



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

## Corso di Laurea Magistrale

in Lingue e Civiltà dell'Asia e  
dell'Africa Mediterranea

Tesi di Laurea

## **Fili tra le Dita**

Il ricamo giapponese in  
ambito artigianale, artistico  
e spirituale

**Relatrice**

Ch.ma Prof.ssa Silvia Vesco

**Correlatore**

Ch. Prof. Pierantonio Zanotti

**Laureanda** Lucrezia

Peri Matricola

855942

**Anno Accademico**

2022 / 2023

## 要旨

歴史を通じて、日本美術は多くの装飾技法を発展させてきた。古代の装飾技法には、刺繍がある。日本刺繍は、芸術と工芸の両方の側面を持つ独特な装飾の一種である。実際、刺繍は豪華で貴重な絹の着物に見られるだけでなく、昔の庶民が着ていた服にも使われている。また、刺繍をすることは時に瞑想することでもある。以上の点から、日本に生まれた刺繍は日本の美術工芸文化の重要な一部となっている。これはこの論文の基本になる。さらに、日本に刺繍がどのようにしてイタリアに伝わり、それがどのように教えられているかについての分析も行われる。

長い間、私は趣味として刺繍に打ち込んできた。しかし、それは次第に、勉強や研究対象にもなっていた。刺繍はその色彩や模様から常に高く評価されているが、研究の対象になることは稀なので、この課題を私の論文の主眼に置くことにした。日本刺繍のあらゆる側面を学ぶことは、このような古代の芸術について学ぶ機会を与えてくれただけでなく、イタリアで日本刺繍を学び、教えるという実体験を持つ人々と交流することにもつながった。

日本刺繍は、最終的な製品だけでなく、素材、模様、技法、色彩など、さまざまな要素が絡む方法なのだ。したがって、この論文は、刺繍を特別な織物装飾にしているこれらの側面だけでなく、何世紀にもわたって刺繍がどのように発展し、どのように変化し、生き残ってきたかといった歴史的側面も分析する。さらに、刺繍についてさらに二つの深い分析がある。まず、民衆刺繍が民藝としてどのように位置づけられるか。そして、刺繍がどのように瞑想の一形態となりうるのか、そしてどのように教えられているのかということである。調査は、繊維芸術・工芸に関する書籍や、日本刺繍の作り方に関する手引書を参考にした。また、刺繍を追求する日本刺繍の先生へのインタビューを行うことで分析の一部を可能にした。

第一章では、「刺子」という日本の民俗刺繍について分析する。歴史的、技術的な側面とは別に、刺し子の地域的な種類や、刺し子に関連する民芸的な側面についても分析する。第二章は日本刺繍について。この場合も、歴史的、技術的な側面からの分析が行われるが、故齊藤磬師(1918 - 1989)がどのようにして「縫道<sup>ぬいどう</sup>」を生み出したか、つまり刺繍を瞑想に変えたかについても言及する。最後の第三章は、イタリアにおける日本刺繍についてである。この分析では、縫道を追求し、長年の研究と実践の後、この古代芸術の教師となった三人のイタリア人教師の経験を探る。

日本で生まれた刺繍を分析したおかげで、この繊維工芸がどのように作られているかを分析することができただけでなく、大衆芸術における刺繍の役割や、あまり知られていない「縫道」など、刺繍の隠された側面を分析することもできた。また、齊藤馨の仕事によって、日本刺繍がどのように生き残ってきたかを分析することができた。

## Indice

要旨.....	1
Introduzione.....	5
Capitolo 1 – <i>Sashiko</i> .....	7
Storia del <i>Sashiko</i> .....	7
Colori e Materiali.....	12
Strumenti e Tecniche.....	15
Motivi e Disegni.....	18
Varianti Regionali.....	22
<i>Sashiko</i> come <i>Mingei</i> – Yanagi Sōetsu e la salvaguardia dell’artigianato popolare.....	25
Capitolo 2 - <i>Shishū</i> .....	30
Storia del ricamo.....	30
Nuidō – La Via del ricamo.....	46
Figura del Maestro.....	47
Il Nuidō.....	48
La Via del Ricamo – Dieci Fasi.....	52
Prima Fase: “ <i>Fiori dell’Armonia</i> ” 『和の花』 ( <i>Wa no Hana</i> ).....	54
Seconda Fase: “ <i>Ventaglio Aperto</i> ” 『末広』 ( <i>Suehiro</i> ).....	54
Terza Fase: “ <i>Venerabili Amici con Crisantemo</i> ”.....	55
Quarta Fase: “ <i>Fiore Cinese</i> ” 『唐花』 ( <i>Karahana</i> ).....	56
Quinta Fase: “ <i>Mazzo di Corde</i> ” 紐束 ( <i>Himotaba</i> ).....	56
Sesta Fase: “ <i>Grazia Eterna</i> ”.....	58
Settima Fase: “ <i>Camelie</i> ” 『椿』 ( <i>Tsubaki</i> ).....	59
Ottava Fase: “ <i>Colori Autunnali</i> ” 『紅葉』 ( <i>Momiji</i> ).....	59
Nona Fase: “ <i>Poesie Stagionali</i> ” 『四季の詩』 ( <i>Shiki no Uta</i> ).....	61
Decima Fase: “ <i>Grandi Ventagli in Cipresso</i> ” 『大檜扇』 ( <i>Daihiōgi</i> ).....	62
Materiali.....	64
Strumenti.....	66
Motivi e Disegni.....	71
Tecniche di ricamo.....	78
Capitolo 3 - <i>Nuidō</i> in Italia.....	81
Parte Prima – L’incontro con il <i>nuidō</i> .....	81
Parte Seconda – L’esperienza col <i>nuidō</i> .....	83

Parte Terza – Il <i>nuidō</i> in Italia.....	86
Conclusione.....	91
Bibliografia .....	93
Sitografia.....	96
Indice delle figure .....	97
Glossario .....	100
Ringraziamenti.....	105

## Introduzione

L'arte tessile giapponese è senza dubbio una delle espressioni artistiche più conosciute e apprezzate non solo per l'aspetto estetico, ma anche per la raffinatezza dei materiali e la maestria attraverso cui gli artigiani trasformano la stoffa in una vera e propria opera d'arte. Fra le tecniche ornamentali utilizzate su tessile, il ricamo giapponese non solo detiene il titolo di tecnica tessile più antica, ma si distingue anche per la sua magnificenza per la sua versatilità. La bravura degli artigiani, infatti, non si limita solamente al materiale pregiato e ai fili di seta, ma spicca anche quando il ricamo viene utilizzato su materiali meno preziosi e per questioni di necessità. Eppure, per quanto il ricamo giapponese sia apprezzato, molti aspetti sono ancora poco conosciuti e approfonditi. Cosa si cela dunque nel rovescio del ricamo?

Scegliere il ricamo giapponese come tema di questo elaborato nasce innanzitutto da una passione personale per questa disciplina, che si è ampliata grazie all'incontro fortuito con Laura Palavera, insegnante certificata di ricamo giapponese, ad una mostra sul ricamo tenutasi a Solferino (MN) a luglio 2022. Osservare in prima persona la seta finemente ricamata e ascoltare la storia di un'arte che per secoli è rimasta segreta a causa della trasmissione orale da maestro ha discepolo, ha esercitato un fascino tale da far nascere un senso di responsabilità nei confronti del ricamo nativo giapponese; una responsabilità che incita non solo ad approfondire in che modo il ricamo si è sviluppato nell'arcipelago giapponese, come esso si suddivide e quali sono le caratteristiche principali, ma che sprona anche a volerlo raccontare e diffonderne la conoscenza.

L'obiettivo che questo elaborato si prefigge di raggiungere è dunque di proporre uno studio e un'analisi dei diversi stili di ricamo nati e sviluppatasi in Giappone, ovvero il *sashiko* e lo *shishū*, due tipi di ricamo nati nello stesso territorio ma destinati a due contesti sociali ben differenti l'uno dall'altro. Inoltre, vi sarà una focalizzazione su alcune peculiarità che caratterizzano questi tipi di ricamo, come l'inclusione del *sashiko* nel contesto delle arti popolari e l'aspetto spirituale dello *shishū*, il *nuidō*, una disciplina che trasforma il ricamo in attività meditativa e della sua ricezione al di fuori del Giappone.

Al fine di fornire il giusto contesto storico e sociale, la ricerca si è svolta tramite la consultazione di saggi e monografie relative all'arte tessile giapponese, prediligendo soprattutto gli studi relativi al tessile d'abbigliamento, che costituiscono il punto di partenza da cui poi approfondire il ricamo giapponese in ogni sua sfaccettatura. Per quanto riguarda il contesto artistico invece, saggi e monografie sono stati accompagnati da manuali specifici, un'importante fonte che ha permesso di esplorare innanzitutto le caratteristiche di natura tecnica del ricamo giapponese, approfondendone poi anche l'aspetto spirituale. Infine, l'analisi del ricamo giapponese in Italia si è svolta attraverso un ciclo di quattro interviste svolte con tre ricamatrici che hanno intrapreso questo percorso inizialmente come studentesse e, dopo aver conseguito il titolo di insegnante certificato, hanno continuato a diffondere la conoscenza sul ricamo giapponese. Le interviste si sono sviluppate attraverso ventidue domande, suddivise in tre argomenti principali, ovvero l'introduzione del *nuidō* in Italia, l'esperienza vissuta con il *nuidō* in quanto studente e in quanto insegnante e infine il ruolo del *nuidō* nel panorama del ricamo in Italia.

Per analizzare i diversi tipi di ricamo giapponese, l'elaborato è stato suddiviso in tre capitoli principali. Nel primo capitolo verrà affrontato il *sashiko*, un tipo di ricamo nato nelle comunità popolari giapponesi e che si è sviluppato per la necessità di rinforzare i tessuti utilizzati dai ceti più bassi; fra le caratteristiche principali vi sono l'utilizzo di una spettacolare varietà di motivi

geometrici e dalla componente cromatica: i protagonisti del *sashiko*, infatti, sono il blu scuro e il bianco. Oltre agli aspetti storici e tecnici, verrà dedicata un'analisi alle varianti regionali del *sashiko* e al *sashiko* come *mingei*, l'artigianato popolare definito dal critico Yanagi Sōetsu (1889 – 1961). In seguito, nel secondo capitolo, verrà affrontato lo *shishū*, ovvero il ricamo giapponese “tradizionale”. Trattandosi di una tecnica ornamentale nata nell'antichità, vi sarà un'analisi dal punto di vista storico, osservando come nel corso dei secoli il ricamo si è sviluppato, mutando in base alle esigenze dettate dall'estetica del periodo in cui veniva eseguito; importante sarà inoltre osservare come il ricamo giapponese si trasforma da disciplina trasmessa esclusivamente per via orale a una disciplina aperta a tutti, grazie al lavoro di Saitō Iwao, maestro ricamatore e fondatore della disciplina conosciuta come *nuidō*, ovvero la Via del ricamo. Il terzo capitolo infine è dedicato all'esperienza del *nuidō* in Italia. L'analisi sarà infatti focalizzata sulle modalità attraverso cui la Via del ricamo è stata introdotta in Italia; verranno affrontati tre aspetti principali, quali l'arrivo del ricamo giapponese in Italia, come l'esperienza è stata vissuta e la si vive tutt'ora e infine come viene percepito il *nuidō* in Italia, oltre al suo ruolo nel panorama del ricamo italiano.

Attraverso questo studio è stato possibile dunque analizzare il ricamo giapponese in maniera più approfondita, osservando come la versatilità di questa tecnica decorativa sia in grado di collocare il ricamo in ambito artigianale, in ambito artistico e in ambito spirituale. Inoltre, è stato possibile osservare in che modo una disciplina la cui origine risale a secoli addietro, abbia oltrepassato i confini della sua terra natia e sia arrivato in Italia.

## Capitolo 1 – Sashiko

In questo capitolo verrà trattato il ricamo in quanto elemento di necessità, prendendo in considerazione la pratica del *sashiko*. Il *sashiko* è uno stile di ricamo tradizionale tramite cui un tessuto, generalmente consumato, viene rinforzato con l'ausilio di un nuovo strato di stoffa, che viene fatto aderire al vecchio tessuto tramite piccoli punti eseguiti a mano.<sup>1</sup> Questa antica pratica di ricamo prevede l'utilizzo di stoffe dalla trama grezza, di solito utilizzando il colore blu indaco, e di fili dai colori chiari, che creano un netto contrasto fra sfondo e decorazione. Il termine “*sashiko*” 刺し子 o 刺子, composto da 刺し, ovvero la forma nominalizzata del verbo *sasu* (刺す; infilzare, pungere) e dal suffisso *ko*-子, che porta il significato di “piccolo, minuto”, indica proprio una delle caratteristiche principali di questo tipo di ricamo: piccoli punti che, uno dopo l'altro, creano uno o più motivi che talvolta si intersecano fra di loro, disegnando così una decorazione ricca di particolari. È opportuno sottolineare che utilizzando il termine *sashiko*, si indica sia il tipo di ricamo ma anche il manufatto finito e pronto per l'uso. I disegni ricamati solitamente prevedono un ampio utilizzo di motivi geometrici che ricoprono le superfici della stoffa, sia singolarmente sia abbinati ad altre forme o disegni, permettendo di presentare con orgoglio l'attenzione alla simmetria e la precisione nell'esecuzione dei punti. Nel corso della storia, il *sashiko* ha avuto un impiego ben specifico nella riparazione e nel rinforzo dei tessuti, aggiungendo elementi legati alla funzionalità, ma senza dimenticare l'aspetto estetico; oggi invece il *sashiko* porta avanti il suo retaggio di arte popolare tessile giapponese, diventando importante oggetto di studio, di ricerca e di salvaguardia delle *mingei*. In questo capitolo, dunque, verranno esplorati gli aspetti del *sashiko*, analizzandone la storia, le tecniche attraverso cui venivano eseguiti i ricami e la sua funzione; inoltre, verranno approfondite le varianti regionali del *sashiko*, osservando come gli aspetti sociali e geografici hanno influito sullo sviluppo del ricamo.

### Storia del Sashiko

Quando si affronta il *sashiko* sotto un punto di vista storico, la documentazione più facilmente reperibile sarà solamente dal periodo Edo in poi. Infatti, non vi sono né documenti scritti che permettano di identificare un chiaro inizio di questo tipo di ricamo, né sono sopravvissuti pezzi originali che permettano un lavoro di datazione o attribuzione a una determinata area geografica o a una determinata porzione di popolazione.

Nonostante il ricamo giapponese fosse ben documentato sin dal V o VI secolo, la scarsità di fonti e manufatti originali si può attribuire al contesto in cui è nato il *sashiko* e alla funzione per cui esso nacque: la stoffa, per molta gente comune, era un bene prezioso che non poteva essere sprecato. E dunque, la necessità di riciclare ogni scampolo di stoffa e allungare la vita degli abiti quotidiani e dei tessili casalinghi ha permesso lo sviluppo del *sashiko* e della sua funzionalità fra i ceti più bassi. È stata però proprio la funzionalità del *sashiko* che ne ha ostacolato la conservazione, in quanto i prodotti tessili utilizzati nella quotidianità sono stati rielaborati fino al loro naturale decadimento. La scarsità di elementi attraverso cui tracciare una linea temporale di sviluppo lascia quindi l'origine del *sashiko* avvolta nel mistero. Tuttavia, analizzandone le caratteristiche, vi è un elemento che può qualificarsi come antenato e primo esempio del *sashiko*, ovvero il *kesa* 袈裟, ovvero una veste simile a un mantello indossata da monaci buddhisti. Questi ultimi, infatti, potevano dipendere solamente dalle donazioni a favore del tempio di appartenenza anche in ambito tessile; e dunque, i

---

<sup>1</sup> Definizione del termine “*sashiko*” sul sito Kotobank. <https://kotobank.jp/word/刺子-510408>.



monaci creavano le loro vesti e le decorazioni per il tempio raccogliendo e unendo i vari scampoli di stoffa, creando manufatti dalle stoffe variegata, che ricordano la pratica moderna del patchwork<sup>2</sup>. Il *kesa*, oltre ad avere la funzione di abbigliamento, aveva anche una funzione spirituale: infatti, la struttura secondo cui venivano organizzati i pezzi di stoffa era la stessa del mandala, un diagramma dell'universo, in cui i quattro punti cardinali erano espressi attraverso i quattro angoli del *kesa* e Buddha veniva invece rappresentato tramite una striscia centrale di stoffa, che univa gli altri quattro scampoli.<sup>3</sup> Gli esempi di *kesa* sono numerosi e diverse di queste vesti sono state trovate all'interno del Shōsōin, il deposito imperiale del Tōdaiji, in cui sono stati conservati migliaia di oggetti d'arte ed effetti personali appartenenti all'imperatore Shōmu (701 – 756), fra cui anche diversi manufatti tessili<sup>4</sup>. In questa moltitudine di manufatti è stata trovata proprio il *kesa* dell'imperatore Shōmu, che abdicò nel 749 per dedicarsi alle attività monastiche, che si presenta come l'antenato del *sashiko*. La veste infatti è realizzata con scampoli di seta decorati da linee parallele semplici, ricamate con un filo di seta viola. I punti ricamati non erano affatto fondamentali per la struttura della veste; il loro scopo era quello di mantenere l'aspetto originale di una veste ormai consunta. Infatti, a differenza del *sashiko* più moderno, in cui il tessuto più vecchio veniva nascosto e coperto da altri pezzi di stoffa e dal ricamo, in questo caso il tessuto più consumato viene volutamente messo in mostra: ciò dava alla veste una parvenza di “veste di stracci”: la creazione di questa veste era dunque un modo per manifestare l'umiltà e il voto alla povertà, ma anche per manifestare la propria devozione spirituale: durante il lavoro di realizzazione del *kesa* infatti venivano recitate anche delle preghiere.<sup>5</sup> Questo indumento, di natura religiosa, potrebbe quindi essere uno dei primi esempi di *sashiko* in Giappone, dato che l'esecuzione presenta numerose similitudini. Tuttavia, resta comunque difficile tracciare una vera e propria storia del *sashiko*, in quanto i primi tessili e i primi documenti che attestino l'esistenza del *sashiko* in quanto ricamo popolare risalgono al XVII secolo.

Dal periodo Edo (1615 – 1868) in poi, vi sono alcuni eventi che interessano direttamente il *sashiko*, e più in generale le arti tessili popolari, da un punto di vista storico e culturale. Durante questo periodo, infatti, vi sono le prime testimonianze scritte relative al *sashiko*: esso, infatti, viene inizialmente citato nei documenti di un clan di Tsugaru, utilizzando il termine *kogin*, ovvero una variante di *sashiko* sviluppatasi proprio in quella zona. Questa prima testimonianza risale al 1685; altre fonti più recenti risalgono invece al 1788, grazie agli scritti di Furukawa Koshōken, un cartografo originario di Edo. In un passaggio in *Miscellaneous Records on the Trip to the East*, egli descrive accuratamente l'abbigliamento dei contadini originari di Tsugaru, sottolineando l'assenza di abiti in cotone ma piuttosto di abiti composti da diversi strati di tessuto, in bianco e in blu. Nello stesso anno vi è anche la testimonianza di Hirano Sadahiko, vassallo del clan di Tsugaru, che redige per gli archivi delle province del nord una descrizione accurata degli abiti in *sashiko*, citando innanzitutto la presenza di ricami fantasiosi dai diversi motivi che decorano la stoffa, il fatto che fosse indossato sia da uomini che da donne e infine ne cita l'aspetto cromatico, dunque tessuto blu scuro decorato da fili bianchi.<sup>6</sup> Nonostante entrambe queste testimonianze facciano riferimento a un tipo particolare di *sashiko*, il *kogin*, nato nelle aree settentrionali dell'arcipelago giapponese, esse risultano comunque una fonte preziosa per lo studio del ricamo e delle arti tessili popolari da

---

<sup>2</sup> Claudia BRITTENHAM. “The Gift of Cloth: Highlights of Yale’s Japanese Textile Collection.” *Yale University Art Gallery Bulletin*, 2007, pp. 149.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Helen C. GUNSAULUS. “An Exhibition of Japanese Textiles.” *Bulletin of the Art Institute of Chicago (1907-1951)*, vol. 28, no. 3, 1934, pp. 28–30.

<sup>5</sup> Cynthia SHAVER, “Sashiko: A Stitchery of Japan” in William Jay Rathbun (a cura di), *Beyond the Tanabata Bridge. Traditional Japanese Textiles*, London, Thames&Hudson, 1993, p. 45.

<sup>6</sup> MORIOKA Michiyo, “Sashiko, Kogin and Hishizashi”, in William Jay Rathbun (a cura di), *Beyond the Tanabata Bridge. Traditional Japanese Textiles*, London, Thames&Hudson, 1993, p.110.

affiancare allo studio dei manufatti sopravvissuti. Un importante evento che ha segnato il periodo Edo sotto il punto di vista della storia del tessile è stata senza dubbio l'introduzione delle leggi suntuarie, ovvero una serie di legislazioni il cui scopo era quello di limitare l'ostentazione al lusso o di regolare l'abbigliamento di determinati gruppi sociali tramite una serie di elementi distintivi. In Giappone le leggi suntuarie, chiamate Ken'yakurei (儉約令) e sviluppatesi da metà XVII secolo, furono introdotte per limitare l'accesso al lusso da parte dei ceti medi e mantenere una chiara distinzione fra classi.<sup>7</sup> In "Il magazzino eterno del Giappone" (日本永代蔵, *Nihon Eitai Gura*, 1688), ad opera dello scrittore Ihara Saikaku (1642 – 1693), vi sono passaggi che documentano diversi aspetti di queste leggi, specialmente per quanto riguarda l'abbigliamento. Saikaku, dopo aver descritto con cura l'abbigliamento lussuoso ostentato dai ceti medi, sostiene che i capi d'abbigliamento e la qualità di essi sono definiti dal tipo di professione che un cittadino comune o *chōnin* (町人) esercitasse. L'abbigliamento del *chōnin*, così come altri elementi come l'alimentazione, la posizione e la dimensione dell'abitazione e i mobili al suo interno dovevano essere adeguati appunto alla sua condizione.<sup>8</sup> Essendo il *sashiko* un tipo di ricamo legato a comunità principalmente rurali o di ceto medio-basso, i tessuti più popolari erano lino, canapa, ramia o comunque fibre resistenti ma poco pregiate, che attraverso un lungo processo di lavorazione e di ricamo, venivano trasformate in abiti da lavoro o biancheria per la casa.

Oltre ad essere la tecnica più popolare di manipolazione della stoffa fra i ceti più bassi, durante il periodo Edo il *sashiko* diventò il protagonista dell'abbigliamento dei vigili del fuoco urbani, uno dei lavori più pericolosi e impegnativi. Anche il corpo dei vigili del fuoco era diviso per classi e la posizione più bassa era occupata dai *chōnin*, chiamati *machibikeshi*: le divise in *sashiko* erano indossate solamente da questa categoria di pompieri. La scelta dell'utilizzo del *sashiko* per le divise dei pompieri si rifletteva nelle qualità che il prodotto finito offriva: una minuziosa lavorazione del tessuto che, grazie ai diversi strati legati da un ricamo ben solido, si trasformava in un indumento che proteggeva dalla caduta di tegole, legname e detriti. Inoltre, grazie allo spessore del tessuto, una volta immersa la divisa in acqua, essa proteggeva anche il corpo dal fuoco e dal calore; al contrario, gli elaborati ricami dai motivi di buon auspicio come draghi, nuvole e la divinità dei fulmini, proteggevano lo spirito di colui che indossava la divisa, intensificando il coraggio e scacciando la paura.<sup>9</sup> (Fig.1)

Data la sua natura principalmente utilitaristica, lo sviluppo estetico del *sashiko* fu un processo molto più lento e meno evidente rispetto a quello di altri tipi di ricamo, come lo *shishū*, o altre tecniche decorative. Tuttavia, ciò permette di osservarne lo sviluppo sotto altri aspetti, come ad esempio l'aspetto socioculturale legato al ricamo popolare. Infatti, a differenza di altri tipi di ricamo più pregiati eseguiti da maestri professionisti, rigorosamente uomini, il *sashiko* era invece un'attività principalmente femminile, un tipo di ricamo che le donne appartenenti alle comunità popolari delle aree settentrionali svolgevano all'interno delle mura domestiche.<sup>10</sup> A questo proposito, saper cucire e saper ricamare a mano divenne un elemento fondamentale per le comunità; dal periodo Meiji infatti (1868 – 1912) l'abilità nel *sashiko*, nel ricamo e nel cucito iniziò ad essere considerata un elemento essenziale in una ragazza per essere considerata una buona potenziale moglie e assicurarsi

---

<sup>7</sup> Donald H. SHIVELY. "Sumptuary Regulation and Status in Early Tokugawa Japan." *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 25, 1964, pp. 124-125.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> NAGASAKI Iwao, "The Tradition of Folk Textiles in Japan", in William Jay Rathbun (a cura di), *Beyond the Tanabata Bridge. Traditional Japanese Textiles*, London, Thames&Hudson, 1993, p. 20.

<sup>10</sup> MURAOKA Kageo, *Folk Arts and Crafts of Japan*, New York, Weatherhill, 1973, p. 66.

un matrimonio vantaggioso. Le ragazze e le giovani donne quindi, durante le stagioni più fredde, iniziarono a prendere parte a scuole che insegnavano loro il cucito, tramandando oralmente il *sashiko* e le sue tecniche.<sup>11</sup> L'importanza dell'apprendimento del *sashiko* non si limitava tuttavia solamente all'abilità manuale; l'intero processo di apprendimento di questo tipo di ricamo era considerato un mezzo attraverso cui si potevano acquisire valori lodevoli come la pazienza e la perseveranza, caratteristiche valutate positivamente in una futura moglie. L'abilità nel *sashiko* diventò quindi un aspetto positivo che rientrava nelle caratteristiche dettate dallo slogan *ryōsai kenbo* (良妻賢母 buona moglie, saggia madre), diffusosi proprio durante il periodo Meiji, durante un clima di forte nazionalismo.<sup>12</sup> Il *sashiko*, dunque, che non era nato come un tipo di ricamo competitivo ma volto solamente alla necessità di sfruttare al meglio le risorse disponibili, si trasformò gradualmente in una competizione il cui premio era un matrimonio vantaggioso: le ricamatrici si impegnavano duramente per creare i ricami più spettacolari e complessi, inclusi poi nella loro dote, per lasciare una buona impressione alla futura famiglia. (Fig.2)



Figura 1 Divisa da vigile del fuoco (*hikeshi banten*), tardo periodo Edo. Cotone in *sashiko* e *tsutsugaki*. *Beyond the Tanabata Bridge*, p.120.



Figura 2 Tre donne intente a lavorare i filati. Inizio XX secolo, *The Ultimate Sashiko Sourcebook*, Susan Briscoe.

<sup>11</sup> SHAVER, "Sashiko...", cit., p. 49.

<sup>12</sup> FUJIMURA-FANSELOW Kumiko, The Japanese Ideology of 'Good Wives and Wise Mothers': Trends in Contemporary Research, *Gender&History*, 3, 3, 1991, p. 345.

Dopo un lungo periodo di due secoli, una volta che le leggi suntuarie imposte dal governo iniziarono ad ammorbidirsi e le persone iniziarono ad avere maggior potere economico, filati ottenuti da fibre meno grezze come il cotone e la lana iniziarono a raggiungere anche le aree più remote del Giappone. Ciò fu un evento fondamentale nella storia del *sashiko*, in quanto questi nuovi materiali tessili erano più semplici da lavorare e in generale offrivano un maggiore comfort rispetto invece ai tessuti tradizionali utilizzati nel *sashiko*. Infatti, esso fu gradualmente considerato sempre più obsoleto e fuori moda, portando avanti lo stesso messaggio che portava avanti sin dalle sue origini, questa volta però in maniera dispregiativa: il *sashiko* diventò un simbolo di povertà, legato a coloro che non potevano ancora permettersi le novità.

Nonostante il continuo sviluppo in ambito tessile, il *sashiko* fu in grado di sopravvivere ancora per qualche decennio; tuttavia, intorno agli anni Cinquanta del Novecento, il declino del *sashiko* si fece sempre più tangibile, facendo scomparire man mano questa antica tecnica di ricamo. Fra i motivi principali vi sono senza dubbio l'introduzione e la distribuzione di fibre artificiali, che facilitano il lavoro e permettono una maggiore efficienza nella creazione dei manufatti ricamati e un cambiamento generale nei gusti e nel modo di vestire, anche da parte degli abitanti di piccoli villaggi. Oltre ai cambiamenti socioculturali, le motivazioni per cui il *sashiko* stava gradualmente scomparendo erano legate a eventi come interventi di riqualificazione degli edifici, che danneggiarono inevitabilmente i *kura*, ovvero i locali adibiti a magazzini familiari dove venivano conservati anche i manufatti in *sashiko*, ma anche a disastri naturali come incendi e terremoti. Fortunatamente, non tutte le creazioni in *sashiko* andarono perdute durante gli anni: alcune famiglie conservarono con cura gli antichi tessuti, che ad oggi vengono apprezzati dai musei, dai collezionisti e dagli studiosi come esempi di *mingei*, ovvero di arte popolare.<sup>13</sup>

Il *sashiko* dunque non si estinse, ma fu in grado invece di sopravvivere grazie a una rielaborazione in chiave moderna. Infatti, dagli anni Settanta in poi, vi fu un boom che vide il ritorno del *sashiko* come protagonista delle arti tessili, parallelamente all'aumento di interesse e della popolarità del *quilting* di origine europea e americana in Giappone. In questo periodo il *sashiko* trova la sua collocazione all'interno del mondo delle arti manuali in quanto hobby e non più come attività volta alle necessità della vita quotidiana. Al contrario, il *sashiko* inizia ad essere una tecnica decorativa molto apprezzata per la sua bellezza ed originalità su numerosi manufatti tessili; la gamma di materiali è ben più ampia rispetto al passato e vengono presi in considerazione anche materiali sintetici o dalla texture diversa; i colori iniziano ad essere più sgargianti e non si limitano alla sola accoppiata blu scuro e bianco. Oltre all'hobbistica, che permette la sopravvivenza del ricamo popolare, il *sashiko* tocca le vette dell'alta moda grazie allo stilista giapponese Issey Miyake (1938 – 2022). Sin dalle sue prime collezioni Miyake decise di riprendere diversi elementi dell'abbigliamento di contadini e pescatori, fra cui i tessuti e le tecniche decorative, includendo anche il *sashiko*: nonostante esso fosse considerato una tecnica di manifattura e decorazione tessile ormai obsoleta, Miyake fu il primo a riproporre la tradizione del ricamo popolare giapponese in chiave moderna, omaggiandone la storia e la cultura e introducendo nuove prospettive nel mondo della moda.<sup>14</sup> (Fig.3)

---

<sup>13</sup> Kim BRANDT, *Kingdom of Beauty: Mingei and the Politics of Folk Art in Imperial Japan*. Duke University Press, 2007. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/j.ctv120qr8h>. pp. 4-7. 14-02-2023.

<sup>14</sup> Bonnie ENGLISH, *Japanese fashion designers. The Work and Influence of Issey Miyake, Yohji Yamamoto and Rei Kawakubo*, London, Berg Publishers, 2011, p.22.



Figura 3 Dettaglio della giacca HaaT ad opera dello stilista Issey Miyake. <https://www.playful-dc.com/en/products/details92369.html>

### Colori e Materiali

Oltre agli aspetti socioculturali che caratterizzano il *sashiko* in quanto arte popolare, una delle caratteristiche che rende il *sashiko* così particolare rispetto ad altri stili di ricamo è proprio la sua semplicità. Inoltre, ciò che contraddistingue il *sashiko* è l'aspetto cromatico: infatti, osservando alcuni manufatti in *sashiko* sopravvissuti al tempo, sono tutti accomunati dall'utilizzo ricorrente del colore indaco, in varie sfumature più chiare o più scure, abbinato a un filo bianco. Il motivo per cui il *sashiko* ha una gamma molto limitata di colori è legato alle leggi suntuarie promulgate durante il periodo Edo: queste leggi, non solo proibivano ai ceti più bassi di indossare determinati abiti confezionati con determinati materiali, solitamente pregiati e in alcuni casi anche inaccessibili economicamente, ma limitavano anche l'accesso a colori vivaci e fantasie vistose. I cittadini comuni erano dunque costretti alla lavorazione e all'impiego di tessuti dal colore indaco, un colore comune individuabile in ogni abitazione. Sin dal periodo Nara (710 – 794) le diverse sfumature di colori furono classificate e catalogate minuziosamente; grazie a questa classificazione, dunque, è possibile usufruire di una netta distinzione fra le varie sfumature di blu attraverso le seguenti denominazioni: *kon* 紺色, una sfumatura ottenuta dall'indaco che indica il blu molto scuro; *ai* 藍色, una sfumatura di indaco blu o blu scuro e infine *hanada* 縹色, un indaco molto più chiaro e leggero rispetto al color *ai*.<sup>15</sup> (Fig. 4)

---

<sup>15</sup> NOMA Seiroku. *Japanese Costume and Textile Arts*. New York, Weatherhill, 1975, p. 159.



Figura 4 Le principali sfumature di blu utilizzate nel sashiko. Da sinistra, Kon, Ai e infine Hanada. <https://irocore.com/>.

Il blu e le sue sfumature sono sempre stati apprezzati per la loro bellezza e versatilità. Il colore si ottiene sotto forma di tintura attraverso la lavorazione della persicaria tinctoria (*polygonum tinctorium*), una pianta semplice ed economica da coltivare. Il processo di lavorazione dei filati per creare i tessuti generalmente si svolgeva nelle case ma, quando vi era la necessità di recuperare e rinnovare una stoffa ormai stinta, era possibile rivolgersi a tintorie professioniste che ne rinfrescavano il colore. Questo tipo di attività, in epoca contemporanea, è molto raro e infatti le tintorie tradizionali ancora operative in Giappone sono quantitativamente scarse: ciò avvenne a causa dell'introduzione delle tinte sintetiche, fra cui anche quella indaco, nel XIX secolo.<sup>16</sup> Tingere un tessuto con l'indaco naturale, oltre a cambiarne il colore, lo migliorava qualitativamente: infatti, l'indaco rinforzava le fibre tessili, rendendo la stoffa più resistente e duratura; inoltre, si ritiene che l'odore residuo lasciato dalla pianta dell'indaco fermentata e dell'ammoniaca presente nel miscuglio fosse in grado di respingere insetti o piccoli animali potenzialmente pericolosi per l'uomo, come ad esempio piccoli serpenti.<sup>17</sup> Da solo, il colore indaco è in grado di fornire diverse sfumature di blu che donano un'eleganza particolare al tessuto utilizzato, nonostante le fibre di origini modeste; tuttavia, quando l'indaco viene abbinato al bianco, si crea un forte contrasto di tonalità che rendere il *sashiko* così particolare. Il colore bianco si adattava perfettamente sul tessuto grazie alle decorazioni meticolosamente ricamate sulla base scura. Oltre a questo abbinamento classico, nella gamma cromatica del *sashiko* vi sono alcune varianti degne di nota. Fra queste, vi è l'utilizzo del tono su tono: su un tessuto tinto di blu viene eseguito un ricamo in filo altrettanto blu, creando un effetto quasi impercettibile. Un altro effetto particolare era dato dall'indaco utilizzato per tingere la stoffa che si trasferiva sul filo bianco, assumendo col tempo una tonalità di azzurro molto chiaro.<sup>18</sup>

Benché attualmente sia possibile utilizzare qualsiasi tipo di materiale per il *sashiko*, la stoffa su cui eseguire il ricamo è sempre stata un elemento fondamentale per comprendere a fondo gli aspetti estetici e culturali legati al ricamo popolare.

Nonostante Kyōto fosse considerato il centro più ampio e specializzato nella produzione di tessuti, la maggior parte delle stoffe prodotte nella antica capitale si incentravano su stoffe molto pregiate, impiegate poi nella creazione di abiti lussuosi destinati ai ceti aristocratici e abiti impiegati nel teatro Nō. Il *sashiko*, essendo un tipo di ricamo utilizzato dalla gente comune, veniva eseguito su stoffe meno pregiate e più accessibili alla popolazione. In particolare, le fibre corticali venivano ampiamente filate in tutto il Giappone: nelle comunità rurali e montane le donne si occupavano

<sup>16</sup> Anna JACKSON, *Kimono: The Art and Evolution of Japanese Fashion*, New York, Thames&Hudson, 2015, p.11.

<sup>17</sup> SASAKI Kenrō 佐々木 健郎. “蓼藍の成分と機能性について — 機能性を併せ持つ染料の科学” (Ingredienti del *polygonum tinctorium* e le sue funzioni biologiche – scienza di una tintura che possiede funzionalità biologiche). *Journal of Tohoku Pharmaceutical University*, vol 62, 2015, <http://id.nii.ac.jp/1202/00000641/> pp. 25, 26. 21-03-2023.

<sup>18</sup> *Ibid.*

della raccolta e della lavorazione della materia prima per creare i tessuti. Gli stili di *sashiko* più rilevanti si sono sviluppati nell'area del Tohoku, che, grazie a un clima non troppo caldo, ha permesso una rigogliosa coltivazione di fibre resistenti, come la ramia e la canapa, e una fiorente produzione casalinga di stoffe ottenute da queste fibre.<sup>19</sup> Le fibre corticali, dunque, diventarono il simbolo del tessile legato ai ceti più bassi per due motivi principali. Innanzitutto, la scelta era molto limitata a causa dei costi proibitivi di importazione di stoffe da altre prefetture, dato che il clima delle zone più settentrionali non era generoso nei confronti di fibre come il cotone; le comunità rurali e montane quindi non avevano altra scelta se non lavorare ciò che la terra offriva loro. Inoltre, le leggi suntuarie di periodo Edo non permettevano l'accesso a determinate fibre tessili: oltre alla pregiata seta, anche il cotone rientrava nelle stoffe che la gente comune non poteva utilizzare o poteva utilizzare in quantità limitata. (Fig. 5)



Figura 5 Hanten in cotone proveniente dal Tohoku nordoccidentale con decorazioni in sashiko, XIX secolo.  
<https://art.seattleartmuseum.org/objects/6345/coat-hanten?ctx=d9b4fa9b-1666-4f6a-8ce6-367920314da5&idx=133>

Alcune fibre tessili più pregiate non ebbero mai modo di incontrare il *sashiko*. Ad esempio, nonostante esistano alcuni tipi di seta molto robusti in grado di supportare adeguatamente un ricamo robusto come quello del *sashiko*, l'aspetto economico ha impedito che ciò avvenisse. Oltre a questo aspetto, utilizzare stoffe più pregiate avrebbe fatto svanire la ragione utilitaristica legata al riciclo della stoffa che ha fatto nascere e sviluppare il *sashiko*. Differente però è la situazione per quanto riguarda i filati in cotone e il *sashiko*. Nonostante il cotone fu introdotto in Giappone già dal XV secolo, esso iniziò ad essere coltivato consistentemente anche nelle aree più remote dell'arcipelago solamente dal XIX secolo. (Fig.5) Questo evento fu di particolare importanza poiché anche le comunità rurali abbandonarono gradualmente la filatura delle fibre corticali in favore del cotone, la cui stoffa permetteva un processo di filatura, tintura e manipolazione ben più semplice e scorrevole, oltre ad essere qualitativamente migliore per la produzione di capi d'abbigliamento.

---

<sup>19</sup> Louise Allison CORT, "Bast Fibers" in William Jay Rathbun (a cura di), *Beyond the Tanabata Bridge. Traditional Japanese Textiles*, London, Thames&Hudson, 1993, p. 37.

## Strumenti e Tecniche

Il *sashiko*, data l'origine umile e la semplicità che lo caratterizza, non ha strumenti tanto diversi da quelli che si possono individuare nel kit basilare di una ricamatrice, oltre a qualche eccezione limitata proprio a questa tecnica. Per lavorare la stoffa ed eseguire il ricamo sono necessari aghi in varie dimensioni, forbici per tessuti e forbicine da ricamo, spilli, ditali, filo classico per imbastiture e filo specifico per *sashiko*, strumenti per marcare il tessuto. Il kit appena descritto fa riferimento a una versione contemporanea di esecuzione del *sashiko* e dunque è opportuno specificare che alcuni strumenti potrebbero non essere contemplati nel *sashiko* più antico.

Gli aghi impiegati nel *sashiko* son ben diversi dagli aghi da ricamo tradizionali o dagli aghi per il cucito: infatti, l'estremità è molto appuntita e l'intero ago è più rigido e spesso rispetto agli altri. Anche la lunghezza è ben differente, un ago da *sashiko* può misurare dai 5.7 ai 6.4 cm: tale lunghezza permette all'ago di passare attraverso uno o più strati di stoffa dallo spessore notevole.<sup>20</sup> La cruna è ben più grande rispetto a quella di un ago di normali dimensioni: il filo utilizzato per il *sashiko* è più spesso e resistente di un classico filo da ricamo o da cucito; l'estremità appuntita dell'ago invece facilita il passaggio attraverso la trama del tessuto, senza intaccare le singole fibre e senza causare rotture della trama o sfilacciamenti, che rovinerebbero inevitabilmente la stoffa e l'esecuzione del ricamo. (Fig.6)



Figura 6 Differenza fra un ago da cucito in alto e due aghi da sashiko in basso.  
<https://www.felissimo.co.jp/couturier/blog/technique/embroidery-technique/post-8520/>

Fra i vari strumenti per marcare le linee e disegnare il motivo desiderato sulla stoffa, è possibile ricorrere allo *hera*, uno strumento presente nella tradizione sartoriale giapponese. Lo *hera* è una spatola, generalmente in osso, bambù o plastica, che viene utilizzata per tracciare e rifinire le linee. Appoggiando la parte più arcuata sulla stoffa e premendo con forza il tessuto, si crea un'impronta che sarà la matrice da seguire durante l'esecuzione del ricamo. (Fig. 7)

<sup>20</sup> Shannon, Jason, MULLETT-BOWLSBY. *Boro & Sashiko, Harmonious Imperfection: The Art of Japanese Mending & Stitching*, Lafayette, C&T Publishing, 2021, p.38





Figura 7 Hera in legno. <https://bebebold.wordpress.com/>.

Come già citato in precedenza, i fili utilizzati nel *sashiko* hanno uno spessore e una resistenza maggiore. In particolare, la struttura del singolo filo di *sashiko* è estremamente peculiare per le differenze individuabili a confronto con un filo di ricamo classico: infatti, in una matassina di *sashiko*, vi sono fili di cotone non separati. Dunque, il filo utilizzato nel ricamo tradizionale è formato da sei diversi capi che vengono separati in base alle esigenze del motivo o del disegno eseguito: un disegno che necessita di dare l'idea di spessore e solidità più spesso comporterà l'utilizzo di un maggior numero di fili, mentre in un disegno più delicato e leggero verranno utilizzati meno capi di filo, talvolta anche uno solo. Nel *sashiko* invece, avviene quasi l'opposto: è il singolo filo che viene raggruppato insieme ad altri fili provenienti dalla stessa matassina per ottenere lo spessore desiderato.

Il ditale è forse uno degli strumenti più peculiari nell'intero kit per la creazione. Infatti, ne esiste un tipo apposta per attività come il *sashiko*, in cui vengono utilizzati aghi ben più lunghi del normale. I ditali da *sashiko* non hanno la classica forma "a campana" che protegge la parte più esterna del dito, ma sono in realtà degli anelli da infilare al dito con una piccola placca circolare che si appoggia sulla mano durante il lavoro.<sup>21</sup> La superficie del dischetto, che presenta piccole fossette come il suo collega tradizionale, aiuta a mantenere la stabilità della posizione della cruna mentre con il pollice e il dito medio si tiene l'ago; aiuta anche a proteggere la mano da eventuali infilzamenti mentre lo si spinge attraverso il tessuto. (Fig. 8) Infine, si può ricorrere all'aiuto del *kakehari*, una pinza in metallo che funge da terza mano: aiutando a tenere il tessuto in tensione, il lavoro viene facilitato e velocizzato. (Fig. 9)

<sup>21</sup> MULLETT-BOWLSBY. *Boro & Sashiko...*, cit., p.39

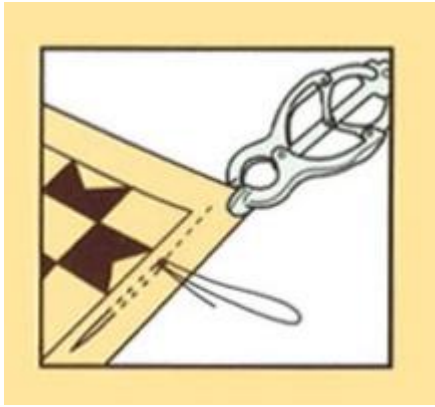


Figura 9 Utilizzo di un kakehari.  
<https://item.rakuten.co.jp/kimononokoto/kakehari01/>



Figura 8 Ditale da sashiko.  
<https://blog.goo.ne.jp/sashikoya/e/67d5e5e9f5d02cf38899c96ab3a95eba>

La tecnica antica di *sashiko* prevedeva l'utilizzo di due o tre strati di stoffa, sovrapponendo gli scampoli migliori alle parti consumate e cucendole insieme utilizzando punti semplici, che uno dopo l'altro creavano uno o più motivi. Questo tipo di esecuzione era adatto alla sua funzione: rinforzare gli abiti, riparare eventuali danni al tessuto e migliorarne la resistenza e durabilità. Una delle caratteristiche distintive del *sashiko* è proprio il prodotto finito: a differenza di altre tecniche di trapuntatura, gli oggetti in *sashiko* apparivano più piatti e compatti, in quanto non era previsto l'utilizzo di imbottiture, ma solo di strati di stoffa. La tecnica si è gradualmente raffinata, adattandosi alle esigenze e al contesto in cui il *sashiko* viene eseguito; tuttavia, con gli anni l'aspetto che è stato più privilegiato è quello legato all'estetica di disegni e motivi mentre quello legato alla creazione di una stoffa resistente è man mano svanito grazie alla modernizzazione della produzione dei tessuti.

I punti ricamati sono presenti sull'intera superficie del tessuto e hanno una doppia funzionalità: mentre legano i diversi scampoli di stoffa, creano una decorazione ricamata grazie al contrasto fra stoffa scura e filo bianco. Nonostante risulti facile pensare che i punti singoli del *sashiko* rappresentino i chicchi di riso, nella cittadina di Shōnai (prefettura di Yamagata), si dice che punti ricamati in filo bianco debbano rappresentare i piccoli fiocchi di neve per terra.<sup>22</sup> Oltre a dettare la moda per ogni classe sociale, le leggi suntuarie di periodo Edo non tralasciavano neppure il minimo dettaglio: nel caso del *sashiko*, le linee ricamate non dovevano superare la larghezza di un fil di paglia e i punti per le decorazioni degli abiti dei contadini non dovevano essere più grandi di un chicco di riso.

Nel *sashiko* è possibile individuare due tipi di punti: i punti *moyōzashi* 模様刺し e i punti *hitomezashi* 一目刺し. Questi punti, ognuno con le sue regole di esecuzione e peculiarità, possono essere utilizzati singolarmente o combinati, creando dei disegni di grande effetto e che denotano la bravura della ricamatrice.

I punti *moyōzashi*, così come i motivi derivati da questo tipo di punto, sono eseguiti con punto filza a tratti verticali o orizzontali. Con il punto *moyōzashi* è possibile eseguire sia linee dritte che linee curve, il punto viene ricamato continuamente cambiando direzione per creare un disegno più ampio e articolato. Ciononostante, la particolarità dei punti *moyōzashi* è che non si incrociano e non si sovrappongono mai, creando un ricamo molto pulito e semplice, coinvolgendo anche gli spazi

<sup>22</sup> MURAOKA, *Folk Arts...*, cit, p. 73.

negativi, che, contrastando col filo bianco utilizzato, contribuiscono anch'essi a creare un'idea di linearità nel prodotto finale. In questo stile di *sashiko* è molto importante il numero dei punti eseguiti: un numero errato di punti, che siano in eccesso o in difetto, rischia di rovinare l'intera armonia del disegno finale. Al contrario, il numero di fili utilizzati non è importante: non viene eseguito un ricamo a fili contati. Anzi, talvolta è possibile raddoppiare il filo per conferire al prodotto finale un'aria di resistenza e solidità. La precisione è uno degli elementi primari per eseguire un buon *sashiko moyōzashi* e una buona base assicura un ricamo pulito e accurato; i punti *moyōzashi* variano la propria dimensione in base alla grandezza della stoffa e in base a quanti strati di essa vengono utilizzati: un lavoro che prevede numerosi strati avrà dei punti più grandi. In generale, la lunghezza media di un punto *moyōzashi* è di 2.5 cm; lo spazio fra i singoli punti invece è circa la metà del punto.<sup>23</sup>

I punti *hitomezashi* invece, il cui nome porta il significato di “*sashiko* a punto singolo”, è un punto di ricamo tipico della città di Shōnai, nella prefettura di Yamagata. In questo stile vengono privilegiate linee dritte orizzontali e verticali, invece delle curvature, ricordando gli stessi punti che venivano utilizzati per rammendare gli abiti. La lavorazione con punto *hitomezashi* avviene come se sul tessuto fosse applicata una griglia di linee rette, in cui i diversi punti si incontrano e si incrociano per creare dei disegni complessi e carichi di luminosità, creando un forte contrasto con la stoffa scura sottostante. E, nonostante il ricamo fitto e intricato, spesso l'esecuzione si limitava a un unico filo, che anche in questo caso rispecchiava l'abilità manuale della ricamatrice.

### Motivi e Disegni

Sin dal XVIII secolo, i motivi di *sashiko* sono stati adattati al tessuto e alle risorse disponibili prendendo ispirazione da un grande numero di elementi, come ad esempio motivi ripresi da altri stili di decorazione, disegni popolari e oggetti quotidiani, motivi di buon auspicio e disegni di natura religiosa. Inoltre, durante il periodo Edo iniziarono a circolare dei libri che raccoglievano i motivi decorativi più popolari per i capi d'abbigliamento, ispirando alla novità anche le ricamatrici di *sashiko*.<sup>24</sup> Esse infatti si diedero da fare per creare un nuovo tipo di libro dei motivi, lo *shimachō* 縞帳: questo libro si differenziava dagli altri libri di motivi in quanto i design non venivano disegnati su carta, ma veniva invece applicato su carta un pezzetto di stoffa in cui fosse ben visibile il campione, in modo tale da avere un riferimento per poterne riprodurre lo stile in futuro.<sup>25</sup> (Fig.10)



Figura 10 Esempio di Shimachō del XIX secolo. I campioni di stoffa sono in cotone. <https://shibui.com/products/shimachō>.

<sup>23</sup> Susan BRISCOE. *The Ultimate Sashiko Sourcebook: Patterns, Projects and Inspiration*, Exter, David & Charles, 2005, p. 24.

<sup>24</sup> William WATSON. “Textile Decoration in the Edo Period and Its Further Implication.” *Modern Asian Studies*, vol. 18, no. 4, 1984, p. 658.

<sup>25</sup> MURAOKA, *Folk Arts...*, cit, p. 66.

Nell'ambito delle riforme della Restaurazione Meiji (1868) furono abrogate le vecchie leggi suntuarie, permettendo ai cittadini comuni di indossare non solo materiali di ottima qualità, ma anche le decorazioni sfarzose che una volta erano loro proibiti. Ciò portò a un conseguente cambio di gusti in fatto d'abbigliamento e fu proprio per quel motivo che nel periodo di transizione dal periodo Meiji al periodo Taishō molti dei manufatti in *sashiko* sono ricamati con motivi geometrici di grande dimensione, rielaborati da altri tipi di tessuto, ceramiche, oggetti intarsiati e dettagli architettonici.<sup>26</sup>

In generale, il *sashiko* prevede l'utilizzo di motivi geometrici che si ripetono sull'intera superficie della stoffa; oltre a creare una piacevole decorazione, il motivo geometrico permette di seguire in maniera ordinata la linea della stoffa in modo tale che i diversi strati siano ben amalgamati fra di loro. Per questo motivo, analizzando alcuni manufatti in *sashiko*, è possibile individuare numerosi motivi geometrici, come quadrati o rombi, oppure disegni la cui base sono linee arcuate e cerchi. Nonostante la semplicità delle singole linee, grazie a una studiata combinazione di linee, nascono motivi molto complessi. La peculiarità dei motivi geometrici del *sashiko*, infatti, si può individuare in come essi vengono elaborati e gli elementi da cui prendono ispirazione. Essi non sono solamente disegni elaborati in maniera accurata per risultare armoniosi nel complesso e svolgere una funzione utile, si tratta invece di disegni che sono stati adattati ispirandosi ad elementi naturali come fiori e piante, oggetti di uso quotidiano e kanji.

Ad esempio, uno dei motivi più popolari nel *sashiko* è il motivo *asanoha* (麻の葉), che prende ispirazione dalla foglia di *asa*, uno dei materiali più utilizzati nella produzione del *sashiko*. Oltre a omaggiare questa importante fibra, ricamare il motivo *asanoha* è un invito alla buona salute, motivo per cui è spesso presente sui prodotti in *sashiko* dedicati ai bambini, un augurio che crescano sani e forti proprio come le piante di *asa*.<sup>27</sup> Altri elementi naturali vengono ripresi nel motivo *seigaiha* (青海波), ovvero il motivo a onda, o nel motivo *nowaki* (野分), un motivo che si sviluppa sulla base dello *seigaiha* e raffigura le erbe selvatiche piegate dai vigorosi venti autunnali, che danno il nome a questo motivo. Inoltre, questi due motivi aggiungono anche l'elemento della stagionalità al tessile su cui vengono applicate: il motivo *seigaiha*, infatti, viene utilizzato durante i mesi estivi, grazie alla freschezza trasmessa dal disegno delle onde; il motivo *nowaki* invece viene utilizzato per indicare la stagione autunnale, grazie al disegno delle erbe selvatiche piegate dai tifoni tipici di inizio autunno.<sup>28</sup> (Fig. 11)



Figura 11 Da sinistra: Asanoha, Seigaiha e Nowaki. Yoshida Eiko, *Sashiko Hyakuyō*.

<sup>26</sup> BRISCOE, *The Ultimate Sashiko Sourcebook...*, cit., p. 14.

<sup>27</sup> YOSHIDA Eiko, *Sashiko Hyakuyō* (Cento Sashiko), Tokyo, Bunka Shuppan Kyoku, 1981, p. 105.

<sup>28</sup> YOSHIDA, *Sashiko...*, cit., p.102.

Per quanto riguarda invece i disegni che prendono ispirazione dalla vita quotidiana, vi sono i motivi che riprendono i dettagli architettonici delle case, come le pavimentazioni esterne o le combinazioni geometriche ottenute dagli incastri del legno utilizzato all'interno della casa, come il motivo *ishidatami* (石畳); i motivi *higaki* (檜垣) e *ajiro* (網代) riprendono invece i lavori di intreccio utilizzati per la creazione delle staccionate e dei recinti. (Fig. 12)

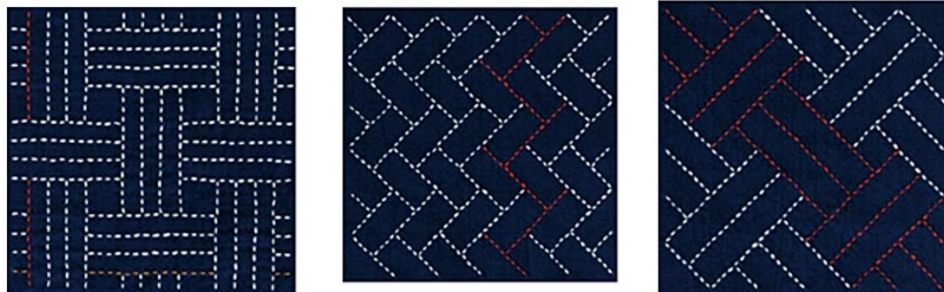


Figura 12 Da sinistra, motivi *ishidatami*, *higaki*, *ajiro*. *The Ultimate Sashiko Sourcebook*, Susan Briscoe.

Infine, fra i motivi che prendono ispirazione dai kanji, è possibile individuare motivi che riproducono in maniera molto fedele il kanji in questione; ad esempio, nel caso del motivo *tsumeta* (詰田), basato sul kanji che indica campo di riso 田 (*ta*), il carattere cinese è facilmente riconoscibile. In altri casi invece i kanji vengono utilizzati come base per un motivo ben più astratto, come lo *jūjitsunagi* (十字つなぎ) o lo *igeta koshi* (井桁格子), basati rispettivamente sul kanji *jū* 十 e sul kanji *i* 井. Lo *jūjitsunagi* è infatti una composizione di *jū* posti in maniera tale da creare complessivamente un motivo a croce composto dall'unione dei diversi kanji, un motivo che porta buon auspicio grazie alla continua ripetizione del dieci; lo *igeta koshi* invece si sviluppa prendendo ispirazione dal kanji di pozzo, da cui nasce un motivo squadrato composto da rettangoli che seguono le linee del kanji *i* 井. In entrambi gli esempi, il kanji utilizzato come base non è immediatamente individuabile come nel caso dello *tsumeta*, ma si sviluppa invece in maniera più astratta e rielaborata. Il motivo *komezashi* (米刺し) invece si può considerare come una via di mezzo: la struttura del kanji da cui prende ispirazione, *kome* 米, non è immediatamente individuabile in quanto kanji ma non è nemmeno rielaborato in maniera così astratta da non essere in grado di riconoscere il carattere su cui il motivo è basato. (Fig. 13)



Figura 13 Da sinistra, il motivo *jūjitsunagi*, *igeta koshi* e *komezashi*. *The Ultimate Sashiko Sourcebook*, Susan Briscoe.

Il *sashiko* inoltre può vantare una vastissima gamma di motivi e disegni grazie alle numerose varianti nate dai motivi più semplici. Essi infatti venivano sovrapposti, ruotati, combinati ad altri motivi o ottenuti modificando l'asse su cui essi si sviluppano, aggiungendo creatività e manifestando la maestria delle ricamatrici che si dedicavano al ricamo.

Un'altra caratteristica particolare che contraddistingue i motivi del *sashiko* è l'utilizzo di disegni e soggetti popolari nella tradizione ornamentale giapponese, rielaborati però secondo le esigenze delle tecniche di ricamo: ciò permette quindi una geometrizzazione che facilita l'esecuzione del ricamo seguendo la struttura di griglie immaginarie sul tessuto su cui esso si sviluppa. Uno degli esempi che meglio dimostra questa trasformazione, sono le farfalle. Infatti, se nello *shishū* la rappresentazione delle farfalle è verosimile, nel *sashiko* il motivo a farfalla viene creato grazie all'unione di numerose piccole linee che, disposte in maniera ordinata, riproducono la sagoma di una farfalla dalle ali aperte e dalle antenne visibili. Altri esempi sono i motivi floreali, che vengono rielaborati in modo tale da essere composti da linee geometriche ma mantenendo comunque la silhouette di un fiore. La geometrizzazione di alcuni soggetti comunque non esclude l'utilizzo di disegni eseguiti attraverso il ricamo libero ma utilizzando i punti del *sashiko*. Ad esempio, nei tessuti in *sashiko* ad opera della ricamatrice Yoshida Eiko, è possibile individuare alcuni soggetti eseguiti semplicemente utilizzando i punti del *sashiko*, senza ricorrere forzatamente alla geometrizzazione. Mantenendo come esempio le farfalle, Yoshida mostra un *nagagi*<sup>29</sup> su cui sono state ricamate delle farfalle senza seguire uno schema geometrico.<sup>30</sup> (Fig. 14)



Figura 14 Motivo di farfalle eseguito in maniera verosimile (*Sashiko Hyakuyo*, Yoshida Eiko) e in maniera stilizzata (*The Ultimate Sashiko Sourcebook*, Susan Briscoe).

La natura domestica del *sashiko*, eseguito in ambito casalingo da e per il proprio nucleo familiare, si trasforma in espressione di considerazione e benevolenza nei confronti di chi indosserà poi il prodotto finito in *sashiko*. Per questo motivo, numerosi motivi adattati al ricamo popolare riprendono i significati di buon auspicio e di protezione, che, una volta applicati agli indumenti dei lavoratori, avrebbero senz'altro avuto un effetto positivo. Inoltre, ricamare determinati motivi sul tessuto poteva diventare una pratica pari a una preghiera per la prosperità: alcuni punti e alcuni disegni ricordavano il riso, rendendoli perfetti per coloro che lavoravano nelle campagne e invitava alla prosperità del raccolto; alcuni motivi, che ricordavano le squame di un pesce, erano invece perfetti per invocare una buona pesca e venivano ricamati sugli abiti dei pescatori.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Un tipo di kimono unisex, lungo fino alle caviglie, indossato in contesti informali.

<sup>30</sup> YOSHIDA, *Sashiko...*, cit., p.17.

<sup>31</sup> “*Hishizashi to ha*” 菱刺しとは, <https://hishizashi.com/about/>, 20-08-2023.

I motivi più ricorrenti e caratteristici di questo tipo di ricamo si dividono in due gruppi, riprendendo lo stile di ricamo attraverso cui il *sashiko* viene eseguito: vi sono dunque i motivi *moyōzashi* e motivi *hitomezashi*. La maggior parte dei motivi citati in precedenza, dunque il motivo *asanoha*, *ujitsunagi* e *igeta koshi*, fanno parte dei motivi *moyōzashi*. Infatti, osservando la ripetizione dei punti essi non si sovrappongono mai e, in generale, il motivo si sviluppa in maniera ordinata, valorizzando anche gli spazi negativi: infatti, grazie alla scarsa densità di ricamo sulla stoffa, essi risultavano i più versatili per rinforzare le stoffe con poche risorse disponibili, ma creando comunque decorazioni di grande impatto.

A differenza dei motivi *moyōzashi*, in cui il punto viene adattato al disegno da ricamare, nei motivi *hitomezashi* l'attenzione è posta solo sui singoli punti, che uno dopo l'altro e rigorosamente sempre della stessa dimensione, si intersecano e si incontrano per far nascere la decorazione sul tessuto. Rispetto ai motivi *moyōzashi*, i ricami eseguiti seguendo i motivi *hitomezashi* risultano molto più carichi e densi; ciò è il risultato di una struttura che attraverso cui il ricamo si sviluppa su file orizzontali e verticali eseguite con un punto filza. Nonostante le differenze basate sull'esecuzione e sull'estetica, gli elementi utilizzati come ispirazione all'interno del *sashiko* restano sempre gli stessi, ma eseguiti secondo le necessità e le regole che il tipo di motivo e il tipo di punto richiedono. Per questo motivo, è bene osservare come si sviluppa all'interno dei due stili di motivi lo stesso soggetto, in questo caso lo *yabane* (矢羽), ovvero la piuma utilizzata nelle frecce. Lo *yabane* all'interno dei motivi *moyōzashi* viene reso attraverso un ricamo che segue il bordo del disegno, dalle linee pulite e che valorizza anche la stoffa sottostante. Lo *yabane hitomezashi* invece si sviluppa al contrario rispetto alla sua controparte *moyōzashi*: il ricamo infatti è molto fitto e il motivo si crea attraverso gli spazi vuoti lasciati fra una piuma e l'altra, creando un netto contrasto fra il bianco del filo e il blu della stoffa. (Fig. 15)



Figura 15 Differenza fra il motivo “yabane” in stile *moyōzashi* e *hitomezashi*. *The Ultimate Sashiko Sourcebook*, Susan Briscoe.

### **Varianti Regionali**

Nonostante le fonti limitate che documentano lo sviluppo del *sashiko*, si sono sviluppate due principali ipotesi: la prima ipotesi sostiene che il *sashiko* si sia evoluto in maniera indipendente in diverse aree del Giappone; la seconda ipotesi invece sostiene che il *sashiko* ha avuto origine in una precisa area per poi espandersi lungo l'arcipelago.

Le tradizioni e le varianti regionali di *sashiko* possiedono un fascino particolare dato proprio dalle differenze che rispecchiano le caratteristiche geografiche di una determinata area o addirittura che siano in grado di rispecchiare gli aspetti economici e sociali. Cynthia Shaver in “*Sashiko: A Stitchery of Japan*” individua quattro varianti regionali: il *sashiko* di Tsugaru, il *sashiko* di Nanbu, il *sashiko* di Shimokita e infine il *sashiko* di Shōnai.

La variante di cui si hanno più informazioni è il *sashiko* di Tsugaru, sviluppatosi nell'area nordorientale della odierna prefettura di Aomori. Nonostante l'area principalmente montuosa, il clima è umido grazie al contatto con la costa che si affaccia sul Mar del Giappone: ciò ha sempre favorito una fiorente coltivazione del riso, permettendo ai suoi abitanti una notevole stabilità e prosperità economica. Ciò permetteva agli abitanti di Tsugaru di commerciare facilmente con le aree più a sud, creando un flusso culturale ed economico molto vario. Per questo motivo, la variante regionale di Tsugaru include un gran numero di tessuti utilizzati per la creazione di prodotti ricamati e il colore di questi ultimi è sempre molto carico a causa della grande quantità di indaco utilizzata per ottenere il color *kon*, un blu molto scuro.<sup>32</sup> Inoltre, nell'area di Tsugaru nasce un tipo di *sashiko* molto particolare, ovvero il *kogin*. Il nome, originario da *koginu* o *kogino* (小巾), è una parola natia della penisola di Tsugaru, che fa riferimento a una stoffa tessuta in maniera grezza, tradizionalmente solo con tessuto in fibre di canapa, tinta con l'indaco, con o senza punti di ricamo. Per questo motivo, per distinguere le stoffe ricamate da quelle pulite, nacque il termine “*sashikogin*” o “*sashikoginu*”.<sup>33</sup>

Ciò che differenzia il *kogin* dal *sashiko* ordinario risiede nella realizzazione del *kogin*: esso, infatti, si tratta di una tecnica a fili contati, ovvero una tecnica in cui il numero di fili di ordito e di trama viene contato metodicamente per ogni punto, in modo da eseguire punti di lunghezza uniforme e creare un disegno preciso e uniforme. Per questo motivo, il tessuto utilizzato come base per l'esecuzione del *kogin* è più grezzo rispetto alle altre, in modo tale da permettere alle ricamatrici di essere in grado di contare i fili per eseguire i punti. Inoltre, i motivi più ricorrenti nel *kogin* sono motivi a punta di diamante, dalle forme romboidi, ottenute grazie alla precisione richiesta per questo tipo di ricamo. (Fig. 16)



Figura 16 Ricamo in *kogin*. <https://hishizashi.com/about/>.

Oltre ad essere il *kogin* stesso una variante del *sashiko*, vi sono tre ulteriori varianti: la variante orientale, la variante occidentale e la variante a tre righe. Questi tre stili si sono sviluppati basandosi sulla collocazione geografica del fiume Iwaki, che scorre nella penisola di Tsugaru, prendendo ispirazione dalle due sponde e dalla foce del fiume. Le differenze, successivamente elencate, fanno riferimento principalmente all'aspetto estetico e alla collocazione e dimensione dei motivi collocati sugli abiti decorati in *kogin*. Infatti, nella variante orientale è prevista una combinazione di disegni di grande dimensione che si sviluppano sull'intera superficie; al contrario, nella variante occidentale i motivi ricamati sono di dimensione ridotta, ma sul tessuto è possibile contare un numero maggiore

<sup>32</sup> SHAVER, “*Sashiko...*”, cit., p. 46

<sup>33</sup> MORIOKA, “*Sashiko, Kogin...*”, cit., p. 100.



di disegni differenti utilizzati. La variante *kogin* a tre righe, anch'essa strutturata seguendo la struttura del kimono, prevede l'utilizzo di motivi diversi sia sul lato sinistro che sul lato destro, fino all'altezza del busto. Per completare la composizione che dà anche il nome a questa variante, sulla schiena sono presenti tre righe.<sup>34</sup>

Un'altra variante regionale è il *sashiko* di Nanbu. Questo stile nasce e si sviluppa nell'area nordorientale della prefettura di Aomori includendo anche la parte più settentrionale della prefettura di Iwate. A causa dei terreni molto secchi, la coltivazione del riso era estremamente difficoltosa; di conseguenza, il commercio era molto limitato e gli abitanti di questa zona, oltre a vivere in condizioni molto rigide, non erano particolarmente abbienti. Questi presupposti socioeconomici permettono di comprendere più a fondo le caratteristiche che contraddistinguono questo tipo di *sashiko*,

Innanzitutto, una delle qualità principali del *sashiko* di Nanbu è il tessuto alla base del ricamo, dalle sfumature blu chiaro che si avvicinano al color *hanada*. A causa delle condizioni di vita poco vantaggiose degli abitanti, le poche risorse disponibili venivano ottimizzate al meglio e ciò riguardava anche l'ambito tessile. Le stoffe, infatti, venivano immerse nelle tinozze di tintura poche volte e di conseguenza si otteneva un tessuto blu chiaro, pronto per essere decorato. Il tessuto blu scuro, tipico del *sashiko*, veniva comunque utilizzato in quantità minore e veniva applicato solamente sulle spalle e sull'orlo dei capi di abbigliamento, creando un netto contrasto fra i diversi toni di blu e creando un design quasi moderno. Anche i colori dei fili rispecchiano i colori della stoffa e creano una palette molto semplice composta da blu chiaro, blu scuro e bianco. Nonostante la scarsità di risorse, il ricamo del *sashiko* di Nanbu è particolarmente vivace e denso, coprendo quasi interamente la superficie del tessuto. Nonostante la tecnica sia molto simile a quella del *sashiko* generico, e dunque un ricamo eseguito con un semplice punto filza che segue una linea orizzontale, da questo tipo di *sashiko* nasce la tecnica *hishizashi*, ovvero un ricamo a fili contati che si basa sul motivo a diamante. Analizzando infatti manufatti che combaciano con lo stile del *sashiko* di Nanbu, la maggior parte dei motivi utilizzati sono motivi a diamante e le sue varianti, che si sviluppano in orizzontale.<sup>35</sup> Nonostante la similitudine con il *koginzashi*, lo stesso motivo eseguito seguendo il *koginzashi* e lo *hishizashi* sviluppatosi dal *sashiko* di Nanbu, le differenze sono sostanziali, in quanto il primo è un rombo che si sviluppa in verticale, mentre il secondo risulta come un rombo schiacciato che si espande orizzontalmente, indicando una netta differenza fra i due stili. (Fig. 17)



Figura 17 Esempio di ricamo Nanbu hishizashi. <https://hishizashi.com/about/>.

<sup>34</sup> "Tsugaru Koginzashi" 津軽 こぎん刺し, <https://koginbank.com/about/about01/>, 19-08-2023.

<sup>35</sup> "Hishizashi to ha" 菱刺しとは, <https://hishizashi.com/about/>, 20-08-2023.

Un altro importante tipo di *sashiko* sviluppatosi in una determinata area, nello specifico la prefettura di Yamagata, è il *sashiko* di Shōnai. Insieme alle varianti regionali citate in precedenza, il *sashiko* di Shōnai è una delle tre varianti regionali più importanti: in quest'area infatti si svilupparono numerosi motivi che gradualmente si sono espansi in tutto l'arcipelago grazie ai contatti commerciali attraverso la Kitamaebune, una tratta costiera di scambi commerciali che, durante il periodo Edo, collegava la regione del Kansai alla costa nord-occidentale del Tohoku, passando attraverso il mare interno di Seto e il mar del Giappone. Le navi percorrevano questa tratta ogni anno, effettuando non solo scambi commerciali, ma anche culturali. Il corpus di disegni del *sashiko* di Shōnai, infatti, ammonta a circa 40 differenti motivi, che prendono ispirazione dalla natura, come lo *hanatsunagi* (花つなぎ) o il motivo a corteccia di cedro e, soprattutto, motivi di buon auspicio: questi ultimi prendevano ispirazione da ogni tipo di elemento naturale o della vita quotidiana e venivano ricamati sugli indumenti dei lavoratori della zona per un ulteriore augurio alla buona fortuna.<sup>36</sup> Nonostante nel *sashiko* di Shōnai vi siano anche motivi che si sono sviluppati in altre aree geografiche, l'influenza che esso ha avuto sull'intera pratica del ricamo popolare è degna di nota.

Infine, una variante regionale particolare è il *sashiko* di Shimokita, sviluppatosi nella prefettura di Aomori e svolto da e per coloro che lavoravano nell'ittica. Nonostante i numerosi punti in comune col *sashiko* classico, fra cui materiali, colori e motivi, la peculiarità di questa variante regionale la si individua nell'esecuzione del ricamo, ben differente da tutti gli altri tipi di *sashiko*. Infatti, se nel *sashiko* classico l'ago veniva fatto passare attraverso la stoffa con un punto unico, la tecnica di ricamo del *sashiko* di Shimokita prevedeva che l'ago venisse spinto perpendicolarmente rispetto alla stoffa posta alla base, uscendo dal tessuto ad ogni punto. L'utilizzo di questa tecnica comportava una maggiore quantità di filo, dato che al termine del lavoro il ricamo sarebbe comparso sia sul dritto che sul rovescio; eseguire questo tipo di *sashiko* non era dunque adatto a zone meno abbienti in cui le risorse scarseggiavano. Tuttavia, l'aspetto economico non era affatto un problema per gli abitanti di Shimokita, e, grazie a questa tecnica, il prodotto finito risultava molto più spesso e resistente.

### ***Sashiko* come *Mingei* – Yanagi Sōetsu e la salvaguardia dell'artigianato popolare**

Grazie a un'analisi che interessa gli aspetti principali del *sashiko*, è possibile individuare una netta distinzione rispetto ad altri tipi di ricamo sviluppatosi in Giappone. Nonostante nel *sashiko* sia contemplata una proprietà ornamentale data dai motivi ricamati seguendo diversi disegni, il *sashiko* non nasce come arte decorativa, ma nasce invece per una funzione ben precisa e, soprattutto, utilitaristica: sfruttare al meglio ogni scampolo di stoffa disponibile per rinforzare e utilizzare a lungo un prodotto tessile. Per questo motivo, il *sashiko* si qualifica come *mingei*, ovvero arte popolare o folklorica.

Prima di analizzare gli aspetti che caratterizzano le *mingei* e osservare come essi si manifestino all'interno del *sashiko*, è bene aggiungere alcuni cenni legati all'origine di questo termine. Il termine *mingei* nasce come definizione delle arti popolari durante il periodo Taishō grazie agli studi e alle teorie elaborate dal critico d'arte e filosofo Yanagi Sōetsu (1889 – 1961), in collaborazione con gli artigiani Hamada Shōji (1894 – 1978) e Kawai Kanjirō (1890 – 1966).

Il punto di partenza fu lo studio e la passione di Yanagi nei confronti delle arti e delle tecniche artigianali coreane, in particolare per quanto riguarda le ceramiche; presto realizzò che esse, insieme ad altri manufatti popolari, possedevano una bellezza particolare che non era possibile

---

<sup>36</sup> “Shōnai Sashiko” 庄内刺し子, 2014, <http://tohoku-standard.jp/standard/yamagata/shonaisashiko/>, 20-08-2023.

ritrovare o replicare nei manufatti creati col solo scopo di essere opere d'arte. Yanagi, dunque, iniziò a ricercare prodotti di manifattura popolare all'interno del Giappone, rendendosi conto l'importanza della salvaguardia un tipo di arte che raramente veniva riconosciuto e in breve tempo fu in grado di collezionare diversi manufatti, sia di origine coreana che di origine giapponese. Nel 1924, istituì il Chōsen Minzoku Bijutsukan (Museo di Arte Folklorica Coreana) a Seoul, e, l'anno successivo fu definito il termine *mingei*, ottenuto dall'unione delle parole *minshū* (民衆, popolo) e *kōgei*, (工藝, artigianato). Gradualmente il lavoro di ricerca e divulgazione si ampliò grazie alla fondazione della rivista *Kōgei* nel 1931, e, dopo una serie di finanziamenti privati, nel 1936 fu fondato il Nihon Mingeikan, (Museo d'Artigianato Popolare Giapponese), museo dedicato esclusivamente all'artigianato popolare giapponese.<sup>37</sup>

L'attenzione nei confronti dei *mingei* fu fondamentale non solo per mostrare un tipo diverso di bellezza, diverso da quello delle belle arti, ma anche per salvaguardare l'artigianato sviluppatosi nelle comunità rurali e nei ceti più bassi; un tipo di arte che non nasceva dalla ricerca della bellezza ma nasceva invece dalla necessità della vita quotidiana, e che rischiava di scomparire a causa della celere urbanizzazione e industrializzazione.

A primo impatto la definizione di *mingei* può sembrare molto ampia e di libera interpretazione e ciò ha portato a una distorsione del significato originale elaborato da Yanagi. *Mingei*, infatti, significa artigianato popolare e utilitaristico: in un oggetto, la bellezza non era affatto il primo aspetto preso in considerazione, ma la si poteva individuare nell'aspetto pratico all'interno della vita quotidiana; si trattava di una bellezza naturale che si manifestava attraverso la funzione che tale oggetto doveva soddisfare all'interno della quotidianità della gente comune, non un tipo di bellezza straordinaria ma una bellezza semplice, umile e senza pretese, proprio come l'artigianato popolare.<sup>38</sup> Dunque, per mantenere la definizione adeguata di *mingei* così come era stata elaborata da Yanagi, sono stati elaborati cinque criteri fondamentali che un determinato tipo di artigianato deve possedere per essere considerato *mingei*, Essi sono stati raccolti nel saggio "*The Way of Craftsmanship*" e sono l'uso pratico, la grande quantità e il prezzo basso, il regionalismo e l'anonimato dell'artigiano.<sup>39</sup> Questi aspetti verranno poi utilizzati per analizzare come si sviluppano all'interno del *sashiko*.

Innanzitutto, l'aspetto che si rivela fondamentale all'interno della definizione del *mingei* è l'uso pratico dell'oggetto d'artigianato popolare. Esso, infatti, deve svolgere una determinata funzione nella quotidianità in quanto essere utile è la prima qualità importante che deve possedere; tutto ciò che ostacola la sua funzione, come forme complicate o decorazioni senza una funzione precisa, è superfluo. Ciò non significa che un pezzo d'artigianato debba essere esteticamente sgradevole, anzi, oltre ad essere utile deve anche essere di conforto per lo spirito umano; deve essere un oggetto che, indipendentemente dal suo aspetto estetico, sia in grado di far parte della quotidianità. Per questo motivo, l'uso di forme stravaganti o decorazioni eccessive allontana il manufatto dalla definizione di *mingei*, avvicinandolo invece a quella dell'opera d'arte.

Osservare il *sashiko* sotto quest'ottica fa riflettere come esso abbia avuto origine e si sia sviluppato nel corso degli anni. Nonostante ad oggi il *sashiko* sia apprezzato per la sua bellezza basata sulla semplicità e sulla frugalità, un tempo il *sashiko* veniva apprezzato per la sua funzione, ovvero quella di ottenere un tessile resistente ed essere in grado di riciclare le risorse a propria

---

<sup>37</sup> YANAGI Sōetsu, *The Unknown Craftsman; a Japanese Insight into Beauty*, Tokyo, Kodansha International, 1972, p. 95.

<sup>38</sup> MURAOKA, *Folk Arts...*, cit, p. 13.

<sup>39</sup> YANAGI, *The Unknown...*, cit., p. 197.

disposizione. Anche le decorazioni del *sashiko* e i numerosi motivi ricamati non nascono per esigenze estetiche ma nascono invece come modo per creare un legame fra i diversi strati di stoffa. Nel *sashiko* e negli altri tipi di *mingei*, la bellezza resta sempre e comunque un valore secondario, in quanto al primo posto verrà sempre considerato il ruolo che questo manufatto svolgeva nella vita quotidiana. (Fig. 18)



Figura 18 Borsa per sake in cotone e corda con decorazioni in sashiko. Tardo XIX secolo.  
<https://art.seattleartmuseum.org/objects/18298/quilted-sake-bag?ctx=8ae08f31-d784-462d-a205-859a009d9936&idx=263>

Due aspetti che vanno di pari passo sono la produzione in grande quantità e il prezzo basso dei manufatti popolari. La produzione avveniva in massa, non industrialmente ma artigianalmente, proprio perché i fruitori di questo prodotto erano le masse: trattandosi di oggetti utilizzati in ambito quotidiano, essi si usuravano facilmente e mantenevano la richiesta sempre alta. Chiaramente la produzione di massa non lasciava spazio all'originalità e le tecniche per velocizzare il lavoro si svilupparono in fretta: per questo motivo, molti dei manufatti, oltre ad essere caratterizzati dalla semplicità, erano molto simili fra di loro. La creatività non era prevista per una presenza ordinaria della vita quotidiana. E, a proposito di semplicità, questo aspetto fu importante in quanto gli oggetti d'artigianato erano caratterizzati da un costo basso. Questo aspetto si sviluppò soprattutto nel momento in cui i prodotti cessarono di essere merce di scambio fra comunità e acquisirono invece un valore monetario. Esso era comunque molto basso, in quanto la produzione era indirizzata verso la gente comune. Nel caso del *sashiko*, l'aspetto della produzione di massa lo si può individuare sotto il punto di vista della produzione delle materie prime: ad esempio, la filatura delle fibre, la tessitura della stoffa e l'estrazione del colore utilizzato nelle tinture facevano tutte parte di un lavoro svolto continuamente per sopperire alla necessità di queste materie prime. Un aspetto che forse differenzia maggiormente il *sashiko* da altre attività artigianali è l'utilizzo di diverse combinazioni di motivi ricamati; ciò, tuttavia, non era sintomo di creatività personale, in quanto i motivi decorativi si ripetevano inevitabilmente. Per quanto riguarda invece l'aspetto economico, il *sashiko* era un'attività principalmente casalinga, ma che non esclude un'ipotetica compravendita dei prodotti, soprattutto sapendo che il *sashiko* veniva impiegato per le divise dei vigili del fuoco di

basso rango. Attraverso le informazioni a disposizione, è comunque possibile ipotizzare il basso costo dei prodotti in *sashiko* grazie al materiale meno pregiato utilizzato per il tessuto e per i fili.

Un altro criterio fondamentale che caratterizza i diversi tipi di *mingei* è senza dubbio il regionalismo. In relazione ai *mingei*, il regionalismo include le differenze estetiche in base alle diverse aree geografiche, ma include anche la scelta del materiale, come il clima e la geografia influisce sui manufatti e su come essi vengono impiegati nella vita quotidiana. L'artigianato popolare non può che svilupparsi seguendo le necessità di una determinata area rispetto ad un'altra; dunque, attraverso il regionalismo del *mingei* è possibile comprendere non solo le necessità ma anche gli aspetti sociali e culturali. Nel *sashiko*, l'aspetto del regionalismo è estremamente ricco ed evidente grazie alle varianti regionali: esse, infatti, dimostrano come una sfumatura di indaco più o meno carica indichi la ricchezza di una determinata comunità rispetto ad un'altra; una decorazione che, oltre ad essere funzionale alla struttura di un tessile, riprende anche i dettagli geografici dell'area in cui si sviluppa. Nel *sashiko*, questi aspetti si possono individuare anche in zone non particolarmente distanti fra di loro, che, grazie alle loro differenze, vanno ad arricchire la cultura di un ricamo popolare.

L'ultimo aspetto che interessa il *mingei* è l'artigiano, colui che sta alla base della creazione e permette che un manufatto venga alla luce. Nonostante la figura dell'artigiano sia importante perché senza di essa le *mingei* non potrebbero esistere, essa non deve diventare più importante dell'oggetto stesso. Innanzitutto, come già citato in precedenza, spesso il lavoro che supportava la produzione dei manufatti non coinvolgeva un singolo individuo, ma coinvolgeva invece più persone che si occupavano delle diverse fasi di produzione, favorendo quindi un lavoro comunitario rispetto al lavoro individuale. Ad esempio, nel caso del *sashiko*, filatura, tessitura e ricamo potevano essere svolti sì dalla stessa persona, soprattutto se si tiene conto che il *sashiko* era un'attività principalmente casalinga, ma raramente essa si occupava anche dell'estrazione del colore e della tintura della stoffa. Un aspetto peculiare che caratterizza la figura dell'artigiano all'interno del *mingei* è l'anonimato: la mancanza di traccia che possa collegare un manufatto a un individuo infatti è riconducibile a una delle categorie più pure e autentiche di *mingei*. L'anonimato infatti permette di apprezzare un oggetto in tutte le sue sfaccettature, apprezzandone la tecnica di manifattura, i materiali, la funzione all'interno della vita quotidiana, etc., in poche parole, l'attenzione viene posta esclusivamente sull'oggetto.

Quando un manufatto d'artigianato popolare è svolto da un artista-artigiano, l'oggetto non diventa meno bello, ma perde autenticità, in quanto è avvolto dalla personalità e dall'individualismo di colui che l'ha creato. Spesso, infatti, l'individualismo sopprime le caratteristiche che invece fanno brillare il *mingei*, allontanandolo dalla sua natura di oggetto quotidiano e avvicinandolo invece a quella di un mero oggetto decorativo, influenzato invece dalle belle arti e da un'idea di bellezza considerata come convenzionale. Yanagi infatti sostiene:

*“As we all know, ours is an age of signature. Everyone rushes to sign his name to his work, and society too tends to value signed works. Folk art, however, by its very nature, has always been inevitably anonymous; it shows us the beauty of a world in which there is no necessity for the individual to make his name known.”*<sup>40</sup>

Da ciò è possibile dedurre quindi che attraverso l'anonimato è possibile apprezzare la bellezza dell'artigianato popolare, spogliandolo dell'individualismo e dell'egoismo dell'artista che inconsciamente fa prevalere la propria personalità sull'oggetto, invece di portare avanti la bellezza

---

<sup>40</sup> Hugo MUNSTERBERG, *The Folk Arts of Japan*, Tokyo, Rutland, C.E. Tuttle Company, 1958, p.12.

dell'utilità all'interno del quotidiano. Nel *sashiko*, l'anonimato delle ricamatrici è sempre stata la normalità: l'attività si svolgeva in ambiente domestico e non vi era la necessità di attribuire un nome; questa condizione, tuttavia, interessava principalmente un periodo storico in cui il *sashiko* era un elemento necessario nella quotidianità.

Nella storia del *mingei*, il *sashiko* ha senza dubbio occupato un ruolo importante nell'ambito dei tessili popolari. Gli aspetti caratteristici dell'artigianato popolare elaborati da Yanagi fanno riferimento a numerose attività, come le ceramiche, le lacche o la lavorazione del legno; per quanto riguarda il tessile questi aspetti si applicano indiscutibilmente al *sashiko*, manifestandosi secondo le caratteristiche principali che interessano il ricamo popolare. È importante, tuttavia, sottolineare che le caratteristiche elaborate da Yanagi interessano un tipo di artigianato popolare che ancora svolgeva un ruolo fondamentale all'interno della vita quotidiana delle comunità rurali; tutti i manufatti di origine più recenti (nel caso del *sashiko*, quando si è trasformato da necessità a hobby) verrebbero considerati inevitabilmente come opere d'arte-artigianato. Essi, infatti, nonostante riprendano le tecniche e la cultura dell'artigianato popolare, rischiano di non soddisfare completamente i criteri elaborati da Yanagi per essere considerati la forma più pura di *mingei*.

Nonostante una notevole parte storica relativa a questo tipo di ricamo sia andata perduta nel corso dei secoli, l'analisi svolta sul *sashiko* ha permesso di esplorare la cultura tessile rurale giapponese, osservandone i tipi di fibre impiegati per la creazione dell'abbigliamento e di manufatti casalinghi, ma soprattutto ha permesso di analizzare il fenomeno del ricamo giapponese in ambito popolare, un argomento che spesso viene oscurato dalla fama e dalla bellezza del ricamo ornamentale giapponese, utilizzato principalmente per i pregiati kimono riservati alla nobiltà. Tuttavia, il *sashiko* è in grado di brillare grazie al motivo per cui esso si è originato, un tipo di ricamo che non nasce esclusivamente dal desiderio di ornare un tessuto, ma che nasce invece dalla necessità di rinforzare un tessuto per farlo perdurare nel tempo e soprattutto di sfruttare al meglio le risorse a disposizione. A questo proposito, i motivi giocano un ruolo fondamentale all'interno del *sashiko*, in quanto si sono sviluppati principalmente per una funzione ben precisa, ovvero creare un saldo legame attraverso gli strati di stoffa, ma si sono poi evoluti per creare decorazioni geometriche importanti per le comunità popolari grazie al loro simbolismo e ai loro significati nascosti. Un elemento importante, inoltre, che caratterizza il *sashiko* è la varietà regionale, attraverso cui è stato possibile osservare gli aspetti geografici e sociali del Giappone, in particolare l'area settentrionale, in cui il *sashiko* si è sviluppato maggiormente. Infine, grazie agli studi relativi al *mingei* da parte di Yanagi Sōetsu è stato possibile osservare quali sono le caratteristiche che definiscono l'artigianato popolare e in che modo esse si applicano al *sashiko*.

## Capitolo 2 - *Shishū*

### Storia del ricamo

Quando il ricamo giapponese viene considerato da punto di vista storico, è inevitabile che il suo percorso si intrecci a numerosi elementi che si collegano e si influenzano reciprocamente. Infatti, lo sviluppo del ricamo nel corso degli anni non può essere separato innanzitutto dall'evoluzione del tessile giapponese, importante poiché rappresenta la base per la realizzazione del ricamo. Nonostante in tempi recenti il ricamo giapponese sia diventato un'opera d'arte che viene incorniciata o montata su paraventi e rotoli appesi, in questo capitolo le informazioni storiche riguarderanno principalmente prodotti tessili come abiti e accessori. Questi ultimi sono stati per millenni il supporto principale per il ricamo e per la sua evoluzione nel corso del tempo. Inoltre, non bisogna sottovalutare l'importanza di colori e motivi che, nel corso della storia, hanno avuto un ruolo fondamentale nel delineare i gusti estetici in base alle diverse epoche e alla posizione sociale di coloro che li indossavano. In poche parole, senza questi elementi, il ricamo diventa semplicemente l'atto di far passare il filo attraverso un tessuto, perdendo quelle caratteristiche che lo rendono un'opera d'arte.

Il ricamo giapponese ha radici molto antiche, risalenti a migliaia di anni fa, quando era considerato un semplice metodo per riparare o rinforzare abiti e oggetti. Nel periodo precedente al VI secolo, che indica la fine della preistoria giapponese, l'utilizzo di strumenti rudimentali che oggi possiamo considerare gli antenati dell'ago e del filo, venivano impiegati nella lavorazione di pelli animali e cortecce di alberi, combinati per creare indumenti e utensili. In questo contesto storico è opportuno sottolineare che questo tipo di attività si avvicina più al cucito che al ricamo, in quanto lo scopo di fondo era soprattutto utilitaristico. Ciononostante, l'evoluzione da semplice cucito a ricamo decorativo avvenne ben presto e le pratiche ornamentali si legarono ben presto ai primi motivi decorativi, caratterizzati dalla semplicità.<sup>1</sup> L'utilizzo di motivi decorativi non aveva alcun legame con l'aspetto pratico di un indumento, né tantomeno migliorava le proprietà termiche del materiale su cui venivano applicati. Quelle semplici e piccole decorazioni, tuttavia, furono il primo passo verso lo sviluppo di un senso estetico: pur non aggiungendo qualità utili al manufatto su cui venivano applicate, la loro bellezza o anche la semplice presenza di un motivo decorativo innalzava il prodotto per il suo splendore. Grazie a ciò, l'utilizzo di ago e filo gradualmente iniziò a dividersi fra l'aspetto basilare dell'unione di materiale per ottenere un oggetto e fra la volontà delle popolazioni di attribuire elementi ornamentali con il solo scopo di abbellire e rendere grazioso proprio tale oggetto tramite il ricamo creativo.

L'introduzione al ricamo avviene in Giappone nel VI secolo grazie al monaco buddhista Kibi no Makabi, di ritorno da un viaggio in Cina in compagnia di un ricamatore cinese, considerato il primo *nuimonoshi* (縫物師), ovvero ricamatore di tessuti tramite l'uso di fili colorati. Il primo ambito in cui il ricamo giapponese vede il suo primo sviluppo è proprio l'arte religiosa: già nel *NihonShoki* è possibile trovare un breve passo in cui viene nominato un ritratto di Buddha ricamato. Sfortunatamente il ricamo non è sopravvissuto al passare del tempo e dunque si ha solamente la testimonianza scritta, che resta comunque una fonte importante per la storia del ricamo. Il ricamo più antico di cui invece è ancora possibile ammirarne i frammenti conservati presso il tempio Chūgūji a Nara è il "*Mandala Tenjukoku Shūchō*" (天寿国繡帳, 622)(Fig. 19), creato dai ricamatori di corte come omaggio al defunto principe Shōtoku e dedicato al suo assiduo lavoro nella

---

<sup>1</sup> TAMURA Shuji, *The Techniques of Japanese Embroidery*, Iola, USA, Krause Publications, 1998, p.9.

promozione della dottrina buddhista.<sup>2</sup> Il ricamo, sin dalle sue prime manifestazioni in Giappone, è stata un'arte limitata solamente agli uomini: coloro che decidevano di intraprendere questo percorso ricevevano un'educazione da parte di maestri specializzati. Lo status del ricamo, in quanto arte decorativa celebrata per la sua bellezza e finezza, non permetteva l'accesso di tale conoscenza alle donne; di conseguenza, oltre ad essere conosciuto e praticato solamente da uomini per lunghi secoli, il ricamo non è mai stato considerato come un passatempo casalingo o un'attività attraverso cui le dame potevano dimostrare maestria e grazia.<sup>3</sup>



Figura 19 Dettaglio del Mandala Tenjukoku, tesoro nazionale. <http://www.chuguji.jp/en/mandala/>

Dunque, dal periodo Asuka (552 – 645) e per l'intera durata del periodo Nara (645 – 794) i ricami rappresentanti Buddha erano numerosi. La funzione dei ricami ritraenti Buddha, tuttavia, erano ben differenti dai manufatti in altri materiali come l'oro o il legno: infatti, se quest'ultimi venivano creati per motivi di culto, i ricami invece venivano utilizzati per narrare e permettere un facile apprendimento degli insegnamenti di Buddha. I materiali erano pregiati, infatti i ricami, che occupavano l'intera superficie del tessuto, venivano eseguiti con filo di seta attorcigliato e resi poi tramite i seguenti punti, ovvero il *sagaranui* (相良縫い, punto nodo), *kusarinui* (鎖縫い, punto catena), *tsugibarinui* (継ぎ針繡い, punto filza doppio) e infine il *kaeshinui* (返し縫い, punto contorno).<sup>4</sup> Questi punti non richiedevano una particolare manualità nell'esecuzione e son da considerare i punti più semplici per imparare a ricamare. La maestria di un ricamatore però si manifestava tramite la bravura nel rendere i dettagli anche più minuti, soprattutto se relativi alle

<sup>2</sup> YANG, Sunny, *Textile Art of Japan*, New York, Kodansha, 1989, p.114.

<sup>3</sup> George Ashdown AUDSLEY, *Embroidery*, "The Ornamental Arts of Japan", New York, Charles Scribner's Sons, 1883, p.2.

<sup>4</sup> SAITO Iwao 斎藤磐, "1. 繡の伝統を歴史の流れと共に述べます " 1. *Nui no dento wo rekishi no nagare to tomoni nobemasu* (Descrivo la tradizione del ricamo attraverso lo scorrere del tempo", Kurenaikai, 1980, <https://www.kurenaikai.jp/aboutus/founder.html>, 15-06-2023.



espressioni del viso di Buddha e alla resa dei dettagli anatomici tramite i preziosi fili di seta.<sup>5</sup> Durante gli anni di transizione dal periodo Nara al periodo Heian (794 – 1185) le riproduzioni con Buddha come soggetto iniziarono a diventare sempre meno numerose per favorire invece le riproduzioni dipinte. Nonostante nei periodi seguenti vi fu un ritorno dei ricami ritraenti il Buddha: invece di essere esibiti in luoghi pubblici come i templi, essi acquistarono la funzione di piccoli oggetti di culto per uso privato e spesso questi ricami erano eseguiti dai fedeli stessi: data l'assenza di controllo da parte di maestri durante l'esecuzione del ricamo, la qualità dei ricami calò notevolmente e pian piano questa pratica cadde in disuso.<sup>6</sup>

Il ricamo, dunque, abbandonò gradualmente l'ambito religioso e trovò un nuovo medium su cui poteva essere espresso, ovvero l'ambito dell'abbigliamento: ciò avvenne grazie all'influenza della fiorente cultura cinese, che ebbe un forte impatto nello sviluppo culturale dell'arcipelago giapponese, soprattutto in ambito tessile e decorativo. Tuttavia, intorno al X secolo il Giappone interruppe i rapporti ufficiali con la Cina; ciò portò a un processo di distaccamento dall'influenza cinese in molteplici ambiti culturali, fra cui anche il tessile e l'abbigliamento, favorendo un maggior sviluppo e rielaborazione in chiave autoctona. Nel periodo Heian, tuttavia, l'influenza della Cina non sparì completamente lasciando interamente spazio al gusto e all'estetica giapponese. Infatti, molte impostazioni di stampo cinese, stabilitesi durante i due secoli precedenti, restarono ben salde e affiancarono a lungo la nascita e lo sviluppo dello stile nativo. Questa dicotomia nell'espressione di stile si rifletteva in base al genere: per quanto riguarda gli uomini, ambiti come la scrittura o l'abbigliamento erano più orientati allo stile di influenza cinese; per quanto riguarda le donne invece vi fu uno sviluppo e un adattamento più celere nei confronti dei nuovi gusti e della creatività nativa giapponese.<sup>7</sup>

In questo contesto, tuttavia, è opportuno sottolineare che tutto ciò che concerneva la cultura cinese non veniva semplicemente copiato e importato nell'arcipelago in maniera passiva. Infatti, lo studio immersivo della cultura e della civiltà cinese da parte del Giappone aveva come fine la costruzione di una cultura degna di tale nome anche nell'arcipelago: gli aspetti culturali considerati più alti ed elogiabili venivano analizzati e sintetizzati secondo l'occhio e il gusto giapponese. Oltre ai numerosi aspetti culturali, questo tipo di rielaborazione fu particolarmente individuabile negli ambiti del tessile e dell'abbigliamento, legati in maniera indissolubile al ricamo. Il periodo Heian segna dunque il principio di un'evoluzione significativa che coinvolge tutti questi ambiti, a partire dalla nascita del *kosode*, ovvero il prototipo di abito nativo giapponese che ad oggi viene individuato con il termine "kimono".

Il punto di partenza dello sviluppo dell'estetica giapponese parte proprio dall'abbigliamento di periodo Heian e, più nello specifico, l'abbigliamento femminile: l'abito di corte per eccellenza era il *kasane shōzoku* (襲装束), formato da una composizione di numerosi strati che, dal XVI secolo, viene riconosciuto con il nome di *jūnihitoe* (十二単).<sup>8</sup> Nonostante il significato fosse "dodici strati", il numero di elementi che componevano l'abito completo era intorno ai dieci strati totali. Il *jūnihitoe* non era un pezzo unico, ma era invece diviso fra parte inferiore, pantaloni o gonne lunghe, e parti superiori definite in maniera generica col termine *kinu* (衣): questi ultimi differivano fra di

---

<sup>5</sup> YANG, *Textile Art...*, cit., p. 118

<sup>6</sup> TAMURA, *Techniques of...*, cit., p.11

<sup>7</sup> Liza DALBY, *Kimono: Fashioning Culture*, London, Vintage, 2001, p.31.

<sup>8</sup> Dale Carolyn GLUCKMAN, *When Art Becomes Fashion: Kosode in Edo-Period Japan*, Los Angeles Museum of Art, New York, Weatherhill, 1992, p.65.

loro solamente per il materiale e la posizione in cui si trovavano nel completo. La forma di ogni *kinu* è molto simile fra i diversi tipi di indumento e sarà la base per il kimono moderno. La composizione di *kinu* che componeva l'insieme di un abito accettabile in contesti informali e all'interno dei propri spazi prevedeva l'utilizzo di *hakama* (袴 pantaloni lunghi) e *kosode* 小袖, considerabile copertura della biancheria intima, in quanto primissimo strato; inoltre, quest'ultimo veniva indossato dalle persone comuni come abito da lavoro o come semplice abito quotidiano. Poi, veniva aggiunto lo *hitoe* (単衣), ovvero una veste di grande dimensione e infine lo *uchigi* 袷, che completava la base. Fra gli strati più esteriori è documentato l'utilizzo del *kouchigi* (小袷), una veste che veniva indossata per rendere più presentabile la mise più basilare; questo indumento, tuttavia, non veniva indossato in contesti che richiedevano l'utilizzo di vesti più importanti. Fra queste ultime vi è lo *uchiginu* (打衣), che fungeva da appretto per gli strati successivi, e lo *uwagi* (表衣), che ricopriva tutti gli strati precedenti: questo strato era molto importante in quanto sia la dimensione che il colore erano differenti in base ai diversi ranghi e solo alle donne di rango più alto era permesso sfoggiare su questo indumento i disegni e le decorazioni più intricate. Infine, gli ultimi strati erano il *mo* (裳), un ibrido fra una gonna e un grembiule, molto importante in quanto completava l'abito rendendolo estremamente formale e che non veniva mai trascurato durante gli eventi ufficiali, e il *karaginu* (唐衣), una veste corta in stile cinese abbinata al *mo*, realizzata con broccati e decorata da sfarzosi ricami.<sup>9</sup> (Fig. 20)



Figura 20 Illustrazione semplificata della composizione del junihitoe. *Kimono – Fashioning Culture*, Liza Dalby.

<sup>9</sup> DALBY, *Kimono...*, cit., pp.228-30.

La composizione definitiva dell'abito era particolarmente importante: i colori scelti per ogni strato del *kasane shōzoku* erano lungi dall'essere semplicemente una preferenza personale della donna che lo indossava; inoltre, i colori scelti non erano il riflesso della tendenza dell'epoca. La combinazione di colori, chiamata *kasane irome* (襲色目), era invece dettata da una serie di accostamenti quasi predefiniti che riflettevano la sensibilità di colei che indossava i vari strati, prestando attenzione ad elementi come la stagione, l'occasione in cui l'abito veniva indossato, l'età e il rango della donna. I ricami, insieme a tecniche particolari di tessitura, erano quasi impercettibili sulla stoffa e venivano utilizzati per disegnare motivi geometrici, ripetuti sull'intera superficie.<sup>10</sup> A questo proposito, Liza Dalby in *Kimono: Fashioning Culture* (1993) dedica un approfondimento, diviso in dieci sezioni, proprio sulla scelta dei colori dell'abbigliamento di corte in periodo Heian; in base al periodo dell'anno, seguendo il calendario lunare, non solo indica le combinazioni cromatiche più adatte, ma descrive anche l'ordine in cui i diversi colori dovevano essere sovrapposti, servendosi delle descrizioni raccolte dalle varie fonti letterarie scritte dalle dame di corte. Oltre ai colori, vengono descritti anche nel dettaglio i materiali e i motivi decorativi più popolari per ogni stagione e occasione. (Fig. 21)

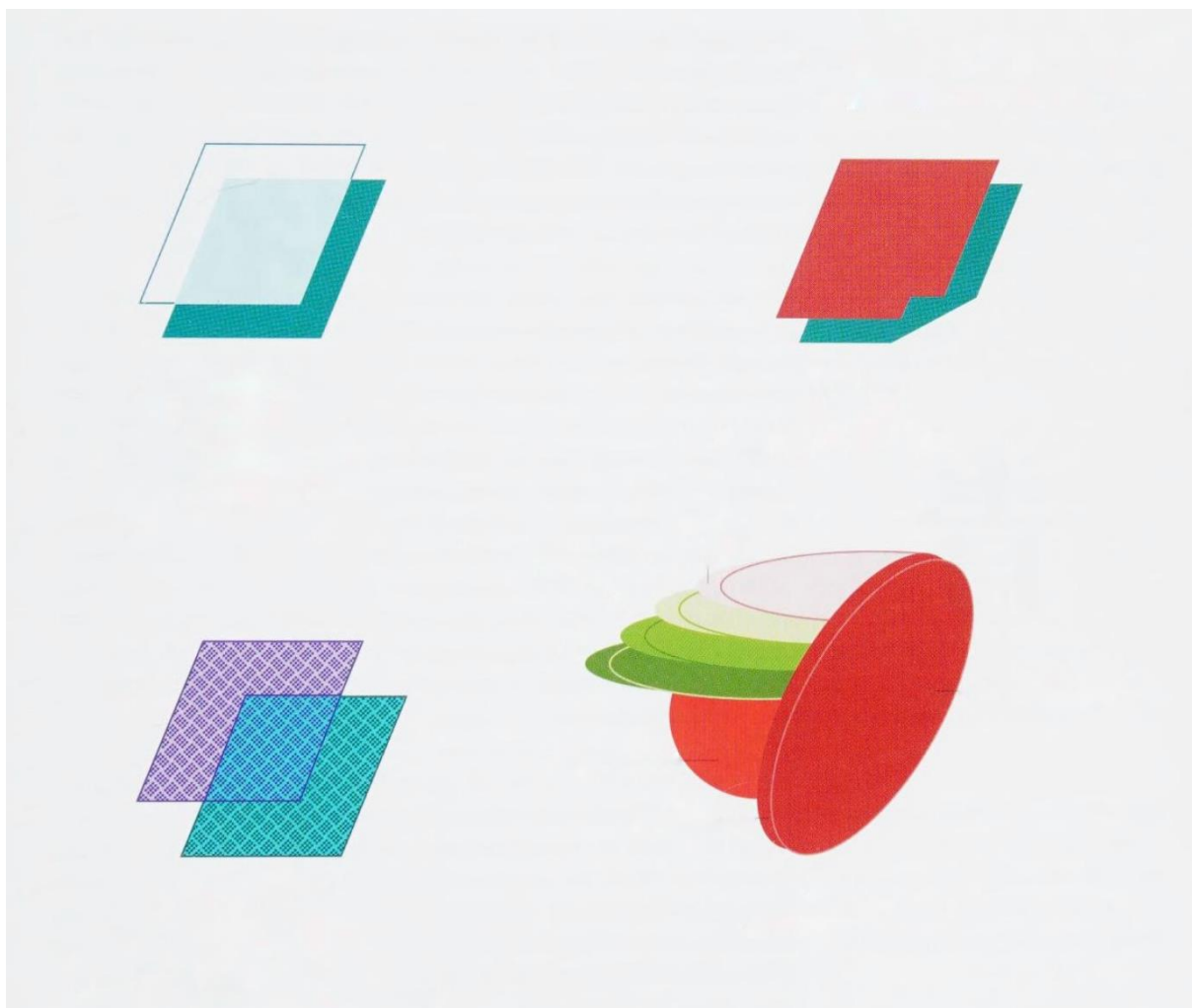


Figura 21 Esempi di abbinamenti cromatici in base ai colori e agli stili. *Kimono – Fashioning Culture*, Liza Dalby.

Dall'inizio del XII secolo, che indica l'inizio del periodo Kamakura, il potere politico e sociale dei samurai inizia ad affermarsi sempre di più, influenzando anche l'abbigliamento e tutto ciò che si

<sup>10</sup> GLUCKMAN, *When Art...*, cit., p.66

lega ad esso. Inizialmente la corte non si fece influenzare dall'austerità e dalla semplicità che caratterizzavano il regime militare, tuttavia, non ne fu immune. Gradualmente gli strati che componevano lo *kasane shōzoku* iniziarono a diminuire, fino ad arrivare a cinque strati totali. L'importanza del periodo Kamakura risiede proprio nella sua natura legata al cambiamento: in ambito tessile, e di conseguenza in ambito decorativo, una maggiore cerchia di persone ebbe finalmente accesso a materiali pregiati che prima erano accessibili solamente ai ceti sociali più alti. Il risultato di questo processo di trasformazione fiorirà nel periodo seguente, ovvero nel periodo Muromachi.

Il periodo Muromachi fu però tutt'altro che sereno, in quanto la guerra civile Ōnin (1467 – 1477) ebbe delle importanti conseguenze per la società giapponese, con ripercussioni sull'economia tessile. Innanzitutto, la linea che delimitava le classi sociali diventò molto vaga e ciò permise una mobilità di classe: uomini e donne di origini modeste riuscirono ad accaparrarsi un posto nei ranghi più alti, numerosi contadini diventarono samurai e, al contrario, molti membri di quella che una volta era l'élite si ritrovarono sparsi nelle aree rurali o nelle città portuali. Questo ribaltamento sociale ebbe conseguenze anche nell'ambito tessile, in quanto un gran numero di tessitori di Kyōto, produttori delle sete lussuose tanto amate dall'aristocrazia, si trovarono costretti a spostarsi anch'essi in aree rurali oppure a stabilirsi in città portuali come la città di Sakai, unendosi alle comunità di tessitori cinesi già stabili da anni.<sup>11</sup> Nonostante la situazione sociale turbolenta, il periodo Muromachi fu caratterizzato da uno sviluppo artistico straordinario e lo si può considerare come il primo passo verso il consolidamento del gusto e dell'estetica nativa giapponese, coinvolgendo numerosi ambiti culturali, che sovente influenzavano anche l'ambito tessile e decorativo: alcuni degli elementi più importanti in questa evoluzione sono senza dubbio la nascita del teatro Nō e la graduale adozione del *kosode* come capo di vestiario principale da tutte le classi sociali e da entrambi i generi. A questo proposito, il ricamo inizia ad essere il protagonista delle tecniche decorative, che in questo periodo vengono combinate per creare delle decorazioni molto precise, che nel complesso contribuiscono ad impreziosire il *kosode*, la nuova tela degli artisti tessili. Il ricamo infatti collaborava con altre tecniche decorative che coinvolgevano l'uso di tintura, come ad esempio lo *shibori* (絞り), oppure *shiborizome* (絞り染め), e l'applicazione di foglia metallica, solitamente oro o argento, chiamata *surihaku* (摺箔).<sup>12</sup> Questa nuova prospettiva sull'estetica e sullo stile decorativo era molto importante poiché il soggetto era cambiato: se in passato si poneva particolare attenzione ad un'estetica basata sulla composizione degli strati del *jūnihitoe*, le cui decorazioni erano principalmente legate alla trama della stoffa e ai motivi geometrici quasi impercettibili, l'adozione del *kosode* come abito quotidiano trasformò notevolmente lo stile decorativo, in quanto ora le decorazioni si concentravano su un unico indumento e dovevano sopperire in qualche modo alla mancanza di altri indumenti che dessero completezza alla *mise*.

L'evoluzione del ricamo, iniziata in periodo Muromachi, si affermò e diventò sempre più stabile negli anni del periodo Momoyama e in seguito, negli anni del periodo Edo. Ciò avvenne grazie allo sviluppo della classe sociale dei *chōnin*, che includeva mercanti e artigiani: l'aumento del benessere ebbe come conseguenze una maggiore disponibilità economica da parte del ceto medio e lo sviluppo di una mentalità fortemente volta al consumismo. Il *kosode* ormai aveva sostituito il sontuoso *jūnihitoe*, che non sparì completamente in quanto abito, ma venne invece relegato

<sup>11</sup> GLUCKMAN, *When Art...*, cit., p. 73

<sup>12</sup> SAITO Iwao 斎藤磐, “1. 繡の伝統を歴史の流れと共に述べます”, Kurenaikai, 1980, <https://www.kurenaikai.jp/aboutus/founder.html>, 15-06-2023.

solamente a cerimonie o a eventi importanti. L'affermazione del *kosode* come abito principale fu influenzata anche dall'evoluzione delle stoffe: i tessitori giapponesi, infatti, iniziarono a prendere esempio dalle sete cinesi che da lungo tempo importavano, fra cui damascati, rasi e crespi. La seta, tuttavia, non era l'unico materiale utilizzato per la creazione del *kosode* poiché in questo periodo la coltivazione del cotone iniziò ad espandersi notevolmente nell'intero arcipelago e iniziò ad essere accessibile anche alle classi più basse, sostituendo fibre più grezze come la canapa o il lino. Questa rivoluzione tessile portò a una nuova effervescenza di creatività espressa tramite le tecniche decorative tessili: tramite la commissione di *kosode* sfarzosamente decorati, i nuovi benestanti erano in grado di sfoggiare la loro ricchezza attraverso l'abbigliamento.<sup>13</sup>

Dal XVI secolo in poi, le tecniche decorative più popolari per i *kosode*, dunque, si slegarono completamente dalla trama della stoffa ma si incentrarono invece sulle decorazioni applicate: fra le numerose, quelle che coinvolgevano il ricamo erano lo *nuihaku* (縫箔)(Fig. 22), in cui il ricamo veniva combinato alla foglia d'oro o d'argento, e la tecnica *tsujigahana* (辻ヶ花), in cui le tecniche di tintura della stoffa collaboravano con i punti ricamati.<sup>14</sup> Grazie a queste nuove tecniche, i maestri artigiani erano in grado di riprodurre nuovi motivi dal disegno molto complesso grazie agli strumenti del mestiere: aghi, fili e pennelli permettevano un maggiore controllo, soprattutto nell'esecuzione di dettagli intricati e ricchi di particolari, impossibili da riprodurre con la sola trama della stoffa ottenuta dalla tessitura.

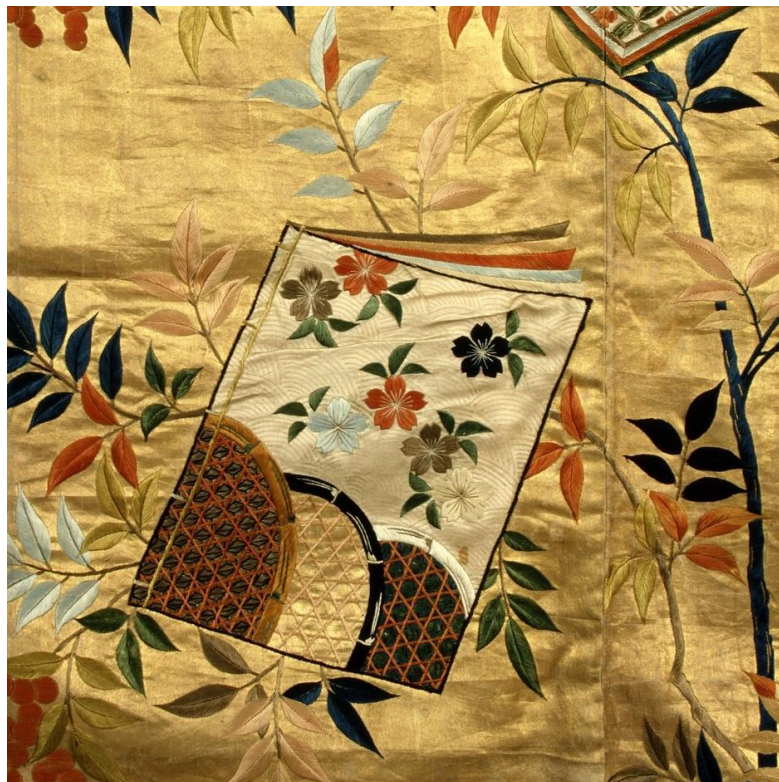


Figura 22 Costume Nō in *nuihaku* con libri e rami di nandina. Seta ricamata e foglia d'oro, XVIII secolo.  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/44604>

Il periodo Edo rappresenta un momento di grande fioritura artistica in Giappone coprendo numerosissimi ambiti. Tuttavia, quando si trattano gli ambiti del tessile e delle tecniche decorative

<sup>13</sup> DALBY, *Kimono...*, cit., pp. 38-39.

<sup>14</sup> Hugo MUNSTERBERG, *The Japanese Kimono*, Hong Kong; New York, Oxford University Press, 1996.

di questa epoca, utilizzare solamente “periodo Edo” può essere riduttivo, in quanto copre un arco temporale di due secoli e mezzo. Per questo motivo, in numerosi studi e pubblicazioni riguardanti i tessili prodotti dal XVII secolo in poi, l'utilizzo della divisione per ere imperiali risulta più adeguata, in quanto permette di definire con precisione uno stile specifico e permette di collocare in maniera precisa i cambiamenti, gli stili e i motivi all'interno del periodo Edo.

Gli anni di transizione dal periodo Momoyama al periodo Edo vengono definiti come epoca Keichō (1596 – 1615). In questo arco temporale nasce uno stile di *kosode* molto particolare, che prende il nome proprio dall'epoca in cui nasce. Lo stile Keichō viene definito come lo stile che proclama e introduce una prima estetica di periodo Edo e il distacco dell'estetica del periodo precedente. A questo proposito però è opportuno sottolineare che lo stile Keichō storicamente nasce a cavallo di due periodi storici, ma non per questo va considerato semplicemente come uno stile transitorio fra l'estetica del periodo Momoyama e quella dello stile Kanbun, sviluppatosi subito dopo lo stile Keichō. Anzi, le qualità che caratterizzano questo stile non sono da sorvolare proprio perché riflettono sul *kosode* i cambiamenti a livello sociale di quell'arco temporale.<sup>15</sup> I colori caldi e sgargianti del periodo Momoyama vengono sostituiti da colori più cupi e vengono abbandonate caratteristiche come la simmetria e l'ordine nella composizione degli elementi decorativi del *kosode*, iniziando a adottare un'estetica volta al movimento e all'astrattismo. Il ricamo, tuttavia, non subisce particolari cambiamenti e continua ad essere uno degli elementi base per le decorazioni, insieme all'utilizzo di tecniche tintorie e applicazione in foglia metallica, utilizzata in abbondanza per abbellire e rendere sfarzoso il *kosode*. Anche in questo caso le tecniche venivano combinate fra di loro e il ricamo venne utilizzato sempre più spesso solamente per aggiungere dettagli e particolari alla composizione finale.<sup>16</sup> In un arco temporale di circa mezzo secolo, il *kosode* e il ricamo subirono un'evoluzione che sovente rifletteva i cambiamenti a livello sociale riguardanti la prima metà del periodo Edo. Questi cambiamenti culminarono nell'elaborazione di uno stile che prende il nome proprio dagli anni in cui nasce e in cui viene applicato sui *kosode*, ovvero l'era Kanbun (1661 – 1673). Questo arco temporale, seppur breve, fu fondamentale per lo sviluppo culturale del periodo Edo. A differenza dello stile Keichō, che non si limitava ad essere prodotto e utilizzato solamente nell'era storica da cui prende il nome, lo stile Kanbun fa riferimento esclusivamente alle produzioni tessili di quel periodo.<sup>17</sup>

I cambiamenti relativi allo stile Kanbun sono molto discreti ma significativi: infatti, la componente cromatica riprende ad essere legata ai colori chiari ed esuberanti, che vengono però utilizzati in numero limitato su un unico *kosode*. Inoltre, una delle caratteristiche principali fu la dimensione del disegno e l'adozione degli spazi vuoti sulla stoffa.<sup>18</sup> Infatti, se lo stile Keichō privilegiava lo stile decorativo *jinashi* (地無し), in cui lo sfondo era difficilmente visibile a causa delle decorazioni abbondanti, lo stile Kanbun invece prevedeva l'utilizzo di un unico disegno di grandi dimensioni, spostando il peso decorativo sul retro dell'abito; inoltre, la stoffa sottostante iniziò ad essere un elemento importante in quanto collaborava con il disegno fungendo da sfondo e non solamente da base su cui applicare la decorazione. (Fig. 23)

Gli sviluppi culturali di periodo Kanbun coinvolgono anche l'ambito editoriale. Infatti, in questo arco temporale, vengono pubblicati i primi libri di motivi decorativi, chiamati *kosode moyō*

---

<sup>15</sup> ISHIMURA Hayao, *Robes of Elegance: Japanese Kimonos of the 16th-20th Century*, Raleigh, North Carolina Museum of Art, 1988, p.14

<sup>16</sup> ISHIMURA, *Robes of Elegance...*, cit., p.12

<sup>17</sup> ISHIMURA, *Robes of Elegance...*, cit., p.14

<sup>18</sup> GLUCKMAN, *When Art...*, cit., p.90

*hiinagatabon* (小袖模様雛形本). Il primo volume, pubblicato nel 1666 e intitolato *On Hiinagata* (『御ひいなかた』), fu il primo di una serie di volumi che per ben centocinquant'anni documentarono non solo i gusti nell'abbigliamento e i disegni più popolari sui *kosode*, ma



Figura 23 Esempio di Kosode di periodo Kanbun. La stoffa scura collabora con le decorazioni di onde e anatre mandarinate per ottenere una composizione amalgamata. Seta con ricami e decorazioni in shibori. XVII secolo.  
[https://emuseum.nich.go.jp/detail?content\\_base\\_id=101301&content\\_part\\_id=001&content\\_pict\\_id=001&langId=en&webView=full](https://emuseum.nich.go.jp/detail?content_base_id=101301&content_part_id=001&content_pict_id=001&langId=en&webView=full)

raccoglievano anche le tecniche e i materiali più adatti per l'esecuzione di ogni motivo.<sup>19</sup> Questi libri, oltre ad essere un importante documento che testimonia l'evoluzione e lo sviluppo in ambito decorativo, ebbero una particolare rilevanza in seguito all'incendio Meireki, avvenuto nel 1657 e che distrusse più della metà della città di Edo. Una delle conseguenze di questo dilaniante evento fu un'ampia domanda nella produzione di *kosode* per sopperire alla mancanza di abiti, che non fossero solamente di aspetto magnifico, ma che fossero anche veloci da decorare: i libri di motivi, dunque, fungevano da catalogo per rendere efficiente il lavoro. All'interno di questi libri il ricamo viene nominato spesso in quanto tecnica decorativa più popolare e versatile per eseguire le decorazioni.

Sempre seguendo la storia dell'abbigliamento, durante il periodo Genroku (1688 – 1704) vi fu un particolare evento che modificò notevolmente il mondo del tessile e delle decorazioni, ovvero l'introduzione delle leggi suntuarie nel 1683: con l'obiettivo di regolare il lusso, queste leggi proibivano l'utilizzo di stoffe pregiate, l'uso di colori sgargianti e l'utilizzo delle decorazioni fastose, che caratterizzavano gli stili precedenti.<sup>20</sup> Anche se le leggi suntuarie furono temporanee, esse cambiarono notevolmente la produzione degli abiti e gli stili decorativi, che dovettero adattarsi alle nuove regole.

Lo stile Genroku si può definire come il punto massimo di maturazione del *kosode*. A prima vista, lo stile Genroku e lo stile Kanbun non sono molto differenti fra di loro; tuttavia, lo stile Genroku si afferma come stile a sé stante e non come una semplice variante dello stile Kanbun grazie a dettagli come il peso decorativo che si sposta sulla parte più inferiore dell'abito per dare stabilità alla composizione e una maggiore attenzione nei confronti della parte anteriore dell'abito, a cui spetta un design più complesso rispetto agli stili precedenti. Un'altra caratteristica importante è la regolarità molto severa attraverso cui le decorazioni vengono eseguite sulla stoffa: la flessibilità nella composizione, infatti, è molto limitata a causa del gran numero di motivi decorativi, lasciando di conseguenza pochi spazi vuoti. Il ricamo rimane la tecnica decorativa più stabile insieme alle numerose tecniche di tintura, che grazie alla versatilità della loro collaborazione creano delle magnifiche decorazioni dal grande impatto visivo.<sup>21</sup>

Oltre ad essere ampiamente utilizzato nell'ambito ornamentale dei *kosode*, il ricamo inizia a comparire sempre più spesso in quanto tecnica decorativa più adatta alla decorazione degli obi, la cui funzione era quella di permettere agli indumenti di restare composti. Durante il periodo Muromachi e Momoyama gli obi erano molto semplici e quasi impercettibili proprio per non distogliere l'attenzione dalle sontuose decorazioni che caratterizzavano i *kosode* indossati in quei due periodi. I mutamenti nello sviluppo dello stile, tuttavia, si ebbero sin dall'inizio del periodo Edo e gradualmente l'obi acquistò sempre più rilevanza nelle composizioni degli abiti; oltre ad aver acquisito una dimensione ben più grande rispetto ai primissimi esemplari, gli obi di periodo Edo iniziarono ad avere una forte valenza decorativa. Grazie ai nuovi stili ornamentali dei *kosode*, l'obi diventò una delle nuove tele su cui gli artigiani potevano mettere in pratica la loro maestria nel ricamo e nelle tecniche tintorie. Una delle differenze fra il *kosode* e l'*obi* era il tipo di stoffa utilizzata, coinvolgendo anche il tipo di ricamo impiegato: il *kosode*, infatti, era creato utilizzando un tessuto leggero; di conseguenza, i motivi ricamati erano molto leggeri e volti ad aggiungere dettagli. Al contrario, la stoffa utilizzata per la creazione degli obi era molto più spessa e ciò comportava uno stile di ricamo molto particolare, che prevedeva l'uso di numerose tecniche

---

<sup>19</sup> William WATSON, *Art in Momoyama and Edo Period*, "The Great Japan Exhibition: Art of the Edo Period 1600 – 1868", London, Royal Academy of Arts, 1981, p.33.

<sup>20</sup> Donald H. SHIVELY. "Sumptuary Regulation and Status in Early Tokugawa Japan." *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 25, 1964, pp. 124-125.

<sup>21</sup> ISHIMURA, *Robes of Elegance...*, cit., pp. 18-19.



sovrapposte fra di loro: il ricamo veniva dunque utilizzato per la base, per l'imbottitura del ricamo, per creare il motivo desiderato e infine veniva utilizzata la tecnica del *couching*, in cui il filo viene poggiato sulla stoffa e fissato attraverso un altro filo, per contornare la figura.<sup>22</sup> Questo stile di ricamo, che coinvolge un gran numero di tecniche che si amalgamano fra di loro, è considerata una delle espressioni massime di solennità e grandiosità nel ricamo, ma anche come stile esemplare delle tecniche del ricamo giapponese.

Dal 1868 in poi, in seguito all'apertura del Giappone all'intero mondo, i cambiamenti travolsero un paese che per secoli aveva rifiutato il contatto col mondo esterno e che ora si trovava ad affrontare le influenze dei paesi esteri. Questi cambiamenti coprono certamente anche l'ambito del tessile e delle tecniche ornamentali.

Innanzitutto, il contatto con l'estero iniziò a creare una netta distinzione su ciò che era di provenienza europea e americana e di ciò che era giapponese. Questa distinzione avvenne tramite l'uso di due prefissi che andavano ad indicare la provenienza della parola a cui il prefisso veniva legato: *yō* (洋) per Europa e America e *wa* (和) per il Giappone. L'abbigliamento fu uno dei primissimi ambiti in cui si usava la differenziazione fra *yō* e *wa*, attraverso l'utilizzo dei termini *yōfuku* (洋服) e *wafuku* (和服) per differenziare lo stile di origine europea e americana da quello giapponese. Questo nuovo lessico fu anche un incentivo all'adozione del termine kimono per indicare l'abbigliamento nativo giapponese, senza dover differenziare fra i diversi capi d'abbigliamento. Questa nuova dicotomia che il Giappone dovette affrontare si manifestò particolarmente nell'abbigliamento maschile, che veniva denotato in base al contesto: gli abiti in stile americano ed europeo, infatti, erano favoriti in ambiti pubblici e ufficiali, mentre lo stile giapponese era riservato perlopiù all'ambiente domestico. Questa distinzione era meno evidente in ambito femminile, in quanto l'abbigliamento delle donne restava legato principalmente allo stile giapponese e vi era scarsa attenzione verso gli *yōfuku*.<sup>23</sup>

Un importante elemento legato al tessile e alla storia del ricamo del periodo Meiji fu l'introduzione in Giappone delle tinte di origine chimica. Questo nuovo e versatile prodotto fu presto adattato alle tecniche di tintura su tessuto preesistenti in Giappone ed eliminava la necessità di utilizzare colori ottenuti da piante e radici: ciò permise un notevole calo dei costi di produzione e portò a un serio mutamento nel mercato dei kimono. Infatti, la natura economica delle tinte chimiche e la flessibilità nel loro utilizzo su tessuto permise una crescita del quantitativo di kimono prodotti e l'accessibilità da parte di coloro che un tempo non potevano permettersi l'acquisto di un kimono di seta finemente decorato.<sup>24</sup> Nell'ambito di questi grandi cambiamenti in ambito tessile anche il ruolo del ricamo subì cambiamenti eclatanti. Il ricamo, che un tempo occupava una porzione abbondante e facilmente individuabile sul tessuto, durante il periodo Meiji acquisì un ruolo legato perlopiù ai dettagli. Infatti, analizzando alcuni abiti della collezione Khalili prodotti durante il XIX secolo, il ricamo è facilmente individuabile in punti in cui è necessario definire alcuni piccoli elementi come petali di fiori, messi in rilievo grazie all'uso di fili metallizzati, o fili d'erba, che vengono resi grazie ai fili avvolti dalla foglia d'oro, impreziosendo il motivo decorativo e aggiungendo lucentezza in maniera discreta. (Fig. 24)

---

<sup>22</sup> TAMURA, *Techniques of...*, cit., p. 16.

<sup>23</sup> Anna JACKSON, *Kimono: The Art and Evolution of Japanese Fashion*, New York, Thames&Hudson, 2015.p.112

<sup>24</sup> JACKSON, *Kimono...*, cit., p. 118.

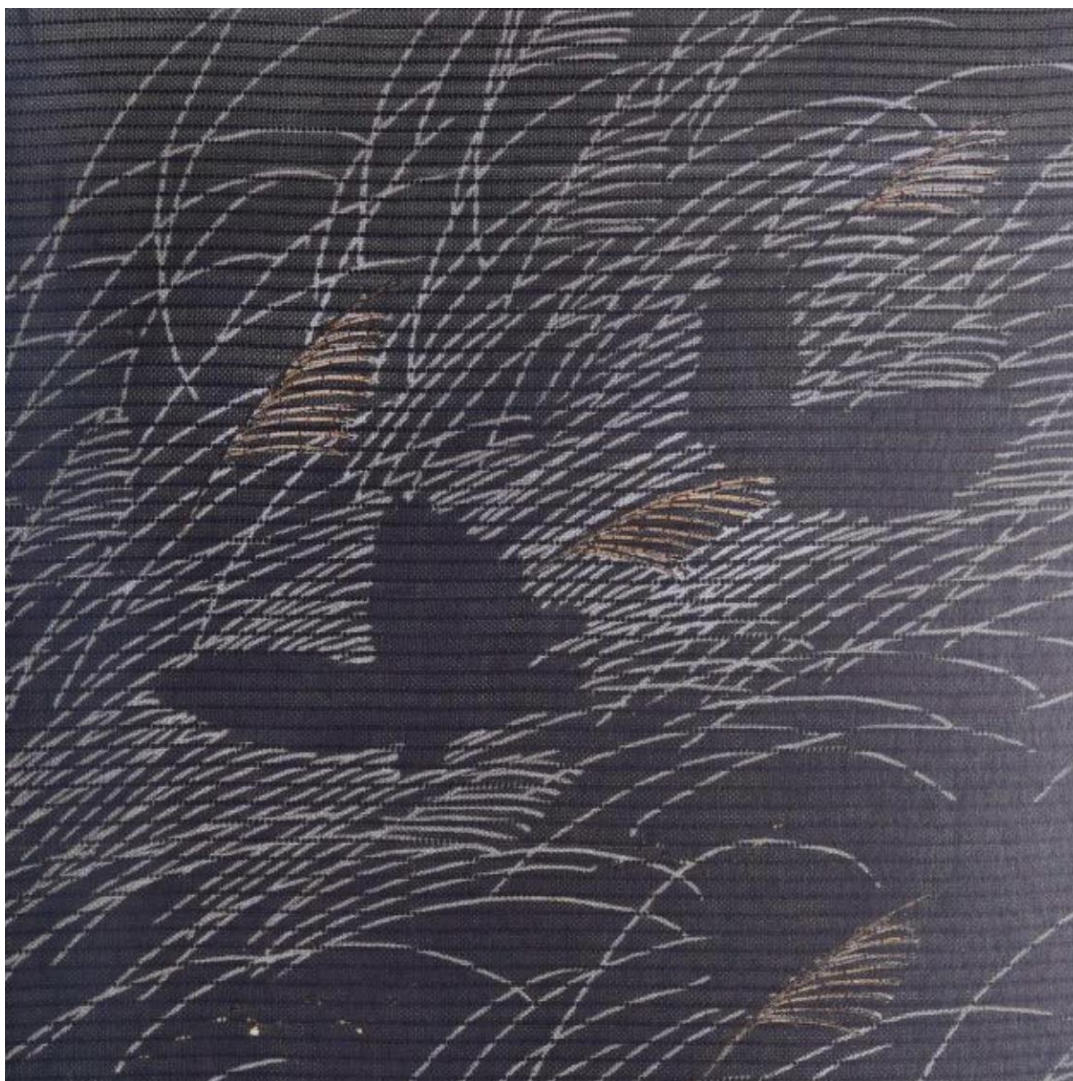


Figura 24 Il ricamo in filo dorato collabora con la decorazione yuzen per aggiungere luminosità. Kimono per bambina con farfalle ed erbe. Seta ro con decorazioni in yūzen e ricami. Periodo Meiji (1880 – 1900). Collezione Khalili.

Nonostante la presenza fosse sempre più scarsa sugli abiti del tardo XIX secolo, il ricamo trova un nuovo mezzo attraverso cui può tornare ad essere il protagonista delle tecniche decorative. Durante il periodo Meiji, infatti, nasce lo *han'eri* (半衿), ovvero un mezzo colletto, che si presenta come una striscia di stoffa finemente decorata. La funzione dello *han'eri* era innanzitutto coprire il colletto dello *juban* (襦袢), una sottoveste da indossare sotto il *kosode*, e di proteggere l'abito dal contatto diretto con la pelle ed evitare che le tracce di trucco si trasferissero direttamente sulla stoffa. Il colletto era senza dubbio l'elemento che si sporcava più facilmente e lo *han'eri* si presentò come una pratica soluzione; tuttavia, non era possibile lavarlo e una volta sporco doveva essere gettato via. Le decorazioni eseguite sugli *han'eri* seguivano le stesse tecniche dei *kosode* e degli *obi*: vi erano gli *han'eri* decorati tramite tintura, come gli *yūzen'eri* (友禅衿) o gli *shiborieri* (絞り衿), e i *nuieri* (縫い衿), ovvero gli *han'eri* ricamati. L'utilizzo di questo accessorio fu un punto di svolta nella storia del ricamo: l'impiego di questa tecnica decorativa non solo portò alla creazione di un cospicuo numero di ricami, ma portò anche alla creazione di una serie di nuovi punti utilizzati apposta per le decorazioni degli *han'eri*. Chiamati *kawarinui* (代わり縫い), questi punti alternativi si svilupparono per essere utilizzati esclusivamente sugli *han'eri*, ponendo molta enfasi sulla

coordinazione fra il punto e la trama del tessuto su cui il ricamo veniva eseguito. Grazie a questo mutamento le decorazioni ricamate su *han'eri* divennero una squisita, seppur di natura transitoria, opera d'arte esibita con discrezione attraverso l'abbigliamento. Il modo in cui lo *han'eri* viene aggiunto alla composizione di un abito ricorda molto lo stile del periodo Heian e della sovrapposizione delle vesti. Anche in questo caso, lo *han'eri* rispetta la stessa sensibilità degli antichi abiti, rimanendo fedele alle decorazioni a tema naturale che seguono la stagionalità, abbinandosi perfettamente ad altri elementi come il kimono e l'*obi*.<sup>25</sup>

Il contatto e le influenze della cultura estera si fecero sempre più evidenti durante il periodo Taishō (1912 – 1926) e vennero accolte in maniera più benevola rispetto al periodo precedente. Quando si prendono in considerazione i primi decenni del XX secolo, spesso sono accompagnati dal termine modernità e modernizzazione. È opportuno sottolineare che, quando si parla di modernità, si fa riferimento principalmente allo sviluppo economico e allo sviluppo della cultura del consumo in Giappone come conseguenza. Oltre a questi due importanti elementi, vi era anche la continua assimilazione dello stile di vita europeo e americano, considerato un modo di vivere estremamente civilizzato e dunque superiore: lo slogan “*bunka seikatsu*” (文化生活) indicava proprio lo stile di vita in stile europeo o americano. Oltre a *bunka seikatsu* nacquero numerosi altri slogan introdotti dalla parola *bunka*; un esempio è “*bunka fuku*” (文化服), ovvero abiti di cultura, per indicare gli *yōfuku*.<sup>26</sup>

Un importante evento che segnò il periodo Taishō fu il Grande Terremoto del Kantō, che nel 1923 spazzò via Tokyo e le città limitrofe. La distruzione portata dal terremoto significava solamente ricostruzione e rinnovamento sotto ogni aspetto. Dopo aver perso ogni cosa, i cittadini ebbero la necessità di sostituire ciò che era andato distrutto in seguito al terremoto, fra cui anche gli abiti. In particolare, gli *yōfuku* divennero la prima scelta per rimpinguare il guardaroba. È possibile giustificare questa scelta attraverso aspetti come il prezzo accessibile o la facile e veloce reperibilità grazie alla produzione industriale rispetto invece al kimono. Tuttavia, se si tengono in considerazione i cambiamenti citati nel paragrafo precedente legati all'adozione di abitudini di origine americana o europea, un'altra ragione per cui lo *yōfuku* guadagnò così tanta popolarità in quanto scelta principale fu proprio l'idea di razionalità e di civiltà che lo accompagnava, rendendolo automaticamente superiore al kimono. Un ultimo elemento che facilitò il processo di assimilazione fu la moda degli anni Venti: i tagli degli abiti prevedevano linee dritte e semplici, avvicinandosi molto allo stile del tanto familiare kimono, portando comunque una ventata di novità e modernità.

Lo sviluppo economico e la nascente cultura del consumo portarono alla trasformazione delle attività commerciali e alla nascita dei primi grandi magazzini, che grazie all'ampia disponibilità di merce sostituirono le botteghe e i laboratori dei singoli artigiani. Oltre alla promozione degli *yōfuku*, i centri commerciali stimolavano e supportavano anche la vendita di kimono, collaborando con manifatturieri tessili e proponendo motivi che rispecchiassero la modernità grazie ai disegni astratti. I diversi tipi di abbigliamento, tuttavia, erano in grado di coesistere all'interno di una società ricca di influenze e mutamenti. I cambiamenti e le innovazioni in ambito tessile avvenuti durante il periodo Meiji furono le prime fondamenta per lo sviluppo dello stile del periodo Taishō e dei primi anni del periodo Shōwa (1926 – 1989). Innanzitutto, l'impiego di macchinari per la filatura e per la tessitura permetteva di dimezzare i tempi per la creazione delle stoffe da impiegare nell'abbigliamento; inoltre, nacquero nuovi tessuti, come la seta *meisen*, ottenuta dalla lavorazione

---

<sup>25</sup> SAITO Iwao, *Nihon no Shishu – Nuishirizu 2* (Il ricamo giapponese – serie 2), Togane, Kurenaikai, 1987, p.2.

<sup>26</sup> Toby SLADE, *Japanese Fashion: A Cultural History*, Oxford; New York, Berg, 2009, pp. 41-42.

di bachi di seconda scelta, e nuove tecniche decorative che sfruttavano largamente l'utilizzo delle tinte di natura chimica. Questa combinazione di elementi portò dunque alla creazione di kimono pensati per la quotidianità e per le situazioni informali, restando comunque un capo d'abbigliamento di buona manifattura ma dal prezzo contenuto. Inoltre, erano molto popolari anche le stoffe con tessiture particolari, ispirate alla tradizione *kasuri*.

Queste celeri innovazioni limitarono sempre di più l'uso del ricamo in quanto tecnica decorativa, dato che richiedeva estrema precisione e, conseguentemente, un buon quantitativo di tempo per l'esecuzione. Il ricamo non scomparì completamente dal kimono in quanto supporto, fu tuttavia impiegato principalmente per la decorazione di kimono di alta manifattura e per i kimono pensati per eventi formali. Nel clima di crescente modernità che caratterizza gli anni del periodo Shōwa, il ricamo giapponese mantiene stabilmente la reputazione di essere una pratica tanto pregiata quanto celata agli occhi del pubblico, che possono ammirarne la bellezza solamente a prodotto finito.

Dopo la Seconda guerra mondiale, si nota un atteggiamento di indifferenza nei confronti del ricamo giapponese. Fra le cause dell'invisibilità del ricamo vi sono l'aspetto sofisticato che caratterizza il ricamo giapponese, che necessitava di strumenti particolari, un'abile manualità e soprattutto una formazione sviluppata su un lungo periodo di tempo. Al contrario, le tecniche di ricamo straniere, come ad esempio il ricamo europeo, iniziarono ad acquisire popolarità; non era cosa rara che le basi del ricamo europeo venissero insegnate nelle scuole femminili alle studentesse; il ricamo giapponese invece fu considerato alla pari di un'arte antica e tradizionale, grazie alla trasmissione orale e all'alto livello professionale di esecuzione.<sup>27</sup> Inoltre, l'indifferenza nei confronti del ricamo giapponese fu il declino dell'utilizzo degli abiti nativi giapponesi in favore degli *yōfuku*. Questi ultimi, oltre ad essere il simbolo di un paese moderno, erano ritenuti più comodi e accessibili; il kimono invece, che per secoli era stato il supporto principale per l'esecuzione del ricamo, cessò di essere considerato come uno stile di abbigliamento quotidiano, diventando un abito particolare da indossare solamente durante le occasioni speciali o durante attività culturali, come la cerimonia del tè o la disposizione dei fiori, che lo richiedessero. In questo clima di invisibilità il ricamo giapponese fu in grado di sopravvivere solamente grazie ai corsi specializzati e alle scuole di moda, restando comunque una pratica di nicchia.

Tuttavia, ad oggi è possibile accedere alla conoscenza, sia pratica che teorica, del ricamo giapponese grazie al Maestro Saitō Iwao (齋藤磐, 1918 – 1989), che aprì le porte di questa pratica, tramandata esclusivamente oralmente da maestro ad allievo, inizialmente al Giappone e in seguito al mondo intero. (Fig. 25) Saitō, ricamatore professionista, si rese conto dell'importanza del ricamo giapponese e delle tecniche in quanto tradizione artistica: per questo motivo, sentì la responsabilità e il dovere di raccogliere, documentare e trasmettere questo tipo di arte alle generazioni future, per far sì che nulla andasse perduto. A questo proposito, per adempiere alla sua missione, nel 1965 fondò la Kurenaikai, nella città di Togane (prefettura di Chiba), facendo il primo passo verso l'apertura al pubblico giapponese. Il punto di svolta che ha segnato la storia del ricamo giapponese e che aprì definitivamente le porte all'intero Giappone fu dal 1970 in poi.<sup>28</sup>

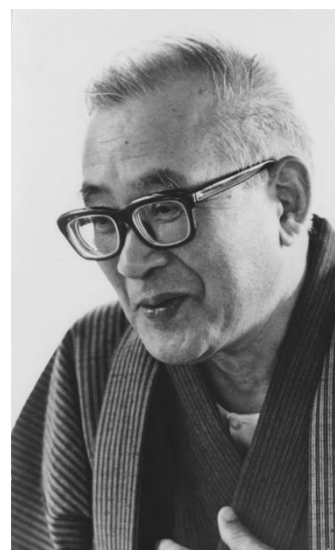


Figura 25 Saitō Iwao.  
<https://www.kurenaikai.jp/aboutus/founder.html>

<sup>27</sup> SAITO Iwao, *Nihon no Shishu – Nuishirizu 2...*, cit., p.24.

<sup>28</sup> TAMURA, *Techniques of...*, cit., p. 23.

Gli anni Settanta, infatti, furono un decennio estremamente importante per lo sviluppo della missione del Maestro Saitō. In primo luogo, iniziò un lungo lavoro di trascrizione degli insegnamenti che per secoli erano stati tramandati esclusivamente in forma orale: tali insegnamenti vennero poi raccolti in libri di testo da utilizzare durante le lezioni. Nel periodo dal 1972 fino al 1984 venne pubblicati ben trentadue volumi intitolati “Il Ricamo Giapponese” (日本の刺繍 – *Nihon no Shishū*); ogni volume era un piccolo portfolio che includeva dieci design creati appositamente per decorare elementi di abbigliamento tradizionale come obi o *han'eri*.<sup>29</sup> Inoltre, il Maestro Saitō pianificò un percorso formativo per insegnare le tecniche del ricamo agli studenti e alle studentesse dell'intero Giappone, che col tempo vennero ampliati e perfezionati e furono resi disponibili in diverse città dell'arcipelago: infatti, oltre alla sede centrale della Kurenaikai e allo studio Shukeibo, luogo di studio e creazione ad uso esclusivo del Maestro Saitō, vennero istituite cinque sedi aggiuntive a Tokyo, Osaka, Nagoya, Hiroshima e Fukuoka. I corsi erano tenuti da membri con esperienza della Kurenaikai, ex studenti che avevano terminato il percorso di formazione e dal Maestro stesso. (Fig. 26)



Figura 26 Atelier del Kurenaikai Techniques of Japanese Embroidery, Tamura Shūji.

Un'altra figura molto importante all'interno della Kurenaikai è Tamura Shūji. Unitosi alla comunità nel 1972, diventò il braccio destro, il genero e l'erede della missione del Maestro Saitō, che contribuì notevolmente alla diffusione del ricamo giapponese e del concetto di *nuidō* (繡道) all'estero. Nella primavera del 1976 la Kurenaikai organizzò la prima mostra di ricamo giapponese, che man mano diventò un evento annuale che si tiene ancora oggi, ogni aprile, sia nelle sedi giapponesi che nelle sedi estere. Durante questi eventi è possibile ammirare i disegni proposti dalla Kurenaikai ed eseguiti dai membri che hanno studiato presso l'associazione e hanno più di tre anni di esperienza: oltre a numerosi abiti ricamati, *obi* e *han'eri*, è possibile ammirare paraventi

<sup>29</sup> SAITO Iwao, *Nihon no Shishu – Nuishirizu 3* (Il ricamo giapponese – serie 3), Togane, Kurenaikai, 1988, p.65.

finemente ricamati, ricami incorniciati e ricami montati su rotoli da appendere. Inoltre, agli eventi primaverili è possibile presentare la domanda di iscrizione per diventare allievi e iniziare il percorso di formazione.<sup>30</sup>

Il primo contatto del ricamo giapponese al di fuori del Giappone fu nel 1980, in occasione del seminario “Embroiderer’s Guild of America”, tenutosi a Dallas, Texas. A questo seminario prese parte anche la Kurenaikai, esponendo all’estero per la prima volta una serie di ricami giapponesi: il riscontro, oltre ad essere estremamente positivo, fu anche favorevole alla creazione di fondamenta stabili per esportare questa antica arte anche all’estero. I contatti con l’America furono portati avanti dalla figlia del Maestro Saitō, Masa, e dal genero Tamura Shūji e nel 1983 iniziò un ciclo di corsi e seminari disponibili in ben cinque città differenti. Lo Smithsonian Institute di Washington fu anch’esso un elemento importante nella divulgazione delle conoscenze del ricamo giapponese, in quanto diventò il canale ufficiale attraverso cui la Kurenaikai organizzava workshop e corsi.<sup>31</sup>

Grazie all’enorme successo dell’introduzione del ricamo giapponese in America, nel 1989 i coniugi Tamura fondarono il Japanese Embroidery Center (JEC) presso Dunwoody, Georgia (USA). La presenza di questa associazione ha dunque garantito un punto stabile per coloro interessati al ricamo giapponese, che gradualmente acquisì sempre più notorietà grazie al concetto di *nuidō* e del ricamo come forma di meditazione: oltre all’importanza del prodotto finito e della sua bellezza, viene sottolineata l’importanza dell’intero percorso di apprendimento e di sviluppo spirituale attraverso il ricamo. Nel 1991, tre anni dopo la fondazione del JEC, si tennero le prime lezioni in Inghilterra e progressivamente i corsi furono resi disponibili in altri paesi anglofoni come l’Australia, il Canada e la Nuova Zelanda. Le conoscenze del ricamo giapponese e la pratica del *nuidō* arrivarono anche in Italia grazie a Stefania Iacomì. Il suo percorso di apprendimento delle tecniche di ricamo giapponese inizia in Francia grazie alla Maestra Mireille Amar e nel 2012 conclude il ciclo di formazione del JEC ricevendo l’abilitazione all’insegnamento del *nuidō*, diventando la prima italiana inserita nell’albo internazionale degli insegnanti abilitati e rendendo disponibile il percorso di formazione anche alle ricamatrici e ai ricamatori italiani.<sup>32</sup>

Il ricamo, nonostante possa vantare di una storia millenaria, per lungo tempo è stato considerato come una tecnica decorativa di altissimo livello la cui preziosa conoscenza è rimasta celata nel mistero a causa dei limiti posti per accedere all’apprendimento e il metodo attraverso cui essa veniva tramandata. Ammirare lo splendore del ricamo giapponese è sempre stato possibile grazie alle opere tessili sopravvissute allo scorrere del tempo e alla conservazione di esse nei musei e nelle collezioni; tuttavia, è soprattutto grazie ai maestri e agli apprendisti, che in passato si sono fatti carico di imparare, creare e tramandare le tecniche di un’arte antica, se ad oggi è possibile approfondire l’analisi degli aspetti legati al ricamo, come esecuzione, colori e motivi. Forse il metodo attraverso cui è avvenuta la trasmissione della conoscenza, ovvero di maestro in allievo, è stata proprio ciò che ha permesso al ricamo giapponese di sopravvivere in momenti di crisi in cui quest’arte rischiava di scomparire. Ciò che però ha garantito la lunga vita delle conoscenze relative al ricamo giapponese è stata senza dubbio la missione del maestro Saitō: abbattendo le barriere che per lunghi anni hanno funto da protezione alla conoscenza, ha permesso al ricamo di diventare un’arte le cui tecniche sono diventate cristalline non solo al Giappone, ma anche al resto del mondo.

---

<sup>30</sup> Saito Iwao, *Nihon no Shishu – Nuishirizu 1* (Il ricamo giapponese – serie 1), Togane, Kurenaikai, 1986, p.42

<sup>31</sup> SAITO Iwao, *Nihon no Shishu – Nuishirizu 2...*, cit., p.63.

<sup>32</sup> Stefania IACOMI, “La via del ricamo – Biografia”

[http://ricamogiapponese.it/index.php?option=com\\_content&view=article&id=9&Itemid=102&lang=it](http://ricamogiapponese.it/index.php?option=com_content&view=article&id=9&Itemid=102&lang=it), 25-05-2023.

## Nuidō – La Via del ricamo

Per indicare il ricamo giapponese è possibile incontrare due diversi termini. Il primo, *shishū*, è il termine più conosciuto e generico, che comprende diversi tipi di ricamo, sia quello nativo giapponese che quello originatosi in altre aree geografiche. Tuttavia, a volte è possibile incontrare un termine differente, il cui significato è sempre legato al ricamo, ma introduce il ricamo sotto una nuova prospettiva. La parola in questione è *nuidō* 繡道, composta da *nui*, ovvero ricamare o cucire, e dal suffisso *dō*, ovvero “via”, traducendosi come “la Via del ricamo”. È naturale considerare che questi due termini possano essere sinonimi, in quanto entrambi coinvolgono l’atto del ricamo, ma è bene delinearne le differenze. Se con *shishū* si intende il ricamo in senso universale, il *nuidō* invece coinvolge il ricamo anche a livello spirituale; il ricamo diventa dunque un’attività il cui obiettivo non è ottenere un prodotto finito, ma concentrarsi invece sull’intero percorso di acquisizione delle tecniche e di conoscenza il cui fine è raggiungere uno stato di serenità e armonia grazie alla collaborazione fra corpo e mente. A questo proposito, il *nuidō* può essere definito come un percorso spirituale attraverso la pratica dello *shishū*. A questo proposito, si può definire il *nuidō* come l’esplorazione sotto un punto di vista spirituale dello *shishū*.

Per comprendere a fondo le dinamiche legate al *nuidō* è importante osservare e comprendere l’origine che sta alla base del concetto di Via, elemento fondamentale all’interno delle dottrine del Buddhismo Zen.

Affrontare il discorso legato allo Zen risulta complicato in quanto lo Zen non può essere definito puramente a parole, ma richiede invece l’esperienza in prima persona; Toshimitsu Hasumi, in “*Zen in Japanese Art – A Way of Spiritual Experience*” sostiene anche che lo Zen non può ricadere nella categoria filosofica di stampo europeo, in quanto alcune scuole hanno una ricca storia di congetture logiche e metafisiche; sostiene inoltre che non può nemmeno essere definito come una teologia, in quanto lo Zen non è limitato al Buddhismo ma riguarda invece una dimensione più ampia che riguarda la spiritualità di ogni essere umano.<sup>33</sup> Lo Zen è un’esperienza individuale il cui obiettivo è l’illuminazione, chiamata *satori*. Ogni definizione dello Zen non sarà mai puramente completa finché non vi sarà un’esperienza diretta. Per questo motivo, non si può trascurare l’importanza del corpo: solamente quando vi sarà una collaborazione fra corpo e mente tale da raggiungere uno stato in cui si è liberati di ogni pensiero ed emozione, sarà possibile raggiungere uno stato meditativo di quiete e distacco, che culminerà poi nella rivelazione dell’assoluto; questa condizione, che coinvolge anche l’atteggiamento nei confronti delle arti, viene definito come *Dō*, ovvero la Via.<sup>34</sup>

Inizialmente, tuttavia, il corpo non era un elemento che rientrava nell’esperienza spirituale originale. Infatti, la prima testimonianza di un legame fra corpo e mente in relazione alla Via è presente negli insegnamenti del monaco Buddhista Dōgen (1200 – 1253) relativi alla pratica dello *zazen*, ovvero sedersi in meditazione. Dōgen raccolse i dettagli per eseguire questa pratica di meditazione in maniera corretta nello *Fukanzazengi* (1233) e nello *Zazengi* (1243): in questi due scritti il monaco sottolinea come la Via possa essere percorsa non solo con la mente ma anche col corpo.

Il periodo Muromachi, come già sostenuto in precedenza, fu molto importante in quanto le arti ebbero un fiorente sviluppo; inoltre, gli insegnamenti sviluppati da Dōgen si approfondirono

---

<sup>33</sup> TOSHIMITSU Hasumi, *Zen in Japanese Art: A Way of Spiritual Experience*, London, Routledge and K. Paul, 1962, pp.12-13.

<sup>34</sup> Eugen HERRIGEL, *The Method of Zen*, New York, Pantheon Books, 1960, pp. 66-68.

ulteriormente grazie al legame fra l'arte e le scuole Zen, in particolare la scuola Rinzai, molto apprezzata dall'aristocrazia per le modalità attraverso cui era possibile raggiungere l'Illuminazione.<sup>35</sup> Tra il XIV e il XV secolo si sviluppò un'intensa attività artistica proprio fra le mura dei templi: ai monaci Zen era permesso svolgere attività artistiche come poesia, pittura e calligrafia o attività culturali come organizzazione dei giardini, disposizione dei fiori e cerimonie del tè. Il legame fra l'arte e lo Zen nacque proprio nel momento in cui lo Zen iniziò a reinterpretare e rielaborare l'esperienza artistica attraverso una chiave religiosa, trasformando l'arte in un mezzo di meditazione e di illuminazione, mai ponendo però l'attenzione di queste attività sulla componente religiosa. Infatti, come sostiene Raveri,

*[...] Non perché i maestri zen scegliessero soggetti religiosi per esprimere la loro creatività, e dipingessero immagini di Buddha o si riunissero nella cerimonia del tè per pregare. Tutt'altro. Era la pratica in sé che caratterizzava talune arti – come l'ikebana, i giardini, la calligrafia, la cerimonia del tè e fino alle arti marziali - a farle diventare una "Via", che potremmo definire, in termini generali, un'esperienza religiosa, nella misura in cui si pensava che praticarla guidasse la mente verso l'assoluto.<sup>36</sup>*

Lo Zen non era un pensiero basato sulla teologia, e dunque l'attenzione non era posta né sul soggetto religioso, né sulla preghiera e nemmeno sul prodotto finito. Il fulcro dell'esperienza artistica rielaborata dai maestri Zen favoriva invece l'attenzione alla disciplina, all'obbedienza e al rispetto della tradizione e dello stile e allo sviluppo di una concentrazione tale da dimenticare sé stessi durante l'esecuzione di ogni piccolo gesto. L'attenzione non era posta sul prodotto finito in quanto il protagonista era l'intero processo: partecipare e seguire ogni passo era considerato espressione artistica.

Grazie alla rielaborazione ad opera dei maestri Zen durante il periodo Muromachi vi fu quindi l'origine dell'applicazione del concetto di Via in relazione ad attività culturali, che venivano definite attraverso l'uso del suffisso *-dō*. Ad esempio, la cerimonia del tè, il *chanoyu*, diventa *sadō*, ovvero la via del tè; l'arte di disporre i fiori, conosciuta anche col nome di ikebana, viene definita col termine *kadō*. La calligrafia era lo *shodō*. Inoltre, erano contemplate anche numerose discipline fisiche, ovvero le arti marziali giapponesi. Queste ultime sono state raggruppate utilizzando il termine *budō* o *bushidō*, cioè la via della guerra o la via del guerriero. Questa macrocategoria include una serie di discipline che coinvolgono il combattimento corporale, come lo *aikidō*, il *judō* o il *kūdō*, o che prevedono l'utilizzo di uno strumento, come nel *kendō*, la Via della spada o nel *kyūdō*, la Via dell'arco. Senza la componente spirituale della Via, queste attività vengono definite come *bujutsu*.<sup>37</sup> Seguendo questi presupposti, nel momento in cui si conferisce all'atto del ricamo una componente spirituale, lo *shishū* si trasforma in *nuidō*, la Via del ricamo.

### **Figura del Maestro**

Un elemento significativo che accomuna le attività sopracitate è la presenza di un maestro pronto a guidare il discepolo, mantenendo lo stesso stile di insegnamento che si svolgeva nei templi dove sono nate e sviluppate queste discipline volte al raggiungimento dell'illuminazione. Osservando la figura del maestro, si possono individuare alcuni aspetti principali che ne caratterizzano il ruolo.

---

<sup>35</sup> Penelope MASON, *History of Japanese Art*, New York, Abrams, 1993, p. 212.

<sup>36</sup> Massimo RAVERI, *Il Pensiero Giapponese Classico*, Torino, Einaudi, 2014, p.532.

<sup>37</sup> Henk OOSTERLING, *Budo Philosophy*, in Luk BOUKAERT, Laszlo ZSOLNAI (a cura di), *Handbook of Spirituality and Business*, London, Palgrave Macmillan, 2011, p.105.



Innanzitutto, il rapporto maestro-discepolo e l'apprendimento della disciplina si basava su una tradizione orale, definita anche come 以心伝心 *ishin denshin*, la cui traduzione è “da mente a mente” o, per rispettare la traduzione letterale e aggiungere un significato più intimo, “da cuore a cuore”.<sup>38</sup> Il rapporto fra maestro e discepolo era diretto e gli insegnamenti non venivano trascritti, ma trasmessi esclusivamente per via orale. Ciò era benefico all'attività meditativa, dato che le scritture rischiavano di ostacolare il percorso verso l'illuminazione.<sup>39</sup>

Il ruolo del maestro, inoltre, si rivela fondamentale poiché è colui che guida l'allievo in un percorso caratterizzato dalla disciplina e dal graduale abbandono dell'ego, per favorire una visione più ampia e comprensiva dell'insegnamento che gli viene impartito. Il maestro, infatti, specialmente per quanto riguarda le discipline che contemplano anche la creatività come il *kadō*, il *nuidō* o lo *shodō*, ha il compito di annullare le influenze dell'ego e la convinzione dell'allievo di poter esprimere liberamente il suo estro creativo. La Via, infatti, è un percorso rigido, in cui è necessario abbandonare questi aspetti legati all'ego per potersi piegare ai secoli di storia che hanno sostenuto lo sviluppo e l'evoluzione di queste discipline. La prima lezione del maestro è dunque quella di insegnare a piegarsi al lavoro svolto dai maestri del passato, che un tempo erano anch'essi discepoli: attraverso questa lezione, l'allievo sarà in grado di riconoscere e rispettare una disciplina e una conoscenza ben più grandi della propria persona, approfondendo il percorso e abbandonando quegli aspetti che invece ostacolano la via verso l'illuminazione.

A questo proposito, uno degli insegnamenti del maestro è quella di percorrere la Via sopprimendo la propria creatività. Essa, infatti, non viene affatto incoraggiata, in quanto un tale atteggiamento si distacca dalla natura della Via e inviterebbe invece un atteggiamento più egoistico. Infatti, l'unico compito dello studente è osservare il maestro e ripetere le azioni svolte da quest'ultimo il più possibile, ripetendo fino a perfezionare il movimento e interiorizzarlo a tal punto da renderlo naturale. Così facendo, il discepolo sarà dunque in grado di imparare attraverso il corpo, senza basarsi esclusivamente sulla mente.<sup>40</sup> La creatività del singolo inoltre è un aspetto che predilige l'attenzione nei confronti dell'opera completata, invece di prestare attenzione a ogni gesto durante l'esecuzione della disciplina, che è il fulcro della Via.

## Il Nuidō

A questo proposito, è possibile affrontare il discorso legato al *nuidō* attraverso una visione più completa e che permetta una più facile comprensione delle dinamiche di questo percorso. A causa delle modalità attraverso cui queste conoscenze furono trasmesse di maestro in discepolo e a causa della scarsità di fonti scritte che documentassero l'attività legata al ricamo, sia in quanto *shishū* sia in quanto *nuidō*, sarà difficile ripercorrerne la storia, a differenza di attività più conosciute e più documentate, come ad esempio il *kadō* o il *sadō*. Sapendo che il ricamo è stato introdotto nella penisola giapponese e la sua prima evoluzione è avvenuta proprio all'interno delle mura monastiche, si può ipotizzare che anche il *nuidō* sia nato nel medesimo luogo. Tuttavia, alcune delle fonti più importanti da cui è possibile elaborare un discorso legato al *nuidō* provengono proprio dal lavoro del maestro Saitō, che oltre a trascrivere le conoscenze e le tecniche dello *shishū*, si incentrò anche sull'elaborazione di una filosofia incentrata sul *nuidō*.

---

<sup>38</sup> Gusty HERRIGEL, *Lo Zen e l'Arte di Disporre i Fiori*, Milano, SE Studio Editoriale, 1986, p.21.

<sup>39</sup> HANDA Rumiko, “Sen no Rikyū and the Japanese Way of Tea: Ethics and Aesthetics of the Everyday”, *Interiors*, 4,3, 2013, p. 245.

<sup>40</sup> CHIBA Kaeko, *The Japanese Tea Ceremony: An Introduction*, New York, Routledge, 2022, p.73.

Innanzitutto, il nuido si basa su tre aspetti che caratterizzano l'intera esperienza di apprendimento ed esecuzione del ricamo, fino ad arrivare a un discorso più spirituale. Queste tre caratteristiche sono definite come i “Tre Pilastri del Nuido” 「繡道を支える三つの柱」.<sup>41</sup> (Fig. 27)

Il primo pilastro è 理性 *risei*, ovvero la razionalità. Questo pilastro è legato alla conoscenza e all'acquisizione delle abilità tecniche dei punti e dell'esecuzione manuale del ricamo: senza la conoscenza e la razionalità non sarebbe possibile attribuire la giusta attenzione nei confronti di ogni punto. Solamente studiando e praticando ripetutamente la stessa tecnica sarà possibile ottenere un punto eseguito in maniera impeccabile. La razionalità, dunque, è la base per l'accesso alla conoscenza: il lavoro del maestro è spiegare, mostrare ed essere il modello da seguire per l'allievo, che una volta che avrà emulato l'insegnante, potrà sperimentare l'esperienza del ricamo sotto un punto di vista principalmente razionale. In tempi odierni i requisiti di questo pilastro vengono soddisfatti grazie ai manuali che spiegano passo per passo in che modo maneggiare gli strumenti e i materiali e offrono una dettagliata spiegazione di come eseguire ogni punto; tuttavia, viene sempre consigliato l'utilizzo di questi manuali solamente come ausilio all'insegnamento dell'insegnante.



Figura 27 『繡道を支える三つの柱』 I tre pilastri del nuido.

Il secondo pilastro è 感性 *kansei*, ovvero la sensibilità. Questo pilastro del *nuidō* permette di comprendere il ricamo secondo un punto di vista artistico. L'importanza della sensibilità è tale da essere stata resa un pilastro poiché il ricamo, sia in generale che nell'ambito del *nuidō*, coinvolge una serie di elementi inseparabili dall'atto in sé, come colori e motivi. In particolare, questi ultimi svolgono un ruolo molto importante nell'intera composizione, in quanto forniscono una serie di informazioni e dettagli nascosti e non espressi esplicitamente. Attraverso lo sviluppo di una consapevolezza e una sensibilità artistica sarà poi possibile comprenderne il significato e l'utilizzo: il motivo per cui vengono scelti determinati colori invece di altri, quale disegno utilizzare, soprattutto se in ambito stagionale, e come abbinarlo ad altri motivi. Trascurare questo pilastro significa ignorare il fattore estetico nel ricamo. Nonostante sia appurato che la Via privilegi l'intero processo rispetto al solo prodotto finale, è raro osservare una calligrafia poco armoniosa o una composizione di ikebana in cui i fiori sono disposti in maniera casuale. Lo stesso discorso si applica

<sup>41</sup> JEC, *Japanese Embroidery: The Techniques Based on Nuido*, 2012, Atlanta, Japanese Embroidery Center, p.10.

al *nuidō*: affinché il ricamo possa essere armonioso, è necessario comprenderne la composizione, 構図 *kōzu*, studiando il disegno da affrontare, le sfumature, 色彩 *shikisai* e infine stabilire le tecniche che più si addicono all'esecuzione del ricamo. Anche il minimo dettaglio e il più impercettibile cambio da una sfumatura all'altra sono accuratamente studiati.

Il terzo pilastro è la spiritualità, indicata con 精神性 *seishinsei*. Quest'ultimo pilastro, non per importanza, racchiude l'intera esperienza spirituale legata al ricamo; in particolare, racchiude gli insegnamenti che per secoli sono stati sviluppati e tramandati dai maestri zen verso gli allievi. In questo ambito è possibile individuare due parole chiave fondamentali che possono essere usate anche per riassumere l'esperienza del ricamo sotto questa prospettiva. La prima parola chiave è 精神 *seishin*, lo spirito, che dà anche il nome al terzo pilastro del *nuidō*. Attraverso lo sviluppo del *seishinsei* è infatti possibile raggiungere uno stato di armonia e serenità attraverso il ricamo ed elevarlo ad attività spirituale. Tuttavia, il raggiungimento di tale tranquillità interiore sarà raggiungibile solamente affrontando un percorso con la supervisione di un maestro, che un tempo ha percorso la stessa Via, ed è in grado di guidare nella maniera più corretta l'allievo. Per questo motivo, la seconda parola chiave è *dō*, la Via, un termine che delinea accuratamente la natura del *nuidō*: ricamo e spiritualità che si legano inevitabilmente per un'esperienza sia fisica che spirituale, da scoprire man mano che si percorre la Via del ricamo.

In particolare, il pilastro della spiritualità diventa il punto di partenza da cui il maestro Saitō ha sviluppato ulteriori pensieri e filosofie legate al *nuidō*. Numerosi aspetti di queste riflessioni si possono ritrovare nelle dottrine elaborate per le attività culturali svolte nei templi Zen ed è possibile trovare punti in comune con le attività sopraccitate.

La filosofia principale relativa all'esperienza del *nuidō* è 「手は精神の出口です。」 ovvero “le mani sono l'uscita dello spirito”, elaborata dal maestro Saitō Iwao durante il lungo lavoro di raccolta e documentazione delle tecniche di *shishū*. Questa frase, nonostante sia breve ed estremamente concisa, racchiude numerosi pensieri che sostengono e approfondiscono, in maniera teorica, gli aspetti che definiscono il percorso del *nuidō*. Come già sostenuto nei paragrafi precedenti, la teoria non può sostituire l'esperienza personale che si ha durante lo svolgimento di queste attività. In questo caso, è possibile solamente appoggiarsi alle testimonianze di coloro che hanno vissuto tale esperienza e riportarne i pensieri e le riflessioni; in questo caso saranno le testimonianze del maestro Saitō, raccolte nei numerosi volumi e periodici pubblicati nel corso degli anni dalla Kurenaikai.<sup>42</sup>

Innanzitutto, per far sì che le mani diventino l'uscita dello spirito, è fondamentale la comprensione dei tre pilastri del *nuidō*. Questi tre pilastri, nonostante possano essere considerati come un'unica entità di esperienza del *nuidō*, possono anche fungere da guida secondo cui è possibile percorrere la Via del ricamo.

In *Nihon Shishū 1*, una delle prime pubblicazioni ad opera di Kurenaikai, Saitō descrive il percorso della Via del ricamo utilizzando i tre pilastri del *nuidō* sotto un'ottica di macrocategorie, da imparare e perfezionare per accedere al pilastro seguente, come se un pilastro fosse propedeutico a quello successivo.<sup>43</sup> L'ordine seguito è il medesimo secondo cui è stato descritto nei paragrafi

<sup>42</sup> Accademia e centro di ricerca fondata da Saitō Iwao nel 1963 per la preservazione e diffusione delle conoscenze relative al ricamo giapponese (*shishū*)

<sup>43</sup> SAITO Iwao, *Nihon no Shishū – Nuishirizu 1* (Il ricamo giapponese – serie 1), Togane, Kurenaikai, 1986, p.44-45.

precedenti. Infatti, per prima cosa, viene dichiarata l'importanza della tecnica manuale, della ripetizione del gesto e l'importanza per l'attenzione nei confronti di ogni punto. La ripetizione è un aspetto che viene spesso sorvolato, ma che invece sia nel *nuidō* che in altre discipline di natura analoga, diventa la base per il corretto apprendimento di ogni gesto. Dedicare attenzione all'aspetto manuale, che si tratti del ricamo o della preparazione dei fili o della tela, ha come conseguenza un graduale perfezionamento della tecnica e una graduale accelerazione dell'esecuzione. Durante il processo di miglioramento della tecnica inizierà a svilupparsi l'aspetto legato alla sensibilità artistica: verranno compresi i soggetti, come vengono resi attraverso ago e filo e in che modo si possono rendere caratteristiche come la profondità, lo spessore o la prospettiva. Più questi aspetti vengono esplorati a fondo, più sarà facile per il ricamatore esprimersi attraverso le proprie mani e attraverso il ricamo: infatti, più lo spirito coinvolgerà il ricamo, più quest'ultimo sarà un'espressione profonda e personale del proprio stato d'animo. Le mani non sono quindi solo il mezzo attraverso cui eseguire un ricamo, ma sono anche il mezzo attraverso cui esprimere il proprio stato d'animo e le proprie emozioni; il corpo e lo spirito sono due elementi inseparabili che fanno parte della stessa esperienza. La profondità della loro relazione, quando viene applicata al *nuidō*, sboccia in un'opera che la riflette a tal punto da entrare in dialogo con lo spirito dell'osservatore. Se lo spirito e la sensibilità non sono coinvolti, anche il più tecnicamente perfetto dei ricami risulterà incompleto, senza vita e senza nulla da trasmettere.

Un altro importante concetto individuabile nelle dinamiche del *nuidō* è il concetto di *tariki*, 他力.

Il significato originario di *tariki* legato al buddhismo è dipendere da qualcuno o qualcosa per ottenere la salvezza; al contrario, il suo opposto è *jiriki* 自力, ovvero ottenere la salvezza attraverso i propri sforzi, senza dipendere da elementi esterni. *Tariki* può essere individuato anche attraverso il termine *tariki hongan* 他力本願.<sup>44</sup> In relazione al *nuidō*, questo concetto invece può assumere un significato che si lega meno alla spiritualità e al raggiungimento della salvezza, ma mantiene comunque il suo significato originale del “far affidamento a qualcuno o qualcosa per raggiungere un obiettivo”; in particolare, il concetto di *tariki* può essere applicato al maestro, che diventa proprio la figura su cui l'allievo può fare affidamento.

Oltre a questa prospettiva, il maestro Saitō offre una visione personale relativa al concetto di *tariki*. Infatti, dopo aver spiegato brevemente cosa si intende per *tariki*, Saitō sostiene che *tariki* non significa solamente fare affidamento alla figura del maestro, ma fare affidamento anche alle tradizioni del *nuidō*, che hanno permesso di trasmettere questo tipo di arte attraverso i secoli, e agli spiriti dei predecessori, che grazie al loro lavoro hanno contribuito alla sopravvivenza della Via del ricamo. E nonostante sia stato il lavoro di una vita a permettere che un'arte tanto antica venisse preservata in modo tale da sopravvivere dopo la sua scomparsa, egli sottolinea come ogni ricamatore prima di lui abbia contribuito a ciò che è il *nuidō* adesso; tutti gli sforzi sono frutto del concetto di *tariki* che, proprio come la Via del ricamo, è stato tramandato nel corso degli anni. Saitō non si concentra solamente sul concetto di *tariki*, ma anche sul suo opposto, ovvero *jiriki*, contare su sé stessi e sui propri sforzi: il percorso che si affronta nel *nuidō* resta comunque legato allo sforzo impiegato per conoscere e metabolizzare ogni aspetto che lo caratterizza.<sup>45</sup>

Non è raro individuare concetti buddhisti legati ad attività culturali, specialmente quelle che prevedono la Via: è proprio all'interno dei templi che esse si sono sviluppate e col tempo evolute

---

<sup>44</sup> Definizione di *tariki* e *jiriki* sul sito Kotobank. <https://kotobank.jp/word/自力・他力-80954>

<sup>45</sup> SAITO Iwao, *Nihon no Shishu – Nuishirizu 2* (Il ricamo giapponese – serie 2), Togane, Kurenaikai, 1987, p.45.

fino a divenire come le conosciamo oggi. Nonostante il concetto di “fare affidamento su qualcuno o qualcosa” fosse già esplicito grazie all’importanza del rapporto maestro-allievo, utilizzare il termine *tariki* permette di attribuire un nome specifico a un concetto fondamentale nel *nuidō*.

### **La Via del Ricamo – Dieci Fasi**

Come già sostenuto in precedenza, non è possibile dare una definizione completa ed esaustiva del concetto di *Dō* solamente attraverso le parole, che non saranno mai sufficienti poiché la Via è qualcosa che va sperimentata in prima persona e non descritta.

In relazione all’arte, *dō* è la Via verso l’assoluto e verso l’essenza della vita umana; essa è infinita, indeterminata e illimitata, eppure resta un obiettivo di desiderio spirituale. Per quanto ci si spinga in lontananza, la fine resta sempre l’orizzonte.<sup>46</sup> L’unico modo attraverso cui è possibile unire un concetto infinito e indefinibile all’interno della realtà tangibile è proprio attraverso le attività culturali il cui nome termina col suffisso *-dō*; attività il cui punto in comune è una rigida disciplina e docilità durante l’esecuzione. Attraverso esse sarà possibile avvicinarsi all’infinito pur vivendo l’esperienza nel mondo finito. La disciplina, tuttavia, non è l’unico punto in comune fra le arti che contemplano la Via.

Quando la Via incontra l’arte vi sono dieci fasi che esse devono rispettare per essere considerate in sintonia con il *dō* e permettere al praticante di fare esperienza della verità ultima. Le fasi sono le seguenti:

1. *Cercare e battersi per la verità. [...] Padronanza di tutte le capacità umane attraverso l’esercizio e lo studio, l’apprendimento e la ripetizione, al fine di cogliere tutto ciò che è essenziale. Eliminazione completa dell’inessenziale.*
2. *Consapevolezza della verità. Per diventare consapevoli della verità, è necessario un preciso atteggiamento mentale, che deve essere acquisito attraverso l’addestramento. Sotto la guida del maestro, l’allenamento consiste nella liberazione dalle leggi cosmiche.*
3. *Percezione della verità. Una volta percepita la verità, è possibile, attraverso un ulteriore allenamento e sforzo, raggiungere una dimensione spirituale definita in cui è possibile percepire cosa sia la verità.*
4. *Comprensione della verità. L’uomo vive e agisce nella verità, desidera e opera nell’ambito della verità. Un mantenimento passivo nella realtà della comprensione della verità. Quando Qualcosa è orientato nel Nulla, è vero.*
5. *Sperimentare la verità. Creazione che parte dalla verità. L’esperienza della verità è un processo creativo. L’informe acquista forma, l’informe forma. Una padronanza attiva della verità nella realtà.*
6. *Padroneggiare la verità. Colui che sperimenta la verità in modo creativo torna a sé stesso e trova la verità in sé stesso. La coscienza della verità non esiste più. Più si va avanti nella comprensione, più le cose sono semplici.*
7. *Dimenticare la verità. Attraverso un ritorno e un’immersione in sé stessi, non c’è più verità. L’uomo si ritrova come portatore di verità nella coscienza originaria.*
8. *Dimenticare il portatore della verità. La coscienza non esiste più. Nella coscienza originaria il sé come portatore di verità dimentica e scompare.*
9. *Ritornare alla fonte originaria dove la verità ha le sue radici. Ovvero, il sé e la coscienza originaria, la base del sé, scompaiono e l’uomo si trova di fronte al Nulla.*

---

<sup>46</sup> TOSHIMITSU Hasumi, *Zen in Japanese Art...*, cit., p.79.

## 10. *Quiete nel Nulla.*<sup>47</sup>

Toshimitsu propone una dettagliata descrizione di come questi passaggi si manifestino alla perfezione nell'ambito del *sadō*, analizzandone l'intera routine. Durante l'intera cerimonia questi dieci elementi vengono rielaborati in modo tale da vivere l'eternità nella temporalità in uno spazio chiuso che diventa l'ambiente in cui il tutto e il niente si manifestano. Allo stesso modo, Gusty Herrigel propone la rielaborazione dei dieci passaggi nell'ambito del *kadō*; essi si manifestano sotto forma di insegnamenti o virtù da tenere a mente quando la disposizione dei fiori diventa l'attività attraverso cui è possibile andare incontro all'infinito.<sup>48</sup>

Anche la Via del ricamo riprende questi dieci passaggi, riproposti attraverso dieci fasi che lo studente deve affrontare per padroneggiare l'intero repertorio di tecniche del ricamo. Ogni fase, infatti, si concentra sull'apprendimento delle tecniche di ricamo; alla decima fase ci si aspetta di essere in grado di eseguire tutte le quarantasei tecniche di ricamo dello *shishū* in un'unica composizione.

A questo proposito, si possono considerare le prime dieci fasi come il consolidamento del *risei*, ovvero il pilastro della razionalità, che governa l'ambito della manualità. Inoltre, è possibile sostenere che affrontando dieci diverse composizioni vi sarà un inevitabile sviluppo del *kansei*, ovvero il pilastro della sensibilità artistica: nonostante non vi sia spazio per la creatività personale, coloro che percorrono la Via del ricamo saranno gradualmente in grado di comprendere la scelta del colore o il significato che porta un determinato disegno. In altre parole, queste prime dieci fasi possono essere considerate come un'introduzione al *nuidō*; viene posta molta attenzione nei confronti della tecnica e della manualità, ma ciò non significa che la sensibilità e la spiritualità vengano trascurate. La sensibilità artistica e cromatica viene approfondita e consolidata continuando a percorrere la Via del ricamo. Per quanto riguarda invece lo *seishinsei*, la spiritualità resta un'esperienza estremamente personale, che si può manifestare nelle prime fasi così come si può manifestare in fasi più avanzate.

Ad oggi, intraprendere il *nuidō* seguendo il corso ideato dalla Kurenaikai, per quanto riguarda il Giappone, e dal JEC, per quanto riguarda Europa e America, è considerato il percorso formativo principale per ottenere la certificazione. Nonostante le due istituzioni abbiano reso disponibili delle prefasi, per avvicinarsi alle prime tecniche, e delle fasi successive alla decima, in cui vengono approfondite e perfezionate le tecniche e si impara a ricamare su diversi tipi di stoffa, in questo capitolo verranno affrontate le dieci fasi principali proprio per la loro importanza. Nel corso degli anni sono state preparate anche delle versioni alternative per ogni fase: la scelta del disegno verrà poi effettuata grazie all'insegnante, che in base alla capacità dello studente giudicherà quale disegno è più adatto.

---

<sup>47</sup> TOSHIMITSU Hasumi, *Zen in Japanese Art...*, cit., pp. 81-83. La traduzione

<sup>48</sup> HERRIGEL, *Lo Zen...*, cit., p. 48.

### Prima Fase: “Fiori dell’Armonia” 『和の花』 (Wa no Hana)

Questa fase è fondamentale non solamente in relazione al ricamo in sé, ma anche perché vengono affrontati gli aspetti più tecnici come il montaggio della stoffa su telaio, la preparazione e la torsione dei fili; in particolare quest’ultima è un’attività che solamente con il tempo e con un costante esercizio sarà possibile migliorare e perfezionare. Il soggetto della prima fase è un ricco mazzo di fiori all’interno di un cesto adornato da due *kumihimo*, ovvero corde ottenute attraverso l’intreccio di corde più sottili; un bouquet benaugurante in cui le forme degli elementi floreali sono ben equilibrati fra forme maschili, più affilate e spigolose, e forme femminili, più tonde e morbide. Fra le varianti disponibili per la prima fase, questa è la più completa, in quanto non solo affronta le tecniche più comuni, che saranno una presenza costante anche nelle fasi successive, ma affronta anche la tecnica di sovrapposizione per la creazione del motivo presente sul cesto. Le altre tecniche si possono individuare nei soggetti floreali, ovvero l’iris, fiori di valeriana, garofani, crisantemi e lespezeza. (Fig. 28)



Figura 28 Fase 1 - 『和の花』 Fiori della Pace.. <https://www.angolostefania.it/main/il-percorso-formativo/>.

### Seconda Fase: “Ventaglio Aperto” 『末広』 (Suehiro)

La seconda fase, “Ventaglio Aperto” (Suehiro), prevede un ventaglio aperto dai colori carichi e lucenti. Ogni due pieghe del ventaglio, la decorazione cambia, alternando l’utilizzo di motivi ripetuti ed elementi naturali ricorrenti nella cultura delle arti decorative giapponesi. Vi sono foglie di acero, fiori di pruno e fiori di ciliegio abbinati a un motivo a quadri, il motivo *kikkō*, a guscio di tartaruga, e di nuovo un motivo *kikkō* più fitto caratterizzato da contrasti di blu e bianco. Le estremità sono adornate da una corda intrecciata dai colori sfumati, che riprende la palette degli elementi naturali. Nonostante i motivi siano ricorrenti e carichi di simbolismo, l’obiettivo di questa

fase è principalmente legato all'apprendimento delle tecniche e all'abbinamento di esse all'interno di un unico disegno. (Fig. 29)



Figura 29 Fase 2 – 『未広』 “Ventaglio Aperto”. <https://japaneseembroidery.com/>.

### **Terza Fase: “Venerabili Amici con Crisantemo”<sup>49</sup>**

I soggetti della terza fase sono una serie di libri riccamente decorati. Il protagonista è senza dubbio il libro in primo piano, decorato da un grande crisantemo centrale e da motivi geometrici ai lati e sulla metà inferiore. Un altro libro, sulla destra, è decorato da un ramo con fiori di pruno dai colori tenui. I libri sullo sfondo invece sono più semplici e con decorazioni minime. Il disegno di questa fase è un omaggio sia ai libri che alla scrittura, grazie alla presenza di un rotolo; inoltre, viene esaltato il legame fra natura e cultura. Nonostante i soggetti non siano tanto differenti dalle fasi precedenti, è facilmente individuabile l'approccio in base a come sono collocati i soggetti. Ad esempio, i fiori di pruno vengono ricamati in modo tale da riprodurre la tridimensionalità dei petali e creare un gioco di luci e ombre senza ricorrere all'utilizzo di diversi colori di filo per le parti più interne e quelle più esterne. Così come la precedente, anche questa fase è principalmente incentrata sullo sviluppo della manualità e la combinazione delle diverse tecniche. (Fig. 30)

Infatti, una volta terminata questa fase, le tecniche più ricorrenti e considerate fondamentali all'interno del ricamo giapponese si possono considerare apprese e stabilizzate. Dalle fasi successive, infatti, queste tecniche vengono approfondite attraverso combinazioni e varianti, in modo da arricchire il ricamo e affrontare disegni e composizioni ben più complessi. Inoltre, vengono affrontati disegni che lasciano più spazio allo sviluppo della sensibilità artistica.

<sup>49</sup> Dato che questa fase è stata disegnata dalla Kurenaikai in collaborazione con il JEC, non esiste un nome in giapponese. Il titolo originale inglese è “Venerable Friends with Chrysanthemum”.





Figura 30 Fase 3 – “Venerabile Friends with Chrysanthemum” Venerabili Amici con Crisantemo. <https://japaneseembroidery.com/>.

#### Quarta Fase: “Fiore Cinese” 『唐花』 (Karahana)

La quarta fase si concentra su un unico soggetto, ovvero un fiore con gambo e foglie, ricamato interamente in oro: la peculiarità di questa fase, infatti, è osservare come un materiale rigido come l’oro venga abbinato a un soggetto così dinamico e dalle forme ricurve. Attraverso un primo sguardo, la composizione è omogenea e quasi fotorealistica; tuttavia, osservando attentamente i dettagli, è possibile distinguere le diverse tecniche utilizzate, mantenendo sempre l’oro come unico colore del filo. La tecnica che viene approfondita in questa fase è la sovrapposizione, una tecnica in cui il filo principale viene appoggiato alla stoffa e viene fissato ad essa attraverso un altro filo, che invece attraversa la stoffa e fissa il filo principale. In questo caso, il colore principale è l’oro, mentre il filo utilizzato per la sovrapposizione ha tonalità aranciate: questa combinazione, insieme alla stoffa di colore scuro, risulta in un ricamo estremamente luminoso, ricco di riflessi e sfumature che creano l’illusione ottica di profondità. Questa fase, come dice il nome stesso, prende ispirazione dalla tradizione ornamentale cinese del *goldwork*, un tipo di ricamo in cui vengono utilizzati fili metallizzati che riproducono l’aspetto dei metalli preziosi. (Fig. 31)

#### Quinta Fase: “Mazzo di Corde” 紐束 (Himotaba)

Nella quinta fase il soggetto è, come dice il nome, un mazzo di corde che si muovono dinamicamente all’interno dello spazio. In questa fase si approfondiscono diversi elementi: innanzitutto, vi è un focus sulle tecniche di ricamo utilizzate per riprodurre gli intrecci e la trama della singola corda, che, grazie alle diverse tecniche trasmettono una sensazione di ruvidezza o morbidezza diversa l’una dall’altra. Inoltre, le corde non sono sempre composte da un singolo colore e dunque la maestria del ricamatore sta nel mescolare e sfumare i colori per far sì che la gradazione risulti piacevole allo sguardo; allo stesso tempo, in questa fase viene approfondita la tecnica attraverso cui sfumare l’estremità della corda. Essa, infatti, non viene mai terminata in maniera brusca, non viene mai troncata, ma viene invece sfumata dolcemente dissolvendosi

all'interno dello sfondo. Infine, in “*Mazzo di Corde*” vengono approfondite le tecniche per direzionare l'ago e il filo correttamente lungo la diagonale, per far sì che la struttura della corda risulti armoniosa. Il *kumihimo* è un soggetto che si ripete sin dalle prime fasi, in quanto è un elemento di riempimento all'interno della composizione, senza appesantirla.



Figura 31 Fase 4 – 『唐花』, Fiore Cinese. <https://www.angolostefania.it/main/il-percorso-formativo/>



Figura 32 Fase 5 – 『紐束』 (Mazzo di Corde). <https://japaneseembroidery.com/>.

### Sesta Fase: “Grazia Eterna”<sup>50</sup>

Dopo i numerosi soggetti naturali e oggetti inanimati, la sesta fase prevede una figura umana. In “Grazia Eterna” il soggetto principale della composizione è una donna, vestita con abiti raffinati che sorride compiaciuta; dietro di lei, un fiore di ciliegio caduto che sta perdendo i petali. I soggetti della sesta fase e il titolo sono in netto contrasto fra di loro: infatti, così come il ciliegio sta perdendo i petali e un giorno sfiorirà, un giorno anche la bellezza della donna diventerà un lontano ricordo, nonostante venga definita come eterna. Nonostante vi siano colori accesi e ricchi, la composizione generale è molto tenue e leggera grazie agli spazi vuoti e alla stoffa utilizzata come sfondo. Ogni strato dell’abito segue un motivo diverso, eseguito con punti simili ma arricchito con ulteriori elementi che riproducono alla perfezione gli abiti. (Fig. 33)



Figura 33 Fase 6 – “Grazia Eterna” (Eternal Grace). <https://japaneseembroidery.com/>.

<sup>50</sup> Dato che questa fase è stata disegnata dalla Kurenaikai in collaborazione con il JEC, non esiste un nome in giapponese. Il titolo originale inglese è “Eternal Grace”.

### Settima Fase: “Camelie” 『椿』 (Tsubaki)

La settima fase prevede un ramo carico di foglie e camelie. Le camelie, oltre ad essere un importante soggetto per l’aspetto tecnico, ha un importante legame con la simbologia legata all’energia cosmica. La peculiarità di questa fase, infatti, non è solo la tecnica utilizzata per eseguire le camelie, ma anche la tecnica attraverso cui il filo del ricamo viene chiuso: in questa fase il filo non viene fissato attraverso i nodi, poiché rischierebbero di bloccare l’energia cosmica circolare che dall’aria si diffonde attraverso i fiori, i rami, le radici e la terra e che poi risale. Dunque, l’attenzione non viene posta solamente al ricamo, ma anche al materiale utilizzato, in quanto non ci devono essere punti che intralciano l’energia. In questa fase, uno degli obiettivi è sviluppare una sensibilità tale da essere in grado di collocare e utilizzare correttamente le tecniche di imbottitura del ricamo. Attraverso tali tecniche infatti è possibile aggiungere un tocco di tridimensionalità, che in questo caso è dato dall’utilizzo dell’imbottitura nella parte più esterna del petalo. Dunque, grazie all’introduzione dell’imbottitura è possibile innanzitutto rendere più realistica la composizione, ma anche creare nuovi giochi di luce che aggiungono ulteriori sfumature, nonostante la palette per questa fase sia composta da un numero limitato di colori. (Fig. 34)



Figura 34 Fase 7 – 『椿』 “Camelie” <https://japaneseembroidery.com/>.

### Ottava Fase: “Colori Autunnali” 『紅葉』 (Momiji)

Nell’ottava fase, il soggetto è un ramo carico di foglie d’acero. In questa fase, il ramo e le foglie dell’acero sono sinonimo di età avanzata, di vecchiaia; una vecchiaia in cui si abbandona ogni tipo di competizione e di passione e si vive in uno stato di pace e tranquillità, osservando tutti gli sgargianti colori delle foglie d’acero, che rappresentano le esperienze all’interno della vita. Questa fase prevede più libertà rispetto alle precedenti, in quanto è possibile scegliere i colori per le foglie,

sempre sotto la supervisione dell'insegnante. Inoltre, l'ottava fase è l'occasione in cui si approfondiscono le tecniche di ricamo attraverso cui sarà possibile riprodurre i soggetti utilizzando il *fuzzy effect*, ovvero l'effetto sfocato, che dona alla composizione un aspetto sfocato e nebuloso. Ogni foglia presente all'interno della composizione richiede estrema attenzione, sia nell'esecuzione che nella scelta dei colori, in modo tale da ottenere una palette coerente e un risultato armonioso. Oltre all'estrema manualità necessaria per affrontare questa fase, osservare richiede altrettanta attenzione: attraverso uno sguardo rapido, non sarà mai possibile individuare e apprezzare le diverse sfumature, talvolta visibili solamente da angolazioni diverse, e i punti luce dati ottenuti grazie all'utilizzo di filo dorato, che si nasconde grazie all'utilizzo degli effetti di sfocatura. (Fig. 35, 36)



Figura 35 Fase 8 - 『紅葉』 "Colori Autunnali". <https://www.japaneseembroideryuk.com/>.



Figura 36 Variante di colore della fase otto. <https://www.angolostefania.it/main/il-percorso-formativo/>.

### **Nona Fase: “Poesie Stagionali” 『四季の詩』 (Shiki no Uta)**

Attraverso questa fase, si inizia ad affrontare una fase che introduce la conclusione di questo percorso: infatti, tutte le tecniche imparate nelle fasi precedenti si riversano nella nona fase. Un altro aspetto che caratterizza questa fase è lo spazio ridotto su cui le tecniche vengono eseguite, mettendo alla prova la manualità del ricamatore e la sua abilità nel decorare minuziosamente la stoffa. Il soggetto di questa fase inoltre contribuisce alla complessità di questa fase: ogni cartolina infatti rappresenta una stagione attraverso colori ed elementi naturali, che richiedono tecniche differenti per eseguire il lavoro in maniera armoniosa. Le stagioni più visibili sono autunno, in primissimo piano, e primavera. Più coperte vi sono l'inverno e l'estate. In alto a sinistra, l'elemento inaspettato del cosmo: in questa fase, il cosmo è il quinto elemento della stagionalità, un elemento che funge sia da creatore delle quattro stagioni ma anche da contenitore, in quanto il cosmo è la complessità che le contiene. Inoltre, un elemento comune a tutte e cinque le cartoline è l'acqua, che attraversa il centro di ognuna di esse: la porzione rappresentata dall'acqua non è ricamata, coinvolgendo solamente il fondo ricamato della stoffa. (Fig. 37)



Figura 37 Fase 9 - 『四季の詩』 Poesie Stagionali. <https://japaneseembroidery.com/>

## Decima Fase: “Grandi Ventagli in Cipresso” 『大檜扇』 (*Daihiōgi*)

Se la nona fase è un'introduzione alla conclusione del percorso, la decima fase è il punto di arrivo per questa porzione della Via del ricamo. Infatti, oltre ad essere la conclusione del percorso formativo, la decima fase funge anche da riassunto di tutto ciò che si è imparato durante le fasi precedenti. Innanzitutto, i soggetti di questa fase sono due ventagli, uno la cui decorazione è un carro e una la cui decorazione è un ponte, circondati da fiori e motivi astratti, principalmente di buon auspicio. In particolare, la ruota del carro può essere eseguita in due modi: seguendo una forma rotonda, per trasmettere staticità, oppure una forma ovale, per trasmettere dinamicità e movimento.

Alle estremità dei ventagli, inoltre, vi sono fiori sfarzosi e abbondanti corde che, oltre ad essere un elemento decorativo, aggiungono anche vivacità alla composizione. Oltre al gran numero di elementi presenti nel complesso, vi è anche uno studio accurato su come il disegno si sviluppa sul piano, trasmettendo quindi una sensazione di tridimensionalità combinata alla bidimensionalità. Oltre a concludere il percorso, questa decima fase mette alla prova il ricamatore, in quanto la mole di lavoro è notevole e vengono utilizzate, in misure diverse, tutte le quarantasei tecniche dello *shishū*, che dovrebbero essersi consolidate attraverso le fasi precedenti. Un'altra sfida che caratterizza questa fase è il tipo di stoffa su cui il ricamo viene eseguito: oltre a possedere una lucentezza strabiliante, questo tipo di seta non lascia spazio per gli errori, in quanto una volta bucata con l'ago, rimarrà inevitabilmente il segno. Per questo motivo, oltre a testare la manualità e la destrezza nell'utilizzo delle tecniche, i “Grandi Ventagli in Cipresso” testano anche la precisione sviluppata dal ricamatore attraverso l'intero percorso. (Fig. 38)

La conclusione della decima fase, tuttavia, non è sinonimo di conclusione della Via del ricamo: questa esperienza di natura indefinita prosegue all'infinito; continuare a percorrerla significa porsi l'orizzonte come punto di arrivo. In termini di attività in un mondo tangibile, dopo la decima fase il *nuidō* propone diverse prospettive. Innanzitutto, è possibile accedere a disegni e progetti legati alla specializzazione, che generalmente contempla composizioni più articolate e l'utilizzo di stoffe differenti rispetto a quelle delle dieci fasi, solitamente più pregiate. In particolare, la specializzazione si incentra su un ulteriore sviluppo e consolidamento del secondo pilastro, legato alla sensibilità: all'interno di questi progetti infatti è possibile consultare i maestri supervisor per discutere gli aspetti estetici, come colori dei fili e colore della stoffa, secondo il proprio gusto e, secondo ciò che si vuole trasmettere quando si osserva il ricamo terminato. Inoltre, è possibile diventare insegnante di *nuidō*, prendendosi carico della trasmissione della conoscenza della Via del ricamo ai propri futuri allievi.

Intraprendere la Via del ricamo significa intraprendere un percorso caratterizzato non solo da stoffe lucenti e fili di seta, ma anche da estrema disciplina e dedizione. Quando ci si applica al *nuidō*, il mondo esterno cessa di esistere, esiste solo la seta e i fili attraverso cui eseguire il ricamo. Nonostante le fasi siano un importante mezzo per offrire la giusta formazione agli studenti circa le tecniche dello *shishū* in un sistema ordinato, il ricamo perderà ogni valore spirituale nel momento in cui viene terminato. Indipendentemente dalla sua bellezza e dalla bravura del ricamatore che può manifestare agli occhi dell'osservatore, il *nuidō*, e l'essenza di questa disciplina, non è altro che il momento in cui l'ago e il filo attraversano la stoffa, per poi intrecciarsi l'uno con l'altro.

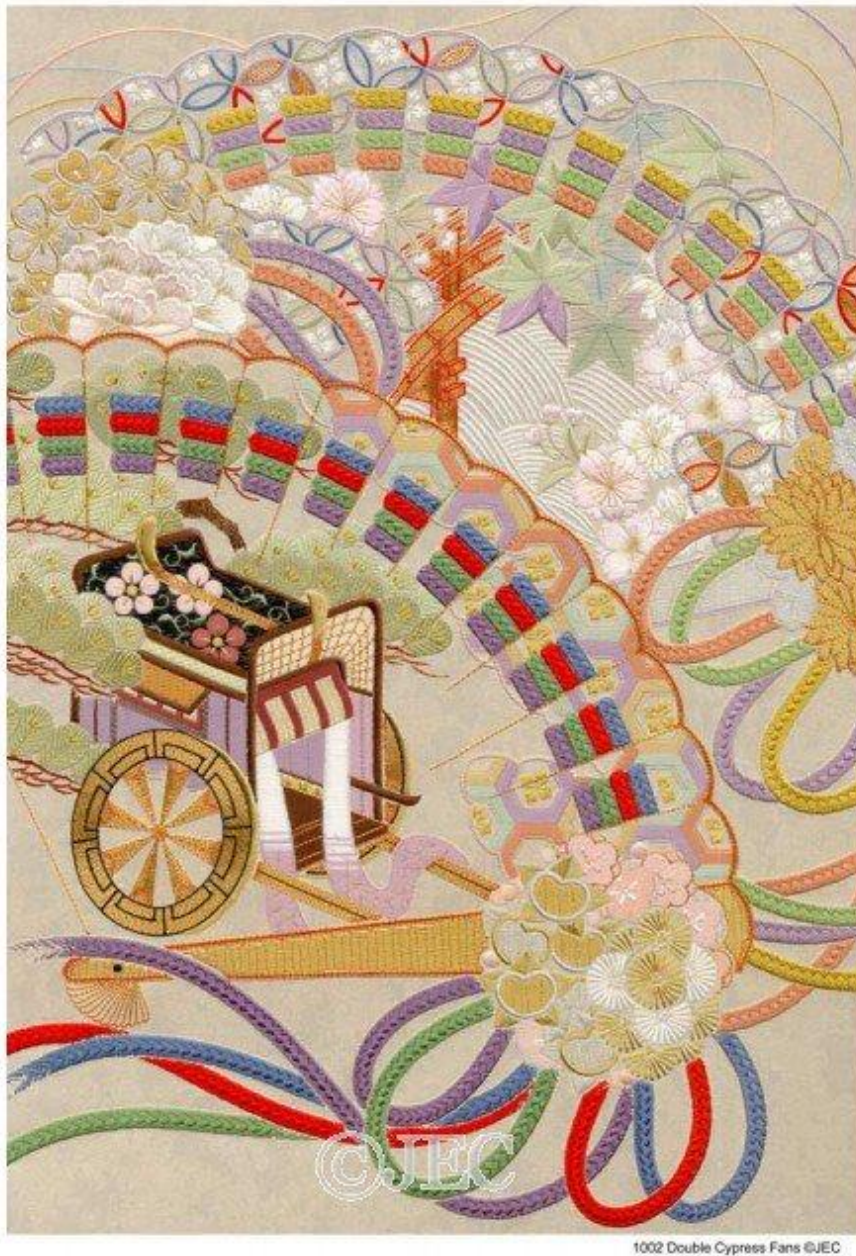


Figura 38 Fase 10 - 『大檜扇』 Grandi Ventagli in Cipresso. <https://japaneseembroidery.com/>.



## Materiali

La stoffa è indubbiamente uno degli elementi fondamentali all'interno del ricamo giapponese; essa, infatti, non è solamente il supporto su cui il ricamo viene eseguito, ma diventa anche parte integrante della composizione, contribuendo all'equilibrio di quest'ultima. Il materiale per eccellenza dello *shishū* è la seta, materiale pregiato e prezioso che grazie alle sue varianti di tessitura è la base perfetta per l'esecuzione del ricamo.

Nell'ambito del ricamo, la scelta che coinvolge un tipo di seta rispetto ad un altro deve tenere in considerazione due aspetti: innanzitutto, il tipo di ricamo che verrà eseguito sulla stoffa. Proprio perché la base su cui viene eseguito il ricamo fa parte del ricamo stesso, la scelta della stoffa non è un aspetto da sottovalutare. Inoltre, la giusta stoffa permette che il ricamo stesso risulti ben amalgamato con la stoffa; ad esempio, un ricamo più ricco richiederà una stoffa più robusta. La scelta della seta, tuttavia, si lega inevitabilmente certamente anche al tipo di indumento o di accessorio su cui il ricamo poi verrà eseguito. Dato che lo *shishū* si è sviluppato in quanto tecnica decorativa utilizzata principalmente per l'abbigliamento, l'influenza che quest'ultimo esercita sulla scelta della stoffa in relazione al ricamo è ancora molto evidente. A questo proposito, tenendo in considerazione i diversi tipi di seta indicati da Tamura in *Techniques of Japanese Embroidery*, è possibile individuare una suddivisione di tessuti in base all'utilizzo per kimono, utilizzo per *obi* e utilizzo per entrambi.<sup>51</sup>

Per quanto riguarda i tipi di seta utilizzati per la creazione di kimono e che possono essere ricamati, vi sono lo *habutae*, lo *tsumugi*, la seta *chirimen* e la seta *ro*. In linea generale, tutti questi tipi di seta possono essere prodotti in diversi spessori in base alle necessità. Lo *habutae*, ad esempio, è considerato uno dei tipi più generici di seta grazie alla sua leggerezza e semplicità; proprio queste caratteristiche lo rendono perfetto per la fodera interna dei kimono.<sup>52</sup> Nel ricamo, lo *habutae* è un tipo di seta particolarmente apprezzato grazie alla trama di tessitura molto semplice, tuttavia solamente il tipo di *habutae* più spesso è raccomandato per l'esecuzione del ricamo, in quanto una stoffa troppo sottile rischierebbe di lacerarsi a causa del continuo movimento dell'ago. In particolare, lo *tsumugi*, la seta *chirimen* e la seta *ro* vengono utilizzati sia per la creazione di kimono che per la creazione di *obi*. La particolarità di questi tipi di stoffa è che, come per lo *habutae*, lo spessore può variare: quando la stoffa è più sottile viene generalmente utilizzata per la creazione di abiti; ad esempio, il tessuto più sottile viene utilizzato per la creazione di kimono estivi. Al contrario, quando queste stoffe hanno uno spessore maggiore vengono utilizzate per la creazione di *obi*, che richiedono invece un tessuto più robusto. La versatilità di queste sete, dunque, le rendono un materiale estremamente versatile sia per la creazione di indumenti e accessori che per l'esecuzione dei ricami.

Per quanto riguarda invece le sete utilizzate solamente per la creazione di *obi*, vi sono stoffe dallo spessore notevole e che siano soprattutto in grado di supportare anche un tipo di ricamo più ricco e complesso, ma anche tipi di seta più fragili e delicati che non potrebbero essere utilizzati per la creazione di capi d'abbigliamento. Per questo motivo, fra le sete più robuste è possibile individuare la seta *shioze*, la seta *nishijin* e la seta *tsuzure*.<sup>53</sup> Attraverso vari tipi di lavorazione dei filati e di tessitura, si ottengono dei tipi di seta particolarmente resistenti; ne è l'esempio la seta *nishijin*: questo tipo di seta, oltre ad essere uno dei prodotti più celebri tessuti nell'omonima area di Kyoto, si tratta di un broccato estremamente pregiato e solitamente impiegato nella creazione degli *obi* più

<sup>51</sup> TAMURA Shuji, *The Techniques of Japanese Embroidery*, Iola, USA, Krause Publications, 1998, pp. 41-42.

<sup>52</sup> Liza DALBY, *Kimono: Fashioning Culture*, London, Vintage, 2001, p.174.

<sup>53</sup> DALBY, *Kimono...*, cit., p.185

formali e ricercati. Nell'ambito del ricamo giapponese che non coinvolge la creazione di abiti e accessori, solitamente viene privilegiato l'uso della seta *nishijin muji*, ovvero una variante del classico broccato su cui non vi sono motivi decorativi. Talvolta, durante il lavoro di tessitura, vengono inclusi anche fili dorati o metallici, che arricchiscono e irrigidiscono la stoffa. È il caso, infatti, della seta *nishijin haku*, in cui durante la tessitura vengono aggiunti fili dorati e foglia d'oro, o della seta *tsuzure*, la cui composizione include seta e fili metallici, rendendola una delle sete più solide in assoluto; la sua robustezza, infatti, spesso richiede l'utilizzo di un ditale durante l'esecuzione del ricamo.

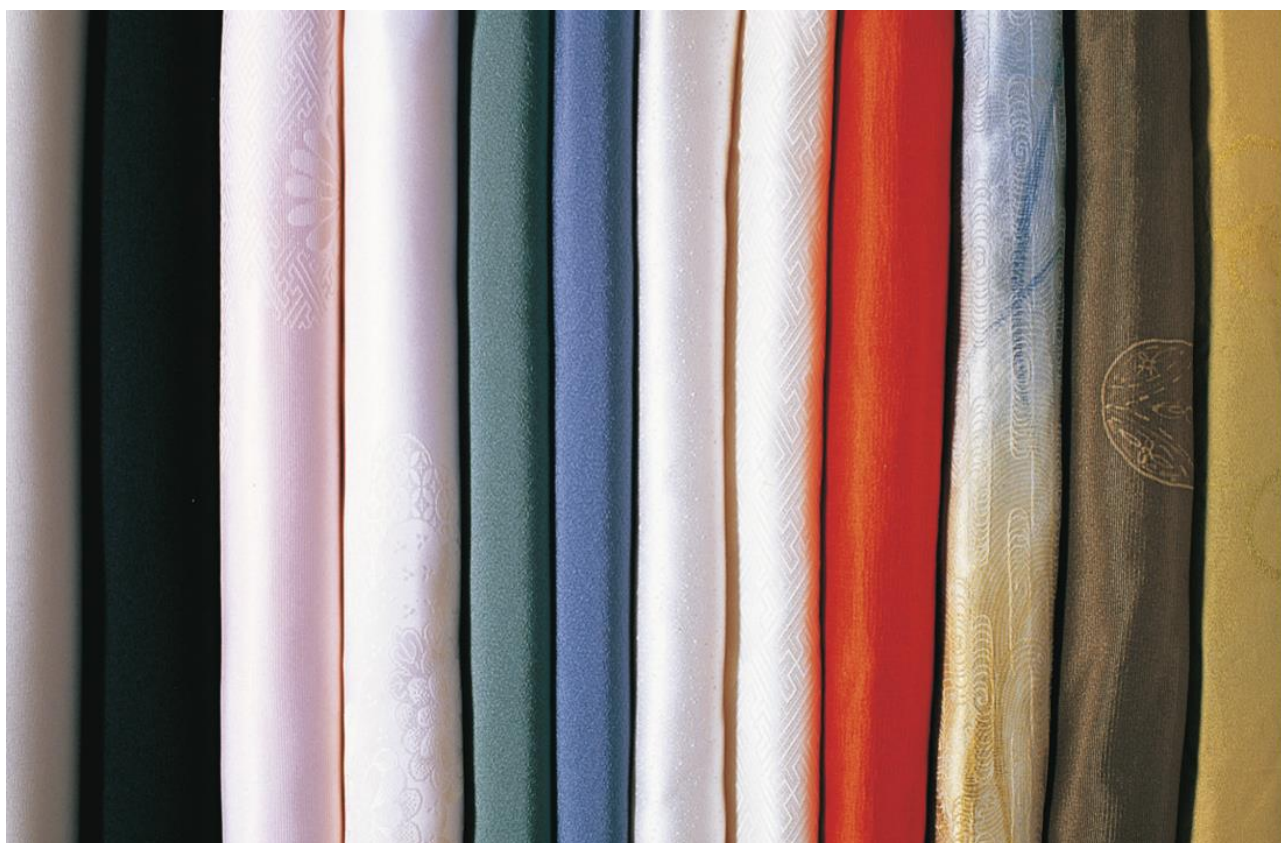


Figura 39 Diversi tipi di seta utilizzati per il ricamo. Da sinistra, shioze bianca e nera, habutae rosa (due), blu e verde, due sete di Nishijin con motivi, shusu arancione e tre sete più antiche. Julia D. Gray, *Traditional Japanese Embroidery*, 2009, p. 11.

I fili sono anch'essi in seta ed è possibile individuarne due tipi: i fili in seta piatta e i fili metallici. I fili in seta piatta sono i più comuni e si distinguono per la loro lucentezza, visibile sia quando il filo è intrecciato in una matassa o avvolto su un rocchetto sia quando viene utilizzato nel ricamo, riflettendo la luce e creando giochi di luci e ombre anche con una singola sfumatura. La scelta cromatica è molto ampia e, essendo questo filo composto da più capi, è possibile separarli in base alle esigenze durante il ricamo. Il filo in seta piatta è dunque da considerare il filo più basilare per il ricamo. (Fig. 40)

Il filo metallico è facilmente individuabile grazie alla luminosità dell'oro e dell'argento, che però comportano una rigidità maggiore rispetto al filo in seta piatta. La rigidità del filo, tuttavia, non ne annulla la delicatezza: il filo metallico, infatti, non viene conservato in matasse ma viene invece avvolto sul *koma* 駒, un rocchetto in legno che grazie alla forma incava è in grado di proteggere e conservare il filo in maniera adeguata.<sup>54</sup> Il filo metallico è senza dubbio uno dei materiali più

<sup>54</sup> Julia D. GRAY, *Traditional Japanese Embroidery*, Tunbridge Wells, Search Press, 2009, p. 13.

particolari nel ricamo giapponese; esso può essere sia fine che spesso; utilizzare un filo più sottile richiede molta attenzione e maestria per evitare che l'applicazione metallica non si discosti dalla struttura del filo; il filo metallico spesso invece non viene mai fatto passare attraverso la stoffa come un filo classico ma viene invece applicato sulla superficie attraverso la tecnica della sovrapposizione grazie all'ausilio di un filo di colore simile: bianco o grigio per il filo in argento e rosso o dorato per il filo d'oro.



Figura 40 Fili utilizzati nello shishu. In alto, koma e matassine di fili metallici in diversi spessori, in basso matassine e spolette di filo di seta piatto in diversi colori. Julia D. Gray, *Traditional Japanese Embroidery*, 2009, p. 11.

## Strumenti

L'esecuzione dello *shishū* richiede un numero limitato di strumenti, in modo tale da mantenere il kit del ricamo semplice ed essenziale. Confrontando il kit di ricamo utilizzato per il ricamo tradizionale giapponese e quello utilizzato per altre tecniche di ricamo, non vi sono particolari differenze in quanto strumenti. Tuttavia, ogni elemento utilizzato per l'esecuzione dello *shishū* ha delle peculiarità che non solo lo differenzia da altri tipi di ricamo, ma è anche pensato per una maggiore efficienza e velocizzazione del ricamo. (Fig. 41)

Infatti, osservando uno strumento molto comune come le forbici, si individuano immediatamente le differenze fra un paio di forbici da ricamo classiche. Quelle utilizzate nello *shishū*, chiamate *nigiribasami* 握りばさみ, non hanno lo spazio per inserire le dita; per utilizzarle è sufficiente schiacciare le due estremità: così facendo, il lavoro viene velocizzato. Inoltre, le forbici da ricamo giapponese si distinguono per la qualità delle lame, che, quando tagliano, non rovinano o sfilacciano i due capi del filo. Nonostante la semplicità degli strumenti, una particolare attenzione, tuttavia, è posta sugli aghi. Infatti, così come nel *sashiko* sono necessari aghi molto solidi dato il tipo di filo e di stoffa su cui si lavora, nello *shishū* sono necessari differenti tipi di aghi in base al tipo di stoffa, al tipo di filo e al tipo di lavoro da eseguire; essi, inoltre, sono fatti a mano e dunque necessitano di cura e manutenzione costante per far sì che possano essere utilizzati al meglio nel

ricamo. Infatti, durante l'esecuzione del ricamo, la punta dell'ago deve essere abbastanza ampia da poter traforare la stoffa senza forzarla, ma allo stesso tempo non troppo ampia da rendere visibile il buco creato dall'ago; una scelta di ago sbagliato rischia di rovinare inevitabilmente la trama della stoffa con smagliature e sfilacciamenti, ma anche di rovinare il ricamo, poiché una stoffa rovinata non permetterebbe ai fili di essere distesi in maniera adeguata.<sup>55</sup>

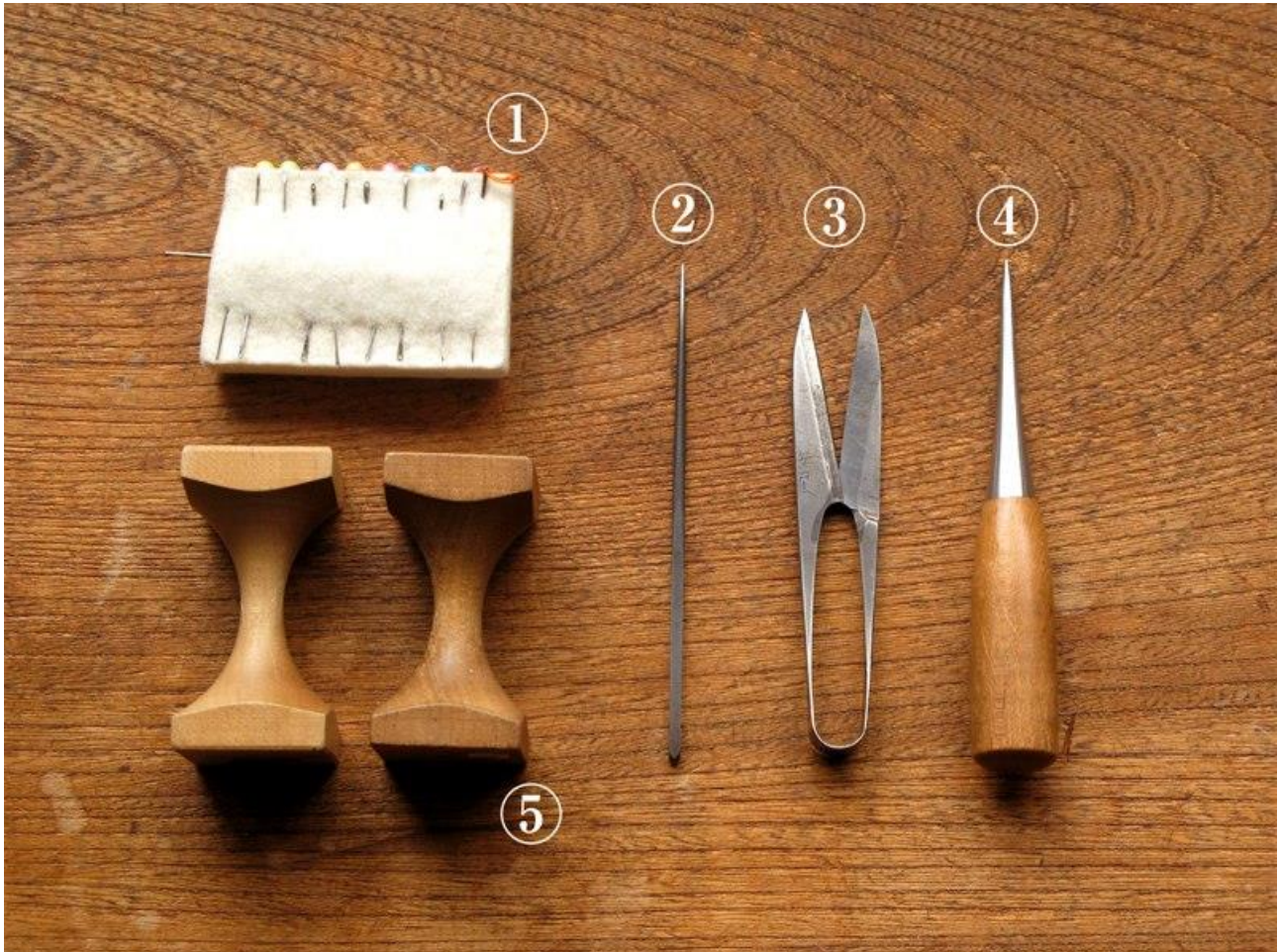


Figura 41 Strumenti principali per l'esecuzione del ricamo giapponese. 1) Aghi e porta aghi in feltro 2) Tekobari 3) Forbici giapponesi nigiribasami 4) Punteruolo 5) Spolette in legno. Japanese Embroidery Center, 2012. 11-09-2023.

Due strumenti particolari sono il *tekobari* てこ針 e il punteruolo. Il *tekobari* è uno strumento in acciaio temprato lungo circa 10 cm, utilizzato per lisciare e appiattire i fili di seta durante il ricamo, in particolare durante l'esecuzione del punto: esso, infatti, viene utilizzato per guidare il filo e far sì che una volta sulla stoffa, esso sia in linea con gli altri punti e soprattutto che, se vengono utilizzati più fili, essi restino ordinati e omogenei. Per questo motivo, la struttura del *tekobari* non è uniforme: un'estremità è più solida e squadrata per garantire una presa salda mentre lo si utilizza, la punta invece è più fine e aguzza, per assicurare una maggior precisione quando viene utilizzato col filo. Il punteruolo è un altro strumento importante ma non per l'esecuzione del ricamo in sé. Il punteruolo, infatti, viene utilizzato insieme al telaio come punto d'appoggio per la preparazione del filo o della stoffa utilizzata per il ricamo; in particolare viene utilizzato per la torsione del filo, una tecnica di manipolazione del filo di seta piatto per modificarne l'aspetto e la resa.<sup>56</sup>

<sup>55</sup> Julia D. GRAY, *Traditional...*, cit., p. 12.

<sup>56</sup> Julia D. GRAY, *Traditional...*, cit., p. 13.

Uno degli strumenti più importanti senza cui il ricamo giapponese non potrebbe essere svolto è senza dubbio il telaio. Il telaio utilizzato per lo *shishū* è molto importante, in quanto permette una corretta esecuzione del ricamo e soprattutto un corretto collocamento dei fili: senza di esso, il ricamo finale risulterebbe scoordinato e poco armonioso. Il telaio per ricamo giapponese è strutturato in modo tale che la stoffa venga tesa a tal punto da ricordare la superficie di un tamburo; inoltre, la struttura del telaio permette di aggiustare facilmente la stoffa nel caso in cui essa perda tensione.

La forma è rettangolare e il telaio, interamente in legno, riprende la forma degli scampoli di seta utilizzati per il ricamo: riprendendo le misure delle stoffe utilizzate per i kimono, la larghezza è sempre inclusa fra i trenta e i quaranta centimetri, mentre la lunghezza può variare. Nonostante la forma e la struttura siano molto semplici, nessun altro tipo di telaio sarebbe in grado di tendere la stoffa in maniera adeguata al ricamo, rendendolo dunque un elemento fondamentale e immancabile per l'intera attività.

Osservando la struttura del telaio, è possibile individuare differenze fra i due lati paralleli del telaio: i lati più corti sono strutturati in modo tale da contenere un cilindro di legno per ciascun lato, mentre sui lati più lunghi vi sono numerosi fori distribuiti in maniera ordinata ed equidistanti fra di loro. Il telaio infatti è organizzato e pensato per la tensione della seta in base alla struttura della stoffa: il primo lato che viene teso è quello di ordito, che si sviluppa in lunghezza: il motivo per cui viene applicata tensione a questo lato è perché generalmente i fili utilizzati per l'ordito sono più resistenti e dunque sono in grado di subire una maggiore tensione iniziale; i fili invece utilizzati per la trama, sono più delicati, e dunque applicare una forte tensione non farebbe altro che rovinare la stoffa.

Il montaggio della stoffa sul telaio, tuttavia, prevede un passaggio fondamentale, ovvero la preparazione del tessuto: prima di essere montato sul telaio, infatti, vengono cuciti due scampoli in cotone. Questo tipo di preparazione fa tuttavia riferimento a un'attività moderna di ricamo con tagli di tessuto adatti a cornici o altri tipi di espositori; di conseguenza la lunghezza della seta non è sufficiente per essere tesa in maniera adeguata e dunque il cotone aggiuntivo aiuta a centrare a dovere la stoffa che invece è destinata al ricamo. Questo tipo di aggiunta non è necessario se il taglio della stoffa prevede una maggiore lunghezza, come nel caso della seta per i kimono o per gli obi; in questo caso, il cotone è superfluo e la stoffa in eccesso va semplicemente trattata con cura.

Tornando al processo di montaggio della stoffa, si parte dalla lunghezza del tessuto e dunque il processo coinvolge i lati con i cilindri di legno, che sono divisi a metà: innanzitutto, viene collocata la metà inferiore del cilindro all'interno del telaio. L'estremità della stoffa viene poi collocata sulla metà già inserita all'interno del telaio, in modo tale che la seta da ricamare sia disposta al centro del telaio. Una volta inserita la metà superiore del cilindro di legno, il tessuto viene fissato e, attraverso un perno, è possibile regolare la tensione del tessuto. Questo procedimento va ripetuto sul lato parallelo del telaio e, una volta fissata la stoffa su entrambi i lati è possibile bilanciarne la tensione. (Fig.42)

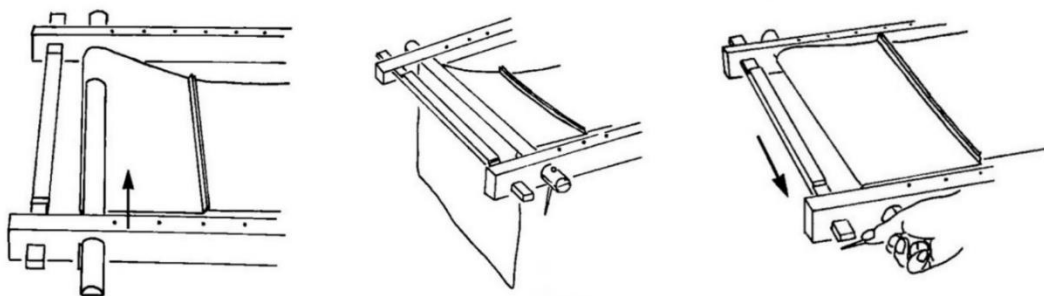


Figura 42 Preparazione del telaio secondo la lunghezza della stoffa. Tamura Shūji, *The Techniques of Japanese Embroidery*, p. 44.

La seconda parte del montaggio della stoffa invece coinvolge i lati più lunghi del telaio e la larghezza del tessuto. Per raggiungere lo stato ideale di tensione per il ricamo, la stoffa viene cucita al telaio attraverso i fori presenti sulle lunghezze tramite un filo più resistente rispetto a quelli utilizzati per il ricamo, ma che sia abbastanza delicato da non rovinare la stoffa: attraverso questo processo di cucitura lungo le due parallele, la stoffa è finalmente ben salda, ma non ancora pronta per il ricamo. L'ultimo passaggio, infatti, prevede una regolazione finale delle assi più lunghe che, una volta aggiustate, sono in grado di fornire la tensione necessaria per l'esecuzione del ricamo.<sup>57</sup> (Fig. 43)

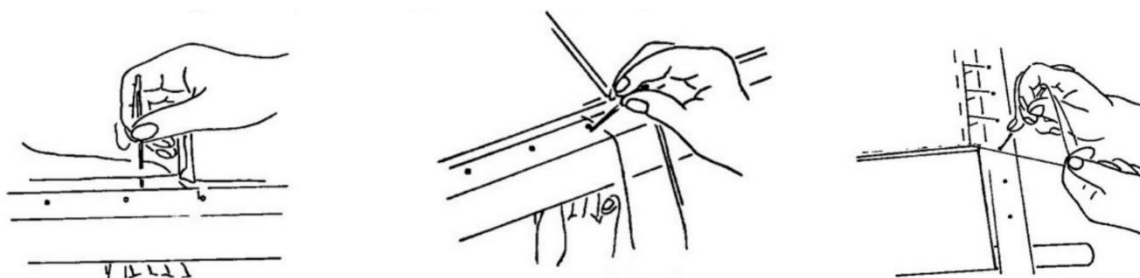


Figura 43 Preparazione della stoffa su telaio secondo la larghezza. Tamura Shūji, *The Techniques of Japanese Embroidery*, p. 45.

Questo procedimento è senza dubbio lungo e macchinoso ma necessario, poiché un'adeguata preparazione degli strumenti fa parte dell'esperienza stessa del ricamo, favorendo anche una migliore resa e armonia fra le tecniche utilizzate e la base. L'illustrazione seguente mostra il risultato del processo di montatura della stoffa con l'ausilio di stoffa in cotone aggiuntiva. (Fig. 44)

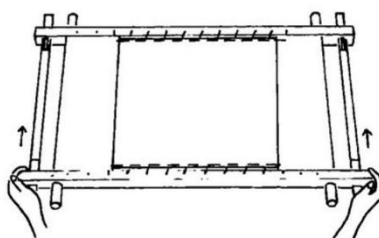


Figura 44 Risultato della montatura della stoffa su telaio. Tamura Shūji, *The Techniques of Japanese Embroidery*, p. 45.

La torsione del filo è un'altra tecnica di preparazione dei materiali molto importante, in quanto un filo ritorto può cambiare completamente l'aspetto di un ricamo grazie alla texture ottenuta, che lo rende adatto per effetti tridimensionali e che sprigiona una luminosità ancora maggiore del semplice

<sup>57</sup> JEC, *Japanese Embroidery: The Techniques Based on Nuidō*, Atlanta, Japanese Embroidery Center, 2012, pp. 4-5.

filo di seta piatto; la torsione inoltre permette di proteggere la fibra del filo dalle abrasioni, soprattutto nel caso in cui il ricamo venga eseguito su indumenti o accessori, spesso in balia di agenti esterni o atmosferici. Il procedimento di torsione del filo comporta appunto l'uso del punteruolo e dell'asse forata del telaio e viene fatto rigorosamente a mano da ogni ricamatore che, in base alle proprie esigenze o preferenze, potrà eseguire diversi tipi di torsione. Quella descritta nel paragrafo successivo è da considerarsi come il procedimento base della torsione, da cui poi è possibile eseguire le varianti.

Innanzitutto, il punteruolo viene collocato in uno dei fori all'estremità del telaio, solitamente a destra. Per la torsione del filo vengono usati due tagli di fili diversi, solitamente della stessa lunghezza. Il primo passo è fissare i fili al punteruolo grazie a un occhiello creato coi fili, fatto passare due volte intorno al punteruolo per assicurarne la stabilità; a questo punto vi sono quattro estremità, che verranno lavorate a due a due. Da qui inizia il primo processo di torsione, chiamato *undertwist*: il filo viene sfregato delicatamente fra le due mani, muovendo la sinistra contro la destra verso l'alto e ripetendo quest'operazione quattro volte. Una volta terminata questa operazione, il filo ritorto viene tenuto fermo con l'ausilio dei denti per far sì che esso non si srotoli e inizia lo stesso procedimento con gli altri due capi di filo. (Fig. 45) Una volta terminata la torsione dei due capi rimanenti, si controlla che la tensione sia simile e i due fili ritorti vengono uniti alle estremità con un piccolo nodo. A questo punto inizia il processo di *overtwist*: i due fili ritorti ottenuti dai quattro fili iniziali vengono uniti e si ripete il processo dell'*undertwist*, sfregando però la mano destra contro la sinistra con movimenti verso l'alto, ripetendo il processo tre volte. Il risultato finale dovrebbe essere un filo robusto che, se pizzicato, ricorda la corda di uno strumento musicale. Infine, si rimuove il punteruolo, si crea un nodo all'altezza dell'occhiello per far sì che il filo non si srotoli e si taglia la rimanenza prima del nodo.<sup>58</sup> (Fig. 46)



Figura 45 Preparazione del filo utilizzando il telaio e il punteruolo. Tamura Shūji, *The Techniques of Japanese Embroidery*, pp. 46 – 47.

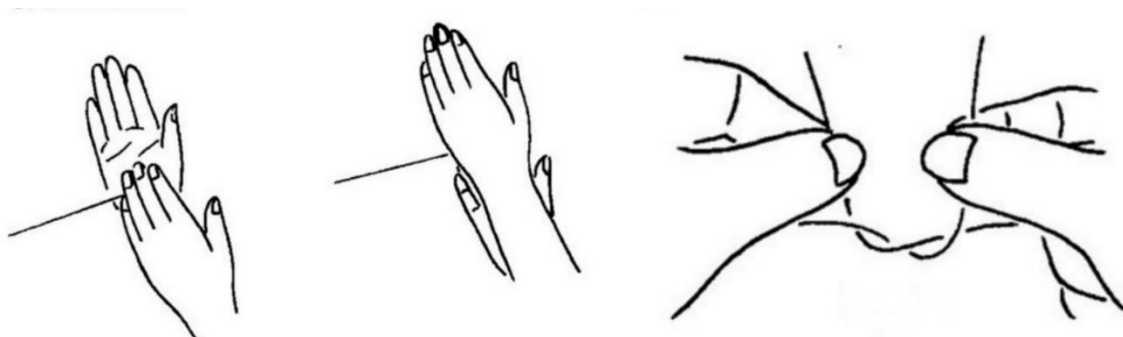


Figura 46 Movimento di torsione del filo utilizzato durante la fase di *undertwist* e creazione del nodo finale. Tamura Shūji, *The Techniques of Japanese Embroidery*, p.47.

<sup>58</sup> Amanda Owens, *Twisting Japanese Silk Thread*, <https://youtu.be/aj810HFE0uE?si=ye3pKTeMoyxviG90>, 4-09-2023.

Anche in questo caso, la torsione del filo risulta un processo molto laborioso che richiede innanzitutto maestria nel maneggiare il filo, ma anche molta manualità e molta pratica per perfezionare la tecnica. Nonostante ciò, ricamare utilizzando una combinazione di fili piatti e ritorti permette di arricchire la composizione grazie alle diverse texture presenti sulla stoffa, ma anche grazie ai giochi di ombre e luci ottenute dall'utilizzo di fili tanto lucenti. Grazie alla versatilità del filo di seta, vi sono numerose varianti in base al numero di capi utilizzati per la torsione come nel caso della variante *boroyori*, in cui un filo viene diviso a metà e, dopo la torsione, può essere utilizzato come filo da ricamo; altre varianti invece coinvolgono anche il filo metallico d'oro o d'argento, che aggiungono lucentezza e sontuosità: dato il loro spessore notevole, questi fili vengono applicati al tessuto grazie alla tecnica di sovrapposizione.

## Motivi e Disegni

I motivi decorativi sono i protagonisti del ricamo giapponese, in quanto sono il prodotto finito di un lungo processo di combinazione di elementi e tecniche su stoffa. Per quanto riguarda i soggetti principali, essi non si discostano particolarmente da quelli che si possono individuare anche su altri tipi di supporti artistici, come ceramiche o lacche, adattati poi alla riproduzione su seta attraverso le numerose tecniche di ricamo; essi, inoltre, prendono ispirazione da numerose fonti, come ad esempio le iconografie di origine cinese, rielaborate poi secondo il gusto e l'estetica giapponese, motivi geometrici ed elementi naturali o legati a leggende e festività.

In generale, i motivi più ricorrenti nello *shishū* sono senza dubbio elementi naturali, come animali e vegetazione, oggetti della vita quotidiana e motivi geometrici ripetuti; inoltre, attraverso un'analisi più profonda, è possibile individuare due aspetti che accomunano i soggetti del ricamo, ovvero stagionalità e simbolismo positivo, come, ad esempio, il buon auspicio. Talvolta i motivi vengono associati anche a festività o eventi che si svolgono durante l'anno, utilizzando elementi emblematici per comunicare con l'osservatore. Data la ricchezza e la varietà che caratterizza i soggetti all'interno del ricamo giapponese, la descrizione e l'analisi nei paragrafi successivi prende in considerazione solo una minima parte di questo ampio argomento, soffermandosi su alcuni dei soggetti più significativi o frequenti nella rappresentazione.

Gli elementi naturali sono senza dubbio uno dei motivi più popolari all'interno del ricamo giapponese. Non solo per la varietà di piante e di animali da cui prendere ispirazione, ma anche per il simbolismo legata alla stagionalità e alla buona fortuna. Per quanto riguarda fiori e piante, i motivi decorativi sono innumerevoli e costituiscono quasi la maggior parte dei disegni ricamati, sia come soggetto principale che come elemento secondario. La maggior parte dei motivi naturali che verranno analizzati nei paragrafi successivi non sono esclusivi al ricamo, ma sono presenti anche in altre discipline artistiche e decorative. In particolare, oltre ad essere riprodotti per la loro bellezza, molti dei disegni di fiori e piante vengono presi in considerazione per il loro simbolismo legato alle quattro stagioni o per il loro significato implicito positivo. Ad esempio, un motivo naturale celebre che è legato sia all'aspetto stagionale che al buon auspicio è il motivo di origine cinese *shōchikubai* 松竹梅. Questo motivo infatti è composto da tre piante e fiori invernali, ovvero il pino, il bambù e il fior di pruno; oltre ad essere i simboli per eccellenza della stagione più fredda, essi vengono utilizzati anche per onorare l'arrivo del nuovo anno.<sup>59</sup> Nel ricamo essi vengono utilizzati in maniera estremamente versatile, in quanto compaiono innanzitutto come elementi naturali riprodotti mantenendo le loro sembianze originali (Fig. 47); talvolta invece è possibile ricorrere alla stilizzazione, come nel caso di questa composizione creata per essere trasferita poi su stoffa, in cui

---

<sup>59</sup> Martin FEDDERSEN, *Japanese Decorative Art*, London, Faber and Faber, 1962, p.248.



la presenza del pino si manifesta attraverso il motivo geometricico 松皮菱 *matsukawabishi*<sup>60</sup> che funge da contenitore per il bambù e il fior di pruno. (Fig. 48)



Figura 47 Motivo Shōchikubai nella composizione 『松竹梅』 o “Mile High”. Kurenaikai & Japanese Embroidery Center.

---

<sup>60</sup> Motivo a corteccia di pino.

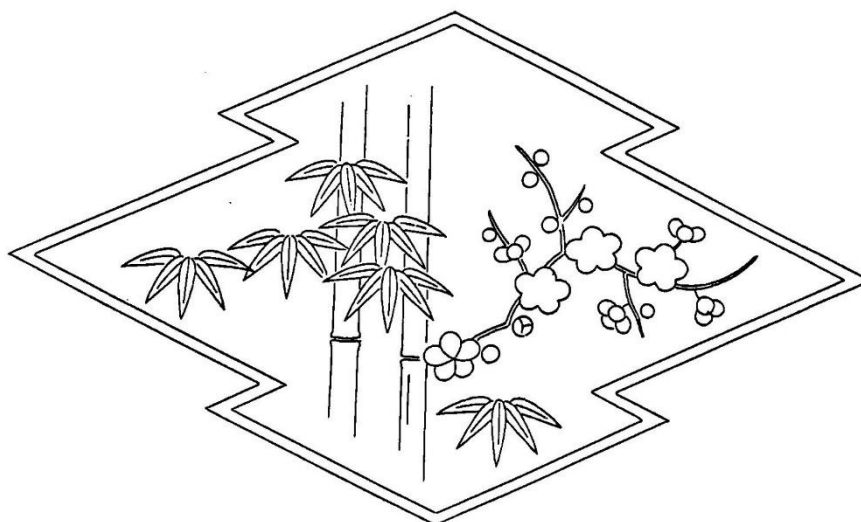


Figura 48 Composizione con motivo shōchikubai in cui il pino è raffigurato attraverso il motivo matsukawabishi. Tamura Shūji, *The Techniques of Japanese Embroidery*, p.27.

Un altro esempio di stagionalità si può individuare negli *aki no nanakusa* 秋の七草<sup>61</sup>, ovvero sette fiori tipicamente autunnali e apprezzati per la loro bellezza semplice e spontanea.<sup>62</sup> Quando i fiori autunnali diventano il soggetto del ricamo, la composizione ricorda la spontaneità con cui questi fiori sbocciano: per questo motivo, la palette include colori tenui, che solitamente virano verso le sfumature dorate, riprendendo anche il tessuto di fondo. La presenza dei colori primari, tuttavia, svolge un ruolo molto importante: il giallo, il blu e il magenta, che vengono utilizzati rispettivamente per lo *ominaeshi* 女郎花, per il *kikyō* 桔梗 e infine per il *nadeshiko* 撫子<sup>63</sup>, sono in grado infatti di aggiungere vivacità e contrasto alla composizione complessiva mantenendo allo stesso tempo un buon equilibrio grazie alle sfumature in armonia fra di loro. (Fig. 49)

Altri fiori e piante ricorrenti nel ricamo giapponese sono motivi classici come crisantemi e glicine, entrambi apprezzati per il loro significato di lunga vita e prosperità, ortensie e iris, utilizzati soprattutto per aggiungere un tocco di freschezza alla composizione ricamata nei mesi più caldi, e infine le foglie d'acero, spesso abbinata a motivi decorativi acquatici. I motivi naturali, tuttavia, spesso non vengono solamente riprodotti come soggetti principali, ma compaiono anche come motivo decorativo di oggetti ricamati: ad esempio, analizzando un dettaglio dell'obi ricamato "*Kofukuin Fukusa*", la scatola laccata in primo piano è decorata da fiori di ciliegio e arabeschi eseguiti con filo dorato, in modo tale da riprodurre in maniera fedele la decorazione della scatola. (Fig. 50)

<sup>61</sup> I sette fiori in questione sono lo *ominaeshi* (fior di valeriana), *susuki* (eulalia), *kikyō* (campanula cinese), *nadeshiko* (garofano), *fujibakama* (*eupatorium fortunei*), *kuzu* (maranta) e *hagi* (lespedeza).

<sup>62</sup> SAITO Iwao, *Nihon no Shishu – Nuishirizu I* (Il ricamo giapponese – serie 1), Togane, Kurenaikai, 1986, p. 11.

<sup>63</sup> I fiori citati sono rispettivamente il fiore di valeriana dorata, la campanula cinese e il garofano.



Figura 49 『秋の七草』 Fiori Autunnali, Saitō Iwao. *Nihon Shishu* 3, p.32.



Figura 50 『興福院袱紗写』 Kofukuin Fukusa (Dettaglio). Kurenaikai. <https://www.kurenai-kai.jp/gallery/>.

Oltre alla flora, anche la fauna diventa un importante soggetto all'interno del ricamo giapponese, sempre grazie al loro simbolismo. Gli animali più ricorrenti sono senza dubbio gli uccelli, come

anatre mandarinate, rondini, gru, etc., che diventano i protagonisti di composizioni ricamate, sia come singoli soggetti che insieme ad altri elementi naturali. Prendendo come esempio la gru, simbolo di longevità, nel trittico ricamato “Tre Gru” l’attenzione è posta esclusivamente sui movimenti della gru, ritraendone i movimenti principali dal volo fino all’atterraggio, e sui colori brillanti utilizzati per il ricamo. (Fig. 51)



Figura 51 『鶴三馬』 - Tre Gru, Saito Iwao, *Nihon Shishū 1*, p. 35.

Nonostante in questo trittico la gru sia l’unico soggetto del ricamo, essa, insieme ad altri animali, viene generalmente ritratta all’interno di scorci con altri elementi naturali. Altri animali ricorrenti sono gli insetti, spesso ricamati insieme a fiori, erbe o paesaggi e creando dunque un legame con la stagionalità, oppure motivi di animali mitici come i *komainu* 狛犬, ovvero i leoni guardiani cinesi, spesso abbinati alle peonie.

La natura, tuttavia, non è l’unica fonte di ispirazione del ricamo. Così come nel *sashiko* diversi motivi geometrici si ispirano agli elementi quotidiani di chi ne usufruiva, lo stesso discorso vale anche per lo *shishū*: oltre alla mancanza di stilizzazione geometrica, la differenza principale è il tipo di oggetto che viene ricamato. Infatti, essendo il ricamo un tipo di decorazione a cui potevano accedere le classi più benestanti, i disegni erano ispirati da oggetti di un certo stile di vita, ben differenti da quelli riprodotti attraverso il *sashiko*. La maggior parte di questi motivi comunque veniva tenuta in considerazione anche per il loro valore in quanto simbolo: ad esempio, il gesto di aprire un ventaglio pieghevole era considerato buon auspicio e dunque un ventaglio ricamato non può che riflettere questo aspetto positivo. Inoltre, la superficie del ventaglio ricamato diventa uno

spazio che può essere impreziosito da ulteriori motivi naturali o geometrici.<sup>64</sup> Anche gli strumenti musicali sono motivi particolarmente apprezzati: è possibile individuare su stoffa dunque tamburi, flauti, e *koto*, ricamati sia singolarmente che in gruppo, riproducendo il motivo *gakki zukushi*, ovvero collezione di strumenti (Fig. 52).<sup>65</sup> Altri oggetti che si trasformano in motivi decorativi sono giocattoli, oggetti portafortuna, come i *tarazukushi*<sup>66</sup> o i *noshi*<sup>67</sup>, scatole laccate e carrozze imperiali.



Figura 52 『月の調べ』 Melodia Lunare, Kurenaikai.  
<https://www.kurenai-kai.jp/gallery/>

Altri motivi che compaiono nello *shishū* sono motivi geometrici e arabeschi, che vengono utilizzati sia come ulteriore decorazione a soggetti già presenti sia come soggetto principale della composizione, oppure figure umane, sia adulti che bambini, e infine calligrafie, in cui la scrittura si mescola ad altri elementi della composizione, come nel caso degli *hiragana* か・ほ・ほ・な: la riproduzione simile ai rami più sottili dell'edera fa sì che la calligrafia sia in armonia col resto della composizione. (Fig. 53)

<sup>64</sup> HIBI Sadao, *Snow, Wave, Pine: Traditional Patterns in Japanese Design*, Tokyo, Kodansha International, 2001, p. 98.

<sup>65</sup> *Kimono Patterns – 8 Gakki (Musical Instruments): Designed to make wishes come true*, Kateigaho International Japan Edition, 2020 <https://int.kateigaho.com/articles/traditional/patterns-8/>, 9-09-2023.

<sup>66</sup> Motivo in cui compaiono sette oggetti ritenuti fortunati secondo le leggende Buddhiste.

<sup>67</sup> Motivo che raffigura un mazzo di strisce di abalone essiccate, regalate in occasione di festività o eventi gioiosi.

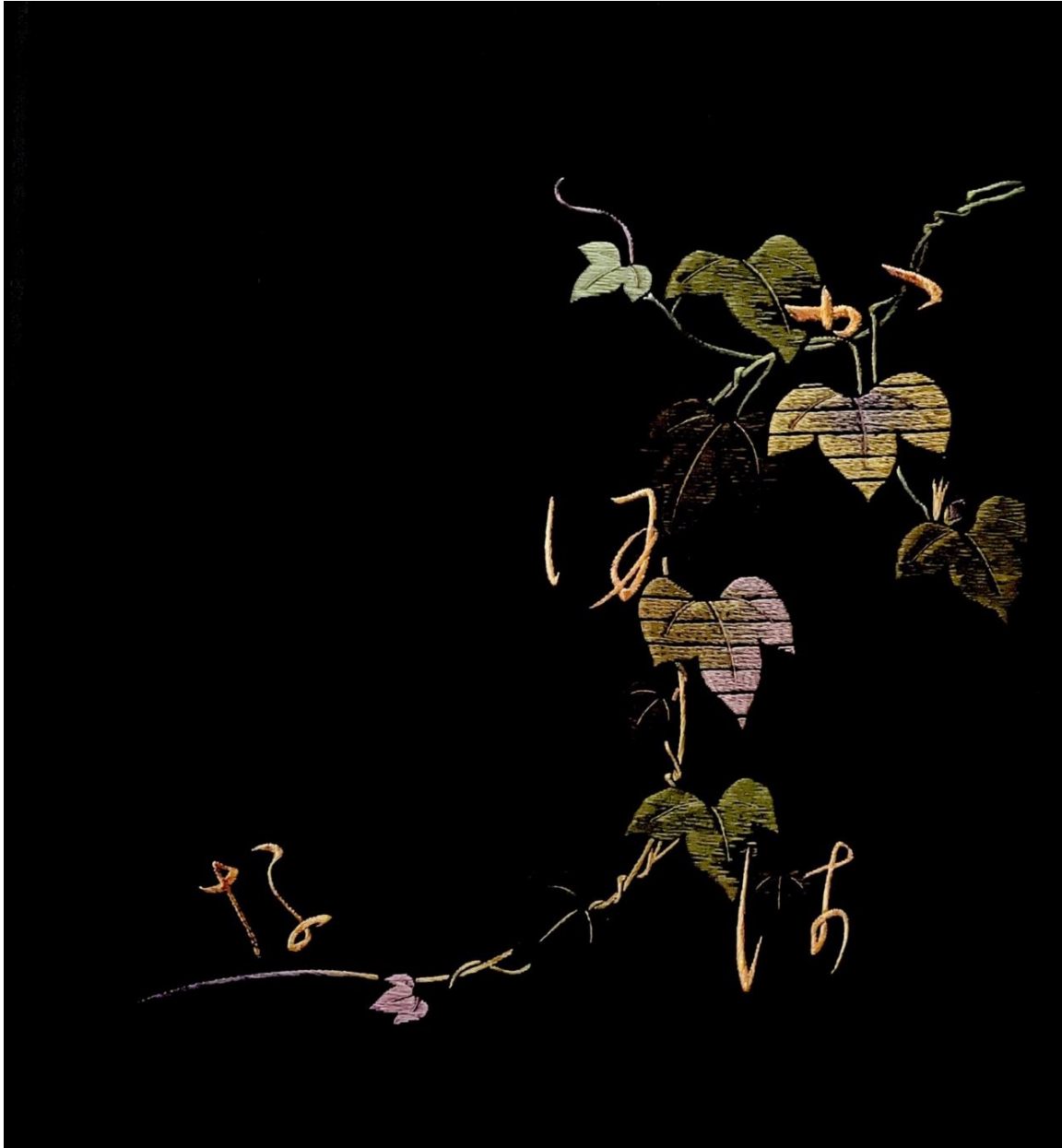


Figura 53 『か・ほ・は・な』, Ka Ho Ha Na, Tamura Shūji, *The Techniques of Japanese Embroidery*, p.39.

## Tecniche di ricamo

Analizzando le tecniche di esecuzione del ricamo giapponese, è naturale trovare molte similitudini con altri tipi di ricamo. Tuttavia, ciò che contraddistingue le tecniche di ricamo giapponese è il modo in cui sono state codificate e suddivise in base al tipo di ricamo da eseguire. Dunque, grazie al lavoro del maestro Saitō, sono state individuate quarantasei differenti tecniche di ricamo, suddivise in dodici sezioni; inoltre, ogni sezione include tecniche di ricamo basate sulla direzione del disegno e sull'effetto desiderato.<sup>68</sup>

La classificazione seguente, insieme ai nomi dei punti, è stata pubblicata in *Nihon Shishū 1*, il raggruppamento delle tecniche è stato svolto invece partendo dai punti più comuni ed essenziali all'interno del ricamo, per poi proseguire con le tecniche decorative più specifiche.

Le prime tre sezioni sono chiamate rispettivamente *shitagorashienui* 下拵え繡, *osaenui* 押さえ繡 e *sen'nui* 線繡 e trattano le tecniche più basilari all'interno del ricamo giapponese. Innanzitutto, nella sezione *shitagorashienui* vengono affrontate le tecniche di riempimento secondo le varie direzioni, quindi orizzontale, verticale, diagonale (Fig. 54). La sezione *osaenui* affronta le prime tecniche decorative, in cui i fili vengono sovrapposti al disegno già riempito, creando motivi geometrici semplici; in alcuni casi questa tecnica serve anche per rinforzare la base su cui verranno poi eseguite altre tecniche. Infine, nella sezione *sen'nui* sono incluse tutte le tecniche attraverso cui è possibile eseguire le linee, sia corte che lunghe.



Figura 54 Esempio di riempimento diagonale utilizzando il punto di riempimento diagonale (tecnica *shitagoshiraenui*, punto *nanamenuikiri*)

Altre tecniche basilari importanti incluse nella sezione *nikuirenuui* 肉入れ繡 e la sezione *sagaranui* 相良繡. Nella sezione *nikuirenuui* vi sono tutte le tecniche relative all'imbottitura, ovvero una serie di punti che vengono eseguiti e poi coperti da un ulteriore strato di filo. La loro funzione è quella di aggiungere spessore e simulare un effetto tridimensionale, sfruttando anche il modo in cui la luce colpisce il ricamo. Il *sagaranui* invece include le tecniche relative ai nodi, utilizzati sia per i dettagli che per interi disegni.

<sup>68</sup> SAITO Iwao, *Nihon no Shishu – Nuishirizu 1...*, cit., pp. 38-39.

Le sezioni successive invece includono tecniche che permettono di arricchire la base ottenuta grazie alle tecniche della sezione precedente. Ad esempio, attraverso le tecniche della sezione *uwagakenui* 上掛け繡 si può imparare a creare un effetto geometrico su una base ricamata, riprendendo i motivi geometrici semplici, come rombi, ma anche più complessi, come la foglia di *asa*. Le tecniche di sovrapposizione si chiamano invece *uemoyōnuishitagoshirae* 上模様繡下拵え e vengono impiegate quando si vuole eseguire un ricamo al di sopra di una base già ricamata (Fig. 55). In particolare, la tecnica di sovrapposizione è unica allo *shishū*: essa, infatti, non viene riscontrata all'interno di altri tipi di ricamo. Un'altra tecnica di sovrapposizione è *komadorinui* 駒取り繡, ovvero una tecnica di sovrapposizione in cui il filo, solitamente metallico o troppo spesso perché attraversi il tessuto, viene applicato e fissato alla stoffa grazie all'ausilio di un altro filo, solitamente della stessa sfumatura. Anche in questo caso le tecniche *komadorinui* sono numerose e si sviluppano secondo diverse direzioni e secondo il numero di fili che vengono adagiati sulla stoffa. Nel *nuidō*, queste tecniche vengono approfondite nella quarta fase, *karahana*.

Nonostante in italiano venga utilizzato lo stesso termine, ovvero sovrapposizione, sia per la sezione *uemoyōnuishitagoshirae* che per la sezione *komadorinui*, è opportuno sottolineare che le differenze sono sostanziali. La definizione in inglese, tuttavia, è più specifica: le tecniche *uemoyōnuishitagoshirae* sono infatti definite come *superimposed*, mentre le tecniche *komadorinui* sono le tecniche di *couching*.

Infine, le ultime quattro sezioni di tecniche sono dedicate a particolari effetti che arricchiscono o seguono uno stile più particolare. Ad esempio, la *kawarinui* 変わり繡 include tecniche attraverso cui è possibile realizzare effetti tridimensionali grazie ai motivi geometrici e illusioni ottiche; le tecniche *suganui* 菅繡, utilizzate per la realizzazione del ramo e delle foglie d'acero nell'ottava fase del *nuidō*, vengono eseguite per ottenere un effetto sfumato e impalpabile. La sezione *kumihimonui* 組紐繡 si incentra sulle tecniche utilizzate per riprodurre le corde e i cordoncini che completano e aggiungono dinamicità alla composizione (Fig. 56); le tecniche per riprodurre i soggetti in maniera realistica, soprattutto i petali dei fiori e le loro sfumature: questa sezione è chiamata *sashinui* 刺し繡.



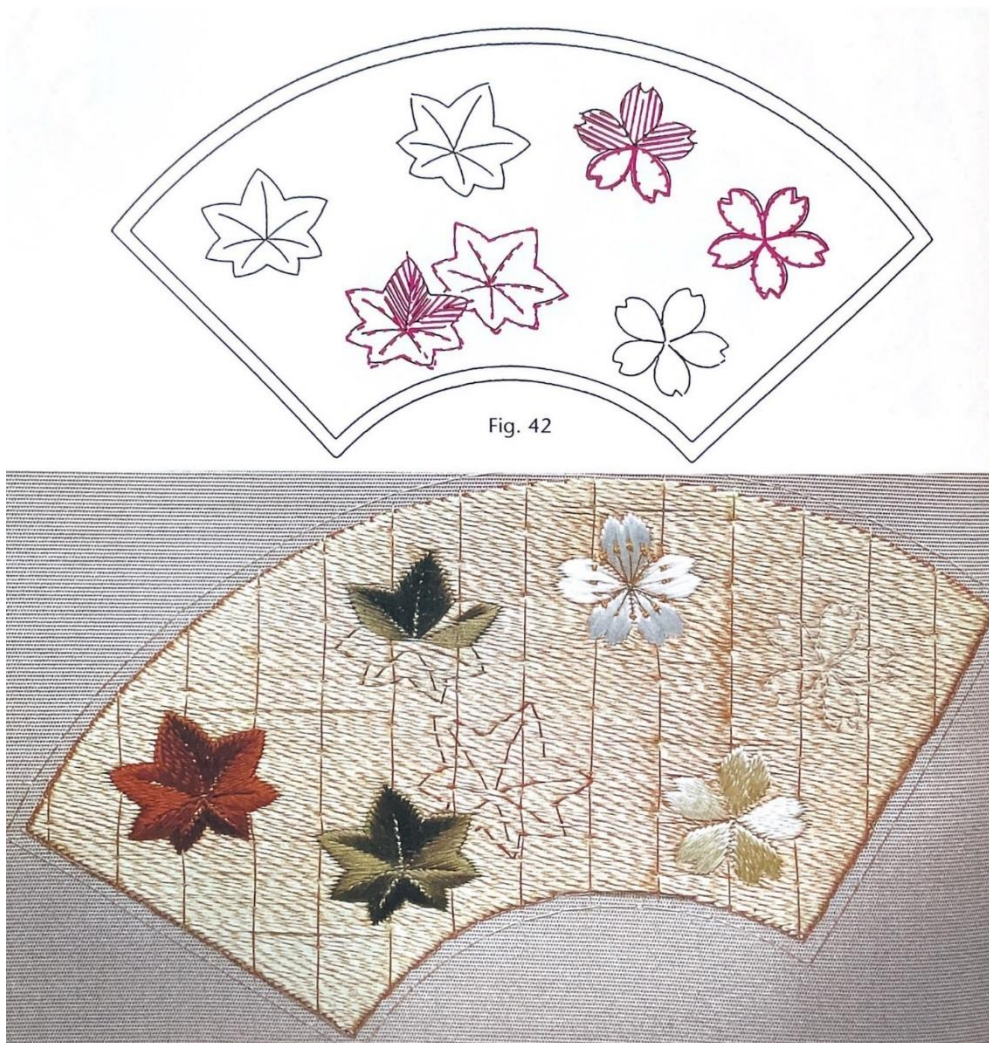


Fig. 42

Figura 55 Progettazione ed esempio di ricamo uemoyōnuishitagoshirae. Sopra la base viene creata una traccia per il ricamo sovrapposto, seguendo le linee di esecuzione per ottenere un effetto naturale.



Figura 56 Tecnica kumihimonui utilizzata per riprodurre gli intrecci delle corde tramite punti diagonali.

## Capitolo 3 - *Nuidō* in Italia

Grazie al lavoro di espansione iniziato dal maestro Saitō Iwao e continuato dal suo successore Tamura Shūji e famiglia, il ricamo giapponese è diventato un'attività praticata in diversi paesi del mondo, vantando insegnanti certificati anche al di fuori del suolo giapponese. A questo proposito, lo *shishū* e il *nuidō* sono arrivati anche in Italia: grazie al lavoro di tre insegnanti italiane che hanno intrapreso il percorso del *nuidō*, il ricamo giapponese viene insegnato e praticato, ritagliandosi uno spazio nell'ambiente dei ricamatori italiani.

Per analizzare la sopravvivenza e trasmissione dello *shishū* e il *nuidō* al di fuori del Giappone, le informazioni sono state raccolte attraverso quattro interviste svoltesi con le tre insegnanti italiane certificate e inserite nell'albo internazionale degli insegnanti abilitati dell'accademia Kurenaikai: Stefania Iacomi, Laura Palavera e Stefania Bressan. Le interviste si sono svolte nel periodo fra luglio e settembre 2023, attraverso una serie di domande divise in tre macro argomenti, che verranno utilizzate come struttura per i paragrafi seguenti. Nel primo paragrafo verrà analizzato come è avvenuto il primo contatto con lo *shishū* e il *nuidō* in Italia; nel secondo paragrafo vi sarà un'analisi sull'esperienza del percorso relativo al *nuidō* in quanto studentessa e in quanto insegnante. Infine, il terzo paragrafo tratterà in che modo *shishū* e il *nuidō* vengono giudicati, sia da persone esterne che da persone familiari all'attività del ricamo, ma anche che ruolo svolgono, o potrebbero svolgere, nel panorama dell'arte tessile in Italia. Inoltre, alcuni interventi sono stati elaborati grazie all'aiuto Tamura Arata, direttore creativo presso il JEC.

Ponendo sullo stesso piano *shishū* e *sashiko* in quanto tipi di ricami nativi giapponesi, le caratteristiche descritte nei capitoli precedenti permettono di comprendere il motivo per cui l'impatto dello *shishū* e del suo insegnamento in Italia sia maggiore rispetto a quello del *sashiko*. Nonostante entrambi possano essere considerati un hobby, l'insegnamento e l'apprendimento dello *shishū* e il percorso del *nuidō* coinvolgono un impegno non indifferente, che invece il *sashiko* necessita in quantità inferiore, anche grazie alla facilità attraverso cui è possibile reperire materiali e manuali a riguardo.

### Parte Prima – L'incontro con il *nuidō*

L'introduzione del ricamo giapponese in Italia avviene nel 2007, grazie alla rivista di ricamo *Rakam*, che, nei numeri di gennaio e febbraio 2007, pubblicò un articolo diviso in due parti sullo *shishū* e sulle dieci fasi del *nuidō*, spiegando lo svolgimento del percorso e sottolineandone gli aspetti più particolari. (Fig. 57) Oltre alle informazioni più specifiche incentrate sul ricamo, una parte era dedicata anche al lavoro relativo alla salvaguardia e trasmissione della conoscenza sul ricamo giapponese, svolto da Saitō Iwao. Nel 2007 l'insegnamento dello *shishū* e del *nuidō* non era ancora disponibile in Italia e per intraprendere questo percorso era necessario recarsi a Cannes e seguire gli insegnamenti di Mireille Amar, autrice del libro “*L'Art Millénaire de la Broderie Japonaise*”<sup>1</sup> e insegnante certificata.

Dalla pubblicazione dell'articolo di *Rakam* le cose sono cambiate e ad oggi in Italia le insegnanti di ricamo giapponese certificate e abilitate all'insegnamento sono tre: Stefania Iacomi, Stefania Bressan e Laura Palavera. In alcuni casi, è stato proprio grazie alla pubblicazione dell'articolo di *Rakam* che è nato l'interesse per questa disciplina.

---

<sup>1</sup> Mireille Amar, *L'Art Millénaire de la Broderie Japonaise*, Parigi, L'Inédite, 2007. Si tratta del primo manuale di ricamo giapponese tradotto in una lingua differente dall'inglese.

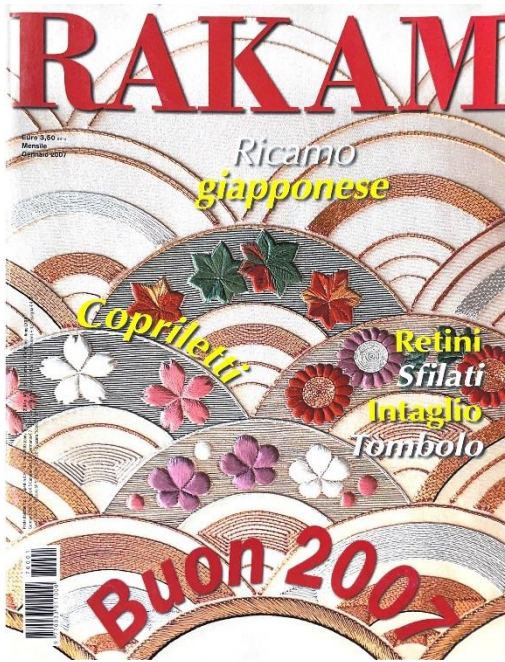


Figura 57 Numero di *Rakam* (Gennaio 2007) in cui viene raccontato il ricamo giapponese. Scannerizzazione dell'autore.

Nel caso di Stefania Iacomi, ad esempio, il punto di partenza è stato proprio la pubblicazione di *Rakam*. Il fascino esercitato dall'aspetto estetico del ricamo giapponese fu ciò che spinse Iacomi a intraprendere questo percorso, che lei stessa definisce come un incontro casuale con la disciplina: la via del ricamo, infatti, entrò a far parte della sua vita nonostante non avesse interessi relativi al Giappone né avesse esperienza come ricamatrice. Inoltre, dato che in Italia non vi erano insegnanti abilitati, frequentò il corso tenuto da Amar in Francia, imbattendosi in un ulteriore ostacolo, ovvero la barriera linguistica, dato che la lingua principale di insegnamento era il francese. Nonostante questi ostacoli, Iacomi decide di continuare fino al conseguimento della decima fase e all'abilitazione all'insegnamento nel 2012, diventando la prima insegnante di ricamo giapponese in Italia.

Anche il percorso di Stefania Bressan nasce grazie a *Rakam*: lavorando e collaborando per la rivista ebbe la fortuna di poter osservare il materiale fotografico per la rivista, restando affascinata dalla lucentezza della seta e dalla bellezza dei disegni e dei colori. Il percorso di Laura Palavera, insegnante e appassionata di numerose tecniche di ricamo di origine europea, nasce invece nel 2014, dopo aver visitato una mostra in cui una delle attrazioni principali erano proprio i ricami giapponesi. Entrambe frequentarono i corsi tenuti da Iacomi e nel 2020, dopo aver terminato la decima fase, ottennero l'abilitazione all'insegnamento e diventarono insegnanti certificate dal JEC e dalla Kurenaikai.

Osservando dunque in che modo lo *shishū* e il *nuidō* sono diventati discipline praticate e insegnate anche in Italia, è possibile individuare alcuni aspetti fondamentali relativi all'introduzione e alla trasmissione di questo tipo di arte.

Innanzitutto, un aspetto importante è il modo in cui ci si avvicina allo *shishū* al *nuidō*.

Una caratteristica che viene sottolineata nella promozione e divulgazione di questa disciplina è il fatto che non sia necessario possedere manualità ed esperienza pregressa nel ricamo. L'esecuzione del ricamo giapponese prevede infatti una serie di procedimenti e regole che si imparano gradualmente mentre si percorre la Via del ricamo; per questo motivo, nonostante il *nuidō* sia anche una disciplina manuale, avere esperienza pregressa e manualità acquisita da altri tipi di ricamo si rivela futile e in alcuni casi anche un ostacolo, in quanto rischia di non permettere il giusto apprendimento suggerito invece dagli insegnamenti impartiti dal maestro. Ad esempio, nel caso di Palavera e Bressan, in cui vi era già una base di manualità nel ricamo, la conoscenza pregressa ha permesso di comprendere più facilmente l'aspetto tecnico legato al ricamo, dunque l'esecuzione di alcuni punti simili a quelli presenti nel ricamo di origine europea; tuttavia, l'esperienza accumulata durante gli anni di apprendimento e insegnamento spesso si è dovuta inibire o annullare per seguire in maniera adeguata le istruzioni e le regole durante il percorso. Prendendo invece come esempio l'esperienza di Iacomi, il suo percorso parte da una conoscenza nulla del ricamo. Iacomi, infatti, sostiene che vi sono state alcune difficoltà iniziali, in quanto l'aspetto tecnico e legato alla

manualità sono il primo pilastro del *nuidō* che si affronta, tuttavia, attraverso una continua esercitazione e una continua ripetizione dei gesti, questa difficoltà viene gradualmente superata.

Un altro aspetto importante che collega i singoli percorsi è stata la volontà di trasmettere ciò che si era vissuto durante le dieci fasi di apprendimento. La volontà di trasmettere gli insegnamenti è un elemento fondamentale in ambito del ricamo giapponese, in quanto questa disciplina è stata tramandata oralmente per secoli da maestro a discepolo, sopravvivendo solamente grazie alla volontà di un singolo disposto a prendersi carico di tale responsabilità. Attraverso questo gesto, dunque, lo *shishū* non solo è sopravvissuto in quanto arte decorativa all'interno del suo paese natio, ma ha avuto modo anche di espandersi al di fuori dei confini e diventare una disciplina eseguita anche in Italia. Nonostante il desiderio di trasmettere le conoscenze sia un punto in comune, il modo in cui esso si è manifestato è strettamente personale e legato all'esperienza che si è vissuta durante le dieci fasi. I tre pilastri del *nuidō* diventano un ottimo punto di riferimento per analizzare in che modo nasce il desiderio di trasmissione della conoscenza. Ad esempio, questa volontà può nascere dalla passione verso gli aspetti tecnici, gli stessi rimasti invariati e utilizzati nel corso dei secoli, o dall'interesse nei confronti dell'estetica, aspetto importante per l'uso di colori e motivi. Il desiderio di insegnamento nasce anche dall'esperienza spirituale vissuta durante il percorso: un'esperienza di ricamo che innesca un graduale cambiamento all'interno di sé stessi; un cambiamento positivo che non viene avvertito immediatamente ma che viene percepito solamente a posteriori. Grazie a questo cambiamento avvenuto attraverso il ricamo, si manifesta il desiderio di guidare gli altri affinché possano fare esperienza anch'essi dell'aspetto spirituale del *nuidō*.

Infine, una caratteristica relativa all'introduzione del *nuidō* in Italia è l'importanza della divulgazione di questa disciplina. La pubblicazione degli articoli su *Rakam*, infatti, ha consentito innanzitutto di introdurre le caratteristiche di una tecnica decorativa poco conosciuta sotto un punto di vista tecnico; inoltre, grazie alla presenza delle coordinate per contattare l'insegnante Amar, la pubblicazione di questi articoli ha permesso di aprire un vero e proprio canale di comunicazione attraverso cui poter intraprendere questo percorso. Anche le mostre e l'ambiente fieristico dedicato hanno svolto un ruolo importante nella diffusione della conoscenza relativa al ricamo giapponese. Nel caso di Palavera, infatti, il suo percorso nasce proprio dopo aver visitato una mostra a Parma in cui erano esposti alcuni pezzi delle dieci fasi eseguite da Iacomi. In generale, un ambiente espositivo si è rivelato e si rivela tutt'ora un mezzo efficace per diffondere una conoscenza, seppur superficiale, degli aspetti principali dello *shishū* e del percorso del *nuidō*.

Il discorso relativo alla diffusione della conoscenza del ricamo giapponese in Italia verrà affrontato successivamente anche nella terza parte di questo capitolo; di conseguenza, l'attenzione posta ad altri mezzi di comunicazione, come ad esempio siti web e servizi di social networking, è inferiore rispetto ai mezzi descritti nei paragrafi precedenti. Internet, infatti, ha svolto un ruolo marginale nell'introduzione del ricamo giapponese in Italia; tuttavia, esso si è gradualmente evoluto come il mezzo ideale per la divulgazione delle conoscenze sullo *shishū* e sul *nuidō*, sia sotto un punto di vista pratico, sia sotto un punto di vista teorico.

## **Parte Seconda – L'esperienza col *nuidō***

In questa sezione verranno affrontati alcuni aspetti che caratterizzano il percorso del *nuidō* e come l'insegnamento e l'apprendimento dello *shishū* sono stati vissuti in quanto studente e in quanto insegnante.

Per quanto riguarda le tecniche, non vi sono state particolari osservazioni, in quanto si può considerare la base dell'intero percorso; è un aspetto razionale attraverso cui il disegno può

materializzarsi. Più che le tecniche, che gradualmente vengono assimilate fino a trasformarsi in un movimento spontaneo, la sensibilità artistica e l'aspetto estetico del disegno sono stati senza dubbio elementi che hanno influito sull'intera esperienza dello *shishū* e del *nuidō*. I soggetti riprodotti hanno indubbiamente esercitato fascino innanzitutto grazie alla loro bellezza, ma anche grazie allo studio e all'analisi di come essi venivano accostati ad altri elementi all'interno della stessa composizione. Gradualmente, infatti, si è passati da un apprezzamento puramente legato all'estetica a un approfondimento relativo ai simbolismi dei soggetti o all'aspetto cromatico, che inizialmente ha destabilizzato un occhio non abituato a determinati abbinamenti di colori. Per questo motivo, nonostante l'aspetto estetico fosse ampiamente apprezzato, è stato necessario abbandonare la superficialità e approfondire il perché di determinate scelte stilistiche: una volta abbandonata la confusione iniziale, i motivi decorativi sono stati apprezzati ancora di più proprio grazie a questa conoscenza. Talvolta è stato sottolineato invece il limite posto alla creatività personale: nelle prime dieci fasi viene sconsigliato di apportare troppe modifiche; sia Kurenaikai che JEC hanno elaborato una serie di disegni alternativi per ogni fase, in modo tale da offrire una scelta e ridurre al minimo le alterazioni personali. (Fig. 58) Durante le fasi successive alla decima invece vi è più libertà nella scelta dei colori e nella scelta del materiale; scelte che devono comunque essere supportate da uno studio dei colori e dell'effetto che si vuole dare e che vengono supervisionate dagli insegnanti che si occupano delle fasi più avanzate.



Figura 58 Dettaglio della variante della decima fase 『薬玉』 (Kusudama) ricamata da Laura Palavera. Foto dell'autore.

Per quanto riguarda invece la controparte spirituale del *nuidō*, le osservazioni e le riflessioni delle insegnanti hanno permesso di comprendere in che modo questa esperienza è stata vissuta e come la spiritualità si è manifestata attraverso una disciplina creativa. Il paragrafo seguente, tuttavia, non potrà mai essere completamente esaustivo nella descrizione, in quanto molte caratteristiche riguardando un cambiamento che si può solo comprendere se vissuto in prima persona.

In primo luogo, i tre pilastri del *nuidō* sono stati percepiti sia singolarmente che complessivamente. I pilastri della razionalità e della sensibilità si sono manifestati abbastanza rapidamente; perché il pilastro della spiritualità si manifestasse invece è stato necessario più tempo e questa manifestazione viene riconosciuta solo a posteriori. Inoltre, il pilastro della spiritualità si è mostrato in maniera differente in base al percorso: talvolta si è manifestato come uno stato di estrema concentrazione durante l'esecuzione del ricamo, uno stato in cui ogni elemento esterno cessa di esistere; talvolta invece è stato percepito come un cambiamento e una crescita a livello personale.

Inoltre, un punto che accomuna l'esperienza vissuta durante le dieci fasi è l'applicazione del concetto elaborato da Saitō, ovvero "le mani sono l'uscita dello spirito". Attraverso questo concetto, Saitō sottolinea l'importanza di ricamare anche con il proprio spirito, in quanto esso si riflette inevitabilmente in ogni punto ricamato su stoffa. Dato che le esperienze sono strettamente personali, anche questo concetto si è manifestato in maniera differente in base alla persona. Tuttavia, durante una discussione relativa al concetto secondo cui il ricamo riflette il proprio spirito, sono emersi due esempi che ne confermano l'universalità durante il percorso del *nuidō*. Il primo esempio lo si può individuare nella sesta fase, "*Grazia Eterna*", il cui soggetto è una donna vestita in maniera elegante che osserva un fior di ciliegio caduto alle sue spalle; trattandosi di un ritratto, spesso durante i corsi e a lavoro terminato, era evidente come lo spirito si riflettesse sul ricamo solamente osservando l'espressione della donna, che risultava sempre diversa da ricamo a ricamo. Un altro esempio è invece la composizione dell'ottava fase, "*Colori Autunnali*", in cui il soggetto è un'allegoria dello scorrimento della vita: in questo caso, nonostante il disegno fosse sempre uguale, la scelta relativa ai colori e l'esecuzione permette di aggiungere un tocco personale che viene poi trasmesso a chi osserva e riflette sul significato nascosto di questa composizione.

Attraverso questi esempi, dunque, è possibile comprendere perché nel *nuidō* vengono proposti disegni già studiati e pronti per essere ricamati e perché vi è un invito ad abbandonare la creatività personale: un ricamo eseguito durante la stessa fase, il cui disegno e colori sono gli stessi, ma eseguito da persone diverse porterà sempre a un risultato differente. Per questo motivo, "le mani sono l'uscita dello spirito" diventa un concetto fondamentale nel *nuidō*; lo stesso Saitō, in *Nihon Shishu 2*, sostiene che, in una dimensione in cui l'occhio è in grado di percepire solo il corpo, il ricamo diventa la manifestazione fisica del proprio spirito e che l'osservatore, davanti a un ricamo svolto con impegno e intenzioni sincere, sarà in grado di percepire e verrà coinvolto dalle sensazioni sprigionate dalla composizione e dall'esecuzione.<sup>2</sup> Un ricamo eseguito con il solo intento di essere terminato risulterà in un lavoro freddo, senza vita e che non sarà in grado di trasmettere nulla all'osservatore, indipendentemente dall'abilità nell'utilizzo delle tecniche.

Infine, vi è un pensiero condiviso secondo cui *tariki* e *jiriki* in relazione al ricamo giapponese, possano essere considerati un'esperienza universale durante l'intero percorso. Ogni singola riflessione, infatti, ha convenuto che entrambe le esperienze sono necessarie all'interno del *nuidō* poiché permettono di creare un rapporto equilibrato con la disciplina. In ambito studentesco, infatti, il concetto di *tariki* si manifesta attraverso l'abbandono della propria volontà e del proprio egoismo,

---

<sup>2</sup> SAITO Iwao, *Nihon no Shishu – Nuishirizu 2 (Il ricamo giapponese – serie 2)*, Togane, Kurenaikai, 1987, p.22.

lasciando spazio agli insegnamenti di coloro che questa esperienza l'hanno già vissuta; il concetto di *jiriki* invece si può individuare nello sforzo personale necessario per apprendere ed eseguire il ricamo.

Secondo il punto di vista in quanto insegnante invece il concetto di *tariki* e *jiriki* si sono mostrati in maniera differente. Ad esempio, il concetto di *tariki* in relazione all'insegnamento è stato percepito come un senso di responsabilità nei confronti della trasmissione di questa disciplina, trasformandosi dunque in una figura su cui gli altri possono fare affidamento per approfondire la conoscenza. Invece, il concetto di *jiriki* in relazione all'insegnamento è stato individuato nell'autonomia che si dovrebbe lasciare all'allievo durante il percorso. Infatti, una situazione in cui il concetto di *jiriki* non viene applicato, rischia di creare uno sbilanciamento fra l'autonomia e l'affidamento nei confronti di una determinata figura superiore. Un esempio fornito da Iacomi è una situazione in cui l'eccessiva disponibilità in quanto insegnante rischia di trasformarsi in una dipendenza dello studente dalle istruzioni avanzate dall'insegnante, rallentando non solo lo sviluppo dell'autonomia dell'allievo, ma anche rallentando il processo che si dovrebbe vivere durante l'esperienza del *nuidō*. Per questo motivo, oltre ad essere considerati due concetti universali del *nuidō*, viene anche sottolineata l'importanza di un'applicazione di essi in maniera bilanciata per vivere l'esperienza del *nuidō* in maniera significativa.

Vivere il *nuidō* in quanto studente e affrontarlo in quanto insegnante comporta naturalmente delle differenze. Una volta terminate le dieci fasi, il percorso prosegue e, come sostiene Bressan, diventare insegnante non è un punto di arrivo ma un punto di partenza. Un punto di partenza perché oltre alla frequentazione di fasi avanzate per approfondire gli aspetti estetici e tecnici, è possibile vivere il ricamo giapponese sotto un'ottica diversa, ovvero quella di una figura il cui compito è trasmettere le conoscenze e formare gli allievi. Aggiunge inoltre che l'esperienza da studente a insegnante è caratterizzata da un'espressione particolare, ovvero *sottakudōji* 啐啄同時<sup>3</sup>, un'espressione che nel Buddhismo Zen descrive l'armonia che si crea fra maestro e discepolo durante il percorso verso l'illuminazione; nel caso del *nuidō*, questa espressione viene utilizzata per descrivere l'atto di saper cogliere i segnali impliciti dello studente e saper dare uno stimolo nel momento del bisogno.

### **Parte Terza – Il *nuidō* in Italia**

Affrontare l'argomento del ricamo giapponese significa fronteggiare un'arte antica e che si è sviluppata nel corso dei secoli: nonostante essa fosse sempre stata visibile agli occhi del pubblico grazie alle preziose decorazioni dei kimono conservati ed esposti nei musei, sotto un punto di vista di conoscenza tecnica il ricamo è una disciplina che si conosce più nel dettaglio solamente dal XX secolo. Lo stesso discorso si applica al *nuidō*: benché sia un percorso basato su una conoscenza presente da secoli, il ricamo in quanto forma meditativa è una creazione relativamente recente, che non può essere paragonata ad altre attività come il *kadō* o al *sadō*. È sufficiente tenere in considerazione che in Giappone i primi corsi organizzati seguendo la nuova struttura ideata da Saitō risalgono agli anni Settanta circa, negli Stati Uniti intorno agli anni Ottanta circa, mentre in Italia i primi corsi sono stati tenuti da Iacomi nel 2013.<sup>4</sup>

Per questo motivo, si può sostenere che questo aspetto legato alla modernità sia senza dubbio un elemento che definisce lo *shishū* (e di conseguenza, il *nuidō*) come un'attività che è ancora in fase

---

<sup>3</sup> Definizione di 啐啄同時 *sottakudōji*, <https://www.weblio.jp/content/啐啄同時>. 21-09-2023.

<sup>4</sup> 沿革, <https://www.kurenai-kai.jp/aboutus/>, 19-09-2023.

di consolidamento e che dunque è necessario del tempo affinché esso possa affermarsi maggiormente come disciplina. Inoltre, è opportuno sottolineare che, nel periodo successivo alla Seconda guerra mondiale, l'opinione pubblica considerava il ricamo giapponese come un'attività sofisticata e di nicchia, apprezzata ma osservata sempre con un occhio superficiale. Col passare degli anni, anche grazie al lavoro di codificazione delle tecniche e alla divulgazione della conoscenza sul ricamo giapponese da parte di Saitō, l'interesse pubblico nei confronti dello *shishū* è aumentato e continua ad essere apprezzato per l'aspetto artistico e per la dedizione dei ricamatori nei confronti di quest'arte. Nonostante l'opinione pubblica nei confronti del ricamo giapponese sia particolarmente positiva, il numero di studenti che decidono di intraprendere questo percorso in Giappone è all'incirca cinquecento, un numero che si distribuisce fra i vari atelier di diverse città<sup>5</sup>, restando dunque un'attività marginale.

Essere considerata una disciplina di nicchia in Giappone si riflette inevitabilmente su come il ricamo giapponese viene percepito anche in Italia. Infatti, nonostante il ricamo giapponese sia collocato in un ambiente la cui tradizione legata al ricamo è ricca e varia, e dunque non sconosciuta a questo tipo di attività, esso resta comunque una disciplina poco praticata e poco conosciuta. Tamura Arata, figlio di Tamura Shūji e direttore artistico presso il JEC, sostiene inoltre che la popolarità del ricamo giapponese all'estero è ampiamente apprezzata per la sua raffinatezza e per la complessità delle tecniche, ma il fatto di restare una disciplina di nicchia è influito da fattori culturali o stilistici, oltre a sottolineare che spesso l'intenzione di intraprendere un percorso è influenzato da fattori come la disponibilità di corsi d'insegnamento in una determinata area geografica o l'impegno che si vuole dedicare all'apprendimento.

Le seguenti considerazioni sono state elaborate dopo aver analizzato le riflessioni espresse da ogni insegnante circa la posizione che lo *shishū* e il *nuidō* occupano nell'ambito del ricamo in Italia.

Innanzitutto, uno dei motivi principali per cui il ricamo giapponese è un'attività poco considerata è la struttura dell'insegnamento. La modalità secondo cui si svolge l'insegnamento non subisce differenze in base al paese in cui viene insegnato, è una struttura fissa e contemplata in Giappone, in Italia e laddove il *nuidō* viene insegnato: per ogni fase del *nuidō* è previsto un corso a immersione totale che si svolge nell'arco di una settimana, imparando tecniche e ricamando sotto la supervisione dell'insegnante; una volta terminato il corso si procede autonomamente nel lavoro.<sup>6</sup> Questa modalità di insegnamento si rivela efficace proprio perché permette agli allievi che la concentrazione si focalizzi solamente sull'apprendimento e sull'esecuzione del ricamo, senza distrazioni esterne. La struttura secondo cui il ricamo giapponese viene insegnato è ben diversa dai corsi di altri stili di ricamo: se per il ricamo giapponese è necessaria un'intera settimana per apprendere le tecniche di una sola fase, altri tipi di ricamo invece richiedono un terzo del tempo necessario e, al termine, vi è autonomia nell'esecuzione delle tecniche. Questo pensiero è condiviso dalle tre insegnanti, sostenendo che a causa dell'importante quantitativo di tempo e attenzione che lo *shishū* e il *nuidō* richiedono, vi è spesso timore nel cominciare un percorso.

Inoltre, sia all'interno delle comunità di ricamo che secondo un'opinione esterna, in generale il ricamo viene considerato secondo un'ottica in cui esso è puramente un mezzo attraverso cui creare un prodotto utile a una determinata funzione. Premettendo che questa affermazione si applica completamente al *sashiko*, dato che i ricami svolgevano un compito ben preciso, e parzialmente allo

---

<sup>5</sup> Gli atelier attivi in Giappone si trovano a Tōkyō, Ōsaka, Nagoya e Tōgane.

<sup>6</sup> Questa è la struttura basilare di come sono organizzati i corsi ideati dalla Kurenaikai. In seguito a situazioni di emergenza come il Covid-19, i corsi sono stati erogati online e mantenuti tutt'ora come possibile metodo di frequentazione.



*shishū*, dato che era utilizzato per decorare abiti e accessori, queste tecniche decorative erano applicate a oggetti utilizzati nella vita quotidiana e continuamente in mostra. Col declino dell'utilizzo di abiti nativi giapponesi nella quotidianità, il supporto del ricamo è cambiato col passare degli anni, passando principalmente da indumenti e accessori a tessile d'arredamento. Lo stesso Saitō sostiene che, per garantire la sopravvivenza del ricamo, è stato necessario un cambiamento, definito dal progressivo abbandono degli abiti alla graduale adozione del tessile d'arredamento, come rotoli appesi, paraventi o ricami incorniciati, in quanto principale supporto per l'esecuzione del ricamo.<sup>7</sup> Nel caso del *nuidō*, tuttavia, l'ottica del ricamo solo come mezzo di produzione non è sostenibile: trattandosi di una disciplina artistica che coinvolge anche la meditazione e la spiritualità, l'attenzione nei confronti del prodotto finito non sarà mai l'unico obiettivo di questo percorso. Il ricamo ha valore nel momento in cui esso viene eseguito, nel momento in cui si è seduti al telaio e la concentrazione è posta solamente sull'esecuzione di ogni punto, raggiungendo uno stato di raccoglimento e sospensione. Per questo motivo, quando il ricamo viene terminato, esso perde valore dal punto di vista spirituale; dal punto di vista materiale esso invece si trasforma in un pezzo dai materiali pregiati e sostenuto da numerose ore di lavoro. Una riflessione su cui le insegnanti si sono trovate d'accordo, infatti, è che spesso l'aspetto legato alla spiritualità diventa fonte di esitazione verso l'inizio di questo percorso, che viene approcciato invece secondo un aspetto esclusivamente tecnico, senza prendere in considerazione il beneficio spirituale o personale che si può ottenere da questo tipo di ricamo, riducendolo a un mero processo produttivo. E dato che il prodotto finale non è il centro dell'attenzione, che si sposta invece esclusivamente su ogni momento dell'esecuzione del ricamo, spesso il ricamo giapponese non viene interamente compreso per quello che è.



Figura 59 La maggior parte dei ricami, una volta terminati, diventa un oggetto ornamentale. Foto dell'autore.

<sup>7</sup> SAITO Iwao, *Nihon no Shishu – Nuishirizu 3* (Il ricamo giapponese – serie 3), Togane, Kurenaikai, 1988, pp. 20-21.

Osservato infatti sono un punto di vista puramente legato alla tecnica e ai motivi, viene senza dubbio apprezzato per la bellezza dei motivi e la raffinatezza dei materiali: si tratta senz'altro di uno sguardo superficiale, che non conosce tutto ciò che supporta la creazione di questo ricamo e ciò che vuole comunicare.

Per questo motivo, come sostenuto nella prima parte, la divulgazione sullo *shishū* e sul *nuidō* svolge un ruolo fondamentale. Trattandosi di una disciplina poco conosciuta e poco approfondita in Italia, l'unico modo per far sì che essa possa consolidarsi è la diffusione della conoscenza, sia dal punto di vista tecnico ed estetico, che dal punto di vista spirituale.

A questo proposito, innanzitutto, la rivista *Rakam* ha costituito un elemento importante non solo per l'introduzione al percorso del *nuidō*, ma anche per fornire una conoscenza sommaria di un tipo di ricamo a cui per secoli non è stato possibile accedere. Libri e pubblicazioni restano invece un mezzo di comunicazione marginale in ambito del ricamo giapponese; molti libri, infatti, non sono stati tradotti dal giapponese in altre lingue, molti libri, seppur tradotti anche in lingue differenti dall'inglese, sono stati stampati in tiratura limitata, diventando dunque difficilmente accessibili al pubblico al di fuori del Giappone. Solo in tempi recenti è avvenuta la digitalizzazione e la traduzione in inglese di tre delle opere principali di Saitō Iwao, ovvero, i primi tre numeri della "*Nihon Shishū Shirizu*". Ad oggi, i mezzi più veloci ed efficienti attraverso cui avviene la promozione del ricamo giapponese sono senza dubbio i siti web, i blog e i servizi di social networking, attraverso cui è possibile condividere in maniera istantanea foto, nozioni e conoscenza sul ricamo giapponese. Quando è possibile, anche le mostre, fiere di settore e manifestazioni culturali legate al Giappone si rivelano un ambiente utile alla diffusione della conoscenza dello *shishū*, specialmente grazie all'esposizione delle opere ricamate che il pubblico può osservare di persona. (Fig. 60) In alcuni casi si tratta di ambienti in cui l'attenzione è volatile, ma restano comunque un'occasione preziosa in cui il ricamo giapponese può essere analizzato e raccontato.



Figura 60 Angolo espositivo di Laura Palavera e Stefania Bressan presso la fiera Creattiva tenutasi a Bergamo a marzo 2023. Foto dell'autore.

## Conclusione

Riprendendo dunque i quesiti posti in partenza, l'obiettivo di questo elaborato è di avanzare uno studio e un'analisi dei diversi tipi di ricamo nativi giapponesi, ovvero il *sashiko* e lo *shishū*: nonostante essi siano nati nella stessa area geografica, essi si sono sviluppati in maniera estremamente differente. A questo proposito, lo studio si è focalizzato su alcune peculiarità che caratterizzano gli stili di ricamo; innanzitutto, sotto il punto di vista storico, sociale e artistico, ma anche aspetti meno evidenti, come l'aspetto spirituale e la ricezione del ricamo giapponese al di fuori dei confini della sua terra natale. La ricerca si è svolta attraverso la consultazione di saggi e manuali sull'arte tessile e sul ricamo, arricchendo poi la raccolta del materiale di studio con interviste rivolte a insegnanti ed esperti coinvolti nel fenomeno del ricamo giapponese in Italia.

Innanzitutto, attraverso questa analisi è stato possibile mettere in luce gli aspetti relativi al *sashiko*, un ricamo la cui origine è stata individuata in contesti popolari e, in particolare, che si è sviluppata nelle zone settentrionali dell'arcipelago giapponese. Il fine principale del *sashiko* non era solo quello di decorare, ma anche di svolgere un'importante funzione, ovvero di unire e riutilizzare le risorse tessili, bene estremamente prezioso per le comunità rurali. È stato proprio l'aspetto legato all'utilità che ha elevato il *sashiko* a forma di *mingei*, cioè l'arte e l'artigianato popolare, una definizione il cui fine è mettere in luce una bellezza non legata solamente all'estetica, ma al ruolo che un oggetto svolge nella quotidianità.

Per quanto riguarda invece lo studio relativo allo *shishū*, è stato possibile approfondire le caratteristiche di una disciplina che è stato possibile ammirare solo in maniera superficiale e sempre in relazione alla storia del supporto su cui il ricamo è eseguito, in quanto la conoscenza relativa alla tecnica è stata protetta da una tradizione di trasmissione orale per secoli, finché Saitō Iwao, ricamatore professionista, ha permesso al ricamo di sopravvivere attraverso la codificazione e la diffusione della conoscenza relativa all'esecuzione delle tecniche. Oltre a questo importante lavoro di preservazione e diffusione, Saitō ha voluto aggiungere una dimensione più spirituale al ricamo, sviluppando e creando la Via del ricamo, conosciuta anche come *nuidō*: un percorso in cui le mani e gli strumenti del ricamo diventano un ponte attraverso cui lo spirito si manifesta. Oltre agli aspetti tecnici e spirituali che caratterizzano questa disciplina, si è originato un approfondimento circa la diffusione del *nuidō* al di fuori dell'arcipelago giapponese, e in particolare, in Italia.

A questo proposito, il fenomeno del *nuidō* è diventato il caso di studio per comprendere in che modo questa disciplina è stata introdotta in Italia e in che modo si è propagata, individuando i canali principali di diffusione e tracciandone una breve storia; l'analisi si è poi focalizzata sulla raccolta di informazioni relative all'esperienza vissuta durante questo percorso da tre insegnanti italiane che hanno intrapreso la Via del ricamo come studentesse e poi si sono dedicate alla trasmissione di questa disciplina. Grazie ad ogni esperienza infatti è stato possibile individuare gli aspetti più importanti del percorso in base ai tre pilastri del *nuidō*, ma offrendo anche una duplice visione: quella in quanto allievo e quella in quanto insegnante. Infine, è stato possibile osservare la ricezione e la percezione del *nuidō*, osservando che l'opinione circa questa disciplina da parte di coloro che hanno una conoscenza pregressa del ricamo e da parte di coloro che invece apprezzano il ricamo senza praticarlo; attraverso questa opinione si è inoltre delineata un'identità del *nuidō* in Italia, disciplina che resta ancora di nicchia a causa del grande impegno che esso richiede e a causa del timore che si sviluppa nei confronti dell'aspetto legato alla spiritualità. In questo caso, dunque, è stato opportuno riconoscere che la Via del ricamo è una disciplina nata da poche decine di anni e

che dunque necessita ancora di tempo perché essa si possa consolidare e affermare come disciplina e come argomento di studio.

## Bibliografia

- AMAR, Mireille, *L'Art Millénaire de la Broderie Japonaise*, Parigi, L'Inédite, 2007.
- AUDSLEY, George Ashdown, *The Ornamental Arts of Japan*, New York, Charles Scribner's Sons, 1883.
- BRANDT, Kim. *Kingdom of Beauty: Mingei and the Politics of Folk Art in Imperial Japan*. Duke University Press, 2007. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/j.ctv120qr8h>. 14-02-2023.
- BRISCOE, Susan, *The Ultimate Sashiko Sourcebook: Patterns, Projects and Inspiration*, Exeter (UK), David & Charles, 2005.
- BRITTENHAM, Claudia. "The Gift of Cloth: Highlights of Yale's Japanese Textile Collection." *Yale University Art Gallery Bulletin*, 2007, pp. 148–53. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/40514687>. 07-03-2023.
- CHIBA Kaeko, *The Japanese Tea Ceremony: An Introduction*, New York, Routledge, 2022.
- CORT, Louise Allison, "Bast Fibers" in William Jay Rathbun (a cura di), *Beyond the Tanabata Bridge. Traditional Japanese Textiles*, London, Thames&Hudson, 1993.
- DALBY, Liza, *Kimono: Fashioning Culture*, London, Vintage, 2001.
- ENGLISH, Bonnie, *Japanese fashion designers. The Work and Influence of Issey Miyake, Yohji Yamamoto and Rei Kawakubo*, London, Berg Publishers, 2011.
- FEDDERSEN, Martin, *Japanese Decorative Art*, London, Faber and Faber, 1962.
- FUJIMURA-FANSELOW, Kumiko, The Japanese Ideology of 'Good Wives and Wise Mothers': Trends in Contemporary Research, *Gender&History*, 3, 3, 1991.
- GLUCKMAN, Dale Carolyn, *When Art Becomes Fashion: Kosode in Edo-Period Japan*, Los Angeles Museum of Art, New York, Weatherhill, 1992.
- GRAY, Julia D., *Traditional Japanese Embroidery*, Tunbridge Wells, Search Press, 2009.
- GUNSAULUS, Helen C. "An Exhibition of Japanese Priest Robes." *Bulletin of the Art Institute of Chicago (1907-1951)*, vol. 34, no. 7, 1940, pp. 110–11. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/4112386>. 07-03-2023.
- GUNSAULUS, Helen C. "An Exhibition of Japanese Textiles." *Bulletin of the Art Institute of Chicago (1907-1951)*, vol. 28, no. 3, 1934, pp. 28–30. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/4112117>. 07-03-2023.
- HANDA, Rumiko, Sen no Rikyū and the Japanese Way of Tea: Ethics and Aesthetics of the Everyday, *Interiors*, 4,3, 2013, pp. 229-247.
- HERRIGEL, Eugen, *The Method of Zen*, New York, Pantheon Books, 1960.
- HERRIGEL, Gusty, *Lo Zen e l'Arte di Disporre i Fiori*, Milano, SE Studio Editoriale, 1986.

- HIBI, Sadao, *Snow, Wave, Pine: Traditional Patterns in Japanese Design*, Tokyo, Kodansha International, 2001.
- ISHIMURA, Hayao, *Robes of Elegance: Japanese Kimonos of the 16<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> Century*, Raleigh, North Carolina Museum of Art, 1988.
- JACKSON, Anna, *Kimono: The Art and Evolution of Japanese Fashion*, New York, Thames&Hudson, 2015.
- JEC, Japanese Embroidery: The Techniques Based on Nuido, 2012, Atlanta, Japanese Embroidery Center.
- MASON, Penelope E., *History of Japanese Art*, New York, Abrams, 1993.
- MORIOKA, Michiyo, “Sashiko, Kogin and Hishizashi”, in Willian Jay Rathbun (a cura di), *Beyond the Tanabata Bridge. Traditional Japanese Textiles*, London, Thames&Hudson, 1993.
- MULLETT-BOWLSBY, Shannon, Jason, *Boro & Sashiko, Harmonious Imperfection: The Art of Japanese Mending & Stitching*, Lafayette, C&T Publishing, 2021.
- MUNSTERBERG, Hugo, *The Folk Arts of Japan*, Tokyo, Rutland, C.E. Tuttle Company, 1958.
- MUNSTERBERG, Hugo, *The Japanese Kimono*, Hong Kong; New York, Oxford University Press, 1996.
- MURAOKA Kageo, *Folk Arts and Crafts of Japan*, New York, Weatherhill, 1973.
- NAGASAKI Iwao, “The Tradition of Folk Textiles in Japan”, in William Jay Rathbun (a cura di), *Beyond the Tanabata Bridge. Traditional Japanese Textiles*, London, Thames&Hudson, 1993.
- NITANAI, Keiko, SOO, Leeyong. *Kimono Design: An Introduction to Textiles and Patterns*. Tuttle Publishing, 2017.
- NOMA, Seiroku, *Japanese Costume and Textile Arts*, Japan, Heibonsha, 1980.
- OOSTERLING, Henk, *Budo Philosophy*, in BOUKAERT, Luk, ZSOLNAI, Laszlo (a cura di), *Handbook of Spirituality and Business*, London, Palgrave Macmillan, 2011.
- RAVERI, Massimo, *Il pensiero giapponese classico*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2014.
- SAITO, Iwao, *Nihon no Shishu – Nuishirizu 1* (Il ricamo giapponese – serie 1), Togane, Kurenaikai, 1986.
- 齋藤磐、『日本の刺繍 繡シリーズI』、千葉県東金市、紅会、1986.
- SAITO Iwao, *Nihon no Shishu – Nuishirizu 2* (Il ricamo giapponese – serie 2), Togane, Kurenaikai, 1987.
- 齋藤磐、『日本の刺繍 繡シリーズII』、千葉県東金市、紅会、1987.
- SAITO Iwao, *Nihon no Shishu – Nuishirizu 3* (Il ricamo giapponese – serie 3), Togane, Kurenaikai, 1988.
- 齋藤磐、『日本の刺繍 繡シリーズIII』、千葉県東金市、紅会、1988.

- SASAKI, Kenrō 佐々木 健郎. “蓼藍の成分と機能性について — 機能性を併せ持つ染料の科学” (Ingredienti del *polygonum tinctorium* e le sue funzioni biologiche – scienza di una tintura che possiede funzionalità biologiche). *Journal of Tohoku Pharmaceutical University*, vol 62, 2015, <http://id.nii.ac.jp/1202/00000641/> pp. 25–37. 21-03-2023.
- Sashiko: Traditional Japanese Quilt Designs. Tōkyō, Nihon Vogue Publishing, 1989.
- SHAVER, Cynthia, “Sashiko: A Stitchery of Japan” in William Jay Rathbun (a cura di), *Beyond the Tanabata Bridge. Traditional Japanese Textiles*, London, Thames&Hudson, 1993.
- SHIVELY, Donald H. “Sumptuary Regulation and Status in Early Tokugawa Japan.” *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 25, 1964, pp. 123–64. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/2718340>. Accessed 28 Mar. 2023. 09-03-2023.
- SLADE, Toby, *Japanese Fashion: A Cultural History*, Oxford; New York, Berg, 2009.
- TAMURA, Shuji, *The Techniques of Japanese Embroidery*, Iola, Krause Publications, 1998.
- TOSHIMITSU, Hasumi, *Zen in Japanese Art: A Way of Spiritual Experience*, London, Routledge and K. Paul, 1962.
- WATSON, William, *Art in Momoyama and Edo Period*, “The Great Japan Exhibition: Art of the Edo Period 1600 – 1868”, London, Royal Academy of Arts, 1981.
- WATSON, William. “Textile Decoration in the Edo Period and Its Further Implication.” *Modern Asian Studies*, vol. 18, no. 4, 1984, pp. 657–66. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/312342>. 09-03-2023.
- YANAGI Sōetsu, *The Unknown Craftsman; a Japanese Insight into Beauty*, Tokyo, Kodansha International, 1972.
- YANG, Sunny, *Textile Art of Japan*, New York, Kodansha, 1989.
- YOSHIDA Eiko, *Sashiko Hyakuyō* (Cento Sashiko), Tokyo, Bunka Shuppan Kyoku, 1981.  
吉田英子『刺し子百葉』、東京、文化出版局、1981.



## Sitografia

“*Hishizashi to ha*”, 菱刺しとは, <https://hishizashi.com/about/>, 20-08-2023.

“*Shōnai Sashiko*” 庄内刺し子, 2014, <http://tohoku-standard.jp/standard/yamagata/shonaisashiko/>, 20-08-2023.

“*Tsugaru Koginzashi*”, 津軽 こぎん刺し, <https://koginbank.com/about/about01/>, 19-08-2023.

Definizione del termine “*sashiko*” sul sito Kotobank. <https://kotobank.jp/word/刺子-510408>.

Definizione di *tariki* e *jiriki* sul sito Kotobank. <https://kotobank.jp/word/自力・他力-80954>, 5-08-2023.

Definizione di 啐啄同時 *sottakudōji*, <https://www.webl.io/content/啐啄同時>. 21-09-2023.

IACOMI, Stefania, “*La Via del Ricamo – Biografia*”, 2013, [http://www.ricamogiapponese.it/index.php?option=com\\_content&view=article&id=9&Itemid=102&lang=it](http://www.ricamogiapponese.it/index.php?option=com_content&view=article&id=9&Itemid=102&lang=it), 25-05-2023.

*Kimono Patterns – 8 Gakki (Musical Instruments): Designed to make wishes come true*, Kateigaho International Japan Edition, 2020 <https://int.kateigaho.com/articles/tradition/patterns-8/>, 9-09-2023.

OWENS, Amanda, “*Twisting Japanese Silk Thread*”, <https://youtu.be/aj810HFE0uE?si=ye3pKTeMoyxviG90>, 4-09-2023.

SAITO Iwao 斎藤磐, “1. 繡の伝統を歴史の流れと共に述べます “1. *Nui no dento wo rekishi no nagare to tomoni nobemasu* (Descrivo la tradizione del ricamo attraverso lo scorrere del tempo”, Kurenaikai, 1980, <https://www.kurenai-kai.jp/aboutus/founder.html>, 15-06-2023.

沿革 (*Engaku*, Storia e Sviluppo), <https://www.kurenai-kai.jp/aboutus/>, 19-09-2023.

## Indice delle figure

Figura 1 Divisa da vigile del fuoco (hikeshi banten), tardo periodo Edo. Cotone in sashiko e tsutsugaki. Beyond the Tanabata Bridge, p.120.....	10
Figura 2 Tre donne intente a lavorare i filati. Inizio XX secolo, The Ultimate Sashiko Sourcebook, Susan Briscoe.....	10
Figura 3 Dettaglio della giacca HaaT ad opera dello stilista Issey Miyake. <a href="https://www.playful-dc.com/en/products/details92369.html">https://www.playful-dc.com/en/products/details92369.html</a> .....	12
Figura 4 Le principali sfumature di blu utilizzate nel sashiko. Da sinistra, Kon, Ai e infine Hanada. <a href="https://irocore.com/">https://irocore.com/</a> .....	13
Figura 5 Hanten in cotone proveniente dal Tohoku nordoccidentale con decorazioni in sashiko, XIX secolo. <a href="https://art.seattleartmuseum.org/objects/6345/coat-hanten?ctx=d9b4fa9b-1666-4f6a-8ce6-367920314da5&amp;idx=133">https://art.seattleartmuseum.org/objects/6345/coat-hanten?ctx=d9b4fa9b-1666-4f6a-8ce6-367920314da5&amp;idx=133</a> .....	14
Figura 6 Differenza fra un ago da cucito in alto e due aghi da sashiko in basso. <a href="https://www.felissimo.co.jp/couturier/blog/technique/embroidery-technique/post-8520/">https://www.felissimo.co.jp/couturier/blog/technique/embroidery-technique/post-8520/</a> .....	15
Figura 7 Hera in legno. <a href="https://bebebold.wordpress.com/">https://bebebold.wordpress.com/</a> .....	16
Figura 8 Ditale da sashiko. <a href="https://blog.goo.ne.jp/sashikoya/e/67d5e5e9f5d02cf38899c96ab3a95eba">https://blog.goo.ne.jp/sashikoya/e/67d5e5e9f5d02cf38899c96ab3a95eba</a> .....	17
Figura 9 Utilizzo di un kakehari. <a href="https://item.rakuten.co.jp/kimononokoto/kakehari01/">https://item.rakuten.co.jp/kimononokoto/kakehari01/</a> .....	17
Figura 10 Esempio di Shimachō del XIX secolo. I campioni di stoffa sono in cotone. <a href="https://shibui.com/products/shimacho">https://shibui.com/products/shimacho</a> .....	18
Figura 11 Da sinistra: Asanoha, Seigaiha e Nowaki. Yoshida Eiko, Sashiko Hyakuyo. ....	19
Figura 12 Da sinistra, motivi ishidatami, higaki, ajiro. The Ultimate Sashiko Sourcebook, Susan Briscoe. ....	20
Figura 13 Da sinistra, il motivo jūjitsunagi, igeta koshi e komezashi. The Ultimate Sashiko Sourcebook, Susan Briscoe.....	20
Figura 14 Motivo di farfalle eseguito in maniera verosimile ( Sashiko Hyakuyo, Yoshida Eiko) e in maniera stilizzata (The Ultimate Sashiko Sourcebook, Susan Briscoe). ....	21
Figura 15 Differenza fra il motivo “yabane” in stile moyōzashi e hitomezashi. The Ultimate Sashiko Sourcebook, Susan Briscoe.....	22
Figura 16 Ricamo in kogin. <a href="https://hishizashi.com/about/">https://hishizashi.com/about/</a> .....	23
Figura 17 Esempio di ricamo Nanbu hishizashi. <a href="https://hishizashi.com/about/">https://hishizashi.com/about/</a> .....	24
Figura 18 Borsa per sake in cotone e corda con decorazioni in sashiko. Tardo XIX secolo. <a href="https://art.seattleartmuseum.org/objects/18298/quilted-sake-bag?ctx=8ae08f31-d784-462d-a205-859a009d9936&amp;idx=263">https://art.seattleartmuseum.org/objects/18298/quilted-sake-bag?ctx=8ae08f31-d784-462d-a205-859a009d9936&amp;idx=263</a> .....	27
Figura 19 Dettaglio del Mandala Tenjukoku, tesoro nazionale. <a href="http://www.chuguji.jp/en/mandala/31">http://www.chuguji.jp/en/mandala/31</a>	
Figura 20 Illustrazione semplificata della composizione del junihitoe. Kimono – Fashioning Culture, Liza Dalby.....	33
Figura 21 Esempi di abbinamenti cromatici in base ai colori e agli stili. Kimono – Fashioning Culture, Liza Dalby.....	34
Figura 22 Costume Nō in nuihaku con libri e rami di nandina. Seta ricamata e foglia d’oro, XVIII secolo. <a href="https://www.metmuseum.org/art/collection/search/44604">https://www.metmuseum.org/art/collection/search/44604</a> .....	36
Figura 23 Esempio di Kosode di periodo Kanbun. La stoffa scura collabora con le decorazioni di onde e anatre mandarine per ottenere una composizione amalgamata. Seta con ricami e decorazioni in shibori. XVII secolo.	

<a href="https://emuseum.nich.go.jp/detail?content_base_id=101301&amp;content_part_id=001&amp;content_pict_id=001&amp;langId=en&amp;webView=null">https://emuseum.nich.go.jp/detail?content_base_id=101301&amp;content_part_id=001&amp;content_pict_id=001&amp;langId=en&amp;webView=null</a> .....	38
Figura 24 Il ricamo in filo dorato collabora con la decorazione yuzen per aggiungere luminosità. Kimono per bambina con farfalle ed erbe. Seta ro con decorazioni in yūzen e ricami. Periodo Meiji (1880 – 1900). Collezione Khalili.....	41
Figura 25 Saitō Iwao. <a href="https://www.kurenai-kai.jp/aboutus/founder.html">https://www.kurenai-kai.jp/aboutus/founder.html</a> .....	43
Figura 26 Atelier del Kurenaikai Techniques of Japanese Embroidery, Tamura Shūji. ....	44
Figura 27 『繡道を支える三つの柱』 I tre pilastri del nuidō.....	49
Figura 28 Fase 1 - 『和の花』 Fiori della Pace.. <a href="https://www.angolostefania.it/main/il-percorso-formativo/">https://www.angolostefania.it/main/il-percorso-formativo/</a> .....	54
Figura 29 Fase 2 – 『末広』 “Ventaglio Aperto”. <a href="https://japaneseembroidery.com/">https://japaneseembroidery.com/</a> . ....	55
Figura 30 Fase 3 – “Venerabile Friends with Chrysanthemum” Venerabili Amici con Crisantemo. <a href="https://japaneseembroidery.com/">https://japaneseembroidery.com/</a> . ....	56
Figura 31 Fase 4 – 『唐花』 , Fiore Cinese. <a href="https://www.angolostefania.it/main/il-percorso-formativo/">https://www.angolostefania.it/main/il-percorso-formativo/</a> .....	57
Figura 32 Fase 5 – 『紐束』 (Mazzo di Corde). <a href="https://japaneseembroidery.com/">https://japaneseembroidery.com/</a> . ....	57
Figura 33 Fase 6 – “Grazia Eterna” (Eternal Grace). <a href="https://japaneseembroidery.com/">https://japaneseembroidery.com/</a> . ....	58
Figura 34 Fase 7 – 『椿』 “Camelie” <a href="https://japaneseembroidery.com/">https://japaneseembroidery.com/</a> .....	59
Figura 35 Fase 8 - 『紅葉』 ”Colori Autunnali”. <a href="https://www.japaneseembroideryuk.com/">https://www.japaneseembroideryuk.com/</a> .....	60
Figura 36 Variante di colore della fase otto. <a href="https://www.angolostefania.it/main/il-percorso-formativo/">https://www.angolostefania.it/main/il-percorso-formativo/</a> .....	60
Figura 37 Fase 9 - 『四季の詩』 Poesie Stagionali. <a href="https://japaneseembroidery.com/">https://japaneseembroidery.com/</a> .....	61
Figura 38 Fase 10 - 『大檜扇』 Grandi Ventagli in Cipresso. <a href="https://japaneseembroidery.com/">https://japaneseembroidery.com/</a> . ....	63
Figura 39 Diversi tipi di seta utilizzati per il ricamo. Da sinistra, shioze bianca e nera, habutae rosa (due), blu e verde, due sete di Nishijin con motivi, shusu arancione e tre sete più antiche. Julia D. Gray, Traditional Japanese Embroidery, 2009, p. 11.....	65
Figura 40 Fili utilizzati nello shishu. In alto, koma e matassine di fili metallici in diversi spessori, in basso matassine e spolette di filo di seta piatto in diversi colori. Julia D. Gray, Traditional Japanese Embroidery, 2009, p. 11.....	66
Figura 41 Strumenti principali per l'esecuzione del ricamo giapponese. 1) Aghi e porta aghi in feltro 2) Tekobari 3) Forbici giapponesi nigiribasami 4) Punteruolo 5) Spolette in legno. Japanese Embroidery Center, 2012. 11-09-2023. ....	67
Figura 42 Preparazione del telaio secondo la lunghezza della stoffa. Tamura Shūji, The Techniques of Japanese Embroidery, p. 44. ....	69
Figura 43 Preparazione della stoffa su telaio secondo la larghezza. Tamura Shūji, The Techniques of Japanese Embroidery, p. 45. ....	69
Figura 44 Risultato della montatura della stoffa su telaio. Tamura Shūji, The Techniques of Japanese Embroidery, p. 45. ....	69
Figura 45 Preparazione del filo utilizzando il telaio e il punteruolo. Tamura Shūji, The Techniques of Japanese Embroidery, pp. 46 – 47. ....	70
Figura 46 Movimento di torsione del filo utilizzato durante la fase di undertwist e creazione del nodo finale. Tamura Shūji, The Techniques of Japanese Embroidery, p.47. ....	70

Figura 47 Motivo Shōchikubai nella composizione 『松竹梅』 o “Mile High”. Kurenaikai & Japanese Embroidery Center.....	72
Figura 48 Composizione con motivo shōchikubai in cui il pino è raffigurato attraverso il motivo matsukawabishi. Tamura Shūji, The Techniques of Japanese Embroidery, p.27.....	73
Figura 49 『秋の七草』 Fiori Autunnali, Saitō Iwao. Nihon Shishu 3, p.32. ....	74
Figura 50 『興福院袱紗写』 Kofukuin Fukusa (Dettaglio). Kurenaikai. <a href="https://www.kurenaikai.jp/gallery/">https://www.kurenaikai.jp/gallery/</a> .....	74
Figura 51 『鶴三馬』 - Tre Gru, Saito Iwao, Nihon Shishū 1, p. 35.....	75
Figura 52 『月の調べ』 Melodia Lunare, Kurenaikai. <a href="https://www.kurenaikai.jp/gallery/">https://www.kurenaikai.jp/gallery/</a> .....	76
Figura 53 『か・ほ・は・な』 , Ka Ho Ha Na, Tamura Shūji, The Techniques of Japanese Embroidery, p.39.....	77
Figura 54 Esempio di riempimento diagonale utilizzando il punto di riempimento diagonale (tecnica shitagoshiraenui, punto nanamenuikiri).....	78
Figura 55 Progettazione ed esempio di ricamo uemoyōnuishitagoshirae. Sopra la base viene creata una traccia per il ricamo sovrapposto, seguendo le linee di esecuzione per ottenere un effetto naturale.....	80
Figura 56 Tecnica kumihimonui utilizzata per riprodurre gli intrecci delle corde tramite punti diagonali.....	80
Figura 57 Numero di Rakam (Gennaio 2007) in cui viene raccontato il ricamo giapponese. Scannerizzazione dell'autore.....	82
Figura 58 Dettaglio della variante della decima fase 『薬玉』 (Kusudama) ricamata da Laura Palavera. Foto dell'autore.....	84
Figura 59 La maggior parte dei ricami, una volta terminati, diventa un oggetto ornamentale. Foto dell'autore.....	88
Figura 60 Angolo espositivo di Laura Palavera e Stefania Bressan presso la fiera Creattiva tenutasi a Bergamo a marzo 2023. Foto dell'autore. ....	90

## Glossario

### **Ai** 藍色

Sfumatura ottenuta dall'indaco che indica una tonalità blu o blu scuro, ma più chiaro rispetto al color *kon*.

### **Ajiro** 網代

Motivo che riprende gli intrecci utilizzati per la creazione delle recinzioni.

### **Aki no Nanakusa** 秋の七草

Motivo decorativo in cui compaiono sette fiori ed erbe autunnali.

### **Asanoha** 麻の葉

Motivo a foglia di canapa.

### **Bunka Fuku** 文化服

Termine utilizzato per indicare gli abiti in stile americano o europeo (*yōfuku*).

### **Bunka Seikatsu** 文化生活

Slogan che indicava lo stile di vita secondo le abitudini europee o americane.

### **Chōnin** 町人

Classe sociale sviluppatasi durante il periodo Edo, che include principalmente mercanti e artigiani.

### **Hakama** 袴

Pantaloni lunghi utilizzati nel *jūnihitoe*.

### **Han'eri** 半衿

Colletto removibile da applicare al kimono.

### **Hanada** 縹色

Sfumatura ottenuta dall'indaco che indica una tonalità blu chiaro.

### **Hanatsunagi** 花つなぎ

Motivo decorativo in cui l'elemento floreale si ripete.

### **Higaki** 檜垣

Motivo che riprende la forma delle staccionate in legno.

### **Hishizashi** 菱刺し

Ricamo a fili contati basato sull'omonimo motivo decorativo, ovvero il motivo a diamante.

### **Hitoe** 単衣

Una veste facente parte della composizione *jūnihitoe*.

### **Hitomezashi** 一目刺し

Termine utilizzato nel *sashiko* per indicare un tipo di punto singolo e un motivo decorativo omonimo, solitamente caratterizzato da un disegno molto fitto e complesso.

### **Igeta Koshi** 井桁格子

Motivo decorativo in cui il kanji di pozzo 井 è l'ispirazione principale.

### **Ishidatami** 石畳

Motivo a quadri che riprende la forma dei pavimenti.

**Ishin Denshin** 以心伝心: espressione utilizzata per indicare la trasmissione da maestro a discepolo, ovvero da “mente a mente”

**Jinashi** 地無し

Stile decorativo in cui lo sfondo è difficilmente visibile a causa delle decorazioni abbondanti

**Jiriki** 自力

Nel Buddhismo Zen, ottenere un risultato attraverso il proprio sforzo.

**Juban** 襦袢

Una sottoveste da indossare sotto il *kosode*.

**Jūjitsunagi** 十字つなぎ

Motivo decorativo creato attraverso la ripetizione e l'unione del kanji di "dieci" 十.

**Jūnihitoe** 十二単

Composizione a strati di abiti indossati dalle donne appartenenti alla nobiltà durante il periodo Heian.

**Kaeshinui** 返し縫い

Punto contorno, usato per ricamare i bordi.

**Kakehari** かけはり

Una pinza in metallo, utilizzata nel *sashiko*, che tiene tesa la stoffa e facilita il lavoro di ricamo.

**Kansei** 感性

Nel *nuidō*, è l'aspetto legato alla sensibilità artistica.

**Karaginu** 唐衣

Veste corta in stile cinese.

**Kasane Irome** 襲色目

Termine utilizzato per indicare gli accostamenti cromatici utilizzati nella composizione del *jūnihitoe*.

**Kasane Shōzoku** 襲装束

Nome alternativo con cui indicare il *jūnihitoe*.

**Kawarinui** 変わり繡

Tecnica di ricamo utilizzata per riprodurre effetti tridimensionali.

**Kesa** 袈裟

Veste indossata dai monaci buddhisti, drappeggiata sotto il braccio e fissata alla spalla opposta.

**Kikyō** 桔梗

Uno dei fiori principali degli *aki no nanakusa*, conosciuto anche come campanula grandiflora.

**Kinu** 衣

Termine generico per indicare gli indumenti utilizzati nel *jūnihitoe*.

**Kogin** こぎん

Termine utilizzato nell'area di Tsugaru per indicare i manufatti in *sashiko*. Il termine indica anche una variante del *sashiko*.

**Koma** 駒

Spoletta in legno attraverso cui conservare il filo da ricamo metallico.

**Komadorinui** 駒取り繡

Tecnica di ricamo attraverso cui è possibile applicare il filo metallico al tessuto.

**Komainu** 狛犬

Leoni guardiani cinesi, solitamente collocati sotto forma di statua davanti ai santuari.

**Komezashi** 米刺し

Motivo decorativo basato sul kanji di chicco di riso 米.

**Kon** 紺色

Sfumatura ottenuta dall'indaco che indica una tonalità blu scuro.

**Kosode** 小袖

Abito la cui forma è il prototipo del kimono.

**Kouchigi** 小桂

Una veste che nello *jūnihitoe* veniva indossata per arricchire la composizione basilare.

**Kōzu** 構図

Nel *nuidō*, è l'aspetto relativo alla composizione.

**Kumihimonui** 組紐繡

Tecniche di ricamo attraverso cui è possibile riprodurre gli intrecci delle corde.

**Kura** 蔵

Locale adibito a magazzino all'interno delle mura domestiche.

**Kusarinui** 鎖縫い, punto catena, usato per creare una serie di catenelle.

**Machibikeshi** 町火消

Classe sociale più bassa all'interno del corpo di vigili del fuoco, formata dai *chōnin*.

**Matsukawabishi** 松皮菱

Motivo decorativo geometrico ispirato dalla corteccia del pino.

**Mingei** 民芸

Movimento artistico fondato dal critico d'arte Yanagi Sōetsu che celebra le arti e l'artigianato popolare.

**Mo** 裳

Indumento utilizzato nel *jūnihitoe*. Si tratta di un ibrido fra una gonna e un grembiule.

**Moyōzashi** 模様刺し

Termine utilizzato nel *sashiko* per indicare un tipo di punto filza o un motivo decorativo semplice eseguito con tale punto.

**Nadeshiko** 撫子

Uno dei fiori principali degli *aki no nanakusa*, conosciuto anche come garofano.

**Nigiribasami** 握りばさみ

Forbici da ricamo in stile giapponese.

**Nikuirenui** 肉入れ繡

Tecnica utilizzata per imbottire e aggiungere spessore al ricamo.

**Nowaki** 野分

Motivo raffigurante le erbe selvatiche piegate dai tifoni autunnali.

**Nuidō** 繡道

La Via del ricamo.

**Nuihaku** 縫箔

Tecnica decorativa in cui il ricamo veniva combinato alla foglia d'oro.

**Nuimonoshi** 縫物師

Termine utilizzato in passato per indicare i ricamatori di tessuto attraverso l'uso di fili colorati.

**Ominaeshi** 女郎花

Uno dei fiori principali degli *aki no nanakusa*, conosciuto anche come patrinia scabiosifolia.

**Osaenui** 押さえ繡

Tecnica di ricamo per eseguire una decorazione geometrica su una superficie già ricamata.

**Risei** 理性

Nel *nuidō*, è l'aspetto legato alla razionalità e all'apprendimento delle tecniche.

**Ryōsai Kenbo** 良妻賢母

Slogan di natura nazionalista, nato durante il periodo Meiji, il cui significato è "Buona moglie, saggia madre" per indicare il comportamento che doveva tenere una donna.

**Sagaranui** 相良縫い

punto nodo, usato per creare piccoli nodi sul ricamo.

**Sashiko** 刺し子

Ricamo popolare attraverso cui è possibile rammendare e decorare capi d'abbigliamento e altri tipi di tessile.

**Sashinui** 刺し繡

Tecnica di ricamo utilizzata per riprodurre i soggetti in maniera realistica.

**Seigaiha** 青海波

Motivo a onda.

**Seishinsei** 精神性

Nel *nuidō*, è l'aspetto legato alla spiritualità.

**Sen'nui** 線繡

Tecnica di ricamo utilizzata per eseguire diversi tipi di linee.

**Shibori** 絞り

Tecnica decorativa che coinvolge l'uso di tinture.

**Shiborizome** 絞り染め

Sinonimo di *shibori*.

**Shikisai** 色彩

L'aspetto che nel *nuidō* riguarda gli accostamenti cromatici.

**Shimachō** 縞帳

Catalogo in cui vengono raccolti campioni di tessuto decorati tramite tecniche di tintura o ricamo.

**Shishū** 刺繡

Termine generico per indicare il ricamo. In ambito di ricamo giapponese, viene utilizzato per indicare il ricamo eseguito con fili di seta su stoffe di seta.

**Shitagorashienui** 下拵え繡

Tecnica di ricamo per eseguire un riempimento di colore.

**Shōchikubai** 松竹梅

Motivo decorativo di origine cinese i cui soggetti sono il pino, il bambù e il pruno.

**Sottakudōji** 啐啄同時

Eespressione che nel Buddismo Zen descrive l'armonia che si crea fra maestro e discepolo.

**Suganui** 菅繡

Tecnica di ricamo utilizzata per ottenere un effetto sfumato.

**Surihaku** 摺箔

Applicazione di foglia metallica, solitamente oro o argento, su tessuto.



**Tariki Hongan** 他力本願

Espressione alternativa utilizzata per esprimere il concetto di *tariki*.

**Tariki** 他力

Espressione utilizzata nel Buddhismo per indicare un risultato raggiunto grazie a un aiuto esterno.

**Tekobari** てこ針

Strumento utilizzato per accompagnare e lisciare i fili di seta durante l'applicazione su stoffa.

**Tsugibarinui** 継ぎ針縫い

Punto filza doppio, in cui il punto risulta più robusto.

**Tsujigahana** 辻ヶ花

Tecnica decorativa in cui vengono combinati tecniche di tintura e ricamo.

**Tsumeta** 詰田

Motivo decorativo basato sul kanji di campo di riso 田.

**Uchigi** 桂

Veste utilizzata per aggiungere colore e completare la base del *jūnihitoe*.

**Uchiginu** 打衣

Veste utilizzata per irrobustire e sostenere gli strati nel *jūnihitoe*.

**Uemoyōnuishitagoshirae** 上模様繡下拵え

Tecnica di ricamo in cui viene eseguita una sovrapposizione (tecnica *superimposed*).

**Uwagakenui** 上掛け繡

Tecnica di ricamo in cui vengono creati motivi geometrici decorativi al di sopra di un ricamo.

**Uwagi** 表衣

Veste riccamente decorata che nel *jūnihitoe* veniva utilizzata per indicare il rango di colei che la indossava.

**Wafuku** 和服

Veste di origine giapponese.

**Yabane** 矢羽

Motivo decorativo basato sulla piuma utilizzata nelle frecce.

**Yōfuku** 洋服

Termine per indicare abiti di origine europea e americana.

## Ringraziamenti

In primo luogo, vorrei ringraziare vivamente la Prof.ssa Silvia Vesco, per aver accolto con entusiasmo il mio progetto di tesi. La ringrazio inoltre per la disponibilità e per avermi guidata con preziosi consigli e suggerimenti durante l'intera stesura di questo studio.

Un importante ringraziamento va anche a Laura Palavera, Stefania Bressan e Stefania Iacomì. Oltre ad essere state l'ispirazione e il punto di partenza per questo studio, lo hanno accolto a braccia aperte offrendomi la loro conoscenza, la loro esperienza e per avermi fatto vivere, seppur in maniera indiretta, cosa significhi trasmettere sé stessi attraverso il ricamo. Un sentito grazie anche a Tamura Arata per la condivisione di preziose informazioni sullo *shishū*.

A tutta la mia famiglia, un grande ringraziamento e un grande abbraccio per avermi supportata durante questi anni. Un grazie particolare ai miei genitori, a cui voglio tanto bene, per aver sempre creduto nelle mie passioni, sia personali che di studio e per avermi incoraggiata durante questo percorso. Spero siate fieri di me e del mio percorso quanto io lo sono di essere vostra figlia.

Un enorme grazie a tutti i miei amici, più o meno stretti, che durante il percorso accademico hanno aggiunto vivacità e colore. In particolare, un grazie di cuore va ad Elisa, che ha assistito al primo e all'ultimo giorno del mio percorso universitario: non sarò mai abbastanza grata per i tuoi consigli, sia accademici che di vita, e per la tua presenza nella mia vita. Un grazie speciale ad Andrea e Martina, con cui ho condiviso momenti preziosi sia nelle aule che nelle mura di casa; con voi al mio fianco, questo percorso è stato più leggero e piacevole da percorrere. Un enorme grazie a Luca, per tutti i momenti di buonumore condivisi insieme e per aver svolto il ruolo di correttore di bozze per ogni capitolo di questa tesi. Infine, grazie ad Alessia e Anastasia, che mi sono sempre state vicine nonostante i chilometri di distanza che ci separano: grazie a voi, ho imparato a volermi bene come voi ne volete a me.