospensioni che potevano facilmente raschiare o sfaldare la superficie del foglio. L'immagine qui sotto include un'abbondanza di colori sgargianti derivanti tutti da piante o minerali: il blu *tsuyukusa* 露草²², il rosso *beni* 紅²³, un viola prodotto mischiando i due precedenti colori, una varietà di giallo organico²⁴, un arancione creato mescolando il rosso con il giallo e un grigio ricavato dal *sumi*.

²¹ Il minerale, da cui veniva estratto il pigmento per produrre questo colore, è il cinàbro.

²² I larghi petali del fiore contengono un succo blu che veniva usato per la creazione di una carta speciale chiamata *aobanagami* 青花紙 (fig 10). La carta, di solito, veniva poi messa in ammollo in modo che l'acqua riassorbisse il colore per dare vita alla tintura blu.

²³ Il rosso veniva prodotto rimuovendo il giallo del *benibana* 紅花 ottenuto nel processo iniziale e aggiungendo dell'aceto alla soluzione in modo da poter cambiare il pH di quest'ultima e quindi il colore.

²⁴ Molto probabilmente il giallo qui ottenuto deriva anch'esso dal *benibana*.

I colori sintetici, quelli ad olio e le nuove tecniche di stampa diventeranno popolari solamente nella seconda metà del diciannovesimo secolo²⁵, quando i giapponesi inizieranno a commerciare liberamente con gli Occidentali.²⁶



Fig. 10 Una parte del processo per la creazione della *aobanagami*

1.3.3 Rilegare un *ehon*

Prima che la rilegatura in stile occidentale prendesse piede in Giappone i libri erano cuciti essenzialmente usando cinque metodi.

I *kansubon* 卷子本 (fig. 11-12) venivano realizzati unendo i fogli orizzontalmente, incollandoli poi lungo il margine verticale e arrotolandoli successivamente attorno ad un bastone. Il più delle volte un foglio bianco veniva aggiunto all'estremità per fare in modo che il rotolo non si rovinasse. Infine l'involto veniva assicurato con una cordicella o un nastro. I libri rilegati in questo modo prendevano anche il nome di *makimono* 巻物. Questa tecnica era utilizzato esclusivamente per i manoscritti ricopiati a mano.

²⁵ Il Giappone si aprirà all'Occidente nel 1854 con la firma della convenzione di Kanagawa.

²⁶ Roger S. KEYES, *Ehon: The Artist and the Book*, Seattle, University of Washington Press, 2006; pp. 23-24.

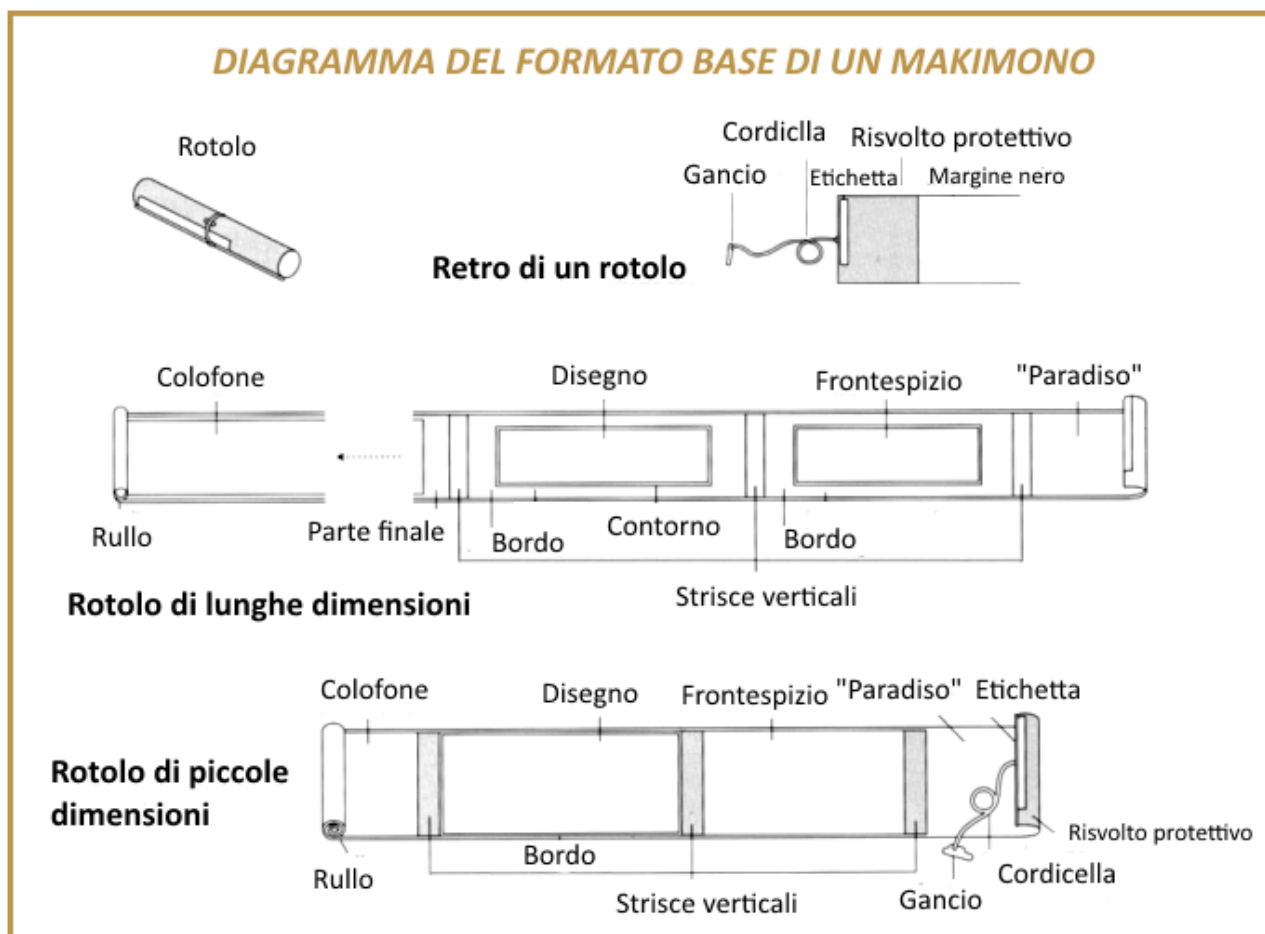


Fig. 11 Diagramma del formato base di un *makimono*



Fig. 12 Un esempio di *kansubon*

Gli *orihon* 折り本 (fig. 13) venivano prodotti piegando i fogli di carta e raccogliendoli poi in sequenze allo stesso modo dei *kansubon*. Questo tipo di rilegatura è anche chiamata “a fisarmonica” proprio per la sua apertura che ricorda molto il suddetto strumento musicale. Questo procedimento era usato soprattutto per la creazione dei *sutra* buddhista che, data la loro lunghezza, erano difficili da maneggiare se arrotolati su se stessi. I disegnatori di *ehon* usavano la rilegatura a fisarmonica quando volevano che l’attenzione dei lettori cadesse su più di un’immagine alla volta.



Fig 13 Un esempio di *orihon*

La rilegatura “a farfalla” chiamata *kochōsō* 胡蝶装 (fig. 14) si ottiene facendo aderire i margini esterni dei fogli, che erano piegati in due, l’uno sull’altro. Questi poi venivano fissati con la colla dove era presente la piegatura. La colla era presente anche sulla prima pagina e su quella finale che successivamente sarebbero state ricoperte con una copertina. L’aspetto finale, quando il libro veniva aperto, era proprio quello delle ali di una farfalla. Questo metodo veniva utilizzato quando i disegnatori volevano che la concentrazione del pubblico cadesse solamente sull’immagine che stavano guardando e non sulle altre che potevano vedere attraverso la carta semi-trasparente. Proprio per questo solamente la parte interna del foglio veniva stampata mentre quella esterna lasciata in bianco. Dato il modello di rilegatura poco resistente, una volta che il libro veniva letto anche solo per poche volte, le legature si allentavano dando la falsa impressione che i fogli fossero stati inseriti senza una legatura di alcun tipo.

RILEGATURA A FARFALLA

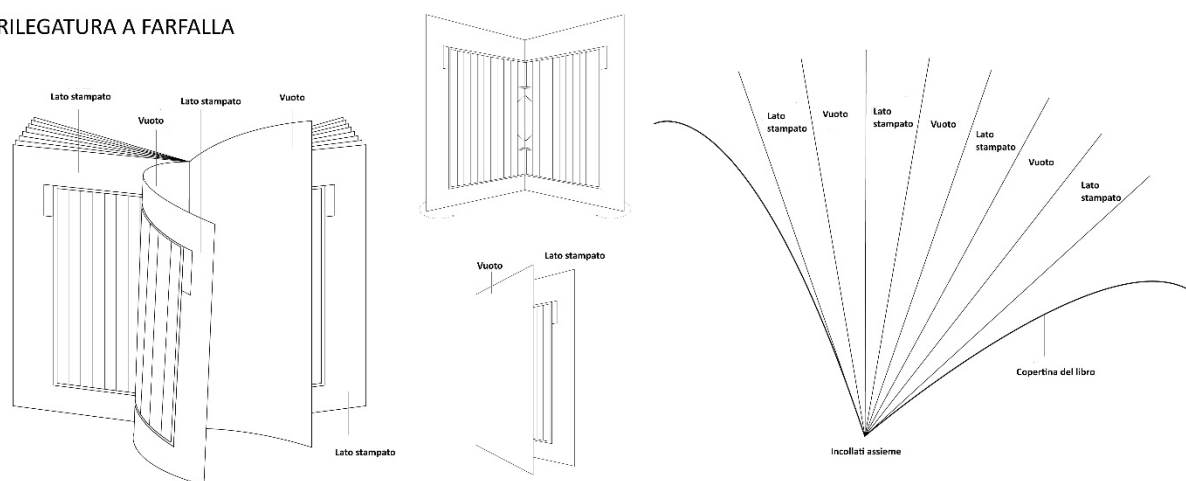


Fig. 14 Diagramma di un *kochōsō*

La quarta rilegatura è denominata “a multi-sezione” o in giapponese *recchōsō* 列帖装 (fig. 15-16). Come nella tecnica precedente anche qui i fogli venivano piegati in due ma invece che essere incollati tra di loro venivano legati con un filo. Ogni sezione era composta da due fino ad un massimo di circa cinque fogli. I fori dove passava il cordoncino si trovavano lungo il margine esterno e potevano essere due o più. Successivamente ogni sezione così prodotta veniva unita alle altre creando così il libro. A differenza della rilegatura occidentale il dorso non veniva ricoperto. La copertina, quando utilizzata, era morbida e veniva fatta aderire alla prima e ultima pagina.

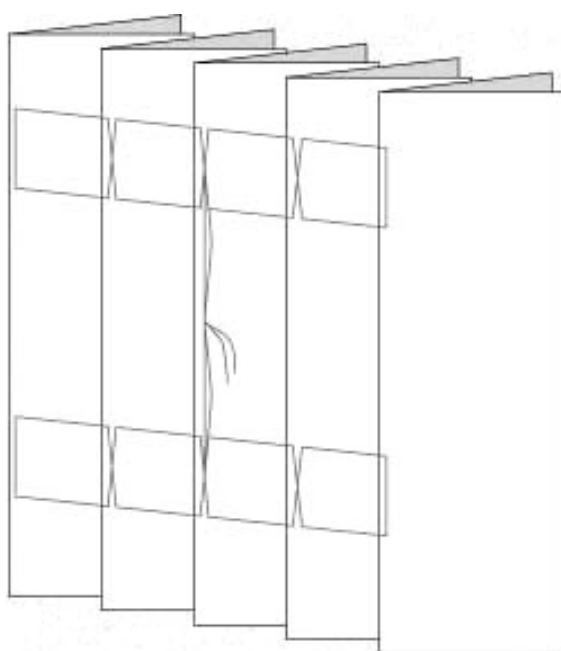


Fig. 15 Diagramma di un *recchōsō*

Fig. 16 Alcuni esempi di libri rilegati secondo il *recchōsō*



Ultimo metodo ma più usato anche tutt'ora per la rilegatura di *ehon* è il *fukurotoji* 袋綴じ o anche chiamato “a sacchetto” (fig. 17). Questa tecnica, importata dalla Cina e rielaborata, era presente in Giappone fin dal periodo Kamakura (1185-1333) ma diventò di uso comune solamente durante il diciassettesimo secolo. I fogli stampati sono piegati su se stessi cosicché la metà sinistra e quella destra di ciascun foglio si tocchino. In questo modo, serrando i fogli sul lato, vengono a crearsi delle aperture, una in alto e una basso, dando l'idea di un sacchetto. Questo sistema duplica lo spessore del libro tuttavia non è un problema dato che così diminuisce l'ombra dell'immagine presente sul lato opposto. Se il disegno però si intravedeva ed era considerato elemento disturbante per il lettore alcuni artisti inserivano all'interno della doppia pagina dei fogli bianchi. Sembra però che questo sistema non venne utilizzato per molto tempo dato che avrebbe davvero inspessito troppo il libro fino al punto che quest'ultimo non stesse più piatto una volta aperto.²⁷ A differenza delle rilegature precedenti, quando un lettore apre un libro creato con questa tecnica non scorge nessuna pagina bianca, primo, perché queste si trovano all'interno di ognuno di questi sacchetti e secondo perché su entrambi i lati delle pagine sono presenti delle stampe. La copertina viene fatta aderire alle pagine e, con un filo di seta, cucita lungo la dorsale del libro in modo da coprire lo spago che tiene assieme i fogli. La maggior parte di queste rilegature prevede quattro fori anche se i libri più grandi ne possono avere cinque. Una particolare tipo di cucitura è quella chiamata *yamatotoji* 大和綴じ o

²⁷ Jack HILLIER, Lawrence SMITH, *Japanese Prints 300 years of albums and books*, London, British Museum Publications, 1980; pp. 14-15.

“cucitura giapponese” la quale prevede quattro fori dove, al posto del filo tradizionale, viene fatto passare un nastro o un laccio.



Fig. 17 Un esempio di rilegatura in stile *fukurotoji*

Una menzione spetta anche alle copertine. Erano poche quelle in legno pitturate a mano e di solito erano usate per ornare pubblicazioni private. La maggior parte delle copertine erano fatte di carta, di solito un tipo sottile. I rilegatori patinavano la parte esterna, precedentemente tinta e laminata, con il *dōsa* 礬水, un miscuglio ottenuto mescolando l'allume e una colla di origine animale, per minimizzare il formarsi di sporcizia e per fissare stabilmente il colore e i metalli in foglia o in polvere. Il più delle volte le decorazioni che adornavano le copertine erano disegni in rilievo, motivi stampati o bruniti oppure una combinazione degli stessi. Qui di seguito un esempio di una copertina con un disegno a onde realizzato completamente in mica (fig. 18A). Il secondo esempio (fig. 18B) invece è la copertina delle *Cento vedute del monte Fuji* (*Fugaku hyakkei* 富嶽百景) di Katsushika Hokusai (1760-1849) lavorata con un'immagine in rilievo delle *Otto vedute del lago Biwa* (*Ōmi hakkei* 近江八景).

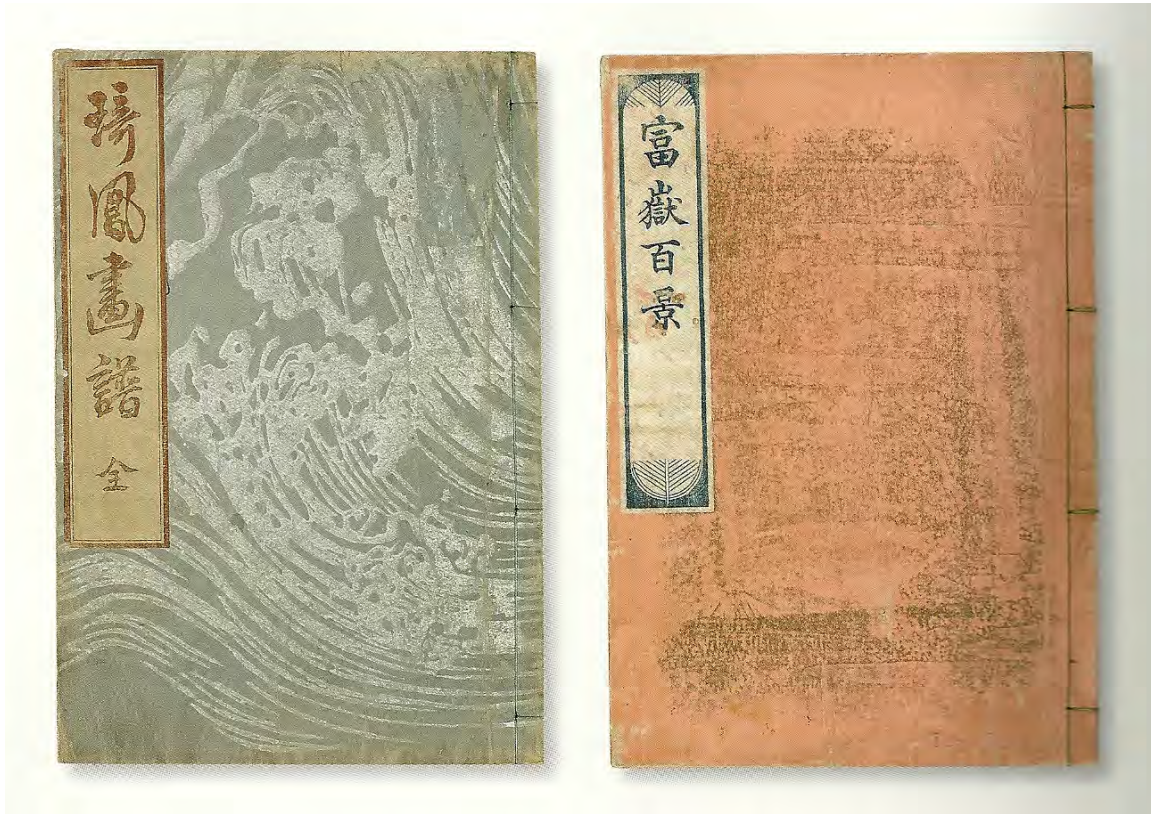


Fig. 18A Copertina lavorata in mica per l'*Album kihō* (*Kihō gafu* 埼鳳画譜), Kawamura Kihō, 1827

Fig. 18B Copertina lavorata a sbalzo per il primo volume di *Cento vedute del monte Fuji*, Katsushika Hokusai, 1834/3

Gli editori decidevano lo stile da usare per realizzare queste copertine il quale dipendeva soprattutto dal tipo di libro che dovevano pubblicare e dal pubblico a cui era rivolto. C'è inoltre da aggiungere che ognuno di essi aveva uno stile personale. L'editore di Edo²⁸, Kadomaruya Jinsuke, per esempio per la copertina di *Hokusai manga* (北斎漫画) (fig. 19) brunì un motivo a rete che riproduceva dei diamanti intrecciati. Mentre, per lo stesso libro ma per un'altra edizione, Eirakuya Tōshirō, editore residente a Nagoya, brunì la sua copertina con un ornamento di archi e diamanti separati.²⁹

²⁸ Vecchio nome dell'odierna capitale giapponese.

²⁹ Roger S. KEYES, *Ehon: The Artist and the Book*, Seattle, University of Washington Press, 2006; pp. 24-26.

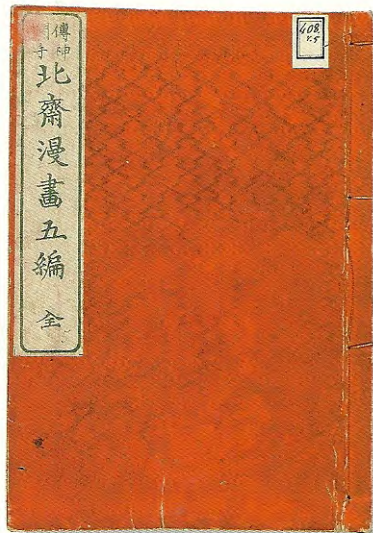


Fig. 19 Copertina di *Hokusai manga*, Katsushika Hokusai, 1814-1878

1.3.4 I contenuti: la struttura interna di un *ehon*

I contenuti di questi libri seguono un ordine ben stabilito. Le prime pagine formano il prologo che conduce il lettore alla parte centrale dell'opera. Alcune volte poteva capitare che il libro finisse all'improvviso ma più frequentemente le pagine finali servivano da epilogo.

Il risguardo può essere lasciato in bianco come in *Persone di Yamato* (*Yamato jinbutsu gafu* 倭人物画譜), decorato con vari motivi oppure contenere una stampa del titolo come in *Montagne del cuore* (*Kyōchūzan* 胸中山) (fig. 20) in cui la pagina è stata suddivisa in tre colonne con il titolo del libro al centro, il nome dell'autore sulla destra e il nome dell'editore a sinistra. Un risguardo di questo genere è chiamato *mikaeshi* 見返し, che deriva dal verbo *mikaesu* 見返す “guadare indietro” proprio perché aprendo il libro le prime occhiate del lettore vanno sulla pagina di sinistra dove è presente il testo e soltanto dopo egli ritorna indietro sulla pagina di destra. Il più delle volte i fogli di questo tipo di libri sono stampati fino alla loro estremità e non sono numerati rendendone così difficile la consultazione. In altri *ehon* però a volte sono presenti dei margini, lasciati vuoti, attorno ad un contorno. Questo contorno lega le stampe di entrambe le due metà del libro e lascia una parte vuota al centro di quest'ultimo chiamata “il cuore del blocco” o in giapponese *hanshin* 半身 per la sua posizione, oppure “la colonna” *hashira* 柱 per la sua forma. La colonna contiene solitamente informazioni utili come il nome del libro e il numero di volumi dell'opera in alto, mentre in basso il numero della pagina del tomo.

Questo numero aiutava gli apprendisti a raccogliere i fogli nel modo corretto. I bordi, rispettivamente quello in alto e quello in basso, aiutavano invece i legatori ad allineare i fogli nella giusta maniera.

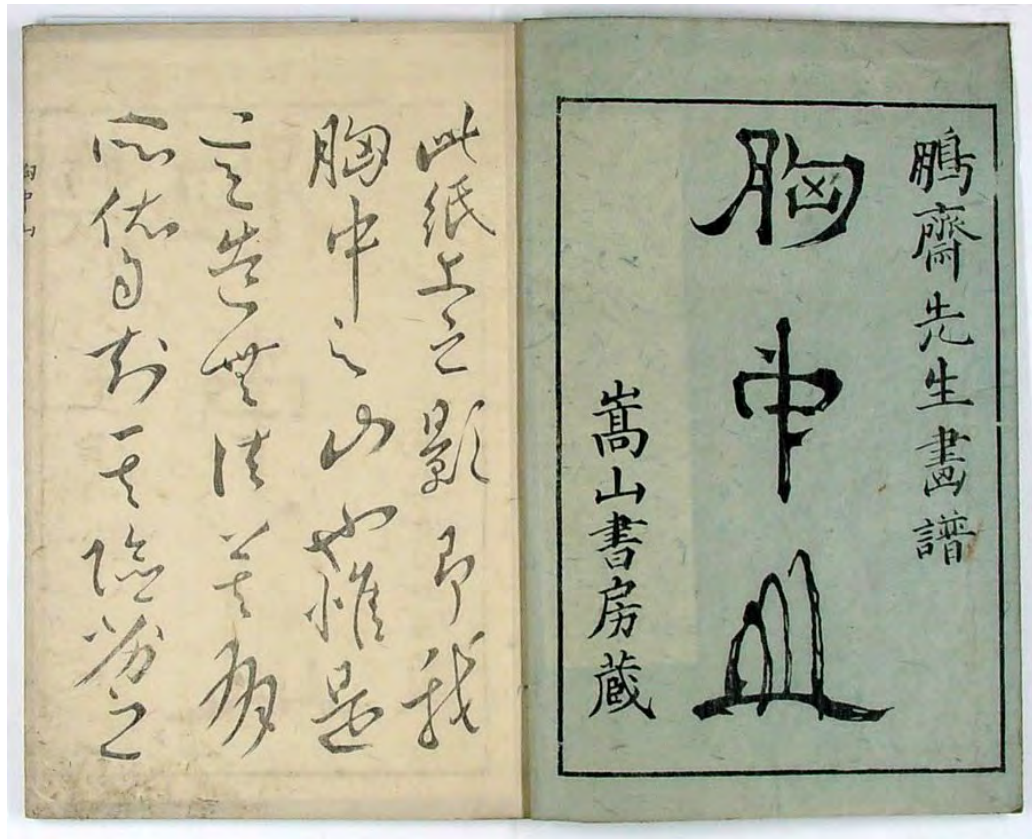


Fig. 20 Risguardo con titolo e prefazione, *Montagne del cuore*, Kameda Bōsai, 1816/9

Per quanto riguarda la lunghezza del prologo non c'è una regola fissa, essa varia da artista ad artista. Per esempio i lettori di *Hokusai manga* dovranno scorrere solamente una pagina prima di intravedere il primo disegno e lo stesso vale per i lettori di *Montagne del cuore*. Altri invece si troveranno davanti anche cinque pagine di prologo (un frontespizio, due pagine di prefazione e una tabella con contenuti aggiuntivi) se leggeranno *Persone di Yamato*.

Per quanto concerne la quantità di testo scritto presente all'interno, anch'essa varia da libro a libro. In *Hokusai Manga* non è presente nemmeno una parola, spetta al lettore decidere cosa rappresenta quel disegno e cosa rappresenta quell'altro. Invece in *Montagne del cuore* l'autore, Bōsai, firmò e diede un titolo a ognuna delle sue stampe. Un esempio interessante è dato da *Illustrazioni di Yamato* (*Yamato ezukushi* やまと絵つくし) di Moronobu in cui è presente una stampa di un monaco disteso sulla schiena in un eremo

che legge un libro (fig. 21). Grazie alla descrizione presente all'estremità in alto il lettore riesce a identificare l'uomo: Yoshida Kenkō autore dello *Tsurezuregusa* 徒然草 (lett. *Appunti presi durante le ore d'ozio*).³⁰ Moronobu per mantenere completamente separate le due parti, testo scritto e stampa, disegnò una linea netta tra di esse.



Fig. 21 Volume 1 pp. 15-16 Yoshida Kenkō, *Illustrazioni di Yamato*, Hishikawa Moronobu, 1684

Diversamente dai libri occidentali la maggior parte degli *ehon* finisce inaspettatamente con l'ultima stampa, sono poche le volte in cui è presente una coda. *Montagne del cuore* è ancora un ottimo esempio; esso finisce con due note, una dell'autore e una di un suo amico e un colofone dell'editore incollato all'interno della retrocopertina. Il termine giapponese per questo tipo di risguardo posto alla fine è chiamato *okuzuke* 奥挿げ che significa appunto "aggiunto alla fine".³¹

1.3.5 Linguaggio e calligrafia

³⁰ Un'altra traduzione potrebbe essere *Saggi sull'ozio*.

³¹ Roger S. KEYES, *Ehon: The Artist and the Book*, Seattle, University of Washington Press, 2006; pp. 27-29.

La lingua giapponese può sembrare difficile ad un occidentale perché essa non utilizza l'alfabeto latino ma ha una grammatica molto più semplice rispetto ad altre lingue europee e un sistema fonetico simile a quello italiano. Le difficoltà furono introdotte quando i giapponesi, che non avevano ancora una propria lingua scritta fino al sesto secolo, cercarono di scrivere la loro lingua flessiva e sillabica con i caratteri cinesi. Questi non erano un problema dato che avevano un significato intrinseco e potevano essere pronunciati in giapponese una volta tradotti.³² I caratteri cinesi si mostrarono però insufficienti, da soli, a rendere graficamente tutte le componenti della lingua giapponese. Per la parte flessiva, pospositiva e quella funzionale si dovette ricorrere a caratteri fonetici che con il tempo si svilupparono ad integrazione della scrittura ideografica: l'*hiragana* e il *katakana*.

L'*hiragana* si sviluppò dal *sōgana* 草仮名³³ di cui non è altro una forma semplificata e corsiva. I segni di questo alfabeto sillabico si fissarono tra la fine del nono secolo e l'inizio del decimo anche se per ogni sillaba ci poteva essere più di un *hiragana*.³⁴ All'inizio questo tipo di scrittura veniva utilizzato solamente dalle donne, nella letteratura d'intrattenimento e in quella privata e per documenti non ufficiali, per tutto il resto, compresa la letteratura "impegnata", si prediligeva il cinese come lingua scritta. Mentre, come abbiamo visto, l'*hiragana* deriva da una forma corsiva di un carattere, il *katakana* è una parte di esso. Questo alfabeto sillabico fu inventato da studiosi e da monaci del periodo Heian. Essi avevano necessità di inserire rapidamente note nel poco spazio tra le righe dei testi. Inizialmente i segni del *katakana* avevano una forma personale e provvisoria e solo nel periodo Insei³⁵ i caratteri assunsero una forma simile a quella odierna. Verso la fine del decimo secolo la forma dei caratteri divenne stilizzata e si poté distinguerli dai *kanji* come caratteri indipendenti.³⁶

³² In quel periodo esistevano due metodi per scrivere la lingua giapponese: utilizzare i caratteri per il loro significato o utilizzarli come segni fonetici (*man'yōgana* 万葉仮名).

³³ Lett. scrittura a filo d'erba, è una forma corsiva derivante dal *man'yōgana* usata soprattutto durante il periodo Heian (794-1185). Questo tipo di scrittura è anche chiamato *onnade* 女手 perché largamente usato nella letteratura femminile dell'epoca.

³⁴ Il *Gotai jirui* 五体字類, un dizionario standard della calligrafia, propone 185 esempi di *hiragana* che i più famosi calligrafi erano soliti usare nel nono e decimo secolo.

³⁵ Con questo termine si vuole indicare uno specifico periodo all'interno di quello Heian in cui l'imperatore anche dopo aver abdicato manteneva inalterato il proprio potere vivendo in un monastero buddhista (governo del chiostro). Questo tipo di governo ebbe inizio con l'imperatore Shirakawa nel 1086 e proseguì fino a pochi anni all'inizio del periodo Kamakura.

³⁶ Aldo TOLLINI, *Lineamenti di storia della lingua giapponese*, Venezia, Cafoscarina, 2001-2002; pp. 55, 64, 71-74.

Se consideriamo quanto scritto precedentemente possiamo trarre come conclusione che i testi sugli *ehon* più che difficili da capire erano difficili da decifrare in quando scritti a mano e senza punteggiatura. Alcune volte era necessario individuare ogni singolo carattere, senza contare che il lettore doveva anche determinare la corretta sequenza delle frasi sparse sulla pagina. Per questo motivo, i poeti cercavano di utilizzare il più delle volte delle frasi standard e delle calligrafie di uso comune e di facile comprensione.

Come abbiamo visto la difficoltà maggiore della lingua giapponese è la scrittura, soprattutto se teniamo conto dei vari tipi di calligrafie e tipi di disegno che ogni artista ha utilizzato nei suoi *ehon*. Possiamo quindi dire che ognuno di essi utilizza un proprio idioletto grafico per rappresentare la lingua scritta. La calligrafia è l'elemento cruciale che collega le stampe degli *ehon* giapponesi al testo scritto dato che imparare a disegnare in Giappone equivale ad imparare a scrivere. Entrambe utilizzano gli stessi pennelli, lo stesso inchiostro e le stesse tecniche per il movimento della mano. La calligrafia è una forma d'arte gestuale e in Giappone saper scrivere è considerato una rappresentazione.

Per riuscire a comprendere la scrittura, il lettore nella sua mente deve cercare di ripercorrere i movimenti della mano che lo scrittore ha eseguito e solo così riesce a decifrare il testo. Ovviamente gli scrittori giapponesi, in particolar modo quelli di prosa, svilupparono anche delle forme estremamente leggibili per qualsiasi lettore. Un interessante esempio di chiarezza a livello linguistico si trova nel libro *Cento vedute del monte Fuji* (fig. 22) di Katsushika Hokusai (1760-1849) dove nell'autobiografia alla fine del testo egli ha aggiunto a fianco di ogni carattere cinese un glossario sillabico in modo da rendere assolutamente chiaro il significato di tali sinogrammi.

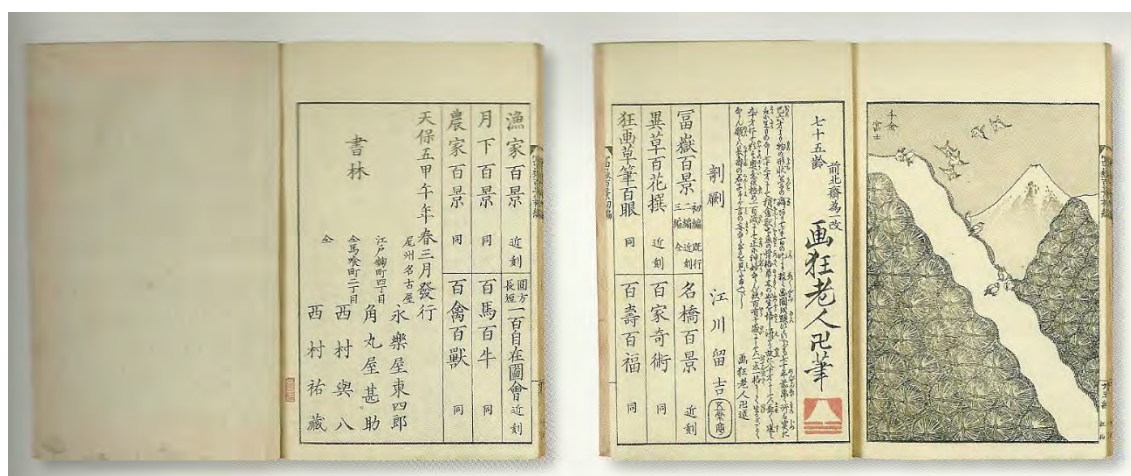


Fig. 22 Firma, autobiografia e colofone del volume 1, pp. 25b/26, *Cento vedute del monte Fuji*, Katsushika Hokusai, 1834/3, 1835/3

Sono cinque gli stili calligrafici che i dizionari dell'epoca ci propongono (fig. 23-25). Lo stile *shin* 真, quello formale, utilizzato regolarmente per le pubblicazioni. Lo stile *rei* 隸 o chiamato anche “dei funzionari” perché più veloce e semplice, usato da quest'ultimi per redigere velocemente i documenti meno rilevanti; per i più importanti si utilizzava infatti il *tensho* 篆書 o stile “del sigillo” usato ancora oggi al posto della firma sui documenti ufficiali. Il *sō* 草, lo stile corsivo, nato dalla necessità di dover scrivere rapidamente, questo è lo stile più difficile da decifrare. Infine, per ultimo, lo stile *gyō* 行, quello semi-corsivo derivante da una semplificazione dello stile precedente e il risultato di un continuo uso della tecnica *sō*. Il lettore, che legge questo stile calligrafico, riesce a percepire la personalità, lo spirito e la sensibilità dello scrittore nel momento in cui nella sua mente ricrea gli stessi passaggi di quest'ultimo.



Fig. 23 Stili calligrafici



Fig. 24 Stile del sigillo

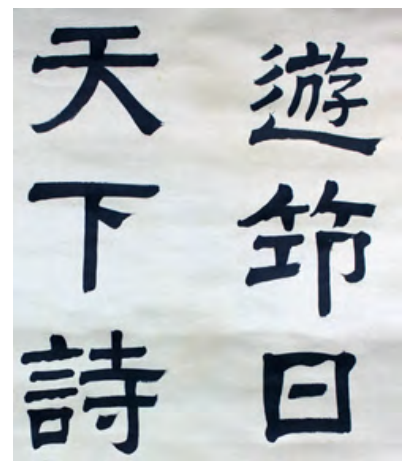


Fig. 25 Stile dei funzionari

Tutte queste tecniche, fatta eccezione per il *tensho*, oltre che per la calligrafia erano utilizzate anche per i disegni. Ognuna di esse svolgeva un compito preciso e diverso dalle altre. *Sō* e *gyō* enfatizzavano le sagome e la forma, *rei* era impiegato per accentuare le caratteristiche significative dell'immagine e lo *shin* per mettere in evidenza i dettagli e i motivi. Da notare che gli autori di *ehon* non sono classificati in base alla calligrafia che adoperavano ma secondo i soggetti delle proprie stampe (la scuola *Rimpa*, la scuola *Nanga*, ecc.).³⁷

³⁷ Roger S. KEYES, *Ehon: The Artist and the Book*, Seattle, University of Washington Press, 2006; pp. 31-35.

2 STAMPA E CENSURA

2.1 Introduzione alla stampa

La creazione di una xilografia era un processo molto complesso che richiedeva tempo e coinvolgeva un diverso numero di persone, ognuna delle quali era specializzata in una sola parte (fig. 26).

Le prime stampe erano in bianco e nero, chiamati *sumizurie* 墨摺り絵 creati utilizzando un solo blocco di legno e l'inchiostro nero. Si dovrà aspettare l'inizio del periodo Edo per le stampe a colori. Quest'ultimi vennero aggiunti, in un primo momento, a mano, dagli artigiani che lavoravano nella stamperia, solamente più avanti, quando la popolarità di queste stampe diventerà sempre maggiore, il processo di creazione cambierà per potersi adattare ad una maggior richiesta di mercato. I soggetti delle prime stampe traevano spunto da modelli cinesi dell'era Ming³⁸ dato che in questo periodo per molti dei giapponesi la Cina era ancora il mentore da cui trarre ispirazione, sia per quanto riguarda l'arte sia per quanto riguarda la letteratura e la religione. In pratica erano lavori giapponesi basati su modelli e pubblicazioni di origine cinese.



Fig. 26 Artigiane, *Shokunin* 職人 (un gruppo di donne in un laboratorio per la produzione di stampe su matrice), *Una parodia delle quattro classi sociali* (*Imayō mitate shinōkōshō* 今様見立土農工商), Utagawa Kunisada, 1857

³⁸ La dinastia Ming fu la dinastia che assunse il controllo della Cina dal 1368 al 1644.

Il centro delle stampe era Edo, sebbene si potessero trovare stamperie anche a Ōsaka, Kyōto e Nagasaki, queste però erano molto più piccole e meno importanti. La produzione nella vecchia Tōkyō riguardava soprattutto la creazione dei cosiddetti “libri frivoli”, le stampe e i ventagli decorati.³⁹ Se le ultime due categorie non lasciano spazio all’immaginazione questo non si può dire per quanto riguarda la prima nella quale sono inclusi numerosi generi: libri illustrati, album, libretti che offrivano critiche sugli attori e le cortigiane e opuscoli con la programmazione della stagione teatrale.

La maggior parte delle stampe prodotte in Giappone durante il periodo Edo venivano create utilizzando la tecnica della stampa a rilievo, che come vedremo più avanti, non ricorreva all’uso della pressa meccanica. Il formato più comunemente utilizzato era quello del trittico, tre fogli verticali ognuno accanto all’altro. Altra dimensione usata per la maggiore è quella della stampa su foglio singolo.⁴⁰ Raramente invece era utilizzato il dittico o le composizioni su più di tre fogli.⁴¹

2.2 Commissionare una stampa: l’artista e l’editore

Il processo di creazione di una stampa inizia con l’editore che commissiona una xilografia all’artista. Questa era principalmente una scelta di tipo commerciale dato che le stampe in epoca Edo raramente erano veicolo di ciò che l’autore voleva trasmettere, veniva chiesto loro di creare qualcosa che potesse essere negoziabile a seconda della moda del momento. Tutto, dal soggetto al numero delle stampe, dal titolo al formato, veniva scelto in anticipo. Più una serie era apprezzata dal pubblico e più l’editore commissionava altre stampe allo stesso artista. Ma se una serie non vendeva, l’editore poteva decidere di tagliare la produzione prima della fine di quest’ultima. La maggior parte degli artisti raramente lavorava per tutta la vita per lo stesso editore, potevano esserci però collaborazioni a lungo termine tra cui la più famosa si ebbe tra Kitagawa Utamaro e Tsutaya Jūzaburō tra il 1780 e il 1790. In molti dei casi l’editore era colui che aveva scoperto l’artista e lo aveva reso famoso.

Completato il disegno, fatto su un foglio in bianco e nero, l’autore lo inviava all’editore (fig. 27).⁴² Questo serviva per creare la matrice chiave, il blocco principale.

³⁹ Erano decorati con delle stampe dell’epoca.

⁴⁰ Questo formato era limitato alle stampe di attori di *kabuki* 歌舞伎 e agli *hashirae* 柱絵 o stampe pilastro data la loro dimensione (73cm x 12cm), sono simili ai *kakemono* 掛物.

⁴¹ Ellis TINIOS, *Japanese Prints*, London, British Museum Press, 2010; pp. 22-26.

⁴² Lo schizzo finale che veniva mandato all’intagliatore era chiamato *hanshitae* 版下絵 o più comunemente *shitae* 下絵.

L'artista dava al curatore anche alcune indicazioni riguardo l'uso dei colori, il materiale e altri dettagli in modo da guidare l'intagliatore e lo stampatore nella giusta direzione per la creazione della stampa.



Fig. 27 Un esempio di *hanshitae*, *Cinque sfumature di inchiostro nel quartiere settentrionale (Hokkoku goshikizumi 北國五色墨)*, Kitagawa Utamaro, 1797

Il disegno prima di venire stampato veniva controllato dal censore per l'approvazione, senza la quale non poteva essere mandato in stampa. Dal 1791 i censori utilizzavano un sigillo d'approvazione che veniva anch'esso intagliato nel blocco e successivamente stampato come segno di approvazione. Una volta approvato, il blocco passava nelle mani dell'intagliatore. La matrice commissionata apparteneva all'editore che poteva riutilizzarla a suo piacimento, modificandola in alcune sue parti per mantenerla aggiornata secondo le ultime tendenze (cambiare acconciature, usare materiali diversi, ecc.). L'autore non aveva nessun diritto né sull'immagine né tantomeno sul blocco.⁴³

2.3 Il lavoro dell'intagliatore

Il lavoro dell'intagliatore richiedeva grandi abilità, più il progetto era prestigioso e più l'incisore doveva essere bravo, per questo l'editore cercava di accaparrarsi i migliori. L'intarsiatore iniziava creando una superficie piatta e omogenea, come uno specchio, su un blocco di legno di ciliegio accuratamente scelto in precedenza per evitare la rottura

⁴³ Ellis TINIOS, *Japanese Prints*, London, British Museum Press, 2010; pp. 26-29

durante l'incisione. La parte del legno più dura era riservata al blocco chiave, quello che conteneva le righe dei contorni, mentre il resto utilizzato per i blocchi che aggiungevano il colore alla stampa (essi non richiedevano infatti un lavoro minuzioso come quello precedente).

Una volta scelto il blocco l'abbozzo veniva incollato a faccia in giù sulla superficie. Per rendere visibili le bordature si utilizzava l'olio di camelia che veniva sparso sulla carta per renderla trasparente oppure, aiutandosi con un coltello o con le dita bagnate, si scollava uno strato sottile del foglio in modo da rivelare i contorni e riprodurli sulla matrice. Il mastro intagliatore toglieva il legno nelle zone più difficili e delicate mentre gli assistenti, utilizzando utensili quali coltelli, scalpelli, sgorbie⁴⁴ e martelli, eliminavano le aree vuote sulla matrice. Una volta che il blocco era completato veniva spazzolato per togliere eventuali polveri e ciottoli e lavato per rimuovere le parti del disegno originale rimaste incollate alla superficie. Se la stampa doveva essere pubblicata in bianco e nero o se i colori venivano aggiunti in un secondo momento a mano il lavoro dell'incisore terminava con la creazione del blocco chiave. Se invece la stampa era a colori allora altri blocchi dovevano essere intarsiati.

2.3.1 I segni d'iscrizione per la stampa a colori

Per stampare un'immagine a colori venivano create altre matrici il cui numero variava in base alla quantità di colori che l'artista voleva utilizzare. Su queste matrici l'intagliatore andava ad incidere rialzata solamente la parte necessaria per un determinato colore. Il sistema d'iscrizione usato per la stampa a colori è chiamato *kentō* 見当 (fig.28-30). Esso consiste in due segni in rilievo sul bordo della matrice. Il primo a forma di L, chiamato *kagi* 鍵 è presente sull'angolo in basso a destra, il secondo detto *hikitsuke* 引き付け, una barra, si trova in basso a un-terzo del bordo partendo da sinistra. Per posizionare il foglio, il legno su quei punti era abbassato di 1-2 mm rispetto l'area di stampa per creare degli incavi dove andare ad inserire successivamente il foglio. Il principio da rispettare era che la larghezza dei margini doveva essere esattamente la stessa per tutti i blocchi altrimenti la stampa che ne sarebbe uscita avrebbe avuto i colori sfasati. Lo stampatore utilizzando questi segni guida posizionava il bordo del foglio in modo che esso coincidesse con quello dei segni intarsiati nella matrice. Essi inoltre erano anche numerati

⁴⁴ La sgorbia è un particolare tipo di scalpello che possiede la lama, o ferro, non piano ma sagomato in varie foggie. Come lo scalpello, è composta da un manico in legno dove è innestata la lama in acciaio.

in modo da capire quale usare prima e quale dopo. Ripetendo questo processo per tutti i colori alla fine si aveva la stampa completa (fig. 31,32).⁴⁵

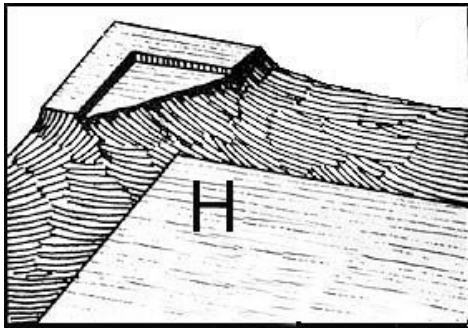


Fig. 28 *Kagi*

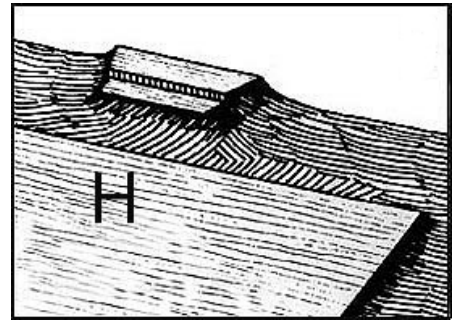


Fig. 29 *Hikitsuke*

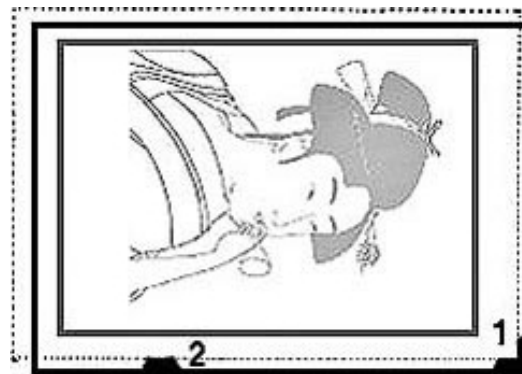


Fig. 30 Esempio di *kentō*

Il *kentō* è generalmente intagliato usando un particolare utensile chiamato *kentōnomi* 見当鑿 o scalpello per il *kentō*. Esso ha una lama completamente dritta, piatta e abbastanza grande con un manico corto. Lo scalpello viene posto sulla linea tracciata con il lato piatto della lama rivolto verso l'esterno e l'impugnatura dell'utensile, tenuta fermamente con due mani, viene spinta quanto basta per creare un taglio di circa 2 mm. Tutti e tre i tagli iniziali vanno fatti esattamente in questo modo. Una volta completato, il *kentō* andava testato con un foglio che doveva stare perfettamente all'interno del *kagi* e combaciare con lo *hikitsuke*. Il *kentō* era l'ultima parte che veniva intagliata su di una matrice.

⁴⁵ Ellis TINIOS, *Japanese Prints*, London, British Museum Press, 2010; p. 32.



Fig. 31 Processo per la creazione di una stampa a colori (parte 1)

Fig. 32 Processo per la creazione di una stampa a colori (parte 2)



2.4 Il lavoro dello stampatore

Una volta che l'intagliatore finiva di incidere tutti i blocchi necessari spettava allo stampatore completare l'opera. Il più delle volte questi artigiani non appartenevano a organizzazioni professionali ma erano liberi professionisti, una sorta di lavoratori freelance, ingaggiati direttamente dall'editore. Il loro nome non compariva sulle stampe ma ciò non vuol dire che il loro lavoro fosse meno importante degli altri.

Oltre che specializzati nella stampa erano anche esperti nella preparazione dei colori, sia di quelli di origine vegetale che di quelli di origine minerale, e nella loro applicazione, soprattutto per la creazione dei *bokashi* 暈し, le sfumature. La macinazione

dei pigmenti era uno dei passi che gli apprendisti dovevano essere in grado di gestire; essi erano raccolti ognuno nella sua boccia di porcellana e prima dell'uso alcune gocce di acqua venivano aggiunte per creare la giusta consistenza.

La stampa avveniva applicando l'inchiostro sulla matrice con un particolare pennello, *hake* 刷毛, fatto con i peli della criniera di cavallo. L'inchiostro nero per il blocco chiave e i coloranti erano tutti combinati con colla di riso la quale intensificava i colori e ne inibiva la scoloritura. Nel caso servisse un nero lucente per la matrice principale veniva utilizzata una colla di origine animale al posto di quella di riso. Il foglio che doveva essere utilizzato per la stampa veniva ricoperto con una soluzione di allume in modo da impedire all'inchiostro e ai pigmenti di diffondersi sull'intera carta. Fatto questo il foglio, inumidito, veniva posto con attenzione sul blocco in modo tale che combaciasse negli incavi del *kentō*. Una volta posizionato, l'artigiano abbassava il resto del foglio nell'area incisa e pressava con leggerezza, facendo un movimento a zigzag, sulla superficie in cui era presente l'inchiostro fino a che quest'ultimo non veniva assorbito dalla carta. Alcune volte un secondo foglio, trattato con del succo di caco per renderlo resistente all'acqua, veniva posizionato sul retro del foglio usato per la stampa. Questo procedimento proteggeva la parte posteriore dal *pillling* che si riscontrava quando veniva utilizzato il *baren* 馬連.

Il *baren* è un utensile, costituito di solito da bambù, di forma rotonda e dal diametro che può variare dagli 11 ai 14 cm. Ha una superficie liscia e un'impugnatura sul retro. Lo stampatore teneva il *baren* chiudendo quattro dita attorno alla presa e il pollice sul bordo dell'oggetto. Tenendolo in questo modo, l'artigiano esercitava una pressione uniforme sull'intero foglio.

Nel periodo Edo gli stampatori realizzavano da soli il proprio *baren* che era costituito da tre parti. Il rivestimento, realizzato con trenta, quaranta fogli di carta laminata ricoperti con seta laccata. Un nucleo, formato da fibre strettamente intrecciate e arrotolate fino a formare un disco piatto. E infine un involucro di foglie di bambù che teneva assieme le due parti precedentemente descritte e che nella parte superiore del *baren* era piegato e intrecciato in modo da creare l'impugnatura. Data la natura effimera delle foglie di bambù dopo un certo periodo di utilizzo dovevano essere cambiate, ricreando l'impugnatura dal principio.⁴⁶

⁴⁶ Ellis TINIOS, *Japanese Prints*, London, British Museum Press, 2010; p. 35.



Fig 33 Esempio di *baren*

Il *baren* aveva sempre un po' di olio di camelia sulla superficie per evitare che esso rimanesse appiccicato al foglio. Questo era l'unico utensile che lo stampatore utilizzava, nessun macchinario, nessuna pressa come erano soliti usare i tipografi occidentali, solamente questo piccolo oggetto. Inoltre, a questo punto dell'opera gli stampatori lavoravano alla cieca dato che il risultato non poteva essere visto fino a quando il foglio non veniva alzato dalla matrice.

Una volta che il foglio era stampato veniva lasciato asciugare, processo che durava assai poco data la consistenza dell'inchiostro e le proprietà assorbenti della carta. Tutto ciò veniva rifatto per ognuno dei colori richiesti dall'artista per completare l'immagine.

Se erano necessarie delle gradazioni di colore, i cosiddetti *bokashi* questi potevano essere aggiunti in diversi modi: strofinando il blocco con un panno di cotone dopo l'applicazione dell'inchiostro; usando dei pennelli con diverse intensità di colore e livello di umidità e infine, sfregando il blocco con uno strofinaccio bagnato prima di adoperare l'inchiostro. Più il pigmento veniva tirato sul blocco e più il colore che si andava a creare era chiaro. Queste tecniche venivano maneggiate solamente dai migliori tipografi dato che ottenere delle buone gradazioni richiedeva molta abilità.

Se invece erano necessarie delle *texture* come ad esempio per le onde del mare o per le pieghe della stoffa dovevano essere creati ulteriori blocchi con il motivo adeguato. Sempre utilizzando il *baren*, il compositore pressava il foglio inumidito sulla matrice vergine imprimendo così la decorazione sulla carta.

Dato che il foglio per la stampa doveva essere leggermente bagnato prima di posarlo sulla matrice, con il caldo dell'estate e a causa dell'umidità esso poteva

ammuffirsi mandando a rotoli il lavoro dello stampatore. Per questo motivo i mesi migliori per stampare erano da settembre fino ad inizio maggio. I blocchi invece potevano essere intagliati in ogni momento dell'anno.

Il più delle volte per stampare un foglio un esperto impiegava dai 15 ai 25 secondi, la durata dipendeva esclusivamente dall'ampiezza dell'area che si andava a stampare e se bisognava o meno aggiungere i *bokashi*. Con la loro semplice tecnologia gli stampatori giapponesi riuscivano a produrre molte più xilografie in un giorno rispetto ai loro colleghi occidentali. Alcuni dati indicano che in media un tipografo riusciva a stampare 1200-1500 immagini al giorno.⁴⁷

2.4.1 Le tecniche di stampa

Le tecniche di stampa chiamate in giapponese *suri* 摺 sono molteplici e si differenziano soprattutto per il modo in cui viene aggiunto il colore.

La più comune è senz'altro il *sumizuri* 墨摺り (fig. 34), molti dei libri durante il periodo Edo venivano stampati con questa tecnica che prevedeva l'utilizzo del solo inchiostro nero per le figure (nero su bianco). Al contrario, utilizzando l'*hidariban* 左板 avremo una stampa che utilizza l'inchiostro nero per creare lo sfondo in maniera tale che le figure risalteranno in bianco (bianco su nero). Un'altra tecnica il cui risultato assomiglia a quest'ultima è lo *shōmenzuri* 正面刷り, diversamente dalle precedenti qui l'inchiostro non viene messo sul blocco ma esso viene strofinato sulla superficie della carta. Esistono inoltre stampe *sumizuri* con l'aggiunta di *usuzumi* 薄墨, cioè con l'utilizzo di varie tonalità di grigio e di ulteriori matrici.



Fig. 34 Cortigiane, *Libro illustrato di cortigiane* (*Shōgi gachō* 娼妓画帳), Torii Kiyonobu (1664-1729), 1700 ca.

⁴⁷ Ellis TINIOS, *Japanese Prints*, London, British Museum Press, 2010; pp. 32-37.

Quelli sopra elencati sono tutti metodi per la creazione di stampe monocromatiche, ci sono infatti ulteriori tecniche se si vuole stampare un'immagine a colori. La prima tra queste, in ordine cronologico, è chiamata *hissai* 筆彩, la stampa avveniva con l'inchiostro nero e una volta che quest'ultimo si asciugava gli artigiani applicavano i colori a mano libera. Simile è anche il *kappazuri* 合羽摺り (fig. 35), i colori però in questo caso venivano applicati facendo scorrere il pennello sopra degli stencil. Questa tecnica è facilmente riconoscibile dalle forti pennellate, dall'irregolarità del colore e dalla presenza di pigmento all'esterno dei contorni degli stencil o che si sovrappone all'inchiostro nero dei bordi delle figure.



Fig. 35 Sakuraiya Hideji con la dama Toku (Sakuraiya Hideji Tsukisoi Toku 桜井屋秀治付添とく), artista sconosciuto, 1816 ca.

Il *tanshokuzuri* 単色摺り (fig. 36) e il *tanshokuzuri* 淡色摺り sono invece delle tecniche in cui il colore viene aggiunto tramite l'utilizzo di altri blocchi intagliati (come si è visto precedentemente). La prima prevede l'utilizzo di un solo pigmento che poteva essere blu (*aizumi* 藍墨), rosso (*shuzumi* 朱墨) o cremisi (*benizuri* 紅摺り). La seconda invece predilige l'impiego di più di un colore, di solito rosa e grigio o blu. Lo stile più recente è chiamato *tashokuzuri* 多色刷り o stile broccato (fig. 37), dovuto all'uso di una vasta gamma di pigmenti e sfumature, sempre con l'utilizzo di più matrici. A completare questo poliedrico elenco di tecniche troviamo il *karazuri* 空摺り, lo stampatore

utilizzando il *baren* strofinava il dietro del foglio su un blocco non inchiostro in modo da imprimere su di esso il motivo intagliato nel legno.⁴⁸



Fig. 36 *Ichikawa Danjurō I nel ruolo di shibaraku* 暫く⁴⁹, Katsukawa Shunshō (1726-1793), 1770 ca.



Fig. 37 Scena di un picnic autunnale, *Inaka Genji* (田舎源氏), Utagawa Kunisada I (1786-1864), 1847-52

2.5 Editori e autorità

Gli editori e il governo avevano obiettivi differenti per quanto riguarda il meccanismo di controllo dell'industria della stampa.

La preoccupazione principale dei curatori era quella di proteggere i loro interessi pecuniari dai plagiatori e di installare lecite attività controversi tra di loro. Inoltre utilizzavano le loro organizzazioni professionali o gilde, *nakama* 仲間, per riuscire ad imporre accondiscendenze con il governo e prevenire così punizioni collettive a causa di infrazioni individuali.

⁴⁸ Jun SUZUKI, Ellis TINIOS, *Understanding Japanese woodblock-printed illustrated books: A short introduction to their history, bibliography and format*, Leiden, Brill Publisher, 2013; pp. 61-70.

⁴⁹ Il termine *shibaraku*, lett. "un momento", viene utilizzato nel teatro *kabuki* dall'attore che interpreta il ruolo di Kamakura Gongorō Kagemasa, un eroe del periodo Heian. Quando un samurai buono si trova in difficoltà arriva quest'attore che urlando "*shibaraku*" ferma la scena e conduce i cattivi fuori dall'esibizione teatrale. L'attore che interpreta questo personaggio ha come nome d'arte Ishikawa Danjurō, ancora oggi questa tradizione continua con Ishikawa Danjurō XII.

Lo scopo del governo era quello di prevenire la pubblicazione di qualsiasi cosa potesse minacciare la stabilità sociale e l'ordine politico del paese.

Gli editori si dividevano principalmente in due categorie. Ad Edo queste erano chiamate *shomotsuya* 書物屋 e *jihonya* 地本屋.

La prima tipologia, anche nota come *shomotsudoiya* 書物問屋, distribuiva “libri dal tono serio” come libri storici (*shisho* 史書), classici Confuciani (*keisho* 經書), antologie poetiche (*kasho* 歌書) che comprendevano sia raccolte di poesia giapponese (*waka* 和歌) sia testi narrativi (*monogatari* 物語), testi Buddhisti (*bussho* 仏書) e saggi sulla medicina (*isho* 医書).

La seconda tipologia, conosciuta con il nome di *jihondoiya* 地本問屋 o *ezōshiya* 繪草紙屋, pubblicava i cosiddetti “testi frivoli” perché si discostavano dalla letteratura ritenuta impegnata. Qui troviamo i libri illustrati (*ehon*), le guide sulle donne del quartiere di Yoshiwara ad Edo (*Yoshiwara saiken* 吉原細見), libretti di critica sulle prostitute e sugli attori (*hyōbanki* 評判記), testi di letteratura popolare in vari formati come le novelle satiriche illustrate (*kibyōshi* 黄表紙), le novelle illustrate a pubblicazione periodica (*gōkan* 合巻) e i libri erotici (*kōshokubon* 好色本), stampe a colori su matrice in legno (*nishikie* 錦絵), ventagli illustrati (*uchiwa jigami* 団扇地紙) e i libretti⁵⁰ del teatro dei burattini (*jōruribon* 浄瑠璃本).

Per quanto riguarda la pubblicazione nel Kamigata⁵¹ le due categorie erano *shomotsuya* e *sōshiya* 草紙屋.

Lo *shomotsuya* in questa regione distribuiva lo stesso *range* di libri dell'editore di Edo con l'aggiunta dei libri modello (*edehon* 絵手本) per ispirare gli artisti, genere che poco aveva attecchito nella vecchia Tokyō.

Lo *sōshiya* invece stampava libri simili a quelli prodotti dallo *jihonya* ma le sue pubblicazioni erano circoscritte all'ambiente locale.

Durante il diciassettesimo secolo il governo emise un numero di editti per impedire la pubblicazione di libri e di giornali che avevano a che fare con il Cristianesimo, lo *shōgun*, gli affari di stati o le guerre civili che stavano portando alla riunificazione del Giappone sotto il comando dei Tokugawa. Inoltre, erano banditi tutti gli scritti che

⁵⁰ Libri che riportano la parte narrativa di una composizione teatrale o musicale.

⁵¹ Con il termine Kamigata ci si riferisce alle città di Ōsaka e Kyōto soprattutto quando si parla di cultura urbana di periodo Edo (*ukiyo* 浮世絵 e *kabuki*) facendo un confronto con quella della capitale.

potavano recare scandalo a qualsiasi livello della società. All'inizio del 1690 le autorità a Edo interferirono con l'industria dell'editoria, in particolar modo vietando la produzione di libri che avevano a che fare con Yoshiwara. Data l'incompletezza dei dati riguardanti questo periodo ci è impossibile determinare il motivo per il quale il governo impose tale vincolo. Tuttavia, parte dell'editto delle riforme Kyōhō⁵² rivela il modo in cui lo stato cercava di rafforzare il controllo sulle pubblicazioni. Esso riconosceva le case editrici di Kyōto, Edo e Ōsaka e all'interno di esse stabiliva un sistema di pre-censura. Alcuni membri delle gilde approvavano personalmente i testi. Nel caso però un libro fosse considerato contravvenire alle leggi imposte dal governo essi venivano puniti insieme all'autore e all'editore. Queste riforme inoltre resero obbligatorio l'inclusione del colofone in tutti i libri, in questo modo si poteva sapere l'anno di produzione, il nome del curatore, il luogo di produzione e il nome dell'autore. Anche i libri e le stampe erotiche vennero proibite da questa riforma ma dopo circa un ventennio la riproduzione ricominciò, sebbene clandestinamente, e continuò senza lunghe interruzioni.

Le successive riforme Kansei⁵³ rafforzarono le norme ufficiali degli editori. Allo stesso modo, permisero alla casa editrice di esercitare un maggior controllo sui plagiatori e sulle false edizioni che circolavano durante l'epoca. Inoltre, le riforme Kansei contribuirono alla creazione di un più ampio mercato "nazionale": le pubblicazioni *jihonya* stampate a Edo potevano essere ora pubblicate nel Kamigata se ricevevano il consenso unanime dalle gilde di Ōsaka e Kyōto. Inoltre questi emendamenti resero più facili le collaborazioni tra i due rami editoriali di Edo aumentando le pubblicazioni, soprattutto in favore dei *jihonya*. Infatti, le opere che più spesso venivano bandite rientravano in questa categoria. Essi quindi speravano che un contributo dei più rispettabili *shomotsuya* avrebbe garantito loro più protezione contro la censura e le accuse giudiziarie. Anche gli artisti dell'*ukiyo*e beneficiarono dell'allargamento del mercato dovuto da queste riforme. Per esempio, la circolazione di libri illustrati aumentarono la fama e l'apprezzamento di Hokusai e dei suoi allievi a Nagoya e nel Kamigata.

Le pubblicazioni popolari furono il *target* anche delle successive riforme, le riforme Tenpō.⁵⁴ Le autorità erano ora più preoccupate circa l'abolizione delle novelle

⁵² Chiamate così dal nome dell'omonima era in cui vennero varate (l'era Kyōhō 1716-1736) esse furono realizzate sotto Yoshimune e furono volte soprattutto a risanare la crisi finanziaria del governo centrale e a ripristinare l'autonomia economica della classe militare.

⁵³ Prendono il nome dall'era Kansei (1789-1801) in cui vennero create. Le riforme avevano come obiettivo il contenimento dell'espansione delle attività commerciali e le limitazioni finanziere.

⁵⁴ Riforme dell'era Tenpō (1830-1844) redatte da Mizuno Tadakuni per risolvere problemi di natura politica e fiscale causati dalla grande carestia Tenpō.

illustrate rappresentate dal *gōkan* best seller intitolato *Una falsa Murasaki e un Genji rustico* (*Nise Murasaki inaka Genji* 偽紫田舎源氏) e dai libri erotici. Inoltre esse ostracizzarono la pubblicazione delle stampe di attori e di prostitute e sciolsero le gilde degli editori e dei librai a Edo e nel Kamigata. I curatori adesso dovevano inviare tutti i manoscritti e le stampe a censori ufficiali per l'approvazione. Quest'ultimi, quando acconsentivano alla pubblicazione, erano obbligati a intagliare un sigillo di approvazione (*aratamein* 改め印) sulla prima pagina di ogni volume e su ogni stampa. Questa situazione si protrasse fino al 1852 quando le gilde vennero ripristinate e la responsabilità di censura ritornò agli editori. Quest'accordo continuò per ventitré anni.⁵⁵

⁵⁵ Jun SUZUKI, Ellis TINIOS, *Understanding Japanese woodblock-printed illustrated books: A short introduction to their history, bibliography and format*, Leiden, Brill Publisher, 2013; pp. 40-46.

3 I GRANDI CLASSICI ILLUSTRATI

3.1 *Sagabon*: i primi veri libri illustrati

Con il termine *Sagabon* 嵯峨本 ci si riferisce a tutti quei libri ed edizioni stampate in un villaggio vicino a Kyōto, chiamato appunto Saga.

Storicamente parlando, come abbiamo visto in precedenza, questi libri non sono i primi *ehon*, quelli che sono venuti prima erano per lo più creazioni senza uno stile ben definito, che si rifacevano soprattutto alla tradizione cinese e che utilizzavano delle tecniche e dei materiali poco pregiati. Ora invece, grazie a due uomini di grande rilievo, il concetto di libro illustrato cambia: le illustrazioni divennero parte integrante del volume che venivano disegnate da artisti competenti.

Questi due maestri si chiamavano Honami Kōetsu (1558-1637) e Suminokura Sōan (1571-1632). Entrambi erano uomini di cultura, versati per un gran numero di arti e che decisero di dedicarsi alla produzione di libri per diffondere secoli di letteratura classica del periodo Heian in tutto il paese. Il fatto che questi testi letterari, che erano precedentemente conosciuti solamente come manoscritti, adesso vengano stampati in gran numero sta a indicare un ampliamento dell'apprezzamento dei classici sia cinesi ma soprattutto giapponesi come l'*Ise monogatari* 伊勢物語 (*I racconti di Ise*) e il *Sanjūrokkasen* 三十六歌仙 (*I trentasei poeti immortali*). Non sappiamo esattamente quali funzioni diversificassero i due artisti ma sembrerebbe che Kōetsu fosse il disegnatore e che esercitasse il controllo artistico sull'opera mentre Sōan supervisionasse la stampa effettiva.

Queste edizioni non erano senza dubbio libri per le masse, dato il loro costo solamente la gente agiata se li poteva permettere: i materiali usati erano molto raffinati, la carta era tinta e decorata (il più delle volte con la mica) e i caratteri erano stampati utilizzando la stampa a caratteri mobili introdotta qualche anno prima dalla Corea.⁵⁶ Uno dei tipi di carta generalmente utilizzato per questa produzione era il *karakami* 唐紙⁵⁷,

⁵⁶ Questa tecnica di stampa raggiunge il Giappone nel 1593. Oltre che venir utilizzata per la produzione dei *sagabon* veniva impiegata anche per riprodurre le cosiddette “stampe su ordine imperiale” comunemente chiamate *chokuhan* 勅版 tra le quali la più conosciuta è senza dubbio il *nihonshoki* 日本書記.

⁵⁷ Tipo di carta importata dalla Cina dell'epoca Tang usata durante il periodo Nara ed Heian dagli aristocratici per la stesura di lettere e documenti ufficiali. Durante il periodo Edo diventa un bene commerciale tipico dei mercanti più agiati.

una carta molto pregiata e che contribuiva ad alzare il valore estetico ed economico di queste stampe. I disegni contenevano immagini innovative per l'epoca come ad esempio i fiori di susino, i cervi, le farfalle ecc. che diventeranno poi figure canoniche dell'arte giapponese. Queste edizioni sono considerate tutt'oggi le più belle di tutta la storia delle stampe giapponesi e alcune delle più rare. Inoltre le pubblicazioni sono tutt'ora avvolte nell'anonimato: quasi nessuna contiene il nome dell'editore o dell'autore del libro e solo alcune sono datate. Di conseguenza è tutt'ora aperto un dibattito su chi ha scritto cosa.

Di questi libri tratteremo solamente i due più famosi e già citati in precedenza ovvero l'*Ise monogatari* e il *Sanjū rokkasen*.⁵⁸

3.1.1 *Ise monogatari*: il viaggio di Ariwara no Narihira⁵⁹

L'*Ise monogatari* è senz'ombra di dubbio uno dei più amati e più conosciuti classici della letteratura giapponese. Gli innumerevoli poemi e storie al suo interno descrivono gli amori e le avventure di Ariwara no Narihira, uno degli eroi e poeti più famosi del Sol Levante.

Non c'è da meravigliarsi se Suminokura Sōan decise di scegliere questo come prima pubblicazione nella sua stamperia privata di Saga nei sobborghi occidentali di Kyōto nel 1608. Il manoscritto era corto abbastanza da poter essere stampato interamente, i brevi episodi in cui si divideva lo rendevano facile da illustrare ed era conosciuto al punto tale da avere un'ampia attrazione sul pubblico.

Il testo che troviamo nel libro è stato preparato da uno studioso di letteratura di Kyōto chiamato Nakanoin Michikatsu Sonen. Nato nella corte e affidato alle cure dei suoi insegnanti egli ha avuto accesso a ben due dei manoscritti dell'*Ise monogatari* copiati a mano dal poeta e studioso Fujiwara no Teika (1162-1241). Fu Michikatsu a stabilire il primo testo ufficiale di quest'opera firmando personalmente ogni singola copia stampata nel 1608 con il suo sigillo (*kaō* 花押).

L'*Ise monogatari* è il primo libro stampato a rivelare la bellezza della calligrafia giapponese, una scrittura in cui una parola poteva essere scritta con un carattere, in sillabe oppure combinando entrambe le cose. C'erano inoltre diverse forme per ogni sillaba derivate da differenti caratteri. I calligrafi variavano le forme delle singole sillabe che

⁵⁸ Jack HILLIER, *The Art of the Japanese Book*, London, Sotheby's Publications, 1987, pp. 41-43.

⁵⁹ Non è mai detto chiaramente che sia Ariwara no Narihira il protagonista dell'*Ise monogatari* dato che quest'ultimo non viene mai nominato, il lettore lo può però dedurre da una serie di indizi che fanno riferimento alla vita dell'aristocratico giapponese.

sceglievano e le combinavano secondo il proprio gusto personale, alcune volte anche in un una forma inaspettata. Sōan era un abile calligrafo che seguiva lo stile di Hon'ami Kōetsu ed è abbastanza probabile che fu egli a trascrivere i modelli per i caratteri.

Come detto in precedenza i libri della produzione Saga sono stati stampati utilizzando la stampa a caratteri mobili importata dalla Corea. I caratteri erano stampati adoperando pezzi di legno laboriosamente intagliati. La varietà dei caratteri presentò però una sfida a livello tipografico che l'editore risolse limitando il numero di pezzi per ogni carattere. Questo significa che dopo diverse pagine stampate si sarebbero ritrovati, in ordine sparso per non attirare l'attenzione del lettore, gli stessi caratteri con la stessa forma. Alcune volte inoltre poteva capitare che i pezzi si rompessero durante la stampa in questo caso dovevano quindi andare sostituiti ricreandone di nuovi.

La prima edizione fu stampata in due volumi, con le note finali a cura di Yasokusō (pseudonimo di Michikatsu), nel 1608. Il libro si dimostrò di gran successo e prima del 1610 fu ristampato non meno di otto volte.

Per quanto riguarda le illustrazioni, tutte in *sumizuri*, ce ne sono ben quarantanove, ognuna delle quali occupa un'intera pagina e rappresenta un episodio del racconto. Non si possono certo considerare queste immagini un eccezionale lavoro artistico soprattutto se comparate con la raffinatezza e la bellezza con la quale fu scritto il testo. Se infatti valutiamo il libro principalmente per le sue figure possiamo concludere che esso era fin troppo elogiato in passato. Le immagini, in uno stile simile a quello della scuola Tosa⁶⁰, probabilmente sembravano vecchie e arcaiche nel 1608 per poter riuscire a trasmettere l'antichità della lingua del testo e l'immagine della corte imperiale ai tempi di Narihira (periodo Heian). Ci sono vari elementi che richiamano tutto questo: la spigolosa architettura degli edifici con la classica visione dall'alto detta "a tetto scoperchiato" o "a volo di rondine" che permette al lettore di assistere a quello che accade all'interno delle mura, le nuvole dentellate in stile *Genji monogatari* 源氏物語 (*Il racconto di Genji*) e le nuvole dalla punta a forma di lancia. Ciò che distanzia le immagini dalla scuola Tosa è il fatto che le persone sono innaturali, contrassegnate da una sorta di lineamenti naïve con facce frettolosamente abbozzate e con poco cura per i dettagli ornamentali. Questa caratteristica è tipica, in occidente, dell'arte primitiva. L'unico segno di modernità è il motivo a righe orizzontali. Queste linee non solo rappresentano le ombre sulle nuvole e

⁶⁰ La scuola Tosa fu una scuola formatasi all'inizio del periodo Muromachi (1336-1573) basata sulle tecniche stilistiche dello stile *yamatoe*. Gli artisti di questa scuola prediligevano soprattutto temi letterari.

sul paesaggio ma creano un insolito senso di atmosfera e spazio. Può darsi che esse derivino dalle rigature incise sulle stampe manieriste europee importate in quegli anni dato che non hanno un'origine giapponese. Gli arbusti fioriti presenti sulla copertina sono stati stampati utilizzando la mica. La carta invece è stata colorata foglio per foglio con colore diluito sopra uno strato di bianco di conchiglia chiamato anche *gubiki* 具引き che serviva a far risaltare i pigmenti. In questo modo non si sarebbero mai venute a creare pagine esattamente uguali.⁶¹

Sia le tecniche usate per le illustrazioni sia le altre, più sofisticate, caratteristiche per la creazione del libro quali la carta colorata e l'elegante calligrafia aiutarono il testo a diventare quello che oggi è considerato il primo e più importante *ehon*.



Fig. 38 Il fiume Akuta (Akutagawa): Ariwara no Narihira fugge assieme a dama Nijō, *Ise monogatari*, anonimo, 1608

Tornando alle illustrazione la fig. 38 mostra Narihira che porta sulle spalle la sua amante dirigendosi lungo la banchina del fiume Akuta. La fig. 39 presenta Narihira che si nasconde assieme a una donna tra l'erba alta della piana di Musashi per sfuggire ai soldati, servitori del padre della ragazza. Questa “fuga d’amore” diventerà l’archetipo simbolo di tutti gli amori illeciti per tutti gli artisti di tutte le scuole nei secoli successivi. La scena più popolare rimane tuttavia quella in cui Narihira passa vicino al monte Fuji

⁶¹ Roger S. KEYES, *Ehon: The Artist and the Book*, Seattle, University of Washington Press, 2006; pp. 56-59.

(fig. 40), l'illustrazione è tratta dall'episodio nove intitolato *azuma kudari* 東下り che letteralmente significa “dirigersi verso est (da Kyōto)”, Narihira era infatti stato esiliato e per questo costretto ad allontanarsi dalla capitale.



Fig. 39 Narihira si nasconde tra l'erba con una ragazza, *Ise monogatari*, anonimo, 1608

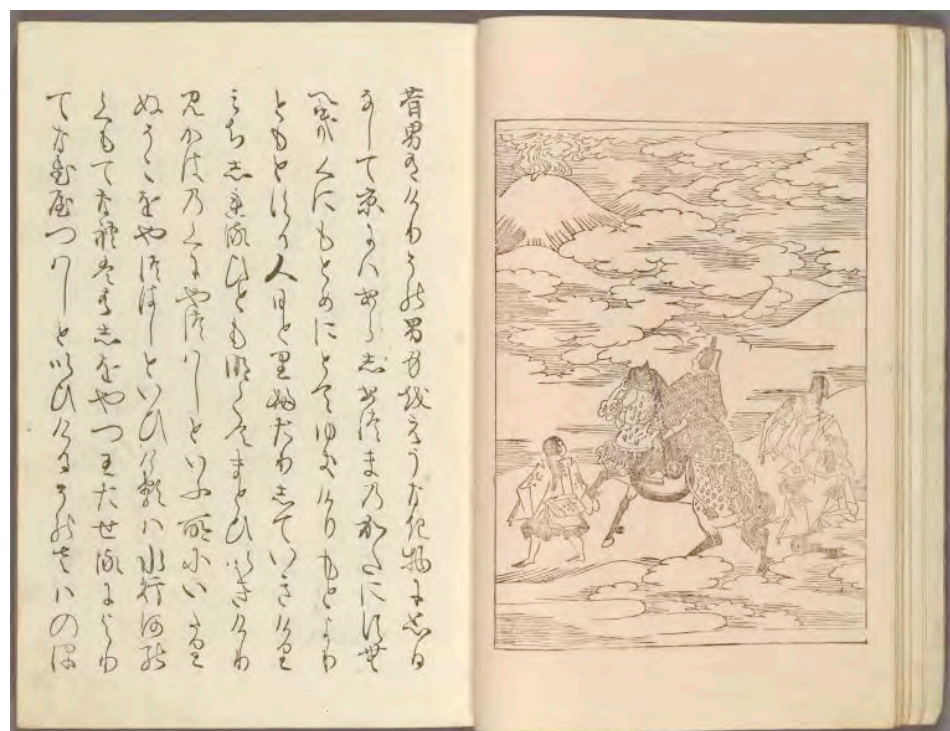


Fig. 40 Narihira viaggia verso est, *Ise monogatari*, anonimo, 1610-1630

A sola eccezione del *Genji monogatari*, nessun altro classico giapponese può contare un numero di edizioni pari o superiore a quello dell'*Ise monogatari*. Tra il 1610

e il 1630 si possono contare nove pubblicazioni tutte differientemente illustrate. Con l'avanzare degli anni però lo stile Tosa delle immagini subì un deterioramento graduale fino a un completo impoverimento che portò gli artisti a utilizzare gli stessi modelli per più di un'illustrazione (tutto questo all'inizio del 1700).⁶²

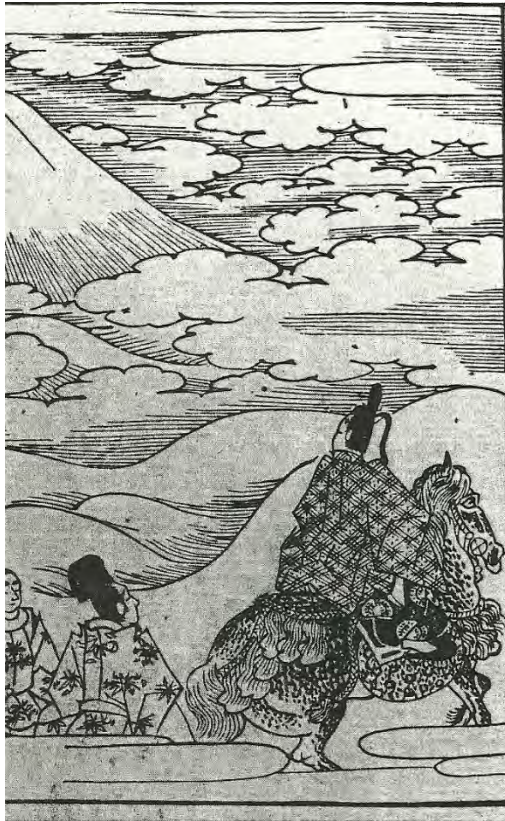


Fig. 41 Narihira viaggia verso est, *Ise monogatari*, anonimo, 1608

3.1.2 *Sanjūrokkasen*: tra poesia e immortalità

Chiamato anche con il nome di *Antologia dei trentasei poeti immortali* il *Sanjūrokkasen* è una raccolta di poesie dei trentasei artisti giudicati più importanti e fra i migliori del periodo Heian, non solo per quanto riguarda la composizione di poemi ma anche per quanto concerne la calligrafia e la pittura a inchiostro. L'antologia venne pubblicata qualche anno dopo l'*Ise monogatari* attorno al 1610 circa e la selezione dei poeti e dei poemi fu affidata a Fujiwara no Kinto (966-1041) poeta e burocrate di corte al tempo dell'imperatore Ichiyō (980-1011)⁶³. Nel corso dei secoli essi sarebbero diventati i protagonisti di molti dipinti come la serie di ritratti del celebre Fujiwara Nobuzane (1177-1265). Essa era composta da due rotoli che però ora sono stati divisi e le figure di

⁶² Jack HILLIER, *The Art of the Japanese Book*, London, Sotheby's Publications, 1987, pp. 46,47.

⁶³ Il suo regno durò dal 986 al 1011.

ogni poeta separate in *kakemono*⁶⁴ e disperse in vari musei nel mondo. In quel periodo era canone raffigurare qualsiasi personaggio importante come se fosse seduto su una pedana con il bordo decorato (di solito con una trama fitta di diamanti). Nei ritratti *Sagabon* (fig. 42) la connessione con i precursori dello *yamatoe* è chiaramente distinguibile sui bordi, presenti ai piedi di ciascun poeta, che rappresentano la pedana (ora ridotta a semplice traccia decorativa). Le autorità giapponesi supportano fortemente Tosa Mitsuhide (1434-1559 ca.)⁶⁵ come autore delle immagini e Kōetsu come calligrafo dei poemi presenti all'interno dell'antologia e che sono scritti sopra a ogni ritratto.

Per quanto riguarda le matrici con cui veniva stampato il libro, esse sono di una realizzazione tecnica molto più all'avanguardia di quelle usate per l'*Ise monogatari* facilmente notabile soprattutto sui motivi circonvoluti presenti sulle voluminose pieghe dei kimono. Solamente più tardi, verso la fine del secolo, si arriverà di nuovo a un risultato del genere. Non c'è da stupirsi quindi se le ristampe di nuove edizioni di questo testo vennero pubblicate poco dopo la *editio princeps*⁶⁶ anche se ovviamente non si è del tutto certi di cosa distingua la prima stampa dalle altre.

Il *Sanjūrokkasen* diventò il modello per tutti quegli innumerevoli libri composti secondo questa formula, la quale prevedeva figure di poeti seduti su una sorta di piedistallo accompagnati da uno dei loro poemi più importanti scritto in alto. È sorprendente come un genere di questo tipo, che non permette a un artista molta libertà e che non ha molto da offrire che non fosse già conosciuto alla maggioranza della popolazione, attirasse così tanti illustratori famosi. I poemi infatti potevano essere trovati in altre pubblicazioni non illustrate e le immagini dei poeti non erano altro che poco più che semplici stereotipi anche quando disegnati da grandi artisti della scuola Tosa e da maestri dell'*ukiyo-e* come Moronobu e Shunshō.

Possiamo quindi pensare che il libro degli "Immortali" avesse ulteriori attrattive seppure debolmente percepibili ai nostri occhi e cioè che, oltre a conferire al proprietario piacere nella lettura, i contenuti avessero anche un potere protettivo come una sorta di talismano, un potere simile a quello delle icone religiose esposte e tenute in grande considerazione da molti popoli occidentali e orientali. La cosa non è così tanto bizzarra

⁶⁴ Dipinto o calligrafia giapponese destinato a essere appeso verticalmente come decorazione murale. Viene spesso esposto nel *tokonoma* (piccola alcova rialzata).

⁶⁵ Mitsuhide fu un eminente artista della scuola Tosa, i suoi lavori sono molto simili a quelli del padre, Mistunobu (1434-1525), considerato il principale esponente della suddetta.

⁶⁶ Con questo termine si intende la prima edizione a stampa del testo. L'espressione è usata soprattutto per i testi antichi.

come possiamo immaginare dato che questa ipotesi è stata avvalorata da una cerimonia conosciuta con il nome di *mieiku* 御影供 la quale prevedeva che i ritratti di illustri personaggi deceduti venissero esposti e che i loro devoti si inginocchiassero davanti a esso in segno di rispetto. Un esempio lampante è quello di Kakimoto no Hitomaru, uno dei trentasei poeti immortali conosciuto come il dio della poesia, i cui *kakemono* venivano esibiti e venerati durante gli incontri di poesia.⁶⁷



Fig. 42 Il poeta Narihira Ason e la poetessa Ko no Ogimi, *Sanjūrokkasen*, anonimo, 1610 ca.

3.2 *Kōetsubon*: i libri decorativi

Tralasciando la scrittura non c'è nient'altro nei libri descritti sopra che mostri gli inequivocabili segni della mano di Kōetsu. Sempre prodotti dalla stessa stamperia, a Saga, questi libri decorativi prendono il nome di *Kōetsubon* 光悦本, la maggior parte sono testi di teatro *nō* 能. Sono piccoli, della grandezza di un opuscolo, ognuno composto da circa dodici o tredici fogli e con delle meravigliose decorazioni in mica su carta macchiata o tinta, le quali sono delle palesi caratteristiche che rimandano ai lavori creati da Kōetsu e da Sōtatsu (1600 ca. -1643), lavori che erano incentrati sulla distorsione, modificazione e adattamento della natura al solo scopo di creare un'arte decorativa e astratta. Queste

⁶⁷ Jack HILLIER, *The Art of the Japanese Book*, London, Sotheby's Publications, 1987, pp. 47-50.

collaborazioni sono un chiaro esempio di uno dei contributi unico nel suo genere del Giappone per l'arte mondiale. Non c'è infatti, al di fuori della terra del Sol Levante, nulla che possa essere comparato a quanto descritto precedentemente o che possa essere paragonato alle forme schiacciate dei pini (fig.43) e alla misteriosa luna che si appoggia sul fianco della collina (fig. 44) tratti dalla rappresentazione teatrale del *Michimori* 通盛⁶⁸, stampato più e più volte con i caratteri mobili basati sulla scrittura di Kōetsu.⁶⁹

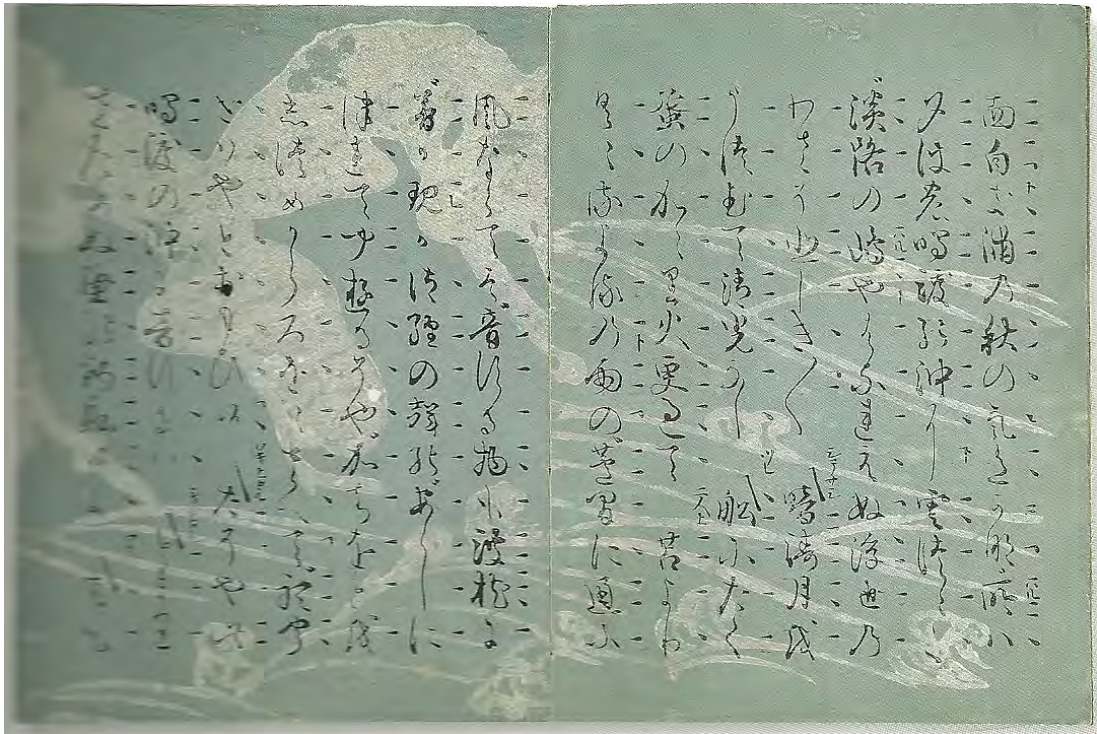


Fig. 43 Boschetto di pini e onde, *Michimori*, anonimo, 1604-1605 ca.

Michimori è un libretto di uno spettacolo di teatro *nō* prodotto per artisti amatoriali. Il testo è quindi chiaro e leggibile e ogni sillaba della parte cantata è marcata con dei simboli che indicano l'intonazione, il ritmo e il tono. Stampato con caratteri mobili su fogli di sottile carta *gampi* tinta di blu e motivi in mica. Ogni foglio era laminato davanti e dietro, piegato a metà, raccolto assieme agli altri e infine legato per formare il libretto. È forse il miglior esempio di questo genere d'arte.

La rappresentazione si sposta tra passato e presente e i lettori possono percepire questo spostamento grazie anche ai vari motivi che segnano queste transizioni. I susini in fiore (fig. 45 sinistra) sono un leitmotiv e ricorrono per tutta la durata del dramma dato

⁶⁸ Il testo fu scritto da Zeami (1363-1443 ca.)

⁶⁹ Kōetsu non è l'autore originale del testo il quale rimane anonimo.

che i protagonisti Michimori e Kozaishō morirono entrambi in primavera. Le onde e i pini segnano il loro arrivo alla spiaggia di Awa. La farfalla (fig. 45 destra) indica la rinascita mentre il sorgere della luna (fig. 44, 46) riflette la loro liberazione.

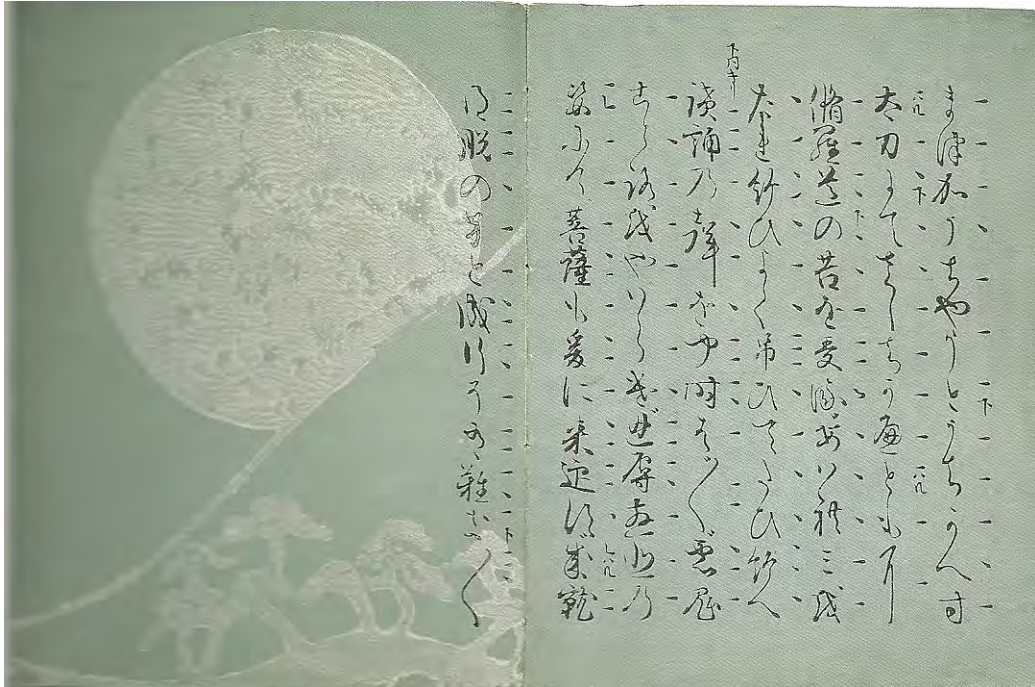


Fig. 44 La luna che sorge dalle colline, *Michimori*, anonimo, 1604-1605 ca.

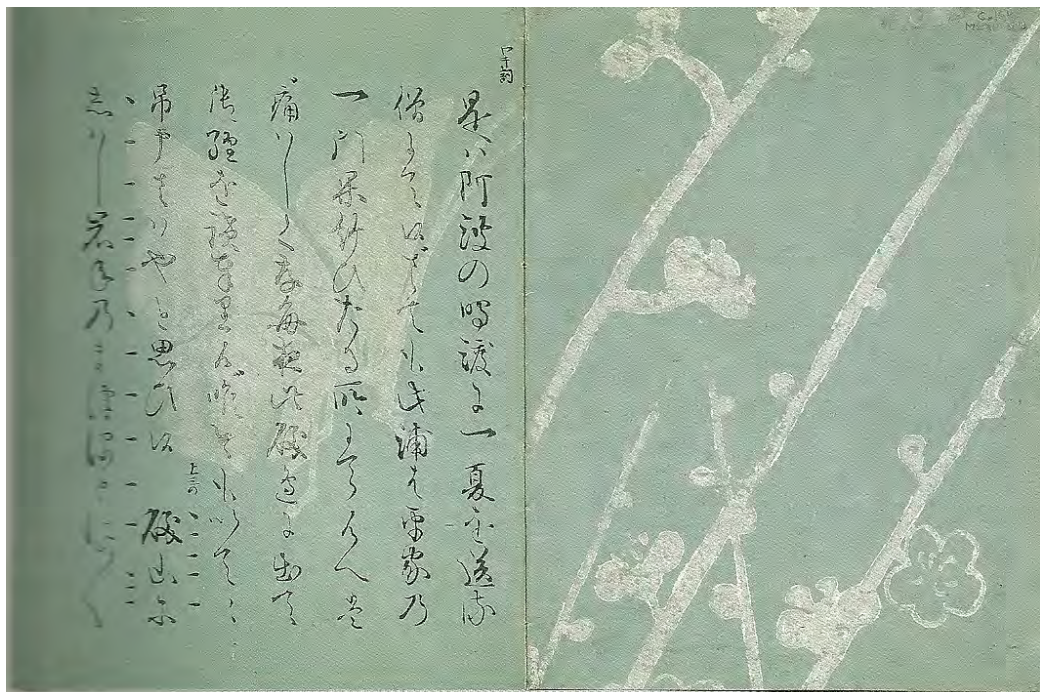


Fig. 45 Farfalla e fiori di susino, *Michimori*, anonimo, 1604-1605 ca.

La mica come possiamo vedere dalle immagini è opaca, si può dedurre quindi che i motivi vennero stampati prima del testo scritto. Lo stampatore posizionava i disegni diversamente da pagina a pagina, dato che i blocchi dei disegni erano più larghi delle pagine e nascondeva le aree in surplus della matrice in modo che non venissero stampate e che non si vedessero. Egli faceva tutto questo perché l'artista aveva già suddiviso il testo in scene che corrispondevano alle diverse aperture nel libro e scelto ogni motivo in mica per enfatizzare i diversi temi o stati d'animo. Ciò richiese un lavoro molto accurato dato che le pagine erano legate tra di loro: il testo era continuo ma non le decorazione come possiamo notare nelle immagini sovrastanti.

L'utilizzo di caratteri uguali mostra che essi erano limitati e che quindi dopo la stampa di alcune pagine si potevano notare segni identici sparsi qua e là nelle pagine successive.⁷⁰

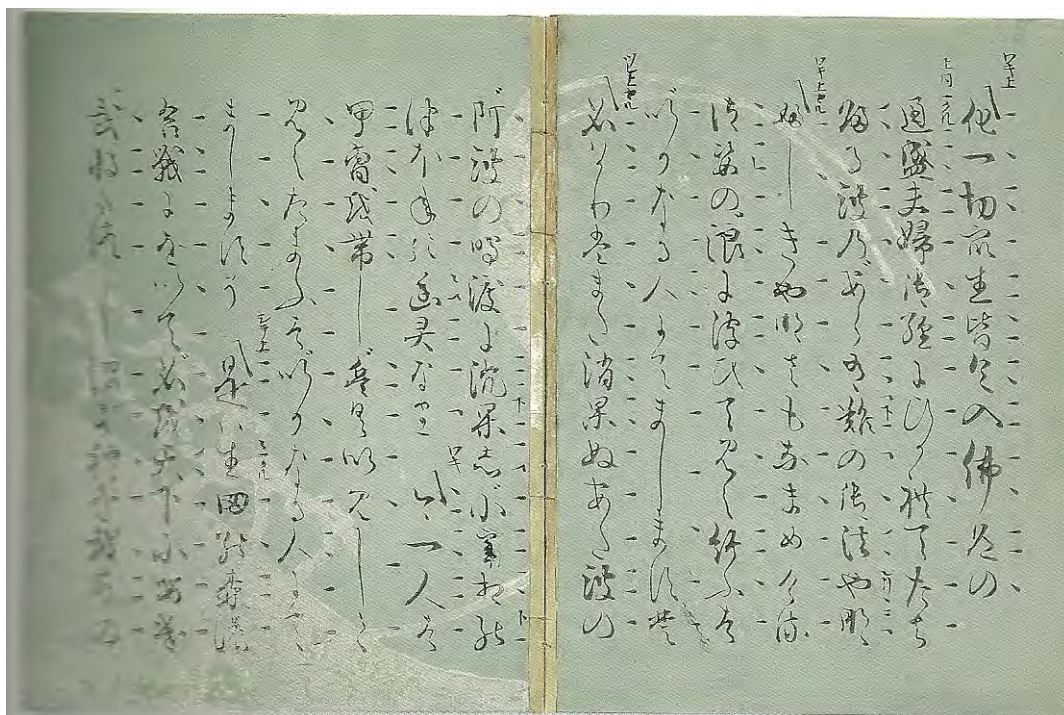


Fig. 46 Scorcio della luna e antenne di farfalla, *Michimori*, anonimo, 1604-1605 ca.

Associato a questi lavori troviamo spesso il nome di Sōtatsu più per tradizione che per un'inconfutabile firma. Questo è confermato dall'esistenza di un buon numero di

⁷⁰ Roger S. KEYES, *Ehon: The Artist and the Book*, Seattle, University of Washington Press, 2006; pp. 52-55.

manoscritti scritti con la calligrafia di Kōetsu sopra uno sfondo disegnato da Sōtatsu o in alcuni casi stampato.

La stamperia Saga pubblicò diversi libretti *nō* e gli stessi motivi sullo sfondo, stampati dagli stessi blocchi, compaiono in molti libri differenti. Alcune volte è anche possibile che lo stesso disegno appaia più di una volta addirittura nello stesso testo: per esempio in *Michimori* il susino in fiore (fig. 45 destra) viene usato due volte. Dato che comunque i motivi erano usati per il solo scopo decorativo essi potevano essere utili allo stesso modo per altri testi di teatro *nō*.

Se pensiamo al modo con cui venivano creati questi libri troviamo difficile concepire come artisti del calibro di Sōtatsu e Kōetsu, i quali stavano esplorando questa nuova forma d'arte, potessero sottomettersi a un vincolo di questo genere che tagliava in due la maggior parte dei loro disegni pensati per fogli a grandezza naturale. Un esempio che calza alla perfezione è senz'ombra di dubbio la copertina di *Michimori* (fig. 47) qui raffigurata con due fotografie scattate separatamente e poi allineate.



Fig. 47 Copertina, *Michimori*, anonimo, 1610 ca.

Nonostante questi punti deboli i *Kōetsubon* rappresentano uno straordinario balzo in avanti per qualcosa del tutto nuovo nella storia dei libri illustrati. È la prima volta in assoluto che un libro viene concepito come un singolo unificato lavoro di arte decorativa. Se dovessimo fare un confronto con l'arte occidentale i testi che più si avvicinano a questo

tipo di lavoro sono quei manoscritti decorati con miniature⁷¹ o illustrazioni fatte a mano durante il medioevo dai monaci amanuensi.

Lo “stile Kōetsu” non si limitò solamente ai libri ma anche ad altri oggetti ornamentali raggiungendo il suo apice assieme all’artista Ōgata Kōrin, da ricordare soprattutto per le scatole da scrittura laccate (fig. 48) e le tazze da tè. Era infatti Kōetsu a decidere la forma, il colore e i decori per gli oggetti. I suoi pareri erano infatti apprezzati e stimati sopra qualsiasi altro artista.



Fig. 48 Scatola da scrittura laccata con motivo dell’ottuplice ponte (*yatsunashi* 八橋), Ōgata Kōrin, fine XVII Inizio XVIII sec.

Tralasciando i libretti di teatro *nō* il solo e unico altro lavoro che sembra essere stato stampato secondo lo stile dei *Kōetsubon*, con decori in mica su fogli colorati, è lo *Tsurezuregusa*, la famosa raccolta medievale che si presentava come “rimedio contro la noia”, qui infatti ogni pagina è abbellita con crisantemi argentati.⁷²

3.3 I libri illustrati dopo la fine della stamperia Saga

Dopo la caduta della stamperia Saga i libri illustrati videro un calo per quanto riguarda la tecnica. Si ipotizza che questo accadesse perché nello stesso periodo, in Cina, gli artisti importanti iniziarono a disprezzare questo tipo di arte che veniva lasciata a illustratori inferiori e non rinomati. Nonostante questo però i libri di letteratura

⁷¹ Con il termine miniatura si indica l’illustrazione o decorazione di libri o documenti antichi eseguita a mano con mezzi pittorici.

⁷² Jack HILLIER, *The Art of the Japanese Book*, London, Sotheby’s Publications, 1987, pp. 51-55.

continuarono a essere stampati e anche a velocità più elevata dato che le tecniche si erano evolute. Ma questi libri sebbene fossero illustrati non arrivavano ai livelli dei *sagabon* o dei *kōetsubon* e infatti la maggior parte delle incisioni erano meno pregiate sia per quanto riguarda i disegni sia per quanto riguarda la tecnica di taglio mostrando così, di fatto, una regressione che durò diversi decenni.

3.3.1 *Nichirensōnin chūgasan*: elogio alla scuola del Loto

Uno degli esempi di questi nuovi *ehon* è l'*Elogio nelle illustrazioni e nei commenti del gran sacerdote Nichiren* (*Nichirensōnin chūgasan* 日蓮聖人註画贊) stampato nel 1632. Nichiren fu il fondatore, nel tredicesimo secolo, di una setta buddhista chiamata *Hokke* 法華 conosciuta anche come “scuola del Loto”. Nonostante le sconfitte militari subite nel sedicesimo secolo che portarono alla distruzione di tutti i templi *Hokke* a Kyōto, la setta contava ancora molti fedeli e tutt’oggi è la scuola buddhista con più seguaci in Giappone. In questo libro sono presenti trentadue avvenimenti della vita del sacerdote ognuno illustrato da una stampa su matrice leggermente diversa per ogni stampa dello scritto questo per dimostrare quanto i fedeli ci tenessero a elogiare il loro fondatore

Dalle immagini si può dedurre che le matrici derivano da un *emakimono* 絵巻物 o rotolo illustrato. Infatti molte delle illustrazioni continuano ininterrottamente su anche tre o più pagine piegate in modo che la storia possa essere seguita, in modo sconnesso, aprendo una pagina alla volta; allo stesso modo in cui un rotolo è fatto per svelare il racconto man mano che viene srotolato. Altri indizi che ci portano a pensare a questa



Fig. 49 Nichiren scrive il suo *Risshō ankokuron*, *Elogio nelle illustrazioni e nei commenti del gran sacerdote Nichiren*, anonimo, 1632

ipotesi sono l'inclusione di un numero di episodi, che avvengono in tempo e luoghi diversi, tutti sulla stessa pagina e le nuvole che separano questi avvenimenti come nei classici *emakimono*.

Il rotolo originale, da cui sono state copiate le immagini, molto probabilmente non era molto raffinato, i copisti e gli intagliatori erano forse leggermente più bravi ma il risultato, ossia le stampe per il libro, fu piuttosto scadente. Nel primo libro, in un'immagine, si vede Nichiren intento a scrivere il suo *Risshō ankokuron* 立正安国論, un trattato sull'insegnamento corretto per la pace nel Paese (fig. 49). L'immagine rasenta una rappresentazione minima dove i pini sono rappresentati da delle semplici linee angolate e i rami di quest'ultimi tracciati come fossero i denti di un pettine. Non si tratta di scelte fatte dagli autori ma di mancanza di abilità di quest'ultimi.

3.3.2 *Tanrokubon*: un ritorno al libro decorativo

Non tutti i libri illustrati prodotti dopo il periodo fiorente della stamperia Saga sono da considerare di basso livello. Nel 1620 ca. viene infatti pubblicata una serie di libri in due volumi chiamata *Gara di poesia sulle quattro cose viventi* (*Shishō no utaawase* 四生の歌合). Il libro sembra continuare la tradizione dei *Kōetsubon* anche se in una maniera più umile, con decorazioni meno ricercate e per un pubblico più vasto. La serie contiene poesie su uccelli, insetti e pesci ognuno dei quali accompagnato da un disegno intagliato sulla matrice ma pitturato successivamente a mano utilizzando tre pigmenti: *tan* 丹 (pigmento di colore rosso/arancio), *roku* 緑 (pigmento derivante da un minerale verde) e blu.⁷³ Questi tipi di libri prendono il nome di *tanrokubon* 丹緑本 dove i primi due caratteri sono appunto i colori più usati per gli abbellimenti. Sono, per la maggior parte, testi che racchiudono storie di leggende popolari, si può pensare a questi lavori come adattamenti dei precedenti *Nara ehon* sebbene non ne rispecchino del tutto le caratteristiche, si notano infatti i tratti palesemente naïve che non erano presenti nel periodo Nara. L'editore inoltre non chiedeva ai coloristi di imitare lo stile della scuola Tosa, colorando minuziosamente ogni singolo dettaglio dell'immagine, ma semplicemente di aggiungere delle applicazioni di colore arancio e verde in modo casuale, senza avere molta cura di non uscire dai bordi e che fossero abbastanza trasparenti in modo da poter far vedere le linee di incisione sulla matrice creando in questo modo qualcosa di nuovo.

⁷³ Principalmente i colori usati erano il rosso/arancio e il verde ma alcune volte veniva usato pure il blu e molto raramente il giallo ocra.

La predominanza di arancio e verde è la caratteristica identificativa di tutti i *tanrokubon* che li distingueva da tutti gli altri esempi di testi con colori aggiunti in modo casuale e a mano. Essi sono considerati come un tentativo di apportare il colore, l'unica cosa mancante nelle immagini Tosa, nei libri illustrati.

Queste decorazioni servivano soprattutto a dare al testo un tocco ornamentale che, se non è visibile in *Shishō no utaawase* dato che le stampe si armonizzavano con la calligrafia delle poesie senza bisogno di aggiunte di colore, non si può dire lo stesso per altri libri, come per esempio il *Soga monogatari* 曾我物語 (*Storia dei Soga*) dove molto si deve agli abbellimenti *tanroku*.

3.3.3 *Soga monogatari*: la leggenda dei fratelli Soga

La storia dei fratelli Soga è senza dubbio una delle leggende più tramandate nel corso dei secoli in Giappone fin dal periodo Kamakura. Fu stampata per la prima volta durante il diciassettesimo secolo.⁷⁴ La vicenda è l'archetipo della vendetta, due fratelli decidono di uccidere Kudo Suketsune responsabile della morte del padre. I due ebbero la loro vendetta ma ne pagarono il prezzo con la loro stessa vita. Da sempre, nella storia giapponese, la vendetta è apprezzata in quanto dovere sacro e i fratelli Soga sono considerati il paradigma più importante e per questo rappresentati in innumerevoli opere teatrali durante il periodo Edo assieme al *Chushingura* 忠臣蔵, conosciuto anche come “La vendetta dei quarantasette *rōnin* 浪人”.



Fig. 50 Lotta di *sumō* tra Kawazu no Saburō e Matano no Gorō, *Soga monogatari*, anonimo, 1646

⁷⁴ Prima si parla di manoscritti. La prima edizione stampata si ebbe tra il 1620 e il 1630.

La prima edizione stampata del *Soga monogatari*, come detto in precedenza, risale ai primi anni del diciassettesimo secolo, ma tre drammi di teatro *nō* sono stati rappresentati già dal periodo Ashikaga (1338-1573) implicando quindi l'esistenza di edizioni, di fatto, più antiche, tra queste spicca lo *Specchio dell'est* (*Azuma kagami* 東鑑)⁷⁵ di periodo Kamakura. Di questa rara pubblicazione si ha solamente una copia che ora risiede nella biblioteca Tenri nella prefettura di Nara in Giappone.

Per l'edizione del 1646 il testo fu intagliato nuovamente e le illustrazione ridisegnate. Si può chiaramente vedere come lo stile *Narae* sia degradato (fig. 50 e fig. 51) durante questi anni ma anche come la natura semplice delle matrici e i dettagli *tanroku* diano un tocco di raffinatezza riscattando l'immagine.

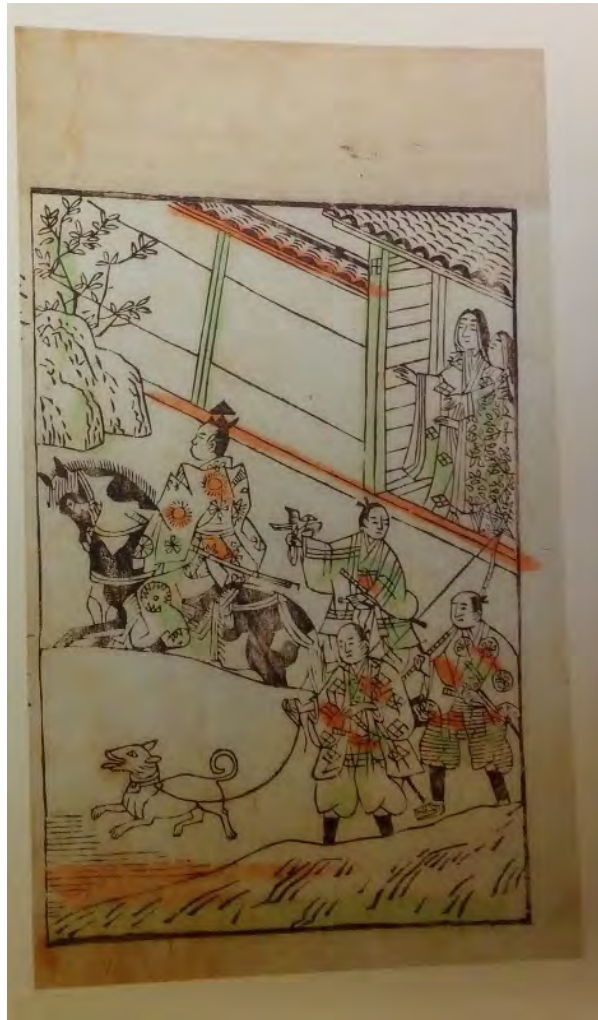


Fig. 51 Caccia nelle pianure di Okuno, *Soga monogatari*, anonimo, 1646

⁷⁵ La storia dei fratelli Soga è uno degli avvenimenti scritti nel libro.

Molto interessante è anche la stampa che ritrae i fratelli Soga che vengono accompagnati da Yoritomo il quale intende giustiziarli come richiesto dal loro più grande nemico, Kudo Suketsune (fig. 52).



Fig. 52 La cavalcata, i fratelli Soga vengono portati da Yoritomo, *Soga monogatari*, anonimo, 1646

Si può notare infatti come la cavalcata, con i cavalieri che si muovono tutti verso sinistra, sia un chiaro indizio di come queste pubblicazioni seguano il manoscritto da cui derivano⁷⁶. Il complesso di nuvole è un'altra traccia che rimanda allo stile Tosa e *Narae* dei rotoli.

È difficile indicare con esattezza il momento in cui i *tanrokubon* vennero introdotti per la prima volta dato che, prima dell'era Kanei (1624-1643) questi libri non riportavano una data di compilazione e di stampa nel colofone. Si ipotizza però che avvenne circa nel 1615. Per alcuni decenni la tecnica rimase essenzialmente la stessa sebbene qualche volta altri colori venissero aggiunti al rosso/arancio e al verde. Senza un motivo apparente questo metodo di decorare le stampe cessò di essere usato poco dopo il 1650.⁷⁷

Nonostante questi testi siano considerati alla stregua di una parodia mal riuscita, esteticamente parlando, di quelli della scuola Tosa, essi sono molto apprezzati in Giappone dato il loro esiguo numero.

⁷⁶ I rotoli illustrati venivano letti srotolandoli da destra verso sinistra, così come richiedeva la scrittura giapponese.

⁷⁷ Jack HILLIER, *The Art of the Japanese Book*, London, Sotheby's Publications, 1987, pp. 63-68.

4 I GRANDI MAESTRI DELL'EPOCA EDO

4.1 Nishikawa Sukenobu: un tributo alla figura femminile

Sukenobu nacque nel 1671, a Kyōto, secondo alcuni studi recenti si ritiene che abbia passato i suoi primi anni di apprendistato con Kanō Einō e Tosa Mitsusuke. Risulta comunque difficile indicare con esattezza tutti i maestri dell'*ukiyo*e del Kamigata con cui ha studiato.

Non abbiamo nulla, che riporti la sua firma, prima del 1708 e il suo primo lavoro degno di nota risale solamente al 1723, anno in cui viene pubblicato in due volumi il famoso libro *Cento donne classificate secondo il loro rango sociale* (*Hyakunin jorō shinasadame* 百人女郎品定). Sappiamo però che tra il 1699 e il 1708 partecipò alla creazione di illustrazioni per vari libri, la maggior parte *ukiyo*zōshi 浮世草子, tra cui ricordiamo gli *yakusha hyōbanki* 役者評判記, libretti che contenevano critiche sugli attori di *kabuki* e i libri firmati da Ejima Kiseki (1662 ca. -1745).⁷⁸ Questi lavori, come per esempio lo *Shamisen vocale dell'attore* (*Yakusha kuchijamisen* 役者口三味線), non riportano la firma di Sukenobu tuttavia sono facilmente identificabili e accettati come suoi per la straordinaria abilità e grazia con cui sono stati disegnati.

Ogni artista ha infatti un suo stile, riconoscibile e distinto per ogni genere: negli *ukiyo*zōshi di Sukenobu, per esempio, le persone nel complesso sono in scala ridotta, inoltre l'artista aveva la tendenza a riempire con un elevato numero di figure le scene minuziosamente dettagliate in ogni singolo particolare. Invece, per quanto riguarda i libri illustrati, pubblicati dopo, le figure sono poche se non una sola per ogni pagina e si stagliano in un'ambientazione minimale, tutto questo per poter mostrare i movimenti flessuosi delle giovani donne disegnate con linee chiare e armoniose. Furono questo genere di libri a portare Sukenobu tra l'élite degli artisti più importanti. Questo suo talento è però riscontrabile, già qualche anno prima della sua opera più grande, in *Motivi per la moda nella capitale* (*Hinagata miyako fūzoku* 雛形都風俗) un libro di modelli di *kimono* e figure femminili stampato nel 1716. Il libro fu un successo talmente grande che l'anno seguente l'editore decise di pubblicare un altro *ehon* basato sulle trentadue stampe delle figure e conferendogli il bizzarro titolo di *Un confronto di trentadue diverse figure*

⁷⁸ Ejima fu l'ultimo scrittore, degno di nota, di *ukiyo*zōshi.

(*Sanjūnisō sugata kurabe* 三十二相姿比). Il termine *sanjūnisō* oltre che a essere una chiara allusione all'idea buddhista per cui il corpo di Buddha e dei vari *bodhisattva*⁷⁹ è diviso in trentadue distinte caratteristiche fisiche, è usato anche per indicare le trentadue donne presenti nel testo. Sopra a ognuna di queste figure troviamo un elaborato e fantasioso *mon* 紋, mentre sui lati un'iscrizione il cui testo poteva spaziare dalle regole generali di eleganza e dignità fino a discussioni etiche in rapporto al comportamento femminile. Le singole figure per quanto possano essere dei perfetti esempi di modelli espositivi sono abbastanza banali e ripetitive come possiamo notare dalle seguenti immagini ma è grazie a questo lavoro che Sukenobu potrà arrivare a creare il suo capolavoro *Hyakunin jorō shinasadame*.

Il termine *shinasadame* porta con sé due significati: il primo è quello di “giudicare” mentre il secondo è quello di “raggruppare assieme le cose con l'intenzione di sfoggiare ed esporre”. Lo scopo di Sukenobu era quello di sfoggiare le donne di ogni classe sociale, in ogni tipo di attività e occupazione.

Come abbiamo detto in precedenza il testo è diviso in due volumi. Nel primo volume appaiono, in ordine decrescente d'importanza, le figure dell'imperatrice, delle principesse e delle attendenti al loro servizio, si passa poi alle *Itsuki no miko* 齋の皇女, alle spose dei nobili (fig. 53), alle dame di corte di classe inferiore, alle spose dei samurai

Fig. 53 Vedova di uno *shōgun* con le servitrici, *Cento donne classificate secondo il loro rango sociale*, Nishikawa Sukenobu, 1723



⁷⁹ Il termine in giapponese è reso come *bosatsu* 菩薩.

e dei sacerdoti. Ci sono poi le donne dei *chōnin* 町人, intellettuali e qualificate, come le poetesse o le calligrafe, ancora, le donne impegnate nei lavoro artigianali come le tessitrici, le creatrici di ventagli o le sarte. Per ultime troviamo le manovali, quindi carbonaie, venditrici di legna e contadine (fig. 54).



Fig. 54 Contadine che trebbiano il riso, *Cento donne classificate secondo il loro rango sociale*, Nishikawa Sukenobu, 1723

Ai nostri occhi il libro potrebbe finire con queste ultime figure ma c'è un secondo volume il quale, è interamente dedicato alle prostitute. Il frontespizio mostra l'entrata all'area dei bordelli di Kyōto, lo Shimabara, seguono poi immagini delle bellezze di questo quartiere, di quello di Yoshiwara a Edo e di quello di Shimmachi a Ōsaka (fig. 55) con un gruppo di funzionarie associate al quartiere delle prostitute. Il volume continua con figure di *tekake* 手掛け, di domestiche nelle case da tè e nei bagni pubblici e con alcune artigiane (forse più attinenti al primo volume) per poi concludersi con immagini delle cortigiane di rango più basso chiamate anche *yotaka* 夜鷹.

Per tutta la durata del libro non è presente nessuna figura maschile. Alcuni autori, già prima di Sukenobu avevano scritto libri riguardo gli usi, i costume e lo stile di vita delle donne ma nessuno aveva mai tentato di creare una così completa raccolta del mondo della donna giapponese come quella creata da Sukenobu. In questo libro Sukenobu

raggiunge uno stile del tutto differente rispetto ai suoi primi lavori, possiamo vedere come le figure sono disegnate in modo naturale, con facce paffute e linee rotonde, le morbide fasce degli indumenti danno loro un tocco sinuoso che nelle stampe migliori crea un ritmo oscillante abbastanza evidente.



Fig. 55 Cortigiane di Shimmachi a Ōsaka e le loro attendenti che ammirano una composizione floreale, *Cento donne classificate secondo il loro rango sociale*, Nishikawa Sukenobu, 1723

Nella fig. 54 è interessante notare il contrasto tra le vesti nere delle donne in lutto e i kimono dai motivi vivaci delle loro dame. Gli afflosciati rami del salice rimandano invece alla seta cadente del vestiario delle donne addolorate dalla perdita. Nella fig. 55 invece possiamo notare come l'energico ritmo circolare della composizione trasmetta a noi lettori la fatica che queste donne stanno facendo e il rumore e i movimenti vigorosi con cui stanno trebbiando il riso. Nella fig. 56 il nostro sguardo si pone, all'inizio sulle cortigiane e sulle attendenti, per poi spostarsi a sinistra, seguendo lo sguardo delle fanciulle, dov'è presente la composizione floreale quasi come da diventare il fulcro delle nostre attenzioni.

In ognuno dei volumi è presente un frontespizio a una singola pagina e in tutte le copie conosciute del libro queste stampe sono colorate a mano dimostrando che i testi erano decorati e abbelliti proprio per la pubblicazione. Il primo volume conta venticinque

stampe su doppia pagina mentre il secondo venti. La prefazione è congiuntamente firmata dall'artista, Sukenobu, e da Hachimonjiya Jishō, l'editore. Questa pubblicazione può essere vista come il culmine della lunga e fruttifera collaborazione con questo curatore. La prefazione è un invito ai lettori di gustare le gioie di questa ricostruzione storica di belle donne. Il Giappone è infatti un "paese di uomini" che da sempre apprezza la figura femminile in ogni sua forma, sia nella carne che nelle immagini, non è quindi difficile capire la popolarità di questi libri illustrati che non potrà fare altro che accrescere con il tempo.⁸⁰

Nel 1731 Sukenobu compila il suo secondo capolavoro, *Il sempreverde: un libro illustrato* (*Ehon tokiwagusa* 絵本常盤草). In questo libro l'artista ha moderato e perfezionato in larga misura le linee forti e un po' maschiline del precedente libro: le ragazze sono più affusolate e snelle e in un certo senso anche più graziose. Il testo presenta al pubblico un nuovo e dolce ideale femminile. Il libro è suddiviso in tre volumi e contiene immagini di donne del passato che siano esse vere o inventate. Possiamo quindi trovare per esempio Kiritsubo e Yūgao, alcune amanti del principe Genji, Murasaki Shikibu e molte altre donne dal rango e dall'occupazione più varia fino ad arrivare alle cortigiane dei quartieri di piacere.

Le donne di ognuno di questi "mondi" si comportano in modo diverso a seconda della classe a cui appartengono, hanno un senso diverso di quello che potrebbe essere l'educazione, l'eleganza, l'interesse o ciò che è considerato appropriato per una donna. Il libro era apprezzato sia dagli uomini, che avevano il privilegio di dare uno sguardo all'interno delle vite private delle donne in assenza dell'uomo, sia dalle donne che utilizzavano il testo per imparare nuovi modelli di comportamento e condotta. Il libro è stato pensato, come ha detto anche Sukenobu, come un manuale per gli artisti amatoriali che potevano usare per disegnare i costumi e modi di fare delle donne di ogni epoca e classe sociale. Alla fine di ogni volume l'autore ha inoltre scritto un breve saggio per orientare i nuovi artisti e aiutarli a capire i suoi metodi di lavorazione.

Per rappresentare le donne del passato Sukenobu ha utilizzato uno stile riconoscibile a quello della scuola Tosa tanto che in una postfazione suggerisce agli apprendisti di adottare lo stile classico, in particolar modo quello di Tosa Mitsunobu (1434-1525), per rappresentare le donne della corte.

⁸⁰ Jack HILLIER, *The Art of the Japanese Book*, London, Sotheby's Publications, 1987, pp. 158-167.

Il termine *tokiwagusa*, che si trova nel titolo, significa “sempreverde”. È un’espressione poetica che si riferisce al pino e che suggerisce l’atemporale scorrere della grazia femminile dal passato al presente, la duratura leggiadria della bellezza giovanile e la freschezza senza tempo dell’arte.

La visione della bellezza femminile di Sukenobu continuerà a vivere nei lavori di Suzuki Harunobu (1725-1770), il primo a produrre stampe multicolori nella città di Edo. Harunobu basò il suo stile di disegno su quello di Sukenobu e adattò molte delle figure presenti nel *Tokiwagusa* in bellissime stampe singole.⁸¹

4.2 Suzuki Harunobu: il maestro della stampa a colori

Sulla vita di Harunobu poco si conosce e nonostante le ricerche fatte nel corso degli anni nulla è stato determinato per certo, sia per quanto riguarda le sue origini come artista sia per quanto concerne il suo maestro. Si dice sia stato un allievo di Nishimura Shigenaga ma ancora non si è del tutto certi, potremmo dire quindi che la sua formazione sia stata da autodidatta. Ovviamente però, qualunque artista, per quanto bravo o innovatore esso sia, deve aver preso spunto da qualcuno o qualcosa. Per Harunobu la vera influenza formativa fu la raccolta di libri illustrati prodotti da Sukenobu.



Fig. 56 Due ragazze estirpano un giovane pino durante il giorno del ratto del primo mese, *Libro illustrato del katsura in fioritura*, Suzuki Harunobu, 1764

⁸¹ Roger S. KEYES, *Ehon: The Artist and the Book*, Seattle, University of Washington Press, 2006; pp. 78-79.

Innovatore in campo artistico, fu il primo a produrre stampe multicolori (*nishikie*) nel 1765, novità che rese obsolete le precedenti stampe con soli due o tre colori. Dipinse un'enorme varietà di soggetti, da temi tratti da poemi classici alle bellezze femminili della sua epoca, producendo anche una modesta quantità di stampe *shunga* 春画.

Sebbene sia conosciuto soprattutto per le sue stampe policromatiche è bene ricordare che i suoi primi lavori furono stampe *sumi*. Tra questi merita una menzione particolare il *Libro illustrato del katsura in fioritura* (*Ehon hana katsura* 絵本花桂) testo pubblicato nel 1764 che raccoglieva alcuni poemi dei trentasei poeti immortali. L'autore del testo, Naniwa Tokusōshi il quale è spesso presente in molti dei libri illustrati da Harunobu, scrisse i commenti e i poemi che accompagnavano ognuna delle illustrazioni con lo scopo di rendere chiara la morale dei versi.

Nel frontespizio troviamo l'immagine di un ritratto immaginario di Kintō, colui che creò l'originale lista dei trentasei poeti nell'undicesimo secolo. Nella fig. 56 possiamo vedere due donne che estirpano un giovane pino durante il giorno del topo del primo mese, esse sono l'illustrazione di una poesia di Mibu no Tadamine. Questa strana pratica, riscontrata durante il periodo Heian e apparentemente collegata a un rito purificatorio, ricorre frequentemente nell'arte giapponese. Nella seconda immagine (fig. 57) possiamo notare una ragazza che legge una lettera alla luce di una lampada davanti all'entrata di una casa. La stampa è particolarmente interessante per il fatto che più tardi è stata usata



Fig. 57 Una ragazza legge una lettera alla luce di una lampada, *Libro illustrato del katsura in fioritura*, Suzuki Harunobu, 1764

come base per una stampa a colori. Nel *nishikie* (fig. 58) il disegno è stato invertito ma le linee dell'immagine rimangono pressappoco le stesse sebbene non siano presenti le iscrizioni del commento e del poema.



Fig. 58 Una ragazza legge una lettera alla luce di una lampada (a colori), *Libro illustrato del katsura in fioritura*, Suzuki Harunobu, 1764

Sono ancora molti i libri con stampe *sumi* di Harunobu ma quello che interessa soprattutto a noi sono le stampe broccato. Uno dei suoi più famosi lavori è senza dubbio il *Libro illustrato sui confronti delle bellezze delle serre* (*Ehon seirō bijin awase* 絵本青楼美人合), un libro in qualche modo monotono: le cortigiane sono isolate sulla pagina e solamente una corta iscrizione rompe l'invariato sfondo bianco in cui esse si stagliano. Per quanto invece riguarda l'uso dei colori e delle matrici il libro è considerato un vero e proprio capolavoro. Sono stati usati un'enormità di blocchi tutti iscritti nei minimi dettagli per realizzare i molteplici colori e armonizzarli così bene tra di loro, per non parlare poi dell'uso della stampa in rilievo per creare la trama e i motivi dei vestiti di queste concubine le quali stanno tutte in piedi, sedute o sdraiate su uno sfondo piatto e che solo raramente si estendono su due pagine.

Il libro prende in esame le cosiddette *oiran* 花魁 di Yoshiwara rappresentate mentre si esprimono nelle arti che occupano le loro giornate. Il testo è diviso in cinque volumi ognuno dei quali con un frontespizio in cui è presente un disegno in bianco su

sfondo blu. I disegni erano i fiori di ciliegio, un cuculo sopra un torrente, la luna piena che sorge tra le nuvole, la neve che cade su un ponte e su delle case vicine a un fiume (fig. 59) e un albero su un torrente. Ognuno di queste immagini era accompagnata da una poesia stagionale. Sull'etichetta esterna, in una forma abbreviata, è indicato il titolo di ognuno dei volumi che corrispondono all'ubicazione di queste serre: *E* stava per Edomachi (volume uno e due), *Sumi* per Sumimachi (volume tre) e *Kyo* per Kyomachi (volume quattro e cinque). Ognuna delle stampe porta il nome della cortigiana rappresentata ma non è stato fatto nessuno tentativo per distinguere una ragazza dall'altra (le caratteristiche sono sempre le stesse), ogni nome potrebbe andare bene per qualsiasi delle figure raffigurate e viceversa (fig. 60 e fig. 61).



Fig. 59 Frontespizio del volume cinque del *Libro illustrato sui confronti delle bellezze delle serre*

Fig. 60 Le cortigiane Himegiku (a destra) e Katsuragi (a sinistra) che suonano due strumenti musicali, *Libro illustrato sui confronti delle bellezze delle serre*, Suzuki Harunobu, 1770



Fig. 61 Le cortigiane Shizuhata (a destra) e Shizukaze (a sinistra) giocano a carte, *Libro illustrato sui confronti delle bellezze delle serre*, Suzuki Harunobu, 1770

Sebbene di una produzione rifinita e dettagliata che supera qualsiasi stampa dell'epoca attuale questi cinque volumi riescono a malapena a mantenere vivo l'interesse del lettore, questo, molto probabilmente dovuto alle ambientazioni vuote e piatte e dal fatto che le stampe erano, per la maggior parte, a pagina singola. Bisogna dire però che questo libro è stato realizzato durante l'ultimo anno di vita di Harunobu e che quindi il

suo vigore e la sua creatività erano ormai andati perduti, ecco quindi spiegato il motivo della ripetitività delle immagini.



Fig. 62 La vista di un cuculo, *Libro illustrato del broccato primaverile*, Suzuki Harunobu, 1771

Il declino delle sue opere continua soprattutto nella sua ultima fatica il *Libro illustrato del broccato primaverile* (*Ehon haru no nishiki* 絵本春の錦), opera postuma pubblicata nel 1771 e di cui, sicuramente, parte del lavoro è stato fatto dai suoi allievi.

Se da un lato i disegni e le linee stanno via via peggiorando i colori delle stampe riescono in un qualche modo a rendere quest'opera preziosa e affascinante. Alcune di queste stampe non hanno nulla da invidiare a quelle precedenti, come per esempio quella nella fig. 62. Nell'immagine vediamo due donne davanti al portale di un tempio che osservano un cuculo provenire dall'ovest e che vola vicino a loro mentre una servitrice regge nelle mani i capelli delle dame. I soggetti, i colori e le creature ci rimandano tutti al mondo primaverile e alle sue distintive caratteristiche. Perfino quando le linee dei disegni sono flebili il lettore non riesce a criticare in modo negativo quest'opera perché essa riesce a instillare in lui un sentimento d'affetto per qualsiasi cosa che possa ricordare la bellezza di quel periodo aureo ormai passato.⁸²

⁸² Jack HILLIER, *The Art of the Japanese Book*, London, Sotheby's Publications, 1987, pp. 317-328.

4.3 Torii Kiyonaga: l'ultimo grande maestro della scuola Torii

Figlio di un venditore di libri a Edo, originariamente era conosciuto con il nome di Sekiguchi Shinsuke. Prese il nome di Torii Kiyonaga solamente dopo essere stato adottato da Kiyomitsu il suo maestro. Sebbene non biologicamente legato alla famiglia Torii ne divenne comunque l'ultimo erede. Il suo stile si riconosce soprattutto per il forte realismo delle sue opere (specialmente per quanto riguarda la produzione delle stampe di *bijin* 美人 e di attori di *kabuki*) e per la grande attenzione ai dettagli oltre che per l'energia e la sensibilità tipiche della scuola Torii. Le sue stampe circa la cultura urbana di Edo sono tra le più realistiche di tutti i tempi. Fu inoltre uno degli artisti più famosi nella produzioni di *nishikie*.

Quello che possiamo considerare come il suo primo libro realizzato e disegnato da lui è il *Libro illustrato di eroi ed eroine* (*Ehon muchibukuro* 絵本武智袋) pubblicato nel 1782. Il volume è composto da tre stampe a pagina singola e dieci a doppia pagina, tutte rigorosamente colorate. Il tema, come si intuisce dal titolo, è la rappresentazione di eventi storici e leggendari che riguardano i grandi campioni del passato, siano essi uomini o donne. Due delle stampe più famose raccontano la storia dei fratelli Soga che già abbiamo visto precedentemente essere fonte d'ispirazione per molti lavori.



Fig. 63 Asahina Saburō combatte contro Soga no Gorō, *Libro illustrato di eroi ed eroine*, Torii Kiyonaga, 1782

In una di queste stampe (fig. 63) vediamo Asahina Saburō che cerca di fermare Soga no Gorō tenendo tra le mani una parte della sua armatura, Asahina però era talmente forte che l'armatura si ruppe. Questo avvenimento, rappresentato in molte altre stampe e oggetti, è conosciuto con il termine di *kusazuribiki* 草摺引き ossia "tirare l'armatura".

Ma per capire quanto dettagliate fossero le stampe di Kiyonaga dobbiamo prendere in esame il libro illustrato *I colori della triplice aurora* (*Saishiki mitsu no asa* 彩色美津朝). Il testo, che prende il nome dall'almanacco primaverile, è composto da sette stampe policrome a doppia pagina. Il numero sette non è casuale ma è stato scelto perché esso è il numero delle piante primaverili giapponesi. La triplice aurora è il momento più atteso dell'anno perché rappresenta l'alba del primo giorno del primo mese del nuovo anno. Essa segna il ritorno della primavera e il ritorno di tutta una serie di rituali che la gente compie per rinnovare il proprio spirito e iniziare così un nuovo anno. Possiamo quindi trovare immagini della prima calligrafia, della prima gara con l'arco, del primo bagno e così via. Molte delle attività primaverili prendevano luogo lo stesso giorno tutti gli anni come per esempio quella di bere la minestra fatta con le sette erbe stagionali il settimo giorno o quella di passeggiare nelle campagne per raccogliere i germogli dei piccoli pini durante il primo giorno dell'anno del topo. Ma, dato che alcune attività erano governate da entità di forza maggiore⁸³, la cui influenza poteva aumentare o diminuire, le persone consultavano l'almanacco e decidevano quale giorno era migliore per una determinata attività.

La prima di queste stampe (fig. 64) consente al lettore di sbirciare all'interno del giardino di un palazzo dove una donna, presumibilmente una dama, in abiti antichi contempla un usignolo appollaiato su un ramo di un susino. All'esterno della recinzione troviamo due giovani donne, ancelle di questa dama. Sulla sinistra invece sono presenti altre due donne che, sedute, con il pennello tra le mani, stanno pensando a quale scrittura poter scrivere come "prima calligrafia dell'anno nuovo".

I luoghi in cui l'artista conduce i lettori sono molteplici e tutti diversi tra di loro. Possiamo ammirare la casa di un mercante e ritrovarci poi in un quartiere di piacere, assistere ad una gara di tiro con l'arco e poi immergerci in un bagno caldo oppure girovagare tra le vie affollate della città dove un mercante di libri cerca di vendere le copie dei testi in voga in quel periodo.

⁸³ Una di queste entità poteva essere, per esempio, il tempo atmosferico.

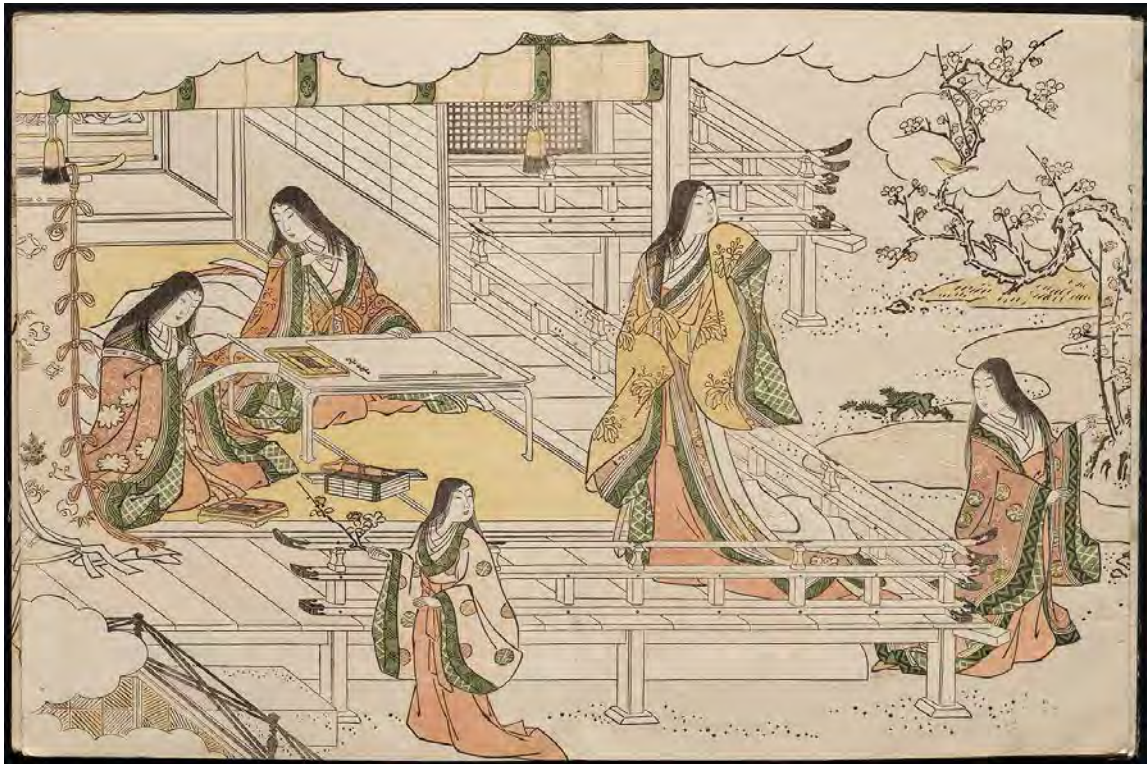


Fig. 64 La prima calligrafia dell'anno, *I colori della triplice aurora*, Torii Kiyonaga, 1787

La stampa forse più significativa del volume è quella della prima vendita in un negozio nel quartiere mercantile (fig. 65) dove possiamo assistere a molte scene diverse tutte curate nei minimi dettagli. La cosa che spicca di più tra tutte è il fatto che il negozio presente nelle scenario non è altro che il negozio dell'editore Eijudō Nishimura colui che ha fatto pubblicare il suddetto libro. Lo si può capire sia dal *mon*, il *mitsu tomoe* 三つ巴 (le tre "virgole") presente sulla tenda del negozio, sia dalla lanterna posta davanti al negozio che reca il nome Eijudō Nishimura oltre che alla scritta "*moto tonya* 本問屋" che significa "venditore autorizzato". Davanti a questa bancarella possiamo vedere un uomo intento a studiare una stampa di una *bijin* (probabilmente una dello stesso Kiyonaga) e un samurai che offre dei soldi a un bambino per comprare un *ehon*. Sulla destra ci sono due bambini che giocano con un aquilone mentre un altro gruppo se ne sta a lato del negozio. A sinistra invece ci sono due donne, quella con il copricapo nero è una nobile. A lato del

libraio troviamo invece la scritta *Mitsu no asa* con il nome di Torii Kiyonaga. Tutta questa scena non rappresenta altro che è il fulcro e il modo in cui l'arte *ukiyo-e* si diffondeva.⁸⁴



Fig. 65 La prima vendita dell'anno nel negozio di Eijudō Nishimura, *I colori della triplice aurora*, Torii Kiyonaga, 1787

Questo libro illustrato rappresenta al suo interno un intero mondo diviso in sette stampe dai colori brillanti in cui persone, di epoche e di classi sociali differenti, si godono il nuovo anno e la nuova primavera. Nel libro sono inoltre presenti nelle varie immagini le sei arti⁸⁵ chiamate anche *rikugei* 六芸: l'etichetta, la musica, la matematica, il tiro con l'arco, l'equitazione e la calligrafia.⁸⁶

Oltre all'attenzione per ogni minimo dettaglio e le stampe così ben colorate, a rendere il libro ancora più "lussuoso" è la sua copertina, decorata in oro con un motivo di pini pitturati a mano. Questo tipo di rifinitura, diventerà, d'ora in avanti una caratteristica peculiare dei più costosi *ehon*.

⁸⁴ Jack HILLIER, *The Art of the Japanese Book*, London, Sotheby's Publications, 1987, pp. 389-393

⁸⁵ Le sei arti formavano la base dell'educazione nell'antica Cina dell'epoca Tang. Le loro radici traggono origine dal confucianesimo. Furono poi importate in Giappone dove divennero obbligatorie per la classe samuraica.

⁸⁶ Roger S. KEYES, *Ehon: The Artist and the Book*, Seattle, University of Washington Press, 2006; pp. 109-111.

4.4 Katsushika Hokusai: l'origine dei *manga*

Nato nel 1760 a Edo da un produttore di specchi a diciotto anni inizia a sviluppare un certo interesse per la pittura e per la stampa e decide quindi di entrare nella scuola di Katsukawa Shunshō, artista *ukiyo-e*, pittore e stampatore, con il nome di Katsukawa Shunrō. Sebbene fosse un allievo di Shunshō studiò le tecniche di molte altre scuole quali la Kanō, la Tosa e la Kōrin. Trasse inoltre ispirazione sia dalla pittura cinese che da quella occidentale per arrivare più tardi a creare un suo stile personale prendendo il nome di Katsushika Hokusai. Fu un artista versatile sia per quanto riguarda i soggetti delle sue stampe (paesaggi, *bijin*, *shunga*, ecc.) sia per il fatto di essere allo stesso tempo pittore, stampatore e intagliatore. Era costantemente coinvolto in diverse attività data la sua bravura: come illustratore per libri, disegnatore di album senza aggiunta di testo scritto, stampatore, creatore di stampe singole che trattavano qualsiasi aspetto della natura, delle attività umane e degli aspetti leggendari del Giappone. I suoi libri, forse più di ogni altro artista, sono considerati essere lo specchio della cultura della nazione.⁸⁷ Egli è forse l'artista giapponese più conosciuto al mondo soprattutto per le sue *Trentasei vedute del monte Fuji* (*Fugaku sanjūrokkei* 富嶽三十六景). La rappresentazione della montagna sacra da una varietà di punti di vista usando ogni volta diverse tecniche di composizione è il suo lavoro *ukiyo-e* più importante per quanto riguarda il tema dei paesaggi.⁸⁸

Tra le molteplici opere di Hokusai quella che ci interessa maggiormente in quanto libro illustrato è *Hokusai manga*, il più popolare, influente e amato *ehon* della sua generazione. Il libro era considerato sia un manuale per chi volesse cimentarsi nell'arte sia un album di schizzi disegnati senza grandi pretese⁸⁹: l'obiettivo di Hokusai era che i lettori disegnassero in modo che anch'essi potessero sperimentare quella stessa esperienza che provava lo stesso Hokusai. Questo è il motivo per cui sottotitolò il libro "condividere lo spirito libera le mani" (*denshin kaishu* 伝神開手).

Hokusai disegnò dieci differenti volumi di *manga* tra il 1814 e il 1819 ognuno con un tema differente: paesaggi, miti, armi, architettura, persone, ecc. In queste raccolte di schizzi l'artista volle rappresentare tutto ciò che attirava la sua attenzione. Nel progetto originario l'opera avrebbe dovuto concludersi con il primo tomo (quello del 1814) ma riscosse un tale successo che Hokusai pianificò immediatamente una serie di dieci volumi.

⁸⁷ Jack HILLIER, *The art of Hokusai in book illustration*, Berkeley, University of California Press, 1980.

⁸⁸ Gabriele FAHR-BECKER (a cura di), *Japanese Prints*, Köln, Taschen GmbH, 2007, p. 21.

⁸⁹ In origine i *manga* erano immagini disegnate senza uno scopo preciso, in modo casuale.

A partire dall'anno successivo ne sarebbero stati stampati due all'anno. Dato il trionfo si pensò a una nuova serie che arrivasse fino al ventesimo volume questa però si interruppe al quindicesimo e ultimo volume, apparso solo nel 1878 a distanza di trent'anni dalla morte di Hokusai.

Il fascino esercitato dai *manga* di Hokusai deriva dallo sforzo dell'artista di catturare nel dettaglio gli aspetti di tutte le cose presenti in natura e di tutte le fuggevoli molteplicità di espressioni delle più svariate tipologie di persone. La dinamicità di queste immagini cela un metodo rigoroso in cui l'artista riduce qualsiasi soggetto a forme geometriche di base come cerchi, rettangolo, quadrati e triangoli. Questo modo di disegnare fu già spiegato in un altro libro dello stesso Hokusai intitolato *Corso accelerato di disegno semplificato (Ryakuga haya oshie 略画早押南)* che contiene esempi di disegni con compasso e righello che spiegano come creare volumi sovrapponendo cerchi e come ottenere la piatezza policentrica disponendo cerchi in fila (fig. 66-67). In ogni pagina del manuale il disegno compare due volte: da un lato troviamo l'immagine completa, quella finale, dall'altro troviamo l'immagine divisa in diverse forme geometriche che serviva appunto agli aspiranti artisti come metodo d'insegnamento. A differenza di altri manuali didattico-pittorici:

“[...] nel *Ryakuga haya oshie* le parti concernenti le spiegazioni tecniche risultano piuttosto estese e puntuali; accanto a queste Hokusai esorta l'allievo a non abbattersi alle prime difficoltà e a non lasciarsi trascinare dalla “volontà” del pennello nell'esecuzione del disegno. In questo modo l'apprendimento, punteggiato da giochi di parole e immagini spiritose, raramente si rivela noioso o ripetitivo. Anche chi, acquistava questi manuali, non solo con lo scopo di imparare l'arte del disegno o della pittura, ma per puro godimento estetico, si trovava in possesso di un'opera assai gradevole e piena di spunti stimolanti.”⁹⁰

Lo stile innovativo di Hokusai acquisì vigore spirituale attraverso l'utilizzo di forme a S nascoste, cariche di dinamismo visivo. Come si può notare sia in *Hokusai manga* sia in *Ryakuga haya oshie* egli realizzava forme a S unendo archi di cerchio rivolti in direzioni opposte. I punti in cui rotazioni in senso opposto entrano in contrasto generano un'atmosfera di tensione permanente fra due forze, in cui nessuna però cede in favore dell'altra. Questa tecnica, basata sull'assemblaggio di molteplici cerchi e altre

⁹⁰ Silvia VESCO, *Geometria e Pittura: il primo volume del Ryakuga haya oshie di Katsushika Hokusai (1760-1849)*, in *Annali di Ca' Foscari*, XXXIII, 3, Venezia, 1995, p. 370.

figure geometriche dimostrata in *Ryakuga haya oshie* è volta a indirizzare l'attenzione del lettore sui dettagli policentrici. Ad esempio, nel disegno del millepiedi (fig. 68), costruito sulla ripetizione di piccoli archi di cerchio, il punto di vista macroscopico che accoglie il tutto e quello microscopico che analizza ogni dettaglio si fondono insieme permettendo al lettore di percepire sempre la propria posizione.

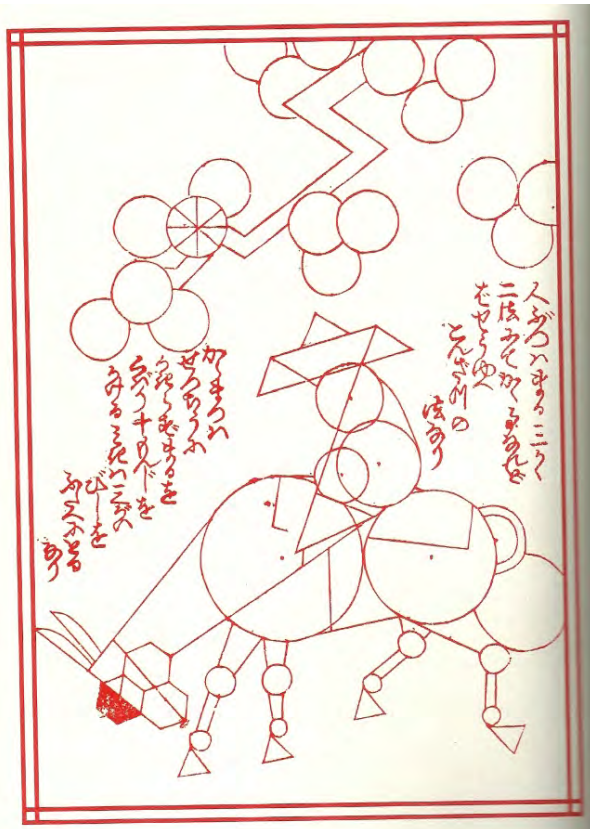


Fig. 66 Schizzi⁹¹, *Ryakuga haya oshie*, Katsushika Hokusai, 1812-14

⁹¹ “Disegnare il personaggio attraverso il sistema dei triangoli e dei cerchi, ma trattandosi di un cavaliere diventa una cosa piuttosto complicata. Per quanto riguarda il larice e non solo Setchū [o il paesaggio della neve] mettete qua e là dei cerchi, l’ideogramma di dieci e per il tronco scrivete tre volte il *bishi* a due righe parallele” traduzione tratta da Silvia VESCO, *Geometria e Pittura: il primo volume del Ryakuga haya oshie di Katsushika Hokusai (1760-1849)*, in *Annali di Ca' Foscari*, XXXIII, 3, Venezia, 1995, p. 385.

Fig. 67 Schizzi⁹², *Ryakuga haya oshie*, Katsushika Hokusai, 1812-14

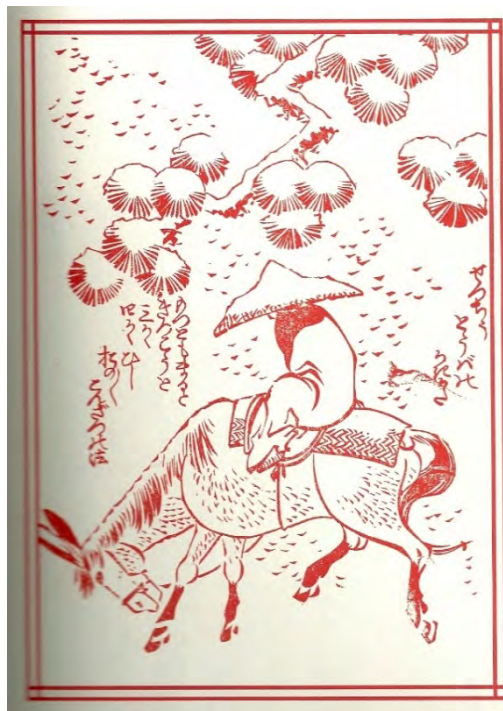


Fig. 68 Schizzi⁹³, *Ryakuga haya oshie*, Katsushika Hokusai, 1812-14

⁹² “Metodo per disegnare un paesaggio in mezzo alla neve e un asino. [oppure]: Metodo per disegnare il poeta Su Dungpo e l’asino. Metodo dell’unione di quadrati, triangoli, rombi e trapezi [trapezi: lett. forma a guscio di tartaruga]” traduzione tratta da Silvia VESCO, *Geometria e Pittura: il primo volume del Ryakuga haya oshie di Katsushika Hokusai (1760-1849)*, in *Annali di Ca' Foscari*, XXXIII, 3, Venezia, 1995, p. 384.

⁹³ “Utilizzando il compasso [fare] un millepiedi. [Esempio di] un modo di fare un serpente con il compasso. Quando si tratta di disegnare cose lunghe attraverso la scomposizione di cerchi facendo così risulterà semplice” traduzione tratta da Silvia VESCO, *Geometria e Pittura: il primo volume del Ryakuga haya oshie di Katsushika Hokusai (1760-1849)*, in *Annali di Ca' Foscari*, XXXIII, 3, Venezia, 1995, p. 397.

Oltre a contenere bozzetti e immagini di animali, paesaggi e persone *Hokusai manga* racchiude un certo numero di frasi idiomatiche, proverbi e insegnamenti buddhisti, trasformati in schizzi e impiegati come sorta di guida al disegno.



Fig. 69 Ciechi che accarezzano un elefante, *Hokusai manga* (volume 8), Katsushika Hokusai, 1814-78

Uno dei più famosi di questi disegni è quello intitolato *Ciechi che accarezzano un elefante* (*Gunmō zō wo naderu* 群盲象撫でる) in cui sono raffigurati undici ciechi mentre toccano il corpo di un pachiderma, così grande da occupare due intere pagine (fig. 69). Ognuno di loro tasta una parte diversa, chi una zanna, chi una zampa, chi la proboscide, altri si aggrappano sulla schiena e qualcuno gli stringe la coda. Il contrasto tra le enormi dimensioni dell'elefante e quelle minuscole degli anziani, insieme all'espressione irritata dell'animale, contribuiscono al fascino di questa illustrazione. Il proverbio sui ciechi che accarezzano l'elefante spiega che “proprio come quando un gruppo di ciechi misura un elefante, ognuno di loro deduce le dimensioni complessive dell'enorme mammifero basandosi unicamente sulla parte che ha toccato, così le persone ottuse non sono in grado di apprezzare i grandi uomini e le grandi imprese”. Ogni uomo infatti crede solamente in quello che riesce a toccare ed è scettico su tutto ciò che non capisce. Alcuni studiosi ipotizzano che l'elefante non sia altri che Hokusai stesso: il

mondo del pittore era infatti così incredibilmente vasto che era difficile coglierne l'intera portata.⁹⁴

Hokusai manga è considerato il capostipite dei moderni *manga*, i fumetti giapponesi e anche il primo libro illustrato a raggiungere un'ampia attenzione da parte del pubblico occidentale che utilizzava questi schizzi come riferimenti per le proprie creazioni. Per esempio Félix Bracquemond (1833-1914) incise le immagini dei pesci e delle conchiglie presenti nel secondo volume su un servizio di porcellana.

A giudicare dalle numerose edizioni che sono state stampate e dal numero di copie che sono sopravvissute, il *Manga* fu il più popolare *ehon* della storia giapponese. Infatti, solamente il primo volume fu stampato talmente tante volte tra il 1814 e il 1820 che le matrici si consumarono e ne dovettero incidere di nuove. Si dice che i blocchi degli ultimi volumi (quelli stampati nel 1878) esistano tutt'oggi.⁹⁵

⁹⁴ Kazuya TAKAOKA, *Hokusai manga*, traduzione italiana a cura di Fabio ZUCHELLO, Milano, L'ippocampo, 2011

⁹⁵ Roger S. KEYES, *Ehon: The Artist and the Book*, Seattle, University of Washington Press, 2006; pp. 188-189.

CONCLUSIONI

Come si è potuto vedere nel corso di questa tesi, la creazione dei libri illustrati era il frutto di un processo per nulla semplice né tanto meno veloce dato il gran numero di persone che potevano partecipare alla stesura di un unico libro. Tutto, dalla carta fino all'inchiostro, dalla lavorazione della rilegatura ai materiali usati per quest'ultima, era pensato nei minimi dettagli e più questi erano raffinati e ricercati più i libri acquistavano valore. Si consideri per esempio i libri prodotti a Saga, i *sagabon*, essi sono tra gli *ehon* più belli e costosi di sempre e rappresentano un modello di perfezione mai raggiunto nel corso degli anni per il modo con cui essi venivano rilegati e intagliati. Come si può supporre, questi, non erano libri che tutti potevano permettersi ma erano piuttosto destinati solo ad alcune determinate classi sociali, in particolare quella dei *chōnin* che stava nascendo in quegli anni.

La caduta della stamperia, probabilmente dovuta al costo eccessivo delle opere, provocò un calo dell'estetica nella lavorazione e per i dettagli. I grandi artisti che precedentemente si occupavano delle illustrazioni per questi libri, iniziarono a svalutare questa pratica e il lavoro passò ad autori minori e quindi meno costosi per l'editore. Per queste ragioni, se da un lato si evidenziò un declino estetico delle opere, dall'altro si verificò un aumento di lettori, di libri (dato che le tecniche di stampe si erano evolute permettendo così una maggior creazione di copie) e, di conseguenza, un arricchimento della cultura classica giapponese. Dato l'abbassamento dei costi per lo sviluppo di questi libri le case editrici di Edo, Ōsaka e Kyōto colsero l'occasione e iniziarono la produzione in serie di vari tipi di *ehon*: guide turistiche, libri sulla cultura urbana, recensioni di cortigiane e attori, novelle satiriche, libretti per il teatro *nō* ecc. creando in pochissimo tempo un nuovo stile di vita e una nuova realtà chiamata *ukiyo* o mondo fluttuante.⁹⁶

Come già spiegato nell'introduzione di questa tesi sono stati scelti quattro dei più grandi autori di *ehon* perché in qualche modo essi hanno influenzato l'arte giapponese delle stampe riuscendo ad arrivare fino ai giorni nostri come nel caso paradigmatico di Hokusai.

Con questa tesi si è voluto dare un piccolo contributo a quello che è, al giorno d'oggi, lo stato dell'arte giapponese in Italia. Si sente parlare spesso di Hokusai e di

⁹⁶ Ovviamente ci sono stati altri fenomeni che hanno portato alla nascita dell'*ukiyo* ma gli *ehon* sono sicuramente uno dei più importanti mezzi della sua diffusione.

Hiroshige ma molti altri artisti di uguale importanza sono stati spesso trascurati in ambito accademico e per questo si è voluto dar voce ad alcuni di questi autori, spesso poco conosciuti, perché adombrati dal successo dei grandi maestri.

Sicuramente questo argomento meriterebbe un ulteriore approfondimento con un focus su autori e opere che, purtroppo, non ho potuto analizzare nel corso di questa dissertazione a causa dei limiti di fruibilità di molti testi in Italia. Sarebbe quindi auspicabile proseguire in loco lo studio di questo tipo di lavori, certamente affascinanti per il modo in cui l'arte e la letteratura giapponese si fondono e coesistono in un unico microcosmo chiamato *ehon*.

GLOSSARIO

aobanagami 青花紙

Carta speciale di colore blu.

asa 麻

Pianta di canapa.

benibana 紅花

Noto con i nomi comuni di cartamo o zafferanone, è una pianta appartenente alla famiglia delle Asteracee.

bijin 美人

Termine usato per indicare le “belle donne”, uno dei temi principali delle stampe *ukiyo-e*.

bodhisattva

Colui che, ottenuta l'illuminazione, rinuncia a entrare nel *nirvāna* per aiutare gli altri uomini a salvarsi. Il nono dei dieci stadi dell'esistenza, un gradino al di sotto della condizione di buddha. Il termine giapponese è *bosatsu* 菩薩.

chanoyu 茶の湯

Cerimonia del tè, rito spirituale e sociale praticato in Giappone fin dal sedicesimo secolo. È anche conosciuto con il nome di *chadō* o *sadō* 茶道.

chōnin 町人

Letteralmente “cittadino”, classe sociale che emerse in Giappone durante il periodo Edo (1603-1868), la maggior parte di loro erano mercanti ma vi erano pure alcuni artigiani.

gampi 雁皮

Gruppo di arbusti giapponesi.

haikai 俳諧

Chiamato anche *haiku* 俳句 è un componimento poetico di diciassette sillabe suddivise nel seguente modo: 5-7-5. Questa forma poetica ebbe origine dal *renga* 連歌, la poesia a catena di trentun sillabe (5-7-5-7-7-7).

ikebana 生け花

Arte giapponese della disposizione dei fiori recisi. Nell'antichità era conosciuta anche come *kadō* 花道.

Itsuki no miko 齋の皇女

Chiamate anche *saiō* 齋王 erano le donne, parenti dell'imperatore e non sposate, che venivano inviate nel santuario di Ise per diventare sacerdotesse e servitrici della dea Amaterasu.

kabuki 歌舞伎

Forma di teatro sorta in Giappone durante il periodo Edo (1603-1868) in cui l'azione scenica è accompagnata da musica e danze.

kakemono 掛物

Dipinto o calligrafia giapponese, su seta, cotone o carta, organizzato a guisa di rotolo e destinato ad essere appeso. Il kakemono si apre in verticale ed è concepito come decorazione murale per interni.

katsura 桂

Albero della famiglia delle Cercidifillacee proprio dell'Asia orientale (Cina e Giappone).

kikyō 桔梗

Campanula a fiori grandi.

kōzo 楮

Gelso della carta.

mitsumata 三桮

Arbusto dell'ordine delle Malvali.

mon 紋

Emblema utilizzato in Giappone per decorare e identificare un particolare individuo o una famiglia.

monogatari 物語

Genere letterario nato in Giappone durante il periodo Heian (794-1185). Si tratta di una lunga narrazione in prosa paragonabile all'epica. Riguarda quasi sempre storie immaginarie o eventi storici descritti però in maniera fantastica e non realistica. I più importanti sono il *Genji monogatari* e l'*Ise monogatari*.

nō 能

Forma di teatro giapponese sorta nel quattordicesimo secolo e caratterizzata dall'uso delle maschere.

oiran 花魁

Cortigiane d'alto rango, si differenziano rispetto alle altre prostitute perché sono più delle intrattenitrici che delle concubine.

pagoda

Edificio sacro buddhista a forma di torre caratterizzato da un numero di piani per lo più dispari e un tetto molto sporgente e concavo verso l'alto.

rattan

Nome usato per indicare diverse specie di palme. Con il loro legno si fabbricano mobili, bastoni, ombrelli e si eseguono lavori d'intreccio.

rōnin 浪人

Samurai decaduto, rimasto senza padrone perché quest'ultimo è morto o per aver perso la sua fiducia.

shamisen 三味線

Strumento musicale giapponese a tre corde con la cassa quasi quadrata ricoperta di pelle di gatto o di cane suonato con un plettro d'avorio o di legno.

shunga 春画

Stampa erotica.

susuki 薄

Piuma delle pampas.

sutra

Nel buddhismo il termine si riferisce esclusivamente ai testi presenti nel canone della scuola buddhista. Anticamente stava a significare un insieme di insegnamenti sapienziali espressi in modo breve e conciso.

tekake 手掛け

Cortigiane di fascia media.

tororoaoi とろろ青い

Pianta della famiglia delle Malvacee usata in Giappone per la produzione della carta.

tsuyukusa 露草

Nome giapponese della commelina, fiore dai petali blu originario dell'asia meridionale.

ukiyo 浮世絵

Letteralmente “immagini del mondo fluttuante”, è un genere di stampa artistica giapponese su blocchi di legno fiorita nel periodo Edo (1603-1868). Il termine *ukiyo* si riferisce alla cultura giovane e impetuosa che fiorì durante quegli anni nella città di Edo, Ōsaka e Kyōto e che rappresentavano una realtà a parte.

ukiyozōshi 浮世草子

Letteralmente “racconti del mondo fluttuante”, è un genere letterario che si sviluppò in Giappone, soprattutto a Ōsaka e Kyōto, tra il 1680 e il 1770. Sono considerati testi di letteratura popolare che hanno i *chōnin* come protagonisti.

washi 和紙

Anche chiamata “carta giapponese” è un tipo di carta fatta a mano, di buona consistenza, resistente e traslucida. Grazie alle sue caratteristiche può essere utilizzata per molte cose: stampe, origami e calligrafia.

yamatoe 大和絵

Stile pittorico nato in Giappone durante il periodo Heian (794-1185) ispirato dalla dinastia cinese Tang ma evolutosi grazie alla volontà dei pittori giapponesi di creare delle opere prettamente nipponiche con un loro stile identificativo (colori più vivaci e temi giapponesi).

yotaka 夜鷹

Sono le prostitute di rango inferiore, le più economiche, giravano le strade di notte nascondendo il proprio volto con un cappuccio. Il termine tradotto significa succiacapre dato che esse si muovevano solamente con il buio come i medesimi uccellini.

BIBLIOGRAFIA

AIMI, Kōu, *Ehon gafu nenpyō*, (Cronologia di ehon e album) in Aimi Kōu shū (Lavori di Aimi Kōu), Musashimurayama, Seishōdō, 1998

相見香雨、『絵本画譜年表』、武蔵村山市、性衝動、1998

CAROLI, Rosa, GATTI, Francesco, *Storia del Giappone*, Roma, Bari, Laterza, 2004

FAHR-BECKER, Gabriele (a cura di) *Japanese Prints*, Köln, Taschen GmbH, 2007

HILLIER, Jack, *The art of Hokusai in book illustration*, Berkeley, University of California Press, 1980

HILLIER, Jack, *The Art of the Japanese Book*, London, Sotheby's Publications, 1987

HILLIER, Jack, SMITH Lawrence, *Japanese Prints 300 years of albums and books*, London, British Museum Publications, 1980

ISHII, Kendō, *Nishikie no hori to suri* (Intaglio e stampa di una xilografia a colori), Tōkyō, Unsodō, 2005

石井研堂、『錦絵の彫と摺』、東京、芸艸堂、2005

KEYES, Roger S., *Ehon: The Artist and the Book*, Seattle, University of Washington Press, 2006

KOKUGOJISHO, *Dejitaru Daijisen* (Dizionario della lingua giapponese, grande fonte di sapere – versione digitale), Shōgakukan, 1998

国語辞典、デジタル大辞泉、小学館、1998

SALTER, Rebecca, *Japanese Woodblock Printing*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2002, p. 77-80

SUZUKI, Jun, *Kinsei ehon kōza* (Corso sui primi libri illustrati), Washington D.C., Arthur M. Sackler Gallery, 2000

鈴木淳、『近世絵本講座』、Washington D. C.、Arthur M. Sackler Gallery, 2000

SUZUKI, Jun, TINIOS, Ellis *Understanding Japanese woodblock-printed illustrated books: A short introduction to their history, bibliography and format*, Leiden, Brill Publisher, 2013

SUZUKI, Jūzō, *Ehon to ukiyoe, Edo shuppan bunka no kōsatsu* (Ehon e ukiyoe: considerazioni sulle pubblicazioni in periodo Edo), Tōkyō, Bijutsu Shuppansha, 1979

鈴木重三、『絵本と浮世絵、江戸出版文化の考察』、東京、美術出版社、1979

TAKAOKA, Kazuya, *Hokusai manga*, traduzione italiana a cura di Fabio ZUCHELLO, Milano, L'ippocampo, 2011

TINIOS, Ellis, *Japanese Prints*, London, British Museum Press, 2010

TOLLINI, Aldo, *Lineamenti di storia della lingua giapponese*, Venezia, Cafoscarina, 2001-2002

VESCO, Silvia, *Geometria e Pittura: il primo volume del Ryakuga haya oshie di Katsushika Hokusai (1760-1849)*, in *Annali di Ca' Foscari*, XXXIII, 3, Venezia, 1995

SITOGRAFIA

Asian Art Mall

<http://www.asianartmall.com/Woodblock-How-To.htm>

Beyond Calligraphy

http://www.beyondcalligraphy.com/clerical_script.html

Book Text Design

<https://heishing.wordpress.com/2010/10/12/蝶舞装幀/>

Cameron J. Campbell

http://cameronjcampbell.name/Tier2/Japanese_calligraphy/Japanese_calligraphy_styles/Japanese_calligraphy_styles.htm

Graeme's Place, 2008

http://homepages.nildram.co.uk/~dawe5/bookbinding_pages/BB_sewn2.html

A History of Graphic Design

<http://guity-novin.blogspot.it/2010/02/woodblock-printing-this-woodblock-print.html>

Hiromi Paper

<http://www.hiromipaper.com/newsletter/TororoAoi.htm>

Kyo Karakami, 2009

<http://www.maruni-kyoto.co.jp/e/info.html>

McClain's Printmaking Supplies

<http://www.imcclains.com/productinfo/documents/KentoJapaneseRegistration.pdf>

Sengoku Daimyo, 2014

<http://www.sengokudaimyo.com/miscellany/books.html>

Takase: Fine Japanese Calligraphy

<http://www.takase.com/Library/Glossary.htm>

The Production of Japanese Woodblock Prints

<http://mercury.lcs.mit.edu/~jnc/prints/process.html>

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

Fig. 1 Una delle milioni di pagode in miniatura che l'imperatrice Shōtoku commissionò una volta salita al trono, in *The Samurai Archives SamuraiWiki*, 2013.

<http://wiki.samurai-archives.com/index.php?title=File:Hyakumanto.JPG>

Fig. 2 Coppia di nobili che osserva un danzatore da *Il sutra del Loto su ventagli*, in *The Virtual Museum of Japanese Arts*.

<http://web-japan.org/museum/painthist/phheianj/phheianj2.html>

Fig. 3 Scoglio con *ashigai, hamaguri, kogai, suzumegai, akoyagai, e katashigai* da *I doni della bassa marea*, in KEYES, Roger S., *Ehon: The Artist and the Book*, Seattle, University of Washington Press, 2006, p. 117.

Fig. 4 Da destra verso sinistra le cortigiane Senzan, Chōzan e Toyoharu di Chōjiya da *Specchio delle forme delle belle donne della serra*, in KEYES, Roger S., *Ehon: The Artist and the Book*, Seattle, University of Washington Press, 2006, p. 13.

Fig. 5 Donna alla finestra da *Seconda antologia immortale di Nagoya*, in KEYES, Roger S., *Ehon: The Artist and the Book*, Seattle, University of Washington Press, 2006, p. 15.

Fig. 6 Sagome dei guardiani da *Seconda antologia immortale di Nagoya*, in KEYES, Roger S., *Ehon: The Artist and the Book*, Seattle, University of Washington Press, 2006, p. 130.

Fig. 7 Vari tipi di *washi*, in *Little Projectiles*.

<http://www.littleprojectiles.com/2011/04/washi-workshop.html>

Fig. 8 *Tororoaoi*, in *Hiromi Paper*.

<http://www.hiromipaper.com/newsletter/TororoAoi.htm>

Fig. 9 *Suzuri*, vaschetta per l'inchiostro, in *Kitaho*.

<http://kitaho.web.fc2.com/hitorigoto42.htm>

Fig. 10 Una parte del processo per la creazione della *aobanagami*, in *Kasanui*.

<http://kasanui.net/kafun/kafun36/kafun3601.html>

Fig. 11 Diagramma del formato base di un *makimono*, in *Oriental Outpost, Adventures in Asian Art*, 2012.

<http://www.orientaloutpost.com/forum/viewtopic.php?t=31339>

Fig. 12 Un esempio di *kansubon*, in *Sengoku Daimyo*, 2014

<http://www.sengokudaimyo.com/miscellany/books.html>

Fig. 13 Un esempio di *orihon*, in *Waseda University Library*.

<http://www.wul.waseda.ac.jp/TENJI/virtual/shomotsu/>

Fig. 14 Diagramma di un *kochōsō*, in *Book Text Design*.

<https://heishing.wordpress.com/2010/10/12/蝶舞装幀/>

Fig. 15 Diagramma di un *rechōsō*, in *Graeme's Place*, 2008.

http://homepages.nildram.co.uk/~dawe5/bookbinding_pages/BB_sewn2.html

Fig. 16 Alcuni esempi di libri rilegati secondo il *rechōsō*, in *Botanical Illustration*, 2012.

<http://botanicalillustration.blogspot.it/2012/04/bookbinding-and-paper-arts-in-botanical.html>

Fig. 17 Un esempio di rilegatura in stile *fukurotoji*, in *Wikipedia*, 2011.

http://en.wikipedia.org/wiki/Japanese_books#mediaviewer/File:Fukurotoji1.JPG

Fig. 18A Copertina lavorata in mica per l'*Album kihō*, in KEYES, Roger S., *Ehon: The Artist and the Book*, Seattle, University of Washington Press, 2006, p. 26.

Fig. 18B Copertina lavorata a sbalzo per il primo volume di *Cento vedute del monte Fuji*, in KEYES, Roger S., *Ehon: The Artist and the Book*, Seattle, University of Washington Press, 2006, p. 26.

Fig. 19 Copertina di *Hokusai manga*, in KEYES, Roger S., *Ehon: The Artist and the Book*, Seattle, University of Washington Press, 2006, p. 188.

Fig. 20 Risguardo con titolo e prefazione da *Montagne del cuore*, in *Ukiyo-e, japanese woodblock prints*.

<http://www.degener.com/1300-01a.HTM>

Fig. 21 Volume 1 pp. 15-16 Yoshida Kenkō da *Illustrazioni di Yamato*, in KEYES, Roger S., *Ehon: The Artist and the Book*, Seattle, University of Washington Press, 2006, p. 28.

Fig. 22 Firma, autobiografia e colofone del volume 1, pp. 25b/26 da *Cento vedute del monte Fuji*, in KEYES, Roger S., *Ehon: The Artist and the Book*, Seattle, University of Washington Press, 2006, p. 31.

Fig. 23 Stili calligrafici, in *Love Melanie*, 2013.

<http://melaniesdreams.ch/shin-gyo-so/>

Fig. 24 Stile del sigillo, in *Cameron J. Campbell*.

http://cameronjcampbell.name/Tier2/Japanese_calligraphy/Japanese_calligraphy_styles/Japanese_calligraphy_styles.htm

Fig. 25 Stile dei funzionari, in *Cameron J. Campbell*.

http://cameronjcampbell.name/Tier2/Japanese_calligraphy/Japanese_calligraphy_styles/Japanese_calligraphy_styles.htm

Fig. 26 Artigiane (un gruppo di donne in un laboratorio per la produzione di stampe su matrice) da *Una parodia delle quattro classi sociali* in *Wikipedia*, 2013.

http://en.wikipedia.org/wiki/Ukiyo-e#mediaviewer/File:Utagawa_Kunisada_-_Printmaking_triptych.jpg

Fig. 27 Un esempio di *hanshitae* da *Cinque sfumature di inchiostro nel quartiere settentrionale*, in *Ukiyo-e Gallery*, 2012.

<http://ukiyo14.rssing.com/browser.php?indx=10914647&item=16>

Fig. 28 *Kagi*, in *Viewing Japanese Prints*.

http://viewingjapaneseprints.net/texts/topictexts/artist_varia_topics/kento7.html

Fig. 29 *Hikitsuge*, in *Viewing Japanese Prints*.

http://viewingjapaneseprints.net/texts/topictexts/artist_varia_topics/kento7.html

Fig. 30 Esempio di *kentō*, in *Viewing Japanese Prints*.

http://viewingjapaneseprints.net/texts/topictexts/artist_varia_topics/kento7.html

Fig. 31 Processo per la creazione di una stampa a colori (parte 1), foto scattata da me all'interno dell'*Edo-Tokyo Museum*, 2014.

Fig. 32 Processo per la creazione di una stampa a colori (parte 2), foto scattata da me all'interno dell'*Edo-Tokyo Museum*, 2014.

Fig. 33 Esempio di *baren*, in *Lesley Trussler: Prints, Paintings & Drawings*, 2010.

<http://art.trussler.co.uk/monotype/>

Fig. 34 Cortigiane da *Libro illustrato di cortigiane*, in *Images of the Floating World: The Primitives*.

<http://ana-3.lcs.mit.edu/~jnc/prints/PFAC/s1primitives.html>

Fig. 35 *Sakuraiya Hideji con la dama Toku*, in *Honolulu Museum of Art*.

https://honolulumuseum.org/art/5799-sakurai-ya-hideji-with-attendant-tokua_z

Fig. 36 *Ichikawa Danjurō I nel ruolo di shibaraku*, in *Ukipedia*,

<http://www.ukipedia.de/101.php>

Fig. 37 Scena di un picnic autunnale da *Inaka Genji*, in *Boston Museum of Fine Arts*.

<http://www.mfa.org/collections/object/autumn-picnic-scene-from-inaka-genji-from-the-series-eastern-magic-lantern-slides-of-a-charming-figure-yasasugata-azuma-no-utsushi-e-477505>

Fig. 38 Il fiume Akuta (Akutagawa): Ariwara no Narihira fugge assieme a dama Nijō da *Ise monogatari*, in *National Diet Library*.

<http://www.ndl.go.jp/exhibit/50/pict/catalog/c046-001-1.jpg>

Fig. 39 Narihira si nasconde tra l'erba con una ragazza da *Ise monogatari*, in HILLIER, Jack, *The Art of the Japanese Book*, London, Sotheby's Publications, 1987, p. 44.

Fig. 40 Narihira viaggia verso est da *Ise monogatari*, in *The New York Public Library: Digital Collections*.

<http://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e3-e797-a3d9-e040-e00a18064a99>

Fig. 41 Narihira viaggia verso est da *Ise monogatari*, in HILLIER, Jack, *The Art of the Japanese Book*, London, Sotheby's Publications, 1987, p. 45.

Fig. 42 Il poeta Narihira Ason e la poetessa Ko no Ogimi da *Sanjūrokkasen*, in HILLIER, Jack, *The Art of the Japanese Book*, London, Sotheby's Publications, 1987, p. 48-49.

Fig. 43 Boschetto di pini e onde da *Michimori*, in KEYES, Roger S., *Ehon: The Artist and the Book*, Seattle, University of Washington Press, 2006, p. 53.

Fig. 44 La luna che sorge dalle colline da *Michimori*, in KEYES, Roger S., *Ehon: The Artist and the Book*, Seattle, University of Washington Press, 2006, p. 55.

Fig. 45 Farfalla e fiori di susino da *Michimori*, in KEYES, Roger S., *Ehon: The Artist and the Book*, Seattle, University of Washington Press, 2006, p. 53.

Fig. 46 Scorcio della luna e antenne di farfalla da *Michimori*, in KEYES, Roger S., *Ehon: The Artist and the Book*, Seattle, University of Washington Press, 2006, p. 55.

Fig. 47 Copertina da *Michimori*, in HILLIER, Jack, *The Art of the Japanese Book*, London, Sotheby's Publications, 1987, p. 57.

Fig. 48 Scatola da scrittura laccata con motivo dell'ottuplice ponte, in *Studyblue*.

https://classconnection.s3.amazonaws.com/276/flashcards/842276/jpg/lacquer_box1320085914317.jpg

Fig. 49 Nichiren scrive il suo *Risshō ankokuron* da *Elogio nelle illustrazioni e nei commenti del gran sacerdote Nichiren*, in HILLIER, Jack, *The Art of the Japanese Book*, London, Sotheby's Publications, 1987, p.

Fig. 50 Lotta di *sumō* tra Kawazu no Saburō e Matano no Gorō da *Soga monogatari*, in HILLIER, Jack, *The Art of the Japanese Book*, London, Sotheby's Publications, 1987, p.

Fig. 51 Caccia nelle pianure di Okuno da *Soga monogatari*, in HILLIER, Jack, *The Art of the Japanese Book*, London, Sotheby's Publications, 1987, p. 65.

Fig. 52 La cavalcata, i fratelli Soga vengono portati da Yoritomo da *Soga monogatari*, in HILLIER, Jack, *The Art of the Japanese Book*, London, Sotheby's Publications, 1987, p. 67.

Fig. 53 Vedova di uno *shōgun* con le servitrici da *Cento donne classificate secondo il loro rango sociale*, in HILLIER, Jack, *The Art of the Japanese Book*, London, Sotheby's Publications, 1987, p. 165.

Fig. 54 Contadine che trebbiano il riso da *Cento donne classificate secondo il loro rango sociale*, in HILLIER, Jack, *The Art of the Japanese Book*, London, Sotheby's Publications, 1987, p. 164.

Fig. 55 Cortigiane di Shimmachi a Ōsaka e le loro attendenti che ammirano una composizione floreale da *Cento donne classificate secondo il loro rango sociale*, in HILLIER, Jack, *The Art of the Japanese Book*, London, Sotheby's Publications, 1987, p. 165.

Fig. 56 Due ragazze estirpano un giovane pino durante il giorno del ratto del primo mese da *Libro illustrato del katsura in fioritura*, in HILLIER, Jack, *The Art of the Japanese Book*, London, Sotheby's Publications, 1987, p. 318.

Fig. 57 Una ragazza legge una lettera alla luce di una lampada da *Libro illustrato del katsura in fioritura*, in HILLIER, Jack, *The Art of the Japanese Book*, London, Sotheby's Publications, 1987, p. 320.

Fig. 58 Una ragazza legge una lettera alla luce di una lampada (a colori) da *Libro illustrato del katsura in fioritura*, in HILLIER, Jack, *The Art of the Japanese Book*, London, Sotheby's Publications, 1987, p. 320.

Fig. 59 Frontespizio del volume cinque del *Libro illustrato sui confronti delle bellezze delle serre*, in *Japanese woodblock prints of Jacques J. F. Commandeur*, 2014.

<http://jacquesc.home.xs4all.nl/images/Large-SeiroBijinAwase5-0.jpg>

Fig. 60 Le cortigiane Himegiku (a destra) e Katsuragi (a sinistra) che suonano due strumenti musicali da *Libro illustrato sui confronti delle bellezze delle serre*, in *National Diet Library*, 2002.

http://www.ndl.go.jp/en/publication/ndl_newsletter/125/256.html

Fig. 61 Le cortigiane Shizuhata (a destra) e Shizukaze (a sinistra) giocano a carte da *Libro illustrato sui confronti delle bellezze delle serre*, in *National Diet Library*, 2002.

http://www.ndl.go.jp/en/publication/ndl_newsletter/125/256.html

Fig. 62 La vista di un cuculo da *Libro illustrato del broccato primaverile*, in *Boston Museum of Fine Arts*.

<http://mfas3.s3.amazonaws.com/objects/SC266479.jpg>

Fig. 63 Asahina Saburō combatte contro Soga no Gorō da *Libro illustrato di eroi ed eroine*, in *The British Museum*.

http://data.ukiyo-e.org/bm/images/AN00063207_001_1.jpg

Fig. 64 La prima calligrafia dell'anno da *I colori della triplice aurora*, in *Boston Museum of Fine Arts*.

<http://www.mfa.org/collections/object/saishiki-mitsu-no-asa-colors-of-the-triple-dawn-246414>

Fig. 65 La prima vendita dell'anno nel negozio di Eijudō Nishimura da *I colori della triplice aurora*, in *Boston Museum of Fine Arts*.

<http://www.mfa.org/collections/object/saishiki-mitsu-no-asa-colors-of-the-triple-dawn-246414>

Fig. 66 Schizzi da *Ryakuga haya oshie*, in TAKAOKA, Kazuya, *Hokusai manga*, traduzione italiana a cura di Fabio ZUCCHELLO, Milano, L'ippocampo, 2011.

Fig. 67 Schizzi da *Ryakuga haya oshie*, in TAKAOKA, Kazuya, *Hokusai manga*, traduzione italiana a cura di Fabio ZUCCHELLO, Milano, L'ippocampo, 2011.

Fig. 68 Schizzi da *Ryakuga haya oshie*, in TAKAOKA, Kazuya, *Hokusai manga*, traduzione italiana a cura di Fabio ZUCCHELLO, Milano, L'ippocampo, 2011.

Fig. 69 Ciechi che accarezzano un elefante da *Hokusai manga* (volume 8), in *Visipix*.

<http://www.visipix.com/sites/specials/hokusai/elefantlarge.htm>

RINGRAZIAMENTI

Quelle che state andando a leggere ora sono le ultime pagine della mia tesi, ma non solo, sono le pagine che per me rappresentano la fine di un lungo, e a volte, tortuoso percorso che non sarei mai riuscito a percorrere senza tutti voi.

Innanzitutto vorrei ringraziare i miei genitori che con il loro supporto, non solo economico, mi hanno permesso di raggiungere questo traguardo. È grazie a loro se uno dei miei più grandi sogni si è potuto avverare e per questo sarò loro eternamente grato.

Ringrazio tutta la mia famiglia e i miei parenti, in particolar modo mia nonna Antonietta che è venuta a mancare quando questa tesi era appena agli albori. Sono sicuro che se fosse qui sarebbe orgogliosa della persona che sono diventato.

Ringrazio la mia relatrice Silvia Vesco, è stata lei a farmi innamorare dell'arte giapponese fin dal primo giorno di lezione il primo anno in aula Gradoni e grazie per avermi sostenuto e appoggiato durante la stesura di questa tesi.

Ringrazio Cristina, Federica, Giacomo, Laura, Martina, Raffaella e Silvia, siete gli amici di una vita, si dice che dopo 8 anni un'amicizia sia destinata a durare per sempre e io sono sicuro che sarà così. Vi voglio un mondo di bene.

Voglio fare un ringraziamento speciale a Chiara, la mia miglior amica, la prova che non serve avere un legame di sangue per essere fratello e sorella. Tu per me sei e sarai sempre la mia sorellina. Ti voglio bene Oneee-chan.

Un ringraziamento speciale a Filippo perché l'affetto che si prova per una persona non dipende dal tempo passato assieme ma da come si passa assieme. Grazie per avermi spronato a dare tutto me stesso in questi ultimi mesi.

Ringrazio Tommaso che, anche se ci siamo incontrati da poco, sembra quasi ci conosciamo da una vita.

Ringrazio i miei amici padovani Brigida, Francesco, Marco, Nicolò e Nilo che anche se non riusciamo a vederci spesso hanno sempre cercato di supportarmi per ogni cosa. Grazie anche per le bellissime serate passate assieme e per avermi lasciato usurpare i vostri divani per qualche notte.

Ringrazio i miei amici bolognesi e lucchesi Andrea, Francesca, Giorgio, Lorenzo e Matteo per tutti i Lucca Comics passati assieme e per le belle serate.

Ringrazio Damiano, Debora, Ilaria e Rita siete la dimostrazione che anche dopo le superiori se un'amicizia è vera questa non scompare dopo il diploma.

Ringrazio i miei coinquilini Alice, Davide, Francesco, Roberto, Valentina e Veronica, senza di voi non so come avrei potuto fare in questi anni veneziani. Vorrei fare anche un ringraziamento particolare alla dirimpettaia per averci allagato casa durante il terzo anno.

Ringrazio tutti i miei compagni di corso e in particolare Giulia, Giusy, Isabella, Lucio, Marina e Susanna. Grazie per questi anni passati assieme, grazie per le risate, per le distrazioni e per i consigli che mi avete dato. E Giusy, metticela tutta!! 頑張って!

Ringrazio tutti gli amici del 2265 in particolar modo Anna, Giulia, Ilaria, Laura, Perla, Tania, Tobia e Viola, grazie per aver animato quell'appartamento che i primi anni è sempre stato un po' smorto.

Forse non ve ne rendete conto ma quello che oggi sono lo devo a tutti voi, che mi avete aiutato, consigliato e fatto crescere come persona, a tutti voi voglio dire 心から本当にありがとう。