Università
Ca'Foscari
Venezia

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

Tesi di Laurea

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Sensō sakusen kirokuga:
l'arte a servizio della propaganda negli anni 1937-1945

Relatore
Ch. Prof.ssa Rosa Caroli

Correlatore
Ch. Prof.ssa Rossella Menegazzo

Laureando
Agnese Pasquin
Matricola 815337

Anno Accademico
2012 / 2013

要旨

１９３７年７月、「支那事変」という動機で満州に駐屯していた日本軍は中国に侵入し、日中戦争を開始した。戦争勃発以降、時が経つにつれ、日本国内で足りない物資が増えてきた。それに従って、戦況も深刻になったのである。日本政府と軍は連合国による中国軍への援助を断つ為、また、南方資源地域への進出の布石として、仏領インドシナ北部への進駐を行なった。その後、１９４１年１２月７日のハワイ真珠湾攻撃によって、中国との「事変」は連合国相手の太平洋戦争へと拡大し、日本陸海軍は第二次世界大戦末期まで、東南アジアで多くの厳しい合戦に巻き込まれたのである。

この長期戦は、戦地に赴いた兵士の活力を奪い取るだけではなく、銃撃戦後にも多くの犠牲を必要とした。戦争中、国民が物資不足・貧困・服喪などで不安定な生活を送っていたにもかかわらず、日本が戦争で勝利を収めるのを助ける為、積極的に国家権力と協力した。この無条件の支援は、どのようにしてそれが可能だったのだろうか。日中戦争勃発後に、政府は脅迫と検閲行為を通じて、軍事整体が推し進めていた政策に対する全ての異議を抑制した。しかし、強制的な手段を使うだけでは、戦争への国民の同意を得る事が出来ない。その上、愛国心・共同体精神・戦意高揚などのような理念を促進した、プロパガンダの効果的な組織が必要であった。日本軍の成功と英雄的行為を称賛する事を中心とした国家統制は情報管理をはじめ、娯楽・文化・芸術の世界にも拡張された事で、美術も戦争目的に従属すべく、総動員体制下に組み込まれていったのである。

この論文は、戦争作戦記録画という日本独自ジャンルを対象とする。

戦争作戦記録画とは、日中戦争・太平洋戦争を通じて、１９３７年から１９４５年にかけて、皇軍の偉大な武勲を後世に伝える目的で描かれた作品で、陸海軍の直属として、従軍画家の資格で戦地へ派遣されていた、当時の有力な画家らが制作したものが中心とな

っている。これらの絵はまた、こういった長期戦を積極的に支援し、永別や破滅など、多くの日常困難を克服するように国民を説得出来るプロパガンダの有効な手段として、軍部によって利用されたのである。戦争作戦記録画の画風・主題・具備された思想とは、本論文の中心点である。さらに、これらの研究は絵画のジャンルの出現で発展の為の必要条件として、美術界と軍当局の間で協力関係が作られた歴史的・文化的な背景も分析する事が出来る意図も持っている。

この論文は三つの章で構成されている。上述した通り、第一章では、まず、明治時代に起源した芸術界と、政治当局の密接な関係が強められていった背景の、歴史的・文化的な分析が提出される。日中戦争と太平洋戦争中、改革や制限的な処置の公布に基づいて、軍部は芸術家との協力を徹底的に強化し、美術界の完全な統制を得る事が出来た。次に、どのようにして美術が軍部によって戦争プロパガンダの中に組み込まれていったのかという問題に着目する。例を挙げてみれば、陸海軍の正式な外郭団体として発足した美術協会に支援を行なったりする事や、従事画家らの派遣を積極的に出資したりする事などが、一般的な支配方法であった。この第一章では、国家・軍部・軍関係の美術団体の主催や後援のもと開催された、戦争美術展覧会について述べる。

第二章では、まず初めに、二十世紀の変わり目に大衆プロパガンダの媒体として、極めて重要になった戦争画というジャンルの誕生を詳しく分析する。その時期に、日清戦争（１８９４－１８９５年）と日露戦争（１９０４－１９０５年）の、戦場へ軍隊を移動させた政治当局は、戦争の現実の理想化された見方を通し、軍事狂信への世論を喚起する為、視覚芸術力を理解した。また、遠近法や明暗法など西洋絵画技法と色彩の使用は、大衆の人々に感銘と魅力を与える、最も適切な手段であることが判明した。美術展覧会で展示された写実的な戦争画を観てうっとりしている間、人々は正確に英雄的行為や勇気や愛国心などの感情を感じることが出来た。これらの理由から、描線と二次元の伝統的な技法

を用いて描かれた戦争作戦記録画の製作もあったが、１９３７年から１９４５年にかけての戦争中に従事画家らを派遣した軍当局は、「日本画」よりむしろ、「洋画」という画風を好んだ。最後に、戦争作戦記録画の様々な主題や絵画が、国民に国家思想を伝え広める事に視点を向けた論文の重要な部分である。特に、共同体・利他主義・天皇への絶対服従・祖国の為の義務など、儒教の伝統的な思想に繋がれていた「国体」の概念に焦点も当てている。

最終章では、政治・社会情勢の偉大な変化の時期であった第二次世界大戦に着目したい。戦後、日本は連合国の直接支配のもとで、民主改革の実行に着手した。国内に自由主義と平和主義の雰囲気は、終わったばかりの戦争に関する世論に影響を与えたほど。しかし、国民がその戦争を経験した熱は時と共に消えていき、過去に背を向けて生きる希望しか残っていなかった。美術界はもちろん、この状況の変化に無関心ではなく、画壇の内部で戦時下における画家の道徳的責任の討議が始まった。本論文は、どのようにして画壇が藤田嗣治（１８８６－１９６８年）を始め、何人かの画家だけに責任を負わせたという事を明らかにしている。また、なぜ軍事政権の理想を支援する為にある美術家が、自己の美的価値や道徳観などを捨てるかという理由も説明しようとしている。最後に、アメリカ人によっての戦争作戦記録画没収の戦争分析で締めくくる。１９５１年に連合国は極端な国家主義がかかったプロパガンダとしての絵画をアメリカへ送り、これらは二十年後に１５３点が「無期限貸与作品」扱いで日本に返還されている。

INDICE

Introduzione ..... **p. 1**

Breve sintesi dei capitoli ..... p. 9

Capitolo 1 ..... **p. 12**

1.1 Bunten, Teiten e Shin bunten: l'origine della dipendenza tra arte e Stato ..... p. 12

1.2 Il principio del "*saikan hōkoku*": il pennello al servizio dello Stato ..... p. 18

Capitolo 2 ..... **p. 35**

2.1 Le origini della pittura di guerra nel Giappone pre-moderno ..... p. 35

2.2 *Nisshin sensōe* e *nichirō sensoe*: le prime immagini di una guerra moderna ..... p. 38

2.3 La rivalutazione dello stile *yōga* verso la propaganda di guerra ..... p. 44

2.4 I *sensō sakusen kirokuga* tra *kirokusei* e *geijutsusei* ..... p. 47

2.5 I *sensō sakusen kirokuga*: soggetti (*kirokusei*) ..... p. 51

2.6 I *sensō sakusen kirokuga*: messaggi ideologici (*geijutsusei*) ..... p. 59

Capitolo 3 ..... **p. 68**

3.1 Il dopoguerra ..... p. 68

3.2 La questione sulla responsabilità morale dei pittori in guerra ..... p. 71

3.3 La confisca dei *sensō sakusen kirokuga* ..... p. 77

Conclusioni ..... **p. 85**

Immagini ..... **p. 89**

Bibliografia ..... **p. 111**

Indice bibliografico delle immagini ..... **p. 117**

Nomi giapponesi citati nel testo ..... **p. 125**

Glossario ..... **p. 127**

Istituzioni, associazioni ed esposizioni artistiche citate nel testo ..... p. 127

Altri termini giapponesi citati nel testo ..... p. 130

INTRODUZIONE

Nel luglio del 1937, il Giappone aprì le ostilità con la Cina, dando così inizio alla cosiddetta guerra dell'Asia Orientale[1] in seguito all'incidente del ponte di Marco Polo, che le autorità nipponiche denominarono con il termine di *Shina jihen* 支那事変,[2] ossia l'"incidente cinese". La definizione generica di "incidente" venne usata allo scopo di attenuare la responsabilità dell'esercito imperiale di stanza vicino a Pechino, che ebbe un ruolo di primo piano nella dinamica della vicenda. Alcuni soldati giapponesi, infatti, dichiararono l'omicidio di un loro commilitone per mano nemica, ma il nome della vittima non fu mai reso noto. Questa mancanza di informazioni induce una parte di studiosi ad affermare che la situazione possa essere stata provocata di proposito dai giapponesi,[3] che si crearono il pretesto per scatenare l'invasione della Cina. L'azione militare venne appoggiata dal governo centrale di Tokyo, in quanto il blocco di potere dominante, costituito dagli alti comandi militari di Esercito e Marina, uomini politici conservatori, funzionari civili, *zaibatsu* 財閥 e corte imperiale,[4] vedeva nel vicino Paese asiatico un luogo adatto a mantenere ed espandere i propri interessi economici e finanziari.[5] La conquista di nuovi territori avrebbe infatti permesso al Giappone di procurarsi le risorse necessarie a potenziare il settore produttivo e competere a livello mondiale con le maggiori potenze economiche occidentali. Inoltre, la politica espansionista era ritenuta indispensabile, in particolar modo dai vertici dell'Esercito e dai nazionalisti,[6] per estendere i confini dell'impero giapponese[7] e rafforzare ulteriormente l'egemonia militare, economica e politica in Asia Orientale, così da riservare al Paese un ruolo da protagonista sulla scena internazionale nella spartizione coloniale del mondo. Con questa prospettiva, le truppe imperiali iniziarono l'avanzata

[1] Il termine di "Guerra dell'Asia Orientale" (Daitōa sensō 大東亜戦争) viene sostituito da una parte della storiografia giapponese con la denominazione di "Guerra dei quindici anni " (Jūgonen sensō 十五年戦争), in quanto alcuni storici considerano il 1931 come l'effettivo anno di inizio dello stato di belligeranza nipponico che si sarebbe protratto sino al termine del secondo conflitto mondiale nel 1945. Di fatto, il 18 settembre del 1931 l'armata giapponese del Kwantung di stanza in Manciuria invase la regione, con il falso pretesto di aver subito un attentato dinamitardo alla linea ferroviaria della Mantetsu nei pressi di Mukden. L'episodio, architettato dagli ufficiali nipponici ma addebitato alle truppe cinesi, fu il primo di una lunga serie di scontri locali che si susseguirono con crescente intensità fino all'incidente del ponte Marco Polo, che diede avvio a una vera e propria guerra.

[2] Saburō IENAGA, *The Pacific War, 1931-1945: a Critical Perspective on Japan's Role in World War II*, New York, Pantheon Books, 1978 (ed. or. *Taiheiyō sensō* 太平洋戦争, 1968), p. 70

[3] Il fatto che le truppe imperiali parlarono di uno "scontro inevitabile" fa pensare ad altri commentatori che possa essersi trattato di un vero incidente, o quantomeno che ci sia stata una provocazione, vedi Kenneth G. HENSHALL, *Storia del Giappone*, Milano, Oscar Mondadori, 2005 (ed. or. *History of Japan*, 2004), p. 175

[4] Gli *zaibatsu* erano dei grandi gruppi finanziari o imprenditoriali a gestione familiare, la cui formazione risale ai primi anni ottanta del XIX secolo, quando lo Stato cedette a privati gli impianti industriali non direttamente coinvolti nella produzione bellica, vedi Rosa CAROLI, Franco GATTI, *Storia del Giappone*, Roma, GLF editori Laterza, 2006, p. 160

[5] IENAGA, *The Pacific War…*, cit., p. 57

[6] Francesco GATTI, *Storia del Giappone contemporaneo*, Milano, Bruno Mondadori, 2002, p. 84

[7] Nel 1937, l'impero nipponico comprendeva Taiwan, le isole Pescadores, la Corea, la Manciuria, dove nel 1932 fu fondato lo Stato fantoccio del Manchukuo, le isole Caroline, Marianne e Marshall nel Pacifico e, infine, la penisola del Jiaochou, vedi GATTI, Storia del Giappone contemporaneo, cit., pp. 82-83

sulla Cina continentale e marciarono a sud, verso la capitale Nanchino, sicure di poter conseguire una celere vittoria contro un avversario considerato inferiore per capacità organizzative e mezzi bellici,[8] ma ignare che gli scontri localizzati sarebbero invece degenerati in una vera e propria guerra, in cui rimasero impegnate sino alla fine del secondo conflitto mondiale. Le forze cinesi, infatti, misero in atto una ostinata resistenza ai danni dell'esercito invasore che, contro ogni previsione, dopo i primi anni di successi nelle regioni della Cina centrale, nel 1940 si ritrovò in una situazione di stallo, perché incapace di sostenere le ingenti spese militari necessarie a continuare il conflitto. La scarsità di risorse sul suolo nazionale, poverissimo di materie prime da investire nella produzione di armamenti, convinse gli alti comandi militari e le autorità politiche giapponesi a occupare l'Indocina settentrionale, approfittando della connivenza del governo collaborazionista di Vichy.[9] La progressiva occupazione dei territori meridionali della penisola allarmò gli Stati Uniti d'America che, con l'appoggio di Gran Bretagna e Olanda, proclamarono l'embargo totale sulle esportazioni del greggio verso il Giappone, nel tentativo di scoraggiare un'eventuale invasione dei propri possedimenti coloniali in India e nei mari del Pacifico. La decisione delle forze alleate di bloccare i rifornimenti di petrolio venne percepita dal governo come un atto provocatorio,[10] che rischiava di mettere in ginocchio l'intero settore bellico del Paese e, di conseguenza, limitare le vittorie in guerra. Il conflitto armato con gli Stati Uniti e i suoi alleati era ormai inevitabile: la mattina del 7 dicembre 1941, gli aerei giapponesi bombardarono la base americana di Pearl Harbor, nell'arcipelago hawaiano, dando così inizio alla guerra del Pacifico. Nei primi mesi del conflitto, i continui successi del Giappone nel Sud-est asiatico dipesero dall'intensità con cui vennero condotti gli attacchi contro gli Alleati che, occupati a combattere anche sul fronte europeo, non riuscirono a contrastare da subito le incessanti operazioni militari del nemico. Nell'estate del 1942, quando l'impero giapponese raggiunse la massima estensione, i territori conquistati comprendevano Taiwan (ex Formosa), la Corea, lo Stato fantoccio del Manchukuo,[11] la Cina settentrionale e costiera, la Thailandia, l'Indocina, le Filippine, la Malesia, l'Indonesia, la Nuova Guinea e la Birmania, oltre a molte isole del Pacifico sino alle Gilbert, a Wake e Kiska (Fig. 1).[12] L'incontenibile avanzata delle forze terrestri e navali giapponesi subì un drastico arresto all'inizio del mese di giugno, quando la flotta statunitense causò gravi perdi-

[8] IENAGA, *The Pacific War…*, cit., p. 85

[9] Il governo filotedesco di Vichy venne istituito in Francia nel giugno del 1940, dopo la presa di Parigi da parte dei nazisti. All'epoca della Seconda guerra mondiale, l'Indocina era una colonia francese e l'alleanza con la Germania, consolidata con la firma del Patto tripartito nel 1939, permise al Giappone di non trovare ostacoli durante l'occupazione del territorio asiatico, vedi IENAGA, *The Pacific War…*, pp. 129-130

[10] IENAGA, *The Pacific War…*, cit., p. 132

[11] Lo Stato del Manchukuo, di completa dominazione giapponese, fu istituito nel settembre del 1932, quando il governo centrale di Tokyo riconobbe ufficialmente la nazione, creata in seguito ad una violenta azione dei militari di stanza in Cina che, nel settembre del 1931, avevano avviato di propria iniziativa l'invasione della Manciuria, vedi HENSHALL, *Storia del Giappone*, cit., pp. 165-166

[12] Franco GATTI, *Il Giappone contemporaneo, 1850-1970*, Torino, Loescher, 1976, cartina p. 92

te[13] alla marina imperiale nella battaglia delle isole Midway, al largo delle Hawaii, cui seguirono numerose altre vittorie degli Alleati. Da quel momento in poi, infatti, gli Stati Uniti e l'Inghilterra, forti non solo del sovrannumero di uomini e mezzi rispetto alla controparte nipponica, ma anche della maggiore esperienza nel gestire al meglio una guerra moderna,[14] ripresero in un crescendo di conquiste il controllo dei mari e occuparono alcune isole strategiche situate dalle coste del Giappone a una distanza tale da permettere ai B-29 americani di effettuare frequenti incursioni aeree sulle principali città del fronte interno. Nell'ultimo anno del conflitto, dopo una serie di pesanti sconfitte in cui le truppe giapponesi si resero protagoniste di violenti scontri mortali, lotte disperate e azioni suicide, la disfatta totale era ormai imminente, ma le autorità nazionali non manifestavano alcuna volontà di arrendersi, anzi avrebbero continuato la guerra ad oltranza finché il nemico non fosse stato completamente distrutto. Al contrario, le forze alleate desideravano concludere in fretta le ostilità, in modo da contenere la temuta espansione territoriale dell'Unione Sovietica, in procinto di entrare in guerra contro il Giappone, ed evitare di subire grosse perdite in vite umane in un decisivo attacco alle isole maggiori dell'arcipelago qualora il conflitto si fosse protratto ancora a lungo. Pertanto, nel luglio del 1945, i capi di Stato alleati offrirono all'ultima potenza dell'Asse ancora in guerra la possibilità di accettare la resa incondizionata, pena "la distruzione immediata e totale"[15] del Paese, ma l'ultimatum venne del tutto ignorato. Questa perseveranza fu pagata a caro prezzo dal Giappone: il presidente americano Harry S. Truman (1884-1972), infatti, acconsentì al lancio della bomba atomica sulla città di Hiroshima, che fu effettuato il 6 agosto, seguito a distanza di tre giorni da un secondo sgancio sulla città di Nagasaki. Alla luce del disastro causato dall'arma nucleare, il 15 agosto del 1945 l'imperatore Hirohito (1901-1989), in un discorso trasmesso via radio a tutto il popolo, proclamò la fine della guerra e ammonì i suoi sudditi che avrebbero dovuto "sopportare l'insopportabile, tollerare l'intollerabile"[16], poiché un popolo straniero avrebbe per la prima volta calpestato da vincitore il sacro suolo dell'impero.

I lunghi anni del conflitto combattuto in Asia Orientale e nel Pacifico dal Giappone tra il 1937 e il 1945 assorbirono non solo le energie dei soldati impegnati al fronte, ma richiese anche enormi sacrifici quotidiani ai civili rimasti in patria, che collaborarono attivamente per aiutare il Paese a vincere la guerra, nonostante le precarie condizioni sociali in cui viveva la maggior parte della popola-

[13] I danni inflitti alla marina giapponese in questa battaglia navale furono ingenti: quattro portaerei e un incrociatore pesante vennero distrutti dalla flotta americana e più di duemila membri dell'equipaggio nipponico persero la vita, vedi HENSHALL, *Storia del Giappone*, cit., p. 190

[14] Toshio IRITANI, *Group psychology of the Japanese in wartime*, Londra, Kegan Paul International, 1991, p. 62

[15] Con queste parole, tratte dal documento "Proclamazione delle condizioni di resa giapponese" redatto dagli Alleati il 26 luglio del 1945 durante la Conferenza di Potsdam (17 luglio-2 agosto), si fa un chiaro riferimento al possibile uso della bomba atomica, i cui effetti disastrosi erano stati sperimentati con successo dagli americani quello stesso mese, vedi HENSHALL, *Storia del Giappone*, cit., p. 195

[16] GATTI, *Storia del Giappone contemporaneo*, cit., p. 111

zione. Fin dalle iniziali ostilità con la Cina, infatti, i giapponesi furono sottoposti al razionamento delle risorse, dalle materie prime ai prodotti tessili, che furono in gran parte destinate al rifornimento delle truppe, con lo scopo di migliorare l'efficienza dell'apparato militare. Dal 1941, con una nuova ordinanza sui consumi, varata dal ministero del Commercio e dell'Industria in comune accordo con quello dell'Agricoltura, la limitazione si estese a tutti i beni di prima necessità, inclusi gli alimenti di base della dieta giapponese, come il riso, il pesce e la salsa di soia. Il sistema studiato dal governo per un'equa distribuzione delle risorse interessò sia le aree urbane sia le zone rurali, ma la scarsità di cibo si aggravò con il progredire del conflitto e favorì la nascita del mercato nero, in cui i prodotti, spesso di bassa qualità, erano venduti a prezzi maggiori rispetto ai canali di vendita ufficiali, provocando un considerevole aumento del costo della vita. La concomitante diminuzione dei salari per la manodopera, obbligata a ore di duro lavoro nelle industrie belliche, costrinse numerose famiglie a vivere sulla soglia della povertà, senza contare che le pessime condizioni igieniche in cui versavano le fabbriche determinarono un peggioramento delle già precarie condizioni di salute, evidente nell'incremento dei casi di tubercolosi.[17] Lo stato di miseria della popolazione urbana si acuì alla fine del 1944, quando i bombardamenti sulle città diventarono una frequente realtà quotidiana: alla sofferenza per le perdite dei propri cari al fronte, si aggiungeva ora la paura per la scomparsa di parenti e amici sotto la potenza devastante degli ordigni incendiari, che terminò solo con il triste epilogo delle atomiche su Hiroshima e Nagasaki.

Nonostante le privazioni materiali e affettive, i sudditi dell'impero sostennero il conflitto e non si opposero alle politiche espansioniste del governo sino alla fine della guerra. Le voci di dissenso alle ragioni di stato furono prerogativa di un ristretto gruppo di intellettuali, cineasti e pubblicisti che ancora manifestavano un'aperta volontà di ribellarsi al regime. Dal 1925, infatti, con l'emanazione della Legge per il mantenimento dell'ordine pubblico (Chian ijihō 治安維持法) la libertà di espressione subì notevoli limitazioni e qualsiasi forma di pensiero non conforme all'ideolo-gia del blocco di potere dominante fu messa a tacere. Il provvedimento concedeva sia ai Corpi speciali di polizia (Tokubetsu kōtō keisatsu 特別高等警察, abbreviato in Tokkō 特高) sia alla magistratura ampi poteri di controllo e coercizione contro chiunque fosse ritenuto un soggetto sovversivo per la stabilità sociale del Paese, a partire dai movimenti politici liberali o di matrice comunista fino a comprendere anche intellettuali, studenti e giornalisti. L'azione persecutoria opprimeva gli oppositori del regime con persistenti atti intimidatori e censori, ma in larga misura fece uso della pratica del *tenkō* 転向 che, sotto pesanti pressioni psicologiche a cui non era estranea la violenza fisica, mirava all'abiura politica dei dissidenti. La mancata conversione dell'imputato portava al processo dello stesso che, in base alla sentenza comminata dalla corte giudiziaria, poteva essere interdetto dai pubblici uffici,

[17] IENAGA, *The Pacific War…*, cit., p. 193

incarcerato o, in seguito ad un emendamento imperiale del 1928, condannato a morte. Nel corso degli anni trenta, con la graduale ascesa dei militari al potere, le repressioni per eliminare ogni possibile intervento di critica all'operato del governo si inasprirono a tal punto che, all'alba delle ostilità contro la Cina nel 1937, non esisteva alcuna forma di resistenza organizzata all'autorità centrale e le poche opposizioni durante il periodo bellico furono ridotte al silenzio con l'invio al fronte dei "criminali del pensiero".[18] In tempo di guerra, tuttavia, la coercizione non fu l'unica arma usata dal regime totalitario per ottenere l'approvazione del popolo al conflitto, in quanto il consenso non poteva essere solamente imposto, ma necessitava di essere costruito attraverso una costante opera di convincimento, che sapesse indurre le persone a pensare e ad agire secondo quanto prestabilito dalle politiche di governo.[19] Per modellare in modo efficace l'opinione pubblica, lo Stato costruì un'imponente macchina di propaganda che si articolò su due piani distinti: se da un lato, infatti, furono rafforzati i valori tradizionali di matrice confuciana come lealtà e pietà filiale, considerati i principi fondanti della società giapponese, dall'altro vennero invece diffuse le immagini di un Paese civilizzato e moderno messo a capo di un futuro impero asiatico, in cui le popolazioni conquistate avrebbero vissuto nuovi giorni di prosperità e benessere. La questione sulla modernità fu uno dei punti di forza su cui venne costruita la fabbrica del consenso, perché capace di stimolare nei civili sia l'entusiasmo per la guerra sia la volontà di sopportare le numerose difficoltà quotidiane. In periodo Meiji (1868-1912), dopo oltre due secoli di quasi totale isolamento, il Giappone feudale, sotto l'influenza del mondo occidentale, intraprese un imponente processo di industrializzazione e modernizzazione che, tempo qualche decennio, lo aveva allontanato dalla visione stereotipata dei Paesi retrogradi e sottosviluppati dell'Asia Orientale per avvicinarsi alla realtà sociale, economica e militare delle maggiori potenze europee. Durante gli anni della guerra, il Paese del Sol Levante venne dunque raffigurato dalla propaganda nazionale come lo Stato più moderno e progredito del continente asiatico: capacità industriale, stabilità politica, mezzi di trasporto e centri urbani all'avanguardia, persino prodotti per l'igiene e uomini in ottima salute divennero parte integrante dell'immaginario collettivo. Inoltre, le autorità politiche e militari indussero i giapponesi a credere che solo l'espansione territoriale dell'impero avrebbe permesso alle altre regioni asiatiche di raggiungere lo stesso grado di sviluppo e di benessere sociale, altrimenti inarrivabile per quei popoli che ancora sottostavano all'oppressiva presenza del colonialismo occidentale. Lo slogan "l'Asia agli asiatici", diffuso non solo in patria ma anche nelle zone occupate, evidenziava, infatti, la tenace volontà del Giappone di affrontare l'impervio cammino del conflitto armato per eliminare la dispotica influenza europea e americana dai territori orientali, allo scopo di creare un prospero regno pan-asiatico su cui

[18] CAROLI, *Storia del Giappone*, cit., p. 214
[19] La seguente analisi sulla propaganda in Giappone durante la guerra del 1937-1945 si basa sullo studio di Barak KUSHNER, *The Thought War: Japanese Imperial Propaganda*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2006

avrebbe governato di diritto, legittimato nel suo ruolo di leader dall'innata superiorità morale e spirituale del suo popolo. Secondo gli antichi racconti locali, il Giappone fu creato dagli dei e l'imperatore, simbolo dell'unità nazionale, discende in linea diretta dalla dea del Sole Amaterasu, che domina incontrastata su tutte le altre divinità del regno celeste; a loro volta, i sudditi possono anch'essi vantare un'origine divina, in quanto appartengono a rami collaterali della famiglia imperiale e sono legati al loro sovrano da un legame assimilabile a quello tra padre e figli. Questa visione mitica della struttura sociale era una nozione basilare del sistema educativo giapponese, che costituì un solido pilastro su cui costruire l'idea di una profonda connessione tra il campo di battaglia e il fronte interno. Il Rescritto imperiale sull'educazione (Kyōiku chokugo 教育勅語), redatto nel 1890 e permeato di valori confuciani quali obbedienza, lealtà e armonia, istruiva i giapponesi a considerarsi come una grande comunità di tipo familiare, in cui il singolo individuo doveva inibire i propri interessi personali in favore di quelli collettivi onde evitare la comparsa di contrasti e antagonismi all'interno della società. Di conseguenza, i civili rimasti in patria sentivano l'obbligo di impegnarsi nella lotta contro il nemico allo stesso modo dei tanti compatrioti che stavano sacrificando la propria vita al fronte, perché soltanto la totale collaborazione allo sforzo bellico avrebbe potuto garantire al Paese la vittoria in guerra. Nel momento in cui la stabilità sociale iniziò a vacillare di fronte all'imminente sconfitta, le autorità nazionali, con una serie di slogan volti a stimolare lo spirito di combattività e la determinazione a non arrendersi mai, nemmeno dinanzi a morte certa, incoraggiarono la popolazione a restare unita in vista della battaglia finale (*kessen* 決戦), a cui gli stessi civili avrebbero preso parte: agli ordini degli ufficiali dell'esercito, donne, uomini e giovani ragazzi di entrambi i sessi furono addestrati in operazioni militari di guerriglia e attacchi suicida, nel tentativo di contrastare il temuto sbarco alleato sulle coste principali dell'isola.[20] Nelle menti e nei cuori dei sudditi imperiali, la difesa a oltranza della patria non significava solo proteggere il territorio nazionale dall'invasione straniera, ma la netta vittoria contro americani e inglesi avrebbe soprattutto permesso loro di veder realizzato quel sogno di modernità che il Giappone prospettava per se stesso e per tutti i popoli asiatici liberati dalla morsa dell'Occidente.

La diffusione ad un'ampia fascia della popolazione dei messaggi propagandistici, incentrati su patriottismo, comunitarismo e forza di spirito, fu possibile grazie all'impiego dei mezzi di comunicazione di massa, che in tempo di guerra diventarono degli ottimi strumenti in mano allo Stato per veicolare il consenso. Le testate giornalistiche, la stampa periodica, la radio e i cinegiornali, spinti a collaborare sia dal timore di ritorsioni sia dalla possibilità di profitti economici legati alle iniziative

[20] Ben-Ami SHILLONY, *Politics and Culture in Wartime Japan*, Oxford, Clarendon Press, 1981, p. 74. Vedi anche, IENAGA, *The Pacific War…*, cit., p. 230

del governo,[21] sostennero con convinzione le ragioni espansioniste del regime totalitario e contribuirono a mantenere vivo l'entusiasmo del popolo per il conflitto. Gli articoli pubblicati sulle pagine di giornali e riviste, allo stesso modo delle trasmissioni radiofoniche o delle proiezioni in sala, esaltavano la patria, i successi sui campi di battaglia e le eroiche gesta delle truppe imperiali, mentre censuravano con assiduità tutte quelle informazioni "pericolose" che avrebbero potuto turbare l'ordine pubblico, come le restrizioni imposte dalla guerra o le pesanti sconfitte nei mari del Pacifico. Le notizie dei corrispondenti di guerra venivano spesso distorte, soprattutto dopo che la situazione bellica per il Giappone volse al peggio, con lo scopo di ridimensionare le gravi perdite di uomini e mezzi subite dalle forze armate nipponiche e, al contrario, aumentare in misura notevole la quantità di danni inferta al nemico.[22] Inoltre, il sacrificio dei soldati al fronte fu coperto con un falso ottimismo, che idealizzava la morte in onore dell'imperatore e creava innumerevoli eroi di guerra dotati di una forza di volontà senza pari negli altri eserciti, che non avrebbero potuto nulla contro la perseveranza e l'innata superiorità spirituale del Paese divino. In questo modo, grazie alla forza persuasiva della propaganda che induceva il popolo a credere in una sicura e facile vittoria, l'animo marziale delle persone non si sarebbe mai logorato ed esse avrebbero sempre garantito il proprio supporto incondizionato alle dispendiose campagne militari del governo in terra straniera.[23]

Le indicazioni su come trattare le notizie interne e internazionali erano impartite ai mass media dalla Sezione informazioni della Presidenza del Consiglio (Naikaku jōhōbu 内閣情報部), un'agenzia governativa incaricata di coordinare il flusso di informazioni e i programmi di propaganda tra i vari ministeri,[24] spesso restii a collaborare tra loro, anzi quasi alla ricerca di una supremazia nel campo del consenso.[25] La Sezione, istituita nel 1937, fu ampliata tre anni dopo nell'Ufficio informazioni della Presidenza del Consiglio (Naikaku jōhōkyoku 内閣情報局) ed estese i suoi poteri di controllo anche sul mondo dell'intrattenimento, della cultura e delle arti: in molti tra cineasti, scrittori, critici e artisti diedero il loro attivo contributo alle campagne propagandistiche del regime, che cercò di plasmare il contesto culturale secondo le esigenze della nazione in guerra.

Tra i vari ambiti della comunicazione visiva, a dominare la scena furono soprattutto le arti figurative,[26] in quanto si rivelarono un efficace strumento di propaganda per l'immediatezza nel tra-

---

[21] Marco DEL BENE, *Mass media e consenso nel Giappone prebellico*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2008, pp. 190-191

[22] IRITANI, *Group psychology…*, cit., p. 66

[23] IRITANI, *Group psychology…*, cit., p. 69

[24] Gli organi di governo coordinati dalla Sezione informazioni della Presidenza del Consiglio erano: il ministero degli Esteri, il ministero dell'Esercito, i Quartieri generali dell'esercito, il ministero della Marina, il Centro di comando della Marina, il ministero degli Interni, il ministero dell'Educazione e il ministero delle Telecomunicazioni, vedi KUSHNER, *The Thought War…*, cit., p. 27

[25] *Ibid.*

[26] L'analisi sull'uso dell'arte come strumento di propaganda nei regimi totalitari, a cui il Giappone bellico è per molti aspetti assimilabile, è in parte basata sul documento di Silvia BURINI, "Realismo socialista e arti figurative: propaganda

smettere i messaggi ideologici ad un ampia fetta della popolazione, grazie all'uso di immagini chiare e facilmente comprensibili; l'altro evidente vantaggio che determinò la scelta principalmente di questo campo da parte degli organi preposti alla diffusione delle ideologie del regime fu la facilità con cui era possibile manipolare il soggetto rappresentato e le reazioni che poteva suscitare nello spettatore. Il governo, dunque, pose l'arte al servizio della sua politica e sviluppò un programma di controllo che, se da un lato favoriva le numerose associazioni conformi ai canoni estetici, tematici e ideologici voluti dall'autorità, dall'altro ostacolava il lavoro di tutti quei movimenti artistici, in particolare le correnti d'avanguardia come il surrealismo o l'astrattismo, in aperto contrasto con quanto richiesto: promotori dell'idea che l'individuo, e non la collettività, dovesse essere posto al centro di una rinnovata società per garantire un futuro migliore al Paese, furono anche accusati di utilizzare tecniche pittoriche di difficile comprensione rispetto al più intuitivo e immediato realismo occidentale, preferito dal governo proprio per il grande impatto che poteva garantire sul popolo.[27] Di conseguenza, per assicurare la difesa della visione unitaria e armoniosa della società dalle insidie dell'individualismo veicolato da queste correnti, lo Stato gestiva il razionamento e la distribuzione dei materiali per dipingere, già difficilmente reperibili sul mercato in quegli anni, e finanziava artisti inviati su commissione nelle zone di frontiera per documentare da vicino gli avvenimenti bellici. Una volta tornati in patria, gli artisti avrebbero portato a termine la loro opera a partire dai bozzetti realizzati in precedenza, con la garanzia che il risultato finale sarebbe stato poi esposto nelle mostre organizzate con il benestare del governo centrale, cui si affiancavano numerosi lavori di artisti indipendenti, desiderosi di esprimere il loro entusiasmo per il conflitto.[28] Le esposizioni servirono al regime per diffondere la propria visione della guerra e promuovere nella massa il senso di unità nazionale, tramite soggetti semplici dalla forte connotazione simbolica, in quanto le mostre funsero da punto d'incontro tra la società e l'arte, dando a quest'ultima la possibilità di assolvere la propria funzione di propaganda. I lavori esposti al pubblico, che spaziavano da scene di epici scontri armati, passando per lotte disperate tra soldati, fino a momenti di vita quotidiana sia al fronte sia in patria, raccontavano nel loro insieme la storia di una guerra idealizzata, in cui la realtà, filtrata dalla sensibilità dell'autore, si confonde con il mito e la fantasia: quando nella coscienza dello spettatore viene meno la capacità di distinguere tra verità e finzione, poiché poteva credere solo in ciò che gli era concesso di credere, allora la percezione degli eventi risulta distorta e la propaganda riesce ad essere quanto mai efficace. Il sovrapporsi tra realtà e inganno, assieme alla costante repressione di ogni

---

(segue nota) e costruzione del mito", *eSamizdat*, 3, 2-3, 2005, pp. 65-82. Vedi anche, Marco CHINAGLIA, *Arte e propaganda: quando il potere cerca di trasformare la società*, http://www.accademiaricerchesociali.it/1/upload/marco_chinaglia_arte_e_propaganda_senza_note.pdf, 4 luglio 2013

[27] Mayu TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga (War Campaign Documentary Painting): Japan's National Imagery of the "Holy War", 1937-1945*, University of Pittsburgh, 2005, p. 3

[28] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., p. 4

possibile forma di dissenso, impedì al popolo giapponese di sviluppare una visione critica della guerra e, in assenza degli strumenti per ribellarsi alla volontà del regime, lo seguì fino al tragico epilogo del secondo conflitto mondiale, che avrebbe segnato anche la ferita più profonda e dolorosa della storia moderna del Giappone.

Breve sintesi dei capitoli

Questo elaborato si propone di trattare in modo approfondito i *sensō sakusen kirokuga* 戦争作戦記録画 (lett. "dipinti documentari sulle campagne di guerra"), un genere pittorico che si sviluppò tra il 1937 e il 1945, quando i vertici militari di Esercito, Marina e, in piccola parte, Aviazione commissionarono a pittori di rinomata fama la creazione di opere monumentali, che testimoniassero nel tempo le eroiche imprese militari del Giappone in guerra. Essendosi sviluppata solo recentemente una larga fioritura di studi sull'argomento,[29] attualmente tra gli esperti d'arte non esiste una posizione condivisa per quanto riguarda la terminologia più idonea ad indicare i dipinti asserviti alla ragione di stato: dall'analisi delle fonti disponibili consultate per redigere l'elaborato, infatti, si evince che il termine *sensō sakusen kirokuga* viene spesso abbreviato in *sensō kirokuga* 戦争記録画 (lett. "dipinti documentari sulla guerra") oppure sostituito con il più generico *sensōga* 戦争画 (lett. "dipinti di guerra"), usato in senso ampio ad indicare opere dal soggetto bellico realizzate anche da artisti indipendenti e non unicamente dai *jūgungaka* 従軍画家, ossia i pittori "arruolati" dalle forze armate. Appare dunque evidente come sia necessario un migliore e più condiviso utilizzo delle parole,[30] così da garantire una maggiore distinzione tra i lavori frutto dell'iniziativa personale di individui entusiasti e quelli ufficiali atti alla diffusione mirata dell'ideologia di governo. Questi ultimi, infatti, furono pensati dalle autorità nazionali come uno strumento persuasivo che potesse contribuire efficacemente alla strategia militare di propaganda per indurre il popolo a sostenere un conflitto di lunga durata e a superare le conseguenze che ne sarebbero derivate. Lo stile, le tematiche e i messaggi ideologici comunicati dai *sensō sakusen kirokuga* costituiscono la parte centrale di questo elaborato che, in secondo luogo, si pone anche l'obbiettivo di analizzare il contesto storico-culturale in cui si creò lo stretto rapporto tra il mondo dell'arte e lo Stato, presupposto fondamentale per la nascita e lo sviluppo del genere pittorico, il cui potenziale propagandistico non passò inosservato alle forze d'occupazione alleate che, nel dopoguerra, privarono il popolo nipponico di un patrimonio artistico intriso di quel nazionalismo esasperato che portò inesorabilmente il Giappone verso la disfatta totale.

[29] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., p. 6
[30] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., p. 7

Il primo capitolo provvede a delineare la cornice storica e culturale in cui si rafforzò la collaborazione tra gli artisti e il governo centrale, una solida relazione che ebbe origine in periodo Meiji e venne definitivamente consolidata durante la guerra in Asia Orientale e nel Pacifico, grazie a una serie di riforme e misure restrittive con cui lo Stato ottenne l'assoluto controllo sul mondo dell'arte e ne dettò le mode, influenzando i gusti del pubblico. Sempre corredata all'analisi del contesto storico, l'attenzione, in seguito, viene posta sulle modalità con cui l'arte venne assoggettata alla propaganda di guerra da parte dei militari, che provvidero a dare il loro appoggio alle associazioni artistiche affiliate alle forze armate e a finanziare attivamente le spedizioni al fronte di numerosi pittori alle cui opere, infine, diedero ampia visibilità tramite l'organizzazione di esposizioni *ad hoc*.

Il secondo capitolo introduce una breve analisi sulle origini della pittura di guerra in Giappone, un genere artistico che assunse una notevole rilevanza come forma di propaganda popolare a cavallo del XX secolo, quando le autorità politiche, impegnate a dislocare forze militari nella prima guerra sino-giapponese del 1894-1895 e in quella russo-giapponese del 1904-1905, compresero il forte potere evocativo delle arti figurative, in particolare della stampa policroma (*nishikie* 錦絵), per porre l'opinione pubblica al servizio del fanatismo militare mediante una visione idealizzata e spesso distorta della realtà bellica. L'uso del colore e di tecniche pittoriche occidentali, quali la prospettiva e il chiaroscuro, inoltre, si rivelarono come il mezzo più adatto a suscitare empatia e fascinazione nel pubblico che, colpito dalla dettagliata resa realistica di quanto rappresentato, percepiva messaggi di eroismo, coraggio e orgoglio per la patria. Lo stile *yōga* 洋画 (lett. "pittura occidentale") venne dunque prediletto dagli organi militari per i dipinti documentari sulle campagne di guerra del 1937-1945, anche se in passato fu visto con diffidenza e venne gradualmente rivalutato dall'autorità centrale solo dopo la diffusione nel Paese alla fine del XIX secolo del *panorama*, che ne evidenziò le qualità come strumento adatto a divulgare le ideologie nazionali nel popolo attraverso monumentali immagini di guerra. I dipinti citati nell'elaborato sono, quindi, in stile occidentale, anche se non mancò una produzione di opere belliche realizzate secondo le tecniche tradizionali della linea e della bidimensionalità (stile *nihonga* 日本画, lett. "pittura giapponese"). L'ultima parte del capitolo si concentra infine sui soggetti dei *sensō sakusen kirokuga* e sui messaggi ideologici che questi comunicano al pubblico, in particolare il concetto di *kokutai* 国体 (lett. "il corpo nazionale") legato ai valori di collettività, obbedienza all'autorità imperiale e sacrificio per la patria, tutti principi tradizionali di matrice confuciana e shintoista che esortavano il popolo a rispettare i doveri di una nazione in guerra.

Nel terzo e ultimo capitolo, l'attenzione di questo studio si sposta sull'immediato dopoguerra, che per il Giappone rappresentò un periodo di grande trasformazione politica e sociale, in quanto il Paese, sotto il diretto controllo delle forze d'occupazione alleate, intraprese una vasta opera di ri-

forma democratica. Il nuovo clima liberale e pacifista influenzò l'opinione pubblica sul conflitto appena trascorso, cosicché nel popolo si manifestò il vivo desiderio di lasciarsi il recente passato alle spalle e riscattare la propria patria dall'umiliazione subita con la sconfitta, seguendo quell'unica strada possibile offerta loro dagli Alleati. Il mondo dell'arte non rimase estraneo a questo cambio di rotta e al suo interno si aprì un dibattito sulla responsabilità morale dei pittori in guerra. Lo studio evidenzia come la comunità artistica fece ricadere solo su alcune personalità individuali, in modo particolare su Fujita Tsuguji 藤田嗣治 (1886-1968),[31] la colpa di aver collaborato con le autorità di governo allo sviluppo di una propaganda nazionalista volta ad ottenere il consenso del popolo al conflitto. Tuttavia, l'elaborato non manca di motivare le ragioni per cui un artista avrebbe dovuto scegliere di abbandonare i propri ideali estetici e morali per appoggiare invece quelli militaristi del regime bellico. Infine, il capitolo si conclude con l'analisi della confisca dei *sensō sakusen kirokuga* per mano degli americani che, nel 1951, dopo aver stabilito la pericolosa natura propagandistica dei dipinti, li spedirono negli Stati Uniti, dove restarono custoditi per quasi vent'anni prima di essere riconsegnati al Giappone.

[31] Fujita Tsuguji fu il pittore che ricevette in assoluto più commissioni dai vertici militari di Esercito e Marina, diventando l'artista più prolifico durante gli anni della guerra.

CAPITOLO 1

1.1 *Bunten, Teiten* e *Shin bunten*: l'origine della dipendenza tra arte e Stato

Durante i lunghi anni della guerra combattuta dal Giappone nei territori dell'Asia Orientale e del Pacifico dal 1937 al 1945, le autorità del governo chiesero la massima collaborazione allo sforzo bellico da parte di tutti i settori della società. In campo artistico questa richiesta portò alla creazione dei *sensō sakusen kirokuga*, i dipinti di propaganda che furono commissionati dai vertici militari di Esercito, Marina e, in misura minore, Aviazione a pittori professionisti, con l'intento di documentare il conflitto, commemorare le gesta dei soldati al fronte e promuovere lo spirito marziale nella popolazione. Tra gli artisti impegnati nella propaganda di guerra e il regime militarista si instaurò una relazione di reciproca dipendenza, le cui origini si possono rintracciare già nelle istituzioni artistiche del periodo Meiji: la nascita di scuole, associazioni e mostre d'arte patrocinate dai funzionari governativi dell'epoca diventa importante in un'analisi del rapporto tra arte e Stato, perché delinea come quest'ultimo, sin da molto tempo prima della guerra in Asia, abbia fatto numerosi tentativi per imporre il suo controllo sulla produzione delle arti visive e dettarne le mode allo scopo di influenzare i gusti del pubblico.[1]

Riapertosi ai contatti con il mondo esterno, dopo duecentocinquant'anni di quasi totale isolamento, il Giappone Meiji (1868-1912) iniziò un processo di industrializzazione e modernizzazione sotto l'influenza occidentale che lo avrebbe portato nel giro di qualche decennio alla pari delle altre potenze moderne. Per la crescita economica e militare del Paese, il governo aveva bisogno di trovare sufficiente capitale da investire nel programma di sviluppo industriale e, per ottenere il denaro necessario, attuò una riforma fondiaria con la quale riuscì a procurarsi nuove e sicure entrate statali[2] che, una volta stabilizzate, potè sfruttare per potenziare rapidamente l'intero settore secondario dello Stato. Tale miglioramento permise successivamente l'attuazione, sempre da parte del governo, di una strategia commerciale che comprendeva anche la vendita di raffinati prodotti artigianali di lavorazione giapponese sul mercato estero. La miglior vetrina per invogliare i ricchi acquirenti stranieri a comprare le opere d'arte destinate all'esportazione furono le Esposizioni universali,[3] in cui venivano messi in mostra manufatti provenienti da tutto il mondo e che, in qualità di eventi di richiamo

[1] Mayu TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga (War Campaign Documentary Painting): Japan's National Imagery of the 'Holy War', 1937-1945*, University of Pittsburgh, 2005, pp. 53-54

[2] L'Ordinanza di revisione dell'imposta fondiaria (Chiso kaisei jōrei 地租改正条例) del 1873 prevedeva il pagamento allo Stato di una imposta in denaro sulle proprietà agricole fissata al 3 per cento del valore legale del terreno e, in un Paese ancora fortemente dipendente dal settore primario, rappresentò da sola l'80 per cento delle entrate complessive per tutto il primo decennio successivo alla riforma, vedi Rosa CAROLI, Franco GATTI, *Storia del Giappone*, Roma, GLF editori Laterza, 2006, pp.144-145

[3] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., p. 55

internazionale, permettevano ai Paesi partecipanti di presentare all'Occidente le proprie peculiarità culturali ed estetiche. Lo spirito delle Esposizioni universali, che si tenevano nelle principali città europee, come Londra, Parigi e Vienna, nonché negli Stati Uniti, era quello di mostrare il meglio della produzione industriale d'ogni singola nazione che vi partecipava: si potevano trovare dai piccoli oggetti d'arte, moda e costume fino alle innovazioni tecnologiche e scientifiche, come la locomotiva a vapore, raggiunte grazie alla recente Rivoluzione industriale. I padiglioni dedicati ai Paesi asiatici destavano stupore e curiosità: tutti quei prodotti esotici attiravano l'attenzione del pubblico e di facoltosi collezionisti d'arte, colpiti dalla bellezza degli oggetti e dai nuovi ideali estetici.[4] Grazie al notevole interesse suscitato nei visitatori, nell'ultimo ventennio dell'Ottocento si diffuse in Europa il *giapponismo*, una passione per tutto ciò che riguardava il mondo orientale, che influenzò la creazione artistica dei pittori impressionisti e le arti decorative della Belle Époque, diventando un fenomeno culturale e di moda per la ricca borghesia urbana di fine secolo.[5] Di conseguenza, presentare la produzione artigianale e artistica tradizionale, come silografie, ceramiche, porcellane, lacche e vasi di rame smaltati alle Esposizioni universali, rappresentava per lo Stato giapponese un sicuro ritorno economico.[6] Agli inizi del periodo Meiji, in linea con il principio di "aumentare la produzione, favorire l'industria" (*shokusan kōgyō* 殖産興業), l'arte era considerata più per il suo valore economico che estetico e il governo decise di favorire la produzione degli oggetti destinati all'esportazione, istituendo in patria le Esposizioni dell'industria nazionale (Naikoku kangyō hakurankai 内国勧業博覧会), gestite dal ministero dell'Agricoltura e del Commercio.[7] Come avveniva all'estero, queste mostre affiancavano lavori di artigianato tradizionali a utensili industriali di meccanica, agricoltura e giardinaggio; i prodotti erano, inoltre, destinati alla vendita e le creazioni più innovative e originali ricevevano dei premi, consegnati da una giuria composta da funzionari governativi i quali, partecipando alle esposizioni nazionali e internazionali nella scelta dei manufatti da esportare, avevano un'influenza decisiva sulle arti dell'epoca.[8]

Superate le iniziali difficoltà dell'industrializzazione, il Giappone si avviava a completare la costruzione di un assetto statuale moderno che prevedeva una riorganizzazione istituzionale anche per le arti in ambito educativo e amministrativo.[9] La classe dirigente del Meiji ritenne importante conservare le tradizioni artistiche non solo per presentare una cultura peculiare nel mondo, ma anche

---

[4] Stefano Zuffi (a cura di), *La Storia dell'Arte: l'età dell'impressionismo*, "La Biblioteca di Repubblica", vol. 15, Milano, Electa, 2006, p. 458
[5] *Ibid.*
[6] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., p. 56
[7] La prima edizione si svolse nel parco di Ueno, a Tokyo, nel 1877 e l'ultima nel 1903, *Ibid.*
[8] Ellen P. CONANT, "Tradition in Transition, 1868-1890", in Ellen P. Conant (ed.), *Nihonga, Transcending the Past: Japanese-Style Painting, 1868-1968*, Saint Louis, Saint Louis Art Museum, 1995, p. 22
[9] TANAKA Atsushi, "Bunten and the Government-Sponsored Exhibitions (*Kanten*)", in Conant (ed.), *Nihonga, Transcending the Past…*, cit., p. 96

per evidenziare la diversità culturale del Giappone rispetto all'Occidente, che dal 1868 aveva fatto prepotentemente irruzione nella vita del Paese. Il primo passo per creare una forte identità nazionale nel settore artistico fu quello di avvicinare le arti all'istruzione[10] e nel 1889, il ministero dell'Educazione promosse la fondazione della Scuola d'arte di Tokyo (Tokyo bijutsu gakkō 東京美術学校), che aveva il compito di formare sia educatori professionali per le scuole e le industrie artigianali sia pittori, scultori e artigiani specializzati nelle arti tradizionali. Le lezioni di pittura dell'istituto erano infatti incentrate sullo stile *nihonga*, termine coniato nel 1880 per distinguere la pittura che seguiva la tradizione giapponese dallo *yōga*, lo stile occidentale che utilizzava olio su tela e tecniche quali il chiaroscuro e la prospettiva, che solo in un secondo momento avrebbe trovato spazio all'interno dell'istituzione statale.[11] A questo proposito, è interessante notare come, durante il periodo di maggior crescita industriale del Giappone negli anni settanta del XIX secolo, l'arte occidentale fosse considerata dal governo solo un utile strumento pratico per imparare la tecnica e la scienza moderne. Nel 1876, lo Stato fondò la Scuola d'arte tecnica (Kōbu bijutsu gakkō 工部美術学校), dove gli allievi si dedicavano all'apprendimento di discipline come la cartografia e il disegno tecnico, ritenute conoscenze indispensabili per ottenere abilità di immediato utilizzo da impiegare nello sviluppo dell'industria, della tecnologia, degli armamenti e molti altri ambiti economici.[12] Nell'istituto, controllato dal ministero dell'Industria e sciolto nel 1887, si tenevano anche corsi di pittura occidentale, la cui cattedra venne affidata al maestro italiano Antonio Fontanesi (1818-1882),[13] che insegnava l'uso della resa prospettica e della rappresentazione delle ombre, considerate due tecniche pittoriche superiori in quanto capaci di conferire al soggetto dipinto maggiore realismo.[14] In seguito, quando il governo capì l'importanza dell'arte tradizionale per affermare l'identità culturale giapponese non solo all'estero ma anche in patria, il *nihonga* prese il sopravvento all'interno di scuole e istituzioni, e nei primi anni del Novecento la gestione dell'arte passò definitivamente dall'area dell'industria e delle esportazioni a quella dell'educazione e della cultura, che in tempo di guerra saranno due fondamentali canali di propaganda per diffondere tra gli individui le ideologie di Stato con lo scopo di

---

[10] Penelope MASON, *History of Japanese Art*, Upper Saddle River, Prentice Hall, 2005 (I ed. 1993), pp. 344-345

[11] YOSHIDA Chizuko, "The Tokyo School of Fine Arts", in Conant (ed.), *Nihonga, Transcending the Past…*, cit., pp. 86-87. Il dipartimento dedicato alla pittura in stile occidentale fu inaugurato nel 1896, grazie alla spinta di Kuroda Seiki 黒田清輝 (1866-1924) che portò una ventata di novità nello stile *yōga* mediante la sua lunga esperienza artistica in Francia, dove venne a contatto con le tendenze impressioniste, la pittura *en plein-air* e la ritrattistica di nudi femminili, vedi Ellen P. CONANT, "The Tokyo School of Fine Arts and the Development of *Nihonga*, 1889-1906", in Conant (ed.), *Nihonga, Transcending the Past…*, cit., p. 27

[12] Ellen P. CONANT, "Japanese Painting from Edo to Meiji: Rhetoric and Reality", in J. Thomas Rimer (ed.), *Since Meiji: Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868-2000*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2012, p. 37

[13] *Ibid.* Antonio Fontanesi restò in Giappone fino al 1878, anno in cui decise di tornare in Italia per sopraggiunti problemi di salute. Fontanesi, esponente della pittura europea classica e accademica, fu incaricato dal governo giapponese di istruire i suoi studenti nell'uso della prospettiva e del chiaroscuro al fine di ottenere immagini che dessero l'illusione di tridimensionalità, vedi Emiko YAMANASHI, "Western-Style Painting: Four Stages of Acceptance", in Rimer (ed.), *Since Meiji…*, cit., p. 22

[14] Mayu TSURUYA, "The Ascent of *Yōga* in Modern Japan and the Pacific War", in Nara Hiroshi (ed.) *Inexorable Modernity:. Japan's Grappling with Modernity in the Arts*, Lanham, Lexington Books, 2007, pp. 70-71

ottenere il consenso al conflitto da parte della popolazione. L'arte intesa come strumento politico ed educativo per indurre l'intera nazione a impegnarsi nello sforzo bellico sarebbe diventata, infatti, la concezione di base per la creazione dei *sensō sakusen kirokuga*.

Alla fine del 1899, Masaki Naohiko 正木直彦 (1862-1940), funzionario impegnato negli affari culturali del Giappone, intraprese un viaggio in Europa per indagare sulla gestione di istituzioni e sistemi educativi artistici in Occidente. Una volta rientrato in patria, con l'appoggio del ministro dell'Educazione Makino Nobuaki 牧野伸顕 (1861-1949), già incontrato da Masaki in Austria dove era ambasciatore, avanzò l'ipotesi di organizzare un'esposizione a cadenza annuale sponsorizzata dal governo per promuovere l'arte in modo permanente e innalzarne la qualità, riunendo in un un'unica mostra complessiva le varie associazioni artistiche presenti all'epoca.[15] Il 25 ottobre del 1907, presso il Museo d'esposizione industriale di Tokyo (Tokyo kangyō hakurankai bijutsukan 東京勧業博覧会美術館) situato nel parco di Ueno, il ministero dell'Educazione (Monbushō 文部省) inaugurò l'Esposizione d'arte del ministero dell'Educazione (Monbushō bijutsu tenrankai 文部省美術展覧会), chiamata più comunemente Bunten 文展, in cui per la prima volta l'arte fu presentata in modo indipendente dall'industria.[16] La manifestazione subì negli anni due importanti riforme, ma venne programmata fino al termine del secondo conflitto mondiale, diventando il modello per le esposizioni di Esercito e Marina di opere pittoriche legate alla guerra.[17] Ispirato ai saloni francesi, il Bunten era formato da tre sezioni, dedicate alla scultura e alla pittura *nihonga* e *yōga* e presiedute ciascuna da una giuria, che aveva il compito di selezionare le opere da esporre e conferire premi in denaro capaci di incidere positivamente sulla carriera professionale degli artisti ritenuti migliori.[18] Inoltre, il Bunten rappresentava un nuovo fenomeno culturale e sociale che ricevette molta attenzione da parte di pubblico e stampa, permettendo a coloro che vi partecipavano di ottenere riconoscimento e prestigio nazionale.[19] Nonostante il successo prospettato, alcune associazioni artistiche, ad esempio la Società della seconda divisione (Nikakai 二科会) o la Nuova accademia giapponese d'arte (Saikō Nihon bijutsuin 再興日本美術院), si rifiutarono di prendere parte al Bunten, perché ritenevano gli standard della mostra troppo accademici e conservatori, a causa dei giudici che si dimostravano troppo spesso incapaci di aprirsi ai processi di rinnovamento dell'arte.[20] Oltretutto, i membri delle commissioni manifestavano una costante faziosità nella scelta delle opere da presentare al pubblico, favorendo i colleghi e gli studenti degli istituti statali presso cui lavoravano in qualità

[15] OZAKI Masaaki e MATSUBARA Ryuichi (a cura di), *Arte in Giappone 1868-1945*, Milano, Electa, 2013, p. 198
[16] Ellen P. CONANT, "Bunten: A National Forum, 1907-1918", in Conant (ed.), *Nihonga, Transcending the Past…*, cit., p. 36
[17] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., p. 61
[18] CONANT, "Bunten…", cit., p. 43
[19] *Ibid.*
[20] J. Thomas RIMER, "Teiten and After, 1919-1935", in Conant (ed.), *Nihonga, Transcending the Past…*, cit., p. 44

di professori o dirigenti.[21] I gruppi che scelsero di restare indipendenti dal circuito ufficiale furono chiamati *zaiya* 在野 (lett. "all'opposizione", "non in carica") e divennero centri di arte alternativi, organizzando esposizioni separate da quelle sostenute dal governo (*kanten* 官展). Dunque, l'iniziale intenzione dello Stato di comprendere in un unico grande evento le diverse realtà artistiche giapponesi esistenti fallì e si rese così necessaria una prima riforma dell'esposizione.

Al fine di arginare le polemiche inerenti le nomine dei giudici incaricati di valutare le opere e di espandere la visione artistica del Bunten, inglobando anche i gruppi dissidenti, nel 1919 la sua organizzazione venne affidata all'Accademia imperiale d'arte (Teikoku bijutsuin 帝国美術院) che lo rinominò Esposizione dell'Accademia imperiale d'arte (Teikoku bijutsuin tenrankai 帝国美術院展覧会), abbreviato in Teiten 帝展. L'accademia, che sottostava sempre alla supervisione del ministero dell'Educazione, era guidata da personaggi di spicco del mondo della cultura, come lo scrittore Mori Ōgai 森鴎外 (1862-1922) che ne fu eletto presidente. Il romanziere era coadiuvato nel suo lavoro dagli ex giudici del Bunten, che vennero promossi a membri dell'Accademia imperiale d'arte e sostituiti da artisti affermati di più giovane età, anche se non tra i più progressisti e innovativi della loro generazione.[22] Il cambiamento delle giurie permise in parte di ravvivare la competizione interna al Teiten e alcuni talenti realmente meritevoli riuscirono a vincere dei premi, ma l'esposizione continuò in ogni caso a rappresentare le tendenze più conservatrici e moderate di inizio Novecento.[23] Questo quadro di rinnovamento, infatti, fu comunque ritenuto inadeguato dai gruppi *zaiya*, che continuarono a restare in conflitto con l'esclusività delle esposizioni annuali,[24] ai quali si aggiunsero giovani pittori indipendenti che, rientrati dagli studi all'estero, amavano sperimentare i nuovi stili d'avanguardia europea, come cubismo, futurismo e fauvismo: ciò ampliò notevolmente il panorama artistico del Giappone tra gli anni venti e trenta, rendendolo tanto variegato e fiorente da far risultare vano qualsiasi tentativo di allestire un'esposizione che coinvolgesse tutto il mondo dell'arte.[25]

La novità più importante di quel periodo fu rappresentata dal movimento di arte proletaria, perché mutò i parametri di giudizio dell'opera d'arte, che si spostarono dalla sola bellezza estetica alla capacità di comunicare un messaggio con forti connotazioni sociali e politiche: l'artista cessava di dipingere un'opera che fosse espressione del suo sentire individuale e volgeva i propri sforzi nel proporre un'arte efficace nell'arrivare alla massa, così da mobilitarla unita sotto quell'ideale comu-

[21] RIMER, "Teiten…", cit., pp. 44-45
[22] RIMER, "Teiten…", cit., p. 45
[23] *Ibid.*
[24] OZAKI Masaaki, "The Imperial Academy of Fine Arts", in Conant (ed.), *Nihonga, Transcending the Past…*, cit., p. 98
[25] Dagli interessi per il panorama artistico europeo si formarono numerose nuove associazioni, ad esempio la Società del drago blu (Seiryūsha 青竜社) fondata da Kawabata Ryūshi 川端竜子(1885-1966) nel 1928, l'Associazione dell'anno 1930 (1930 Nen kyōkai 1930 年協会) istituita nel 1926 e l'Associazione d'arte indipendente (Dokuritsu bijutsu kyōkai 独立美術協会) del 1930, ispirata al Fauvismo, vedi Mark H. SANDLER, "The Living Artist: Matsumoto Shunsuke's Reply to the State", *Art Journal*, 55, 3, 1996, pp. 74-82, p. 75

ne che intendeva comunicarle.[26] Ai fini di rendere efficace la comunicazione e raggiungere più persone possibili, gli esponenti di questa corrente, espressione degli ideali socialisti e comunisti, scelsero di usare uno stile realistico e di esporre in luoghi non convenzionali, come i grandi magazzini o i caffè,[27] dove nello stesso periodo si stava diffondendo il fenomeno artistico dello *hekiga* 壁画, ossia la pittura murale, che decorava le pareti interne dei locali. Quest'ultima forma pittorica di grandezza monumentale in Giappone non fu legata a contenuti politici come avvenne all'estero – in Messico, Stati Uniti e Italia si sviluppò in associazione con la visione rivoluzionaria marxista – ma puntò su tematiche facilmente accessibili alla popolazione, preferendo all'astrattismo l'uso del più intuitivo e immediato realismo.[28] Il pubblico dimostrava di apprezzare queste nuove forme di intrattenimento visivo caratterizzate da contenuti di immediata comprensione e l'ormai consolidata società di consumo di massa, che poteva fruire di cinema, radio e periodici di ogni tipo, mise in ulteriore difficoltà il Teiten, in carenza di attenzioni e sempre al centro di critiche per il suo carattere conservatore, che lo rendeva incapace di comprendere il lavoro più creativo e sperimentale dei gruppi *zaiya*, spesso indifferenti al sistema espositivo supervisionato dal governo che rivelava ancora gli stessi limiti del Bunten precedente.[29]

Nel frattempo, il clima di relativa apertura democratica, che fino alla prima metà degli anni venti aveva permesso a movimenti di sinistra, partiti politici e molteplici realtà culturali di affacciarsi sulla scena politica e sociale del Paese, lasciava ora spazio a un militarismo sempre più aggressivo che a poco a poco avrebbe limitato ogni libertà di parola e di pensiero: il controllo sui media da parte del governo si fece sempre più pressante per limitarne le voci dissidenti e plasmarli fino a renderli strumenti propagandistici a servizio delle ideologie di regime. Le correnti pittoriche giapponesi ispirate alle avanguardie europee erano promotrici di individualismo e soggettività artistica, due valori del tutto opposti a quelli dello Stato che invece voleva promuovere l'identità di gruppo e l'idea di una società gerarchica dove i principi confuciani dettavano le regole dei rapporti sociali e l'interesse collettivo predominava su quello individuale.[30] Inoltre, gli esponenti delle avanguardie raggiungevano il pubblico usando riviste, giornali e fotografia, mezzi di comunicazione di massa che rendevano al governo assai difficile il compito di mantenere una cultura nazionale ortodossa[31]: era come se il circuito arte ufficiale-Stato fosse stato interrotto.[32] Per ripristinare questa connessione si rese

---

[26] Mayu TSURUYA, "*Sensō sakusen kirokuga*: Seeing Japan's War Documentary Painting as a Public Monument", in Rimer (ed.), *Since Meiji…*, cit., p. 112
[27] *Ibid.*
[28] TSURUYA, "Sensō sakusen kirokuga…", cit., p. 110
[29] RIMER, "Teiten…", cit., p. 44
[30] SANDLER, "The Living Artist…", cit., p. 74
[31] Christine M. E. GUTH, "Japan 1868-1945: Art, Architecture and National Identity", *Art Journal*, 55, 3, 1996, pp. 16-20, p. 20
[32] KŌSAKA Jirō, *Gakatachi no sensō* (La guerra dei pittori), Tokyo, Shinchōsha, 2010, p. 93

necessaria una seconda riorganizzazione del Teiten, stavolta attuata senza consultare il parere degli artisti e senza concedere loro libertà di replica, al fine di porre il mondo dell'arte sotto il controllo governativo.[33] Nel 1935, in base alla riforma del ministro dell'Educazione Matsuda Genji 松田源治 (1875-1936), l'Accademia imperiale d'arte venne ampliata nell'Accademia imperiale delle arti (Teikoku geijutsuin 帝国芸術院), arrivando a comprendere anche le fazioni di coloro che non erano soddisfatti della gestione della mostra ufficiale; inoltre, quest'ultima fu rinominata Shin bunten 新文展 (lett. "Nuova esposizione d'arte del ministero dell'Educazione"), che tornò ad essere organizzata dal ministero dell'Educazione e che, citando Mayu Tsuruya, "laid the foundation for solidarity of the art community, a foreshadowing of more severe totalitarian activities yet to come".[34]

1.2 Il principio del "*saikan hōkoku*": il pennello al servizio dello Stato

Per difendere i territori conquistati con le prime due guerre imperiali combattute a cavallo del XX secolo,[35] il Giappone agli inizi degli anni trenta invase la Manciuria, dove nel 1932 venne fondato lo Stato fantoccio del Manchukuo di completa dominazione giapponese. Questo gesto di aggressione costò al Giappone l'uscita dalla Società delle Nazioni l'anno seguente, accentuando l'idea che le potenze occidentali volessero escluderlo dagli affari internazionali, cui si affiancò una già estesa convinzione che per la sopravvivenza economica del Paese, in eccesso di popolazione e privo di risorse, fosse necessaria la conquista di nuovi territori.[36] L'armata del Kwantung di stanza in Manciuria, con questa prospettiva, nel luglio del 1937, in seguito all'incidente del ponte di Marco Polo, iniziò l'invasione della Cina senza che l'allora primo ministro Konoe Fumimaro 近衛文麿 (1891-1945) potesse far nulla per fermare la violenta azione dei militari, che anzi favorì non sapendo che questa battaglia localizzata si sarebbe trasformata in un interminabile conflitto, durato sino al termine della Seconda guerra mondiale.[37]

L'"incidente cinese" (*Shina jihen*), termine con cui le autorità giapponesi indicano l'inizio delle ostilità con la Cina – come già accennato – , spinse numerosi pittori patriottici a recarsi volontaria-

---

(segue nota) 神坂次郎、『画家たちの戦争』、東京、新潮社、2010 年

[33] OZAKI, "The Imperial Academy of Fine Arts", cit., p. 99

[34] TSURUYA, "Sensō sakusen kirokuga…", cit., p. 85

[35] La prima guerra imperiale del Giappone fu combattuta contro la Cina dal luglio 1894 all'aprile del 1895. Il conflitto si concluse con la firma del trattato di Shimonoseki che concedeva all'impero giapponese Taiwan e le isole Pescadores. Dieci anni dopo, nel febbraio 1904, il Giappone entrò in guerra contro la Russia e ne uscì nuovamente vittorioso: il trattato di Portsmouth, siglato il 5 settembre del 1905, prevedeva il riconoscimento degli interessi militari, politici ed economici del Giappone in Corea (poi annessa nel 1910), il passaggio di proprietà della ferrovia sud-manciuriana dalla Russia al Giappone e la parte meridionale dell'isola di Sakhalin, vedi CAROLI, *Storia del Giappone*, cit., p. 163 e pp. 166-167

[36] CAROLI, *Storia del Giappone*, cit., p. 199

[37] Marco DEL BENE, *Mass media e consenso nel Giappone prebellico*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2008, pp. 162-163

mente nel vicino Paese asiatico, entusiasti del conflitto e delle nuove opportunità creative che questo offriva.[38] Negli anni trenta, il militarismo pervadeva la società giapponese in tutti i suoi campi, creando nella popolazione forti idee nazionalistiche, che non permettevano una visione critica e cosciente della guerra.[39] Il controllo delle informazioni di quello che avveniva al fronte, unito a un'efficace propaganda basata su false motivazioni ideologiche per giustificare il conflitto, non aiutavano di certo a sviluppare pensieri critici su quanto stava accadendo, anzi indussero gli artisti giapponesi ad accogliere con entusiasmo la possibilità di documentare gli episodi bellici e le gesta dei soldati imperiali.[40] Inoltre, come dice lo storico Araki Hideo 荒城季夫, "la guerra […] era un tema ricco"[41] di forte impatto sociale, che avrebbe potuto riavvicinare il pubblico al mondo dell'arte. Con la nascita della società di massa negli anni venti e lo sviluppo di una cultura popolare, infatti, nel giro di un decennio cinema, teatro, giornali e riviste occuparono un ruolo predominante nel campo dell'intrattenimento; di conseguenza, il popolo si recava sempre meno spesso alle mostre d'arte sia del ministero dell'Educazione, sia dei piccoli gruppi artistici rimasti indipendenti dal circuito ufficiale. In particolare, il consistente calo di pubblico incideva su quei pittori che non godevano di una clientela privata di affezionati e potevano ricavare dei profitti solo attraverso il canale delle esposizioni. Alla luce di questa situazione, dipingere il conflitto sembrava essere la soluzione per una svolta, poiché in una società impregnata di una forte cultura militarista, la guerra rappresentava una tematica di sicuro interesse e presa sul pubblico.[42] Nei primi anni del conflitto, quando ancora non esisteva un programma che regolamentasse l'afflusso di artisti desiderosi di documentare gli eventi bellici in Cina, i numerosi volontari potevano contare solo sulle proprie forze. I pittori dovevano provvedere personalmente alle spese del viaggio e, una volta raggiunto il fronte, le autorità locali dell'esercito imperiale a cui chiedevano appoggio non assicuravano loro alcuna protezione militare. Inoltre, non sempre ottenevano il permesso di recarsi sui campi di battaglia per ritrarre dal vero i combattimenti delle truppe armate. Non potendo testimoniare di persona gli scontri, i pittori spesso dipingevano soldati imperiali in momenti di vita quotidiana, paesaggi e genti di quella terra lontana. Scene familiari ed eventi della vita civile in tempo di guerra erano, invece, i soggetti prediletti dagli artisti che scelsero di restare a lavorare nei propri atelier in patria.[43] I dipinti venivano poi

---

[38] TSURUYA, "The Ascent of *yōga*…", cit., p. 85
[39] Saburō IENAGA, *The Pacific War, 1931-1945: a Critical Perspective on Japan's Role in World War II*, New York, Pantheon Books, 1978 (ed. or. *Taiheiyō sensō* 太平洋戦争, 1968), p. 28
[40] IENAGA, *The Pacific War…*, cit., p. 15
[41] *Sensō mo […] hōfuna gazai da kara* 戦争も[…] 豊富な画材だから, vedi MASUKO Yasushi, "Saikan hōkoku to sensō kirokuga – sensō to bijutsu (2) – " (*Saikan hōkoku* e i *sensō kirokuga* –guerra e arte – (2)), *Nihon daigaku daigakuin sōgō shakai jōhō kenkyūka kiyō*, 7, pp. 265-274, 2006
増子保志、「彩管報告と戦争記録画 - 戦争と美術 - （２）」、日本大学大学院総合社会情報研究科紀要、No. 7, pp. 265-274, 2006 年, p. 273
[42] MASUKO, "Saikan hōkoku to sensō kirokuga…", cit., pp. 272-273
[43] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., pp. 66-67

esposti in gallerie private e grandi magazzini, ma ben presto si diffusero anche all'interno delle esposizioni patrocinate dal governo, ricevendo attenzione da parte di pubblico e critica.[44]

Nonostante non godessero del supporto di alcuna istituzione militare, gli artisti che si recarono in Cina per dipingere le zone di guerra, possono essere comunque definiti come *jūgungaka* 従軍画家, ossia pittori al servizio delle forze armate.[45] In breve tempo, il loro numero raggiunse una cifra così elevata, che le truppe locali non furono più in grado di gestire un afflusso diventato quanto mai ingombrante: dopo soli due anni dall'incidente del ponte Marco Polo, si stima che duecento volontari raggiunsero il fronte per dipingere il conflitto.[46] Di questi, circa la metà[47] faceva parte dell'Associazione dei *jūgungaka* dell'esercito del grande Giappone (Dainippon rikugun jūgungaka kyōkai 大日本陸軍従軍画家協会), fondata il 26 aprile del 1938 su iniziativa di alcuni pittori tornati in patria e con il supporto della Sezione dei giornali (Shinbunhan 新聞班) dell'Esercito,[48] che accettò di buon grado la proposta di creare un gruppo artistico affiliato alle proprie forze armate, in quanto un controllo centralizzato avrebbe permesso di gestire al meglio le risorse umane e materiali, al fine di promuovere un'arte che fosse in grado di alimentare lo spirito marziale nella popolazione.[49] Il legame tra le autorità militari e il mondo delle arti si rafforzò ulteriormente nell'aprile del 1939, quando l'Associazione dei *jūgungaka* dell'esercito del grande Giappone, a un anno esatto dalla sua fondazione, fu ribattezzata Associazione artistica dell'Esercito (Rikugun bijutsu kyōkai 陸軍美術協会), con a capo il generale Matsui Iwane 松井石根 (1878-1948) e vicecapo l'esponente dello stile *yōga* Fujishima Takeji 藤島武二 (1867-1943). Nata per "migliorare" il lavoro dei numerosi pittori che "sfidano il pericolo" e si "recano al fronte" per registrare il conflitto,[50] l'associazione ridusse il numero dei membri da un centinaio a una settantina di artisti,[51] tra i quali alcuni nomi eccellenti del

---

[44] TSURUYA, "The Ascent of Yōga…", cit., p. 86
[45] TSURUYA, "The Ascent of Yōga…", cit., p. 85
[46] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., pp. 67-68
[47] MASUKO, "Saikan hōkoku to sensō kirokuga…", cit., p. 267
[48] La Sezione dei giornali sarebbe stata ampliata nella Sezione informazioni dell'Esercito (Rikugun jōhōbu 陸軍情報部) e, successivamente, nella Sezione stampa dell'Esercito (Rikugun hōdōbu 陸軍報道部), che divenne l'ente centrale per lo sviluppo del programma di propaganda relativo ai dipinti documentari sulle campagne di guerra, vedi MASUKO, "Saikan hōkoku to sensō kirokuga…", cit., p. 273
[49] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., p. 67
[50] Queste parole le pronunciò il pittore Fujishima Takeji poco tempo dopo la fondazione del gruppo artistico, esprimendo soddisfazione per la nuova associazione: "In occasione di un grande incidente come quello di questa volta [qui si riferisce all'"incidente cinese"], molti artisti sfidano il pericolo e si recano al fronte con l'intenzione di creare dei dipinti per fare un resoconto sul conflitto; sono felice che di recente la Rikugun bijutsu kyōkai sia nata per realizzare al meglio questo scopo" (*Kondo no yōna daijihen ni saishite ooku no bijutsuka ga kiken o okashite jūgun shi, sensō hōkokuga o tsukura n to suru toki, sono mokuteki o yoriyoku tassei suru tame aratani rikugun bijutsu kyōkai ga umareta koto wa yorokobashii*
今度のやうな大事変に際して多くの美術家が危険を冒して従軍し、戦争報告画を作らんとするとき、その目的をよりよく達成するため新たに陸軍美術協会が生まれた事は喜ばしい), vedi il discorso completo in MIZOGUCHI Ikuo, *Enogu to sensō: jūgungakatachi to sensōga no kiseki* (Colori e guerra: tracce di pittori e dipinti di guerra), Tokyo, Kokusho, 2011 溝口郁夫、『絵具と戦争　従軍画家たちと戦争画の軌跡』、東京、国書刊行会、2011 年, p. 149
[51] MASUKO, "Saikan hōkoku to sensō kirokuga…", cit., p. 267

panorama artistico di quegli anni, come Tsuruta Gorō 鶴田五郎 (1890-1969), Miyamoto Saburō 宮本三郎 (1905-1974), Satō Kei 佐藤敬 (1906-1978) e Fujita Tsuguji, che per la sua maestria nel disegno e la velocità di esecuzione, sarebbe diventato il pittore più amato da Esercito e Marina.[52] La loro presenza nel gruppo permise di elevare la qualità artistica delle opere, commissionate con l'intento di lodare le gesta dei soldati imperiali e lasciare testimonianza degli eventi bellici in cui vennero coinvolte alle generazioni future.[53] Per raccogliere le informazioni necessarie a ricreare su tela l'atmosfera delle zone di combattimento, i pittori appartenenti all'associazione venivano inviati in Cina con viaggi di gruppo, finanziati questa volta dalle autorità dell'Esercito che spesso indicavano in anticipo e a grandi linee il soggetto da dipingere. Le variazioni sul tema erano di certo possibili, purché gli artisti ritraessero in modo realistico e oggettivo ciò che accadeva al fronte, in linea con quanto richiesto loro dai vertici militari che gestivano il programma di propaganda sull'arte legata alla guerra.[54]

La prima spedizione ufficiale, supportata dai Quartieri generali imperiali, è datata maggio 1938, quando la divisione dell'esercito imperiale di stanza a Shanghai richiese l'invio dal Giappone di dieci pittori, tra gli altri Nakamura Ken'ichi 中村研一 (1895-1967), Koiso Ryōhei 小磯良平 (1903-1988) e Mukai Junkichi 向井潤吉 (1901-1995), con lo scopo di realizzare alcune opere celebrative degli scontri avvenuti in quella zona del continente.[55] Gli *Shina jihen kinenga* 支那事変記念画 (lett. "dipinti commemorativi dell'incidente cinese"), furono poi esposti alla Prima esposizione d'arte sulla guerra sacra (Daiikkai seisen bijutsuten 第一回聖戦美術展) del 1939, sponsorizzata dall'Associazione artistica dell'Esercito e dall'Asahi shinbun 朝日新聞, un'importante testata giornalistica nazionale che ebbe un ruolo di rilievo nell'organizzazione delle mostre, nonché nella diffusione della conoscenza dei *sensō kirokuga* tra il popolo.[56] Seguendo l'esempio della divisione di Shanghai, nel settembre del 1938, anche la Marina decise di mandare sul continente Fujishima Takeji, Ishii Hakutei 石井柏亭 (1882-1958), Ishikawa Toraji 石川寅治 (1875-1964), Nakamura Ken'ichi, Tanabe Itaru 田辺至 (1886-1968) e Fujita Tsuguji, sei affermati pittori *yōga* che, in qualità di collaboratori

---

[52] Mark H. SANDLER, "A Painter of the 'Holy War': Fujita Tsuguji and the Japanese Military", in Marlene J. Mayo e J. Thomas Rimer (eds.), *War, Occupation and Creativity: Japan and East Asia, 1920- 1960*, Honolulu, University of Hawai'I Press, 2001, p. 201

[53] MASUKO, "Saikan hōkoku to sensō kirokuga…", cit., p. 268

[54] *Ibid.* L'ufficiale militare Kuroda Senkichirō 黒田千吉郎, membro della Sezione stampa dell'Esercito e ideatore principale del programma relativo all'arte bellica, stabilì che la caratteristica fondamentale dei *sensō sakusen kirokuga* doveva essere lo *shajitsu* 写実, ossia la descrizione oggettiva e reale di quanto avveniva al fronte sui campi di battaglia, accompagnata da un disegno corretto e ricco di dettagli. Inoltre, i pittori avrebbero dovuto preferire composizioni di gruppo rispetto a singoli ritratti, vedi MASUKO, "Saikan hōkoku to sensō kirokuga…", cit., pp. 268-269

[55] MASUKO, "Saikan hōkoku to sensō kirokuga…", cit., p. 266

[56] MASUKO Yasushi, "Saikan hōkoku to bijutsu tenrankai – sensō to bijutsu (3) –" (*Saikan hōkoku* e le esposizioni d'arte sulla guerra – guerra e arte (3) –), *Nihon daigaku daigakuin sōgō shakai jōhō kenkyūka kiyō*, 7, pp. 515-526, 2006 増子保志、「彩管報国と美術展覧会 - 戦争と美術 -（３）」、日本大学大学院総合社会情報研究科紀要、No. 7, pp. 515-526, 2006 年, pp. 517-518

della Sezione stampa della Marina imperiale (Kaigun hōdōbu 海軍報道部), documentarono l'avanzata nipponica nelle terre della Cina centrale.[57] La spedizione fu finanziata dalla Sezione approvvigionamenti militari della Marina (Kaigun gunji fukyūbu 海軍軍事普及部), che nel giugno del 1937, con il supporto del ministero della Marina, istituì l'Associazione d'arte marina (Kaiyō bijutsukai 海洋美術会), la prima organizzazione in assoluto associata a organi militari.[58] Nella primavera del 1940, la Sezione stampa dell'Esercito (Rikugun hōdōbu 陸軍報道部) inviò nelle zone di guerra un terzo gruppo di dodici pittori, che attraverso le loro opere avevano il compito di evidenziare la continuità storica tra il conflitto in corso e gli eventi bellici accaduti in Manciuria all'inizio degli anni trenta,[59] in seguito all'attentato dinamitardo sulla linea ferroviaria nei pressi di Mukden: i dipinti trattano, infatti, un'ampia gamma di soggetti che spaziano dal cosiddetto "incidente manciuriano" (*Manshu jihen* 満州事変) del 1931[60] fino al periodo di poco precedente la guerra del Pacifico.

Come si evince da queste prime spedizioni, tra Esercito e Marina non ci fu mai uno sforzo di collaborazione comune per l'invio dei pittori al fronte e la gestione delle risorse.[61] Benché i rispettivi programmi sulla produzione di opere belliche rimasero sempre indipendenti l'uno dall'altro, entrambi erano parte integrante del sistema di propaganda nazionale gestito dall'Ufficio informazioni della Presidenza del Consiglio (Naikaku jōhōkyoku), nato nel 1940 come espansione della Sezione informazioni della Presidenza del Consiglio (Naikaku jōhōbu), istituita dal governo nel 1937 per gestire il flusso di informazioni, coordinando l'azione dei vari ministeri. Al comitato rispondevano del loro lavoro anche la Sezione stampa dell'Esercito e la Sezione approvvigionamenti militari della Marina, che gestivano i fondi per finanziare i viaggi dei *jūgungaka* nel continente, rispettivamente di Esercito e Marina. L'agenzia governativa, composta da cinque sezioni e circa seicento funzionari[62] provenienti dagli ambiti ministeriali e militari, aumentò i suoi poteri e diventò un'arma di propaganda del governo in grado di controllare l'attività di tutti i mass media del Giappone bellico, incluse le arti visive. Il programma relativo all'arte sulla guerra fu designato al terzo dipartimento della divisione culturale, che si occupava dell'utilizzo a fini propagandistici di tutte le forme di espressione artistica, letteraria, musicale, teatrale e cinematografica con l'obbiettivo di "incanalare le energie del popolo giapponese a supporto dello sforzo bellico sul continente".[63] Per quest'ultimo proposito, nel 1938, il primo ministro Konoe Fumimaro lanciò la Campagna di mobilitazione spiri-

[57] MIZOGUCHI, *Enogu to sensō…*, cit., p. 148. Vedi anche SANDLER, "A painter of the 'Holy War'…, cit., p. 194
[58] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., p. 67
[59] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., p. 81
[60] L'attacco dinamitardo sulla linea ferroviaria fu in realtà architettato dall'armata giapponese del Kwantung che, incolpando i cinesi di quanto accaduto, si creò il pretesto per scatenare l'invasione della regione, vedi Kenneth G. HENSHALL, *Storia del Giappone*, Milano, Oscar Mondadori, 2005 (ed. or. *History of Japan*, 2004), p. 165
[61] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., p. 69
[62] DEL BENE, *Mass media…*, cit., pp. 160-161
[63] DEL BENE, *Mass media…*, cit., p. 173. Vedi anche l'organigramma dell'Ufficio informazioni della Presidenza del Consiglio, in DEL BENE, *Mass media…*, cit., p. 223

tuale nazionale (Kokumin seishin sōdōin undō 国民精神総動員運動), "i cui proclami propagandistici combinavano orgoglio nazionale e razziale con la mitologia shintoista, il culto imperiale e l'etica del guerriero", nel tentativo di "mantenere alto il morale della popolazione" nei confronti della guerra con la Cina.[64] Per la riuscita di un simile progetto era fondamentale che le autorità governative potessero controllare ogni aspetto della vita sociale e culturale del Paese, dall'educazione alle varie forme di intrattenimento. La Sezione informazioni della Presidenza del Consiglio, per assicurarsi che i mass media contribuissero in modo efficace alla campagna del governo, organizzò degli incontri informali per spiegare a scrittori, giornalisti, artisti e personaggi delle radio cosa avrebbero potuto fare per mettersi al servizio della politica nazionale.[65]

Il ruolo degli artisti in tempo di guerra venne delineato in una tavola rotonda (*zadankai* 座談会), a cui parteciparono Suzuki Kurazō 鈴木庫三, Kuroda Senkichirō 黒田千吉郎, Akiyama Kunio 秋山邦雄, membri della Sezione stampa dell'Esercito, e Araki Hideo, affermato critico e storico dell'arte. Quest'ultimo, con ogni probabilità, rappresentava il punto di vista dei pittori, poiché nessuno di loro aveva risposto all'invito di prendere parte all'incontro.[66] Il resoconto del dibattito fu trascritto da Kamigōri Takashi 上郡卓 e pubblicato un paio di mesi più tardi sulle pagine del mensile *Mizue* 『みづゑ』, nota rivista d'arte edita da Ōshita Tōjirō 大下藤次郎 (1870-1912) nel 1905 per promuovere la pittura ad acquerello.[67] Come ci si può aspettare dalla trascrizione di una discussione, "Lo Stato di difesa nazionale e le belle arti: cosa dovrebbe fare l'artista?" (*Kokubō kokka to bijutsu: gaka wa nani o nasubeki ka* 国防国家と美術　画家は何を為すべきか) è un articolo spesso vago, ripetitivo e frammentario, ma dal testo emergono comunque alcuni punti importanti che chiarificavano al lettore in che modo un artista avrebbe potuto contribuire alla creazione di un nuovo ordine politico per rinforzare l'unità del Paese in vista dello sforzo bellico.[68] Secondo i partecipanti al dibattito, per rispondere alla chiamata dello Stato, gli artisti dovevano creare delle opere che richiamassero l'identità nazionale e razziale in cui il popolo giapponese potesse facilmente identificarsi, evitando una soggettività artistica troppo marcata che avrebbe impedito la comunicazione di tali valori. In questa affermazione si cela una velata critica ai movimenti artistici di ispirazione occidentale, soprattutto nei confronti delle avanguardie che, in base alle parole del maggiore Suzuki, avrebbero dimenticato l'unicità della cultura giapponese diventando "colonie francesi in patria".[69] Colui che

---

[64] *Ibid.*
[65] *Ibid.*
[66] SANDLER, "The Living Artist…", cit., p. 76
[67] OMUKA Toshiharu, "The Formation of the Audiences for Modern Art in Japan", in Elise K.. Tipton e John Clark (eds.), Being Modern in Japan: Culture and Society from the 1910s to the 1930s, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2000, p. 52
[68] SANDLER, "The Living Artist…", cit., p. 76. Una parte del testo originale è contenuta in MIZOGUCHI, *Enogu to sensō…*, cit., pp. 153-155
[69] SANDLER, "The Living Artist…", cit., p. 77

dipinge solo per i propri interessi nella speranza di raggiungere un posto di tutto rispetto tra i nomi eccellenti del mondo dell'arte è colpevole di una stravaganza che lo Stato in periodo bellico non può permettersi. Il popolo è costretto a numerosi sacrifici in un clima sociale di austerità e autocontrollo, dove ogni lusso superfluo è ritenuto dannoso per la morale e l'economia del Paese: attraverso lo slogan *zeitaku wa teki da* 贅沢は敵だ, ossia "il lusso è nemico", i sudditi giapponesi erano invitati a trascorrere una vita semplice e modesta allo stesso modo degli antenati.[70] In una realtà come quella giapponese, dove l'individuo si identifica con la collettività e gli interessi del gruppo hanno la precedenza su quelli personali, l'artista non può ignorare le difficoltà del popolo e dimenticarsi del suo compito all'interno della società; di conseguenza, l'arte non può essere fine a se stessa, ma deve rispecchiare il mondo che la circonda. Per argomentare questo punto, in cui nega il concetto dell'arte per l'arte, Suzuki evidenzia come in Giappone gli artisti abbiano da sempre servito il potere politico, fosse esso il clero buddhista nei tempi antichi o i signori della guerra in epoca medioevale: nel rispetto della tradizione, ora i pittori avrebbero dovuto collaborare con il governo per la creazione di un nuovo ordine politico.[71] Il "Nuovo Ordine" (*shintaisei* 新体制), annunciato dal secondo gabinetto Konoe nel giugno del 1940, prevedeva il rafforzamento dell'unità nazionale tramite il consolidamento di tutte le strutture politiche, economiche, sociali e culturali sotto il controllo dello Stato. Nella creazione di un sistema totalitario è di primaria importanza la capacità del governo centrale di convogliare al meglio le risorse materiali e umane a sua disposizione verso il raggiungimento di obbiettivi comuni.[72] In Giappone, dove i valori di gruppo quali lealtà e armonia erano considerati molto importanti, non fu difficile trasmettere il messaggio che una collaborazione totale al conflitto di tutte le parti della società, a partire dal singolo individuo, avrebbe determinato una sicura vittoria in guerra.[73] Al fine di raggiungere tale obiettivo, per i pittori l'esempio da seguire è "colui che brandisce il pennello anche in mezzo a una pioggia di bombe".[74] Con queste parole, Akiyama si riferisce chiaramente ai coraggiosi *jūgungaka* che si recavano al fronte per dipingere le gloriose imprese delle armate imperiali. Le rappresentazioni patriottiche degli eventi bellici erano il modo mi-

---

[70] Nel dibattito, questa richiesta di austerità è presentata dal maggiore Akiyama Kunio, che con il suo pensiero evidenzia come l'arte (se posta al servizio della nazione) non sia un bene eccessivo in un periodo di difficoltà e ristrettezze economiche per il Paese, poiché essa è da sempre legata alla cultura del Giappone ed è in grado di tramandarla ai posteri: "In genere, nella cultura del Giappone, penso che l'arte occupi il posto più alto. Se vediamo l'arte come qualcosa che possa tramandare per sempre al futuro la cultura del Giappone contemporaneo, allora ritengo che essa non sia un lusso, ma un lavoro molto importante" (*Daitai Nihon no bunka to iu naka de bijutsu ga ichiban takai ichi o shimete iru to omou. Sono bijutsu to iu tachiba ni oite, Nihon no genzai no bunka o shōrai eienni tsutaeru to iu me kara miru naraba, kore wa zeitaku dokoro de wa nai, hijōni daijina shigoto de aru to omou* 大体日本の文化といふ中で美術が一番高い位置を占めて居ると思ふ。その美術といふ立場に於いて、日本の現在の文化を将来永遠に伝へるといふ目から見るならば、これは贅沢どころではない、非常に大事な仕事であると思ふ。), vedi MIZOGUCHI, *Enogu to sensō…*, cit., pp. 153-154. Vedi anche, Ben-Ami SHILLONY, *Politics and Culture in Wartime Japan*, Oxford, Clarendon Press, 1981, p. 151

[71] SANDLER, "The Living Artist…", cit., p. 77

[72] Janis MIMURA, *Japan's New Order and Greater East Asia Co-Prosperity Sphere: Planning for Empire*, http://www.japanfocus.org/-Janis-Mimura/3657, html, 5 giugno 2013

[73] *Ibid.*

[74] SANDLER, "The Living Artist…", cit., p. 77

gliore per servire il Paese in campo artistico: i pennelli, le tele e le tavolozze dei pittori dovevano diventare "le munizioni di una guerra ideologica" (*saikan hōkoku* 彩管報国, lett. "il pennello è usato per servire il Paese"),[75] per mantenere alto l'ardore combattivo del popolo.

I concetti riportati nell'articolo rivelano l'intenzione del governo di unificare tutta la comunità artistica sotto il proprio controllo, in quanto i pittori che manifestavano un totale disinteresse per la guerra sarebbero stati privati delle risorse per dipingere e mandati a combattere in prima linea perché "criminali del pensiero": qualsiasi forma d'arte contraria all'ideologia dominante sarebbe stata soppressa.[76] In ogni altro Paese si sarebbe resa necessaria una forte coercizione per piegare gli intellettuali, gli scrittori e gli artisti alla volontà del regime in tempo di guerra, ma in Giappone, dove collaborazione e bene comune furono poste come fondamenta dell'agire individuale, ci fu quasi un'adesione spontanea alla nuova politica nazionale.[77] Dopo l'annuncio del "Nuovo Ordine", i pittori, infatti, si riunirono in nuove associazioni artistiche paramilitari, rafforzando ulteriormente il loro legame con le forze armate di Esercito e Marina. Tra i gruppi di nuova formazione si annoveravano la Federazione dei gruppi d'arte (Bijutsu dantai renmei 美術団体連盟) e il Club degli artisti in servizio militare della Marina (Kaigun jūgun bijutsuka kurabu 海軍従軍美術家倶楽部), fondati rispettivamente nel mese di febbraio e dicembre del 1940, l'Associazione d'arte dell'Aviazione del grande Giappone (Dainippon kōkū bijutsu kyōkai 大日本航空美術協会), unione artistica dell'aeronautica militare istituita il 9 maggio del 1941 e l'Associazione d'arte marina del grande Giappone (Dainippon kaiyō bijutsu kyōkai 大日本海洋美術協会), nata come espansione dell'Associazione di arte marina nel febbraio dello stesso anno.[78]

In questo contesto di reciproca collaborazione, i militari favorirono lo sviluppo dell'arte dedicata alle campagne di guerra proteggendo il lavoro dei *jūgungaka* mediante diversi aiuti economici: le agevolazioni consistevano nel finanziamento del viaggio al fronte, nel rifornimento dei materiali per dipingere e nella consegna dello stipendio, che in media si aggirava attorno ai 1800 yen.[79] Inoltre, le forze armate fornivano i soggetti stessi dei quadri dando ai pittori la possibilità di ritrarre i soldati nella loro vita quotidiana e raccogliere informazioni sulle battaglie, mentre erano scortati dai militari nelle zone di combattimento una volta terminati gli scontri a fuoco, non sempre testimoniati in prima persona a causa dell'evidente situazione di pericolo in cui si sarebbero imbattuti. In un legame del tutto simile al mecenatismo, i pittori ricambiarono i favori e la protezione che ricevevano dagli organi militari in due diversi modi: il primo consisteva nel donare i dipinti agli ufficiali di alto

[75] Il principio del "saikan hōkoku" viene espresso da Suzuki Kurazō, vedi SANDLER, "The Living Artist…", cit., p. 77
[76] *Ibid.*
[77] SHILLONY, *Politics and Culture…*, cit., pp. 119-120
[78] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., p. 74. Vedi anche MIZOGUCHI, *Enogu to sensō…*, cit., p. 152
[79] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, p. 86

rango, che li utilizzavano per abbellire stanze e uffici governativi, il secondo nel devolvere i ricavi delle esposizioni all'acquisto e al mantenimento degli armamenti bellici, come aerei e navi da guerra.[80] Ad esempio, Yokoyama Taikan 横山大観 (1868-1958), uno dei maggiori artisti *nihonga* negli anni della guerra nonché fervente nazionalista,[81] nel 1940 inaugurò la Yokoyama Taikan kigen nisenroppyakunen hōshuku kinenten 横山大観紀元二千六百年奉祝記念展, una mostra personale di venti dipinti a soggetto paesaggistico per commemorare i 2600 anni della fondazione dell'impero giapponese.[82] I circa cinquecentomila yen[83] ricavati in occasione dell'evento furono donati all'esercito per l'acquisto di due aerei da guerra, chiamati per l'appunto "Taikan", che vennero presentati al pubblico durante una cerimonia all'aeroporto di Haneda. Il gesto individuale di Taikan non fu isolato e precedette di un paio d'anni la nascita delle Yokusan bijutsu dantai 翼賛美術団体, vale a dire delle associazioni artistiche che avevano il compito specifico di stanziare fondi e finanziamenti ad uso militare tramite la vendita delle loro opere. La Società patriottica dei pittori *nihonga* (Nihongaka hōkokukai 日本画家報国会) e la Federazione degli artisti (Bijutsuka renmei 美術家連盟), istituita come espansione della Federazione dei gruppi d'arte, rientravano tra queste.[84]

Nel frattempo, in Cina, il Giappone era in una completa situazione di stallo, nonostante avesse già occupato la gran parte delle terre settentrionali e centrali. L'esercito nipponico, infatti, dovette affrontare una strenua resistenza da parte delle forze cinesi, soprattutto in seguito all'alleanza delle unità comuniste guidate da Mao Tse-tung con quelle nazionaliste di Chiang Kai-shek nel Fronte Unito, che poteva contare su un esteso sostegno popolare fatto di guerriglie e sabotaggi. Con il protrarsi della guerra, il Giappone, già povero di risorse naturali sul suolo nazionale, si trovò in difficoltà nel sopperire alle ingenti spese militari necessarie per continuare un conflitto su larga scala. Da tempo il governo guardava con interesse al Sud-est asiatico come soluzione al problema e decise che ormai era giunto il momento di muovere le truppe imperiali verso l'Indocina del Nord, approfittando dell'indebolimento della Francia causato dalla presa di Parigi da parte dei nazisti e dalla firma del trattato di antibelligeranza con le potenze dell'Asse.[85] La successiva avanzata verso il Sud della

---

[80] MASUKO Yasushi, "GHQ to 153 ten no sensō kirokuga – sensō to bijutsu –" (GHQ e i 153 *sensō kirokuga* – guerra e arte –), *Nihon daigaku daigakuin sōgō shakai jōhō kenkyūka kiyō*, 7, pp. 13-22, 2006
増子保志、「ｇｈｑと１５３点の戦争記録画 - 戦争と美術 - 」、日本大学大学院総合社会情報研究科紀要、No. 7, pp. 13-22, 2006 年, p. 15

[81] Bert WINTHER-TAMAKI, "Embodiment/Disembodiment: Japanese Painting during the Fifteen-Year War", *Monumenta Nipponica*, 52, 2, 1997, pp. 145-180, p. 158

[82] Nel 1940, il ministero dell'Educazione sponsorizzò diverse esposizioni che avevano come scopo la celebrazione dei 2600 anni di storia dell'impero giapponese, tra cui trova spazio anche la mostra personale di Yokoyama qui citata. Questi eventi ebbero un enorme successo di pubblico e comprendevano numerose sezioni artistiche dedicate a diversi stili di pittura, scultura, artigianato, arti decorative e stampa, vedi MASUKO, "Saikan hōkoku to bijutsu tenrankai…", cit., pp. 518-519

[83] "Biographies", in Conant (ed.), *Nihonga, Transcending the Past…*, cit., p. 333

[84] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., p. 75

[85] IENAGA, *The Pacific War…*, cit., pp. 129-130

regione allarmò gli Stati Uniti che, assieme a Inghilterra e Olanda, pose l'embargo sulle esportazioni di petrolio e acciaio in Giappone, cosa che venne considerata da quest'ultimo alla stregua di un'aggressione dato che, senza tali risorse, la sua macchina bellica avrebbe subito un drastico arresto.[86] Di conseguenza, lo scontro con le potenze alleate divenne inevitabile e le forze aeronavali della marina imperiale giapponese attaccarono senza preavviso gli Stati Uniti che, la mattina del 7 dicembre 1941, si svegliarono con l'inaspettata notizia che la base americana di Pearl Harbor nelle isole Hawaii era stata bombardata: aveva così inizio la guerra del Pacifico.

Mentre il conflitto si estendeva nei mari del sud, in patria la politica estera espansionistica venne giustificata dalla propaganda con una serie di imperativi morali che celavano le vere intenzioni del regime militarista nei confronti dei vicini Paesi asiatici. Agli occhi del popolo, l'avanzata a Sud-est del Pacifico prevedeva la creazione di un "Nuovo ordine per la grande Asia Orientale" (*Daitōa shinchitsujo* 大東亜新秩序), tramite la nascita di una sfera di co-prosperità e la liberazione degli asiatici dal colonialismo occidentale, per costruire una nuova realtà pan-asiatica, dove il Giappone sarebbe stata la nazione dominante "legittimata [nel suo ruolo] dalla superiorità morale e spirituale […] che derivava dalla casa imperiale, coeva al cielo e alla terra [quindi divina]".[87] Dato che, secondo la tradizione shintoista non solo l'imperatore, ma anche tutto il popolo giapponese può vantare una discendenza i origine divina, risulta evidente che la Sfera di prosperità comune della grande Asia Orientale (*Daitōa kyōeiken* 大東亜共栄圏) non potesse in realtà prevedere un'uguaglianza razziale tra il Giappone e gli altri Paesi che, nei più ottimistici progetti, avrebbero compreso Corea, Taiwan, Kwangtung, Manchukuo, Cina, Filippine, Malesia, Birmania, India, Indonesia e Indocina francese. La promessa di una libertà politica e culturale dall'imperialismo occidentale si trasformò per i territori conquistati in un colonialismo ancora più aggressivo, funzionale solo agli interessi economici e militari del Giappone.[88]

Gli iniziali successi delle truppe imperiali durante i primi mesi del conflitto nel Pacifico, indussero autorità politiche, militari e civili a pensare che il progetto del "Nuovo ordine per la grande Asia Orientale" fosse ormai avviato: con un rinnovato entusiasmo e senso del dovere, l'intera nazione si mobilitò affinché nulla potesse ostacolare il conseguimento di questo obbiettivo di guerra, cui la propaganda nazionale si riferiva con il termine di "grande causa" (*taigi* 大義).[89] Gli stessi *jūgungaka* che furono chiamati a registrare gli avvenimenti in Cina, ora erano inviati nelle zone del Sud-est asiatico, dove le forze alleate furono gravemente colpite dalle intense offensive nipponiche. In breve tempo, Filippine, Thailandia, Malesia e Birmania capitolarono sotto il controllo delle truppe impe-

[86] IENAGA, *The Pacific War…*, cit., p. 132
[87] DEL BENE, *Mass media…*, cit., p. 177
[88] IENAGA, *The Pacific War…*, cit., pp. 153-155
[89] KŌSAKA, *Gakatachi no sensō*, cit., p. 102

riali. Nel 1942, una trentina di artisti, divisi in due spedizioni, si recarono nei territori di nuova occupazione: quindici pittori, tra i quali Fujita Tsuguji, Ihara Usaburō 伊原宇三郎 (1894-1976), Nakamura Ken'ichi, Miyamoto Saburō, Koiso Ryōhei, Tsuruta Gorō e Kawabata Ryūshi, furono inviati dall'esercito tra marzo e aprile, altri sedici partirono su commissione della Marina nel maggio dello stesso anno.[90] Secondo una notizia comparsa sulle pagine dell'*Asahi*, l'ultimo gruppo qui citato era composto sia da pittori esperti, come Yasuda Yukihiko 安田靫彦 (1884-1978), membro dell'Accademia imperiale d'arte, sia da pittori emergenti.[91] Il programma relativo alla creazione dei *sensō sakusen kirokuga* continuò ad essere supportato dal governo anche quando le sorti in guerra del Giappone volsero al peggio: nonostante le molteplici difficoltà che seguirono la pesante disfatta contro la flotta americana alle isole Midway del 5 giugno del 1942 iniziassero a far vacillare l'idea di un Giappone invincibile,[92] gli artisti continuarono ad essere inviati al fronte persino in gruppi numericamente maggiori rispetto alle precedenti spedizioni.[93] Nel maggio del 1943, l'Esercito e la Marina commissionarono un totale di quarantasette pittori, cui fu dato il compito di documentare le campagne militari nelle regioni del Sud-est asiatico e nelle isole del Pacifico, dove americani e inglesi, dotati di un potenziale bellico nettamente superiore a quello nemico, stavano a poco a poco riprendendo il controllo dei mari. Col proseguire del conflitto, le condizioni delle zone di guerra peggiorarono a tal punto da rendere impossibile qualunque altro invio di pittori al fronte.[94] L'ultima spedizione risale al 1944, quando l'Esercito mandò trenta artisti in Cina, Manciuria, Birmania, Filippine e Pacifico del Sud, territori questi ancora segnati da brutali scontri tra le truppe giapponesi, istruite a combattere fino all'ultimo uomo, e gli Alleati ormai stremati, ma allo stesso tempo colpiti dalla tenace resistenza nemica.[95]

Il perdurare del conflitto in Cina, la guerra con gli Stati Uniti e l'Inghilterra nel Pacifico e le ingenti perdite di uomini e mezzi provocarono non poche complicazioni nel reperimento delle risorse da destinare alle esigenze belliche. Il governo tentò di affrontare le difficoltà produttive con una serie di provvedimenti atti alla regolamentazione e al controllo delle materie prime, che prevedessero l'intervento dello Stato sull'economia, in modo da investire finanziamenti pubblici e forza lavoro in quei settori industriali, come quello di acciaio e carbone, ritenuti strategici per migliorare il comparto militare del Paese.[96] Il razionamento e la distribuzione delle risorse non interessò solamente le industrie, ma anche la popolazione dovette ben presto adeguarsi ad uno stile di vita povero, limitan-

[90] MASUKO, "GHQ to 153 ten…", cit., p. 14
[91] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., p. 82
[92] HENSHALL, *Storia del Giappone*, cit., p. 189
[93] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., p. 82
[94] MASUKO, "Saikan hōkoku to sensō kirokuga…", cit., p. 270
[95] Haruko Taya COOK & Theodore F. COOK, *Japan at War: An Oral History*, New York, New Press, 1992, p. 292
[96] CAROLI, *Storia del Giappone*, cit., pp. 211-213

do di molto il consumo dei beni di prima necessità, dal cibo come il riso e la salsa di soia, ai prodotti tessili. Inoltre, i civili rimasti in patria, per la maggior parte donne e giovani studenti, furono costretti a ore di duro lavoro nelle fabbriche di armamenti, per sopperire alla mancanza della manodopera maschile inviata al fronte.

In una condizione sociale precaria, che richiedeva alla popolazione enormi sacrifici quotidiani, le attività correlate al mondo dell'arte potevano di certo apparire solo come inutili vezzi, per di più economicamente dannosi per il Paese. Questa concezione negativa dell'arte interessava tutti quegli artisti (detti "emigranti interni") che non vollero mai conformarsi all'ideologia di pensiero dominante e che piuttosto di piegare la loro creatività agli interessi militari, vedendo così cancellata ogni pretesa di individualità, preferirono intraprendere un'altra carriera o ritirarsi da ogni attività pubblica, aspettando la fine delle ostilità.[97] Al contrario, il lavoro di coloro che scelsero di collaborare con il regime militarista fu incentivato e protetto, sottolineando quanto l'arte incentrata sui soggetti bellici fosse ritenuta un importante strumento di propaganda per spronare il popolo a non arrendersi di fronte alle difficoltà portate dalla guerra, tanto da essere toccata solo in parte dalla limitazione delle risorse[98] che, con l'avanzare del conflitto, furono sempre più difficili da reperire in modo autonomo sul mercato. Testimonianze di pittori, in particolare esponenti dello stile occidentale, ci rivelano come spesso dovessero ricorrere a materiali di fortuna o di bassa qualità per far fronte alla mancanza di tele, oli e colori[99] che venivano importati dall'Europa fino al momento in cui le limitazioni economiche poste al Giappone dagli Stati esteri, a causa del suo atteggiamento aggressivo nei confronti degli altri Paesi dell'Asia, ne impedirono il continuo rifornimento. Nel maggio del 1943, al fine di gestire al meglio le scarse risorse disponibili, non solo i pittori dei gruppi artistici affiliati alle forze armate, ma anche scultori, artigiani, stampatori e illustratori si riunirono nell'Associazione patriottica d'arte del Giappone (Nihon bijutsu hōkokukai 日本美術報国会), che arrivò a comprendere circa 280 membri,[100] appoggiati nelle loro attività dal ministero dell'Educazione e dall'Ufficio informazioni della Presidenza del Consiglio. Inoltre, tale società collettiva i nuova formazione era subordinata alla Sezione culturale (Bunkabu 文化部) della Taisei yokusankai 大政翼賛会 (Associazione per l'assistenza al governo imperiale),[101] un ente pubblico di assistenza amministrativa guida-

---

[97] J. Thomas RIMER, "Encountering Blank Spaces: A Decade of War, 1935-1945", in Conant, *Nihonga, Transcending the Past…*, cit., p. 59. Per una breve analisi degli intellettuali che in periodo bellico scelsero di restare in silenzio piuttosto che abbandonare i propri ideali estetici e morali per conformarsi all'ideologia militarista del regime, vedi anche SHILLONY, *Politics and Culture…*, cit., pp. 126-133

[98] KŌSAKA, *Gakatachi no sensō*, cit., p. 98

[99] *Dainiji sekaitaisen ni okeru Nihon no jūgungaka ni kansuru – kōsatsu; nihongaka Kobayakawa Shūsei o tōshite* 第２次世界大戦における日本の従軍画家に関する – 考察　日本画家　小早川秋聲を通して (Sui *jūgungaka* del Giappone nella Seconda guerra mondiale – considerazioni; attraverso il pittore *nihonga* Kobayakawa Shūsei), http://repository.hyogo-u.ac.jp/dspace/bitstream/10132/1599/1/ZD30402007.pdf, 26 aprile 2012, p. 61

[100] MASUKO, "Saikan hōkoku to bijutsu tenrankai…", cit., p. 520

[101] KŌSAKA, *Gakatachi no sensō*, cit., p. 99

to dal ministero degli Interni, che assorbì partiti politici, sindacati, organizzazioni pubbliche e gruppi patriottici civili affinché tutti cooperassero al raggiungimento degli obbiettivi prefissati dalla nazione in guerra.[102] L'Associazione patriottica d'arte del Giappone, con a capo Yokoyama Taikan, ebbe il merito di aver unificato diverse realtà artistiche in un'unica corporazione, intensificandone la collaborazione per lo sforzo bellico. L'adesione al gruppo non era obbligatoria, ma farne parte garantiva sia benefici di immagine, in quanto i membri manifestavano un'aperta condivisione dei valori dell'élite dominante, sia un sempre facile accesso alle risorse che venivano gestite dall'Associazione di controllo per arti e mestieri del Giappone (Nihon bijutsu oyobi kōgei tōsei kyōkai 日本美術及び工芸統制協会). Questo braccio amministrativo dell'Associazione patriottica d'arte del Giappone, ideato sul modello delle *tōseikai* 統制会 industriali,[103] oltre ad occuparsi della distribuzione degli utensili da pittura, aveva anche il compito di fissare i prezzi delle opere e conformarne i contenuti e, attraverso un sistema di certificazione, valutare la capacità artistica e la qualità dei lavori di pittori e artigiani: così facendo aveva la capacità di interferire nella vita professionale degli artisti iscritti all'associazione.[104]

L'allocazione delle risorse toccò anche il settore dei giornali e dell'editoria. La scarsità dei rifornimenti di carta si fece sentire già dai primi anni quaranta e il governo, approfittando di questa situazione per inasprire la censura sui contenuti,[105] incoraggiò quotidiani e riviste ad amalgamarsi, facilitando così il controllo delle informazioni e limitando le voci dissidenti. Con la riorganizzazione della stampa, attuata ad opera del Comitato per il Controllo sulla carta per giornali e riviste (Shinbun zasshi yōshi tōsei iinkai 新聞雑誌用紙統制委員会),[106] il numero di periodici indipendenti pubblicati in Giappone prima dell'attacco di Pearl Harbor subì un drastico calo nel giro di pochi anni: se nel settembre del 1941, a Tokyo, si potevano trovare in commercio 38 riviste indipendenti dedicate alle arti visive, in seguito a forzate fusioni e ristrutturazioni, queste furono diminuite a 8 e, nel gennaio del 1944, con l'Ordinanza sull'attività commerciale delle case editrici (Shuppan jigyōrei 出

[102] CAROLI, *Storia del Giappone*, cit., p. 212. La Taisei yokusankai venne fondata il 12 ottobre del 1940, allo scopo di inglobare in un unico partito le forze politiche presenti al governo, in risposta alla richiesta del primo ministro Konoe Fumimaro di istituire un "Nuovo Ordine" istituzionale in patria. In seguito a diatribe interne tra i vecchi movimenti e la nuova fazione, nel 1941 l'associazione cessò le attività politiche e divenne un ente pubblico amministrativo costituito da numerose ramificazioni che operavano a livello locale (i cosiddetti *tonarigumi* 隣組, lett. "gruppi di vicinato"), in modo di mantenere il controllo su tutto il territorio nazionale e mobilitare i sudditi giapponesi allo sforzo bellico, vedi "Modern Japan in archives: political history from the opening of the country to post-war", 2006-2010, http://www.ndl.go.jp/modern/e/cha4/description12.html, 6 giugno 2013

[103] Le *tōseikai* erano associazioni di controllo per il razionamento e la gestione delle risorse nelle principali industrie produttive, tra cui quelle di acciaio, carbone, cemento, automobili, macchinari elettrici, settore minerario, vedi CAROLI, *Storia del Giappone*, cit., p. 213

[104] MASUKO, "Saikan hōkoku to sensō bijutsu tenrankai…", cit., p. 520

[105] SHILLONY, *Politics and Culture…*, cit., p. 192

[106] KŌSAKA, *Gakatachi no sensō*, cit., p. 98. Il comitato fu istituito il 17 maggio 1940 dalla Sezione informazioni della Presidenza del Consiglio con il compito di gestire l'allocazione della carta da stampa per l'editoria, vedi DEL BENE, *Mass media…*, cit., p. 181

版事業令) emanata l'anno precedente, si ridussero a una rivista soltanto, *Bijutsu* 『美術』, che ogni mese pubblicava le notizie riguardanti il mondo dell'arte, influenzando il gusto del pubblico.[107]

Negli anni del conflitto, la stampa gestita dal governo ebbe un ruolo centrale nella promozione delle esposizioni d'arte dedicate interamente alla guerra (*sensō bijutsu tenrankai* 戦争美術展覧会), che furono pubblicizzate tramite la vendita di cataloghi e libri illustrati su cui gli editori riportavano in formato di diversa grandezza le illustrazioni delle principali opere in mostra. La testata giornalistica che si occupò maggiormente[108] della sponsorizzazione di questi eventi fu l'Asahi shinbun di Tokyo, uno dei tre principali quotidiani nazionali, che partecipò attivamente anche alla loro organizzazione, collaborando con i membri delle associazioni artistiche e le Sezioni informazioni di Esercito e Marina.[109] Il giornale pubblicava con regolarità le immagini dei quadri accompagnate da un breve articolo esplicativo dell'opera, che poteva contenere un'intervista all'autore e, inoltre, portava all'attenzione dei lettori le visite alle mostre di autorità politiche, soldati o gruppi di scolaresche.[110] Grazie a questa vasta eco pubblicitaria, le esposizioni sull'arte della guerra ottennero un successo di pubblico ampiamente superiore rispetto alle mostre annuali patrocinate dal ministero dell'Educazione,[111] delle quali mantennero però la struttura di base, dalla divisione in sezioni specializzate alla presenza di una giuria composta da artisti civili e ufficiali militari, che si occupavano della scelta delle opere e la consegna di premi in denaro, quando previsti. Per i pittori, gli eventi espositivi assumevano il carattere di una vera e propria competizione[112] perché, una volta superata la selezione del concorso pubblico, davano loro la possibilità di farsi conoscere dalla critica, di diventare popolari e di sentirsi legittimati socialmente per aver preso parte alla vita culturale del Paese. I personaggi di spicco del mondo dell'arte e i *jūgungaka* commissionati dal governo non dovevano sottostare alla valutazione dei giudici, ma ricevevano un invito di cortesia che permetteva loro di partecipare di diritto all'esposizione, assieme ai membri del gruppo artistico che la organizzavano con l'appoggio delle autorità militari di Esercito e Marina.

---

[107] RIMER, "Encountering Blank Spaces…", cit., p. 58. Vedi anche, KŌSAKA, *Gakatachi no sensō*, cit., p. 98
[108] TSURUYA, "Sensō sakusen kirokuga…", cit., p. 106
[109] In base alla testimonianza dell'artista Tsuruta Gorō, si evince che la testata giornalistica dell'Asahi, molto vicina agli ambienti militari, aveva non solo una grande influenza per quanto riguardava l'organizzazione pratica delle mostre d'arte, ma occupava anche un ruolo di rilievo nella scelta dei pittori da inviare al fronte: "Presso la sede dell'Asahi shinbun, a porte chiuse, si programmò l'invio dei pittori e degli scrittori che avrebbero registrato la grande guerra in Asia Orientale e dopo che venne chiesta la cooperazione di Esercito e Marina, le Sezioni informazioni di entrambi i corpi militari […] positivamente garantirono l'impegno per realizzare [quanto stabilito]" ("*Asahi shinbunsha jigyōbu de wa, himitsurini daitōa sensō kirokuga shippitsu gaka no haken o keikaku shi, rikukaigun ni kyōryoku o motometa tokoro, ryōgun hōdōbu wa [chūryaku] sekkyokutekini jitsugen suru chikara o ataedashita no de aru*" 「朝日新聞社事業部では、秘密裡に大東亜戦争記録画執筆画家の派遣を計画し、陸海軍に協力を求めたところ、両軍報道部は（中略）積極的に実現する力を与え出したのである」), vedi MASUKO, "Saikan hōkoku to bijutsu tenrankai…", cit., p. 518
[110] TSURUYA, "Sensō sakusen kirokuga…", cit., p. 106
[111] MASUKO, "Saikan hōkoku to bijutsu tenrankai…", cit., p. 515
[112] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., p. 88

In ordine temporale, la prima esposizione fu inaugurata dalla Marina il 25 maggio 1937, per commemorare la Grande battaglia del Mar del Giappone, quando la flotta baltica russa venne sconfitta dalle forze nipponiche durante la guerra russo-giapponese di inizio secolo. La Prima esposizione d'arte marina (Daiikkai kaiyō bijutsuten 第一回海洋美術展), in occasione della quale fu fondata l'Associazione d'arte marina, aveva come tema principale il mare in tutte le sue declinazioni, dai paesaggi oceanici alla pesca in Giappone. Con l'espandersi del conflitto nel Pacifico, le successive mostre (otto in tutto) dedicarono maggior spazio a quei dipinti che ritraevano le battaglie navali nei mari del Sud-est asiatico.[113] Allo stesso modo, l'Esercito sostenne le numerose esposizioni dei gruppi artistici ad esso affiliati, come l'Associazione dei *jūgungaka* dell'esercito del grande Giappone che ebbe al suo attivo due mostre: la prima fu l'Esposizione di immagini belliche sull'esercito (Rikugun jūgungaten 陸軍従軍画展), organizzata dal 7 al 13 luglio del 1938, con il sostegno del ministero della Guerra, per celebrare il primo anniversario dell'incidente del ponte Marco Polo.[114] L'inaspettato successo di pubblico favorì la decisione di rendere questa mostra itinerante,[115] sistema che sarebbe stato adottato per tutte le esposizioni successive, che toccarono le principali città del Paese: Tokyo, Osaka, Kyoto e Nagoya. Alcune mostre si tennero persino nei territori conquistati in Asia, allo scopo di far conoscere ai coloni l'apprezzabile bellezza del popolo giapponese e delle sue arti che "illumineranno l'universo"[116], una volta sconfitto il gretto imperialismo occidentale. La seconda mostra venne denominata Esposizione di immagini belliche sulla guerra sacra (Seisen jūgungaten 聖戦従軍画展) e fu inaugurata il 7 marzo del 1939 come parte dei festeggiamenti per il giorno dell'esercito,[117] che si celebrava il 10 marzo di ogni anno in ricordo della vittoriosa battaglia di Mukden, uno degli ultimi grandi scontri delle armate imperiali contro l'esercito russo nel 1905.[118] Qualche mese dopo, esattamente a distanza di due anni dall'"incidente cinese", l'Esercito e l'Associazione artistica dell'Esercito, con lo sponsor dell'Asahi, organizzarono dal 7 al 23 luglio la Prima esposizione d'arte sulla guerra sacra che venne allestita a Tokyo, presso il Museo municipale d'arte di Ueno. La mostra, divisa nelle tre classiche sezioni di *yōga*, *nihonga* e scultura, fu la prima di grandi dimensioni e presentò al pubblico più di trecento opere,[119] create non solo da pittori esperti ed emergenti, ma anche da semplici soldati in servizio o rimpatriati a causa delle ferite di guerra.

---

[113] MASUKO, "Saikan hōkoku to bijutsu tenrankai…", cit., p. 517. I dati completi (ente organizzativo, giorni di esposizione e luogo dell'allestimento) relativi alle mostre d'arte citate nel capitolo sono consultabili nelle tabelle pubblicate in MASUKO, "Saikan hōkoku to bijutsu tenrankai…", cit., pp. 524-525

[114] MIZOGUCHI, *Enogu to sensō…*, cit., p. 148

[115] MASUKO, "Saikan hōkoku to bijutsu tenrankai…", cit., p. 516

[116] Queste parole sono scritte nell'introduzione di un libro sulle stampe *ukiyoe* 浮世絵 pubblicato nel 1943, vedi IENAGA, *The Pacific War…*, cit., p. 123

[117] MASUKO, "Saikan hōkoku to bijutsu tenrankai…", cit., p. 516. Vedi anche MIZOGUCHI, *Enogu to sensō…*, cit., p. 148

[118] All'epoca della guerra russo-giapponese di inizio secolo, Mukden era la capitale della Manciuria e la sua conquista costò la vita a circa settantamila soldati giapponesi e altrettanti russi, vedi HENSHALL, *Storia del Giappone*, cit., p. 140

[119] MASUKO, "Saikan hōkoku to bijutsu tenrankai…", cit., p. 517

Molti quadri, tra cui trovarono spazio anche i dieci *Shina jihen kinenga* realizzati dai pittori richiesti dalle truppe dell'esercito imperiale di stanza a Shanghai nel 1938, ritraevano i soldati delle truppe imperiali nella vita di tutti i giorni al fronte o mentre erano impegnati negli scontri armati con il nemico. Nonostante non mancasse l'affluenza di pubblico, i critici e gli specialisti d'arte espressero opinioni negative sui dipinti, giudicati di scarsa qualità artistica,[120] che tuttavia migliorò nella Seconda esposizione d'arte sulla guerra sacra (Dainikai seisen bijutsuten 第二回聖戦美術展) del 1941, grazie alla scelta di diminuire il numero di pittori selezionati tramite concorso pubblico e, al contempo, alla maggior presenza di *jūgungaka* esperti nel ritratto dal vero, vedi tra gli altri Fujita Tsuguji, Koiso Ryōhei e Miyamoto Saburō, permisero di mettere in mostra opere di qualità superiore rispetto alla precedente esposizione.[121]

Dopo lo scoppio della guerra nel Pacifico, furono inaugurate molte mostre d'arte per celebrare attraverso la pittura gli sforzi e le attività dei soldati imperiali nelle zone del Sud-est asiatico, ad esempio: l'Associazione artistica dell'Esercito organizzò l'Esposizione d'arte per la battaglia decisiva di tutte le forze del popolo (Kokumin sōryoku kessen bijutsuten 国民総力決戦美術展) nel settembre del 1943 e, dal 5 al 14 marzo dello stesso anno, la Prima esposizione d'arte dell'Esercito (Daiikkai rikugun bijutsuten 第一回陸軍美術展), seguita da altre due edizioni nella primavera del 1944, in cui vennero esposte le opere dei *jūgungaka* inviati nei territori del Pacifico;[122] la Seconda e la Terza esposizione d'arte dell'Aviazione (Dainikai kōkū bijutsuten 第二回航空美術展 e Daisanka kōkū bijutsuten 第三回航空美術展) furono aperte al pubblico ad opera dell'Associazione d'arte dell'aviazione del grande Giappone, con l'appoggio del ministero dell'Esercito, delle Comunicazioni e dell'Ufficio informazioni della Presidenza del Consiglio; la prima edizione fu precedente all'entrata in guerra degli Stati Uniti, risalendo al settembre del 1941.[123] Tra tutti gli eventi espositivi, la Prima esposizione d'arte sulla guerra della grande Asia Orientale (Daiikkai daitōa sensō bijutsuten 第一回大東亜戦争美術展) del 1942 e la Seconda esposizione d'arte sulla guerra della grande Asia Orientale (Dainikai daitōa sensō bijutsuten 第二回大東亜戦争美術展) del 1943, entrambe inaugurate in memoria del vittorioso attacco a Pearl Harbor, si distinsero per due particolarità. La prima riguarda la loro organizzazione, poiché le due mostre nacquero dal coinvolgimento di più gruppi artistici affiliati ai militari, tra cui l'Associazione artistica dell'Esercito, l'Associazione d'arte marina del grande Giappone e l'Associazione d'arte dell'Aviazione del grande Giappone. Da questa unione conseguì la collaborazione tra Esercito e Marina,[124] evento insolito perché mai prima

[120] *Ibid.*
[121] *Ibid.*
[122] MASUKO, "Saikan hōkoku to bijutsu tenrankai…", cit., p. 516
[123] MASUKO, "Saikan hōkoku to bijutsu tenrankai…", cit., p. 517
[124] Di fatto, a capo dell'organizzazione furono eletti Murayama Nagayo 村山長与, direttore dell'*Asahi shinbun*, Yahagi Nakao 矢萩那華雄 (1895-1949), capoufficio della Sezione stampa dell'Esercito e Hiraide Hideo 平出英夫 (1896-1948),

d'ora avevano scelto di sostenere assieme un'esposizione, restando sempre indipendenti l'uno dall'altro, esattamente come avveniva per l'invio dei pittori al fronte. La seconda peculiarità, invece, riguarda le opere, in particolare i dipinti dei *jūgungaka* ufficiali commissionati dai militari, che furono visionate in privato dall'imperatore prima di essere esposte in pubblico. Questa pratica, chiamata *tenran* 天覧, o *tairan* 台覧 nel caso in cui fosse condotta dall'imperatrice e altri membri della famiglia imperiale, divenne usuale per le successive mostre come forma di venerazione che dava ai *sensō sakusen kirokuga* un'aura di sacralità.[125]

Negli ultimi anni del conflitto, il Giappone perse il controllo sulle isole Marianne, avamposto dal quale i B-29 americani potevano effettuare incursioni aeree sulle città del fronte interno. Il pericolo di bombardamenti e la scarsità di materiali, resero sempre più complicata la programmazione delle esposizioni, regolata dal 1944 con i Punti programmatici per la gestione delle esposizione d'arte (Bijutsu tenrankai toriatsuki yōkō 美術展覧会取扱要綱), che oltre a decretare la chiusura definitiva dello Shin bunten, sostituito dall'Esposizione speciale d'arte del ministero dell'Educazione in tempo di guerra (Senji tokubetsu bunten 戦時特別文展), sanciva il permesso di esibire solo previa autorizzazione dell'Associazione patriottica d'arte del Giappone. L'ultima mostra dedicata ai dipinti creati su commissione militare fu l'Esposizione dei *sensō kirokuga* (Sensō kirokugaten 戦争記録画展) nell'aprile del 1945, anno in cui le potenze alleate conquistarono Iwojima, a pochi chilometri di distanza dalle isole principali del Giappone: i bombardamenti aerei divennero così frequenti da rendere impossibile qualsiasi attività culturale.[126] Benché le esposizioni d'arte sulla guerra potessero rientrare a pieno titolo nel campo dell'intrattenimento, che non era stato risparmiato da tagli e limitazioni economiche per garantire maggiori risorse al comparto bellico, il governo ne mantenne la programmazione sino alla fine del conflitto, in quanto vi vedeva un luogo adatto a mantenere vivo l'ardore combattivo della nazione e a diffondere in patria quell'eroismo necessario ad assicurare un costante appoggio da parte del popolo ai suoi progetti politici di espansionismo.[127] Le opere in mostra costituirono un punto di unione tra i soldati e i civili, favorendo un processo di identificazione che si rivelò fondamentale per infondere un senso del dovere nei sudditi rimasti in patria, chiamati ad impegnarsi con tutte le proprie forze allo stesso modo dei loro compatrioti al fronte per aiutare il Paese a vincere la guerra e a realizzare il progetto della "grande causa".

(segue nota) caporeparto della Sezione stampa della Marina, supervisionati nel loro lavoro dall'Ufficio informazioni della Presidenza del Consiglio, MASUKO, "Saikan hōkoku to bijutsu tenrankai…", cit., p. 519

[125] *Ibid.* Per la definizione di *tenran* e le conseguenze a livello popolare di questo "venerabile trattamento" dei dipinti da parte del sommo sovrano, vedi anche TSURUYA, "Sensō sakusen kirokuga…", cit., p. 106

[126] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., pp. 91-92. Vedi anche MASUKO, "Saikan hōkoku to bijutsu tenrankai…", cit., p. 520

[127] MASUKO, "Saikan hōkoku to bijutsu tenrankai…", cit., p. 523

CAPITOLO 2

2.1 Le origini della pittura di guerra nel Giappone pre-moderno

Nella cultura giapponese, il tema della guerra nelle arti visive e in letteratura fece la sua comparsa alla fine del periodo Heian (794-1185), un tempo in cui l'aristocrazia civile dovette progressivamente cedere il potere politico alla casta dei guerrieri, che furono incaricati di amministrare i feudi nelle province rurali per conto dei loro ricchi proprietari terrieri.[1] La lontananza dalla corte imperiale di Kyoto, centro politico e culturale del Giappone classico, presso la quale i nobili si isolavano dal mondo reale immersi in piacevoli e raffinati passatempi, permise ai *bushi* 武士 e ai samurai 侍 di sottrarsi al controllo della classe aristocratica e di ottenere un tale potere militare da interpretare un ruolo di primo piano nel mantenimento del governo civile. Gli stessi nobili e membri della famiglia imperiale impegnati a tessere trame all'interno della corte spesso dovettero ricorrere all'aiuto di clan militari per assicurarsi il controllo della sovranità, dando così vita a una lunga serie di frequenti scontri intestini. Le battaglie più memorabili del XII secolo, tra cui si possono citare la rivolta Hōgen (Hōgen no ran 保元の乱, 1156) e la rivolta Heiji (Heiji no ran 平治の乱, 1159), ruotarono proprio attorno ad una disputa nata su odi e rancori per la successione al trono che vide contrapporsi la fazione dei Taira 平家 e quella dei Minamoto 源. I contrasti tra le due famiglie seguitarono per lunghi anni e si conclusero soltanto nel 1185 con la definitiva sconfitta dei Taira nella celebre guerra Genpei (Genpei kassen 源平合戦, iniziata nel 1180), che introdusse il Giappone in una nuova era feudale dominata dai signori della guerra.[2] Le epiche gesta dei valorosi condottieri che avevano combattuto le rivolte intrise di coraggio, eroismo, intrighi di famiglia, alleanze e crudeltà, lasciarono una vivida impressione nei sudditi della capitale, testimoni in prima persona di quegli avvenimenti.[3] I fatti d'arme furono diffusi per tutto il Paese da monaci erranti ciechi, i *biwa hōshi* 琵琶法師, che accompagnavano i loro racconti con la musica del *biwa* 琵琶, uno strumento musicale simile alla nostra cetra, riproponendo in forma romanzata le imprese più toccanti e suggestive dei celebri eroi. In seguito, questi singoli episodi offrirono lo spunto per una forma di letteratura scritta (*gunki monogatari* 軍記物語) incentrata sulle figure di guerrieri valorosi, ma allo stesso tempo inermi da-

[1] Mayu TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga (War Campaign Documentary Painting): Japan's National Imagery of the "Holy War", 1937-1945*, University of Pittsburgh, 2005, pp. 101-102

[2] Uscito vincitore dal conflitto, nel 1192 Minamoto no Yoritomo 源頼朝 (1147-1199) istituì a Kamakura il primo governo militare (*bakufu* 幕府, lett. "governo della tenda") a carattere nazionale della storia del Giappone, legittimato nel suo ruolo di *shōgun* 将軍 (lett. "generale, capo militare") dalla corte imperiale, vedi Kenneth G. HENSHALL, *Storia del Giappone*, Milano, Oscar Mondadori, 2005 (ed. or. *History of Japan*, 2004), pp. 50-58

[3] Miyeko MURASE, "Japanese Screen Paintings of the Hōgen and Heiji Insurrections", *Artibus Asiae*, 29, 2/3, 1967, pp. 193-228, p. 197

vanti alla fragilità degli eventi umani e alla caducità della vita.[4] Il capolavoro del genere è lo *Heike monogatari* 平家物語, collocabile attorno alla metà del XIII secolo, periodo in cui comparvero i primi *emakimono* 絵巻物 (rotoli orizzontali illustrati) di racconti guerreschi basati sulle vicende della guerre Hōgen ed Heiji narrate nell'opera letteraria.[5]

I "*kassen emaki*" 合戦絵巻 di periodo Kamakura (1185-1333) rappresentano la prima vera tradizione di immagini pittoriche dedicate interamente al mondo della guerra. Le illustrazioni su rotolo, che affiancano testo e immagine, riprendono le azioni militari di famosi condottieri impegnati a combattere con coraggio memorabili battaglie. Questi rotoli illustrati venivano commissionati ai pittori di Kyoto dalla classe guerriera o dall'aristocrazia per commemorare gli scontri cruenti di cui si erano resi protagonisti e per educare i più giovani al valore, in modo che una volta adulti potessero emulare le gesta dei padri.[6] Alcuni critici d'arte antica sostengono che il loro contenuto oltre ad essere storico e militare abbia anche una connotazione religiosa, come reazione agli orrori crudeli e violenti della guerra, quasi esorcizzati dalla rappresentazione.[7]

Un "*kassen emaki*" medioevale di particolare interesse è il "Rotolo illustrato delle invasioni mongole" (*Mōko shūrai ekotoba* 蒙古襲来絵詞) (Fig. 2). Nel 1274 e nel 1281, il nipote di Gengis Khan, Kublai (1215-1294) tentò di conquistare il Giappone per espandere il suo impero che già includeva Corea, Cina settentrionale e gran parte dell'Eurasia. I due tentativi di invasione fallirono miseramente a causa di un violento uragano che annientò in un soffio un ingente numero di navi e uomini, costringendo le forze mongole alla ritirata: quei venti provvidenziali furono chiamati kamikaze 神風 (lett. "vento divino"), a confermare l'idea che il Giappone fosse una terra sacra protetta dagli dei.[8] Durante la guerra del Pacifico, lo stesso termine sarebbe stato usato per identificare quei piloti addestrati a sacrificarsi per la difesa del Paese e l'episodio storico sarebbe stato preso come esempio concreto della superiorità spirituale giapponese, in grado di sconfiggere qualsiasi nemico straniero.[9] Il rotolo sulle invasioni mongole presenta alcune caratteristiche che possono ricondurre a un legame con i *sensō kirokuga* di periodo bellico. Innanzitutto, entrambi sono prodotti di una testimonianza diretta dell'evento ritratto nell'opera, in quanto la creazione dell'*emaki* medioevale fu

---

[4] Adriana BOSCARO (a cura di), *Letteratura giapponese. Vol. 1, Dalle origini alle soglie dell'età moderna*, Torino, Einaudi, 2005, p. 16

[5] Dell'intero set di rotoli illustrati che nel loro insieme narrano le vicende della rivolta Heiji (lo *Heiji monogatari emaki* 平治物語絵巻, lett. "Rotolo illustrato sui racconti dell'era Heiji") solo tre di essi sono arrivati ai nostri tempi ancora completi: il primo racconta l'incendio del palazzo Sanjō, il secondo si incentra sulla tragica fine di Fujiwara Shinzei 藤原信西 (1106-1159) e il terzo sulla fuga dell'imperatore Nijō 二条天皇 (1143-1165) alla residenza Rokuhara; di un quarto rotolo, invece, ci sono pervenuti soltanto alcuni frammenti conservati in diverse collezioni private. Al contrario, del "Rotolo illustrato sui racconti dell'era Hōgen" (*Hōgen monogatari emaki* 保元物語絵巻) non ci sono tracce e la sua esistenza è testimoniata da sole fonti scritte, vedi MURASE, "Japanese Screen Paintings…", cit., pp. 197-199

[6] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., pp. 103-104

[7] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., p. 105

[8] HENSHALL, *Storia del Giappone*, cit., pp. 62-64

[9] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., p. 109

supervisionata dal guerriero Takezaki Suenaga 竹崎季長 (1246-1314), che lo rese un racconto calligrafico e visivo della sua esperienza personale contro le armate mongole sulla costa nordovest del Kyūshū, dove gli invasori cercarono di iniziare l'avanzata in Giappone.[10] Allo stesso modo, i dipinti documentari sulla guerra erano filtrati dagli occhi di quei pittori che si recavano al fronte di propria volontà o su commissione militare con il compito di dipingere il conflitto mondiale in Asia. Inoltre, secondo gli studi di Thomas D. Conlan, vi è un ulteriore aspetto che accomuna le opere in questione: lo storico riconosce nel rotolo delle invasioni mongole una funzione commemorativa, ritenendo che Suenaga lo avesse commissionato per appacificare le anime dei compagni periti di morte violenta in battaglia; un simile ruolo era previsto anche per i *sensō kirokuga*, realizzati in segno di gratitudine nei confronti dei soldati imperiali ritratti all'interno dell'opera.[11]

Negli anni della guerra combattuta dall'impero nipponico tra il 1937 e il 1945, ci fu un rinnovato interesse nazionalistico nei confronti dei "*kassen emaki*" di epoca medioevale. Nei suoi studi, infatti, lo storico Tanaka Jo afferma come il capolavoro sulle invasioni mongole avesse ispirato la composizione dell'opera "Battaglia lungo la riva del fiume Haluha" (*Haruha kahan no sentō* 哈爾哈河畔之戦闘, 1941) (Fig. 40) di Fujita Tsuguji, che ne riprese il lungo formato orizzontale e il tratto marcato del disegno con cui delineò le figure dei soldati, in contrasto ad uno sfondo dalle tinte chiare.[12] In ogni caso, appare molto difficile trovare una reale connessione visiva o formale tra l'arte bellica pre-moderna e i successivi dipinti di propaganda della guerra in Asia Orientale e nel Pacifico.[13] Al contrario, le differenze tra i due generi sono abbastanza evidenti e di più facile analisi. Se prendiamo in considerazione il formato, i "*kassen emaki*" sono realizzati su rotoli di piccole dimensioni e alle illustrazioni si accompagnano parti calligrafate, riprese dai lavori letterari su cui si basava la realizzazione grafica dell'opera. Un'eccezione in tal senso, come abbiamo visto, è rappresentata dal carattere documentario del rotolo sulle invasioni mongole, frutto di una testimonianza diretta dell'evento. Inoltre, i "*kassen emaki*" ritraggono gli episodi bellici anche a distanza di anni allo scopo di commemorare un glorioso passato.[14] I *sensō sakusen kirokuga*, invece, sono stati creati per documentare un conflitto in corso e lasciarne testimonianza ai posteri. Per conservare le opere nel tempo, senza rischiare che queste andassero perdute, i militari che commissionavano gli artisti, per la maggior parte esperti di pittura in stile occidentale, avevano imposto l'uso di tele molto grandi, talune anche di scala monumentale. La scelta del formato e dello stile, in secondo luogo, mirava a suscitare un forte impatto visivo sul popolo, unico e vero destinatario delle opere, che poteva fruire

[10] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., p. 102
[11] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., pp. 108-109
[12] Bert WINTHER-TAMAKI, "Embodiment/Disembodiment: Japanese Painting during the Fifteen-Year War", *Monumenta Nipponica*, 52, 2, 1997, pp. 145-180, p. 152
[13] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., p. 107
[14] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., pp. 109-110

dei dipinti in spazi di esposizione aperti al pubblico. Dal momento che il governo giapponese necessitava di un appoggio incondizionato da parte dei sudditi per realizzare gli obbiettivi di guerra, ai pittori fu vietato di dipingere immagini sanguinolente che rischiassero di evocare sentimenti antibellicosi tra la popolazione, preferendo sottolineare valori positivi come il sacrificio per la patria e il cameratismo.[15] All'opposto, nei dipinti pre-moderni a soggetto bellico, conservati gelosamente dai nobili residenti alla corte imperiale di Kyoto o dalla classe guerriera di Kamakura,[16] non mancano scene brutali che evidenziano gli orrori delle feroci battaglie dove i guerrieri sono ritratti come uomini di forza nel bel mezzo di azioni cruente e violente in cui vengono coinvolti anche i membri dell'aristocrazia civile (Fig. 3).

La pace e la stabilità del periodo Tokugawa (1600-1868), caratterizzato dall'assenza di guerre intestine, non avrebbero fornito alcun nuovo modello di arte sulla guerra, ma solo ritratti di samurai, gli "uomini di spada" e numerose copie su paraventi o ventagli dei "*kassen emaki*" di epoca Kamakura, imitandone lo stile ricco di dettagli.[17] Per scorgere una connessione di forma e contenuto con i *sensō sakusen kirokuga* del conflitto in Asia Orientale e nel Pacifico, bisognerà attendere l'epoca moderna, quando il tradizionale metodo della stampa sarebbe stato utilizzato dalle autorità governative come veicolo di propaganda nazionale per condizionare l'opinione pubblica, dando inizio a quella collaborazione tra arte visiva e ragioni di stato che avrebbe alimentato la crescente esaltazione del militarismo.

2.2 *Nisshin sensōe* e *nichirō sensoe*: le prime immagini di una guerra moderna

Quando il Giappone intraprese la via della modernizzazione dalla seconda metà del XIX secolo, le potenze occidentali stavano completando la divisione imperialista dell'Asia e dell'Africa. Inevitabilmente, i leader giapponesi considerarono le relazioni internazionali come degli atti di forza che escludevano qualsiasi concetto di uguaglianza tra gli Stati, traducendosi in un grande gioco di conquiste e imperi, dove il successo di una nazione si misurava in base alla riuscita delle imprese militari in guerra.[18] Non a caso, lo slogan "Paese ricco, esercito forte" (*fukoku kyōhei* 富国強兵) divenne il motto più famoso della restaurazione Meiji che, a partire dal 1868, rappresentò per il Giappone

[15] *Ibid.* Come si analizzerà più avanti in questo stesso capitolo, il divieto di ritrarre scene cruente ricolme di morti e feriti venne abolito con l'avanzare del conflitto nel Pacifico, in linea con una precisa strategia di propaganda attuata dai militari dopo l'estate del 1943, quando le sorti della guerra volsero a favore degli Alleati; gli scontri mortali ricreati dai *jūgungaka* nelle loro opere riguardano unicamente i soldati che combattevano al fronte, senza mai rappresentare le violenze subite dai civili.
[16] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., p. 108
[17] MURASE, "Japanese Screen Paintings…", cit., p. 193
[18] Saburō IENAGA, *The Pacific War, 1931-1945: a Critical Perspective on Japan's Role in World War II*, New York, Pantheon Books, 1978 (ed. or. *Taiheiyō sensō* 太平洋戦争, 1968), pp. 4-6

l'occasione di diventare una grande potenza militare capace di competere alla pari con l'Occidente e di occupare un ruolo di primo piano nell'arena mondiale dei Paesi imperialisti.[19] Seguendo l'esempio della politica espansionista delle nazioni europee e degli Stati Uniti, la prima mossa per ottenere prestigio internazionale sarebbe stata quella di conquistare nuovi territori e il governo giapponese decise di iniziare questa "ricerca di gloria" combattendo con la vicina Cina per l'egemonia in Corea: la vittoria conseguita nella guerra sino-giapponese del 1894-1895 sancì la prima importante affermazione del Paese imperiale come potenza moderna.[20]

Durante le ostilità con la Cina, per informare la popolazione su quanto stava accadendo al fronte, si fece largo uso della tecnica della stampa policroma da matrice in legno (*nishikie*), una forma di arte popolare che si era sviluppato nel Giappone feudale del XVII secolo.[21] Le illustrazioni vivaci e colorate che avevano come soggetto la prima guerra moderna del Giappone presero il nome di *nisshin sensōe* 日清戦争絵 (lett. "immagini della guerra sino-giapponese") e, nonostante il conflitto fosse durato poco meno di un anno, si stima che gli artisti abbiano prodotto circa tremila stampe, con una media di ben dieci lavori al giorno.[22] Gli stampatori venivano assunti dagli editori di giornali e riviste per inserire nei quotidiani o nei loro inserti immagini della guerra che andassero ad arricchire gli articoli dei corrispondenti inviati al fronte. Accanto ai giornalisti, anche un esiguo numero di pittori fu pagato da alcune testate nazionali affinché si recasse sul continente per produrre bozzetti e tavole basate sull'esperienza diretta della guerra, anche se con molta probabilità nessuno di loro osservò i combattimenti dal vero.[23] La loro presenza sul campo di battaglia è però testimoniata nella stampa di Mizuno Toshikata 水野年方 (1866-1908), *Illustrazione Banzai, banzai per il grande impero giapponese! Immagine dell'assalto a Songhwan, una grande vittoria per le nostre truppe* (*Dainihon teikoku banbanzai! Seikan shūgeki waga gun taishō no zu* 大日本帝国万々歳　成歓襲撃我軍大捷之圖) (Fig. 4) del luglio 1894, dove sul lato destro dell'immagine è ben visibile una delegazione di inviati giapponesi, tra cui due artisti identificati da una piccola targhetta che riporta gli ideogrammi del nome.[24] Sebbene alcuni pittori viaggiarono in Cina con le truppe imperiali, la

[19] *Ibid.*
[20] *Ibid.*
[21] Le stampe policrome erano una forma di arte popolare che si sviluppò in periodo Tokugawa (1600-1868) per intrattenere e divertire la nascente borghesia urbana. Le illustrazioni delle stampe puntavano ad affascinare il pubblico con soggetti di raffinata bellezza che provenivano non solo dal mondo reale, come sensuali cortigiane e famosi attori di teatro nei quartieri di piacere, ma anche da luoghi fantastici popolati da innumerevoli creature del mondo magico come fantasmi ed esseri grotteschi. In periodo Meiji (1868-1912), le stampe sarebbero diventate un mezzo per comunicare alla popolazione eventi contemporanei dell'epoca, dagli effetti della modernizzazione (*bunmeikaikae* 文明開化絵) fino alle prime due guerre imperiali combattute dal Giappone contro Cina e Russia a cavallo del XX secolo (*sensōe* 戦争絵), vedi John W. DOWER, *Throwing off Asia II: Woodblock Prints of the Sino-Japanese War (1894-95)*, 2008, http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/throwing_off_asia_02/index.html, 29 ottobre 2012, cap. 1, "Prints & Propaganda", pp. 2-3
[22] *Ibid.*
[23] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., pp. 110-112
[24] DOWER, *Throwing off Asia II…*, cit., cap. 1, p. 7

maggior parte degli stampatori rimase invece in patria, basando il contenuto delle loro opere sulle sole notizie che provenivano dal fronte oppure affidandosi alla pura immaginazione: per questo motivo, molte stampe apparivano simili tra loro per forma e contenuto.[25] Ad esempio, *Una grande vittoria delle nostre truppe: occupazione di Juliancheng* (*Wagagun taishōri Kyūrenjō senryō*, 我軍大勝利九連城占領, 1894) (Fig. 5) di Watanabe Nobukazu 渡辺延一 (1874-1944) richiama da vicino la composizione della stampa di Toshikata che Ogata Gekkō 尾形月耕 (1859-1920) riprende a sua volta nell'opera *Illustrazione della prima armata che avanza su Fengtienfu* (*Daiichigun Hōtenfu shingeki no zu* 第一軍奉天府進擊之圖) (Fig. 6) del novembre 1894, mantenendo quasi immutati gli elementi compositivi della bandiera, del pino e dell'uomo a cavallo che scruta i soldati cinesi all'orizzonte.[26] Inoltre, per destare l'interesse generale della popolazione e diffondere in tempi rapidi le notizie relative al conflitto in corso, era necessario che i *nishikie* sulla guerra sino-giapponese fossero mandati a stampa già pochi giorni dopo il verificarsi degli eventi bellici ritratti e di conseguenza, per la fretta con cui erano prodotti, si ottenevano risultati spesso mediocri.[27]

Qualunque fosse la qualità artistica dell'opera, i *nisshin sensōe* avevano comunque una forte presa sul pubblico e furono usati come strumento di propaganda visiva dalle autorità governative, in collaborazione con la stampa periodica, al fine di evocare sentimenti nazionalistici nel popolo e promuovere l'idea di un nuovo Giappone, che abbandona il passato feudale per abbracciare in modo definitivo la modernizzazione dei Paesi occidentali. Quest'ultimo concetto è ben espresso nel lavoro di Mizuno Toshikata, *Illustrazione della resa di Ding Juchang, ammiraglio della flotta cinese Beiyang, dopo la caduta di Weihaiwei* (*Ikaiei kanraku Hokuyō kantai teitoku Tei Joshō kōfuku no zu* 威海衛陥落北洋艦隊提督丁汝昌降伏ノ圖, novembre 1895) (Fig. 7), in cui gli ufficiali giapponesi appaiono in uniformi del tutto simili a quelle indossate dai diplomatici inglesi e americani, presenti in qualità di consiglieri al fianco dei cinesi che, al contrario, sono ritratti ancora negli antichi abiti tradizionali: l'immagine non lascia alcun dubbio su come i giapponesi si sentissero ormai distanti dal mondo asiatico, al quale erano appartenuti per lunghi secoli.[28] La stampa reinterpreta la resa della Cina, dopo la presa di Port Arthur e la conseguente sconfitta subita dalla flotta navale sul mare a Weihaiwei nel febbraio del 1895. La pace fu sancita nell'aprile dello stesso anno con la firma del trattato di Shimonoseki, che avrebbe concesso al Giappone l'isola di Taiwan, le isole Pescadores, la penisola del Liaotung e riconosciuto l'indipendenza della Corea, territorio che fino a quel momento sottostava alla sovranità dell'impero cinese.[29]

---

[25] DOWER, *Throwing off Asia II…*, cit., cap. 1, p. 8
[26] *Ibid.*
[27] Penelope MASON, *History of Japanese Art*, Upper Saddle River, Prentice Hall, 2005 (I ed. 1994), p. 383
[28] DOWER, *Throwing off Asia II…*, cit., cap. 5, "Symbolic 'China'", pp. 7-8
[29] HENSHALL, *Storia del Giappone*, cit., p. 137

Nelle stampe dei *nisshin sensōe* il nazionalismo trovava la sua massima espressione attraverso le prodezze che i soldati giapponesi compivano sui campi di battaglia: fanti e cavalieri entusiasmavano il pubblico per il coraggio con cui si opponevano al nemico, per la capacità di manovrare le nuove e potenti armi occidentali, come baionette e cannoni, e per la forza di spirito con cui affrontavano le intemperie della natura.[30] Kobayashi Kiyochika 小林清親 (1847-1915), l'artista più prolifico delle stampe sulla guerra sino-giapponese dell'epoca,[31] nell'opera *Grande vittoria delle nostre truppe nel Mar Giallo, prima illustrazione* (*Okōkai wagagun no taishō, daiichi zu* 於黄海我軍大捷第一圖, ottobre 1894) (Fig. 8), illustra la flotta navale cinese che perisce sotto i colpi dei cannoni utilizzati con maestria dai marinai nipponici: sovrastato da un cielo notturno, il mare stesso si trasforma in una enorme esplosione e il fuoco dell'artiglieria assume l'aspetto di fuochi d'artificio.[32] Altre stampe di Kiyochika evidenziano l'audacia che le truppe imperiali manifestavano nello scontrarsi con un ambiente ostile, come si evince nell'opera dal titolo *Illustrazione dell'attacco al sito del precipizio dai cento shaku*[33] (*Hyakushaku gakesho kōgeki no zu* 百尺崖所攻撃之圖, 1895) (Fig. 9), dove alcuni membri della fanteria, sprezzanti del pericolo, sfidano le basse temperature, attendendo tra la neve l'avanzata delle truppe nemiche, che si intravedono in lontananza sotto un cielo plumbeo.[34] Mosso da un ligio senso del dovere per portare a termine la sua missione, un certo sergente Kawasaki attraversa a nuoto le gelide acque del fiume Taidong, armato solo di una spada che tiene stretta tra i denti, nell'opera dal titolo *Il sergente Kawasaki attraversa da solo il fiume Taidong* (*Kawasaki gunsō dotanshin Daidōkō* 川崎軍曹渡単身大同江) (Fig. 10), datata ottobre 1894, il cui artista è ignoto.[35] Queste e numerose altre stampe sono spesso immagini di guerra acritiche che esaltano le doti dei giapponesi e la loro immagine virile, ampliando però il divario tra il mondo idealizzato di un conflitto bello ed eroico e la tragica realtà dell'esperienza bellica vissuta al fronte dalle persone in carne e ossa.[36]

Se da un lato le gesta eroiche delle forze armate giapponesi venivano notevolmente valorizzate, dall'altro i nemici erano ridicolizzati a tal punto da rivelare un forte odio razziale nei confronti dei cinesi,[37] vittime di spietati atti di violenza perpetrati nel tumulto e nel caos del campo di battaglia. Una stampa che rappresenta in modo significativo fino a che punto potesse arrivare la mancanza di pietà dei soldati nipponici è *Banzai per il Giappone!: la canzone di vittoria di Pyongyang* (*Nihon*

---

[30] DOWER, *Throwing off Asia II…*, cit., cap. 5, p. 2
[31] DOWER, *Throwing off Asia II…*, cit., cap. 2, "Kiyochika's War", p. 1
[32] DOWER, *Throwing off Asia II…*, cit., cap. 2, p. 9
[33] Lo *shaku* 尺 è un'antica unità di lunghezza giapponese che equivale a circa trenta centimetri.
[34] DOWER, *Throwing off Asia II…*, cit., cap. 2, p. 15
[35] DOWER, *Throwing off Asia II…*, cit., cap. 5, pp. 4-5
[36] Naoko SHIMAZU, "Patriotic and Despodent: Japanese Society at War, 1904-05", *The Russian Review*, 67, 2008, pp. 34-49, p. 38
[37] DOWER, *Throwing off Asia II:…*, cit., cap. 1, p. 2

banzai, *Heijō no gaika* 日本萬歳平壤之凱歌, ottobre 1894) (Fig. 11) di Kiyochika, dove le forze giapponesi nelle loro nere uniformi suonano le trombe e alzano le braccia al cielo in segno di vittoria, mentre calpestano un ammasso di cadaveri cinesi, che non sono degni di rispetto nemmeno dopo la morte.[38] La Cina, infatti, era considerata una nazione di razza inferiore, poiché fu incapace di accogliere la modernizzazione e sfuggire alla dominazione coloniale degli Stati imperialisti europei e degli Stati Uniti, come invece aveva fatto il Giappone, che riuscì a sfruttare a suo favore le conoscenze occidentali, diventando in qualche decennio una potenza moderna.[39] Il fallito tentativo di introdurre la civilizzazione occidentale viene reso nei *nisshin sensōe* attraverso la rappresentazione dei cinesi in abiti tradizionali dai colori sgargianti, segno che il loro attaccamento agli antichi costumi del passato era ancora molto forte: solo ponendosi sotto il controllo del dominio giapponese, la Cina avrebbe potuto intraprendere la giusta via del progresso e assicurarsi l'indipendenza dal "colonialismo bianco".[40] Nella stampa di Ōkura Kōtō 大倉耕濤, *Un valoroso generale pronto a sacrificare la sua vita per amore di compassione* (*Mōshō hōseifuki jin'ai* 猛将抛生不棄仁愛) (Fig. 12) del gennaio 1895, il comandante Higuchi, acclamato eroe di guerra per aver salvato dai pericoli del campo di battaglia un bambino che qui stringe tra le braccia, è metafora del Giappone che tiene in mano il futuro della Cina[41] e che vuole ergersi a guida per tutta la vecchia Asia, aiutandola ad abbracciare l'epoca moderna tramite la stessa politica "civilizzatrice" delle potenze imperialiste.[42] Con molta probabilità, se i leader giapponesi avessero realmente desiderato la liberazione per il vicino Paese asiatico, la storia della regione sarebbe stata diversa, ma scelsero la strada dell'occupazione volta solo a mantenere la propria egemonia economica e militare in aperta competizione con l'Occidente,[43] intraprendendo come esso un'espansione territoriale che si sarebbe arrestata soltanto con la devastante sconfitta della Seconda guerra mondiale.

A dieci anni dalle ostilità con la Cina, nel febbraio del 1904, il Giappone imperialista dichiarò guerra alla Russia, con l'obbiettivo di rafforzare la presenza nipponica nel Nordest asiatico, dove l'impero zarista aveva perseguito la sua politica espansionista, occupando gran parte della Manciuria meridionale. Il conflitto si concluse nel settembre del 1905 con la firma del trattato di Portsmouth che sancì la vittoria e la conquista dei territori contesi da parte delle forze armate giappone-

---

[38] DOWER, *Throwing off Asia II…*, cit., cap. 2, p. 20
[39] John W. DOWER, *Throwing off Asia I: Woodblock Prints of Domestic "Westernization" (1868-1912)*, 2008, http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/throwing_off_asia_01/index.html, 29 ottobre 2012, cap. 3, "Wealth & Power", p. 3
[40] *Ibid.*
[41] DOWER, *Throwing off Asia II…*, cit., cap. 4, "Old China, New Japan", p. 4
[42] Nel XIX secolo, i Paesi europei e gli Stati Uniti d'America giustificavano le azioni di aggressione verso i popoli colonizzati dell'Africa e dell'Asia con la teoria del "destino manifesto": essi sostenevano che la loro espansione territoriale fosse ovvia ("manifesta") e inevitabile ("destino"), perché avevano la missione divina (voluta da Dio) di aiutare i popoli conquistati a intraprendere la via della civiltà e del progresso, vedi IENAGA, *The Pacific War…*, cit., p. 9
[43] IENAGA, *The Pacific War…*, cit., p. 58

si.[44] Durante la guerra russo-giapponese, la diffusione della fotografia causò una drastica diminuzione nell'uso dei *nishikie* per documentare il conflitto in corso. Nonostante l'inesorabile e lento declino, le stampe policrome, attraverso un sapiente uso dei colori e di immagini evocative, continuarono comunque ad avere un forte impatto sul pubblico e a trasmettere messaggi di coraggio, eroismo e identità culturale, che difficilmente uno scatto fotografico sarebbe stato in grado di comunicare in modo più efficace.[45] I soggetti dei *nichiro sensōe* 日露戦争絵 (lett. "immagini della guerra russo-giapponese") riprendono da vicino le tematiche già enfatizzate nelle precedenti stampe sulla prima guerra sino-giapponese, dalle scene di combattimento che esaltano la bravura dei fanti giapponesi alle battaglie navali con cannoni e valorosi marinai, tanto da arrivare persino al plagio e al riciclo di queste ultime.[46] Ad esempio, *Le truppe giapponesi occupano Yizhou, i soldati russi fuggono verso la riva a nord del fiume Yalu* (*Nihongun Gishū senryō, rohei Ōryokkō hokugan e tōsōsu* 日本軍義州占領露兵鴨緑江北岸江逃走ス, aprile 1904) (Fig. 13) dello stampatore Yonehide 米英 è l'esatta copia di un *nisshin sensōe* disegnato da Migita Toshihide 右田年英 (1863-1925) nel 1895, dal titolo *Illustrazione del capitano Sakuma che lancia un grido di guerra per l'occupazione delle isole Pescadores* (*Hōkōtō senryō Sakuma taii tokkan no zu* 澎湖島占領佐久間大尉吶喊之圖) (Fig. 14). Se si mettono a confronto le due stampe, infatti, si nota come la composizione sia del tutto identica: la posizione delle truppe giapponesi che avanzano alle spalle del primo ufficiale che brandisce la spada è perfettamente uguale, come anche la collocazione del corpo inerme rivolto supino e del pino sul lato destro del trittico; il gruppo di soldati russi che fugge verso la sponda opposta del fiume e il cadavere vestito in uniforme occidentale sono gli unici due cambiamenti effettuati per contestualizzare l'opera.[47]

Una stampa di Watanabe Nobukazu, pubblicata poco dopo l'inizio delle ostilità con la Russia, mette in evidenza l'unica vera novità degna di nota nei *nichiro sensōe*, ossia la raffigurazione dei nemici. In *Ufficiali di esercito e marina giapponesi e russi* (*Nichiro rikukaigunjin gakai* 日露陸海軍人畫解, febbraio 1904) (Fig. 15) le due delegazioni antagoniste appaiono quanto mai simili nell'aspetto e nella fisionomia dei volti dai tratti rettangolari con barba e baffi. I russi non vengono dunque ritratti in modo deforme e grottesco (cosa rara ma non del tutto assente), come avveniva per la controparte cinese durante la prima guerra imperiale, ma al contrario sono realistici e trattati con ri-

[44] HENSHALL, *Storia del Giappone*, cit., pp. 139-141
[45] Silvia VANDONE, *Tra propaganda e documentazione: strumentalizzazione della fotografia in Giappone dal periodo Meiji al secondo conflitto mondiale*, Tesi di Laurea, Università Cà Foscari di Venezia, a.a. 2006-2007, pp. 19-20
[46] John W. DOWER, *Throwing off Asia III: Woodblock Prints of the Russo-Japanese War (1904-05)*, 2008, http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/throwing_off_asia_03/index.html, 29 ottobre 2012, cap. 3 "New Heroes in Old Poses", p. 6
[47] *Ibid.*

spetto.[48] La somiglianza tra russi e giapponesi deriva dalla condivisione di una stessa identità moderna: ormai il Giappone aveva raggiunto un livello tale di sviluppo industriale e militare, provato dalle vittorie conseguite in due guerre combattute a distanza di un decennio, da sentirsi una nazione indipendente, alla pari delle altre potenze occidentali e sempre più lontana dai suoi vicini asiatici.[49]

2.3 La rivalutazione dello stile *yōga* verso la propaganda di guerra

La gran parte dei pittori e illustratori di *nisshin* e *nichiro sensōe* erano giovani artisti che sperimentarono le tecniche, per loro innovative, della prospettiva e del chiaroscuro: le stampe non erano occidentali solo nel contenuto, raffigurando i soggetti di una guerra moderna, ma lo erano anche nello stile grafico della rappresentazione.[50] Il senso di profondità spaziale e gli effetti di luce, ad esempio, risaltano subito all'occhio nelle opere di Kobayashi Kiyochika, tra cui *Avanzata sul ghiaccio per attaccare Weihaiwei* (*Ikaiei kōgeki hyōjō no shingun* 威海衛攻撃氷上之進軍) (Fig. 16) e *Illustrazione della disposizione d'avanzata a Weihaiwei* (*Ikaiei shingun haichi no zu* 威海衛進軍配置之圖) (Fig. 17), entrambe del 1895. Nella prima immagine, un ufficiale e il suo destriero osservano le truppe che attraversano composte le acque ghiacciate del fiume, mentre ad est un pallido sole del mattino illumina una barca a remi intrappolata tra le lastre di ghiaccio. L'altra scena invernale ritrae invece tre ufficiali dell'esercito giapponese che scrutano dall'alto di un promontorio innevato la flotta cinese ancorata nel porto di Weihaiwei.[51] La scelta dello stile pittorico occidentale per documentare visivamente il conflitto dipese dalla volontà di creare immagini di guerra realistiche e convincenti, in grado di comunicare in modo credibile la realtà del fronte, suscitando una forte emotività e partecipazione nel pubblico. A questo proposito, l'arte figurativa in stile occidentale del panorama, che si sviluppò in Giappone alla fine del XIX secolo, si rivelò un efficace mezzo per far vivere in prima persona la guerra anche a coloro che restarono in patria.[52] Il panorama, forma di intrattenimento popolare brevettata a Londra dall'inglese Robert Barker (1739-1806) nel 1787, è un'immagine visuale circolare a 360 gradi esibita all'interno di una struttura cilindrica che circonda lo spettatore, dandogli l'illusione di trovarsi al centro della scena dipinta. I soggetti che più si adattavano al singolare formato del panorama erano innanzitutto i paesaggi, da quelli cittadini e agresti

---

[48] DOWER, *Throwing off Asia III*…, cit., cap. 4 "Shared Identities", p. 2
[49] VANDONE, *Tra propaganda e documentazione*…, cit., pp. 27-28
[50] DOWER, *Throwing off Asia II*…, cit., cap. 1, p. 15
[51] *Ibid.*
[52] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga*…, cit., p. 113. Per una breve sintesi del panorama in Giappone e il suo ruolo nel diffondere immagini di guerra, vedi anche Mayu TSURUYA, "*Sensō sakusen kirokuga*: Seeing Japan's War Documentary Painting as a Public Monument", in J. Thomas Rimer (ed.), *Since Meiji : Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868-2000*, Honolulu, Univerity of Hawai'i Press, 2012, pp. 99-123

di località conosciute alle lontane terre esotiche, ma non mancavano scene di famose battaglie o importanti eventi dell'epoca.[53]

A Tokyo, il primo teatro panorama (*panoramakan* パノラマ館 in giapponese) venne inaugurato nel parco di Ueno, in occasione della terza Esposizione dell'industria nazionale del 1890, seguito qualche mese dopo dall'apertura al pubblico del Teatro panorama del Giappone (Nippon panorama-kan 日本パノラマ館) nel quartiere del divertimento di Asakusa; l'anno seguente altre strutture simili comparvero nelle città di Osaka e Kyoto.[54] Gli uomini d'affari, provenienti dall'ambiente industriale e politico, che gestivano e finanziavano le esposizioni dei panorama, volevano assicurarsi di divertire il pubblico e, allo stesso tempo, educarlo nelle arti e nella storia: essi credevano molto nelle potenzialità dello *yōga* come mezzo educativo per la massa, poiché ritenevano che il realismo della pittura occidentale unito al formato monumentale del panorama, creasse un così forte impatto visivo nei sudditi giapponesi da aiutarli a memorizzare la storia degli eventi dipinti.[55] Ōkura Kihachirō 大蔵喜八郎 (1837-1928), rappresentante del Teatro panorama del Giappone, con le sue parole conferma che i panorama sono "l'essenza dell'arte e un collegamento per l'educazione", senza dimenticare di sottolineare anche la loro utilità "nel promuovere la filosofia marziale nelle persone".[56] In linea con quest'ultimo obbiettivo, sin dalle prime esposizioni ci fu un consistente uso di panorama a tema bellico, tendenza che incrementò dopo lo scoppio delle ostilità sino-giapponesi del 1894-1895 per poi diminuire durante la guerra russo-giapponese del 1904-1905, quando la fotografia divenne il mezzo di documentazione visiva preponderante. La fruizione di immagini relative al conflitto in corso era accessibile ad un pubblico eterogeneo, composto anche da analfabeti e bambini,[57] tutti ugualmente desiderosi di ricevere notizie dal fronte.[58] Il fascino per il dettaglio artistico delle scene di battaglia in scala reale e così accurate "as though the events were actually unfolding in front of their eyes" [59] esaltava gli spettatori, che provavano anche un senso di orgoglio per la propria patria. Un dipinto che ottenne grande successo fu "Illustrazione dell'attacco a Pyongyang nella guerra sino-giapponese" (*Nisshin sensō Heijō kōgeki no zu* 日清戦争平壌攻撃の図, 1896) (Fig. 18) di Koyama Shōtarō 小山正太郎 (1857-1916), esposto al Teatro panorama del Giappone nel 1896. L'opera sulla battaglia di Pyongyang è molto realistica e, per volontà del pittore, evita qualsiasi elemento fittizio che possa aggiungere drammaticità alla scena, allontanandola da una registrazione

[53] Jonathan CRARY, "Géricault, the Panorama, and Sites of Reality in the Early Nineteenth Century", *Grey Room*, 9, 2002, pp. 5-25, pp. 17-20
[54] Mayu TSURUYA, "The Ascent of *Yōga* in Modern Japan and the Pacific War", in Nara Hiroshi (ed.) *Inexorable Modernity:. Japan's Grappling with Modernity in the Arts*, Lanham, Lexington Books, 2007, pp. 79-80
[55] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., p. 117
[56] TSURUYA, "The Ascent of *Yōga…*", cit., p. 81
[57] SHIMAZU, "Patriotic and Despodent…", cit., p. 39
[58] TSURUYA, "The Ascent of *Yōga…*", cit., p. 82
[59] TSURUYA, "The Ascent of *Yōga…*", cit., p. 80

veritiera dei fatti. Per essere il più fedele possibile alla realtà storica, Koyama studiò con attenzione i soldati in azione sui campi di battaglia e collocò il punto di vista prospettico dell'immagine in modo tale da ricreare la stessa visuale che avevano i comandanti giapponesi sul campo di battaglia di Pyongyang dai quartieri generali dell'esercito al fronte, dando così allo spettatore la sensazione di trovarsi sul luogo degli scontri.[60] Lo stesso Teatro panorama del Giappone commissionò a Goseda Hōryū II 五姓田芳柳 II (1864-1943) un dipinto sulla guerra russo-giapponese ed egli produsse "Battaglia del Mar del Giappone", esposto nel 1905. L'opera ritrae l'ammiraglio Tōgō Heihachirō 東郷平八郎 (1848-1934) sulla nave da guerra Mikasa 三笠, che tra le onde del mare sconfigge la flotta baltica russa nella memorabile battaglia di Tsushima.[61]

I teatri panorama e le guerre imperiali permisero ai pittori *yōga* di avere una nuova visibilità e di affermarsi come dei veri artisti, riconoscimento questo che era stato loro negato negli anni ottanta del XIX secolo da tutti coloro che contestavano all'arte occidentale qualsiasi valore estetico, ritenendola solo uno studio pratico volto ad apprendere la tecnologia e la scienza moderne nell'ottica dello sviluppo industriale del Paese.[62] Sotto la spinta di un rinnovato sentimento nazionalistico, le arti tradizionali erano di gran lunga privilegiate dal governo conservatore al fine di rafforzare l'identità giapponese e, allo stesso tempo, screditare i pittori *yōga*, considerati alla stregua di traditori, in quanto esponenti della cultura occidentale ritenuta promotrice di ideologie pericolose per la stabilità politica e sociale della nazione.[63] Gli artisti osteggiati, per rendere la propria arte più accessibile ed essere apprezzati per la loro creatività, intrapresero la strada dei soggetti storici e religiosi, temi famigliari al pubblico giapponese (*nihonka* 日本化, "giapponizzazione" del genere), ma il tentativo si tradusse in esercizi di semplice eclettismo e applicazioni di tecniche pittoriche occidentali, col risultato di snaturare e rendere incomprensibili i motivi tradizionali.[64] Ad esempio, la Kannon di Harada Naojirō 原田直次郎 (1863-1899) (opera intitolata "Bodhisattva Kannon che cavalca il drago", *Kiryū Kannon* 騎龍観音, 1890) (Fig. 19) rappresenta una divinità celeste sul dorso di un drago, ma l'uso dei colori, il dettaglio delle vesti e dell'aspetto fisico, uniti al fatto che i giapponesi tendevano a rapportare ciò che veniva rappresentato in stile occidentale con qualcosa di reale, la fanno

[60] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., pp. 118-120
[61] SHIMAZU, "Patriotic and Despodent…", cit., p. 39. La battaglia di Tsushima determinò la vittoria in guerra del Giappone e destò l'interesse dell'opinione pubblica internazionale: la flotta russa del Pacifico, indebolita e bloccata nel porto di Vladivostok dalla marina giapponese, fu costretta a chiamare in soccorso la flotta del Mar Baltico, ma la Gran Bretagna, alleata del Giappone dal gennaio del 1902, le impedì di accedere al canale di Suez, costringendo la squadra navale russa a una lunga deviazione. Giunta nelle acque di Tsushima, la flotta del Baltico, ormai stremata dall'interminabile viaggio, venne intercettata e distrutta con facilità dalla formazione dell'ammiraglio Tōgō Heiachirō, vedi Rosa CAROLI, Francesco GATTI, *Storia del Giappone*, Roma, GLF editori Laterza, 2006, p. 166
[62] Ellen P. CONANT, "The Tokyo School of Fine Arts and the Development of *Nihonga*, 1889-1906", in Ellen P. Conant (ed.), *Nihonga, Trascending the Past: Japanese-Style Painting, 1868-1968*, Saint Louis, Saint Louis Art Museum, 1995, p. 30
[63] TSURUYA, "The Ascent of *Yōga…*", cit., p. 73
[64] TSURUYA, "The Ascent of *Yōga…*", cit., p. 76

percepire al pubblico come una donna in carne ed ossa, annullando il significato religioso dell'opera.[65] Soltanto la guerra avrebbe offerto allo *yōga* la possibilità di esprimersi al meglio e dimostrare il suo potere di persuasione attraverso la resa realistica delle immagini: la capacità di attirare e affascinare il pubblico, di ricreare nel dettaglio scene evocative e struggenti in cui lo spettatore potesse facilmente identificarsi, di dare verità storica agli eventi dipinti e comunicare messaggi di eroismo e sacrificio, favorì la collaborazione tra arte e Stato, aprendo la strada all'uso dello *yōga* per la propaganda militarista durante la guerra del Pacifico.[66]

2.4 I *sensō sakusen kirokuga* tra *kirokusei* e *geijutsusei*

In base ai requisiti stabiliti dagli organi militari preposti allo sviluppo del programma di propaganda relativo all'arte bellica, i dipinti documentari sulle campagne di guerra, commissionati da Esercito, Marina e Aviazione ai *jūgungaka* ufficiali tra il 1937 e il 1945, dovevano ritrarre in modo accurato e realistico il conflitto in corso e, allo stesso tempo, abbracciare l'ideologia marziale e coinvolgere il pubblico. L'essenza di un *sensō sakusen kirokuga* si traduceva quindi nell'equilibrio tra la qualità documentaria (*kirokusei* 記録性) e l'espressione artistica (*geijutsusei* 芸術性), intesa come sentimento (*kanjō* 感情) o idee (*shisō* 思想), nonostante l'etimologia della parola stessa parrebbe far prevalere la prima caratteristica sulla seconda: "kiroku" significa infatti "registrare, documentare".[67]

Il bilanciamento tra questi due elementi, richiama la pittura di storia che nacque in Europa e negli Stati Uniti d'America tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo. In origine, nel XVII secolo, la pittura di storia era un genere pittorico monumentale che intendeva comunicare messaggi didattici e valori morali al popolo, mediante l'illustrazione di atti umani tragici, nobili ed eroici in soggetti presi dalla tradizione classica e cristiana.[68] Accanto a questa forma d'arte, considerata la più elevata in assoluto,[69] trovava spazio la cosiddetta pittura di genere, ossia immagini realistiche che ritraggono eventi e persone contemporanee dell'epoca, senza alcun intento di elevare a significato morale la

[65] TSURUYA, "The Ascent of *Yōga…*", cit., pp. 76-77
[66] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., p. 120
[67] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., pp. 77-78
[68] Wendy Wassyng ROWORTH, "The Evolution of History Painting: Masaniello's Revolt and Other Disasters in Seventeenth-Century Naples", *The Art Bulletin*, 75, 2, 1993, pp. 219-234, p. 219. Per approfondire il tema relativo alle origini e allo sviluppo della pittura di storia in Europa, vedi anche Stefano ZUFFI (a cura di), *La Storia dell'Arte: L'età delle rivoluzioni*, "La Biblioteca di Repubblica", vol. 13, Milano, Electa, 2006, cap. 2 "Pittura di storia: la 'messa in scena' della storia", p. 41
[69] Steven CONN, "Narrative Trauma and Civil War History Painting , or Why Are This Pictures so Terrible?" *History and Theory*, 41, 4, 41, 2002, pp. 17-42, p. 23

scena, puntando più sull'effetto di partecipata osservazione piuttosto che all'intellettualismo.[70] La vita quotidiana e la gente comune diventavano protagonisti di piccoli dipinti o stampe, alle volte richiesti da coloro che volevano ricordare l'atmosfera di un'occasione particolare, l'istituzione di una nuova fondazione o eventi tragici come massacri, omicidi e crimini. I soggetti militari, dalle gloriose battaglie ai chiassosi tumulti cittadini, apparivano spesso su formati più ampi rispetto agli altri temi elencati.[71] A cavallo del XIX secolo, periodo di guerre d'indipendenza e rivoluzioni sociali, in Francia e Inghilterra comparve un genere ibrido a metà tra la pittura di storia rinascimentale e la cultura popolare legata alla pittura di genere. Artisti europei come Jacques-Louis David (1748-1825) e Eugène Delacroix (1798-1863) crearono dipinti che trascrivevano eventi pubblici, sommosse e battaglie contemporanee, ritraendoli come vissuti da persone ordinarie che si caricano non solo di eroismo per le loro azioni di coraggio, ma diventano portatori di messaggi morali grazie all'uso dell'allegoria,[72] una figura retorica che attraverso le immagini permette di rappresentare idee e concetti astratti mediante personificazioni e simboli. I dipinti di storia contemporanea riuscirono a far proprio lo stesso intento didattico del genere aulico e a trasmettere valori di eroismo, identità nazionale, sentimenti di orgoglio per la propria nazione,[73] utilizzando persone comuni e non individui presi dal mondo religioso, letterario o mitologico. Ed è proprio a questi dipinti di inizio Ottocento, capaci di unire alla funzione documentaristica quella di propaganda, cui i pittori giapponesi si sarebbero ispirati per le loro immagini di guerra.[74] Secondo lo storico e critico d'arte giapponese Uemura Takachiyo 植村鷹千代 (1911-1998), un modello esemplare per i *sensō sakusen kirokuga* è il celebre dipinto "La Libertà che guida il popolo" (*La Liberté guidant le peuple*, 1830) (Fig. 20),[75] in cui Eugène Delacroix commemora ed esalta la rivoluzione parigina del 28 luglio 1830, che porta alla deposizione di Carlo X d'Orléans. L'opera del pittore francese è una perfetta sintesi tra l'aspetto documentario e l'elemento drammatico, in quanto l'episodio di storia contemporanea (la data del quadro corrisponde all'anno della sommossa), si carica di un significato allegorico: la Libertà è incarnata dalla donna a seno nudo che, brandendo un fucile e la bandiera francese, incita popolani e borghesi a seguirla verso la vittoria; tutto il popolo, identificato con la massa indistinta alle spalle dei protagonisti in primo piano, è invitato a partecipare in questo atto eroico.[76] Miyamoto Saburō, uno dei più famosi *jūgungaka* durante la guerra, sembra essersi ispirato proprio a questa figura femminile per disegnare il soldato giapponese che stringe tra le mani una baionetta e chiama alla ca-

[70] Stefano ZUFFI (a cura di), *La Storia dell'Arte: il Dizionario dell'Arte*, "La Biblioteca di Repubblica", vol. 23, Milano, Electa, 2007, pp. 694-697
[71] ROWORTH, "The Evolution of History Painting…", cit., p. 220
[72] ROWORTH, "The Evolution of History Painting…", cit., pp. 219-220
[73] CONN, "Narrative Trauma…", cit., pp. 24-26
[74] WINTHER-TAMAKI, "Embodiment/Disembodiment…", cit., p. 153
[75] WINTHER-TAMAKI, "Embodiment/Disembodiment…", cit., p. 154
[76] Stefano ZUFFI (a cura di), *La Storia dell'Arte: Il Romanticismo*, "La Biblioteca di Repubblica", vol. 14, Milano, Electa, 2006, pp. 538-539

rica contro un nemico invisibile i suoi compagni d'arme, nel dipinto "Attacco a Nanyuan" (*Nan'en kōgeki* 南苑攻撃) (Fig. 21) del 1941.[77] Uemura afferma che nell'opera di Miyamoto la Libertà di Delacroix viene traslata nel contesto giapponese, facendo assumere alla guerra di aggressione un significato ideologico di liberazione[78] per i Paesi dell'Asia Orientale dal colonialismo europeo e americano, in linea con la politica nazionale di propaganda che professava una sincera volontà del Giappone di creare una sfera di prosperità comune con i vicini asiatici, un obbiettivo per cui i soldati giapponesi ritratti nell'immagine combattono con dedizione e sacrificio, spronando con i loro gesti i civili ad agire a propria volta per il bene della nazione e degli altri popoli.[79]

Un altro artista che prese esempio dalla sensibilità estetica del Romanticismo francese fu Fujita Tsuguji. Riferito allo sbarco delle truppe alleate sull'isola di Guadalcanal e Tulagi nell'agosto del 1942, il dipinto "La fine dei soldati americani nella battaglia navale di Solomon" (*Soromon kaisen ni okeru beihei no matsuru* ソロモン海戦に於ける米兵の末路, 1943) (Fig. 22) riprende un tipico tema della pittura francese del XIX secolo: la zattera nella tempesta, simbolo dell'infausto destino dell'uomo.[80] In particolare, anche Fujita si ispirò a Delacroix e alla sua opera dal titolo "Gesù addormentato nella barca durante la tempesta" (*Jésus endormi dans la barque pendant la tempête*, 1854) (Fig. 23), in cui alcuni discepoli navigano in compagnia di Cristo su una piccola barca nel mare della Galilea agitato dai forti venti. Dietro questa immagine evangelica si nasconde un messaggio cristiano rivolto a tutti coloro che, in un momento di paura, difettano di fede e ai quali viene ricordato che la salvezza ultima dell'umanità è raggiungibile solo con l'aiuto del Signore.[81] Avendo vissuto a Parigi per molti anni della sua vita, Fujita ben conosceva il significato cattolico e l'identità dei personaggi dell'opera di Delacroix quando dipinse in "La fine dei soldati americani nella battaglia navale di Solomon" alcuni soldati americani costretti ad affrontare i pericoli di un mare in tempesta e infestato da squali: è da chiedersi dunque se l'uomo addormentato a prua del piccolo vascello sia da considerare una diretta citazione di Cristo, che nell'opera del francese occupa la stessa esatta posizione.[82] Con ogni probabilità, questo rimando rimase invisibile a coloro che si recavano a Tokyo presso il salone della Seconda esposizione d'arte sulla guerra della grande Asia Orientale, dove il dipinto era esposto al pubblico.[83] Per i giapponesi, estranei alla cultura religiosa occidentale, era più plausibile cogliere un riferimento alla propria tradizione classica, dove sono molto frequenti

[77] WINTHER-TAMAKI, "Embodiment/Disembodiment…", cit., p. 153
[78] WINTHER-TAMAKI, "Embodiment/Disembodiment…", cit., p. 154
[79] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga.…*, cit., p. 79
[80] Mark H. SANDLER, "A Painter of the 'Holy War': Fujita Tsuguji and the Japanese Military", in Marlene J. Mayo e J. Thomas Rimer (eds.), *War, Occupation and Creativity: Japan and East Asia 1920-1960*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2001, p. 203
[81] SANDLER, "A Painter of the 'Holy War'…", cit., p. 204
[82] *Ibid.*
[83] *Ibid.*

le descrizioni di valorosi guerrieri in balia del mare mosso, in particolare l'elegante figura di Minamoto no Yoshitsune 源義経 (1159-1189), guerriero dell'epoca Heian amato e compatito per la sua tragica fine.[84] Se Fujita avesse avuto in mente l'immagine del celebre eroe, il nemico sarebbe stato umanizzato, diversamente da quello che era previsto dalla propaganda nazionalista, secondo cui americani e inglesi erano dei "diavoli" (*kichiku* 鬼畜) pericolosi e crudeli,[85] esseri che non avrebbero dovuto in alcun modo suscitare empatia o compassione nel popolo giapponese. Infine, secondo lo storico dell'arte Lorenz Eitner (1919-2009), l'uomo in piedi sulla barca potrebbe essere un alterego del pittore stesso, proiettato in un dipinto che celebra le vittorie dei soldati imperiali, aiutati dai mortali pericoli che la natura divina del Giappone scaglia contro il nemico straniero.[86] Queste diverse interpretazioni lasciano un velo di ambiguità sul vero messaggio che Fujita avrebbe voluto trasmettere al pubblico attraverso la sua opera.

Molti artisti giapponesi, che sarebbero poi diventati pittori di guerra, basarono i propri studi accademici sulle tecniche impressioniste stabilite da Kuroda Seiki 黒田清輝 (1866-1924) alla fine del XIX secolo, quando tornò a Tokyo dopo un lungo soggiorno in Francia, culla del movimento impressionista nato in contrapposizione alla scuola accademica in cui proprio la pittura di storia europea trovava la sua massima espressione. L'insufficiente capacità nel gestire al meglio uno stile realistico di recente acquisizione e lontano dall'arte tradizionale fu la causa principale che impedì ai pittori giapponesi di creare delle pitture di storia brillanti quanto quelle occidentali.[87] Un'eccezione in tal senso è il dipinto di Miyamoto Saburō, "Illustrazione del colloquio tra i generali Yamashita e Percival" (*Yamashita, Pāsibaru ryōshireikan kaiken zu* 山下、パーシバル両司令官会見図, 1942) (Fig. 24), che raffigura la trattativa per la resa incondizionata di Singapore tra gli ufficiali inglesi e giapponesi nel gennaio del 1942. L'evento storico documentato porta con sé un grande significato sociale per il Paese: l'ascesa del Giappone e la fine della supremazia occidentale in Asia, messaggio incarnato nella figura del generale Yamashita Tomoyuki 山下奉文 (1885-1946), che con un volto sereno e tranquillo, quasi pensieroso, chiede al rivale di discutere con i suoi collaboratori riguardo il destino della piccola regione a sud della Malesia.[88] Vincitrice del Teikoku bijutsuinshō 帝国芸術院

[84] SANDLER, "A Painter of the Holy War…", cit., p. 203. Minamoto no Yoshitsune è forse il personaggio storico più popolare e amato del Giappone classico, tant'è che nei secoli successivi alla sua morte continuò ad essere celebrato in numerose opere letterarie, teatrali e artistiche. Yoshitsune viene ricordato principalmente per aver aiutato il fratello Yoritomo a sconfiggere la famiglia rivale dei Taira, contro cui il clan dei Minamoto combatteva da lunghi anni per ottenere l'egemonia politica e militare sul Giappone. La fama di valoroso condottiero che Yoshitsune si guadagnò sui campi di battaglia fece insorgere la gelosia del fratello che lo accusò ingiustamente di aver preso decisioni del tutto arbitrarie durante le passate campagne di guerra. Dopo un'accesa disputa tra i due fratelli, Yoshitsune fu costretto ad abbandonare la capitale e la sua rocambolesca fuga sarebbe terminata soltanto quando, sopraffatto dai soldati di Yoritomo, decise con estremo coraggio di togliersi la vita.
[85] Ben-Amy SHILLONY, *Politics and Culture in Wartime Japan*, Oxford, Clarendon Press, 1981, p. 145
[86] SANDLER, "A Painter of the 'Holy War'…, cit., p. 204
[87] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., pp. 184-185
[88] TSURUYA, "The Ascent of *yōga*…", cit., pp. 91-92

賞 (Premio dell'Accademia imperiale d'arte) nel 1943, l'opera di Miyamoto venne giudicata dai critici d'arte in qualità di *rekishiga* 歴史画, ossia "dipinto di storia", un termine coniato in base all'accademismo europeo, ad indicare la capacità del quadro di rivaleggiare con la tradizione storica occidentale della pittura di storia.[89] Di fatti l'opera, oltre ad essere un accurato ritratto dell'evento documentato (il pittore visitò di persona il luogo dove si tenne la trattativa per la resa e fece un bozzetto dal vivo di entrambi i generali, informandosi persino sui loro caratteri),[90] veicola un messaggio di potenza e supremazia giapponese, che avrebbe di certo elevato il morale delle truppe ed esaltato i civili che prospettavano un futuro splendente per la propria patria. Nonostante il giusto equilibrio tra qualità documentaria ed espressione artistica, la definizione di *rekishiga* per questo dipinto è messa in discussione da uno scatto fotografico (Fig. 25) che immortala il colloquio tra i rappresentanti dei due eserciti rivali, pubblicato sulle pagine dell'*Asahi shinbun* e consultato da Miyamoto per realizzare la sua opera.[91] Se si escludono le bandiere nell'angolo a destra della stanza, nella sua composizione generale l'opera è un'esatta copia della fotografia, venendo così a mancare quell'originalità che l'avrebbe resa un raro esempio di totale padronanza del genere occidentale della pittura di storia.[92] In ogni caso, i soggetti di immediata e facile comprensione della pittura di genere come le scene di battaglie corali e i gruppi di soldati nei quali rientra la maggior parte dei *sensō sakusen kirokuga*, si dimostrarono sufficienti per veicolare alla massa messaggi di propaganda e per evocare sentimenti patriottici nelle persone.[93]

2.5 I *sensō sakusen kirokuga*: soggetti (*kirokusei*)

Durante gli anni del conflitto, le campagne militari combattute dalle armate giapponesi in Cina e nel Sud-est asiatico dal 1937 al 1945 furono ampiamente documentate nei *sensō sakusen kirokuga* commissionati da Esercito e Marina ai migliori talenti artistici dell'epoca. Al termine delle ostilità, i dipinti di guerra ufficiali contarono un totale di circa duecento lavori[94] che, nel loro insieme, raccontarono una storia per immagini mediante la quale i sudditi giapponesi furono in grado di vedere

[89] KŌSAKA Jirō, *Gakatachi no sensō* (La guerra dei pittori), Tokyo, Shinchōsha, 2010, p. 103 神坂次郎、『画家たちの戦争』、東京、新潮社、2010 年. Il termine *rekishiga* fu usato per la prima volta da Mori Ōgai nell'aprile del 1890, in occasione di un dibattito presieduto da Toyama Shōichi 外山正一 (1848-1900) che verteva su quale fosse il soggetto più appropriato per la pittura in stile occidentale (*yōga*). Durante la discussione, Toyama evidenziò la necessità di creare un'arte capace di rappresentare la nazione giapponese e il suo popolo, usufruendo di immagini che in apparenza sono semplici scene di vita quotidiana, ma che in realtà esprimono concetti o idee astratte. Questo genere pittorico fu indicato da Toyama con il termine *shisōga* 思想画 ("dipinto ideologico"), a cui Ōgai preferì la denominazione di *rekishiga*, comparandolo direttamente con la tradizione europea della pittura di storia, vedi TSURUYA, "The Ascent of yoga…", cit., pp.77-78
[90] KŌSAKA, *Gakatachi no sensō*, cit., p. 31
[91] KŌSAKA, *Gakatachi no sensō*, cit., p. 103
[92] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., p. 184
[93] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., p. 185
[94] KŌSAKA, *Gakatachi no sensō*, cit., p. 107

con i propri occhi quanto stava accadendo al fronte, a partire dalle iniziali vittorie in territorio cinese fino alle sconfitte delle truppe imperiali contro le forze alleate nel Pacifico. Nelle esposizioni d'arte sponsorizzate dal governo, dove le opere volute dalle autorità militari erano presentate al pubblico con altre immagini belliche create da pittori entusiasti di dare una visione personale del conflitto, la guerra era rappresentata in tutte le sue sfaccettature.

La maggior parte dei *sensō sakusen kirokuga* è incentrata sugli scontri a fuoco tra gli eserciti nemici.[95] A causa dell'evidente situazione di pericolo in cui i pittori si sarebbero imbattuti, le battaglie non sempre vennero testimoniate in prima persona e la composizione fu spesso il frutto di un attenta ricerca di informazioni, che gli artisti raccolsero visitando i luoghi dei combattimenti soltanto in un secondo momento: in questo modo, la mediazione artistica era inevitabile e il contenuto dei dipinti si allontanava dal reale svolgimento dei fatti.[96] Importante in tal senso è il processo che ha portato alla creazione dell'opera "Soldati imperiali scendono su Palembang" (*Shinpei Parenban ni kōkasu* 神兵パレンバンに降下す, 1942) (Fig. 26) di Tsuruta Gorō, uno dei membri più in vista dell'Associazione artistica dell'Esercito nonché tra i primi pittori a recarsi di propria iniziativa al fronte subito dopo lo scoppio delle ostilità con la Cina nel 1937, quando ancora non esisteva una struttura organizzata che delineasse le linee guida di un programma sull'arte della guerra.[97] Non avendo potuto assistere all'attacco del reparto paracadutisti dell'esercito giapponese su Palembang, nell'isola di Sumatra nel febbraio del 1942, il pittore si recò sul posto due mesi dopo l'evento e chiese notizie di quanto accaduto ai soldati che posarono per lui con le stesse divise indossate il giorno dell'assalto. Tsuruta riuscì così a ricreare le diverse fasi dell'attacco e decise di unirle in una singola scena: sullo sfondo, stagliati contro un cielo azzurro con bianche nuvole, una schiera di paracadutisti si lancia dagli aerei in volo, mentre a terra altri compagni stanno già combattendo contro il nemico, la cui presenza è indicata dall'atteggiamento dei soldati ritratti in primo piano, che puntano le loro armi verso il lato sinistro dell'immagine; in mezzo all'erba dell'esteso prato si distinguono le sagome scure di alcuni paracadutisti che raggiunto il suolo corrono in soccorso dei compagni.[98]

Di norma, lo studio dal vero e i racconti dei soldati sopravvissuti erano anche fonte di ispirazione per la creazione dei dipinti sugli attacchi aerei, soprattutto incentrati sui bombardamenti contro la marina inglese e americana nel Pacifico: i pittori venivano accompagnati all'interno delle basi militari, dove potevano in tutta tranquillità e sicurezza osservare i potenti mezzi bellici e farne dei bozzetti che avrebbero poi utilizzato per la versione definitiva dell'opera, la cui composizione si basava

[95] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., p. 139
[96] KŌSAKA, *Gakatachi no sensō*, cit., p. 27
[97] *Ibid.*
[98] *Ibid.*

su fotografie aeree fornite loro dall'esercito.[99] A comprova di questa diffusa consuetudine, è lo stesso Ogawara Shū 小川原脩 (1911-2002) ad affermare che usò uno scatto fotografico per realizzare "Bombardamento su Chengdu" (*Seito bakugeki* 成都爆撃, 1945) (Fig. 27), in cui un campo militare in Cina subisce un'incursione aerea nemica.[100] La prospettiva a volo d'uccello permette agli spettatori di avere una visione panoramica dell'attacco e di abbracciare l'esperienza di una guerra vista dall'alto, dando loro la sensazione di trovarsi proprio sull'aereo accanto al pilota.[101]

La realtà dei bombardamenti veniva filtrata dalla sensibilità artistica del pittore, che aggiungeva alla scena vari effetti drammatici per ingigantire la potenza dell'artiglieria e i danni inferti alle armate nemiche: la velocità e la destrezza degli aerei da guerra è accentuata dalla densa scia di fumo scuro prodotta dal rombante motore dei velivoli; dall'alto, i piloti osservano le immense nuvole di cenere nera che si alzano verso il cielo dalle navi nemiche colpite con le bombe, mentre impressionanti colonne d'acqua escono dal mare quando il bersaglio viene mancato.[102] Tali espedienti artistici sono ben visibili nei *sensō sakusen kirokuga* "Feroce attacco alla flotta nemica a est della Nuova Guinea" (*Nyūginia oki tohō teki kidōbutai kyōshū* ニューギニア沖東方敵機動部隊強襲) (Fig. 28), commissionato dalla Marina a Mikuriya Jun'ichi 御厨純一 (1882-1948) nel 1942 ed esposto alla Prima esposizione d'arte sulla guerra della grande Asia Orientale, "Battaglia navale nell'Oceano Indiano" (*Indoyō kaisen* 印度洋海戦, 1943) (Fig. 29) di Kobayakawa Tokushirō 小早川篤四郎 (1893-1959), commissionato anch'esso dalla Marina e il cupo "L'unità Banda combatte una dura battaglia nelle Filippine" (*Bandatai firippintō oki ni funsensu* 萬朶隊比島沖に奮戦す) (Fig. 41), completato per l'Esercito da Miyamoto Saburō nel 1945.

Yanagi Ryō 柳亮 (1903-1978), critico d'arte durante il periodo bellico, espresse pareri negativi per quasi tutte le opere sulle battaglie aeree e navali, perché mancavano di quella qualità artistica capace di far identificare il pubblico con quanto rappresentato ed evocare in loro qualsiasi tipo di sentimento, causa anche la scarsa presenza umana nelle immagini, essendo queste incentrate sulle macchine da guerra.[103] Di conseguenza, tali dipinti appaiono meno idonei a trasmettere un messaggio ideologico rispetto alle battaglie di terra, dove i protagonisti indiscussi dell'opera sono i soldati, che durante le fasi del conflitto saranno metafora di diversi imperativi morali, che analizzerò in modo più approfondito nel prossimo paragrafo, soffermandomi qui solo sulla resa artistica dei soggetti.

Nei dipinti sulla guerra che documentano le prime campagne militari in Cina e le iniziali vittorie nel Sud-est asiatico contro le forze alleate, i soldati dell'esercito imperiale giapponese non sono mai

[99] KŌSAKA, *Gakatachi no sensō*, cit., p. 43
[100] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., p. 144
[101] WINTHER-TAMAKI, "Embodiment/Disembodiment…", cit., p. 155
[102] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., pp. 144-145
[103] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., p. 145

rivolti verso lo spettatore che li osserva da tergo mentre aspettano chini il momento di sferrare l'attacco, avvicinandosi cautamente alle linee nemiche, o mentre puntano i fucili pronti per aprire il fuoco. Nel caso in cui i volti siano in parte visibili, essi appaiono inespressivi e poco caratterizzati: i soldati sono tutti molto simili l'uno all'altro e mancano di individualità.[104] Alcuni pittori presero le distanze da questi canoni compositivi e disegnarono dei soldati che mostrano al pubblico un volto espressivo e dettagliato, in grado di comunicare personalità e sentimento, come si nota in "Kota Baru" (*Kota Baru* コタ・バル, 1942) (Fig. 30) di Nakamura Ken'ichi, dove le truppe giapponesi sbarcano sul litorale nord della Malesia inglese, l'8 dicembre 1941, e lottano con tutte le loro forze per liberarsi dalla morsa del filo spinato posto a difesa dell'isola.[105] L'opera, esposta alla Prima esposizione d'arte sulla guerra della grande Asia Orientale nel dicembre del 1942, è considerata il capolavoro di Nakamura, uno dei pittori più prolifici negli anni della guerra con ben diciassette opere al suo attivo.[106] I soldati in primo piano dell'opera "Furiosa battaglia nelle vicinanze di Nicholson, Hong Kong" (*Honkon Nikoruson fukin no gekisen* 香港ニコルソン附近の激戦, 1942) (Fig. 31), commissionata dall'Esercito a Miyamoto Saburō, assumono una posizione drammatica e sembrano guardare un nemico a noi invisibile, ma di cui percepiamo la presenza mediante gli occhi spalancati dei militari e la loro gestualità; inoltre, in lontananza si possono scorgere tra le montagne alcune nuvole di fumo, segno che in quei luoghi si stanno combattendo altre battaglie.[107] L'assenza fisica del nemico, come anche la mancanza di morti e feriti nelle linee nipponiche, è una costante dei *sensō sakusen kirokuga* precedenti la sconfitta alle isole Midway nell'estate del 1942, momento di svolta in cui le sorti della guerra mutarono in sfavore del Giappone. La scelta di non rappresentare gli orrori della guerra fu presa dagli ufficiali militari per evitare di creare nei sudditi giapponesi sentimenti anti bellicosi e difendere l'idea di una "buona guerra" combattuta per il bene di tutta l'Asia.[108]

Con l'avanzare del conflitto, la situazione bellica si fece sempre più disperata e le iniziali vittorie si trasformarono ben presto in continue ed inesorabili sconfitte che avrebbero costretto il Giappone alla resa incondizionata nell'agosto del 1945. Nonostante le innumerevoli difficoltà e l'evidente su-

---

[104] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., pp. 140-141

[105] *Ibid.* Lo sbarco in Malesia segna l'effettivo inizio della guerra del Pacifico, in quanto il primo attacco delle forze armate giapponesi ai danni dell'esercito inglese dislocato sull'isola avvenne circa un'ora prima di Pearl Harbor, alle 2.15 del mattino (ora giapponese), vedi KŌSAKA, *Gakatachi no sensō*, cit., pp. 24-27. Per le motivazioni che portarono il Giappone a scegliere di compiere questa azione militare contro la Gran Bretagna, vedi HENSHALL, *Storia del Giappone*, cit., p. 181

[106] KŌSAKA, *Gakatachi no sensō*, cit., p. 26. Dei diciassette dipinti, undici furono commissionati a Nakamura dai militari, mentre i restanti li creò il pittore di sua iniziativa, vedi TSURUYA, "Sensō sakusen kirokuga…", cit., p. 104.

[107] KŌSAKA, *Gakatachi no sensō*, cit., pp. 104-105

[108] MASUKO Yasushi, "Saikan hōkoku to sensō kirokuga – sensō to bijutsu (2) – " (*Saikan hōkoku* e i *sensō kirokuga* – guerra e arte – (2)), *Nihon daigaku daigakuin sōgō shakai jōhō kenkyūka kiyō*, 7, 2006, pp. 265-274
増子保志、「彩管報告と戦争記録画‐戦争と美術‐（２）」、日本大学大学院総合社会情報研究科紀要、第 7 巻, 2006 年, pp. 265-274, p. 268

premazia militare degli Alleati, le truppe imperiali avrebbero onorato e difeso la propria patria sino all'ultimo uomo, si sarebbero sacrificati per essa e mai avrebbero ceduto alle forze nemiche. L'ineluttabile situazione è rispecchiata nei *sensō sakusen kirokuga* dipinti durante le fasi conclusive della guerra, in cui i soldati giapponesi presentano un'intensa espressività, mentre con vigore e determinazione, privi di paura, combattono corpo a corpo contro il nemico, che stavolta compare sulla scena. Nei violenti scontri i corpi umani, dinamici e teatrali nei movimenti, diventano indistinguibili l'uno dall'altro e quasi si fondono con la natura selvaggia dell'ambiente circostante in cui feriti e cadaveri di entrambi gli schieramenti giacciono inermi a terra. Il pioniere di queste nuove immagini fu Fujita Tsuguji con il dipinto dal titolo "Morte onorevole sull'isola di Attu" (*Attsutō gyokusai* アッツ島玉砕, 1943) (Fig. 43), in cui il pittore ripropone in tutta la sua drammaticità l'attacco suicida delle forze armate giapponesi contro gli americani, sbarcati ad Attu il 30 maggio del 1943 per riprendersi la piccola isola nell'arcipelago delle Aleutine.[109] La caotica scena fu presa a modello dai colleghi di Fujita che si cimentarono nella creazione di opere analoghe: sul lato sinistro del dipinto "Fronte della Nuova Guinea: combattimento mortale nella giungla" (*Nyūginia sensen – mitsurin no shitō* ニューギニア戦線－密林の死闘, 1943) (Fig. 32) di Satō Kei, i soldati americani soccombono alla ferocia dei giapponesi che li colpiscono a morte con spade e baionette; immersi nella folta vegetazione della giungla le parti rivali sono così vicine da sembrare che i giapponesi si accaniscano persino sui propri compagni.[110] Per le cruente scene di guerra, gli artisti prediligevano colori scuri e cupi, quasi monocromatici, allontanandosi dai lavori precedenti in cui usavano tonalità chiare e luminose al fine di conferire brillantezza all'immagine, secondo la scuola impressionista di Kuroda Seiki.[111] In occasione della Quinta esposizione d'arte marina (Daigokai kaiyō bijutsuten 第五回海洋美術展) del 1941, Fujita Tsuguji espose il dipinto dal titolo "Attacco al campo d'aviazione di Nanchong" (*Nanchong hikojyō no yakiuchi* 南昌飛行場の焼打, 1938-1939) (Fig. 33), eseguito per volontà della Marina imperiale con lo scopo di elogiare la bravura degli aviatori giapponesi che il 18 luglio 1938 provocarono ingenti danni alla base aeronautica cinese di Nanchang, situata qualche chilometro a sud della cittadina di Jiujiang sul fiume Yangzi.[112] Nella composizione ariosa della scena dominano i colori pastello: il manto erboso del campo d'aviazione tocca tonalità tra il verde e il marrone, le stesse sfumature riprese nei biplani dei piloti giapponesi atterrati per verificare l'entità dei danni inflitti alle strutture militari e assicurarsi che non ci siano altri obbiettivi da colpire; sopra le bianche macerie degli hangar, nel cielo azzurrino, altri caccia sono impegnati in uno scontro ae-

[109] Bert WINTHER-TAMAKI, "From Resplendent Signs to Heavy Hands: Japanese Painting in War and Defeat, 1937-1952", in J. Thomas Rimer, *Since Meiji: Perspective on the Japanese Visual Arts, 1868-2000*, Honolulu, University of Hawai'I Press, 2012, p. 136
[110] WINTHER-TAMAKI, "Embodiment/Disembodiment…", cit., p. 177
[111] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga.…*, cit., pp. 136-138
[112] SANDLER, "A Painter of the 'Holy War'…", cit., p. 196. Vedi anche KŌSAKA, *Gakatachi no sensō*, cit., p. 13

reo col nemico.[113] Negli anni successivi, Fujita divenne l'artista più rappresentativo del cambiamento stilistico, influenzato dalle dinamiche di un conflitto "ampiamente intrapreso di notte o all'alba".[114] Con queste parole, il pittore spiega "la tendenza verso le tenebre"[115] riscontrata nelle opere dell'ultimo periodo, a conferma anche della teoria esposta nei suoi scritti da Yamada Shinichi 山田新一 (1899-1991), secondo cui l'impiego di colori tendenti al marrone scuro deriva proprio dall'ambientazione notturna degli scontri, nonché dalla pura fantasia dei pittori che non avrebbero mai potuto lasciare testimonianza ai posteri degli episodi dipinti se fossero stati realmente presenti a quegli scontri mortali.[116]

L'impegno dei soldati nel rispettare il proprio dovere e nel dedicarsi con passione ai compiti loro affidati ci viene comunicato non solo dal coraggio manifestato sui campi di battaglia, ma anche attraverso quelle immagini che li ritraggono in momenti di vita quotidiana mentre svolgono con la consueta dedizione le semplici mansioni giornaliere.[117] La sentinella ritratta da Ishii Hakutei nel dipinto intitolato "Sentinella alla frontiera russo-manciuriana occidentale" (*Seibu soman kokkyō keibi* 西部蘇満国境警備, 1944) (Fig. 34) vigila solitaria a protezione dell'accampamento militare alle sue spalle e infonde in chi la osserva un senso di calma e serenità.[118] Nell'ambito delle pitture sui momenti di non belligeranza, vi sono anche quelle dedicate a coloro che aiutano i soldati in attività militari di supporto, incluse le infermiere dell'opera "L'evacuazione dei feriti e la dedizione della squadra di soccorso" (*Kanja gōsō to kyūgohan no kushin* 患者後送と救護班の苦心, 1943) (Fig. 35), dipinte da Suzuki Ryōzō 鈴木良三 (1898-1996) mentre prestano assistenza medica ai feriti di guerra.[119] Entrambe le opere furono commissionate dall'Esercito ed esposte alla Seconda esposizione d'arte dell'Esercito (Dainikai rikugun bijutsuten 第二回陸軍美術展) nella primavera del 1944.

I sudditi giapponesi che nel mese di marzo si recarono al Museo municipale d'arte di Ueno, a Tokyo, ebbero l'opportunità di rivivere a distanza di un paio d'anni la resa delle truppe americane sull'isola filippina di Corregidor, conquistata dalle forze armate nipponiche nel maggio del 1942.[120] Su commissione dell'Esercito, l'episodio venne esposto al pubblico attraverso l'opera di Miyamoto Saburō dal titolo "Illustrazione del colloquio tra il generale Honma e il generale Wainwright" (*Honma, Wenraito kaiken zu* 本間、ウエンライト会見図, 1944) (Fig. 36), dipinto che appartiene a

---

[113] *Ibid.*
[114] WINTHER-TAMAKI, "Embodiment/Disembodiment…", cit., p. 176
[115] *Ibid.*
[116] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., p. 138
[117] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., p. 145
[118] *Ibid.* Vedi anche KŌSAKA, *Gakatachi no sensō*, cit., p. 80
[119] KŌSAKA, *Gakatachi no sensō*, cit., pp. 49-52
[120] MIZOGUCHI Ikuo, *Enogu to sensō: jūgungakatachi to sensōga no kiseki* (Colori e guerra: tracce di pittori e dipinti di guerra), Tokyo, Kokusho, 2011, pp. 114-115
溝口郁夫、『絵具と戦争　従軍画家たちと戦争画の軌跡』、東京、国書刊行会、2011 年. Vedi anche KŌSAKA, *Gakatachi no sensō*, cit., pp.32-33

quel gruppo di *sensō sakusen kirokuga* incentrati sugli incontri diplomatici tra ufficiali giapponesi e stranieri, in particolare generali americani e inglesi che si arrendono alla supremazia militare del Giappone durante le fasi iniziali della guerra nel Pacifico.[121] Le immagini delle negoziazioni tra gli eserciti rivali risultano ricche di dettagli e particolari, grazie alla possibilità per i pittori di assistere in prima persona agli incontri, riuscendo così a creare dei bozzetti abbastanza rifiniti da rendere i volti dei partecipanti molto più particolareggiati e individualizzati rispetto ai volti dei soldati semplici, che risultavano spesso anonimi a causa delle scarse opportunità di ritrarli dal vero. Un ulteriore aiuto per agevolare gli artisti nella resa realistica del soggetto da dipingere proveniva dalle fotografie pubblicate sui quotidiani nazionali, come successe nel già discusso caso di Miyamoto che per la composizione del quadro "Illustrazione del colloquio tra il generale Yamashita e il generale Percival" si ispirò allo scatto fotografico dell'incontro pubblicato in prima pagina sull'*Asahi* del 20 febbraio 1942.[122]

Durante gli anni della guerra, autorità militari e politiche si recavano spesso nei territori appena occupati per presiedere a cerimonie pubbliche che sancivano ufficialmente il diritto del Giappone di governare i nuovi possedimenti coloniali.[123] Uno di questi solenni momenti è ritratto da Kanokogi Takeshirō 鹿子木孟郎 (1874-1941) in "Entrata trionfale a Nanjing" (*Nanjing nyūjyō* 南京入城, 1940) (Fig. 37), in cui le truppe imperiali sfilano trionfanti nella città di Nanchino.[124] La reale condizione di sfruttamento economico e sociale vissuta dagli abitanti delle colonie, ritenuti individui privi di ogni dignità e non meritevoli del minimo rispetto,[125] si scontra con i dipinti in cui i giapponesi si ritraggono come dei "buoni conquistatori", evidenziando la natura benevola delle loro azioni verso le popolazioni straniere, in linea con la propaganda nazionale che li ergeva a liberatori dell'Asia Orientale dalla piaga dell'arrogante colonialismo europeo.[126] Questo messaggio ideologico è ben comunicato nell'opera "Soldati giapponesi giungono in soccorso" (*Shinpei no kyūshutsu itaru* 神兵の救出到る, 1944) (Fig. 38), in cui Fujita lascia intendere allo spettatore che siano proprio degli occidentali ad aver imbavagliato e legato una ragazza indonesiana di colore, lasciandola sola all'interno di una grande stanza ornata con mobilia e suppellettili dal gusto europeo. In suo soccorso, sul lato sinistro della scena, accorre un soldato giapponese che dalla grande porta d'entrata ir-

[121] WINTHER-TAMAKI, "Embodiment/Disembodiment…", cit., pp. 163-165
[122] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., p. 148. Vedi anche MIZOGUCHI, *Enogu to sensō…*, cit., p. 79
[123] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., p. 139
[124] KŌSAKA, *Gakatachi no sensō*, cit., pp. 94-95
[125] Per i pregiudizi e la bassa considerazione che i giapponesi avevano in particolare per cinesi e coreani, vedi IENAGA, *The Pacific War…*, cit., pp. 6-9
[126] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., p. 149

rompe nella casa trascurata e abbandonata dai suoi abitanti, probabilmente scappati dalla devastazione che la guerra ha portato nelle colonie.[127]

Il conflitto avrebbe presto peggiorato anche la già difficile vita quotidiana di coloro che restarono in patria, dove dal marzo del 1945, in seguito alla conquista dell'isola di Iwojima da parte delle forze americane, le incursioni aeree sulle città giapponesi divennero una frequente realtà: il 10 marzo Tokyo subì un devastante bombardamento che causò la morte di circa centomila civili,[128] poi nei mesi successivi non vennero risparmiate nemmeno Nagoya, Osaka, Yokohama e Kobe, che furono distrutte dagli incendi causati dal consistente attacco delle forze nemiche.[129] Alla situazione di pericolo è dedicato un dipinto di Suzuki Makoto 鈴木誠 (1897-1969), "Militari e civili lavorano assieme in una difesa antiaerea nella madre patria" (*Kōdo bōei no gunmin bōkujin* 皇土防衛の軍民防空陣, 1945) (Fig. 39), che ritrae un gruppo di donne e bambini che collaborano con alcuni soldati per spegnere le fiamme divampate in città, mentre è ancora in corso un bombardamento aereo notturno. Il tentativo di estinguere l'incendio è percepito come un atto eroico dei civili che sfidano intrepidi il fuoco, ma con ogni probabilità la realtà dei fatti era molto diversa.[130]

Non bisogna dimenticare infatti che l'opera di Suzuki, come tutte le altre trattate in questo paragrafo, è un *sensō sakusen kirokuga*, ossia un dipinto creato su commissione delle autorità di governo che, attraverso l'arte, desideravano non solo celebrare le imprese in guerra del Giappone e conservarne memoria nel tempo, ma miravano anche a esaltare lo spirito combattivo del popolo e infondere in esso quel patriottismo necessario affinché tutta la nazione sostenesse con convinzione i progetti bellici del regime militare e sopportasse al meglio le difficoltà quotidiane derivanti dal conflitto. Alcuni studiosi, nel tentativo di definire quale fosse il ruolo dei *sensō kirokuga* all'interno della società e dell'arte giapponese in tempo di guerra, affermano che, se si prendesse in considerazione solo la qualità documentaria delle opere, esse potrebbero essere definite un'"arte giornalistica" neutrale e senza fini propagandistici,[131] con l'unico obbiettivo di informare la popolazione di quanto stava accadendo al fronte. Ma, come si è analizzato, nel processo che portò alla creazione delle opere commissionate dallo Stato, la mediazione artistica dei pittori fu inevitabile, senza contare che i militari stessi avevano un ruolo importante nella scelta del soggetto da dipingere. Inoltre, in una realtà come quella giapponese, in cui sin dall'inizio degli anni trenta il militarismo pervadeva la società in ogni suo aspetto, non è difficile credere che anche i *jūgungaka* ufficiali avessero la stessa

[127] MIZOGUCHI, *Enogu to sensō…*, cit., p. 186. Vedi anche KŌSAKA, *Gakatachi no sensō*, cit., pp. 14-15 e Asato IKEDA, *Envisioning Fascist Space , Time and Body: Japanese Painting During the Fifteen Year War (1931-1945)*, Vancouver, The University of British Columbia, 2012, pp. 210-211
[128] HENSHALL, *Storia del Giappone*, cit., p. 194
[129] IENAGA, *The Pacific War…*, cit., p. 148
[130] KŌSAKA, *Gakatachi no sensō*, cit., pp. 55-56
[131] J. Thomas RIMER, "Encountering Blank Spaces: A Decade of War, 1935-1945", in Ellen P. Conant (ed.), *Nihonga, Trascending the Past: Japanese-Style Painting, 1868-1968*, Saint Louis, The Saint Louis Art Museum, 1995, p. 59

mentalità dei loro mecenati. Dopotutto, fu proprio Fujita Tsuguji ad affermare che i pittori dovevano lavorare "alacremente" per lasciare ai posteri dei "bei" dipinti sulla guerra,[132] o ancora fu Miyamoto Saburō a smentire quelle voci secondo cui i pittori dipingono "i *sensōga* controvoglia", rispondendo che lui li dipinge perché "sono interessanti".[133] Di conseguenza, la guerra rappresentata nei dipinti si discostava sovente dal reale svolgimento dei fatti: una totale disfatta doveva essere tramutata in una vittoria, in quanto rappresentare gli episodi non come accaddero realmente ma come sarebbero dovuti essere era fondamentale per rendere i quadri utili strumenti propagandistici atti a veicolare nel popolo messaggi ideologici precisi e ricercati.

2.6 I *sensō sakusen kirokuga*: messaggi ideologici (*geijutsusei*)

I *sensō sakusen kirokuga* non sono mai un fedele specchio della realtà, ma offrono una visione epica, romanzata e distorta della guerra, risultato di una rielaborazione mentale del pittore basata su documenti, notizie e indicazioni date loro dalle autorità militari. Tuttavia, la potenza dello stile *yōga* risiede nella capacità di nascondere la manipolazione dell'immagine e, allo stesso tempo, dare credibilità al soggetto rappresentato nei dipinti, tramite un forte impatto realistico e documentativo, simile quasi al mezzo fotografico.[134] Inoltre, le scene ricche di colori, dettagli ed effetti drammatici si rivelano efficaci mezzi visivi sia per suscitare in chi le guarda un'ampia rosa di sentimenti ed emozioni sia per comunicare messaggi ideologici di forte presa sul pubblico,[135] che li interpreta secondo l'educazione e la morale giapponese dell'epoca, strettamente legate al concetto fondamentale del *kokutai* (trad. lett. "il corpo della nazione").

Importante tassello dell'ideologia di Stato nel Giappone bellico, il termine *kokutai* si riferisce ad un sistema nazionale basato su una unica identità collettiva che confluisce nella figura dell'imperatore, autorità sacra e divina di cui ogni cittadino giapponese è considerato emanazione. Il legame

---

[132] Le esatte parole di Fujita furono: "Vorrei poter lasciare alle generazioni future dei bei *sensōga*; milioni, miliardi di persone le vedranno. Per questo [motivo], noi [pittori] dobbiamo lavorare ancor più alacremente e seriamente" ("*Ii sensōga o kōsei ni nokoshite mitamae. Nanioku, nanjūoku to iu hito ga kore o miru n da. Sore da kara kozo, wareware toshite wa naosara isshokenmeini, majimeni shigoto o shinakeriya naranai n da*"
「いい戦争画を後世に残してみたまへ。何億、何十億といふ人がこれを観るんだ。それだからこそ、我々としては尚更一所懸命に、真面目に仕事をしなけりやならないんだ」), vedi KŌSAKA, *Gakatachi no sensō*, cit., p. 6

[133] Le dichiarazioni di Miyamoto: "Ci sono persone che affermano come di questi tempi debba essere alquanto penoso disegnare i *sensōga*. [Queste stesse persone] pensano che noi [pittori] disegnamo immagini di guerra controvoglia e ci esprimono compassione. In opposizione a questo, rispondo che disegno i *sensōga* perché sono interessanti ed è realmente così" ("*'Jikyokugara sensōga o kakanakereba naranai no wa tsuraidesō ne' to iu fūna koto o iu hito ga aru. Bokutō ga kokoro narazu mo sensōga o kaite iru no da to omotte, dōjōshite kureru n desu. Boku wa sore ni taishite, 'sensōga ga omoshiroi kara kaite iru n da' to kotaete imasu ga, hontōni sō na n desu*"
「『時局柄戦争画を描かなければならないのは辛いでせうね。』といふ風なことを云ふ人がある。僕等が心ならずも戦争画を描いてゐるのだと思って、同情してくれるんです。僕はそれに対して、『戦争画が面白いから描いてゐるんだ。』と答へてゐますが、本当にさうなんです」), vedi KŌSAKA, *Gakatachi no sensō*, cit., p. 31

[134] VANDONE, *Tra propaganda e documentazione…*, cit., p. 71

[135] MASUKO, "Saikan hōkoku to sensō kirokuga…", cit., p. 270

paterno che unisce il sovrano ai suoi sudditi, definiti da uno slogan *tennō no sekishi* 天皇の赤子, ossia "figli dell'imperatore",[136] stabilisce tra loro un rapporto di tipo famigliare che deve essere costruito nel rispetto degli antichi valori confuciani tra cui spiccano pietà filiale, lealtà e obbedienza nei confronti di coloro che occupano una posizione sociale superiore. Se ogni singolo individuo della società avesse posto alla base del proprio vivere quotidiano questi semplici ideali, il *kokutai* si sarebbe sempre rivelato un sistema etico stabile e armonioso che colloca al vertice dei suoi interessi il bene comune e la difesa della patria, per la quale chiunque sarebbe stato pronto a sacrificarsi.[137] La visione ufficiale della storia nazionale basata sulle origini divine del Giappone e l'importanza di un'obbedienza totale, ai limiti dell'abnegazione, verso l'imperatore e la nazione vennero redatte in modo sistematico all'interno del *Kokutai no hongi* 国体の本義 (Fondamenti del sistema nazionale), un voluminoso documento pubblicato dal ministero dell'Educazione nel 1937 e distribuito nelle scuole di ogni ordine, nelle università, nelle biblioteche e negli uffici statali.[138] L'idea di base del testo rafforzava i concetti già espressi nel Rescritto imperiale sull'educazione (Kyōiku chokugo) del 1890 che, tra un misto di morale confuciana e mito shintoista, sanciva i principi etici sui quali si sarebbe fondata l'istruzione del popolo giapponese, promuovendo a sostegno dello Stato-famiglia un sentimento di vivo amore e devozione verso la patria.[139]

Nei dipinti di propaganda sulla guerra, l'idea spirituale del *kokutai* e gli insegnamenti confuciani su cui si ergeva la società giapponese del periodo bellico sono incarnati dai soldati delle truppe imperiali che mettono in risalto un particolare valore morale in base al contesto in cui vengono rappresentati all'interno delle opere. In un clima di collaborazione e aiuto reciproco, i membri delle forze armate appaiono come uomini modesti e umili che si impegnano con tutte le proprie forze per adempiere nel migliore dei modi ai compiti loro affidati, dalle semplici mansioni giornaliere, come il turno di guardia o la costruzione di un ponte, fino alle pericolose operazioni militari offensive contro il nemico. L'atteggiamento propositivo nell'affrontare con coraggio e devozione le avversità incontrate ogni giorno sul cammino di guerra nasce dallo spirito interiore, fortificato dall'origine divina del Giappone e dei suoi abitanti, e dalla lealtà nei confronti dell'imperatore, padre di tutti i giapponesi e simbolo dell'unità nazionale. Facendo parte di un'unica identità collettiva, i soldati hanno il dovere morale di abbandonare ogni velleitario interesse personale e di combattere fino a sacrificare la propria vita pur di difendere la patria, dimostrando una fedeltà assoluta e un amore incondizionato alla causa imperiale.[140] I soldati ligi al proprio dovere erano un ottimo soggetto per evitare il diffondersi dell'individualismo tra la popolazione, in quanto si innescava nello spettatore

[136] Haruko Taya COOK & Theodore F. COOK, *Japan at War: An Oral History*, New York, New Press, 1992, p. 14
[137] HENSHALL, *Storia del Giappone*, cit., pp. 167-172
[138] *Ibid.*
[139] CAROLI, *Storia del Giappone*, cit., pp. 158-159
[140] TSURUYA, "Sensō sakusen kirokuga…", cit., pp. 114-119

un processo di identificazione che lo portava a provare empatia per la sofferenza vissuta quotidianamente dalle truppe al fronte e a sentirsi quasi in colpa nel perseguire comportamenti egoistici e ambizioni personali piuttosto che gli interessi collettivi, dopo aver testimoniato con i propri occhi l'esistenza di compatrioti che con estrema passione si dedicavano al bene della nazione in guerra.[141]

L'avversione all'individualismo era un argomento centrale della propaganda bellica che manifestava un'aperta opposizione ai valori della cultura occidentale, corrotta dall'eccessiva considerazione di sé stessi e dal materialismo.[142] L'obbiettivo delle autorità governative di denigrare il mondo europeo e americano venne raggiunto in modo graduale, poiché non fu facile persuadere i sudditi giapponesi a cambiare opinione nei confronti di una realtà a lungo ammirata per i successi tecnologici e con la quale avevano instaurato da anni un proficuo scambio culturale: il cinema, la fotografia, la musica jazz, il baseball erano diventati una piacevole quotidianità grazie a quella cultura "morally decadent and economically harmful"[143] a cui ora il popolo doveva rinunciare. Inoltre, il governo non poteva di certo privarsi della scienza occidentale che, mentre in passato aveva permesso al Giappone di diventare una potenza moderna, ora era necessaria per ottenere quei progressi tecnici in campo militare che avrebbero aiutato il Paese a vincere la guerra.[144] Il rapporto ambiguo con cui i giapponesi si relazionavano all'Occidente è risolto da uno slogan coniato in periodo Meiji che recita *wakon yōsai* 和魂洋才, ossia "spirito giapponese, conoscenza occidentale".[145] Questo motto indica come l'assimilazione del sapere occidentale dovesse limitarsi solamente alla tecnologia e alla scienza in grado di migliorare la condizione economica, industriale e militare della nazione, evitando invece di adottare ideologie estranee alla morale giapponese[146] che veniva considerata superiore rispetto a quella degli altri popoli, perché basata sui valori confuciani della tradizione orientale e su uno spirito puro di origine divina.[147]

Durante la guerra, per le autorità militari la superiorità spirituale del Giappone avrebbe rappresentato la chiave di volta per vincere il conflitto, come dimostrano le parole pronunciate dal generale Suzuki Teiichi 鈴木貞一 (1888-1989) nel novembre del 1942, quando era a capo dell'Ufficio studi e programmazione del governo (Kikakuin 企画院): "La chiave per la vittoria finale non giace nella potenza materiale della nazione, ma nello spirito che infonde forza in tutte le direzioni".[148] La forza dello spirito giapponese è ben raffigurata in modo allegorico nel dipinto di Fujita Tsuguji dal titolo "Battaglia lungo la riva del fiume Haluha" (Fig. 40), un'opera dal lungo formato orizzontale

[141] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., p. 164
[142] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., pp. 160-161
[143] SHILLONY, *Politics and Culture…*, cit., pp. 143-151
[144] *Ibid.*
[145] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., p. 167
[146] *Ibid.*
[147] SHILLONY, *Politics and Culture…*, cit., p. 142
[148] SHILLONY, *Politics and Culture…*, cit., p. 134

che rende omaggio ai circa ventimila soldati giapponesi dell'armata del Kwantung che nel maggio del 1939 persero la vita combattendo contro le truppe dell'Unione Sovietica nella battaglia di Nomonhan, una regione a nord della Manciuria sul confine mongolo.[149] La pesante sconfitta subita dal Giappone per mano delle forze russe non traspare in nessun modo nel dipinto di Fujita che, al contrario, dona allo spettatore l'illusione di una facile vittoria: nell'immensa pianura di Nomonhan, sovrastata da un cielo azzurro in cui si distinguono delle pallide nuvole e alcuni aerei in lontananza, un gruppo di soldati giapponesi riesce a circondare un carro armato nemico e, una volta immobilizzato, alcuni di loro salgono in cima alla torretta per uccidere con le baionette l'uomo rimasto intrappolato all'interno. La lotta che si conclude con la supremazia degli esseri umani capaci di rendere inoffensivo un potente mezzo bellico rappresenta da un lato la forza spirituale dei soldati imperiali come manifestazione della superiorità giapponese e dall'altro la debolezza del materialismo occidentale, simboleggiato dal carro armato sovietico.[150]

Quando le sorti della guerra diventarono avverse per il Giappone fu ancora più importante e urgente esaltare il coraggio spirituale dei soldati e intensificare il sentimento di patriottismo nel popolo. L'obbiettivo era quello di mantenere salda l'unità della nazione in un momento difficile per il Paese, messo in ginocchio dalle ingenti perdite di uomini e mezzi nel Pacifico: senza rifornimenti, cibo, munizioni, medicine e rinforzi nessun esercito moderno avrebbe potuto resistere a lungo contro un nemico meglio organizzato. In un breve lasso di tempo il Giappone passò dalla vittoria alla sconfitta e per trasformare in virtù questo disastro, i leader politici e militari invocarono l'ideologia del *gyokusai* 玉砕,[151] che trova la sua massima rappresentazione artistica nei *sensō sakusen kirokuga* di Fujita Tsuguji.[152] Letteralmente il termine *gyokusai* significa "gioielli che si frantumano" e venne adoperato nella propaganda nazionale con lo scopo di abbellire tramite la similitudine delle pietre preziose la morte dei soldati in onore dell'imperatore, che per un suddito rappresentava la forma più elevata di reverenza nei suoi confronti. Nell'ultima fase del conflitto, l'estremo sacrificio dei soldati divenne una vera e propria tattica di guerra e coloro che la concretizzarono più di ogni altro furono i giovani piloti appartenenti alle unità suicida delle "Forze speciali d'attacco del vento divino" (Shinpū tokubetsu kōgekitai 神風特別攻撃隊 o Tokkōtai 特攻隊), più comunemente conosciuti con il nome di *kamikaze*, in riferimento ai tifoni che impedirono ai mongoli di raggiungere le coste del Giappone nel XIII secolo. I kamikaze erano uomini votati alla morte che guidavano un ae-

[149] Il dipinto fu commissionato a Fujita nel settembre del 1940 da Ogisu Ryūhei 荻洲立兵 (1884-1949), il generale che guidò le armate imperiali del Kwantung contro l'Unione Sovietica nella primavera del 1939, SANDLER, "A Painter of the 'Holy War'…", cit., pp. 198-199. Per approfondire le dinamiche storiche che portarono allo scontro armato tra le truppe giapponesi e sovietiche a Nomonhan, vedi anche IENAGA, *The Pacific War…*, cit., pp. 75-84
[150] SANDLER, "A Painter of the 'Holy War'…", cit., p. 200
[151] COOK & COOK, *Japan at War…*, cit., p. 263
[152] WINTHER-TAMAKI, "From Resplendent Signs to Heavy Hands…", cit., p. 136

reo carico di esplosivo a infrangersi contro l'obbiettivo nemico e furono usati per la prima volta il 25 ottobre del 1944 nella battaglia del golfo di Leyte, uno scontro navale che sarebbe stato ricordato come il più distruttivo di tutta la Seconda guerra mondiale.[153] L'evento bellico è ricreato da Miyamoto Saburō nell'opera "L'unità Banda combatte una dura battaglia nelle Filippine" (Fig. 41), dove i cumuli di fumo bianchi e neri, che si alzano dalla nave nemica dipinta al centro dell'immagine, indicano come il bersaglio non sia stato mancato dall'attacco offensivo dei kamikaze. Le scie di vapore lasciate nel cielo plumbeo dagli aerei e i vortici d'acqua del mare torbido sono elementi visuali che conferiscono dinamicità e intensità alla scena.[154] Se Miyamoto mostra le forze suicida nel bel mezzo dell'azione, viceversa Ihara Usaburō dedica loro un dipinto che le ritrae al momento del decollo, salutate da una folla festante mentre partono per la loro missione da una base aerea situata in periferia di Nakaminato, nella prefettura di Ibaraki. L'opera dal titolo "Forze speciali d'attacco del vento divino partono da base interna (I)", (*Tokkōtai naichikichi wo shinpatsu su* 特攻隊内地基地を進発す (一), 1944) (Fig. 42) fu commissionata dall'Esercito nel 1944 ed esposta l'anno seguente nei saloni dell'Esposizione dei *sensō kirokuga*.[155] Sulla deriva di ogni velivolo, la scritta a caratteri bianchi indica la sillaba iniziale del nome del pilota salito a bordo,[156] spesso un adolescente con poche settimane di addestramento alle spalle. Alla partenza il serbatoio dell'aereo veniva riempito con una quantità di carburante tale da non bastare per un eventuale viaggio di ritorno, senza contare che l'aereo era dotato di un particolare meccanismo atto ad impedire qualsiasi deviazione dall'obiettivo previsto, rendendo certa la morte del pilota.[157]

I soldati che, come i piloti suicida, rinunciavano alla propria vita per la patria distinguendosi in battaglia per un particolare atto d'eroismo o una fine tragica, venivano nominati "dei della guerra" (*gunshin* 軍神)[158] e dopo la morte era concesso loro di essere custoditi e venerati in qualità di divinità nazionali presso lo Yasukuni jinja 靖国神社 di Tokyo.[159] Il santuario Yasukuni, fondato su ordine imperiale nel giugno del 1869, in origine era dedicato alle anime di coloro che perirono durante i tumulti della restaurazione Meiji, restando leali all'imperatore. In seguito, l'edificio sacro venne a comprendere i defunti delle prime guerre imperiali combattute dal Giappone a cavallo del XX secolo, la sino-giapponese del 1894-1895 e la russo-giapponese del 1904-1905, fino a quelli del conflitto in Asia Orientale e nel Pacifico. Ogni anno in occasione delle festività primaverili e autunnali, l'im-

[153] HENSHALL, *Storia del Giappone*, cit., p. 192. Durante la battaglia navale nel Golfo di Leyte, 355 navi della flotta americana e inglese vennero danneggiate, di queste 57 furono completamente distrutte. Allo stesso modo, anche le forze giapponesi subirono ingenti danni: negli scontri persero tremila aerei da guerra e perirono circa quattromila soldati tra piloti e membri della marina, vedi IKEDA, *Envisioning Fascist Space.…*, cit., p. 219
[154] IKEDA, *Envisioning Fascist Space.…*, pp. 214-215
[155] KŌSAKA, *Gakatachi no sensō*, cit. p. 91
[156] *Ibid.*
[157] HENSHALL, *Storia del Giappone*, cit., p. 192
[158] KŌSAKA, *Gakatachi no sensō*, cit. p. 106
[159] WINTHER-TAMAKI, "Embodiment/Disembodiment…", cit., pp. 166-167

peratore, accompagnato da rappresentanti del mondo politico e militare, si recava al santuario per rendere omaggio ai defunti: il privilegio di essere venerati come divinità dal proprio sovrano infondeva in chi combatteva la guerra quella determinazione necessaria ad affrontare con gioia la morte e a non averne paura.[160]

Al di là della visione idealizzata di una morte bella e onorevole, il *gyokusai* non era altro che un massacro di soldati soggetti agli ordini dei superiori che proibivano loro di arrendersi o finire in mano nemica, una condizione che avrebbe significato onta e disonore per se stessi e per il proprio Paese.[161] La battaglia di Attu vide registrare per la prima volta questo suicidio di massa: nel maggio del 1943, il colonnello Yamazaki Yasuyo 山崎保代 (1891-1943) ordinò ai suoi sottoposti, ormai allo stremo delle forze, di combattere fino all'ultimo uomo pur di difendere la piccola isola delle Aleutine dall'invasione americana, ma l'attacco si tradusse in una disfatta totale e la guarnigione fu completamente distrutta.[162] Yamazaki e i suoi uomini furono ricordati come "morti gloriosi" per il coraggio dimostrato e al colonnello venne persino dedicata una statua in suo onore, collocata presso il piccolo santuario Yamazaki della sua città natale nella prefettura di Yamanashi.[163] Lo scontro mortale dell'isola di Attu è ricreato dall'immaginazione di Fujita Tsuguji nel già citato quadro dal titolo "Morte onorevole sull'isola di Attu" (Fig. 43) del 1943. Coperti da un cielo minaccioso, i soldati americani e giapponesi combattono corpo a corpo con i volti contorti in smorfie di impeto e disperazione. Sullo sfondo, l'uomo vicino al centro dell'immagine che guarda verso lo spettatore e sembra incitare i suoi uomini all'attacco, alzando il braccio ed urlando, è il colonnello Yamazaki, mentre alcuni soldati al suo fianco pugnalano il nemico con spade e baionette; i singoli corpi si confondono tra loro e con l'ambiente che li circonda, un paesaggio cupo incorniciato da una catena di montagne innevate e un lontano mare in tempesta nel quale si distinguono delle navi nere, probabilmente nemiche, a ricordare lo sbarco degli americani sull'isola. Il dipinto fu il primo a rappresentare dei cadaveri, anche se distinguibili a fatica in mezzo all'ammasso di corpi monocromatici.[164]

Nonostante i militari avessero permesso la rappresentazione dei morti all'interno delle opere perché "una guerra senza cadaveri è impensabile",[165] in un saggio pubblicato nel 1944 sulle pagine della rivista *Bijutsu*, il pittore Ishii Hakutei mosse delle critiche nei confronti dell'opera di Fujita di-

---

[160] Helen HARDACRE, *Shintō and the State, 1868-1988*, New Jersey, Princeton, 1989, pp. 90-92
[161] COOK & COOK, *Japan at War…*, cit., p. 15
[162] IKEDA, *Envisioning Fascist Space…*, cit., pp. 170-171
[163] MASUKO Yasushi, "Saikan hōkoku to bijutsu tenrankai – sensō to bijutsu (3) –" (*Saikan hōkoku* e le esposizioni d'arte sulla guerra – guerra e arte (3) –), *Nihon daigaku daigakuin sōgō shakai jōhō kenkyūka kiyō*, 7, 2006, pp. 515-526 増子保志、「彩管報国と美術展覧会 - 戦争と美術 -（３）」、日本大学大学院総合社会情報研究科紀要、第 7 巻, 2006 年, pp. 515-526, p. 521
[164] IKEDA, *Envisioning Fascist Space…*, cit., p. 173. Vedi anche, SANDLER, "A Painter of the 'Holy War'…, cit., pp. 201-202
[165] WINTHER-TAMAKI, "Embodiment/Disembodiment…", cit., p. 175

chiarando come il suo collega avesse esagerato nel dipingere la disperazione e la sofferenza dei soldati, rischiando di offuscare la "lealtà e il coraggio delle truppe imperiali" e di evidenziare invece le brutture della guerra, quali morte e distruzione. "Scene di feroce lotta" simili a quella ritratta nel dipinto dedicato alla battaglia di Attu, dai "toni marroni" e "quasi monocromatici" in cui è "difficile distinguere amici da nemici", avrebbero potuto suscitare nel pubblico sentimenti avversi al conflitto, funzionando quindi in modo inverso rispetto a quello che era l'obbiettivo dei *sensō sakusen kirokuga* di tenere alto il morale del popolo e di "sollecitarne" lo spirito combattivo.[166] L'opinione personale di Ishii Hakutei non prevalse però nel mondo militare, che manifestò una visione del tutto opposta a quella del pittore.[167] Ad esempio, Yamanouchi Ichirō 山内一郎, un membro della Sezione stampa dell'Esercito, difese pubblicamente Fujita in un articolo comparso sempre sulla rivista *Bijutsu*, ringraziandolo per aver prodotto immagini accurate del conflitto vissuto al fronte dai soldati e affermando come "le scene tragiche fossero assolutamente necessarie" dal momento che c'era "un crescente bisogno" di mantenere e rafforzare la volontà di combattere il nemico.[168] Il fatto stesso che nell'ultima fase della guerra si diffusero dipinti analoghi al quadro di Fujita sulla tragedia di Attu, senza che i pittori venissero mai richiamati o sottoposti alla censura governativa per il terribile contenuto delle loro opere, conferma che i militari consideravano le immagini cupe e violente del conflitto perfettamente in linea con la propaganda del regime,[169] poiché in esse i soldati rappresentavano degli "esempi edificanti" (*bidan* 美談) per il popolo, incarnando la massima lealtà all'imperatore e alla patria per la quale si sacrificavano.[170] Inoltre, a sostegno dell'opinione dei militari, alcune testimonianze mostrano come negli spettatori si innescasse un processo di "martirizzazione" per i soldati raffigurati nelle ultime mortali battaglie: il pittore *yōga* Nomiyama Gyōji 野見山暁治 (1921-), racconta che accanto alla tela di "Morte onorevole sull'isola di Attu" era stata posta una piccola cassetta delle offerte e ogni qual volta veniva lasciata una piccola donazione Fujita si inchinava in segno di ringraziamento.[171] Lo stesso autore dell'opera, inoltre, aggiunge che molte persone si fermavano davanti al dipinto e a testa china pregavano in rispettoso silenzio.[172] Analizzando l'atteggiamento di reverenza dei sudditi giapponesi di fronte ai quadri, lo storico dell'arte Kawata

---

[166] *Ibid.*
[167] WINTHER-TAMAKI, "Embodiment/Disembodiment…", cit., p. 177
[168] *Ibid.*
[169] *Ibid.*
[170] MASUKO, "Saikan hōkoku to sensō kirokuga…", cit., p. 271
[171] KŌSAKA, *Gakatachi no sensō*, cit., p. 106
[172] *Ibid.* A queste due testimonianze si aggiunge anche quella di Ishii Hakutei, che visitò la Prima esposizione d'arte sulla guerra della grande Asia Orientale, inaugurata in occasione dell'anniversario di Pearl Harbor nel dicembre del 1942. Nonostante le sorti in guerra fossero ancora favorevoli al Giappone e le cruenti immagini di combattimenti corpo a corpo non apparissero nelle esposizioni, capitava già di trovare dei sudditi giapponesi che dimostravano gratitudine ai soldati dipinti nei *sensō kirokuga*. Il pittore, infatti, racconta che alla mostra vide un uomo chinare profondamente la testa in segno di reverenza davanti ad un quadro di Fujita Tsuguji, mentre un altro visitatore, dopo essersi tolto il cappello, stava immobile in preghiera di fronte a una statua dello scultore Nakamura Naoto 中村直人 (1905-1981), vedi MASUKO, "Saikan hōkoku to bijutsu tenrankai…", cit., pp. 521-522

Akihisa 河田明久 ipotizza che le ultime immagini di guerra si caricassero di un significato religioso e le rinomina "illustrazioni del martirio" (*junkyōzu* 殉教図).[173] I sentimenti di dolore e sofferenza vissuti al fronte dalle truppe imperiali erano percepiti dal pubblico attraverso il dipinto che, pertanto, assumeva ai suoi occhi un valore aggiunto oltre alla semplice ammirazione artistica di un quadro. Attraverso la pittura, lo spettatore onorava i soldati come martiri della patria e si sentiva partecipe al loro patimento: è possibile che mediante le immagini del *gyokusai* i militari cercassero di preparare i civili al momento in cui sarebbe stato chiesto loro di vedersi come una grande resistenza suicida e unirsi ai loro compatrioti in una morte onorevole.[174]

Negli ultimi mesi del conflitto, i leader politici sapevano che la guerra avrebbe presto raggiunto il fronte interno e in preparazione a questa eventualità ormai imminente per come si erano messe le sorti della guerra, iniziarono a diffondere tra la popolazione diversi slogan che implicavano una resistenza ad oltranza contro il nemico,[175] come *uchiteshi yamamu* 撃ちてし止まむ e *ichioku gyokusai* 一億玉砕. Il primo motto fu tratto da una canzone marziale inclusa nel *Kojiki* 古事記 (Cronache di antichi eventi) e significa "non smetteremo mai di combattere fino a quando non lo farà il nostro nemico", mentre il secondo, parafrasato in "cento milioni di morti", invita i civili a non arrendersi sino alla fine e prepararsi a morire se necessario pur di difendere l'istituzione imperiale e la nazione.[176] La miserabile tragedia di Saipan, dipinta da Fujita in "Compatrioti sull'isola di Saipan rimangono fedeli sino alla fine" (*Saipantō dōhō shinsetsu wo mattōsu* サイパン島同胞臣節を全うす, 1945) (Fig. 44), attesta la calma e la serenità con cui la logica del *gyokusai* venne accettata anche a livello della popolazione civile che si dimostrò pronta a tutto, persino a compiere gesti impensabili come uccidere i propri figli,[177] pur di non restare in balia dei nemici, descritti dalla propaganda come delle persone crudeli e abbiette, prive di qualsiasi forma di umanità nei confronti del prossimo.[178] Nei primi giorni di luglio del 1944, per sfuggire al disonore della resa e alla cattura da parte del nemico, i civili che vivevano sull'isola di Saipan, nell'arcipelago delle Marianne, preferirono togliersi la vita assieme ai militari, uccidendosi con le armi a disposizione, come fucili e granate, o gettandosi uno dopo l'altro dal promontorio Marpi, situato al limite settentrionale dell'isola. Al momento dello sbarco statunitense, avvenuto qualche settimana prima del tragico gesto, gli abitanti di Saipan erano circa ventimila tra cui, oltre ai giapponesi immigrati, si contavano anche i membri delle popolazioni tribali e un esiguo numero di coreani, che lavoravano nelle piantagioni di canna

[173] WINTHER-TAMAKI, "Embodiment/Disembodiment…", cit., p. 180
[174] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., p. 176
[175] SHILLONY, *Politics and culture…*, cit., p. 74
[176] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., p. 182
[177] IENAGA, *The Pacific War…*, cit., pp. 197-198. Vedi anche la testimonianza di Yamauchi Takeo, un giovane studente di lingua russa vicino agli ambienti socialisti che fu costretto ad arruolarsi nell'esercito imperiale e sopravvisse alla tragedia di Saipan, in COOK & COOK, *Japan at War…*, cit., pp. 281-292
[178] IKEDA, *Envisioning Fascist Space, Time…*, cit., p. 204

da zucchero per le quali l'isola era molto rinomata.[179] Alla fine degli scontri contro gli americani, in sovrannumero di mezzi e uomini rispetto alla controparte giapponese, morirono oltre tredicimila persone, di cui circa quattromila tra donne, bambini e uomini scelsero di commettere *gyokusai*.[180] L'opera di Fujita sulla tragedia di Saipan fu commissionata dall'Esercito e venne completata dal pittore il 16 marzo del 1945,[181] per essere esposta il mese successivo all'Esposizione dei *sensō kirokuga*. Nel dipinto le donne hanno il predominio della scena. Al centro dell'immagine, le figure femminili formano una piramide che culmina con una giovane ragazza che coraggiosamente stringe tra le mani una lancia di bambù e guarda in lontananza aspettando l'arrivo del nemico. Ad eccezione della donna che, nella parte in alto a destra della tela, alza le braccia al cielo in segno di supplica, le altre attendono la morte ormai imminente con calma e risolutezza, giungendo le mani in preghiera o curandosi dei propri bambini e dei feriti. Il gesto disperato della donna che si getta nel mare dalla collina, nella parte destra del dipinto, è un'azione che ricorre molte volte nelle testimonianze degli americani, che soprannominarono il promontorio Marpi "banzai cliff".[182] Accanto alle donne, i soldati giapponesi sparano al nemico che avanza o puntano le armi verso se stessi per togliersi la vita. Nell'angolo in basso a destra del dipinto, un militare porta la canna del fucile alla bocca e con le dita dei piedi è pronto a premere il grilletto. Infine, nella caotica atmosfera, i vivi si mescolano ai cadaveri dei propri compagni e, nell'angolo in basso a sinistra dell'immagine, i corpi inermi sembrano fondersi con il terreno su cui giacciono, una sensazione visiva favorita dall'unità di colore del dipinto. La negazione del corpo fisico individuale dei leali sudditi imperiali che si riscontra in questo dipinto, come negli altri lavori monocromatici dell'ultimo periodo, esprime una incorporeità spirituale assimilabile all'ideologia nazionale del *kokutai*.[183]

I *sensō sakusen kirokuga* sul conflitto in Asia Orientale e nel Pacifico contribuirono nel loro insieme a rafforzare l'identità collettiva del popolo giapponese: tra gli umili soldati che con estrema dedizione si impegnano nelle attività militari quotidiane e quelli che scelgono di mettere fine ai propri giorni compiendo *gyokusai* non vi è alcuna differenza sostanziale, in quanto entrambi, a loro modo, comunicano al pubblico lo stesso identico concetto di abnegazione totale per la patria e la chiamata al sacrificio in nome di un unico ed eterno *kokutai*.

---

[179] COOK & COOK, *Japan at War…*, cit., pp. 291-292. Vedi anche KŌSAKA, *Gakatachi no sensō*, cit., p. 9
[180] *Ibid.*
[181] MIZOGUCHI, *Enogu to sensō…*, cit., p. 197
[182] KŌSAKA, *Gakatachi no sensō*, cit., p. 9
[183] SANDLER, "A Painter of the 'Holy War'…", cit., p. 205. Vedi anche IKEDA, *Envisioning Fascist Space, Time…*, cit., p. 180

CAPITOLO 3

3.1 Il dopoguerra

Il 2 settembre del 1945 sul ponte della corazzata americana Missouri, ancorata nella baia di Tokyo, il Giappone firmò l'atto di resa incondizionata con le potenze vincitrici, mettendo così la parola fine alla Seconda guerra mondiale e dando formalmente inizio all'occupazione alleata sul suolo giapponese, che sarebbe durata fino all'aprile del 1952: era la prima volta in tutta la sua storia che i sudditi dell'imperatore subivano un'invasione territoriale da parte di una potenza straniera. Le politiche di occupazione furono prerogativa degli Stati Uniti d'America e vennero gestite tramite l'organo centrale del Comando supremo delle potenze alleate (SCAP, Supreme Commander of Allied Powers), con a capo il generale statunitense Douglas A. MacArthur (1880-1964). Seguendo la linea di intervento delineata dai capi di Stato alleati – Stati Uniti, Unione Sovietica e Gran Bretagna – alla Conferenza di Potsdam nel luglio del 1945, gli obbiettivi primari del programma di intervento furono la democratizzazione e la smilitarizzazione del Paese, che vennero garantite mediante la promulgazione di una nuova Costituzione basata sui valori liberali della democrazia parlamentare di ispirazione occidentale, il rispetto dei diritti umani e il pacifismo.

La pace come colonna portante della nuova norma fondamentale dello Stato giapponese, entrata in vigore il 3 maggio del 1947 e tutt'ora in forza nella sua forma originaria, rappresenta "un *unicum* nel diritto costituzionale mondiale."[1] L'articolo 9 della Costituzione prevede infatti la rinuncia alla guerra per la risoluzione delle controversie internazionali e il divieto di ricostruire le forze armate, che furono di fatto interamente smantellate nell'immediato dopoguerra. Il testo così recita:

> Aspirando sinceramente ad una pace internazionale fondata sulla giustizia e sull'ordine, il popolo giapponese rinuncia per sempre alla guerra come diritto sovrano della nazione, o alla minaccia o all'uso della forza come mezzo per regolare i conflitti internazionali. 2 Per conseguire lo scopo fissato al paragrafo precedente, non saranno mai mantenute forze terrestri, navali e aeree, o altro potenziale bellico. Il diritto di belligeranza dello Stato non sarà riconosciuto.[2]

Il secondo comma dell'articolo costituzionale venne aggirato su iniziativa degli stessi americani quando alla fine degli anni quaranta decisero che il Giappone sarebbe diventato il loro baluardo nella lotta contro la diffusione del comunismo in Asia Orientale. Nel 1952, le due potenze "alleate" stipularono, infatti, il Trattato di mutua sicurezza che consentiva agli Stati Uniti di dislocare sul ter-

[1] Giorgio Fabio COLOMBO, "Giappone", in Renzo Cavalieri (a cura di), *Diritto dell'Asia Orientale*, Venezia, Cafoscarina, 2008, p. 87
[2] Franco GATTI, *Il Giappone contemporaneo, 1850-1970*, Torino, Loescher, 1976, p. 184

ritorio giapponese le proprie forze armate e di mantenere le basi militari anche dopo la fine dell'occupazione. Inoltre, due anni prima, le autorità politiche giapponesi, seguendo le direttive dello SCAP, istituirono la Riserva di polizia nazionale, che aveva il compito di mantenere l'ordine pubblico in patria mentre le truppe statunitensi erano impegnate nella guerra di Corea. Il corpo di polizia sarebbe stato ampliato con unità navali e aeree nel 1954, in seguito all'approvazione parlamentare riguardo la costituzione delle Forze di autodifesa, concepite come una forza ausiliare all'esercito americano con il fine di difendere il Giappone da un'eventuale aggressione esterna. L'attuazione di questo provvedimento dipese da una interpretazione distorta dell'articolo 9, secondo la quale solamente al Giappone sarebbe preclusa la possibilità di possedere un proprio esercito, ma non a una potenza straniera che, previo permesso del governo locale, voglia trasferire una parte della sua forza militare in territorio giapponese.[3] Il riarmo contribuì a far riemergere sentimenti nazionalistici e valutazioni favorevoli al conflitto combattuto dal Giappone in Asia Orientale e nel Pacifico dal 1937 al 1945, in particolare in quelle persone che provavano una certa "nostalgia" per il passato regime militarista.[4]

Nei primi anni dopo la sconfitta, lo spirito pacifista della Costituzione redatta dagli occupanti americani ottenne ampi consensi tra la popolazione giapponese, che accettò di buon grado la decisione di abolire definitivamente la guerra come metodo risolutivo delle dispute internazionali: molti cittadini avevano vissuto sulla propria pelle gli effetti di un conflitto devastante e temevano la possibilità che un simile evento potesse accadere di nuovo, portando con sé altra morte e sofferenza.[5] Inoltre, i giapponesi capirono di essere stati "ingannati" dai capi politici e militari del vecchio governo che per anni avevano proclamato false ideologie a sostegno delle politiche di aggressione contro i vicini asiatici e promesso alla patria intera un futuro di gloria e prosperità.[6] L'avversione al militarismo e la delusione per il passato regime aiutarono i giapponesi ad accettare la sconfitta e a collaborare in modo costruttivo con gli americani, in quanto le politiche di occupazione diventarono il nuovo, nonché unico mezzo disponibile, per ridare dignità al Paese uscito sconfitto dalla guerra e farlo rientrare di diritto nel novero delle maggiori potenze mondiali. Di conseguenza, la volontà di creare un'identità nuova fondata sui principi costituzionali del pacifismo e della democrazia dipinse nelle anime del popolo un diverso ritratto del conflitto appena trascorso e il "public sentiment

[3] *Ibid.*
[4] Saburō IENAGA, *The Pacific War, 1931-1945: a Critical Perspective on Japan's Role in World War II*, New York, Pantheon Books, 1978 (ed. or. *Taiheiyō sensō* 太平洋戦争, 1968), pp. 252-254
[5] IENAGA, *The Pacific War…*, cit., p. 250
[6] *Ibid.*

simply turned against anyone who had actively helped the militarists, converting what had been valued during the war years into something loathsome".[7]

La conversione popolare all'antimilitarismo interessò anche il mondo dell'arte e mise in luce negativa i dipinti sulla guerra, immagini di una brutta storia che il popolo voleva dimenticare al più presto per poter ricominciare a vivere nel nome della democrazia e della pace.[8] Negli anni del conflitto, i *sensō kirokuga* erano stati presentati al pubblico in occasione delle mostre dedicate all'arte della guerra e per i giapponesi recarsi a quegli eventi significava non solo manifestare un vivo attaccamento alla patria, ma anche esprimere la propria vicinanza e gratitudine ai soldati che stavano combattendo al fronte.[9] Inoltre, i visitatori delle esposizioni si sentivano onorati di poter ammirare le stesse scene marziali che il sovrano aveva precedentemente visionato in forma privata presso la corte imperiale.[10] La pratica del *tenran*,[11] riservata alle sole opere richieste ai pittori dagli organi militari del governo, garantiva ai dipinti ufficiali sulla guerra un posto di primaria importanza nel mondo dell'arte giapponese: in base ai progetti di alcune alte cariche dell'Esercito, i lavori artistici da loro commissionati sarebbero diventati parte integrante del tesoro nazionale (*kokuhō* 国宝), ovvero il patrimonio culturale del Giappone da preservare alla memoria delle generazioni future per il suo elevato valore storico e artistico. A tal proposito, sulle pagine della rivista *Mizue* edita nel maggio del 1944, il capitano Yamanouchi Ichirō diede ai pittori delle indicazioni da seguire affinché le opere non rischiassero di rovinarsi nel tempo, cancellando per sempre una vivida testimonianza di quanto accaduto negli anni della guerra. L'ufficiale militare, appartenente alla Sezione stampa dell'Esercito, riteneva appropriato che i *sensō sakusen kirokuga* fossero dipinti su una tela di grandi dimensioni (circa 180 x 250 centimetri), tanto inusuale per la pittura giapponese moderna quanto utile per evitare la perdita accidentale dell'opera. In aggiunta all'ampia superficie, gli artisti dovevano utilizzare materiali e colori che non si sbiadissero con il trascorrere del tempo, dando così anche ai posteri la possibilità di commemorare le gesta delle truppe nipponiche in tutto il loro splendore.[12]

La prospettiva di essere ricordati nella storia riempiva di orgoglio i pittori che scelsero di mettere a disposizione dei militari il proprio talento creativo, ma la sconfitta in guerra cambiò di colpo le

---

[7] Mayu TSURUYA, "The Ascent of *Yōga* in Modern Japan and the Pacific War", in Nara Hiroshi (ed.) *Inexorable Modernity: Japan's Grappling with Modernity in the Arts*, Lanham, Lexington Books, 2007, p. 94

[8] Mayu TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga (War Campaign Documentary Painting): Japan's National Imagery of the 'Holy War', 1937-1945*, University of Pittsburgh, 2005, p. 5

[9] MASUKO Yasushi, "Saikan hōkoku to bijutsu tenrankai – sensō to bijutsu (3) –" (*Saikan hōkoku* e le esposizioni d'arte sulla guerra – guerra e arte (3) –), *Nihon daigaku daigakuin sōgō shakai jōhō kenkyūka kiyō*, 7, 2006, pp. 515-526 増子保志、「彩管報国と美術展覧会 - 戦争と美術 - （３）」、日本大学大学院総合社会情報研究科紀要、第 7 巻, 2006 年, pp. 515-526, p. 522

[10] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., p. 93

[11] Vedi cap. 1 p. 23

[12] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., pp. 94-95

priorità nazionali del popolo e l'interesse verso l'arte bellica si affievolì in fretta. Gli artisti abbandonarono il vivo desiderio di ottenere una fama imperitura e molti di loro tolsero dalle proprie collezioni ogni singolo dipinto che potesse fare riferimento al trascorso periodo bellico: la commissione da parte dei militari, che una volta avrebbe procurato un'ottima reputazione all'artista, nel dopoguerra si trasformò in un motivo di vergogna che rischiava di incrinare la carriera professionale di chiunque avesse preso parte alle attività artistiche gestite dal blocco di potere dominante.[13] La scelta dei pittori di nascondere o, nel peggiore dei casi, distruggere i dipinti dipese anche dalla preoccupazione di essere incolpati per aver persuaso l'opinione pubblica giapponese a supportare il conflitto sulla base delle false ideologie invocate dal governo, allo scopo di celare i reali intenti di conquista territoriale che hanno portato a compiere azioni inumane verso le popolazioni colonizzate dell'Asia e a brutali scontri armati contro le potenze alleate.[14] La questione sulla responsabilità morale dei pittori in guerra scaturì all'interno del *gadan* 画壇, il mondo nipponico della pittura, pochi mesi dopo la fine delle ostilità e fu posta proprio dagli artisti che temevano di essere perseguiti come criminali di guerra dal governo americano, in seguito alla notizia che nel gennaio del 1946 le forze di occupazione avrebbero iniziato le indagini per identificare le persone che lavorarono a stretto contatto con gli ambienti militari e politici del vecchio regime militarista, collaborando attivamente allo sviluppo della propaganda nazionalista a sostegno del conflitto. In breve tempo, tra i pittori si diffuse la paura che l'espulsione dalle cariche pubbliche potesse raggiungere presto anche le cattedre di scrittori e artisti[15]: quasi a scongiurare un eventuale intervento diretto dei membri dello SCAP nel settore di loro competenza, furono i pittori stessi ad accusare di complicità con il precedente governo imperialista alcuni loro colleghi, in particolare Fujita Tsuguji, e a prendere i provvedimenti ritenuti più idonei al caso.

3.2 La questione sulla responsabilità morale dei pittori in guerra

Il primo a muovere pungenti critiche nei confronti degli artisti che negli anni della guerra abbandonarono i propri ideali estetici per conformarsi a quelli dell'autorità militare fu il pittore e medico Miyata Shigeo 宮田重雄 (1900-1971) in un articolo di giornale dal titolo *Bijutsuka no sessō* 美術家の節操 (La morale degli artisti), pubblicato sull'*Asahi* del 14 ottobre 1945. L'autore del testo si ri-

[13] J. Thomas RIMER, "Encountering Blank Spaces: A Decade of War, 1935-1945", in Ellen P. Conant (ed.), *Nihonga, Trascending the Past: Japanese-Style Painting, 1868-1968*, Saint Louis, The Saint Louis Art Museum, 1995, p. 59
[14] MASUKO Yasushi, "GHQ to 153 ten no sensō kirokuga – sensō to bijutsu –" (GHQ e i 153 *sensō kirokuga* – guerra e arte –), *Nihon daigaku daigakuin sōgō shakai jōhō kenkyūka kiyō*, 7, 2006, pp. 13-22
増子保志、「ｇｈｑと１５３点の戦争記録画 - 戦争と美術 - 」、日本大学大学院総合社会情報研究科紀要、第 7 巻, 2006 年, pp. 13-22, p. 18
[15] MASUKO, "GHQ to 153 ten…", cit., p. 19

volge ad alcuni rinomati pittori che in periodo bellico scelsero di "prostituire" la loro onestà intellettuale alle lusinghe del "fascismo", invitandoli a dimostrare di avere ancora una "coscienza come artisti". Per Fujita Tsuguji, Tsuruta Gorō e Inokuma Genichirō 猪熊弦一郎 (1902-1993) era giunto il momento di "posare per un po' di tempo il pennello" e ammettere senza riserbo gli errori commessi in passato che, oltre ad essere un motivo di "vergogna" personale, hanno "sporcato" l'immagine di "tutti gli artisti" che si rifiutarono di vendere il proprio talento alle pressanti richieste dei corpi delle forze armate di Esercito, Marina e Aviazione incaricati di gestire il programma di propaganda relativo ai dipinti ufficiali sulla guerra. L'ammissione di colpa per aver "adulato" i militari avrebbe rappresentato un "grande" passo avanti per creare una solida base su cui iniziare a costruire l'identità di un "nuovo Giappone".[16]

Undici giorni dopo la pubblicazione di tali accuse, sul medesimo quotidiano (*Asahi shinbun* del 25 ottobre 1945), due delle personalità artistiche chiamate in causa da Miyata difesero pubblicamente se stessi e il proprio "gruppo", esponendo le ragioni che indussero alcuni artisti a porre volontariamente la propria arte al servizio della nazione. Nell'articolo dal titolo *Gaka no ryōshin* 畫家の良心 (La coscienza dei pittori), Fujita afferma che i pittori sono prima di tutto "sudditi" imperiali e come tali hanno sentito il "dovere nazionale" di contribuire con vivo spirito patriottico alla conquista della vittoria in guerra. Di conseguenza, i *jūgungaka* ufficiali non dipinsero il conflitto per convenienza, ma furono spinti da un "sentimento d'amore puro verso la patria", unico e vero motivo per cui decisero di appoggiare le richieste degli ufficiali militari.[17] La scelta "naturale" di collaborare coi propri mezzi per il bene del Paese a cui si appartiene è un concetto ripreso da Tsuruta nel secondo articolo del giornale, intitolato *Gaka no tachiba* 画家の立場 (La condizione dei pittori), in cui l'artista giapponese esprime la sua totale estraneità all'ideologia politica. Secondo quanto scritto da Tsuruta infatti, i pittori non sono in alcun modo degli "ideologi" e se ritraggono un particolare soggetto, in questo caso la guerra, lo fanno perché ascoltano il moto dell'anima: un dipinto nasce dal solo impulso creativo che vive nell'artista (lett. "i pittori disegnano qualsiasi cosa vogliano disegnare").[18]

Dopo i primi accesi dibattiti apparsi tra le pagine dell'*Asahi shinbun* nel 1945, la questione sulla responsabilità morale dei pittori si affievolì in fretta, poiché tra gli artisti che avevano dipinto il conflitto per le autorità militari del passato regime non ci fu mai una reale volontà di affrontare con co-

[16] MIZOGUCHI Ikuo, *Enogu to sensō: jūgungakatachi to sensōga no kiseki* (Colori e guerra: tracce di pittori e dipinti di guerra), Tokyo, Kokusho, 2011
溝口郁夫、『絵具と戦争　従軍画家たちと戦争画の軌跡』、東京、国書刊行会、2011 年, pp. 245-247
[17] MIZOGUCHI, *Enogu to sensō…*, cit., p. 248-249
[18] MIZOGUCHI, *Enogu to sensō…*, cit., p. 249-251

scienza il delicato argomento.[19] Nell'immediato dopoguerra infatti, molti pittori si dimostrarono indifferenti alle critiche di amoralità mosse nei loro confronti e tralasciarono volutamente i contenuti nazionalistici presenti nelle opere di periodo bellico, le quali furono persino eliminate dalle collezioni personali,[20] nel tentativo di sottrarsi alle accuse di complicità con il governo del Giappone imperialista e ai possibili provvedimenti di epurazione che ne sarebbero conseguiti. Nel luglio del 1946, l'Associazione artistica del Giappone (Nihon bijutsukai 日本美術会),[21] luogo cardine della discussione relativa al ruolo dei pittori in guerra, compilò una lista in cui vennero inseriti i nomi di coloro che avrebbero dovuto essere espulsi dal mondo dell'arte a causa dei precedenti legami con i corpi armati durante gli anni del conflitto. L'elenco completo sarebbe stato stampato sul terzo bollettino ufficiale dell'associazione, previsto in uscita per il 5 luglio, assieme ad una breve relazione ad esso allegata in cui Fujita Tsuguji veniva identificato come il principale "criminale di guerra" per aver "collaborato attivamente con i militari", avendo esercitato una "grande influenza sul popolo" mediante il suo "lavoro creativo" intriso di una "forte carica militarista".[22] Secondo quanto testimoniato da un sottosegretario della Nihon bijutsukai, Nagai Kiyoshi 永井潔 (1916-2008), il periodico venne pubblicato con cinque gironi di ritardo in una versione rivisitata che escludeva l'intera parte dedicata ai pittori ritenuti responsabili di aver fomentato lo spirito combattivo del popolo giapponese, fino a trascinarlo verso l'inesorabile sconfitta.[23]

Chi subì più di chiunque altro le conseguenze della convinta scelta di porre la propria doti creative a disposizione della nazione fu Fujita Tsuguji, nonostante egli non fosse stato l'unico artista ad aver contribuito al funzionamento dell'immensa macchina di propaganda dello Stato: mentre alcuni illustri pittori, come Yokoyama Taikan o Ihara Usaburō, che pure avevano attivamente appoggiato i militari in tempo di guerra, continuarono la loro carriera senza essere estromessi dal mondo dell'arte, viceversa Fujita fu screditato a tal punto dai suoi stessi colleghi che fu costretto ad andare all'estero per riuscire a dedicare ancora la propria vita alla pittura. La partecipazione di Fujita nei circoli artistici del periodo postbellico venne a lungo contrastata, soprattutto da quella parte del *gadan* che

[19] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., p. 6
[20] Marlene J. MAYO, "Introduction", in Marlene J. MAYO e J. Thomas RIMER (eds.), *War, Occupation and Creativity: Japan and East Asia, 1920- 1960*, Honolulu, University of Hawai'I Press, 2001, p. 4
[21] L'associazione venne fondata nell'aprile del 1946 per promuovere una crescita democratica e indipendente dell'arte giapponese, rispettando le diverse correnti artistiche e la libertà di espressione. Ad oggi, la Nihon bijutsukai si impegna per creare un'arte dinamica che sappia rispondere ai temi del Giappone contemporaneo e che rispecchi lo stile di vita e i valori dell'uomo moderno, senza dimenticare l'importanza della tradizione. Inoltre, l'associazione assume un carattere di internazionalità attraverso i frequenti scambi culturali con i Paesi esteri, che utilizza per fondere tendenze artistiche di tutto il mondo, e le numerose campagne solidali per sensibilizzare le persone al rispetto dell'ambiente, al rifiuto della guerra e alla lotta contro l'utilizzo delle armi nucleari (www.nihonbijutsukai.com/nichibi/syushi, 11 maggio 2013).
[22] MIZOGUCHI, *Enogu to sensō…*, cit., p. 253
[23] MIZOGUCHI, *Enogu to sensō…*, cit., p. 254

sosteneva la sua colpevolezza per invidia, poiché godeva di una notorietà internazionale.[24] Negli anni che seguirono la fine del primo conflitto mondiale, infatti, Fujita diventò l'artista giapponese più popolare a Parigi, il principale centro culturale e artistico di inizio Novecento, dove si era trasferito nel 1913 in giovane età per motivi di studio, dopo essersi diplomato alla Scuola d'arte di Tokyo tre anni prima. Durante il lungo soggiorno nella capitale francese, durato quasi vent'anni, il pittore ebbe l'opportunità di tessere rapporti d'amicizia con importanti personalità dell'avanguardia europea, tra cui Pablo Picasso, Amedeo Modigliani e Henri Matisse, che aveva conosciuto quando entrò a far parte dell'École de Paris, una sorta di contenitore di artisti piuttosto eterogenei fra loro, ma accumunati dalla passione per le arti figurative. All'interno del gruppo, Fujita esprimeva la sua individualità fondendo alcuni elementi della pittura tradizionale giapponese, quali l'uso della linea e la bidimensionalità, al nudo femminile di origine occidentale: le sue donne, che tanto lo resero famoso, erano sinuose e sensuali, la pelle color bianco latte le faceva sembrare di ceramica e il corpo appariva quasi fluttuare su uno sfondo privo di profondità dal gusto borghese.[25] La notorietà di Fujita fu ulteriormente accresciuta dopo il suo ritorno in Giappone nel 1933, grazie alla capacità dell'artista di attirare l'attenzione del pubblico con le monumentali immagini della pittura murale (*hekiga*),[26] di cui divenne uno dei maggiori esponenti in patria.[27] L'indiscusso talento di Fujita non passò inosservato nemmeno agli ufficiali militari di esercito e marina, che tra il 1938 e il 1945 gli affidarono la realizzazione di ben sedici *sensō sakusen kirokuga*, un numero tale di commissioni da renderlo il pittore di guerra più prolifico in assoluto.[28] I successi ottenuti da Fujita sia in Giappone sia all'estero destarono quindi la gelosia di molti suoi colleghi che, approfittando della sua passata condizione come capo dell'Associazione artistica dell'Esercito,[29] una delle più autorevoli organizzazioni affiliate alle istituzioni militari, riuscirono a farne un capro espiatorio, che da solo pagò per le colpe proprie e degli altri, così da autoassolversi[30] davanti agli occhi della nazione e liberarsi in fretta dal gravoso compito di cercare la verità col fine lasciarsi una volta per tutte la guerra alle spalle e tornare a dipingere in pace.

---

[24] Asato IKEDA, *Twentieth Century Japanese Art and the Wartime State: Reassesing the Art of Ogawara Shū and Fujita Tsuguharu*, http://www.japanfocus.org/-Asato-Ikeda/3432, html, 11 maggio 2013
[25] *Ibid.*
[26] Vedi cap. 1, p. 5
[27] Mark H. SANDLER, "A Painter of the 'Holy War': Fujita Tsuguji and the Japanese Military", in Mayo e Rimer (eds.), *War, Occupation and Creativity…*, cit., p.193
[28] Mayu TSURUYA, "Sensō Sakusen Kirokuga: Seeing Japan's War Documentary Painting as a Public Monument", in J. Thomas Rimer (ed.), *Since Meiji: Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868-2000*, Honolulu, University of Hawai'I Press, 2012, p. 104
[29] MASUKO, "Ghq to 153…", cit., p. 18
[30] Molti di coloro che mossero le critiche nei confronti di Fujita avevano anch'essi dipinto immagini di guerra, una circostanza che fa apparire i costanti rimproveri al solo pittore piuttosto ipocriti. Bert WINTHER-TAMAKI, "From Resplendent Signs to Heavy Hands: Japanese Painting in War and Defeat, 1937-1952", in Rimer (ed.), *Since Meiji…*, cit., p.138

Sentendosi "rifiutato"[31] dalla propria terra d'origine e impedito a proseguire l'attività di pittore a causa delle continue diffamazioni sulla sua persona, Fujita scelse di lasciare il Giappone e il 10 marzo del 1949, nel giorno delle celebrazioni in onore delle forze armate dell'Esercito imperiale, salì su un volo internazionale che dall'aeroporto di Narita lo avrebbe portato sino alla metropoli americana di New York. Una volta raggiunti gli Stati Uniti d'America, Fujita ricevette l'offerta di insegnare in qualità di "professore immigrato" presso la Brooklyn Academy of Fine Arts, ma l'ombra della guerra non sembrava averlo abbandonato nemmeno oltre oceano: nel novembre del 1949, un piccolo gruppo di pittori americani, guidati da Ben Shahn (1898-1969), si levarono in protesta contro la mostra personale che Fujita aveva organizzato per presentare al pubblico straniero le opere da lui realizzate nel dopoguerra. Shahn, a nome di tutti i contestatori, inviò al proprietario della galleria che ospitava l'esposizione una lettera di lamentela, in cui l'artista giapponese veniva di nuovo etichettato come un pittore fascista "who lent himself to lying and distortion in his painting to further the ends of the Japanese militarists".[32] La rassegna promossa da Fujita suscitò anche il malcontento dei cittadini americani di origine giapponese che nell'aprile del 1942, a pochi mesi dall'attacco di Pearl Harbor, furono internati nei campi di prigionia statunitensi fino alla fine del conflitto, per paura che tra di loro potessero nascondersi spie dei nemici o comunque persone poco affidabili. Essendo stati al corrente del proficuo supporto di Fujita alla propaganda di guerra, gli immigrati giapponesi temevano che la sua mostra potesse far riemergere tra la popolazione americana rancori non ancora sopiti e sentimenti di odio razziale nei confronti del Giappone, la cui offensiva fu causa dell'entrata in guerra degli Stati Uniti.[33] In seguito alle denuncie, nel febbraio del 1950 Fujità si trasferì in Francia e vi restò fino alla morte, sopraggiunta per problemi di salute nel 1968.[34] Nel frattempo in Giappone, la partenza di Fujita per l'estero era stata vista dai molti detrattori come un'ammissione di colpa,[35] un'interpretazione del tutto arbitraria che però avrebbe permesso al *gadan* di chiudere la discussione relativa alla responsabilità in guerra dei pittori:[36] assieme a Fujita se ne andò qualsiasi tentativo di capire se ci fosse stata o meno, e in quale misura, una colpa morale degli artisti che si misero a disposizione degli ufficiali militari, contribuendo a rafforzare tra la po-

---

[31] Secondo la testimonianza della moglie di Fujita, una volta lasciato il Giappone, il marito le ha più volte raccontato in confidenza di essersi sentito abbandonato dalla sua patria. Le parole di Fujita erano: "Non ho rifiutato io il Giappone. Sono stato rifiutato" (*"Watashi ga Nihon o suteta no de wa nai. Suterareta no da"*
「私が日本を棄てたのではない。捨てられたのだ」), vedi MIZOGUCHI, *Enogu to sensō…*, cit., p. 266

[32] MAYO, "Introduction", cit., p. 20

[33] "Sensōga 77: Fujita Tsuguji…Sokoku ga watashi o suteta!" 戦争画７７: 藤田嗣治…祖国が私を捨てた! (Dipinti di guerra 77: Fujita Tsuguji…La patria mi ha abbandonato!), runomi.at.webry.info/201208/article_11.html, 11 maggio 2013

[34] Fujita è ora sepolto nel cimitero della piccola chiesetta di Villiers le Bacle, una località a pochi chilometri di distanza da Parigi, vedi KŌSAKA Jirō, *Gakatachi no sensō* (La guerra dei pittori), Tokyo, Shinchōsha, 2010, p. 93
神坂次郎、『画家たちの戦争』、東京、新潮社、2010 年, p.13

[35] MIZOGUCHI, *Enogu to sensō…*, cit., p. 235

[36] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., p. 6

polazione le ideologie che elevarono a nobili fini le politiche espansioniste del regime coloniale giapponese.

Per cercare di dare una risposta a questa problematica, sarebbe stata doverosa un'onesta analisi delle diverse ragioni che avrebbero potuto influire sulla scelta individuale di ogni singolo artista di sottostare alla volontà dei militari con la creazione di opere dal soggetto bellico, tenendo in considerazione anche il contesto storico, sociale e culturale in cui essa era stata maturata.[37] Al contrario, negli anni postbellici non ci fu alcun interesse da parte degli ex pittori di guerra ad affrontare un simile esame, anzi si diffuse l'opinione comune che in tempo di guerra, a causa del controllo oppressivo del governo sul mondo dell'arte, non c'era altro modo di continuare a dipingere se non quello di conformarsi alla volontà del potere dominante.[38] In effetti, con l'inizio delle ostilità in Cina nel 1937, le autorità di governo avvertirono con urgenza la necessità di sradicare le correnti artistiche promotrici di valori estetici e morali in contrasto con quelli desiderati dallo Stato che voleva promuovere un'arte realistica capace di mobilitare le masse allo sforzo bellico. In particolare furono contrastati gli "insani" movimenti d'avanguardia legati alle "pericolose" ideologie di sinistra,[39] come ad esempio il surrealismo, di cui gli esponenti subirono frequenti controlli da parte delle forze di polizia, che con azioni intimidatorie cercavano di convincerli a creare dipinti di propaganda. Il secco rifiuto a tale richiesta si traduceva per i pittori dissidenti nel rischio di finire in galera o di essere inviati al fronte come soldati, perché considerati traditori della patria. Inoltre, veniva loro negata la possibilità di organizzare esposizioni personali e ricevere gli utensili da pittura, molto difficili da reperire in modo autonomo a causa delle ristrettezze economiche in cui versava il Paese negli anni del conflitto e per questo gestiti con parsimonia dal governo, che li distribuiva agli artisti appartenenti alle associazioni affiliate a Esercito e Marina, perché il contenuto dei loro lavori avrebbe di certo sposato gli interessi della nazione in guerra. In questo ambiente così ostile alla libertà di espressione, non stupisce il fatto che, per paura di ritorsioni, molti pittori possano aver ceduto alla pressione psicologica dei militari, che alle minacce accompagnavano lusinghiere promesse di una vita tranquilla, ricca di lavoro e prestigio nazionale.[40] Questa riflessione sugli artisti costretti a dipingere il conflitto non per scelta volontaria, ma per avere la possibilità di continuare la propria professione senza pericolosi ostacoli, adombra però il fatto che in origine furono essi stessi a recarsi di spontanea iniziativa al fronte per documentare le campagne militari delle forze armate imperiali sul continente asiatico, manifestando un vivo entusiasmo per la guerra e un forte senso di patriottismo. Di conseguenza, non bisogna dimenticare che, oltre all'imposizione coercitiva da parte delle alte ca-

[37] MASUKO, "GHQ to153 ten…", cit., p. 22
[38] MASUKO, "Saikan hōkoku to sensō bijutsu tenrankai…", cit., p. 524
[39] IKEDA, "Twentieth Century Japanese Art…", cit.
[40] Taya & Theodore COOK, *Japan at War. An Oral History*, New York, New Press, 1992, pp. 253-257

riche governative, ci fu anche una sincera adesione al *saikan hōkoku*, sia tra gli artisti già affermati sia tra i giovani emergenti, che con genuina convinzione scelsero di mettere "il pennello al servizio della patria" per sostenere lo sforzo della nazione in guerra, adempiendo il loro dovere di sudditi imperiali giapponesi.[41]

A distanza di molti anni, durante i quali gli ex *jūgungaka* non hanno mai discusso pubblicamente la loro responsabilità,[42] la mancanza di testimonianze dirette degli eventi che circondarono la produzione dei *sensō kirokuga*[43] rende complicato individuare per ogni artista il motivo personale che lo indusse a dipingere il conflitto. Allo stesso modo, risulta difficile effettuare uno studio completo ed esaustivo sul genere pittorico a causa dello scarso materiale disponibile,[44] di cui una parte consistente è custodita sotto forma di "prestito a tempo indeterminato" al Museo nazionale di arte moderna di Tokyo, ma ancora con accesso limitato al pubblico. I dipinti conservati al museo sono gli stessi che nel 1951 furono confiscati in qualità di mera propaganda senza alcun valore artistico dalle forze di occupazione americane, che decisero di tornarle al legittimo proprietario solo molti anni dopo, nel 1968. La scelta di privare il popolo giapponese dei quadri sulla guerra combattuta in Asia Orientale e nel Pacifico dal 1937 al 1945 dipese da molteplici fattori, in apparenza indipendenti da quanto stava creando scompiglio nel mondo dell'arte nel periodo in cui gli americani completarono la raccolta delle opere poi confiscate. Non è però da escludersi che la questione sulla responsabilità morale dei pittori negli anni del conflitto mossa dal *gadan* possa aver influito, anche se in una minima parte, sulla decisione finale di requisire i lavori degli artisti ufficiali di guerra.

3.3 La confisca dei *sensō sakusen kirokuga*

Durante l'occupazione, avviata con l'arrivo dei primi contingenti americani nel tardo agosto del 1945, gli Stati Uniti d'America mostrarono fin da subito un particolare interesse per i dipinti a soggetto bellico, tra cui quelli che furono commissionati a pittori affermati dall'Esercito imperiale, dalla Marina giapponese e in piccola parte dall'Aviazione militare tra il 1937 e il 1945. Nel mese di settembre, il pittore Barse Miller (1904-1973), primo ufficiale della Combat Artist Section nell'Of-

[41] MASUKO, "Saikan hōkoku to bijutsu tenrankai…", cit., p. 254
[42] Un'eccezione in tal senso è rappresentata dal pittore surrealista Ogawara Shū (1911-2002) che ammise le proprie colpe in un programma televisivo dal titolo *Samayōeru sensōga – jūgungaka to izokutachi no shōgen* さまよえる戦争画－従軍画家と遺族たちの証言 (Dipinti di guerra alla deriva – testimonianze dei pittori di guerra e loro famiglie), andato in onda il 16 agosto 2003, circa a un anno dalla sua morte, sulla rete televisiva della NHK. Nell'intervista Ogawara parla della debolezza di non aver resistito alle "enormi pressioni sociali" che lo portarono "contro la sua volontà" a scegliere "il cammino del conformismo", ma nonostante questo si ritenne del tutto "responsabile per i dipinti di guerra": "Se non prendo io la responsabilità, chi lo fa? […] Non nasconderò quello che ho fatto […] e lascerò agli altri il compito di dare un giudizio.", vedi IKEDA, "Twentieth Century Japanese Art…", cit.
[43] TSURUYA, "Sensō sakusen kirokuga…", cit., p. 100
[44] *Ibid.*

fice of Chief Engineers dell'Esercito (OCE), per investigare sull'arte della guerra in Giappone, si recò di sua iniziativa presso la sede centrale della testata giornalistica Asahi, che durante la guerra ebbe un ruolo centrale nella promozione dei *sensō kirokuga* e nell'organizzazione delle mostre d'arte ufficiali in cui questi vennero esposti al pubblico. Durante la visita Miller fu accolto da Matsugami Tomoyoshi, vicedirettore dell'Ufficio studi e programmazione del giornale, che fornì al pittore americano una lista dettagliata con i nomi degli artisti incaricati dai militari e la collocazione delle relative opere.[45] Ai tempi della sconfitta, i dipinti ufficiali sulla guerra risultavano sparsi in vari luoghi del Giappone: alcuni erano custoditi negli edifici militari dell'esercito e della marina, altri nei santuari religiosi come lo Yasukuni o negli atelier privati dei pittori, senza contare che un certo numero di quadri si trovava al di fuori dei confini nazionali, in quanto le esposizioni sull'arte della guerra erano itineranti e venivano organizzate anche nelle zone occupate. Per facilitare la ricerca dei dipinti, Matsugami consigliò a Miller di consultarsi con Fujita Tsuguji, il pittore più apprezzato dalle forze armate durante gli anni del conflitto ed ex leader dell'Associazione artistica dell'Esercito. Il pittore giapponese si dimostrò da subito entusiasta dell'iniziativa,[46] ma decise di abbandonare il progetto di raccolta qualche tempo dopo a causa delle continue e pressanti voci sulla sua presunta collaborazione bellica con il regime nazionalista.[47] Prima di abbandonare l'incarico in modo definitivo, Fujita aveva consigliato ai membri della Combat Artist Section di avvalersi anche dell'aiuto di altri due artisti, che rispondono al nome di Sumi Kiyoshi 住喜代志, ex segretario dell'Associazione artistica dell'Esercito, e Yamada Shinichi, incaricato di recuperare le opere che lui stesso aveva lasciato a Seoul, durante il suo mandato nella colonia come capogruppo artistico della Sezione stampa dell'Esercito in Corea. Dopo la sconfitta del Giappone, Yamada non fu in grado di rispedire in patria i dipinti che avrebbero dovuto essere esposti alla quinta edizione della Seisen bijutsuten 聖戦美術展 (Esposizione sull'arte della sacra guerra) in programma a Seoul e, in qualità di responsabile della mostra, decise di lasciare le opere nelle mani di alcuni pittori coreani, conosciuti durante i lunghi anni di soggiorno in Corea, dove viveva dal 1923. Il pittore andò a recuperare i dipinti assieme al capitano Anderson Leslie, un altro membro della Combat Artist Section, che avrebbe continuato il lavoro di Barse Miller, richiamato in America nell'ottobre del 1945.

---

[45] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., pp. 15-16

[46] La reazione di Fujita alla proposta di raccogliere i dipinti di guerra che, nei piani delle forze di occupazione, sarebbero stati poi esposti in America, è descritta in un articolo comparso sull'*Asahi shinbun* del 6 dicembre 1945. Nel testo, Fujita afferma di essere veramente felice che le opere possano avere la possibilità di essere viste nel mondo: "Sono veramente entusiasta. […] Sono contento che questi [i dipinti di guerra] possano apparire davanti a un grande pubblico nel mondo" (*Watashira ni totte wa makotoni ureshii koto desu. […] Sore ga, sekai no hinokibutai ni deru no wa ureshii koto desu* 私らにとっては誠にうれしいことです。 […] それが、世界の檜舞台に出るのはうれしいことです), vedi MIZOGUCHI, *Enogu to sensō…*, cit., p. 210

[47] MASUKO, "Ghq to 153 ten…", cit., pp. 18-19

Al momento della raccolta, alcuni lavori risultarono dispersi, con un alta probabilità che fossero stati nascosti o distrutti dagli stessi autori, per timore di essere ritenuti collaborazionisti del regime militarista. In ogni caso, grazie all'aiuto di Fujita, Yamada e Sumi Kiyoshi, venne trovato un numero discreto di opere: si considera infatti che, su una stima di circa duecento lavori commissionati dai militari, ne furono recuperati ben 128, in aggiunta a 25 lavori non ufficiali[48] per un totale di 78 artisti.[49] A velocizzare i lavori di ricerca furono due telegrammi inviati dall'Historical Properties Division of the War Department di Washington D.C. all'indirizzo della Combat Artist Section, in data 8 e 21 novembre 1945. In entrambi i comunicati, il ministero della Guerra chiedeva che fosse spedito in America del materiale relativo all'arte della guerra da includere in due mostre artistiche. La prima esposizione sarebbe stata allestita nel mese di gennaio dell'anno successivo presso il Metropolitan Museum of Art di New York sul tema "Occupazione del Giappone", mentre la seconda era in programma al National Military Museum e avrebbe affiancato i lavori dei *jūgungaka* giapponesi alle opere che furono disegnate dagli artisti americani coscritti nelle forze armate durante la Seconda guerra mondiale.[50] La ricerca impiegò circa sei mesi di lavoro e la raccolta fu completa nell'estate del 1946, ma, nonostante i dipinti fossero pronti per un eventuale spedizione all'estero, i 153 lavori degli artisti giapponesi vennero riposti temporaneamente in due grandi stanze "off limits" del Museo municipale d'arte di Ueno a Tokyo.

Secondo una disposizione imposta dal generale Douglas A. MacArthur, a capo del Comando supremo delle potenze alleate, i dipinti non avrebbero potuto lasciare il Giappone finché non fosse stato stabilito con certezza a quale di queste categorie – arte, propaganda o bottino di guerra – appartenessero le opere confiscate. Nel febbraio del 1946, MacArthur espose i suoi dubbi in un colloquio con il generale maggiore Hugh J. Casey, comandante dell'OCE, che durante le operazioni di raccolta dei *sensō kirokuga* aveva avuto il compito di supervisionare l'operato di Miller e Anderson. Le perplessità di MacArthur riguardavano la natura dei quadri e, di conseguenza, il loro futuro trattamento: se le opere avessero avuto un elevato valore artistico, allora esse sarebbero state un importante patrimonio culturale da preservare e come tale avrebbero dovuto essere riconsegnate di diritto al Giappone; al contrario, se fossero state ritenute solo opere di propaganda in funzione del vecchio regime militarista, allora i dipinti avrebbero potuto essere confiscati e trattati senza alcun riserbo. Inoltre, se fossero stati considerati un bottino di guerra, i dipinti raccolti avrebbero dovuto essere spartiti equamente tra le potenze vincitrici che parteciparono al conflitto.[51]

---

[48] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., p. 9
[49] MIZOGUCHI, *Enogu to sensō…*, cit., p. 220
[50] Una volta raggiunta l'America, i dipinti non furono comunque messi in mostra perché giudicati troppo "sanguinolenti" per essere esposti al pubblico, vedi MASUKO "GHQ to 153 ten…", cit., p. 16
[51] KŌSAKA, *Gakatachi no sensō*, cit., p. 108

Nell'agosto del 1946, a raccolta conclusa, su iniziativa della Combat Artist Section fu inaugurata al Museo municipale d'arte di Ueno un'esposizione dei dipinti solo per il personale dell'esercito occupante. La mostra rappresentava un'ottima opportunità per esaminare la qualità delle opere messe in mostra, tentando di dare una risposta ai dubbi sollevati da MacArthur.[52] In occasione dell'evento, per facilitare il giudizio sulle opere, la cura dei *sensō kirokuga* confiscati passò dalla Combat Artist Section dell'OCE alla Arts and Monuments Division della Civil Information and Education Section (CIE), un ufficio governativo costituito da specialisti del settore artistico e culturale presieduto da Sherman Lee (1918-2008), che all'epoca era curatore della Sezione orientale del Museo d'arte di Detroit.

Nell'immediato dopoguerra, quando l'esercito americano presentò le opere confiscate a Tokyo, gli ufficiali militari non restarono indifferenti alla qualità artistica dei *sensō kirokuga*, alcuni dei quali vennero apprezzati per i loro colori brillanti e le composizioni ariose (Fig. 45).[53] Lo stesso MacArthur restò talmente colpito dalla bellezza dei quadri di Tsuruta Gorō da voler incontrare di persona il pittore per chiedergli di creare alcune illustrazioni che avrebbero arricchito il memoriale di futura pubblicazione sulle campagne militari da lui condotte a Guadalcanal durante la guerra del Pacifico.[54] L'iniziale giudizio positivo stride con la decisione conclusiva di considerare i dipinti giapponesi come opere di mera propaganda in supporto alla guerra e prive di qualsiasi merito artistico. Il 2 giugno del 1951, circa un mese prima della spedizione in America delle opere, il comandante delle forze alleate consultò il ministero della Guerra degli Stati Uniti per stabilire quali provvedimenti si dovessero attuare nei confronti dei dipinti confiscati. Nel comunicato MacArthur sottolineava lo "sgradevole militarismo" e la forte carica nazionalista dei *sensō kirokuga*, che glorificavano il conflitto e, allo stesso tempo, "denigravano gli Alleati", riferendosi alle immagini che ritraevano i comandanti americani e inglesi mentre si arrendevano alle truppe nipponiche nelle isole del Pacifico.[55] Il verdetto finale fu anticipato nelle parole che Sherman Lee pronunciò dopo aver osservato i quadri esposti alla mostra di Ueno nel 1946:

> Queste immagini sono senza ombra di dubbio dipinte per uno scopo di propaganda. Se li consideriamo da quel fine, si può pensare che siano efficaci. […] In confronto ai dipinti sulla guerra americani, i *sensōga* giapponesi hanno la tendenza a enfatizzare le scene di vittoria e le scene di una guer-

[52] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., p. 18
[53] Secondo la testimonianza di Yamada Shinichi, tra i lavori che colpirono le autorità americane troviamo "Bombardamento transoceanico" (*Toyō bakugeki* 渡洋爆撃, 1941) di Ishikawa Toraji, "Sentinella alla frontiera russo-manciuriana occidentale" di Ishii Hakutei (vedi Fig. 34) e "Soldati imperiali scendono su Palembang" di Tsuruta Gorō (vedi Fig. 26), vedi TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., p. 137
[54] MIZOGUCHI, *Enogu to sensō…*, cit., p. 228
[55] MASUKO, "GHQ to 153 ten…", cit., p. 17

> ra gloriosa. […] Allo stesso modo delle immagini per la propaganda di gran parte del passato, questi dipinti saranno di certo dimenticati nel mondo degli artisti.[56]

Le motivazioni che portarono al cambiamento di opinione riguardo la reale natura dei *sensō kirokuga* da opere esteticamente apprezzabili a "cattiva propaganda"[57] non sono analizzabili con assoluta certezza, ma è probabile che la sostituzione della Combat Artist Section con l'Arts and Monumets Division del Civil Information and Education Section (CIE) come parte giudicante le opere abbia molto contribuito alla considerazione negativa della pittura di guerra da parte degli americani.[58] Prima dell'estate del 1946, i militari incaricati di custodire i dipinti confiscati non avevano mai espresso pareri ostili, anzi dimostrarono di apprezzare l'estetica dei quadri, riconoscendo loro una qualità artistica capace di affascinare lo spettatore straniero. Inoltre, non percepivano nelle opere a soggetto bellico un potenziale di propaganda militarista e nazionalista tanto dannoso da dover privare il popolo giapponese delle immagini, per evitare il rischio di invertire gli effetti delle politiche di occupazione e tornare al militarismo degli anni precedenti. Dopotutto, anche gli Stati Uniti avevano sviluppato un programma sull'arte della guerra e ritenevano che la creazione di dipinti a soggetto bellico per lo Stato fosse un fenomeno artistico del tutto normale in un Paese che, come il Giappone, aveva partecipato al conflitto.[59] Pertanto, il collaborazionismo degli artisti giapponesi con il regime di guerra non era stato giudicato un atto criminoso dagli ufficiali americani,[60] come comprovano sia la stretta collaborazione con alcuni pittori molto vicini agli ambienti militari del passato per la raccolta dei dipinti, sia l'esclusione del mondo dell'arte dai provvedimenti intesi ad estromettere dagli incarichi pubblici le persone ritenute responsabili di aver appoggiato attivamente le politiche militariste ed espansioniste del governo, contribuendo all'escalation del conflitto. Nei documenti rilasciati dalle forze di occupazione, infatti, non compaiono discussioni relative alla questione sulla responsabilità morale dei pittori in guerra ed è quindi impossibile affermare con certezza che questa abbia di fatto influenzato la scelta finale di requisire i quadri al Giappone.[61] Le accuse mosse dal *gadan* alla coscienza di quei pittori che nel periodo di belligeranza avevano collaborato col regime militarista e i brevi dibattiti apparsi sulle pagine dell'*Asahi*, potrebbero però aver in parte favorito la nascita dei dubbi di MacArthur sulla reale natura delle opere. Gli storici dell'arte appartenenti all'Arts and Monuments Division del CIE sarebbero stati interpellati proprio per dare una risposta alle incertezze espresse dal generale americano. Il CIE era un organo governativo delle forze di occupazione che provvedeva alla democratizzazione e alla smilitarizzazione del Giappone in

[56] MIZOGUCHI, *Enogu to sensō…*, cit., p. 231-232
[57] MAYO, "Introduction", cit., p. 37
[58] KŌSAKA, *Gakatachi no sensō*, cit., p. 108
[59] MIZOGUCHI, *Enogu to sensō…*, cit., p. 256
[60] MIZOGUCHI, *Enogu to sensō…*, cit., p. 258
[61] MASUKO, "GHQ to 153 ten…", cit., p. 20

campo culturale ed educativo. Impegnati a svolgere sino in fondo il loro compito, i membri di questo ufficio non dimostrarono alcuna esitazione nel sostenere con fermezza che i dipinti non erano altro che un "bottino di guerra", pura propaganda dal "valore artistico indifferente" e intrisa di un dannoso contenuto militarista e nazionalista, che avrebbe potuto rievocare nei cittadini giapponesi una pericolosa nostalgia per i "gloriosi" tempi passati.[62]

La decisione finale di considerare le opere per il solo valore propagandistico venne presa in concomitanza con una crescente richiesta al CIE da parte degli artisti giapponesi di liberare le stanze del Museo municipale d'arte di Ueno occupate dai quadri confiscati: le esposizioni dei gruppi artistici erano ricominciate e il museo si prestava ad essere il sito più adatto ad ospitare gli eventi.[63] A queste continue pressioni per ampliare gli spazi espositivi delle mostre, si aggiungeva la necessità di concludere la pratica relativa alle opere prima della firma del Trattato di San Francisco prevista per l'aprile del 1952, che avrebbe messo fine al periodo di occupazione alleata in Giappone. Se non si fosse raggiunto un accordo sul trattamento da disporre per i dipinti entro quella data, esse sarebbero tornati di diritto ai giapponesi, in quanto il decreto internazionale "Rules of Land Warfare" prevedeva la protezione, la conservazione e infine la restituzione del patrimonio culturale al governo della nazione occupata.[64] Togliendo il valore artistico alle opere, gli americani non furono obbligati a restituire o a dividere i dipinti di guerra con le altre potenze vincitrici, ma disposero della facoltà di spedirli senza impedimenti presso l'Historical Properties Branch, Office of the Chief of Military History, Department of the Army, Washington D.C., il 26 luglio del 1951.

Una volta raggiunti gli Stati Uniti, i *sensō kirokuga* confiscati furono affidati alla tutela del ministero della Difesa, che li collocò nei depositi delle basi militari dell'esercito in varie zone del Paese. Le richieste di rimpatrio per le opere iniziarono negli anni cinquanta, ma furono sporadiche ed inefficaci fino all'inizio del decennio successivo, quando le trattative si fecero più frequenti ed intense.[65] Nel dicembre del 1962, il Museo nazionale di arte moderna di Tokyo in concerto con la testata giornalistica dell'Asahi inviò al ministero degli Affari Esteri una richiesta formale per sollecitare la restituzione di quei quadri che "hanno lasciato un grande vuoto nella storia dell'arte giapponese moderna".[66] L'accordo tra le parti sarebbe stato trovato solo sei anni dopo, quando nel 1968 gli Stati Uniti decisero di riconsegnare le opere confiscate al Giappone sottoforma di "prestito a tempo indeterminato" e affidarle alla gestione del Museo nazionale di arte moderna di Tokyo.

---

[62] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., p. 21
[63] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., p. 20
[64] TSURUYA, *Sensō sakusen kirokuga…*, cit., p. 21
[65] KŌSAKA, *Gakatachi no sensō*, cit., p. 109
[66] MASUKO, "GHQ to 153 ten…", cit., p. 17

Nel frattempo, i *sensō kirokuga* richiamarono l'attenzione del pubblico grazie al materiale fotografico pubblicato dal giornalista giapponese Nakagawa Ichirō 中川市郎. Nel 1966, Nakagawa si trovava negli Stati Uniti e casualmente scoprì che una parte dei lavori era custodita dall'Aviazione militare americana presso la Wright-Patterson Air Force Base nell'Ohio. Deciso a raccogliere ulteriori informazioni sul materiale confiscato, il giornalista ottenne dal ministero della Difesa il permesso di recarsi in altri siti di deposito e fotografare le opere conservate anche da Marina ed Esercito.[67] I 92 scatti[68] furono esposti al Seibu Department Store di Ikebukuro a Tokyo nel 1967 e nello stesso anno vennero stampate su giornali, settimanali e riviste d'arte. Il rinnovato entusiasmo per i dipinti alimentò l'interesse dei giapponesi, che per molti anni rimasero all'oscuro di quale fosse stata la destinazione dei quadri.[69] Sull'inserto settimanale *Shūkan Yomiuri* 週刊読売 del 18 agosto 1967 venne pubblicato il resoconto di una conversazione tra cinque artisti che avevano partecipato al programma sull'arte della guerra negli anni del conflitto. Nell'articolo dal titolo *Kaeshitehoshii "rekishi" no kiroku* 返して欲しい"歴史"の記録 (Rivorremmo indietro le testimonianze di "storia") i pittori esprimono la loro personale opinione riguardo la restituzione dei *sensō kirokuga* al Giappone. Tra di loro, Miyamoto Saburō ritiene opportuno recuperare e conservare le immagini che ritraggono il conflitto, poiché "possono diventare per il Paese un eccellente avvertimento per evitare una guerra infelice". Allo stesso modo, Ishii Hakutei afferma che nonostante la guerra sia stata una "severa" pagina di storia, non bisogna comunque "vergognarsi" di quei quadri che la raccontano, perché il passato non potrà mai essere cancellato nemmeno "bruciando i *sensōga*" e, per quanto triste, necessita di essere ricordato.[70]

I dipinti arrivarono in Giappone nell'aprile del 1970 e furono sottoposti ad attenti interventi di restauro che si conclusero nel 1977. Nello stesso anno, il Museo nazionale di arte moderna di Tokyo aveva programmato un'esposizione per presentare al pubblico la nuova collezione, ma il progetto fu subito abbandonato per paura di provocare controversie politiche internazionali e dure reazioni di protesta nei Paesi che subirono l'occupazione giapponese durante la guerra.[71] I rapporti con le popolazioni delle ex colonie non erano ancora del tutto pacifici, a causa del costante revisionismo storico con cui il Giappone proponeva una visione distorta del conflitto, inteso non come un'aggressione militare senza remore nei confronti delle popolazioni asiatiche per realizzare i propri interessi politici ed economici, ma come una guerra di liberazione in cui le atrocità commesse dall'esercito

---

[67] MIZOGUCHI, *Enogu to sensō…*, cit., p. 213-217
[68] MIZOGUCHI, *Enogu to sensō…*, cit., p. 215
[69] *Ibid.*
[70] Assieme a Miyamoto Saburō e Mukai Junkichi, gli altri tre pittori che parteciparono al dibattito furono Koiso Ryōhei, Iwata Sentarō 岩田専太郎 (1901-1974) e Ishikawa Shigehiko 石川慈彦 (1909-1994), vedi MIZOGUCHI, *Enogu to sensō…*, cit., p. 218-219
[71] KŌSAKA, *Gakatachi no sensō*, cit., p. 109

nipponico vennero notevolmente ridotte. Nell'immediato dopoguerra, complice un clima di democrazia e pacifismo, il governo giapponese non faticava ad ammettere le proprie responsabilità belliche, ma dal momento in cui gli Stati Uniti decisero di riarmare la nazione per avere un appoggio strategico nella lotta contro il comunismo in Asia negli anni cinquanta, poco a poco le latenti voci nazionaliste tornarono a ripresentarsi e nel corso del decennio successivo ci fu un rinnovato militarismo.[72]

A tutt'oggi, il Museo nazionale di arte moderna di Tokyo viene spesso accusato di occultare le opere di propaganda che contribuirono a promuovere la guerra in Asia Orientale e nel Pacifico: da quando fu annullata l'esposizione in programma nel marzo del 1977, i dipinti non sono mai stati esposti in blocco, ma vengono fatti ruotare in numero ristretto accanto alle mostre permanenti del museo.[73] L'accesso limitato alla collezione manifesta un'aria di incertezza che ancora oggi aleggia attorno alla reale natura delle opere: nel caso in cui esse fossero considerate solo arte fine a se stessa, non vi sarebbero problemi a presentarle al pubblico senza alcuna limitazione, ma se fossero viste anche in qualità di propaganda allora ci sarebbe il rischio di incorrere in tensioni diplomatiche con gli altri Paesi asiatici. L'atteggiamento di chiusura e incertezza nei confronti dei *sensō kirokuga* mette in risalto come i dubbi esposti dal generale americano Douglas A. MacArthur all'epoca della confisca non possano trovare una risposta univoca, in quanto nei dipinti sulla guerra giapponesi il valore artistico appare essere inscindibile da quello di propaganda.[74]

[72] IENAGA, *The Pacific War…*, cit., p. 252
[73] KŌSAKA, *Gakatachi no sensō*, cit., p. 109
[74] *Ibid.*

CONCLUSIONI

Nella seconda metà degli anni settanta, l'artista Kikuhata Mokuma 菊畑茂久馬 (1935-),[1] nella sua opera dal titolo "Riposa in pace, Fujita: un pittore e la guerra" (*Fujita yo nemure – Ekaki to sensō* フジタよ眠れ - 絵描きと戦争, 1977), cerca di ridare dignità artistica ai *sensō sakusen kirokuga*, troppo spesso considerati solo da un punto di vista pragmatico più che estetico, e lo fa attraverso la rivalutazione di Fujita Tsuguji e delle sue opere, in particolare quelle realizzate negli ultimi anni del conflitto.[2] Il suo studio prende spunto dal dibattito che si creò nel mondo dell'arte attorno alla figura di Fujita nell'immediato dopoguerra: se da un lato, infatti, alcuni suoi colleghi lo accusavano di aver attivamente collaborato con il regime militarista, dall'altro i famigliari e gli amici a lui più stretti affermavano con risoluta convinzione come il pittore fosse invece stato costretto a creare i dipinti che documentavano le campagne di guerra contro la sua volontà, in quanto il clima censorio e intimidatorio del periodo bellico non gli aveva lasciato altra scelta. Queste due opinioni tra loro divergenti vengono arricchite di una terza ipotesi formulata dallo stesso Kikuhata, secondo cui Fujita avrebbe accettato di buon grado le commissioni su ordine dei militari solo per poter esprimere liberamente la propria creatività artistica anche in un momento storico che limitava di molto la libertà di espressione. Il frutto di questa sua decisione furono principalmente le ormai celebri immagini di lotta disperata tra i soldati delle fazioni nemiche, in cui gli orrori della guerra si mostrano in tutta la loro violenza. Il contenuto fin troppo cruento dei quadri in questione genera un'ambiguità di significato che, nell'interpretazione di Kikuhata, va oltre gli obbiettivi originali dei dipinti di propaganda fino a che la dicotomia tra colpevolezza e innocenza del pittore si rivela quanto mai inesistente, poiché l'arte di Fujita rimane indipendente dall'autorità ed è quindi esente da un giudizio di responsabilità morale. I *sensō sakusen kirokuga* di Fujita sono quindi autonomi e assumono importanza in relazione alla sola bellezza estetica, e non nell'ottica di un coinvolgimento politico. Per sostenere la sua teoria, Kikuhata evidenzia come alcuni ufficiali dell'esercito, preoccupati di suscitare nel popolo una forte repulsione per il conflitto, avessero manifestato dei dubbi nei confronti del contenuto brutale e, allo stesso tempo, realistico delle opere, a riprova che esse non rispondevano alla volontà del regime. A mio avviso, però, l'artista non considera il fatto che le reazioni di critica furono una ristretta minoranza rispetto ai pareri positivi esposti dai militari che, di fatto, non censurarono mai le

[1] Kikuhata Mokuma fu membro fondatore del gruppo d'avanguardia Kyūshūha 九州派, attivo a Fukuoka tra gli anni cinquanta e sessanta, per poi proseguire la sua carriera da artista indipendente. Il movimento del Kyūshūha elevava gli oggetti della vita quotidiana ad un arte pura e indipendente dall'autorità, che non riconosceva, vedi http://www.fukuoka-art-museum.jp/english/ec/html/ec02/02/kikuhata.htm

[2] Il seguente studio di Kikuhata è tratto da MŌRI Yoshitaka, "Subcultural unconsciousness in Japan: The war and Japanese contemporary artists", in Matthew Allen e Rumi Sakamoto (eds.), *Popular Culture, Globalization and Japan*, Oxon and New York, Routledge, 2006, pp. 174-191, pp. 177-179

immagini cupe e cruente di Fujita, anzi permisero anche ad altri pittori la realizzazione di opere dallo stesso impatto visivo ed emotivo, ritenute conformi agli scopi della propaganda poiché adatte ad alimentare nello spirito del popolo l'ardore per la guerra e l'identificazione coi soldati al fronte, elementi centrali all'ideologia del *gyokusai*.

Lo studio di Kikuhata che rivaluta la figura di Fujita in chiave antimilitarista viene ripreso a distanza di trent'anni, quando nel 2006 il Museo nazionale di arte moderna di Tokyo gli dedicò una retrospettiva in cui furono esposte al pubblico anche alcune sue opere del periodo bellico[3] che, tuttavia, persero del tutto il loro significato propagandistico: Fujita, infatti, giudicato un fervente sostenitore del regime militarista, nonché colpevole di averne appoggiato le politiche, in occasione della mostra venne presentato come un pittore incompreso che, se in apparenza sembrava condividere l'ondata di nazionalismo, in realtà si poneva in contrasto con i suoi mecenati attraverso le immagini delle sue tele, il cui reale obiettivo era quello di denunciare le atrocità sofferte dal popolo giapponese in guerra. La visione di Fujita in qualità di artista pacifista equivale alla riabilitazione di un'intera nazione[4] che, a tutt'oggi, rifiuta di riconoscere la natura violenta e aggressiva della politica espansionista perpetrata ai danni dei popoli asiatici durante gli anni del conflitto e che non se ne vuole assumere la responsabilità. Il revisionismo storico, infatti, ancora assai diffuso negli ambienti conservatori ed estremisti di destra, altera le memorie di guerra e nasconde i crimini commessi dietro false giustificazioni, ritenendoli l'unica possibile reazione all'imperialismo occidentale necessaria per la libertà e la cooperazione in Asia Orientale e, oltretutto, diminuendone la reale drammaticità con la facile scusante che atrocità ancora maggiori fossero state commesse in guerra dalle altre nazioni.[5] Non è un caso che, all'inizio degli anni novanta, alcuni artisti siano stati censurati dai gruppi ultranazionalisti per il contenuto delle loro opere con cui contestavano situazioni spesso volutamente affondate nel silenzio ed episodi capaci di scuotere l'opinione pubblica, invitata ad interrogarsi con più coscienza su quanto si è commesso in passato. Ad esempio, il pittore cinese Guo Peiyu (1962-), giunto in Giappone alla fine degli anni ottanta per proseguire gli studi sull'arte con-

---

[3] Nell'esposizione intitolata "Mostra su Fujita Tsuguharu: lo straniero che affascinò Parigi: 120 anni dalla nascita" (Fujita Tsuguharu ten: Pari wo miryōshita ihōjin: seitan 120-nen 藤田嗣治展：パリを魅了した異邦人：生誕 120 年), inaugurata dal 28 marzo al 21 maggio in occasione dei 120 anni dalla nascita del pittore, furono messi in mostra un totale di 97 opere, dagli anni a Parigi fino agli ultimi lavori, di cui 5 *sensō sakusen kirokuga*: 1. "Ultimo giorno a Singapore (altopiano di Bukit Timah)" (*Shingapōru saigo no hi (Buki Tema kōchi)* シンガポール最後の日(ブキ・テマ高地) del 1942, 2. "Morte onorevole sull'isola di Attu", 3. "Soldati giapponesi giungono in soccorso", 4. "Battaglia sanguinosa a Guadalcanal" (*Kessen Gadarukanaru* 血戦ガダルカナル) del 1944 e 5. "Compatrioti sull'isola di Saipan rimangono fedeli sino alla fine". L'esposizione fu riproposta al Museo di arte moderna di Kyoto (Museum of Modern Art, Kyoto MOMAK) dal 30 maggio al 23 luglio 2006 e, successivamente, al Museo municipale d'arte di Hiroshima dal 3 agosto al 9 ottobre 2006, vedi http://www.momat.go.jp/Honkan/Foujita/#gotop e http://www.momak.go.jp/English/exhibitionArchive/2006/347.html in lingua inglese.

[4] IKEDA, *Twentieth century…*, cit.

[5] Matthew PENNEY, "The 'most crucial education': Saotome Katsumoto, globalization and Japanese anti-war thought", in Allen e Sakamoto (eds.), *Popular Culture…*, cit., p. 199

temporanea del Paese imperiale, attirò verso di sé l'attenzione pubblica per i lavori che denunciavano apertamente il massacro di Nanchino, un tragico evento della guerra combattuta in Asia Orientale, che ancora oggi resta tra i temi più controversi e dibattuti della storiografia revisionista giapponese: nel dicembre del 1937, le truppe nipponiche, in marcia per occupare le zone della Cina centrale, conquistarono la città di Nanchino, dove si resero protagonisti di omicidi, stupri, incendi, saccheggi e violenze d'ogni genere che, secondo le fonti cinesi, causarono la morte di circa 340.000 persone tra soldati e civili.[6] Per commemorare anche in Giappone le vittime di questi efferati crimini, Guo decise di eseguire una pittura murale e, al fine di ricavare i fondi necessari alla sua creazione, organizzò un'esposizione personale presso la galleria d'arte Kanayama, nella prefettura di Gifu. Qualche giorno prima dell'inaugurazione, in programma per il 2 febbraio del 1994, il proprietario della galleria espositiva ricevette la visita notturna di alcuni ispettori di polizia che, successivamente, si recarono anche presso l'abitazione privata dell'artista. Gli agenti hanno sempre negato di aver chiesto la sospensione dell'evento, ma l'avvenuta cancellazione fa inevitabilmente pensare che ci possa essere stata una pressione affinché ciò avvenisse, motivata dal timore di una reazione violenta da parte dei gruppi estremisti di destra, che avevano bollato l'attività di Guo come "anti-giapponese".[7] L'evidente censura subita spinse Guo a fare del suo appartamento di Tokyo un vero e proprio museo sulla strage di Nanchino, dove ancora adesso sono esposte in modo permanente tremila volti di argilla che, in base alla testimonianza dell'artista stesso, rappresentano le oltre trecentomila anime "che ancora non riposano in pace"[8], poiché l'oblio della loro memoria risulta per molti più comodo della piena presa di coscienza del proprio passato.

Gli artisti giapponesi che, come Guo, trattano con oggettività e consapevolezza la storia trascorsa del Paese, senza distorcere la realtà di quanto accaduto in guerra, spesso hanno più facilità ad esporre i propri lavori all'estero piuttosto che in patria, dove il mondo dell'arte è ancora in parte soggetto al controllo dell'autorità che, attraverso una censura di certo meno oppressiva del passato ma comunque presente,[9] da un lato incentiva la fruizione di opere atte a denunciare la violenza subita, con il preciso scopo di difendere l'immagine di un Giappone vittima e non carnefice degli eventi bellici,[10] mentre dall'altro nasconde alle coscienze le testimonianze di quel nazionalismo esasperato che, oltre a essere causa degli atti criminosi perpetrati nei confronti delle popolazioni conquistate, portò anche il Paese verso l'inesorabile e straziante sconfitta. Alla luce di questo atteggiamento negazio-

---

[6] La storiografia revisionista giapponese, invece, riconosce soltanto 30.000 vittime, vedi HENSHALL, *Storia del Giappone*, cit., p. 175

[7] Patricia TSURUMI, "Censored in Japan: Taboo Art", *Bulletin of concerned Asian scholars*, 26, 3, 1994, pp. 66-70, p. 66

[8] Wanning SUN, *Leaving China: Media, Migration and Transnational Imagination*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2002, p. 127

[9] TSURUMI, "Censored in Japan…", cit., p. 70

[10] Nella cultura popolare giapponese viene concessa prevalenza a immagini anti-guerra e di pace, vedi MŌRI, "Subcultural unconsciousness…", cit., pp. 180-185

nista, ancora oggi fonte di indignazione nelle ex colonie, si può affermare che l'attuale rivalutazione in senso pacifista dei *sensō sakusen kirokuga* nasca dalla consapevolezza che le fonti visive legate al regime bellico sono espressione di un determinato periodo storico e di un preciso orientamento politico, ai quali una parte della la società contemporanea non è in grado di dare una giusta e chiara interpretazione, poiché risulta difficile accettare un passato privo di orgoglio per il proprio Paese e ammettere con coscienza la gravità degli errori commessi. La violenza ritratta nei dipinti che documentavano le campagne di guerra assume un significato diverso a seconda dell'epoca e del pubblico, destinatario unico e vero interprete dei messaggi contenuti nelle opere: se, in tempo di guerra, il popolo leggeva la sofferenza dei soldati come un prezzo necessario a realizzare il sogno di modernità e prosperità per il futuro regno panasiatico, al contrario, i giapponesi di oggi, abituati sin dalla fine del conflitto a considerarsi vittime di un enorme tragedia umana quale fu lo sgancio delle bombe atomiche su Hiroshima e Nagasaki, interpretano quelle stesse immagini di dolore come un inno di pace contro la guerra, ma senza rendersi ancora conto di aver avuto a propria volta delle responsabilità belliche, la cui presa di coscienza sarebbe, forse, un primo passo per migliorare i rapporti con i popoli asiatici vicini e creare assieme ad essi una memoria storica condivisa.

IMMAGINI

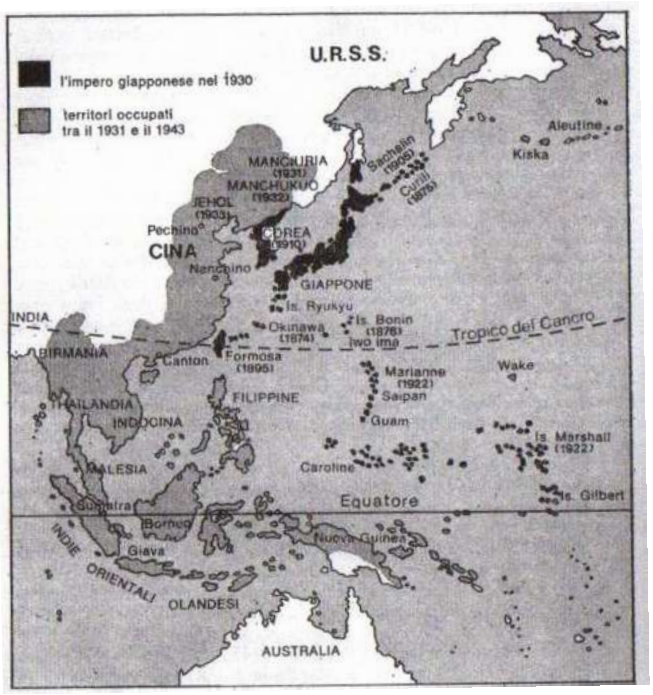

Figura 1: cartina geografica dell'espansione imperialista giapponese tra il 1931 e il 1943

Figura 2: sezione di "Rotolo illustrato delle invasioni mongole", fine XIII secolo

Figura 3: sezione di"Attacco notturno al palazzo Sanjō" dal "Rotolo illustrato sui racconti dell'era Heiji", seconda metà del XIII secolo

Figura 4: Mizuno Toshikata, *Illustrazione Banzai, banzai per il grande impero giapponese! Immagine dell'assalto a Songhwan, una grande vittoria per le nostre truppe*, 1894

Figura 5: Watanabe Nobukazu, *Una grande vittoria delle nostre truppe: occupazione di Julian-cheng*, 1894

Figura 6: Ogata Gekkō, *Illustrazione della prima armata che avanza su Fengtienfu*, 1894

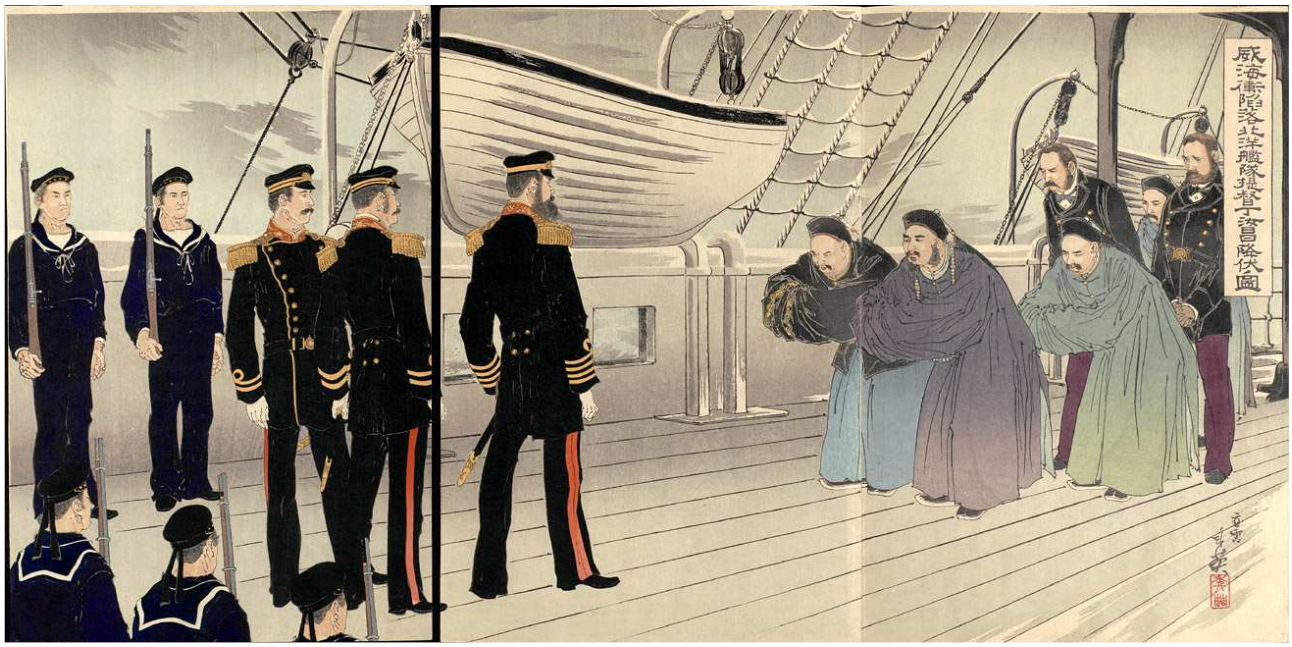

Figura 7: Mizuno Toshikata, *Illustrazione della resa di Ding Juchang, ammiraglio della flotta cinese Beiyang, dopo la caduta di Weihaiwei*, 1895

Figura 8: Kobayashi Kiyochika, *Grande vittoria delle nostre truppe nel Mar Giallo, prima illustrazione*, 1894

Figura 9: Kobayashi Kiyochika, *Illustrazione dell'attacco al sito del precipizio dai cento shaku*, 1895

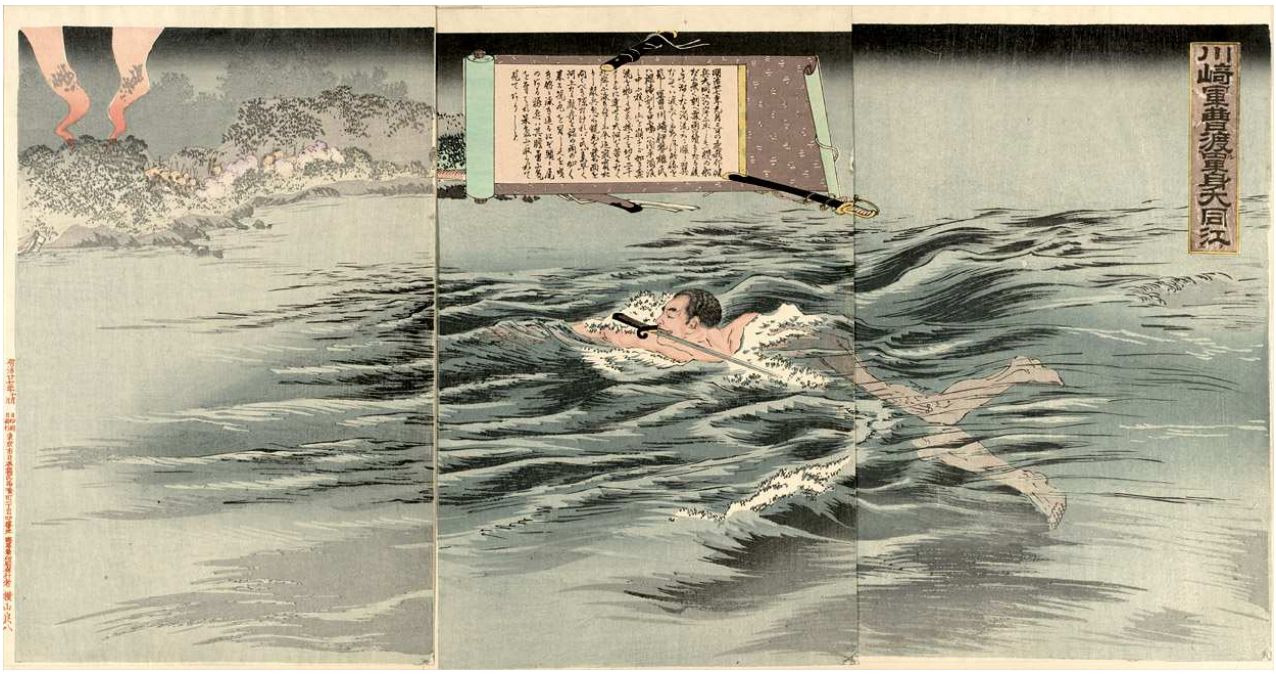

Figura 10: Anonimo, *Il sergente Kawasaki attraversa da solo il fiume Taidong*, 1894

Figura 11: Kobayashi Kiyochika, *Banzai per il Giappone!: la canzone di vittoria di Pyongyang*, 1894

Figura 12: Ōkura Kōtō, *Un coraggioso guerriero pronto a sacrificare la sua vita per amore di compassione*, 1895

Figura 13: Yonehide, *Le truppe giapponesi occupano Yizhou, i soldati russi fuggono verso la riva a nord del fiume Yalu*, 1904

Figura 14: Migita Toshihide, *Illustrazione del capitano Sakuma che lancia un grido di guerra per l'occupazione delle isole Pescadores*, 1895

Figura 15: Watanabe Nobukazu, *Ufficiali di esercito e marina giapponesi e russi*, 1904

Figura 16: Kobayashi Kiyochika, *Avanzata sul ghiaccio per attaccare Weihaiwei*, 1895

Figura 17: Kobayashi Kiyochika, *Immagine della disposizione d'avanzata a Weihaiwei*, 1895

Figura 18: Koyama Shōtarō, sezione di "Illustrazione dell'attacco a Pyongyang nella guerra sino-giapponese", 1896 (bianco e nero)

Figura 19: Harada Naojirō, "Bodhisattva Kannon che cavalca il drago", 1890 (bianco e nero)

Figura 20: Eugène Delacroix , “La Libertà che guida il popolo”, 1830

Figura 21: Miyamoto Saburō, “Attacco a Nanyuan”, 1941

Figura 22: Fujita Tsuguji, “La fine dei soldati americani nella battaglia navale di Solomon”, 1943 (bianco e nero)

Figura 23: Eugène Delacroix, “Gesù addormentato nella barca durante la tempesta”, 1853

Figura 24: Miyamoto Saburō, “Illustrazione del colloquio tra i generali Yamashita e Percival”, 1942

Figura 25: scatto fotografico che immortala il colloquio tra i generali Yamashita e Percival pubblicato sull’*Asahi shinbun* del 20 febbraio 1942

Figura 26: Tsuruta Gorō, “Soldati imperiali scendono su Palembang”, 1942

Figura 27: Ogawara Shū, “Bombardamento su Chengdu”, 1945

Figura 28: Mikuriya Jun'ichi, "Feroce attacco alla flotta nemica a est della Nuova Guinea", 1942 (bianco e nero)

Figura 29: Kobayakawa Tokushirō, "Battaglia navale nell'Oceano Indiano", 1943

Figura 30: Nakamura Ken'ichi, "Kota Baru", 1942

Figura 31: Miyamoto Saburō, "Furiosa battaglia nelle vicinanze di Nicholson, Hong Kong", 1942

Figura 32: Satō Kei, “Fronte della Nuova Guinea: combattimento mortale nella giungla”, 1943

Figura 33: Fujita Tsuguji, “Attacco al campo d’aviazione di Nanchong”, 1938-1939

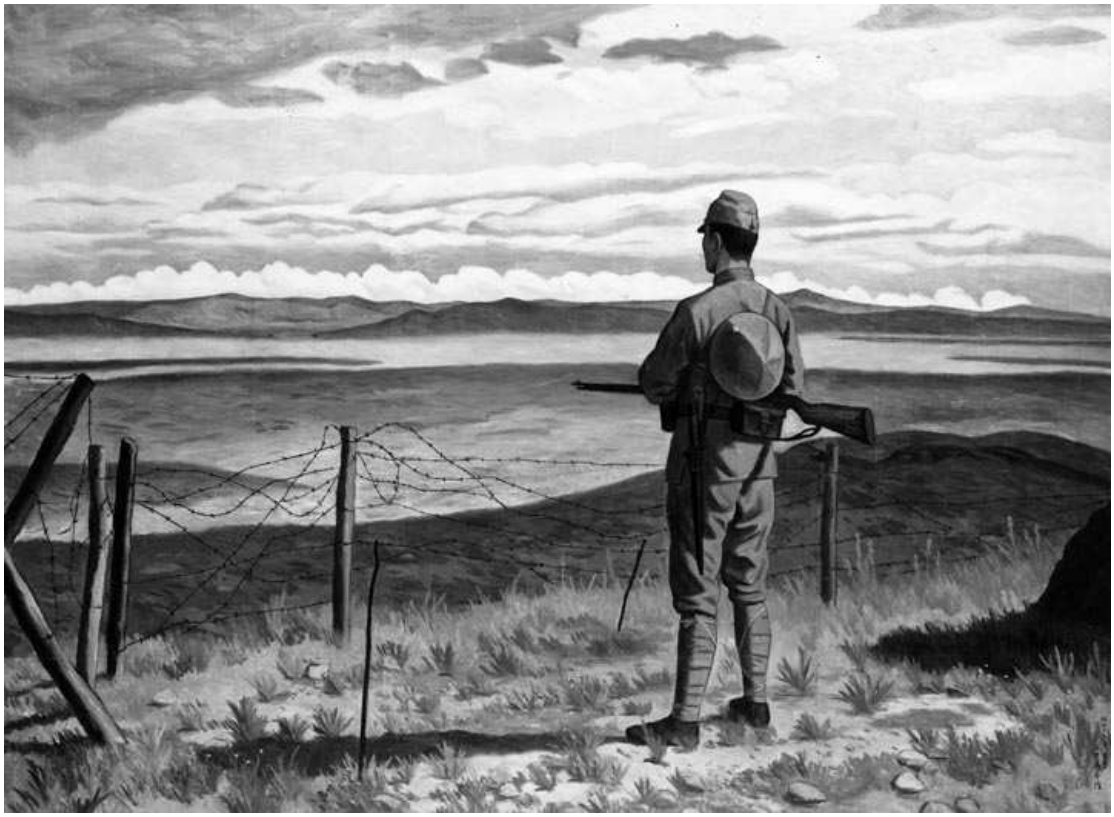

Figura 34: Ishii Hakutei, “Sentinella alla frontiera russo-manciuriana occidentale”, 1944 (bianco e nero)

Figura 35: Suzuki Ryōzō, “L’evacuazione dei feriti e la dedizione della squadra di soccorso”, 1943

Figura 36: Miyamoto Saburō, “Illustrazione del colloquio tra il generale Honma e il generale Wainwright”, 1944

Figura 37: Kanokogi Takeshirō, “Entrata trionfale a Nanjing”, 1940 (bianco e nero)

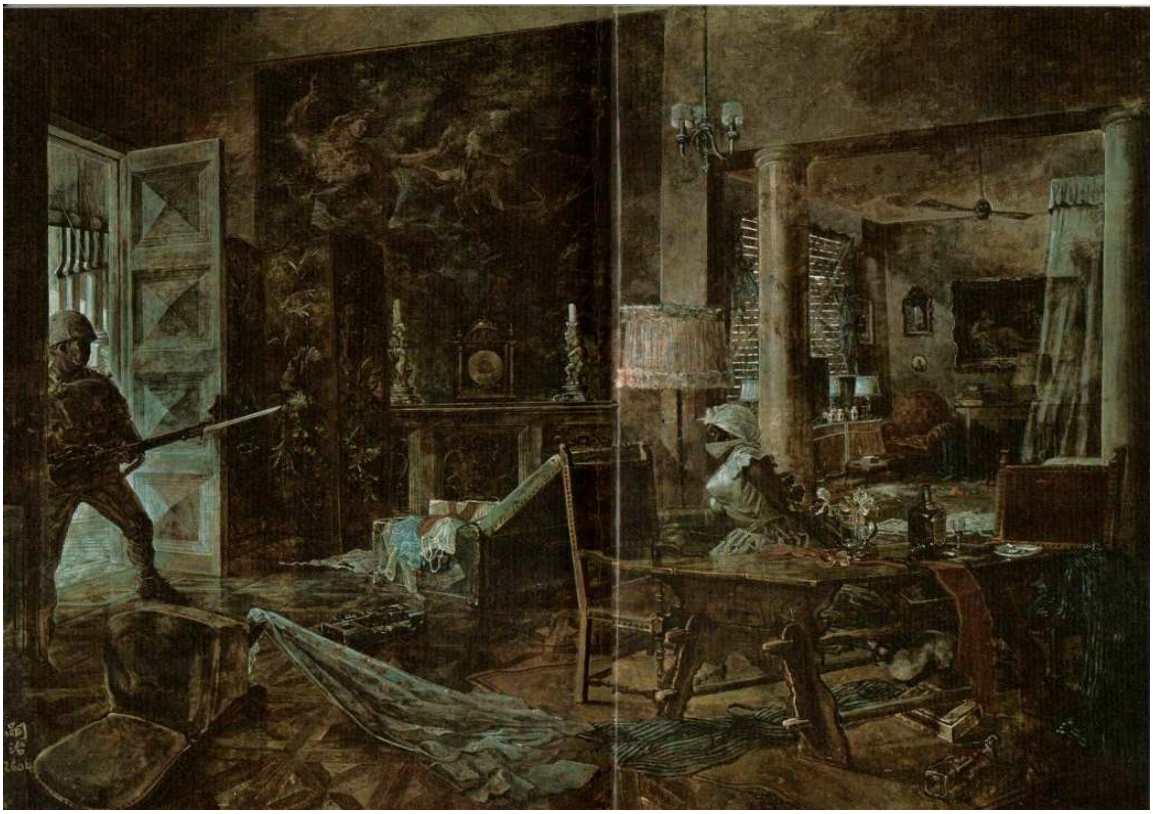

Figura 38: Fujita Tsuguji, “Soldati giapponesi giungono in soccorso”, 1944

Figura 39: Suzuki Makoto, “Militari e civili lavorano assieme in una difesa antiaerea nella madre patria”, 1945

Figura 40: Fujita Tsuguji, “Battaglia lungo la riva del fiume Haluha”, 1941

Figura 41: Miyamoto Saburō, “L’unità Banda combatte una dura battaglia nelle Filippine”, 1945

Figura 42: Ihara Usaburō, “Forze speciali d’attacco del vento divino partono da base interna (I)”, 1944

Figura 43: Fujita Tsuguji, “Morte onorevole sull’isola di Attu”, 1943

Figura 44: Fujita Tsuguji, “Compatrioti sull’isola di Saipan rimangono fedeli sino alla fine”, 1945

Figura 45: Ishikawa Toraji, “Bombardamento transoceanico”, 1941

BIBLIOGRAFIA

Documenti in lingua occidentale

Volumi

ALLEN, Matthew e SAKAMOTO, Rumi (eds.), *Popular Culture, Globalization and Japan*, Oxon e New York, Routledge, 2006

BOSCARO, Adriana (a cura di), *Letteratura giapponese. Vol. 1, Dalle origini alle soglie dell'età moderna*, Torino, Einaudi, 2005

CAROLI, Rosa e GATTI, Franco, *Storia del Giappone*, Roma, GLF editori Laterza, 2006

COLOMBO, Giorgio Fabio, "Giappone", in Renzo Cavalieri (a cura di), *Diritto dell'Asia Orientale*, Venezia, Cafoscarina, 2008

CONANT, Ellen P. (ed.), *Nihonga, Transcending the Past: Japanese-Style Painting, 1868-1968*, Saint Louis, Saint Louis Art Museum, 1995

COOK, Haruko Taya & COOK, Theodore F., *Japan at War: An Oral History*, New York, New Press, 1992

DEL BENE, Marco, *Mass media e consenso nel Giappone prebellico*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2008

GATTI, Francesco, *Storia del Giappone contemporaneo*, Milano, Bruno Mondadori, 2002

GATTI, Franco, *Il Giappone contemporaneo, 1850-1970*, Torino, Loescher, 1976

HARDACRE, Helen, *Shintō and the State, 1868-1988*, New Jersey, Princeton, 1989

HENSHALL, Kenneth G., *Storia del Giappone*, Milano, Oscar Mondadori, 2005 (ed. or. *History of Japan*, 2004)

IENAGA, Saburō, *The Pacific War, 1931-1945: a Critical Perspective on Japan's Role in World War II*, New York, Pantheon Books, 1978 (ed. or. *Taiheiyō sensō* 太平洋戦争, 1968)

IRITANI, Toshio, *Group psychology of the Japanese in wartime*, Londra, Kegan Paul International, 1991

IKEDA, Asato, *Envisioning Fascist Space , Time and Body: Japanese Painting During the Fifteen Year War (1931-1945)*, Vancouver, The University of British Columbia, 2012

KUSHNER, Barak, *The Thought War: Japanese Imperial Propaganda*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2006

MASON, Penelope, *History of Japanese Art*, Upper Saddle River, Prentice Hall, 2005 (I ed. 1993)

MAYO, Marlene J. e RIMER, J. Thomas (eds.), *War, Occupation and Creativity: Japan and East Asia, 1920- 1960*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2001

OMUKA Toshiharu, "The Formation of the Audiences for Modern Art in Japan", in Elise K.. Tipton e John Clark (eds.), *Being Modern in Japan: Culture and Society from the 1910s to the 1930s*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2000

OZAKI Masaaki e MATSUBARA Ryuichi (a cura di), *Arte in Giappone 1868-1945*, Milano, Electa, 2013

RIMER, J. Thomas (ed.), *Since Meiji: Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868-2000*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2012

SHILLONY, Ben-Ami, *Politics and Culture in Wartime Japan*, Oxford, Clarendon Press, 1981

SUN, Wanning, *Leaving China: Media, Migration and Transnational Imagination*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2002

TSURUYA, Mayu, "The Ascent of *Yōga* in Modern Japan and the Pacific War", in Nara Hiroshi (ed.) *Inexorable Modernity:. Japan's Grappling with Modernity in the Arts*, Lanham, Lexington Books, 2007

TSURUYA, Mayu, *Sensō sakusen kirokuga (War Campaign Documentary Painting): Japan's National Imagery of the 'Holy War', 1937-1945*, University of Pittsburgh, 2005

VANDONE, Silvia, *Tra propaganda e documentazione: strumentalizzazione della fotografia in Giappone dal periodo Meiji al secondo conflitto mondiale*, Tesi di Laurea, Università Cà Foscari di Venezia, a.a. 2006-2007

ZUFFI, Stefano (a cura di), *La Storia dell'Arte: il Dizionario dell'Arte*, "La Biblioteca di Repubblica", vol. 23, Milano, Electa, 2007

ZUFFI, Stefano (a cura di), *La Storia dell'Arte: Il Romanticismo*, "La Biblioteca di Repubblica", vol. 14, Milano, Electa, 2006

ZUFFI, Stefano (a cura di), *La Storia dell'Arte: l'età dell'impressionismo*, "La Biblioteca di Repubblica", vol. 15, Milano, Electa, 2006

ZUFFI, Stefano (a cura di), *La Storia dell'Arte: L'età delle rivoluzioni*, "La Biblioteca di Repubblica", vol. 13, Milano, Electa, 2006

Riviste

BURINI, Silvia, "Realismo socialista e arti figurative: propaganda e costruzione del mito", *eSamizdat*, 3, 2-3, 2005, pp. 65-82

CONN, Steven, "Narrative Trauma and Civil War History Painting , or Why Are This Pictures so Terrible?", *History and Theory*, 41, 4, 41, 2002, pp. 17-42

CRARY, Jonathan, "Géricault, the Panorama, and Sites of Reality in the Early Nineteenth Century", *Grey Room*, 9, 2002, pp. 5-25

GUTH, Christine M. E., "Japan 1868-1945: Art, Architecture and National Identity", *Art Journal*, 55, 3, 1996, pp. 16-20

MURASE, Miyeko, "Japanese Screen Paintings of the Hōgen and Heiji Insurrections", *Artibus Asiae*, 29, 2/3, 1967, pp. 193-228

ROWORTH, Wendy Wassyng, "The Evolution of History Painting: Masaniello's Revolt and Other Disasters in Seventeenth-Century Naples", *The Art Bulletin*, 75, 2, 1993, pp. 219-234

SANDLER, Mark H., "The Living Artist: Matsumoto Shunsuke's Reply to the State", *Art Journal*, 55, 3, 1996, pp. 74-82

SHIMAZU, Naoko, "Patriotic and Despodent: Japanese Society at War, 1904-05", *The Russian Review*, 67, 2008, pp. 34-49

TSURUMI, Patricia, "Censored in Japan: Taboo Art", *Bulletin of concerned Asian scholars*, 26, 3, 1994, pp. 66-70

WINTHER-TAMAKI, Bert, "Embodiment/Disembodiment: Japanese Painting during the Fifteen-Year War", *Monumenta Nipponica*, 52, 2, 1997, pp. 145-180

Documenti in lingua giapponese

Volumi

KŌSAKA Jirō, *Gakatachi no sensō* (La guerra dei pittori), Tokyo, Shinchōsha, 2010
神坂次郎、『画家たちの戦争』、東京、新潮社、2010 年

MIZOGUCHI Ikuo, *Enogu to sensō: jūgungakatachi to sensōga no kiseki* (Colori e guerra: tracce di pittori e dipinti di guerra), Tokyo, Kokusho, 2011
溝口郁夫、『絵具と戦争　従軍画家たちと戦争画の軌跡』、東京、国書刊行会、2011 年

Riviste

MASUKO Yasushi, “GHQ to 153 ten no sensō kirokuga – sensō to bijutsu –” (GHQ e i 153 *sensō kirokuga* – guerra e arte –), *Nihon daigaku daigakuin sōgō shakai jōhō kenkyūka kiyō*, 7, 2006, pp. 13-22
増子保志、「ｇｈｑと１５３点の戦争記録画‐戦争と美術‐」、日本大学大学院総合社会情報研究科紀要、第 7 巻, 2006 年, pp. 13-22

MASUKO Yasushi, “Saikan hōkoku to sensō kirokuga – sensō to bijutsu (2) – ” (*Saikan hōkoku* e i *sensō kirokuga* –guerra e arte – (2)), *Nihon daigaku daigakuin sōgō shakai jōhō kenkyūka kiyō*, 7, 2006, pp. 265-274
増子保志、「彩管報告と戦争記録画‐戦争と美術‐（２）」、日本大学大学院総合社会情報研究科紀要、第 7 巻, 2006 年, pp. 265-274

MASUKO Yasushi, “Saikan hōkoku to bijutsu tenrankai – sensō to bijutsu (3) –” (*Saikan hōkoku* e le esposizioni d’arte sulla guerra – guerra e arte (3) –), *Nihon daigaku daigakuin sōgō shakai jōhō kenkyūka kiyō*, 7, 2006, pp. 515-526
増子保志、「彩管報国と美術展覧会‐戦争と美術‐（３）」、日本大学大学院総合社会情報研究科紀要、第 7 巻, 2006 年, pp. 515-526

Documenti tratti dalla rete

In lingue occidentali

CHINAGLIA, Marco, *Arte e propaganda: quando il potere cerca di trasformare la società*, http://www.accademiaricerchesociali.it/1/upload/marco_chinaglia_arte_e_propaganda_senza_note.pdf, 4 luglio 2013

DOWER, John W., *Throwing off Asia I: Woodblock Prints of Domestic "Westernization" (1868-1912)*, 2008, http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/throwing_off_asia_01/index.html, 29 ottobre 2012

DOWER, John W., *Throwing off Asia II: Woodblock Prints of the Sino-Japanese War (1894-95)*, 2008, http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/throwing_off_asia_02/index.html, 29 ottobre 2012

DOWER, John W., *Throwing off Asia III: Woodblock Prints of the Russo-Japanese War (1904-05)*, 2008, http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/throwing_off_asia_03/index.html, 29 ottobre 2012

IKEDA, Asato, *Twentieth Century Japanese Art and the Wartime State: Reassesing the Art of Ogawara Shū and Fujita Tsuguharu*, http://www.japanfocus.org/-Asato-Ikeda/3432, html, 11 maggio 2013

MIMURA, Janis, *Japan's New Order and Greater East Asia Co-Prosperity Sphere: Planning for Empire*, http://www.japanfocus.org/-Janis-Mimura/3657, html, 5 giugno 2013

"Modern Japan in archives: political history from the opening of the country to post-war", 2006-2010, http://www.ndl.go.jp/modern/e/cha4/description12.html, 6 giugno 2013

In lingua giapponese

Dainiji sekaitaisen ni okeru Nihon no jūgungaka ni kansuru – kōsatsu; nihongaka Kobayakawa Shūsei o tōshite 第２次世界大戦における日本の従軍画家に関する – 考察　日本画家　小早川秋聲を通して (Sui *jūgungaka* del Giappone nella Seconda guerra mondiale – considerazioni; attraverso il pittore *nihonga* Kobayakawa Shūsei), http://repository.hyogo-u.ac.jp/dspace/bitstream/10132/1599/1/ZD30402007.pdf, 26 aprile 2012

"Sensōga 77: Fujita Tsuguji…Sokoku ga watashi o suteta!" 戦争画７７: 藤田嗣治…祖国が私を捨てた! (Dipinti di guerra 77: Fujita Tsuguji…La patria mi ha abbandonato!), runomi.at.webry.info/201208/article_11.html, 11 maggio 2013

Siti internet consultati

www.fukuoka-art-museum.jp

www.metmuseum.org

www.mfa.org

www.momak.go.jp

www.momat.go.jp

www.nihonbijutsukai.com

INDICE BIBLIOGRAFICO DELLE IMMAGINI

Introduzione

Figura 1: cartina geografica dell'espansione imperialista giapponese tra il 1931 e il 1943; GATTI, Franco, *Il Giappone contemporaneo, 1850-1970*, Torino, Loescher, 1976, p. 92

Capitolo 2

Figura 2: sezione di "Rotolo illustrato delle invasioni mongole" (*Mōko shūrai ekotoba*), inchiostro e colore su carta, fine XIII secolo, Museo delle Collezioni imperiali (Sannomaru Shōzōkan), Tokyo; http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Takezaki_suenaga_ekotoba_bourui.jpg?uselang=it
(data d'accesso: 16 agosto 2013)

Figura 3: sezione di "Attacco notturno al palazzo Sanjō" dal "Rotolo illustrato sui racconti dell'era Heiji" (*Heiji monogatari emaki*), inchiostro e colore su carta, seconda metà del XIII secolo, Fenollosa-Weld Collection, Museum of Fine Arts, Boston; http://www.mfa.org/collections/object/night-attack-on-the-sanj-palace-from-the-illustrated-scrolls-of-the-events-of-the-heiji-era-heiji-monogatari-emaki-24523
(29 settembre 2013)

Figura 4: Mizuno Toshikata, *Illustrazione Banzai, banzai per il grande impero giapponese! Immagine dell'assalto a Songhwan, una grande vittoria per le nostre truppe* (*Dainihon teikoku banbanzai! Seikan shūgeki waga gun taishō no zu*), stampa policroma da matrice in legno (*nishikie*), inchiostro e colore su carta, 1894, Jean S. and Frederic A. Sharf Collection, Museum of Fine Arts, Boston; http://www.mfa.org/collections/object/hurrah-hurrah-for-the-great-japanese-empire-great-victory-for-our-troops-in-the-assault-on-songhwan-dai-nihon-teikoku-banbanzai-seikan-sh-geki-waga-gun-taish-no-zu-129769
(data d'accesso: 20 agosto 2013)

Figura 5: Watanabe Nobukazu, *Una grande vittoria delle nostre truppe: occupazione di Julian-cheng* (*Wagagun taishōri Kyūrenjō senryō*), stampa policroma da matrice in legno (*nishikie*), inchiostro e colore su carta, 1894, Jean S. and Frederic A. Sharf Collection, Museum of Fine Arts, Boston; http://www.mfa.org/collections/object/great-victory-of-our-forces-occupation-of-jiuliancheng-wagagun-daish-ri-ky-renj-senry-155848

(data d'accesso: 20 agosto 2013)

Figura 6: Ogata Gekkō, *Illustrazione della prima armata che avanza su Fengtienfu* (*Daiichigun Hōtenfu shingeki no zu*), stampa policroma da matrice in legno (*nishikie*), inchiostro e colore su carta, 1894, Jean S. and Frederic A. Sharf Collection, Museum of Fine Arts, Boston; http://www.mfa.org/collections/object/the-first-army-advancing-on-fengtienfu-daiichigun-h-tenfu-shingeki-no-zu-129715
(data d'accesso: 20 agosto 2013)

Figura 7: Mizuno Toshikata, *Illustrazione della resa di Ding Juchang, ammiraglio della flotta cinese Beiyang, dopo la caduta di Weihaiwei* (*Ikaiei kanraku Hokuyō kantai teitoku Tei Joshō kōfuku no zu*), stampa policroma da matrice in legno (*nishikie*), inchiostro e colore su carta, 1895, Jean S. and Frederic A. Sharf Collection, Museum of Fine Arts, Boston; http://www.mfa.org/collections/object/after-the-fall-of-weihaiwei-the-commander-of-the-chinese-beiyang-fleet-admiral-ding-ruchang-surrenders-ikaiei-kanraku-hokuy-kantai-teitoku-tei-j-sh-k-fuku-no-zu-129985
(data d'accesso: 20 agosto 2013)

Figura 8: Kobayashi Kiyochika, *Grande vittoria delle nostre truppe nel Mar Giallo, prima illustrazione* (*Okōkai wagagun no taishō, daiichi zu*), stampa policroma da matrice in legno (*nishikie*), inchiostro e colore su carta, 1894, Jean S. and Frederic A. Sharf Collection, Museum of Fine Arts, Boston; http://www.mfa.org/collections/object/great-victory-of-our-forces-at-the-battle-of-the-yellow-sea-first-illustration-k-kai-ni-okeru-wagagun-no-daish-dai-ichi-zu-155825
(data d'accesso: 20 agosto 2013)

Figura 9: Kobayashi Kiyochika, *Illustrazione dell'attacco al sito del precipizio dai cento shaku* (*Hyakushaku gakesho kōgeki no zu*), stampa policroma da matrice in legno (*nishikie*), inchiostro e colore su carta, 1895, Jean S. and Frederic A. Sharf Collection, Museum of Fine Arts, Boston; http://www.mfa.org/collections/object/attack-at-the-site-of-the-hundred-foot-cliff-hyakusekigaisho-k-geki-no-zu-130000
(data d'accesso: 20 agosto 2013)

Figura 10: Anonimo, *Il sergente Kawasaki attraversa da solo il fiume Taidong* (*Kawasaki gunsō dotanshin Daidōkō*), stampa policroma da matrice in legno (*nishikie*), inchiostro e colore su carta, 1894, Museum of Fine Arts, Boston; http://www.mfa.org/collections/object/sergeant-kawasaki-crossing-the-tadong-river-alone-kawasaki-guns-tanshin-daid-k-o-wataru-491116

(data d'accesso: 20 agosto 2013)

Figura 11: Kobayashi Kiyochika, *Banzai per il Giappone!: la canzone di vittoria di Pyongyang* (*Nihon banzai, Heijō no gaika*), stampa policroma da matrice in legno (*nishikie*), inchiostro e colore su carta, 1894, Jean S. and Frederic A. Sharf Collection, Museum of Fine Arts, Boston; http://www.mfa.org/collections/object/hurrah-for-japan-the-victory-song-of-pyongyang-nippon-banzai-heij-no-gaika-150129
(data d'accesso: 20 agosto 2013)

Figura 12: Ōkura Kōtō, *Un coraggioso guerriero pronto a sacrificare la sua vita per amore di compassione* (*Mōshō hōseifuki jin'ai*), stampa policroma da matrice in legno (*nishikie*), inchiostro e colore su carta, 1895, Jean S. and Frederic A. Sharf Collection, Museum of Fine Arts, Boston; http://www.mfa.org/collections/object/captain-higuchi-a-fierce-warrior-ready-to-lay-down-his-life-for-mercy-s-sake-at-fort-motianling-m-sh-sei-o-nageutte-higuchi-taii-matenrei-o-jin-ai-o-sutezu-129963
(data d'accesso: 20 agosto 2013)

Figura 13: Yonehide, *Le truppe giapponesi occupano Yizhou, i soldati russi fuggono verso la riva a nord del fiume Yalu* (*Nihongun Gishū senryō, rohei Ōryokkō hokugan e tōsōsu*), stampa policroma da matrice in legno (*nishikie*), inchiostro e colore su carta, 1904, Jean S. and Frederic A. Sharf Collection, Museum of Fine Arts, Boston; http://www.mfa.org/collections/object/japanese-forces-occupy-yizhou-russian-soldiers-flee-to-the-north-bank-of-the-yalu-river-nihon-gun-gish-senry-rohei-ryokk-hokugan-e-t-s-su-129775
(data d'accesso: 20 agosto 2013)

Figura 14: Migita Toshihide, *Illustrazione del capitano Sakuma che lancia un grido di guerra per l'occupazione delle isole Pescadores* (*Hōkōtō senryō Sakuma taii tokkan no zu*), stampa policroma da matrice in legno (*nishikie*), inchiostro e colore su carta, 1895, Jean S. and Frederic A. Sharf Collection, Museum of Fine Arts, Boston; http://www.mfa.org/collections/object/captain-sakuma-raising-a-war-cry-at-the-occupation-of-the-pescadores-h-k-t-senry-sakuma-taii-tokkan-no-zu-129986
(data d'accesso: 20 agosto 2013)

Figura 15: Watanabe Nobukazu, *Ufficiali di esercito e marina giapponesi e russi* (*Nichiro rikukai-gunjin gakai*), stampa policroma da matrice in legno (*nishikie*), inchiostro e colore su carta, 1904, Jean S. and Frederic A. Sharf Collection, Museum of Fine Arts, Boston

http://www.mfa.org/collections/object/illustration-of-russian-and-japanese-army-and-navy-officers-nichiro-rikukaigunjin-gakai-130041
(data d'accesso: 20 agosto 2013)

Figura 16: Kobayashi Kiyochika, *Avanzata sul ghiaccio per attaccare Weihaiwei* (*Ikaiei kōgeki hyōjō no shingun*), stampa policroma da matrice in legno (*nishikie*), inchiostro e colore su carta, 1895, Jean S. and Frederic A. Sharf Collection, Museum of Fine Arts, Boston;
http://www.mfa.org/collections/object/the-army-advancing-on-the-ice-to-attack-weihaiwei-ikaiei-k-geki-hy-jo-no-shingun-129737
(data d'accesso: 20 agosto 2013)

Figura 17: Kobayashi Kiyochika, *Illustrazione della disposizione d'avanzata a Weihaiwei* (*Ikaiei shingun haichi no zu*), stampa policroma da matrice in legno (*nishikie*), inchiostro e colore su carta, 1895, Jean S. and Frederic A. Sharf Collection, Museum of Fine Arts, Boston;
http://www.mfa.org/collections/object/advance-disposition-of-troops-at-weihaiwei-ikaiei-shingun-haichi-no-zu-129736
(data d'accesso: 20 agosto 2013)

Figura 18: Koyama Shōtarō, sezione di "Illustrazione dell'attacco a Pyongyang nella guerra sino-giapponese" (*Nisshin sensō Heijō kōgeki no zu*), pittura panorama, 1896; RIMER, J. Thomas (ed.), *Since Meiji: Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868-2000*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2012, p. 109

Figura 19: Harada Naojirō, "Bodhisattva Kannon che cavalca il drago" (*Kiryū Kannon*), olio su tela, 1890, collezione del tempio Gokokuji, Tokyo; TSURUYA, Mayu, "The Ascent of *Yōga* in Modern Japan and the Pacific War", in Nara Hiroshi (ed.) *Inexorable Modernity:. Japan's Grappling with Modernity in the Arts*, Lanham, Lexington Books, 2007, p. 77

Figura 20: Eugène Delacroix , "La Libertà che guida il popolo" (*La Liberté guidant le peuple*), olio su tela, 1830, Muséè du Louvre, Parigi; Stefano ZUFFI (a cura di), *La Storia dell'Arte: Il Romanticismo*, "La Biblioteca di Repubblica", vol. 14, Milano, Electa, 2006, pp. 538-539

Figura 21: Miyamoto Saburō, "Attacco a Nanyuan" (*Nan'en kōgeki*), olio su tela, 1941, Museo nazionale di arte moderna, Tokyo; http://search.artmuseums.go.jp/records.php?sakuhin=11454
(data d'accesso: 19 agosto 2013)

Figura 22: Fujita Tsuguji, "La fine dei soldati americani nella battaglia navale di Solomon" (*Soromon kaisen ni okeru beihei no matsuru*), olio su tela, 1943, Museo nazionale di arte moderna, Tokyo; MAYO, Marlene J. e RIMER, J. Thomas (eds.), *War, Occupation and Creativity: Japan and East Asia, 1920- 1960*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2001, plate 64

Figura 23: Eugène Delacroix, "Gesù addormentato nella barca durante la tempesta" (*Jésus endormi dans la barque pendant la tempête*), olio su tela, 1853, H.O. Havemeyer Collection, The Metropolitan Museum of Art, New York; http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/436176
(data d'accesso: 20 agosto 2013)

Figura 24: Miyamoto Saburō, "Illustrazione del colloquio tra i generali Yamashita e Percival" (*Yamashita, Pāsibaru ryōshireikan kaiken zu*), olio su tela, 1942, Museo nazionale di arte moderna, Tokyo; http://search.artmuseums.go.jp/records.php?sakuhin=11455
(data d'accesso: 19 agosto 2013)

Figura 25: scatto fotografico che immortala il colloquio tra i generali Yamashita e Percival pubblicato sull'*Asahi shinbun* del 20 febbraio 1942; MIZOGUCHI Ikuo, *Enogu to sensō: jūgungakatachi to sensōga no kiseki* (Colori e guerra: tracce di pittori e dipinti di guerra), Tokyo, Kokusho, 2011, p. 79

Figura 26: Tsuruta Gorō, "Soldati imperiali scendono su Palembang" (*Shinpei Parenban ni kōkasu*), olio su tela, 1942, Museo nazionale di arte moderna, Tokyo;
http://search.artmuseums.go.jp/records.php?sakuhin=11410
(data d'accesso: 19 agosto 2013)

Figura 27: Ogawara Shū, "Bombardamento su Chengdu" (*Seito bakugeki*), olio su tela, 1945, Museo nazionale di arte moderna, Tokyo; KŌSAKA Jirō, *Gakatachi no sensō* (La guerra dei pittori), Tokyo, Shinchōsha, 2010, p. 46

Figura 28: Mikuriya Jun'ichi, "Feroce attacco alla flotta nemica a est della Nuova Guinea" (*Nyūginia oki tohō teki kidōbutai kyōshū*), olio su tela, 1942, Museo nazionale di arte moderna, Tokyo; http://search.artmuseums.go.jp/records.php?sakuhin=11452
(data d'accesso: 19 agosto 2013)

Figura 29: Kobayakawa Tokushirō, "Battaglia navale nell'Oceano Indiano" (*Indoyō kaisen*), olio su tela, 1943, Museo nazionale di arte moderna, Tokyo; http://search.artmuseums.go.jp/records.php?sakuhin=11383
(data d'accesso: 19 agosto 2013)

Figura 30: Nakamura Ken'ichi, "Kota Baru" (*Kota Baru*), olio su tela, 1942, Museo nazionale di arte moderna, Tokyo; http://search.artmuseums.go.jp/records.php?sakuhin=11419
(data d'accesso: 19 agosto 2013)

Figura 31: Miyamoto Saburō, "Furiosa battaglia nelle vicinanze di Nicholson, Hong Kong" (*Hon-kon Nikoruson fukin no gekisen*), olio su tela, 1942, Museo nazionale di arte moderna, Tokyo; http://search.artmuseums.go.jp/records.php?sakuhin=11456
(data d'accesso: 19 agosto 2013)

Figura 32: Satō Kei, "Fronte della Nuova Guinea: combattimento mortale nella giungla" (*Nyūginia sensen-mitsurin no shitō*), olio su tela, 1943, Museo nazionale di arte moderna, Tokyo; http://search.artmuseums.go.jp/records.php?sakuhin=11386
(data d'accesso: 19 agosto 2013)

Figura 33: Fujita Tsuguji, "Attacco al campo d'aviazione di Nanchong" (*Nanchong hikojyō no yakiuchi*), olio su tela, 1938-1939, Museo nazionale di arte moderna, Tokyo; KŌSAKA Jirō, *Gaka-tachi no sensō* (La guerra dei pittori), Tokyo, Shinchōsha, 2010, pp.12-13

Figura 34: Ishii Hakutei, "Sentinella alla frontiera russo-manciuriana occidentale" (*Seibu soman kokkyō keibi*), olio su tela, 1944, Museo nazionale di arte moderna, Tokyo; http://search.artmuseums.go.jp/records.php?sakuhin=11342
(data d'accesso: 19 agosto 2013)

Figura 35: Suzuki Ryōzō, "L'evacuazione dei feriti e la dedizione della squadra di soccorso" (*Kan-ja gōsō to kyūgohan no kushin*), olio su tela, 1943, Museo nazionale di arte moderna, Tokyo; http://search.artmuseums.go.jp/records.php?sakuhin=11395
(data d'accesso: 19 agosto 2013)

Figura 36: Miyamoto Saburō, "Illustrazione del colloquio tra il generale Honma e il generale Wainwright" (*Honma, Wenraito kaiken zu*), olio su tela, 1944, Museo nazionale di arte moderna, Tokyo; http://search.artmuseums.go.jp/records.php?sakuhin=11458
(data d'accesso: 19 agosto 2013)

Figura 37: Kanokogi Takeshirō, "Entrata trionfale a Nanjing" (*Nanjing nyūjyō*), olio su tela, 1940, Museo nazionale di arte moderna, Tokyo;
http://search.artmuseums.go.jp/records.php?sakuhin=11362
(data d'accesso: 19 agosto 2013)

Figura 38: Fujita Tsuguji, "Soldati giapponesi giungono in soccorso" (*Shinpei no kyūshutsu itaru*), olio su tela, 1944, Museo nazionale di arte moderna, Tokyo; KŌSAKA Jirō, *Gakatachi no sensō* (La guerra dei pittori), Tokyo, Shinchōsha, 2010, pp. 14-15

Figura 39: Suzuki Makoto, "Militari e civili lavorano assieme in una difesa anti-aerea nella madre patria" (*Kōdo bōei no gunmin bōkujin*), olio su tela, Museo nazionale di arte moderna, Tokyo, 1945;
http://search.artmuseums.go.jp/records.php?sakuhin=11394
(data d'accesso: 19 agosto 2013)

Figura 40: Fujita Tsuguji, "Battaglia lungo la riva del fiume Haluha" (*Haruha kahan no sentō*), olio su tela, 1941, Museo nazionale di arte moderna, Tokyo; KŌSAKA Jirō, *Gakatachi no sensō* (La guerra dei pittori), Tokyo, Shinchōsha, 2010, pp. 10-11

Figura 41: Miyamoto Saburō, "L'unità Banda combatte una dura battaglia nelle Filippine" (*Banda-tai firippintō oki ni funsensu*), olio su tela, 1945, Museo nazionale di arte moderna, Tokyo;
http://search.artmuseums.go.jp/records.php?sakuhin=11460
(data d'accesso: 19 agosto 2013)

Figura 42: Ihara Usaburō, "Forze speciali d'attacco del vento divino partono da base interna (I)", (*Tokkōtai naichikichi wo shinpatsu su*), olio su tela, 1944, Museo nazionale di arte moderna, Tokyo;
http://search.artmuseums.go.jp/records.php?sakuhin=11355
(data d'accesso: 19 agosto 2013)

Figura 43: Fujita Tsuguji, "Morte onorevole sull'isola di Attu" (*Attsutō gyokusai*), olio su tela, 1943, Museo nazionale di arte moderna, Tokyo; KŌSAKA Jirō, *Gakatachi no sensō* (La guerra dei pittori), Tokyo, Shinchōsha, 2010, p. 6

Figura 44: Fujita Tsuguji, "Compatrioti sull'isola di Saipan rimangono fedeli sino alla fine" (*Sai-pantō dōhō shinsetsu wo mattōsu*), olio su tela, 1945, Museo nazionale di arte moderna, Tokyo; KŌSAKA Jirō, *Gakatachi no sensō* (La guerra dei pittori), Tokyo, Shinchōsha, 2010, pp. 8-9

Capitolo 3

Figura 45: Ishikawa Toraji, “Bombardamento transoceanico” (*Toyō bakugeki*), olio su tela, 1941, Museo nazionale di arte moderna, Tokyo; KŌSAKA Jirō, *Gakatachi no sensō* (La guerra dei pittori), Tokyo, Shinchōsha, 2010, p. 44

NOMI GIAPPONESI CITATI NEL TESTO

Akiyama Kunio 秋山邦雄
Araki Hideo 荒城季夫
Fujishima Takeji 藤島武二
Fujita Tsuguji 藤田嗣治
Fujiwara Shinzei 藤原信西
Goseda Hōryū II 五姓田芳柳 II
Harada Naojirō 原田直次郎
Hiraide Hideo 平出英夫
Ihara Usaburō 伊原宇三郎
Inokuma Genichirō 猪熊弦一郎
Ishii Hakutei 石井柏亭
Ishikawa Shigehiko 石川慈彦
Ishikawa Toraji 石川寅治
Iwata Sentarō 岩田専太郎
Kamigōri Takashi 上郡卓
Kanokogi Takeshirō 鹿子木孟郎
Kawata Akihisa 河田明久
Kikuhata Mokuma 菊畑茂久馬
Kobayakawa Tokushirō 小早川篤四郎
Kobayashi Kiyochika 小林清親
Koiso Ryōhei 小磯良平
Konoe Fumimaro 近衛文麿
Koyama Shōtarō 小山正太郎
Kuroda Seiki 黒田清輝
Kuroda Senkichirō 黒田千吉郎
Makino Nobuaki 牧野伸顕
Masaki Naohiko 正木直彦
Matsuda Genji 松田源治
Matsui Iwane 松井石根
Migita Toshihide 右田年英
Mikuriya Jun'ichi 御厨純一
Minamoto 源
Minamoto no Yoritomo 源頼朝
Minamoto no Yoshitsune 源義経
Miyamoto Saburō 宮本三郎
Miyata Shigeo 宮田重雄
Mizuno Toshikata 水野年方
Mori Ōgai 森鴎外
Mukai Junkichi 向井潤吉
Murayama Nagayo 村山長与
Nagai Kiyoshi 永井潔
Nakagawa Ichirō 中川市郎
Nakamura Ken'ichi 中村研一
Nakamura Naoto 中村直人
Nijō tennō 二条天皇
Nomiyama Gyōji 野見山暁治
Ogata Gekkō 尾形月耕
Ogawara Shū 小川原脩
Ogisu Ryūhei 荻洲立兵
Ōkura Kihachirō 大蔵喜八郎
Ōkura Kōtō 大倉耕濤
Ōshita Tōjirō 大下藤次郎
Satō Kei 佐藤敬
Sumi Kiyoshi 住喜代志
Suzuki Kurazō 鈴木庫三
Suzuki Makoto 鈴木誠

Suzuki Ryōzō　鈴木良三

Suzuki Teiichi　鈴木 貞一

Taira　平家

Takezaki Suenaga　竹崎季長

Tanabe Itaru　田辺至

Tōgō Heihachirō　東郷平八郎

Toyama Shōichi　外山正一

Tsuruta Gorō　鶴田五郎

Uemura Takachiyo　植村鷹千代

Watanabe Nobukazu　渡辺延一

Yahagi Nakao　矢萩那華雄

Yamada Shinichi　山田新一

Yamanouchi Ichirō　山内一郎

Yamashita Tomoyuki　山下奉文

Yamazaki Yasuyo　山崎保代

Yanagi Ryō　柳亮

Yasuda Yukihiko　安田覭彦

Yokoyama Taikan　横山大観

Yonehide　米英

GLOSSARIO

Istituzioni, associazioni ed esposizioni artistiche citate nel testo

1930 Nen kyōkai 1930年協会 Associazione dell'anno 1930

Bijutsu dantai renmei 美術団体連盟 Federazione dei gruppi d'arte

Bijutsuka renmei 美術家連盟 Federazione degli artisti

Bunkabu 文化部 Sezione culturale

Bunten 文展 (abbr.), vedi *Monbushō bijutsu tenrankai*

Daigokai kaiyō bijutsuten 第五回海洋美術展 Quinta esposizione d'arte marina

Daiikkai daitōa sensō bijutsuten 第一回大東亜戦争美術展 Prima esposizione d'arte sulla guerra della grande Asia Orientale

Daiikkai kaiyō bijutsuten 第一回海洋美術展 Prima esposizione d'arte marina

Daiikkai rikugun bijutsuten 第一回陸軍美術展 Prima esposizione d'arte dell'Esercito

Daiikkai seisen bijutsuten 第一回聖戦美術展 Prima esposizione d'arte sulla guerra sacra

Dainikai daitōa sensō bijutsuten 第二回大東亜戦争美術展 Seconda esposizione d'arte sulla guerra della grande Asia Orientale

Dainikai kōkū bijutsuten 第二回航空美術展 Seconda esposizione d'arte dell'Aviazione

Dainikai rikugun bijutsuten 第二回陸軍美術展 Seconda esposizione d'arte dell'Esercito

Dainikai seisen bijutsuten 第二回聖戦美術展 Seconda esposizione d'arte sulla guerra sacra

Dainippon kaiyō bijutsu kyōkai 大日本海洋美術協会 Associazione d'arte marina del grande Giappone

Dainippon kōkū bijutsu kyōkai 大日本航空美術協会 Associazione d'arte dell'Aviazione del grande Giappone

Dainippon rikugun jūgungaka kyōkai 大日本陸軍従軍画家協会 Associazione dei *jūgungaka* dell'esercito del grande Giappone

Daisanka kōkū bijutsuten 第三回航空美術展 Terza esposizione d'arte dell'Aviazione

Dokuritsu bijutsu kyōkai 独立美術協会 Associazione d'arte indipendente

Kaigun gunji fukyūbu 海軍軍事普及部 Sezione approvvigionamenti militari della Marina

Kaigun hōdōbu 海軍報道部 Sezione stampa della Marina

Kaigun jūgun bijutsuka kurabu 海軍従軍美術家倶楽部 Club degli artisti in servizio militare della Marina

Kaiyō bijutsukai 海洋美術会 Associazione d'arte marina

Kikakuin 企画院 Ufficio studi e programmazione del governo

Kōbu bijutsu gakkō 工部美術学校 Scuola d'arte tecnica

Kokumin sōryoku kessen bijutsuten 国民総力決戦美術展 Esposizione d'arte per la battaglia decisiva di tutte le forze del popolo

Kyūshūha 九州派 Scuola del Kyūshū

Monbushō 文部省 ministero dell'Educazione

Monbushō bijutsu tenrankai 文部省美術展覧会 Esposizione d'arte del ministero dell'Educazione

Naikaku jōhōbu 内閣情報部 Sezione informazioni della Presidenza del Consiglio

Naikaku jōhōkyoku 内閣情報局 Ufficio informazioni della Presidenza del Consiglio

Naikoku kangyō hakurankai 内国勧業博覧会 Esposizione dell'industria nazionale

Nihon bijutsu hōkokukai 日本美術報国会 Associazione patriottica d'arte del Giappone

Nihon bijutsu oyobi kōgei tōsei kyōkai 日本美術及び工芸統制協会 Associazione di controllo per arti e mestieri del Giappone

Nihon bijutsukai 日本美術会 Associazione artistica del Giappone

Nihongaka hōkokukai 日本画家報国会 Società patriottica dei pittori *nihonga*

Nikakai 二科会 Società della seconda divisione

Rikugun bijutsu kyōkai 陸軍美術協会 Associazione artistica dell'Esercito

Rikugun hōdōbu 陸軍報道部 Sezione stampa dell'Esercito

Rikugun jōhōbu 陸軍情報部 Sezione informazioni dell'Esercito

Rikugun jūgungaten 陸軍従軍画展 Esposizione di immagini belliche sull'esercito

Saikō Nihon bijutsuin 再興日本美術院 Nuova accademia giapponese d'arte

Seiryūsha 青竜社 Società del drago blu

Seisen jūgungaten 聖戦従軍画展 Esposizione di immagini belliche sulla guerra sacra

Senji tokubetsu bunten 戦時特別文展 Esposizione speciale d'arte del ministero dell'Educazione in tempo di guerra

Sensō kirokugaten 戦争記録画展 Esposizione dei *sensō kirokuga*

Shin bunten 新文展 Nuova esposizione d'arte del ministero dell'Educazione

Shinbun zasshi yōshi tōsei iinkai 新聞雑誌用紙統制委員会 Comitato per il controllo sulla carta per giornali e riviste

Shinbunhan 新聞班 Sezione dei giornali

Shinpū tokubetsu kōgekitai 神風特別攻撃隊 Forze speciali d'attacco del vento divino

Taisei yokusankai 大政翼賛会 Associazione per l'assistenza al governo imperiale

Teikoku bijutsuin 帝国美術院 Accademia imperiale d'arte

Teikoku bijutsuin tenrankai 帝国美術院展覧会 Esposizione dell'Accademia imperiale d'arte

Teikoku bijutsuinshō 帝国芸術院賞 Premio dell'Accademia imperiale d'arte

Teikoku geijutsuin 帝国芸術院 Accademia imperiale delle arti

Teiten 帝展 (abbr.), vedi *Teikoku bijutsuin tenrankai*

Tokkō 特高 (abbr.), vedi *Tokubetsu kōtō keisatsu*

Tokkōtai 特攻隊 (abbr.), vedi *Shinpū tokubetsu kōgekitai*

Tokubetsu kōtō keisatsu 特別高等警察 Corpi speciali di polizia

Tokyo bijutsu gakkō 東京美術学校 Scuola d'arte di Tokyo

Tokyo kangyō hakurankai bijutsukan 東京勧業博覧会美術館 Museo d'esposizione industriale di Tokyo

Yokoyama Taikan kigen nisenroppyakunen hōshuku kinenten 横山大観紀元二千六百年奉祝記念展 Esposizione commemorativa di Yokoyama Taikan per celebrare i 2600 anni di storia dell'impero giapponese

Yokusan bijutsu dantai 翼賛美術団体 Gruppi artistici d'assistenza

Altri termini giapponesi citati nel testo

Asahi shinbun 朝日新聞 testata giornalistica nazionale

bakufu 幕府 lett. "governo della tenda"; governo militare presieduto da capi guerrieri e istituito da Minamoto no Yoritomo a Kamakura nel 1192. Il dominio militare degli *shōgun* venne abbattuto soltanto con la restaurazione Meiji nel 1868 e nei secoli si avvi-

cendarono tre diverse dinastie, i Minamoto, che governarono fino al 1333, gli Ashikaga (1338-1573) e i Tokugawa (1603-1868)

bidan 美談 esempio edificante

Bijutsu 美術 rivista d'arte

Bijutsu tenrankai toriatsuki yōkō 美術展覧会取扱要綱 Punti programmatici per la gestione delle esposizioni d'arte (1944)

biwa hōshi 琵琶法師 monaco cieco suonatore di *biwa*

biwa 琵琶 liuto giapponese, strumento a corde simile alla cetra occidentale

bunmeikaikae 文明開化絵 immagini sulla modernizzazione

bushi 武士 guerriero giapponese del periodo feudale

Chian ijihō 治安維持法 Legge per il mantenimento dell'ordine pubblico (1925)

Chiso kaisei jōrei 地租改正条例 Ordinanza di revisione dell'imposta fondiaria (1873)

Daitōa kyōeiken 大東亜共栄圏 Sfera di prosperità comune della grande Asia Orientale

Daitōa sensō 大東亜戦争 Guerra dell'Asia Orientale

Daitōa shinchitsujo 大東亜新秩序 Nuovo ordine per la grande Asia Orientale (1940)

emakimono 絵巻物 pittura su rotolo che raffigura storie o antiche leggende

fukoku kyōhei 富国強兵 slogan, "Paese ricco, esercito forte"

gadan 画壇 mondo della pittura

geijutsusei 芸術性 espressione artistica

Genpei kassen 源平合戦 guerra Genpei (1180-1185)

gunki monogatari 軍記物語 racconti di guerra dei periodi Kamakura e Muromachi

gunshin 軍神 lett. “dio della guerra”; termine col quale si indicavano i soldati giapponesi che in guerra si distinguevano per un particolare atto d’eroismo o una fine tragica

gyokusai 玉砕 lett. “gioielli che si frantumano”; termine usato per abbellire con la similitudine delle pietre preziose la morte dei soldati che sacrificavano la propria vita in onore dell’imperatore durante la guerra in Asia Orientale e nel Pacifico

Heiji monogatari emaki 平治物語絵巻 Rotolo illustrato sui racconti dell’era Heiji (seconda metà XIII secolo)

Heiji no ran 平治の乱 la rivolta Heiji (1159)

Heike monogatari 平家物語 Storia degli Heike (XIII secolo)

hekiga 壁画 pittura murale

Hōgen monogatari emaki 保元物語絵巻 Rotolo illustrato sui racconti dell’era Hōgen (seconda metà XIII secolo)

Hōgen no ran 保元の乱 la rivolta Hōgen (1156)

ichioku gyokusai 一億玉砕 lett. “cento milioni di gioielli che si frantumano”; suicidio di massa che militari e civili avrebbero dovuto preferire alla resa durante la guerra in Asia Orientale e nel Pacifico

Jūgonen sensō 十五年戦争 Guerra dei quindici anni (1931-1945)

jūgungaka 従軍画家 pittori “arruolati” nelle forze armate

junkyōzu 殉教図 illustrazioni del martirio

kamikaze 神風 lett. “vento divino”; termine usato inizialmente per indicare gli uragani che salvarono il Giappone dall’invasione mongola nel XIII secolo e in seguito i piloti suicida nella guerra del Pacifico

kanjō 感情 sentimento

kanten 官展 esposizioni sostenute dal governo

kassen emaki 合戦絵巻 pittura su rotolo basata interamente sul mondo della guerra

kessen 決戦 battaglia decisiva

kichiku 鬼畜 lett. “diavolo, persona senza pietà”; termine con cui la propaganda giapponese denigrava inglesi e americani durante la guerra nel Pacifico

kirokusei 記録性 qualità documentaria

Kojiki 古事記 Cronache di antichi eventi (712)

kokuhō 国宝 tesoro nazionale

Kokumin seishin sōdōin undō 国民精神総動員運動 Campagna di mobilitazione spirituale nazionale (1938)

Kokutai no hongi 国体の本義 Fondamenti del sistema nazionale (1937)

kokutai 国体 lett. “il corpo della nazione”; idea esclusivamente giapponese di considerare lo Stato come una grande comunità di tipo familiare fondata su valori confuciani quali armonia, pietà filiale, obbedienza, sacrificio per la patria e lealtà assoluta all’imperatore, un’autorità sacra e divina nonché simbolo dell’unità nazionale

Kyōiku chokugo 教育勅語 Rescritto imperiale sull’educazione (1890)

Manshu jihen 満州事変 incidente manciuriano (1931)

Mikasa 三笠 nave da guerra giapponese varata nella guerra russo-giapponese del 1904-1905

Mizue みづゑ rivista d’arte

nichiro sensōe 日露戦争絵 immagini della guerra russo-giapponese

nihonga 日本画 pittura in stile tradizionale

nihonka 日本化 lett. “giapponizzazione”; in periodo Meiji (1868-1912), il termine indica il tentativo di valorizzare la pittura occidentale (*yōga*) con soggetti storici e religiosi ripresi dalla tradizione giapponese

Nippon panoramakan 日本パノラマ館 Teatro panorama del Giappone

nishikie 錦絵 stampa policroma su matrice in legno

nisshin sensōe 日清戦争絵 immagini della guerra sino-giapponese

panoramakan パノラマ館 teatro panorama

rekishiga 歴史画 dipinto di storia

saikan hōkoku 彩管報国 slogan, lett. “il pennello è usato per servire il Paese”

samurai 侍 lett. “colui che serve”; guerriero del Giappone feudale

sensō bijutsu tenrankai 戦争美術展覧会 esposizioni d’arte sulla guerra

sensō kirokuga 戦争記録画 dipinti documentari sulla guerra

sensō sakusen kirokuga 戦争作戦記録画 dipinti documentari sulle campagne di guerra

sensōe 戦争絵 immagini di guerra

sensōga 戦争画 dipinti di guerra

shajitsu 写実 lett. “descrizione”; nell’arte, resa realistica e dettagliata di un soggetto

shaku 尺 antica unità di lunghezza giapponese che equivale a circa trenta centimetri

Shina jihen kinenga 支那事変記念画 Dipinti commemorativi dell’incidente cinese

Shina jihen 支那事変 incidente cinese (1937)

shintaisei 新体制 lett. “Nuovo Ordine”; riforma di governo annunciata dal primo ministro Konoe Fumimaro nel giugno del 1940 che prevedeva il rafforzamento dell’unità nazionale tramite il consolidamento di tutte le strutture politiche, economiche, sociali e culturali sotto il diretto controllo dello Stato

shisō 思想 idea

shisōga 思想画 dipinto ideologico

shōgun 将軍 lett. “generale”; termine che indica la carica ereditaria conferita dall’imperatore ai capi militari del *bakufu*

shokusan kōgyō 殖産興業 slogan, “aumentare la produzione, favorire l’industria”

Shūkan Yomiuri 週刊読売 inserto settimanale del quotidiano *Yomiuri*

Shuppan jigyōrei 出版事業令 Ordinanza sull’attività commerciale delle case editrici (1943)

taigi 大義 lett. “grande causa”

tairan 台覧 lett. “ispezione imperiale”; pratica che prevedeva la visione in privato dei dipinti documentari sulle campagne di guerra da parte dell’imperatrice o altro membro della famiglia imperiale prima dell’esposizione al pubblico

tenkō 転向 lett. “conversione”; azione persecutoria che mirava all’abiura politica dei dissidenti

tennō no sekishi 天皇の赤子 slogan, “i figli dell’imperatore”

tenran 天覧 lett. “ispezione imperiale”; pratica che prevedeva la visione in privato dei dipinti documentari sulle campagne di guerra da parte dell’imperatore prima dell’esposizione al pubblico

tonarigumi 隣組 gruppi di vicinato

tōseikai 統制会 associazioni di controllo

uchiteshi yamamu 撃ちてし止まむ slogan, “non smetteremo mai di combattere fino a quando non lo farà il nostro nemico”

ukiyoe 浮世絵 lett. “immagini del mondo fluttuante”; stampe popolari di periodo Tokugawa (1600-1868) che raffigurano scene di vita quotidiana

wakon yōsai 和魂洋才 slogan, “spirito giapponese, conoscenza occidentale”

Yasukuni jinja 靖国神社 santuario shintoista

yōga 洋画 pittura occidentale

zadankai 座談会 tavola rotonda

zaiya 在野 lett. “all’opposizione, non in carica”; gruppi d’avanguardia e progressisti che scelsero di restare indipendenti dal circuito d’arte ufficiale sostenuto dal governo centrale

zeitaku wa teki da 贅沢は敵だ slogan, “il lusso è nemico”