Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale in
Lingue e Civiltà
dell'Asia e dell'Africa
Mediterranea

Tesi di Laurea

Lo *shunga* come linguaggio visivo: erotismo e umorismo nell'arte di Suzuki Harunobu

Relatrice
Ch.ma Prof.ssa Silvia Vesco

Correlatore
Ch. Prof. Edoardo Gerlini

Laureanda
Noemi Cidonelli
Matricola 897254

Anno Accademico
2024 / 2025

要旨

本論文は江戸時代の浮世絵春画とユーモアの関係について論じるものである。

春画とは日本の伝統的な性風俗画であり、その起源は古代中国の春宮画に求められる。日本には主として医学書を通じて伝来し、平安時代にはすでにその存在が確認されていた。そして江戸時代に至ると、木版画技術の発展によって春画は広く流布するようになったのである。さらに春画は浮世絵の一分野として位置づけられ、菱川師宣、鈴木春信、喜多川歌麿、葛飾北斎など、著名な浮世絵師たちによって数多くの優れた作品が制作された。

江戸期の春画は、性愛を自然な営みと捉える文化的背景を反映し、社会的に広く流通した。しかも春画は単なる性行為の描写にとどまらず、自慰や同性愛、さらには人間と動物の交わりといった多様な性の形態を表現し、性の受容と多様性を物語っている。また、超自然的・怪物的・獣的な要素を含み、性的表現の幅を拡大するものであった。登場人物には若い女性のみならず、高齢者や妊婦、さらには子供までもが含まれている。そしてこれらの人物は単なる性的対象として描かれるのではなく、むしろ物語性や滑稽味を帯びた形で表現されたのである。

他にも、春画は単なる性的刺激物ではなく、エロティック、教訓的、縁起物、芸術的という多義的な役割を担っていた。例えば火災除けや戦場での護符として用いられ、また婚礼の品としても扱われた。こうした表現は、当時の社会状況において容認されていた性の在り方を反映している。江戸時代の日本においては、西洋的な宗教的タブーや罪の観念が希薄であり、むしろ性を笑いと結びつける文化的伝統が強調されていたのである。特に江戸時代には一般に春画とは呼ばれず、「笑絵」と称され、性的な主題と笑いが深く結びついていたことは注目に値する。

春画においては、男性器の誇張された描写や庶民の日常の性生活を通じて、人々が自らの性を受け入れ、自嘲的に笑う「自笑」を促した。ここでは挿絵だけでなく、詞書や会話などのテキストがユーモアの理解に不可欠であった。

さらに春画における「見立て」は、古典文学や歴史的題材を当世風に転用し、風刺や遊戯性を生み出す重要な技法であった。『源氏物語』や『伊勢物語』の登場人物を庶民に置き換えるなど、当時の教養層が楽しめる高度なパロディが盛んに制作された。内容を性的に再解釈することにより、笑いと風刺の効果は一層強められたのである。見立ては、厳しい社会規範が存在した徳川時代において、権力や社会制度への間接的な批判として、あるいは単純に笑いを誘う手段としても機能した。こうして春画は娯楽であると同時に、批評性を帯びた文化的産物であったといえる。

近代以降、春画は「猥褻」としてタブー視され、明治から昭和にかけては学術的研究や展示すら制限された。しかし 1990 年代以降、その芸術的・文化的価値が再評価され、学術研究が活発化している。春画は単なるポルノグラフィではなく、江戸社会の性文化、芸術革新、そしてユーモアの多様な表現を伝える貴重な資料である。

本研究は、鈴木春信を中心とした春画の分析を通じ、春画が単なるエロティックな画像ではなく、娯楽的かつ風刺的な表現としても機能していたことを明らかにするものである。鈴木春信（1725 頃–1770）は多色刷り木版画「錦絵」の創始者として浮世絵史に革新をもたらした重要な人物である。1765 年に完成させた多色刷り技術により、浮世絵は従来の単色表現を超え、豊かな色彩表現を可能にした。

1770 年に出版された『風流艶色真似ゑもん』は春信の代表的な春画シリーズの一つである。これは、小さくなった主人公真似ゑもんが様々な性的な場面を覗き見るという連続した物語であり、日本の古典文学に存在する垣間見や豆男の伝統に基づいている。この作品

は、江戸の庶民の性生活から吉原の遊郭の様子まで、多様な性的関係を観察する真似ゑもんの視点を通じ、ユーモラスかつ風刺的に社会を描写したものである。特に、当時の人々の性に対する開放的な態度と笑いのツボがよく表れている。

従って、春画と鈴木春信の作品は、江戸時代の性の文化、芸術的革新、そしてユーモアの多様性を理解するための貴重な資料であるといえる。

Indice

Introduzione 1

Capitolo 1: Lo shunga tra erotismo, ironia e *mitate* 7

1.1 Origini e terminologia 7

1.2 La varietà e tematica e il successo editoriale degli *shunga* nel periodo Edo 9

1.3 Censura, ricezione e ridefinizione dello *shunga* 11

1.4 L'aspetto umoristico degli *shunga* 15

1.4.1 Sessualità e umorismo nella tradizione culturale giapponese 16

1.4.2 Gli *shunga* per ridere di sé stessi 18

1.4.3 Importanza nei testi degli shunga 19

1.5 La parodia degli *shunga*: il ruolo del *mitate* 20

1.5.1 *Mitate* e *gazokuron* 22

1.5.2 Il *mitate* come fonte di risata 23

1.5.3 Il *mitate* delle opere classiche 23

1.5.4 Il *mitate* come critica sociale 24

1.5.5 L'importanza dei *terakoya* 25

1.5.6 Titoli e termini del *mitate* 25

Capitolo 2: Suzuki Harunobu 28

2.1 La vita e la formazione 28

2.2 Il ruolo di Suzuki Harunobu nello sviluppo delle stampe policrome 31

2.2.1 Il contesto storico e l'ambiente artistico 31

2.2.2 L'importanza degli *egoyomi* 33

2.2.3 I vari ruoli nella produzione dei *nishikie* 34

2.2.4 Innovazioni tecniche e stilistiche nella stampa a colori prima e dopo il 1765 35

2.3 Le opere di Suzuki Harunobu 38

Capitolo 3: Fūryū enshoku Mane'emon 53

3.1 Introduzione all'opera 53

3.2 Le influenze artistiche: il topos del *kaimami* e la tradizione del *mame otoko* 54

3.3 La collaborazione con Komatsuya Hyakki 56

3.4 Gli eredi di *Fūryū enshoku Mane'emon* 56

3.5 Analisi di *Fūryū enshoku Mane'emon* 57

3.5.1 Il primo volume 57

3.5.2 Il secondo volume 73

Conclusione 82

Bibliografia 86

Sitografia 91

Indice delle illustrazioni 92

Lista dei termini cinesi e giapponesi 97

Introduzione

Nel corso della storia dell'umanità, la rappresentazione di atti sessuali è stata una pratica diffusa e quasi universale, testimoniata da dipinti, sculture, arti decorative di ogni genere. Anche in Giappone la tradizione si è rivelata particolarmente ricca di allusioni al sesso. La sessualità, infatti, veniva vissuta prevalentemente con gioia e serenità, libera da connotazioni negative e considerata un aspetto naturale dell'esistenza, non da reprimere ma da coltivare e soddisfare. L'arte ha testimoniato questa attitudine attraverso una vasta produzione di opere a soggetto erotico, soprattutto durante il periodo Edo (1603–1867), quando gli *shunga* raggiunsero il loro massimo sviluppo.

Il termine *shunga* 春画 ("immagini di primavera") deriva probabilmente dal cinese *chūngōng huà* 春宫画 ("immagini del palazzo primaverile"), usato in Cina per indicare raffigurazioni di atti sessuali ambientati nei palazzi imperiali. Le prime testimonianze cinesi risalgono a epoche anteriori alla nascita di Cristo. In Giappone, pur mantenendo stretti legami culturali con la Cina, le prime opere *shunga* compaiono soltanto in epoca Heian (794–1185), mentre il periodo di massima fioritura si colloca, appunto, nell'epoca Edo.

In questo contesto, nonostante i frequenti tentativi di censura, le immagini erotiche ebbero un ruolo centrale nella produzione di stampe *ukiyoe* 浮世絵, con opere realizzate da artisti di primissimo piano come Hishikawa Moronobu, Suzuki Harunobu, Kitagawa Utamaro e Katsushika Hokusai. Gli *shunga* non si limitavano a rappresentare rapporti sessuali convenzionali, ma esploravano una sessualità polimorfa: scene di masturbazione, rapporti omosessuali e unioni tra esseri umani e animali convivevano con elementi soprannaturali, mostruosi e grotteschi, ampliando la portata dell'immaginazione erotica. I protagonisti includevano non solo giovani donne, ma anche anziani, donne incinte e persino bambini, figure che non erano raffigurate come meri oggetti sessuali, bensì inserite in narrazioni spesso permeate di umorismo e ironia.

A partire dalla fine del XIX secolo, molte opere *shunga* giunsero in Europa, alimentando il fenomeno del *Japonisme* e suscitando grande curiosità per l'esplicita rappresentazione della sessualità. Parallelamente, in Giappone il genere cominciò a essere percepito come retaggio imbarazzante di un passato considerato "arretrato". Le autorità intensificarono i controlli, e durante l'epoca Shōwa (1926–1989) gli *shunga* divennero un vero e proprio tabù. La censura impedì non solo la pubblicazione, ma anche la raccolta e l'esposizione in sedi accademiche e museali, relegando questo materiale a una lunga invisibilità. Solo a partire dagli anni Novanta del Novecento il divieto

si è progressivamente attenuato e lo *shunga* è tornato oggetto di studio, anche se il tabù culturale resta ancora in parte radicato.

Lo scopo della mia tesi è dimostrare che gli *shunga* non siano soltanto un prodotto pornografico, ma un fenomeno artistico e culturale più complesso, nel quale l'aspetto umoristico svolge un ruolo centrale. Questo obiettivo sarà perseguito attraverso l'analisi di *Fūryū enshoku Mane'emon* di Suzuki Harunobu.

La tesi si articola in tre capitoli. Nel primo verranno analizzate le caratteristiche principali degli *shunga*, con particolare attenzione all'aspetto umoristico. Lungi dall'essere semplici strumenti di stimolazione sessuale, essi si configuravano come oggetti polisemici: erotici, didattici, propiziatori e artistici. Potevano offrire una visione idealizzata e desiderabile della sessualità, oppure assumere la forma della satira o del gioco, in contrasto con le convenzioni della vita pubblica. Non riflettevano necessariamente la realtà vissuta, quanto piuttosto una realtà possibile o auspicabile per il loro pubblico. Il contesto culturale del periodo Edo mostra infatti un approccio alla sessualità più aperto e complesso rispetto alla sensibilità contemporanea. Ciò invita oggi a una rivalutazione critica degli *shunga*, sottraendoli alla mera categoria della pornografia e riconoscendone il valore storico, sociale e artistico.

Il fatto che gli *shunga* non avessero uno scopo esclusivamente pornografico è dimostrato anche dalla terminologia usata per designarli. Il termine *shunga* è relativamente moderno: durante il periodo Edo erano diffuse altre denominazioni, tra cui *waraie* 笑い絵, ossia "immagini esilaranti".

L'idea che il sesso possa costituire motivo di ilarità non è universale; tuttavia, in Giappone l'associazione fra sessualità e riso è profondamente radicata, come testimonia il *Kojiki* (古事記, "Memorie degli avvenimenti antichi", 712 d.C.) con il mito della "Caverna Celeste", in cui la danza oscena della dea Ame no Uzume provoca la risata degli dèi e il ritorno della luce nel mondo.

La maggior parte dei personaggi raffigurati non appartiene a ceti elevati, ma è composta da uomini e donne comuni. Sebbene si possa pensare che le scene raffigurino prevalentemente cortigiane, clienti e le loro avventure nei quartieri di piacere, circa il 90% degli *shunga* rappresenta momenti di vita sessuale quotidiana della gente comune. Certo, non mancano figure come guerrieri, nobili, letterati e monaci, ma i protagonisti principali restano persone anonime e ordinarie. In questo contesto,

la risata suscitata è stata definita *jishō* 自笑 (“risata di sé stessi”), ossia un riconoscimento ironico e sincero della propria sessualità.

L’umorismo negli *shunga* si manifesta attraverso molteplici strategie: l’esagerazione dei genitali, i giochi di parole e diversi espedienti parodici. L'umorismo è veicolato, quindi, anche dai testi che accompagnano le illustrazioni, con dialoghi diretti, vivaci e scanzonati che contestualizzano le scene e ne accentuano la comicità. Per questo motivo il testo non deve essere trascurato né separato dall’immagine. La lettura congiunta permette non solo di comprendere meglio il contesto rappresentato ma anche di amplificare la funzione umoristica dello *shunga*.

Sempre nel primo capitolo sarà introdotta la tecnica del *mitate* 見立て, impiegata come espediente per rafforzare l’effetto ludico delle stampe. I *mitate'e* 見立て絵 reinterpretavano soggetti tratti dalla storia o dalla letteratura classica adattandoli a contesti contemporanei con vena umoristica. Questa pratica si estendeva anche alla parodia di testi pratici e didattici, dei quali veniva imitata la forma esteriore ma sovvertito il contenuto con elementi erotici. Il *mitate* sfruttava, inoltre, la ricca gamma di omofoni della lingua giapponese, che si presta al gioco linguistico e alla parodia. Tale fenomeno è evidente già nei titoli di molte opere *shunga*, nei quali il registro elevato si intreccia con allusioni sessuali, offrendo al pubblico un’esperienza allo stesso tempo divertente e intellettualmente stimolante.

Nel secondo capitolo verrà approfondita la figura di Suzuki Harunobu 鈴木春信 (1725 ca. 1770), grande maestro delle stampe *ukiyoe* noto per il suo contributo fondamentale allo sviluppo dei *nishikie* 錦絵, ovvero le stampe policrome. Celebre soprattutto per le sue *bijinga* 美人画 (“immagini di belle donne”), Harunobu fu abile nel combinare con raffinatezza il gusto elegante con elementi di *mitate* e umorismo, conferendo alle sue opere un tono al tempo stesso sofisticato e giocoso.

Nel settore degli *shunga*, Harunobu fu particolarmente prolifico. Le sue opere si distinguono per un approccio leggero e divertito, spesso distante da qualsiasi intento pedagogico o moralistico. L’umorismo, la parodia e la giocosità caratterizzano in modo evidente la sua produzione erotica, soprattutto grazie all’uso creativo della poesia e all’integrazione di elementi comici nelle immagini.

Harunobu fu inoltre maestro nell'impiego del *mitate*, che gli consentiva di affrontare temi solenni o religiosi con tono ironico e giocoso. Molti dei suoi *mitate'e* si ispirano a soggetti confuciani, buddhisti o taoisti, ribaltati in modo ironico e poetico al contempo.

A tal proposito, verranno introdotti vari esempi di shunga e stampe non erotiche, esaminando con particolare attenzione l'aspetto ludico e l'impiego del *mitate*.

Si vedrà come gli *shunga* di Harunobu non sembrano perseguire finalità diverse dall'intrattenere e dallo stuzzicare la fantasia dello spettatore, risultando in molti casi irresistibilmente comici. Un esempio significativo è la serie *Imayō tsuma kagami* (今様妻鑑, "Specchio delle mogli moderne", 1771 circa), in cui Harunobu accostò poesie cinesi classiche, caratterizzate da un registro elevato e raffinato, a immagini dai contenuti esplicitamente sessuali. Questo procedimento, pur audace, non rinunciava a eleganza e ironia, rivelando la capacità dell'artista di coniugare cultura alta e allusione erotica con straordinaria leggerezza.

Nel terzo capitolo verrà esaminato come caso studio uno dei capolavori *shunga* di Suzuki Harunobu, la serie *Fūryū enshoku Mane'emon* (風流艶色真似ゑもん, "Il voluttuoso e moderno Mane'emon"). Dopo una presentazione generale dell'opera e delle sue modalità di realizzazione, l'attenzione si concentrerà sull'analisi delle scene più significative della serie.

L'opera, composta da ventiquattro stampe, segna un punto di svolta nella storia dello *shunga* del periodo Edo. Pubblicata nel 1770, si distingue infatti per la presenza di una trama continua ispirata alla narrativa popolare.

Il protagonista, Ukiyonosuke, si reca al santuario Kasamori Inari per pregare di poter accedere alla conoscenza segreta dell'arte dell'amore. Qui riceve due doni miracolosi dalle divinità: dei *tsuchi dango* 土団子, che lo riducono alle dimensioni di un fagiolo, e una polvere per l'eterna giovinezza. In questa nuova condizione, Ukiyonosuke assume il nome di Mane'emon e intraprende un viaggio erotico attraverso città e province, fino a raggiungere il quartiere del piacere di Yoshiwara.

La serie alterna, così, la descrizione di usanze popolari della capitale e delle province con un affresco dettagliato della vita amorosa nei quartieri di piacere, offrendo al lettore uno sguardo insieme comico, fantastico e documentaristico. La piccolezza di Mane'emon gli consente di osservare indiscretamente le pratiche sessuali di uomini e donne appartenenti a ceti diversi e di commentare

con tono ironico e spesso sarcastico tali comportamenti sessuali. Questo espediente amplifica al tempo stesso l'effetto voyeuristico e comico della narrazione.

Anche la dialettica fra i testi narrativi di Hyakki e le illustrazioni di Harunobu contribuisce a creare un effetto umoristico e conferisce alla serie coerenza e vivacità. Fin dall'introduzione, il registro adottato è volutamente ironico, e molte scene sono chiaramente concepite per suscitare il riso, facendo leva sull'umorismo popolare e sul gusto parodico tipico dello *shunga*.

L'umorismo e il tono comico si configurano quindi come componenti centrali dell'opera, manifestandosi attraverso una varietà di espedienti visivi e testuali.

1. Lo *shunga* tra erotismo, ironia e *mitate*

1.1 Origini e terminologia dello *shunga*

Il termine *shunga* 春画 ("immagini di primavera") deriva probabilmente dal cinese *chūngōng huà* 春宮画 ("immagini del palazzo primaverile"), con cui in Cina si faceva riferimento alle raffigurazioni di atti sessuali tra uomini e donne che si svolgevano nei palazzi imperiali. Tuttavia, un'altra teoria sosterrebbe che *chūngōng* 春宮 ("Palazzo di Primavera") in *chūngōng huà* si riferisca al principe ereditario, suggerendo che queste immagini fossero inizialmente create come testi di educazione sessuale destinati proprio all'erede al trono.[1] La coesistenza di queste teorie testimonia la complessità del percorso etimologico del termine.

Le prime testimonianze dello *shunga* in Cina risalgono a un'epoca anteriore alla nascita di Cristo.[2] In Giappone, invece, pur essendo culturalmente vicino alla Cina, la tradizione fa risalire le prime apparizioni di opere *shunga* solo all'epoca Heian (794 – 1185), in cui venivano prodotte soprattutto nel formato dei rotoli orizzontali (*emaki* 絵巻). Tuttavia, non sono pervenute fino a noi copie originali. Tra i pochi esempi sopravvissuti, uno dei più noti è sicuramente *Chigo no sōshi* (稚児之草紙, "Rotolo dei giovani accoliti", 1321), che racconta le avventure omosessuali di un vecchio monaco buddhista.[3]

Nonostante questi esordi precoci, il periodo di massima fioritura dello *shunga* coincide con l'epoca Edo.[4] In questo contesto, le immagini erotiche occupavano un ruolo centrale nella produzione delle stampe *ukiyoe*, nonostante le autorità dello shogunato promulgassero ciclicamente severe leggi per contrastare quella che era percepita come una crescente licenziosità.[5]

Gli artisti che si dedicarono alla realizzazione di *shunga* erano tra i migliori del periodo Edo, nonché le stesse eminenti personalità che contribuirono a rendere celebre la storia dell'*ukiyoe*, oggi

---

[1] UJIE Mikito, *Edo no seifūzoku: warai to jōshi no erosu* (Costumi sessuali del periodo Edo: l'eros della risata e del doppio suicidio d'amore), Tōkyō, Kodansha Ltd., 1998, p. 59.
[2] *Ibidem*.
[3] Francesco MORENA, "Le stampe '*shunga*' a Milano", *Artedossier*, 261, Fondazione Mazzotta, 2009, pp. 32-33.
[4] TAKAOKA Kazuya, ISHIGAMI Aki, YAMAMOTO Yukari, *Shunga: Aesthetics of Japanese Erotic Art by Ukiyo-e Masters*, Tōkyō, PIE Books, 2014, p. 1.
[5] Francesco MORENA, "Le stampe '*shunga*' …", cit., p. 34.

noto a un pubblico vastissimo sia in Giappone sia nel resto del mondo. Tra questi maestri si annoverano Hishikawa Moronobu (1618 – 1694), Suzuki Harunobu (1725? – 1770), Torii Kiyonaga (1752 – 1815), Kitao Masanobu (1761 – 1816), Kitagawa Utamaro (1753–1806), Katsushika Hokusai (1760 – 1849) e Utagawa Kuniyoshi (1797–1862), solo per citarne alcuni.[6]

A partire dalla fine del XIX secolo, inoltre, molte opere *shunga* di questi artisti giunsero in Europa, alimentando l'interesse per il cosiddetto Japonisme e suscitando grande curiosità per la loro esplicita rappresentazione della sessualità.[7]

Va sottolineato che i termini *shunga* e *shunpon* 春本 sono stati adottati solo in tempi relativamente recenti e non corrispondono alla terminologia originariamente in uso durante il periodo Edo (1603–1867). Le fonti documentano un lessico estremamente variegato per designare opere erotiche, spesso frutto dell'esigenza di aggirare le restrizioni imposte dalla censura. Le immagini sessualmente esplicite venivano chiamate in modo eufemistico *makurae* 枕絵 ("immagini da guanciale"), *waraie* 笑い絵 ("immagini del sorriso"), oppure *Nishikawae* 西川絵, appellativo derivato dal nome dell'artista Nishikawa Sukenobu (1671 – 1751), celebre per la sua produzione di immagini erotiche. Altri termini in uso erano *tsugaie* 番絵 ("quadri di coppia") e *higa* 秘画 ("immagini segrete"), quest'ultimo attestato soprattutto in epoca moderna. Solo a partire dall'inizio del XVIII secolo si affermò l'uso del termine *shunga*.

Nella letteratura odierna, il termine più comune per indicare i libri erotici è *shunpon*, ma anche in questo caso, durante il periodo Edo, le denominazioni erano molteplici: erano attestate numerose denominazioni alternative: *kōshokubon* 好色本 ("libri lascivi o erotici"), *makurabon* 枕本 o *makurazōshi* 枕草子 ("libri da guanciale"), *enpon* 艶本 ("libri erotici"), *warai ezōshi* 笑い絵草紙 ("libri illustrati del sorriso") e, più raramente, *shungabon* 春画本 ("libri *shunga*").[8]

---

[6] Marco Benoit CARBONE, *Tentacle Erotica. Orrore, seduzione, immaginari pornografici*, Mimesis Edizioni, 2013, p. 46. Francesco MORENA, "Le stampe '*shunga*' …", cit., p. 34.

[7] Si veda: Ricard BRU, *Erotic Japonisme: The Influence of Japanese Sexual Imagery on Western Art*, Leiden, Hotei Pub, 2013.

[8] C. Andrew GERSTLE, Timothy CLARK, "Introduction", *Japan Review*, 26, International Research Centre for Japanese Studies, 2013, pp. 11-12.

1.2 La varietà tematica e il successo editoriale degli *shunga* nel periodo Edo

Lo *shunga* non si limitava alla riproduzione di atti sessuali consueti, ma esplorava una sessualità polimorfa, includendo fantasie sovrannaturali, mostruose o bestiali, e scene che combinavano ironia e provocazione.[9]

La maggior parte delle immagini ritrae ragazze molto giovani. Tuttavia, non mancano rappresentazioni di atti sessuali che contemplano i minori e gli anziani, o che ritraggono figure grottesche o deformate, donne incinte, e perfino scene familiari con bambini presenti.[10]

Ricorrono con una certa frequenza anche le scene di masturbazione, in cui a volte lo *shunga* è raffigurato come strumento di eccitazione. Più spesso, l'eccitazione deriva dall'osservazione voyeuristica di coppie impegnate in rapporti sessuali dietro paraventi o in stanze adiacenti; tali visioni, in particolare per le donne, suscitavano desiderio al punto da indurre all'autoerotismo.[11]

Erano rappresentate, inoltre, anche scene di rapporti omosessuali, al tempo tollerati. Spesso si instauravano rapporti di tipo maestro–discepolo tra uomini adulti e ragazzi adolescenti, specialmente nei monasteri buddhisti o tra i samurai.[12] Non mancano, tuttavia, *shunga* raffiguranti rapporti tra sole donne.[13]

Sono presenti anche scene di accoppiamento tra animali, talvolta in contrappunto o in parallelo a quelle umane; in alcune rappresentazioni, esseri umani sono raffigurati in atti sessuali con animali.[14]

Verso la fine degli anni Venti dell'Ottocento si diffuse, per un breve periodo, una moda per gli *shunpon* che trattavano in modo esplicito gli scandali sessuali legati agli attori di kabuki.[15] L'impulso principale per la loro produzione proveniva dai fan, desiderosi di vedere i propri beniamini in contesti intriganti.[16] Un sottogenere interessante è quello dedicato agli scandali della loro vita

---

[9] Marco Benoit CARBONE, *Tentacle Erotica*…, cit., p. 49.
[10] *Ivi*, p. 50.
[11] Allen HOCKLEY, "*Shunga*: Function, Context, Methodology", *Monumenta Nipponica*, 55, 2, 2000, p. 263.
[12] Francesco MORENA, "Le stampe '*shunga*' …", cit., p. 33.
[13] Elisabetta SCANTAMBURLO, *Shunga. Immagini del Desiderio nell'Arte Erotica del Giappone di Ieri e di Oggi*, Vercelli, Nuinui, 2022, p. 138.
[14] Marco Benoit CARBONE, *Tentacle Erotica*…, cit., p. 53.
[15] Ellis TINIOS, "Japanese Illustrated Erotic Books in the Context of Commercial Publishing, 1660-1868", in Gerstle C. Andrew, Clark Timothy (a cura di), *Shunga: Sex and Humor in Japanese Art and Literature*, Kyoto, International Research Center for Japanese Studies, 2013, p. 91.
[16] MATSUBA Ryōko, Timothy CLARK. "Kabuki actors in erotic books", *Japan Review*, 26, International Research Centre for Japanese Studies, 2013, p. 234.

privata, che mostra come il pubblico fosse affascinato dai pettegolezzi sulla loro sfera intima.[17] I testi contenuti in questi libri erotici offrono un'indicazione di come gli attori fossero percepiti come individui.[18] Questi ultimi erano popolari idoli sessuali dell'epoca e tra i pochi a essere, seppur raramente, raffigurati con tratti riconoscibili negli *shunga*.[19] Tuttavia, l'interesse per questo tipo di contenuti scemò rapidamente. Di conseguenza, si riutilizzarono i blocchi sostituendo i lineamenti degli attori con volti generici, eliminando i riferimenti diretti nei testi e modificando le didascalie.[20]

La differenziazione degli *shunga* rendeva possibile, forse persino desiderabile, fantasticare al di fuori della propria classe sociale, delle proprie possibilità economiche e della propria esperienza quotidiana.[21] Questa apertura alla fantasia fu probabilmente uno degli elementi che ne decretarono il successo. Non a caso, gli *shunga* si collocarono stabilmente tra i prodotti editoriali più richiesti della stampa commerciale dell'epoca.[22]

A eccezione del contenuto esplicito, gli *shunga* erano in tutto simili, per formato, materiali e tecnica, agli altri libri illustrati stampati con matrici in legno.[23] Essi riflettevano le più aggiornate tendenze nel design editoriale, incorporando innovazioni tecniche, carte di pregio, tavolozze cromatiche ricche e copertine elaborate. Gli standard estetici elevati contribuirono a legittimarli come oggetti di valore artistico, e molti artisti *ukiyoe* consolidarono la propria reputazione proprio grazie a queste opere.[24]

La produzione era prevalentemente a stampa, mentre i volumi interamente dipinti a mano costituivano una minoranza.[25] Durante il periodo Edo, tali immagini venivano in genere pubblicate sotto forma di album composti da dodici stampe, oppure come sezioni illustrate all'interno di libri

---

[17] C. Andrew GERSTLE, Timothy CLARK, "Introduction", cit., p. 10.
[18] MATSUBA Ryōko, Timothy CLARK. "Kabuki actors…", cit., p. 234.
[19] C. Andrew GERSTLE, Timothy CLARK, "Introduction", cit., p. 10.
[20] Ellis TINIOS, "Japanese Illustrated Erotic …", cit., p. 91.
[21] Allen HOCKLEY, "*Shunga*: Function…", cit., p. 263.
[22] Ellis TINIOS, "Japanese Illustrated Erotic …", cit., p. 83.
[23] *Ivi*, p. 86.
[24] *Ivi*, pp. 83-84.
[25] Ruperti BONAVENTURA, "Il gioco delle parole. Immagini, sensualità e umorismo nelle stampe dell'*ukiyo-e*", in Marco FAGIOLI, Günther GIOVANNONI, *Shunga. Arte ed eros nel Giappone del periodo Edo*, Mazzotta, 2009, p. 50.

narrativi.[26] In alcuni casi, le illustrazioni erano inserite in racconti unici con una trama coerente, in altri in raccolte di episodi distinti.[27]

Gli album *shunga* adottavano una struttura affine a quella di un catalogo, concepita per facilitare una fruizione immediata delle immagini. Tale modello compositivo influenzò profondamente lo sviluppo del genere nel suo insieme, contribuendo alla sua evoluzione come forma editoriale autonoma.[28]

Si stima che, nonostante la censura subita, la quantità di libri e stampe *shunga* pubblicati e circolati nel Giappone del periodo Edo fosse davvero enorme.[29] Ad oggi gli esempi conservati risultano superare i duemila titoli.[30]

1.3 Censura, ricezione e ridefinizione dello *shunga*

Nel periodo Edo, a partire dal 1790, le stampe artistiche furono soggette all'obbligo di recare dei sigilli, *gokuin* 極印 o *kai'in* 改印, prescritti ufficialmente dalle autorità.[31] Questa misura rientrava in un più ampio sistema di controllo volto a limitare la diffusione di contenuti ritenuti contrari alla moralità pubblica. In particolare, le pubblicazioni a carattere licenzioso, già oggetto di editti restrittivi sin dagli anni dell'era Kanbun (1661–1673), venivano ritenute incompatibili con i principi del buon costume e, per questo motivo, proibite. Tuttavia, il fatto stesso che il governo si preoccupasse dell'impatto degli *shunga* ne testimonia l'ampia diffusione.[32]

Le riforme Kyōhō del 1722 introdussero l'obbligo di apporre il nome dell'artista e dell'editore su tutte le opere esposte o poste in commercio. Tuttavia, poiché gli *shunga* erano distribuiti privatamente, non erano tenuti a riportare né la firma dell'autore né il sigillo della censura.[33] Nonostante il loro status di opere proibite, la produzione di *shunga* da parte di editori, artisti, autori,

---

[26] Amaury Alejandro GARCÍA RODRÍGUEZ, *El control de la estampa erótica japonesa shunga*, Città del Messico, Colegio de México, 2011, p. 41.
[27] Ruperti BONAVENTURA, "Il gioco delle parole…", cit., p. 53.
[28] Allen HOCKLEY, "*Shunga*: Function…", cit., pp. 263-264.
[29] HAYAKAWA Monta, C. Andrew GERSTLE, "Who Were the Audiences for '*Shunga*'?", *Japan Review*, 26, International Research Centre for Japanese Studies, 2013, pp. 17-18.
[30] Ruperti BONAVENTURA, "Il gioco delle parole…", cit., p. 50.
[31] David POLLACK, "The Cultural Environment of Edo *Shunga*", *Impressions*, 31, Japanese Art Society of America, 2010, p. 73.
[32] Ruperti BONAVENTURA, "Il gioco delle parole…", cit., p. 54.
[33] David POLLACK, "The Cultural Environment of Edo *Shunga*", cit., p. 73.

incisori e stampatori proseguì, poiché i profitti derivanti dalla loro diffusione superavano i rischi, in genere contenuti, di persecuzione.[34]

Inoltre, il fascino esercitato dal proibito contribuiva a stimolare ulteriormente le vendite: gli editori ricorrevano a diversi stratagemmi per eludere la censura e non esitavano a utilizzare canali clandestini, favorendo così la proliferazione di edizioni irregolari e l'espansione del mercato nero.[35]

È importante osservare, tuttavia, che, a differenza dell'Europa, in Giappone non si sviluppò una condanna di matrice morale o religiosa nei confronti della sessualità in quanto tale, e la sua rappresentazione non era considerata immorale, bensì naturale.[36] Di conseguenza, le opere erotiche non furono mai oggetto di censura diretta, e i *kashihon'ya* 貸本屋, le librerie itineranti, sembrano aver potuto distribuire *shunga* liberamente, senza timore di arresto.[37]

Pertanto, sebbene il governo Tokugawa, ispirato a una rigida etica confuciana, abbia emanato regolarmente editti per regolare il comportamento pubblico, la sfera privata rimase, nella pratica, esclusa in larga misura da tali interventi, salvo in determinati momenti di riforma o in presenza di specifiche minacce percepite dalle autorità.[38]

Emblematica della natura ambigua dell'atteggiamento ufficiale nei confronti dello *shunga* è la decisione del governo Tokugawa di includere alcuni dipinti erotici tra i doni diplomatici offerti al commodoro Perry durante la sua visita in Giappone nel 1854. Ciò dimostra che le autorità consideravano tali opere come doni di buon auspicio, presumibilmente sulla scia di una prassi già adottata dai capitani olandesi nei loro pellegrinaggi da Nagasaki a Edo.[39]

La testimonianza di Francis Hall, uomo d'affari e giornalista americano giunto a Yokohama nel 1859, conferma il ruolo degli *shunga* nella vita quotidiana giapponese del tardo periodo Edo. Nei suoi diari, Hall descrisse la diffusione capillare di immagini erotiche, osservate senza imbarazzo anche da parte delle donne in contesti domestici misti. Rimase colpito dal fatto che le donne benestanti mostrassero gli *shunga* con orgoglio e competenza, trattandole come oggetti d'arte di pregio familiare.

---

[34] Ellis TINIOS, "Japanese Illustrated Erotic Books …", cit., p. 95.
[35] Francesco MORENA, "Le stampe '*shunga*' …", cit., p. 34.
[36] Maria Lucia BUGNO, *Shunpon: Intertextuality, Humour, and Sexual Education in Early-modern Japan*, University of Cambridge, 2018, p. 13.
[37] C. Andrew GERSTLE, Timothy CLARK, "Introduction", cit., p. 3.
[38] *Ibidem*.
[39] *Ivi*, pp. 3-4.

Hall segnalò anche la presenza di immagini erotiche su oggetti comuni, come piattini in porcellana, e raccontò di maschere e giocattoli a sfondo sessuale reperibili a Edo. Queste osservazioni suggeriscono una disponibilità ampia e un atteggiamento pubblico piuttosto rilassato nei confronti degli *shunga*.[40]

Tuttavia, questa visione indulgente cambiò radicalmente a partire dalla metà del periodo Meiji. Con l'avanzare della modernizzazione, il governo giapponese iniziò ad applicare la censura con maggiore rigore, fino a rendere gli *shunga* veri e propri tabù durante l'epoca Shōwa (1926–1989). Il nuovo clima censorio impedì anche alle istituzioni accademiche e culturali di pubblicare, collezionare o esporre tali opere, decretando una lunga rimozione delle *shunga* dal panorama ufficiale della cultura giapponese.[41]

La censura sulle pubblicazioni in Giappone è stata significativamente allentata solo intorno al 1990; tuttavia, il tabù nei confronti degli *shunga* rimane ancora oggi fortemente radicato.[42] Nelle ultime decadi, gli studi sull'arte erotica tradizionale giapponese hanno conosciuto una progressiva diffusione, poiché il genere ha gradualmente cessato di essere considerato un argomento proibito.[43]

Il discorso critico contemporaneo sugli *shunga* tende generalmente a presentare una visione positiva del piacere sessuale condiviso. Queste opere celebravano il piacere sessuale come parte integrante della vita umana, secondo l'ideale di *wagō* 和合, ovvero l'armonia tra i sessi. A differenza della concezione occidentale, spesso segnata da una visione moralistica della sessualità, la tradizione giapponese, influenzata dallo shintoismo, considera il sesso un fenomeno naturale e parte integrante dell'ordine cosmico.[44] Non è un caso che, già nel *Kojiki* (古事記, "Memorie degli avvenimenti antichi", 712 d.C.), il più antico testo giapponese, vi siano numerosi riferimenti all'unione sessuale,

---

[40] ISHIGAMI Aki, Rosina BUCKLAND, "The Reception of *'Shunga'* in the Modern Era: From Meiji to the Pre-WWII Years", *Japan Review*, 26, International Research Centre for Japanese Studies, 2013, pp. 38-39.

[41] C. Andrew GERSTLE, Timothy CLARK, "Introduction", cit., p. 4.

[42] *Ibidem*.

[43] Ricard BRU, "The *Shunga* Collection of the Mito Tokugawa", *Japan Review*, 29, International Research Centre for Japanese Studies, 2016, p. 122.

[44] Andrew GERSTLE, YANO Akiko, ISHIGAMI Aki, "Daieihakubutsukan 'shungaten' hōkoku" (L'esibizione di *shunga* al British Museum), *Nichibunken Forum*, 284, Kyōto, International Research Center for Japanese Studies, 2014, p. 47.

a partire dal mito fondativo di Izanagi e Izanami, le due divinità (fratello e sorella) che generarono le isole dell'arcipelago attraverso l'atto procreativo.[45]

Oltre alla funzione erotica, agli *shunga* venivano attribuiti anche poteri apotropaici e propiziatori. Era pratica comune conservarli nei magazzini per scongiurare incendi,[46] o nei bauli con armature e armi per protezione in battaglia.[47] Tali usi si protrassero anche durante le ere Meiji e Taishō, fino alla Seconda guerra sino–giapponese, quando alcuni soldati portavano con sé *shunga* o fotografie erotiche come amuleti contro i proiettili.[48]

Gli *shunga* erano apprezzati anche tra i ranghi più elevati della società, non solo per le loro presunte proprietà magiche, ma come autentica arte visiva e letteraria.[49] La collezione del ramo Tokugawa di Mito ne costituisce una prova concreta,[50] così come la consuetudine di includere *shunga* nel corredo nuziale delle spose di alto lignaggio, in quanto auspicio di fertilità, prosperità familiare e armonia coniugale.[51]

Questa familiarità diffusa contrasta nettamente con l'attuale percezione in Giappone, dove le immagini erotiche sono spesso ridotte alla categoria della pornografia oscena. Il termine "pornografia", tuttavia, è un costrutto moderno di origine europea risalente al XIX secolo e non corrisponde alla funzione originaria degli *shunga*.[52] Durante il periodo Edo tali immagini erano fruite da uomini e donne di ogni età e ceto sociale: dai *chōnin* 町人 (abitanti delle città), ai contadini, fino agli intellettuali e ai *daimyō* 大名. Le fonti storiche, tra cui i *senryū* 川柳, gli *haiku* comici e i testi poetici contenuti nelle opere stesse, testimoniano un consumo femminile non marginale, spesso celato nella sfera privata. [53]

---

[45] Alida ALABISO, *Vedere con altri occhi: la società del periodo Edo (1600-1868) nelle stampe erotiche giapponesi*, Roma, Andreina & Valneo Budai, 2011, p. 93.
[46] HAYAKAWA Monta, C. Andrew GERSTLE, "Who Were the Audiences…", cit., p. 29.
[47] UJIE Mikito, *Edo no sei fūzoku…*, cit., p. 66.
[48] *Ivi*, pp. 67-68.
[49] HAYAKAWA Monta, C. Andrew GERSTLE, "Who Were the Audiences…", cit., p. 29.
[50] Si veda: MATSUBA Ryōko, Timothy CLARK, "Kabuki actors in erotic books", *Japan Review*, 26, International Research Centre for Japanese Studies, 2013, pp. 215-237.
[51] HAYAKAWA Monta, C. Andrew GERSTLE, "Who Were the Audiences…", cit., p. 21.
[52] Tom EVANS, Mary Anne EVANS, *Shunga: the art of love making*, New York, Paddington Press, 1970, p.11.
[53] HAYAKAWA Monta, C. Andrew GERSTLE, "Who Were the Audiences…", cit., pp. 19-20.

Lungi dall'essere semplici strumenti di stimolazione sessuale, gli *shunga* erano, quindi, oggetti polisemici: erotici, didattici, propiziatori e artistici. Essi potevano offrire una visione idealizzata e desiderabile della sessualità, oppure costituire una forma di satira o gioco, in contrasto con le convenzioni della vita pubblica. Non riflettevano necessariamente la realtà vissuta, quanto piuttosto una realtà possibile o auspicabile per il loro pubblico. [54]

Il contesto culturale del periodo Edo mostra un approccio verso la sessualità più aperto e complesso rispetto alla sensibilità contemporanea. Ciò invita oggi a una rivalutazione critica degli *shunga*, sottraendoli alla mera categoria della pornografia e riconoscendone il valore storico, sociale e artistico.

1.4 L'aspetto umoristico degli *shunga*

Nel periodo Edo, come già accennato, piuttosto che *shunga*, le immagini *ukiyoe* rappresentanti attività sessuali erano più comunemente chiamate *waraie* 笑い絵, ovvero "immagini esilaranti".[55]

Tale tradizione linguistica sopravvive ancora oggi, e nei negozi di libri usati, così come nei negozi di antiquariato, viene utilizzato il termine *wajirushi* わ印, dove *jirushi* significa "simbolo" e il *wa* è quello di *warai* ("risata")[56], ricollegandosi così ai termini *waraie* e *waraibon* 笑本 ("libri divertenti"). Con *waraibon* si intendono i libri di natura erotica che includono *shunga* come illustrazioni. Questi libri erano spesso chiamati anche 艶本 (dove *en* 艶 significa "affascinante, seducente"), letto *ehon* anziché *enpon*, la lettura attuale: un gioco di parole tra le due scritture *ehon* 絵本 ("libri illustrati") e *emuhon* 笑む本 ("libri divertenti").[57]

---

[54] C. Andrew GERSTLE, Timothy CLARK, "Introduction", cit., p. 9.

[55] HAYAKAWA Monta, "Ukiyoe shunga ni miru Edo jidai no seifūzoku to seibunka" (I costumi e la cultura sessuale del periodo Edo visti negli *ukiyoe shunga*), *Japan–Brazil Cultural Exchange: Brazil Symposium Proceedings*, Kyōto, International Research Center for Japanese Studies, 2009, p. 211.

[56] HAYAKAWA Monta, *Shunga: Ten Questions and Answers*, trad. di C. Andrew Gerstle, Kyoto, International Research Center for Japanese Studies, 2013, p. 14.

[57] HAYAKAWA Monta, KUWAMURA Yūko, SANO Mayuko, et al., "Jinrui no hajimari to nihonjin no seibunka: ukiyoe shunga wa omoshiroi" (L'inizio dell'umanità e la cultura sessuale dei giapponesi: gli *ukiyoe shunga* sono interessanti"), *Human Studies: Bulletin of Institute for Cultural and Human Research*, 13, Kyōto Bunkyo University Institute for Cultural and Human Research, 2013, p. 77.

Il collegamento tra l'ilarità e la sessualità si ripropone in svariati collegamenti linguistici. Per esempio, è interessante notare come, storicamente, *emu* 笑む, che significa "ridere", fosse scritto anche con il carattere *saku* 咲 ("fiorire"), suggerendo un'associazione simbolica tra il sorriso e lo sbocciare dei fiori.[58] Per questo motivo, in passato, le illustrazioni erotiche erano conosciute anche come 咲本 e 会本, dove il carattere *kai* 会 richiama l'incontro tra un uomo e una donna.[59]

Un'ulteriore peculiarità linguistica riguarda l'espressione *emiwareru* 笑み割れる, che letteralmente significa "ridere e scoppiare". In origine, questa frase descriveva l'apertura naturale del guscio di una castagna o di un frutto maturo, ma con il tempo la forma abbreviata *emeru* è diventata un termine gergale per indicare i genitali femminili, probabilmente collegandosi all'idea dello schiudersi o aprirsi naturalmente.[60]

Tali connessioni linguistiche confermano come l'aspetto umoristico degli *shunga* sia un elemento intenzionale, radicato nella cultura giapponese dell'epoca. L'associazione tra la risata, la fioritura e l'erotismo non solo evidenzia la leggerezza con cui venivano affrontati questi temi, ma suggerisce anche come l'umorismo fosse uno strumento per rendere la rappresentazione della sessualità più accessibile e socialmente accettabile. Questo dimostra che gli *shunga* non erano soltanto opere provocatorie, ma anche espressioni culturali complesse, capaci di intrecciare educazione, arte e intrattenimento.

1.4.1 Sessualità e umorismo nella tradizione culturale giapponese

L'idea che il sesso sia motivo di ilarità non è affatto universale. In alcune culture, la sessualità è percepita come un "peccato originale" e per questo considerata un tabù, mentre in altre è venerata come principio generativo di tutte le cose. La cultura giapponese si avvicina più a questa seconda visione, sebbene non attribuisca alla sessualità una sacralità assoluta. Al contrario, essa è spesso accompagnata da una componente umoristica.[61]

---

[58] HIGUCHI Kazutaka, Alfred HAFT, "No Laughing Matter: A Ghastly '*Shunga*' Illustration by Utagawa Toyokuni", *Japan Review*, 26, 2013, p. 241.

[59] HAYAKAWA Monta, "Sei wa warai nari - Ukiyoe shunga no 'okashisa' o himotoku" (La sessualità è risata - Analisi dell'umorismo negli *ukiyoe shunga*), *Warai Gaku Kenkyū*, 10, The Japan Society for Laughter and Humour Studies (JSLHS), 2003, p. 131.

[60] HIGUCHI Kazutaka, Alfred HAFT, "No Laughing Matter…", cit., p. 241.

[61] HAYAKAWA Monta, "Sei wa warahi nari…", cit., pp. 131-132.

L'associazione tra sesso e umorismo ha radici profonde nella cultura giapponese. Un esempio significativo si trova nel *Kojiki*, che racconta il mito della "Caverna Celeste" (*Ama no iwato*).[62] La storia narra di come Amaterasu, la dea del sole, si fosse ritirata in una grotta dopo un litigio con il fratello Susano'o, causando così l'oscurità nel mondo. L'unica a farla uscire fu Ama no Uzume, la dea dell'alba e della fertilità, che si spogliò e iniziò a danzare in modo osceno di fronte alla grotta, suscitando grande ilarità tra gli dèi riuniti. Le risate collettive incuriosirono Amaterasu, che sporse il capo dalla grotta per vedere cosa stesse accadendo. A quel punto, il dio Ame no Tajikarao spalancò la roccia, permettendo alla luce del sole di tornare a illuminare il mondo.[63]

Questa connessione ricorre in numerosi racconti medievali, come quelli contenuti nei 28 volumi del *Konjaku Monogatari* (今昔物語, "Racconti di oggi e di ieri", XII secolo), dove storie umoristiche e licenziose convivono. Nell'arte visiva, manoscritti illustrati come *Yamai no sōshi* (病草紙, "Libro sulle malattie", XII secolo) e *Kachie emaki* (勝得絵巻, "Rotolo illustrato della vittoria", XV secolo) presentano scene volgari con l'intento di suscitare ilarità.[64]

La sessualità è presente anche tra i rituali dei santuari, che includono danze apertamente allusive alla sessualità davanti agli dèi e la venerazione di rappresentazioni simboliche degli organi genitali, in particolare il fallo maschile.[65] L'approccio brioso alla sessualità manifesta ancora oggi nei numerosi *matsuri* 祭り ("feste religiose"), nei quali simboli fallici e rappresentazioni sessuali sono esibiti in un'atmosfera di festa e gioia collettiva.[66] Un esempio emblematico è il Kanamara Matsuri, celebrato la prima domenica di aprile a Kawasaki, presso il santuario di Kanamara. Il fulcro di questo

[62] SUZUKI Kenkō, "Popular Cults of Sex Organs in Japan: Guardian Deities, Auspicious Objects and Votive Paintings", in *Shunga: Sex and Pleasure in Japanese Art*, (a cura di) Timothy Clark, C. Andrew Gerstle, Aki Ishigami, Akiko Yano, Londra, The British Museum Press, 2013, p. 364.

[63] HIGUCHI Kazunori, *Holy foolery in the life of Japan: a historical overview*, trad. di Waku Miller, Tōkyō, LTCB International Library Trust/International House of Japan, 2015, pp. 32-33.

[64] HIGUCHI Kazutaka, Alfred HAFT, "No Laughing Matter…", cit., p. 241.

[65] URA Kazuo, "Sairei no warai" ("La risata nelle feste religiose"), *Warai Gaku Kenkyū*, 22, The Japan Society for Laughter and Humour Studies, 2015, p. 9.

[66] HAYAKAWA Monta, *Shunga: Ten Questions*…, cit., p. 37.

evento è una grande processione con un *mikoshi*[67] di forma fallica.[68] In queste occasioni, la risata è ben accolta e considerata un segno di buon auspicio.[69]

Pertanto, ne consegue che nel substrato culturale giapponese, la concezione del sesso come motivo di risata, esemplificato dal mito della "Caverna Celeste", continui a persistere; è indubbio, inoltre, che tale concezione abbia animato anche lo spirito delle persone durante il periodo Edo, quando gli *shunga* erano chiamati *waraie*.

Tuttavia, dietro le risate degli dèi alla vista della danza di Ama no Uzume, quelle suscitate durante i *matsuri* e quelle di chi, in epoca Edo, fruiva degli *shunga*, si nascondono sicuramente tipi di comicità differenti. Quella degli *shunga* è una comicità schietta, talvolta satirica, che affronta argomenti disparati ma sempre con raffinatezza e realismo.[70]

1.4.2 Gli *shunga* per ridere di sé stessi

Una delle caratteristiche che si evince immediatamente osservando uno *shunga* è la dimensione esagerata dei genitali maschili, rappresentati in modo tale da attrarre lo sguardo su di essi piuttosto che sull'atto sessuale in sé.

A partire dalla seconda metà del XVIII secolo, quando gli *shunga* raggiunsero il loro massimo sviluppo, i genitali maschili e femminili furono spesso disegnati della stessa grandezza dei volti e orientati parallelamente ad essi.[71] Per ottenere questa linearità, molte delle posizioni sessuali raffigurate negli *shunga* sono acrobatiche e irrealistiche. Le gambe della donna, ad esempio, sono disposte in angolazioni impossibili rispetto alla posizione dei fianchi. Talvolta, per semplificare la composizione visiva, gli artisti accorciano le proporzioni del busto e degli arti.[72] Tali rappresentazioni non sono, dunque, realistiche, ma questa scelta artistica conferisce un significato più profondo all'illustrazione. Se si considera il viso come simbolo della "facciata" (*omote* 表) della vita sociale,

---

[67] Un *mikoshi* 神輿 è un palanchino sacro utilizzato nelle processioni durante i *matsuri*.

[68] "Japan's Annual Penis Festival Is As Phallic As You'd Expect", 7 Aprile 2014, https://www.huffpost.com/entry/japan-penis-festival-kanamara-matsuri_n_5106378, ultimo accesso: 06 Marzo 2025.

[69] HAYAKAWA Monta, KUWAMURA Yūko, SANO Mayuko, et al., "Jinrui no hajimari …", cit., p. 78.

[70] HAYAKAWA Monta, "Sei wa warahi nari…", cit., p. 132.

[71] Rosina BUCKLAND, *Shunga: erotic art in Japan*, Londra, The British Museum Press, 2010, p. 50.

[72] "What Are the Secrets of the Genital Exaggeration in *Shunga*?", 02 Marzo 2019, https://shungagallery.com/genital-exaggeration/, ultimo accesso: 06/03/2025.

ovvero la sfera pubblica, i genitali e la zona circostante rappresentano il "retro" (*ura* 裏), ovvero la sfera privata. Mostrando entrambi con uguale grandezza e accuratezza, e in una relazione reciproca e parallela, gli *shunga* esemplificano il legame inestricabile tra la sfera pubblica e quella privata dell'essere umano. Nel contesto degli *shunga*, il "retro", il sesso, prende il sopravvento, e le persone, travolte dal piacere e dall'estasi sessuale, si liberano delle vanità e delle convenzioni sociali.[73] Gli *shunga* intendono, quindi, spogliare l'essere umano da ogni artificio, rivelando la sua essenza più autentica, dove il sesso e la risata sono strettamente legati in un'unica espressione di liberazione e naturalezza.[74]

A questo proposito, è importante notare che la maggior parte dei personaggi degli *shunga* non appartiene a ceti sociali elevati, ma è composta quasi esclusivamente da persone comuni. Sebbene si possa pensare che le scene degli *shunga* ritraggano principalmente cortigiane, i clienti e le loro scorribande nei quartieri di piacere, in realtà circa il 90% degli *shunga* rappresenta momenti della quotidianità sessuale della gente comune. Non mancano, certo, figure come guerrieri, nobili, letterati e monaci, ma i protagonisti principali sono uomini e donne di ogni età, spesso mediocri e anonimi.[75]

In questo contesto, l'esposizione del "retro" della gente comune non è motivo di satira pungente o scandalo. La risata che gli *shunga* suscitano non è quella tipica di chi vuole smascherare i difetti altrui o scoprire i segreti nascosti, ma è una risata che emerge da uno sguardo sincero sulla propria sessualità. Come suggerisce il professore Hayakawa Monta, si tratta di una risata che celebra l'affermazione della propria "sessualità" nascosta, quasi una "risata su sé stessi" (*jishō*, 自笑).[76] In altre parole, guardando uno *shunga*, le persone dell'epoca Edo non ridevano tanto delle figure ridicole di altri, ma del riconoscersi in essi.

1.4.3 Importanza dei testi negli *shunga*

L'umorismo degli *shunga* non si basa esclusivamente sulle illustrazioni, ma fa leva anche sui testi che li corredano e completano. Raramente, infatti, gli *shunga* raramente consistono esclusivamente in illustrazioni senza testo.[77] Sebbene la tendenza sia quella di concentrarsi sui disegni di artisti

---

[73] HAYAKAWA Monta, *Shunga: Ten Questions* …, cit., p. 38.
[74] HAYAKAWA Monta, "Sei wa warahi nari…", cit., p. 133.
[75] *Ivi*, pp. 135-136.
[76] HAYAKAWA Monta, "Sei wa warahi nari…", cit., p. 136.
[77] HIGUCHI Kazutaka, "Violence in *Shunga*" in *Shunga: Sex and Pleasure in Japanese Art*, (a cura di) Timothy Clark, C. Andrew Gerstle, Aki Ishigami, and Akiko Yano, Londra, The British Museum Press, 2013, p. 378.

famosi, il testo riveste in realtà una parte significativa degli *shunga*. *Waraie* e *waraibon* dovrebbero essere visti non solo come raccolte di immagini, ma come opere integrate che combinano immagini e testo.[78]

I testi degli *shunga* possono essere suddivisi in quattro categorie principali: prefazioni (*jobun* 序文), narrazioni (*kotobagaki* 詞書), annotazioni intra–pittoriche (*kaki'ire* 書入れ) e "testi allegati" (*tsukebumi* 付文). Le prefazioni spesso assumono la forma di un'indagine storica sulle origini dell'amore e del sesso, e talvolta si basano su vecchi testi che trattano questi temi. Gli autori delle prefazioni degli *shunga* scrissero addirittura delle parodie intenzionali della prefazione del *Kokin wakashū* (古今和歌集, "Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne", 905).[79] Le parodie della prefazione non miravano a conferire autorità allo *shunga* imitando la forma di un testo serio, quanto a sottolineare l'ironia della disparità tra la prefazione apparentemente seria e il contenuto effettivo dell'opera, e dell'idea che le persone non abbiano pensato ad altro che all'amore fin dai tempi antichi.[80]

La presenza di narrazioni extra–pittoriche è una pratica comune fino alla metà del XVIII secolo. Successivamente, si è affermato un uso più frequente di frasi intra–pittoriche, ovvero i dialoghi dei personaggi.[81] Questi dialoghi, simili alle nuvolette nei moderni *manga*, servono a esprimere le emozioni dei personaggi e a contestualizzare le scene d'amore rappresentate. Senza di essi, sarebbe difficile cogliere la comicità che caratterizza questi lavori. Sebbene le immagini siano espressive di per sé, sono le didascalie a rivelare la vasta gamma di situazioni sessuali e a dare un ulteriore strato di significato all'opera. Il dialogo, spesso diretto e scanzonato, non solo aiuta a comprendere la scena ma arricchisce il contesto, con una spontaneità che è essenziale per afferrare il tono umoristico.[82]

1.5 La parodia negli *shunga*: il ruolo del *mitate*

Quando si parla di ironia negli *shunga*, una delle tecniche principali da considerare è quella del *mitate*.

---

[78] HAYAKAWA Monta, *Shunga: Ten Questions* …, cit., p. 26.
[79] HIGUCHI Kazutaka, Alfred HAFT, "No Laughing Matter…", cit., p. 242.
[80] *Ivi*, p. 243.
[81] *Ibidem*.
[82] HAYAKAWA Monta, "Listening to the voices in *shunga*", in *Shunga: Sex and Pleasure in Japanese Art*, (a cura di) Timothy Clark, C. Andrew Gerstle, Aki Ishigami, and Akiko Yano, Londra, The British Museum Press, 2013, p. 162.

Il *mitate* 見立て può essere inteso come un espediente letterario e pittorico fondato su accostamenti di categorie visive apparentemente incongruenti. Il termine *mitate'e* 見立て絵 si riferisce, dunque, a immagini parodiche che reinterpretano soggetti tratti dalla letteratura classica o dalla storia giapponese e cinese, adattandoli ai costumi e ai contesti della vita contemporanea. Spesso pervase da una vena umoristica, queste opere richiedevano agli spettatori una solida conoscenza culturale per poter decifrare i numerosi riferimenti nascosti: un gioco intellettuale che univa raffinatezza e divertimento.[83]

I *mitate'e* assumevano forme diverse. Tra le più comuni vi erano le rappresentazioni di personaggi in abiti contemporanei che rievocavano, attraverso pose, attributi o contesti, figure e situazioni tratte dal passato. In altri casi, scene di vita urbana moderna venivano affiancate a celebri poesie antiche, dando vita a un sofisticato gioco di accostamenti tra il presente e la tradizione.[84]

Negli *shunga*, però, non venivano rivisitate solo le opere classiche, ma divennero oggetto di trasposizioni parodiche a contenuto erotico anche testi pratici e didattici dell'epoca, come i manuali di medicina domestica, le guide di comportamento per le donne e i quaderni scolastici. Gli *shunga* mimavano in modo meticoloso l'aspetto formale delle opere originali, ma ne sovvertivano il contenuto, trasformandole in dispositivi ironici e sessualmente espliciti. Tale fenomeno rivela, oltre al gusto per la parodia, anche l'alto livello di familiarità con i testi tradizionali da parte del pubblico dell'epoca. Oggi, al contrario, la decifrazione di questi riferimenti risulta spesso complessa, ma una volta compresi, si rivelano straordinariamente affascinanti.[85]

La tecnica del *mitate* si avvale anche della lingua giapponese, che con la sua ricca gamma di omofoni si presta particolarmente bene al gioco linguistico e alla parodia. Questo fenomeno è emblematico nei titoli di opere *shunga*, che mescolano il senso elevato con l'allusione erotica, offrendo al pubblico un'esperienza divertente ma anche intellettualmente stimolante.[86]

---

[83] HAYAKAWA Monta, *The Shunga of Suzuki Harunobu: Mitate-e and Sexuality in Edo*, Kyoto, International Research Center for Japanese Studies, 2001, p. 67.
[84] *Ibidem*.
[85] HAYAKAWA Monta, KUWAMURA Yūko, SANO Mayuko, et al., "Jinrui no hajimari …", cit., p. 89.
[86] Elisabetta SCANTABURLO, *Shunga. Immagini del Desiderio…*, cit., p. 51.

1.5.1 *Mitate* e *gazokuron*

Un concetto fondamentale nella cultura Edo per comprendere le dinamiche di queste parodie è il *gazokuron* 雅俗論, che rappresenta l'opposizione e l'interazione tra ciò che è considerato "elevato" (*ga*) e ciò che appartiene alla cultura popolare e quotidiana (*zoku*).

Teorizzato inizialmente da Nakamura Yukihiko e successivamente sviluppato da studiosi come Nakano Mitsutoshi, il *gazokuron* descrive la dinamica fra la cultura aristocratica e colta, strettamente legata ai canoni estetici della tradizione classica (in particolare a quelli del periodo Heian) e le forme culturali emergenti nelle classi urbane, caratterizzate da vitalità, immediatezza e attualità. Pur riconoscendo la persistente superiorità simbolica della cultura *ga*, Nakano osserva come la cultura *zoku* si sia progressivamente affermata, dando luogo a una forma di riconciliazione (*yūwa* 融和) tra le due sfere. In questa prospettiva, *zoku* incarna l'umano e il quotidiano, mentre *ga* continua a esprimere valori morali ed estetici elevati.[87]

È rilevante sottolineare che, nel contesto giapponese della prima età moderna, la distinzione tra *ga* e *zoku* non era determinata esclusivamente dai contenuti, ma anche, e forse soprattutto, dalla forma: testi redatti in *kanji*, privi di illustrazioni, godevano di uno status più elevato rispetto a quelli in *hiragana* o accompagnati da immagini; inoltre, la poesia era considerata superiore alla prosa, e i classici cinesi occupavano una posizione gerarchicamente più alta rispetto ai racconti giapponesi come i *monogatari* dell'epoca Heian.[88]

In questo contesto, l'umorismo è associato alla sfera *zoku*, mentre l'intento didascalico diviene riconosciuto come tratto distintivo del *ga*. La coesistenza di entrambi gli elementi in una stessa opera rappresenta, secondo questa prospettiva, l'espressione più compiuta della sintesi tra le due dimensioni. Con il progredire del periodo Edo, tuttavia, la distinzione tra *ga* e *zoku* iniziò a sfumare, e le tecniche di *mitate* si estesero a soggetti sempre più ordinari e contemporanei, amplificando le possibilità di interazione tra registri culturali diversi e accentuando il valore ironico, critico o semplicemente ludico di tali produzioni.[89]

---

[87] NAKAMURA (1975), citato in Maria Lucia BUGNO, *Shunpon: Intertextuality, Humour, and Sexual Education in Early-modern Japan*, University of Cambridge, 2018, p. 11.
[88] *Ibidem*.
[89] *Ivi*, cit., p. 12.

1.5.2 Il *mitate* come fonte di risata

Il meccanismo di base tipico della parodia è la discrepanza, cioè l'umorismo che nasce dall'aumento delle aspettative per X e dalla successiva offerta di Y. Il concetto di discrepanza, o incongruenza comica, è centrale nella teoria della parodia sviluppata da Linda Hutcheon e ripresa da Margaret A. Rose, che sottolinea come "la discrepanza o l'incongruenza controllata tra il testo parodiato e il suo nuovo contesto sia anche una delle principali fonti dell'effetto comico che distingue la parodia da altri tipi di critica letteraria".[90]

La citazione di un'opera precedente, inoltre, non solo rimanda alla posizione dell'opera nella storia letteraria, ma riflette anche la sua influenza, costruita dall'interazione tra autore e pubblico.[91] In questa prospettiva, l'essenza storica di un'opera non si esaurisce nelle sue funzioni espressive immediate, ma si manifesta anche attraverso la sua capacità di interagire con il pubblico nel corso del tempo.

Proprio perché slegate dal contesto originale, le parodie offrivano nuove modalità di interpretazione della realtà o, talvolta, versioni idealizzate e distorte di essa. Questo aspetto di evasione sociale aveva un valore significativo in un contesto come quello della società Tokugawa, caratterizzata da rigide norme morali e comportamentali. Individuare i riferimenti nascosti in una parodia prodotta nel periodo Edo non è sempre immediato, né è sempre necessario cogliervi un intento polemico: in molti casi, la parodia mirava semplicemente a suscitare una risata.[92]

1.5.3 Il *mitate* delle opere classiche

Tra i soggetti più frequentemente parodiati negli *shunga* figurano opere letterarie celebri come *Ise Monogatari* (伊勢物語, "Racconti di Ise", IX–X secolo) e *Genji monogatari* (源氏物語, "Il racconto di Genji", XI secolo);[93] quest'ultimo considerato l'epitome della sensualità aristocratica e della filosofia estetica dell'*irogonomi* 色好み, che celebrava il desiderio di un amore sessuale e promiscuo. Questo ideale era incarnato da figure come Genji e Ariwara no Narihira, amanti raffinati, eleganti e

---

[90] Margaret A. ROSE, *Parody: ancient, modern, and post-modern*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 32.

[91] Hans Robert JAUSS, *Toward an Aesthetic of Reception*, Traduzione di Timothy Bahti, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982, p. 18.

[92] SCANTAMBURLO, *Shunga. Immagini del Desiderio…*, cit., p. 50.

[93] Angelika KOCH, "Sex in Eighteenth-Century Edo (Tokyo)", in Merry E. Wiesner-Hanks, Mathew Kuefler (a cura di), *The Cambridge World History of Sexualities*, Cambridge, Cambridge University Press, 2024, p. 248.

colti, protagonisti di svariate relazioni affettive e sessuali. Queste figure classiche venivano reinterpretate nei *mitate'e* per creare un contrasto ironico e giocoso con la realtà quotidiana.[94]

Altrettanto frequente nei *mitate'e* è la figura di Yonosuke, protagonista di *Kōshoku ichidai otoko* (好色一代男, "Vita di un libertino", 1682) di Ihara Saikaku. Considerato il capostipite dei romanzi erotici del periodo Edo, l'opera narra le avventure amorose di Yonosuke, un personaggio che, pur differendo nei toni e nel contesto da Genji e Ariwara no Narihira, riprende alcuni tratti dei suoi predecessori.[95]

1.5.4 Il *mitate* come critica sociale

In poesia, il *mitate* come tecnica metaforica fu utilizzato in modo prominente già nel *Kokin wakashū* e nelle successive antologie imperiali del periodo medievale. Nel periodo Edo, la tecnica del *mitate* fu originariamente ripresa nella poesia *haikai*, per poi diffondersi ampiamente nella letteratura, nel teatro popolare e nelle arti visive.[96] La tecnica del *mitate* era un ottimo strumento per rielaborare riferimenti letterari e storici in modo giocoso e satirico. Originariamente impiegata per creare analogie tra cose apparentemente disparate, il carattere allegorico del *mitate* ne favorì la sua diffusione tra gli artisti anche perché permetteva di esplorare temi sociali e politici attraverso simbolismi più sottili. In un contesto sociale fortemente regolato, dove la libertà di espressione era limitata dalle leggi shogunali, la parodia divenne un mezzo per veicolare critiche al potere e al sistema, senza rischiare punizioni dirette.[97] L'umorismo, la parodia e la satira, quindi, non solo offrivano uno sfogo al rigido controllo sociale, ma diventavano anche forme indirette di resistenza.

Nel periodo Edo, il controllo esercitato dal regime Tokugawa sulla produzione culturale e artistica limitava l'innovazione e la critica esplicita, ma consentiva una certa tolleranza verso forme di satira indiretta.[98] Per esempio, mentre opere del teatro kabuki venivano parodiate, il teatro *Nō*, più legato all'élite samuraica, diveniva un obiettivo meno frequente della parodia popolare, poiché una sua parodia poteva essere interpretata come una critica diretta al governo.[99]

---

[94] Angelika KOCH, "Sex in Eighteenth-Century Edo (Tokyo)", in Merry E. Wiesner-Hanks, Mathew Kuefler (a cura di), The Cambridge World History of Sexualities, Cambridge, Cambridge University Press, 2024, p. 248.
[95] SCANTAMBURLO, *Shunga. Immagini del Desiderio…*, cit., p. 50.
[96] Timothy CLARK, "*Mitate-e*: Some Thoughts, and a Summary of Recent Writings", *Impressions*, 19, 1997, p. 7.
[97] C. Andrew GERSTLE, "*Shunga* and Parody", in *Shunga: Sex and Pleasure in Japanese Art*, (a cura di) Timothy Clark, C. Andrew Gerstle, Aki Ishigami, and Akiko Yano, Londra, The British Museum Press, 2013, p. 326.
[98] SCANTAMBURLO, *Shunga. Immagini del Desiderio…*, cit., p. 50.
[99] *Ivi*, p. 51.

Anche nell'ambito delle opere educative, come i manuali di storia o di morale neo–confuciana, gli artisti svilupparono parodie satiriche che, travestendosi da umorismo, mettevano in discussione la rigidità dei codici morali ufficiali. Ad esempio, seppur dal tono rigorosamente educativo, i manuali didattici come il *teikin ōrai* 庭訓往来, il manuale di educazione domestica, lo *shōbai ōrai* 商売往来, il manuale sul commercio, e lo *hyakushō ōrai* 百姓往来, manuale di agricoltura, venivano spesso ripresi e trasformati con l'aggiunta di elementi erotici e umoristici, creando un contrasto ironico che costituiva uno degli aspetti principali del fascino dello *shunga*.[100]

In questo modo, le parodie erotiche si inserivano in una più ampia tradizione comica e parodistica della cultura Edo, diventando, quindi, uno strumento efficace per commentare e rispondere alle contraddizioni della società dell'epoca e contribuendo a una discussione più ampia sui conflitti tra autorità, libertà individuale e desiderio.

1.5.5 L'importanza dei *terakoya*

Il pubblico destinatario degli *shunga* doveva possedere un livello di educazione sufficiente per comprendere non solo il contenuto dell'opera, ma anche i riferimenti alle opere letterarie originali su cui si basava. Per apprezzare appieno le parodie erotiche era necessario avere una familiarità con i testi classici. La diffusione dell'alfabetizzazione durante il periodo Edo, facilitata dai *terakoya*,[101] giocò un ruolo cruciale. Fondate nel XVII secolo, queste scuole rispondevano alla crescente richiesta di istruzione da parte di mercanti e artigiani nelle città di Kyōto, Ōsaka ed Edo, espandendosi progressivamente anche nelle aree rurali. Sebbene il programma dei *terakoya* fosse principalmente incentrato su lettura, scrittura e aritmetica, consentiva agli studenti di leggere i libri stampati dell'epoca, compresi quelli degli *shunga*.[102]

1.5.6 Titoli e termini del *mitate*

Nei titoli di libri, album, stampe singole e serie di stampe *mitate*, si utilizzavano termini come *kurabe* 比べ ("competizione"), *tsūzoku* 通俗 ("popolare"), *fūryū* 風流 e *imayō* 今様 ("alla moda"), per

[100] HAYAKAWA Monta, *Shunga: Ten Questions …*, cit., p. 103.

[101] I *terakoya* 寺子屋 erano scuole private giapponesi, situate vicino ai templi, che offrivano istruzione di base in lettura, scrittura e matematica durante il periodo Edo.

[102] HAYAKAWA Monta, *Shunga: Ten Questions…*, cit., p. 103.

indicare il carattere popolare e attuale delle opere.[103] Questi termini suggerivano una fusione tra l'eleganza classica e il "mondo fluttuante" della vita urbana.

Nei titoli, erano comuni anche associazioni numeriche di buon auspicio, come le quattro stagioni, i 12 mesi o i 54 capitoli del *Genji monogatari*. Un esempio di questa fusione è rappresentato dalle serie *Zashiki Hakkei* (座敷八景, "Otto vedute del salotto", 1766) e *Fūryū Zashiki Hakkei* (風流座敷八景, "Otto eleganti vedute del salotto", 1768) di Suzuki Harunobu, che alludono al celebre tema cinese *Xiāoxiāng Bājǐng* 瀟湘八景 ("Otto vedute su Xiao e Xiang"). La prima serie si concentra su scene domestiche, mentre la seconda è un set di *shunga*.[104]

I *mitate'e* del XVIII secolo, quindi, non includevano quasi mai la parola "*mitate*" nei titoli, ma utilizzavano invece *fūryū, fūzoku* 風俗 e *yatsushi* やつし, talvolta anche combinati tra loro.[105] Una conta delle frequenze di questi termini nella collezione del British Museum ha mostrato che *fūryū* è il termine più comune. Inoltre, *fūryū* e *yatsushi* venivano spesso usati insieme.[106]

Secondo Shinoda Jun'ichi, *yatsushi* indicava un oggetto o individuo elevato che veniva declassato nella società, un concetto centrale nelle parodie dell'epoca. Al contrario, *fūryū* si associava a ciò che era elegante e insolito, spesso con connotazioni erotiche. Le stampe di Suzuki Harunobu riflettevano questo cambiamento, utilizzando *fūryū* e *yatsushi* per esprimere una parodia di temi classici, mentre *fūzoku* veniva impiegato con un significato simile a *fūryū*.[107]

---

[103] Margarita WINKEL, "Sex and the Floating World of Popular Literature", in *Japanese Erotic Fantasies: Sexual Imagery of the Edo Period*, (a cura di) Chris UHLENBECK, Margarita WINKEL, Ellis TINIOS, et al., Leiden, Hotei Publishing, 2005. p. 59.
[104] *Ibidem*.
[105] Timothy CLARK, "*Mitate-e*: some thoughts…", cit., p. 11.
[106] *Ibidem*.
[107] *Ivi,* p. 12.

2. Suzuki Harunobu

Ampliamente conosciuto come il fondatore delle *nishikie*, Suzuki Harunobu 鈴木春信 (1725 ca. – 1770) è una figura fondamentale nella storia dell'arte giapponese, nonché uno dei più celebri interpreti dello stile *ukiyoe*.[1]

Il suo vero nome era Hozumi Jihei e, nel corso della sua carriera, adottò diversi pseudonimi artistici: il più noto è Suzuki Harunobu, ma utilizzò anche Chōeiken, Shikojin e in alcuni sigilli compare la dicitura Masaharu.[2]

2.1 La vita e la formazione

Come spesso accade per la maggior parte degli artisti *ukiyoe*, si conosce molto poco della biografia di Suzuki Harunobu, fatta eccezione per le poche informazioni raccolte da fonti secondarie.

Ad esempio, non si sa con certezza né dove né quando l'artista sia nato. *Shimparō hikki* (新派浪筆記, "Note del Vagabondo della Nuova Scuola", XVIII – XIX sec.), un memoriale scritto da Shiba Kōkan (1747 – 1818) negli ultimi anni della sua vita, riporta che Harunobu morì improvvisamente a causa di una malattia quando aveva poco più di quarant'anni.[3] Un'altra fonte, *Honchō ukiyoe gajinden* (本朝浮世絵画人伝, "Vita dei nostri artisti *ukiyoe*", 1899), sostiene invece che Harunobu morì all'età di 46 anni.[4] Basandosi su quanto riportato dallo studioso Tatsutaya Shikin in *Shin zōhō ukiyoe ruikō* (新増補浮世絵類考, "Nuova edizione annotata di vari pensieri sull'*ukiyoe*", 1868), si colloca convenzionalmente la sua morte intorno al 1770.[5] Secondo il computo giapponese dell'età, è consuetudine quindi situare l'anno di nascita tra il 1725 e il 1730. Tuttavia, nessuna di queste ipotesi può essere verificata con certezza, poiché la sua lapide non è mai stata rinvenuta.[6]

---

[1] TOMOKO Sato, *Art in detail: Japanese art*, New York, Metro Books, 2008, p. 50.
[2] David WATERHOUSE, *Harunobu and His Age: The Development of Colour Printing in Japan*, Londra, The Trustees of the British Museum, 1964, p. 31.
[3] Jack Ronald HILLIER, *Suzuki Harunobu: An Exhibition of His Colour - Prints and Illustrated Books on the Occasion of the Bicentenary of His Death in 1770*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1970, p. 8.
[4] *Ibidem*.
[5] David WATERHOUSE, *Harunobu and His Age…*, cit., p. 30.
[6] *Ibidem*.

Anche il luogo di nascita resta incerto. Per lungo tempo si è ritenuto che Suzuki Harunobu fosse nato e cresciuto a Edo, ma le ricerche dello studioso Hayashi Yoshikazu suggeriscono che con maggiore probabilità l'artista sia nato a Kyōto, dove avrebbe trascorso parte della giovinezza, trasferendosi solo in seguito a Edo, città in cui raggiunse la notorietà.[7]

Tuttavia, è riguardo al maestro da cui Harunobu ricevette il suo primo insegnamento che permangono i maggiori dubbi e controversie.[8] Alcuni studiosi sostengono che fu allievo di Nishimura Shigenaga (1697 – 1756), noto innovatore del primo periodo *ukiyoe*, ma il loro rapporto non è affatto chiaro.[9] Tale ipotesi potrebbe essere nata dal fatto che Harunobu realizzò le illustrazioni per un supplemento a *Ehon Edo miyage* (絵本江戸土産, "Libro illustrato dei souvenir di Edo") di Shigenaga, pubblicato originariamente nel 1753. Tuttavia, il contributo di Harunobu, *Ehon zoku Edo miyage* (絵本続江戸土産, "Libro illustrato dei souvenir di Edo, seconda parte"), sebbene pubblicizzato nella seconda edizione del libro originale nel 1765, apparve solo nel 1768, quindi ben oltre la morte di Shigenaga.[10] Inoltre, al di fuori di questa collaborazione tardiva, nell'opera di Harunobu si riscontra una quasi totale assenza di tracce stilistiche riconducibili a Shigenaga, fatta eccezione per un *benizurie*[11] realizzato nelle prime fasi della sua carriera che presenta somiglianze sospette con un *urushie*[12] del maestro , che raffigura lo stesso soggetto seppur pubblicato una ventina di anni prima. Ciò ha portato alcuni a parlare di possibile plagio o di semplice coincidenza tematica, più che di un reale legame formativo tra i due.[13] In generale, non c'è eco di Shigenaga nel lavoro di Harunobu, tranne che in *Ehon zoku Edo miyage*, in cui fu ovviamente costretto a produrre un seguito illustrativo, anche quando lo stile non gli si apparteneva.[14]

Un'altra teoria, oggi considerata più plausibile, sostiene che Harunobu si sia formato a Kyōto sotto la guida di Nishikawa Sukenobu (1671–1750), uno dei più eminenti illustratori di libri del periodo.[15] Sebbene non sia documentata una relazione diretta tra i due, recenti ricerche – tra cui la scoperta da parte di Hayashi Yoshikazu del registro della famiglia Nishikawa che menziona la morte

---

[7] Jack Ronald HILLIER, *Suzuki Harunobu: An Exhibition…*, cit., p. 8.
[8] *Ibidem*.
[9] Richard LANE, *Images from the Floating World: The Japanese Print*, Oxford, Oxford University Press, 1978, p. 99.
[10] Jack Ronald HILLIER, *Suzuki Harunobu: An Exhibition…*, cit., p. 8.
[11] I *benizurie* 紅摺絵 sono stampe policroma a due o tre colori.
[12] Con *urushie* 漆絵 si fa riferimento alle stampe caratterizzate da un effetto laccato.
[13] Jack Ronald HILLIER, *Suzuki Harunobu: An Exhibition…*, cit., p. 8.
[14] *Ibidem*.
[15] Rosina BUCKLAND, *Shunga: erotic art in Japan*, Londra, The British Museum Press, 2010, p. 86.

di Harunobu e il suo nome postumo buddista, Hōshō Shinkaku Kōji[16] – hanno rafforzato l'idea di un'influenza significativa di Sukenobu sul suo stile.[17] Harunobu avrebbe avuto accesso ai numerosi libri illustrati del maestro, pubblicati sin dagli anni venti del XVIII secolo e spesso ristampati. Vi sono molteplici esempi di stampe in cui Harunobu usa come ispirazione alcuni disegni di Sukenobu, lasciandoli quasi invariati o adoperandoli come base per nuove composizioni.[18] Ciò confermerebbe una formazione indiretta ma sostanziale attraverso lo studio delle opere del maestro di Kyōto, piuttosto che tramite un legame scolastico diretto.

È stato inoltre suggerito che il suo stile abbia subito l'influenza della pittura cinese della dinastia Ming e che le sue figure graziose e filiformi trovino la loro origine in copie importate delle opere colorate, in particolare delle opere di Qiu Ying e Tang Yin, noti per le raffinate rappresentazioni di figure femminili. Le donne di Harunobu, esili e aggraziate, sembrano infatti riecheggiare quel modello di idealizzazione.[19]

Parallelamente, si riscontrano chiare influenze di altri artisti attivi a Edo, come Torii Kiyomitsu, Ishikawa Toyonobu, la Scuola Kawamata, nonché echi dello stile della Scuola Kanō.[20] Le prime stampe di Harunobu, risalenti alla fine degli anni cinquanta del Settecento, sono in gran parte *benizurie* (letteralmente «immagini stampate in rosa», ma in realtà realizzate in due colori, normalmente rosso e verde) raffiguranti attori kabuki e alcune scene create per opere teatrali rappresentate dal terzo mese del 1760 fino al sesto mese del 1761.[21] Tali opere mostrano una marcata affinità stilistica con la scuola Torii, all'epoca dominante nel campo delle stampe di attori.[22] Inoltre, tutte le opere teatrali composte in questo periodo sono state rappresentate alla Ichimuraza[23] e, tutte tranne una, che non reca alcuna impronta, hanno il marchio di un editore sconosciuto di nome Suzuki, nome che potrebbe suggerire un legame familiare con l'artista oppure un'attività editoriale condotta direttamente da Harunobu stesso.[24]

---

[16] Jack Ronald HILLIER, *Suzuki Harunobu: An Exhibition…*, cit., p. 8.
[17] Richard LANE, *Images from the Floating World…*, cit., p. 99.
[18] Jack Ronald HILLIER, *Suzuki Harunobu: An Exhibition…*, cit., p. 9.
[19] TAKAHASHI Seiichirō, *Harunobu*, traduzione di John Bester, Tōkyō, Kodansha International Ltd., 1968, p. 24. Richard LANE, *Images from the Floating World…*, cit., p. 99.
[20] *Ibidem*.
[21] Jack Ronald HILLIER, *Suzuki Harunobu: An Exhibition…*, cit., p. 9.
[22] TAKAHASHI Seiichirō, *Harunobu*, cit., p. 24.
[23] La Ichimuraza è stato un importante teatro kabuki nella capitale giapponese di Edo, per gran parte del periodo Edo e fino al XX secolo.
[24] Jack Ronald HILLIER, *Suzuki Harunobu: An Exhibition…*, cit., p. 9.

Nonostante le circostanze effettive della sua formazione restino ancora oggi largamente incerte, si può sostenere che lo stile più rappresentativo di Harunobu si configuri come una raffinata sintesi degli elementi stilistici più eleganti e delicati rinvenibili nelle opere di artisti quali Sukenobu, Masanobu, Toyonobu, Toshinobu, gli esponenti della scuola Kawamata, Kiyohiro e Kiyomitsu. Tutti questi artisti, con l'avanzare del secolo, avevano progressivamente attenuato gli aspetti più marcati e virili dell'originaria fase «primitiva» dell'*ukiyoe*, orientandosi verso una sensibilità più morbida e sfumata. Tra di essi, fu soprattutto Sukenobu a esercitare su Harunobu l'influenza più significativa.[25]

Durante il suo periodo iniziale (1754 ca.–1765), Harunobu realizzò un numero relativamente ridotto di opere: una quarantina o cinquantina di stampe, per lo più *benizurie*, e alcuni libri illustrati.[26] Tuttavia, fu solo a partire dal 1765, con l'introduzione del *nishikie* (stampe policrome), che raggiunse pienamente la maturità artistica, dando vita, in pochi anni, a un corpus di oltre seicento opere.[27]

2.2 Il ruolo di Suzuki Harunobu nello sviluppo delle stampe policrome

Un evento importante nella carriera artistica di Suzuki Harunobu è sicuramente il pieno sviluppo dei *nishikie* 錦絵 (letteralmente "immagini di broccato"), ovvero le stampe policrome, nonché la forma di *ukiyoe* che oggigiorno ci è più familiare.[28]

La tecnica nota come *nishikie*, caratterizzata dall'uso di un numero variabile di colori, rappresenta un punto di svolta nell'evoluzione della stampa *ukiyoe* poiché permetteva di ottenere una policromia completa, ricca di soluzioni e variazioni cromatiche.

2.2.1 Il contesto storico e l'ambiente artistico

Suzuki Harunobu sperimentò la tecnica del *nishikie* nel 1765.[29] All'epoca, Harunobu si trovava a Edo dove era vicino di casa di Hiraga Gennai (1728–1780), un rinomato scienziato, scrittore e artista, amico di una cerchia di samurai di alto rango.[30] Questi uomini, amanti della letteratura e delle arti, formavano spesso società dedicate alla composizione di haiku e all'apprezzamento, nonché alla

[25] Jack Ronald HILLIER, *Suzuki Harunobu: An Exhibition…*, cit., p. 9.
[26] TAKAHASHI Seiichirō, *Harunobu*, cit., p. 24.
[27] KONDO Eiko (a cura di), *Stampe e disegni giapponesi dei secoli XVIII - XIX nelle collezioni pubbliche fiorentine*, "Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi", 55, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1980, pp. 26-27.
[28] TOMOKO Sato, *Art in detail…, cit.,* p. 50.
[29] KONDO Eiko, "La raccolta dei disegni e delle stampe giapponesi della Galleria degli Uffizi", *Il Giappone*, 17, Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente, 1977, p. 44.
[30] TOMOKO Sato, *Art in detail…, cit.,* p. 51.

pubblicazione, dei versi e delle idee degli altri.[31] Intorno all'anno 1764, il loro interesse iniziò a rivolgersi anche all'arte contemporanea, in particolare all'*ukiyoe*. I vari gruppi decisero, quindi, di concentrare i loro sforzi dilettantistici sulla produzione di insolite cartoline di Capodanno e di auguri per l'anno a venire, gareggiando tra loro nell'elaborazione e nell'ingegnosità delle proprie opere.[32]

Harunobu, grazie sia ai suoi contatti personali che alla qualità del suo stile colto e raffinato, beneficiò dell'entusiasmo per la poesia di questi ricchi mecenati, tra cui Okubo Jinshiro Tadanobu (1722–1777), il cui nome d'arte era Kikurensha Kyōsen[33] Fu quest'ultimo, *hatamoto*[34] del governo e leader del gruppo Kyōsenren, insieme ad Abe Hachinojo Masahiro[35] a proporre ad Harunobu di collaborare, in qualità di artista professionista di spicco, per la produzione professionale di un *egoyomi* 盲暦, una sorta di calendario illustrato.[36]

Insieme a Hiraga Gennai, nonché a intagliatori e stampatori interessati, Harunobu esplorò il modo di migliorare la tecnica esistente della stampa a colori.[37] Entro la fine del 1764, egli raggiunse uno stile personale mai realizzato in precedenza; contemporaneamente, i produttori di stampe perfezionarono una tecnica abbastanza avanzata da meritare un nuovo nome: *nishikie*, termine associato al broccato dai colori intensi (*nishiki*) prodotto a Kyoto.[38]

L'innovativo calendario multicolore realizzato da Harunobu e distribuito al raduno di Capodanno del gruppo nel 1765 fece scalpore.[39] Da quel momento, l'artista produsse una grande quantità di libri illustrati e stampe sciolte, sfruttando appieno le potenzialità della policromia.[40]

Nel ventennio successivo, il *nishikie* si sviluppò ulteriormente, arrivando a esprimere una gamma sempre più ampia di toni e colori neutri, impiegando oltre venti matrici xilografiche.[41] Il fatto

---

[31] TAKAHASHI Seiichirō, *Harunobu*., cit., p. 23.
[32] Richard LANE, *Images from the Floating World…*, cit., p. 99.
[33] Jack Ronald HILLIER, *Suzuki Harunobu: An Exhibition…*, cit., p.9.
[34] Gli *hatamoto* 旗本 erano samurai sotto il diretto controllo dello Shogunato Tokugawa nel Giappone feudale.
[35] "Suzuki Harunobu: The Transition to Multi-Colour Printing", 23 Ottobre 2016, https://shungagallery.com/harunobu-suzuki-koryusai-isoda-shunga-brocade-multi-colour-printing/#egoyomi_(calendar_print) , ultimo accesso: 06 Luglio 2025.
[36] TOMOKO Sato, *Art in detail…, cit.,* p. 51
[37] *Ibidem*.
[38] Jack Ronald HILLIER, *Suzuki Harunobu: An Exhibition…*, cit., pp. 10-11.
[39] TOMOKO Sato, *Art in detail…, cit.,* p. 51.
[40] KONDO Eiko (a cura di), *Stampe e disegni giapponesi…*, cit., p. 25.
[41] TOMOKO Sato, *Art in detail…, cit.,* p. 51.

che la stampa a colori completi si sia evoluta in così breve tempo dimostra che le tecniche erano già mature, in attesa del solo supporto finanziario per essere pienamente realizzate.[42]

2.2.2 L'importanza degli *egoyomi*

In un primo momento, le nuove stampe policrome vennero impiegate principalmente per la produzione di *egoyomi*,[43] nei quali le informazioni sul numero di giorni e sull'alternanza dei mesi lunghi (30 giorni) e corti (29 giorni) per l'anno successivo venivano ingegnosamente integrate nel disegno.[44] Questo espediente si rendeva necessario perché, all'epoca, la pubblicazione di calendari era un'attività regolata dallo Stato e riservata a un ristretto numero di editori ufficialmente autorizzati. Gli *egoyomi*, mascherati da biglietti di auguri o da opere d'arte, permettevano così di aggirare le restrizioni imposte dal governo, offrendo comunque ai destinatari le informazioni fondamentali per la consultazione del calendario lunare giapponese, che prevedeva mesi di durata variabile. La qualità del disegno, la raffinatezza tecnica e l'inventiva con cui i dati venivano inseriti nell'immagine erano elementi fondamentali per il successo di queste stampe, molto apprezzate all'interno di circoli letterari e artistici.[45]

Tra le caratteristiche degne di nota di questi nuovi *egoyomi*, vi era l'impiego esclusivo di materiali più raffinati. In precedenza, infatti, le stampe popolari erano pubblicate in modo economico su carta sottile, con pigmenti ordinari. Ora, invece, i nuovi estimatori benestanti pretendevano carta, colori e tecniche di altissima qualità. Di conseguenza, il costo dei nuovi *nishikie* era circa dieci volte superiore a quello delle stampe monocrome che lo stesso Harunobu aveva prodotto in gioventù.[46]

Analogamente, non si badò a spese nello sviluppo tecnico: se un tempo si utilizzava il legno di catalpa per i blocchi, ora si preferiva il più pregiato legno di ciliegio. Anche i pigmenti erano più costosi, applicati in strati più spessi per ottenere un effetto opaco, rievocando la qualità cromatica delle prime stampe arancioni, ma con una varietà molto più ampia.[47]

Va precisato che, sebbene le stampe *ukiyoe* fossero essenzialmente una forma d'arte popolare, la maggior parte degli *egoyomi* veniva stampata esclusivamente per distribuzione privata, destinata a

---

[42] Richard LANE, *Images from the Floating World…*, cit., p.100.
[43] TAKAHASHI Seiichirō, *Harunobu*., cit., p.23.
[44] Matthi FORRER, *Egoyomi and surimono: their history and development*, Uithoorn, J.C. Gieben Publisher, 1979, p.4.
[45] Richard LANE, *Images from the Floating World…*, cit., p. 99.
[46] *Ivi*, pp. 99-100.
[47] *Ivi*, p. 100.

mercanti e samurai facoltosi, appassionati di *haiku*.[48] È ragionevole supporre che questi poeti dilettanti abbiano avuto un ruolo fondamentale nello sviluppo dell'*ukiyoe*, finanziando il perfezionamento della stampa policroma e promuovendo la diffusione del *nishikie*.[49]

Un'altra peculiarità di questi raffinati biglietti d'auguri personalizzati era che portavano quasi sempre il nome del mecenate che li aveva commissionati, ma spesso omettevano quello dell'artista. Ciò ha dato origine a molte controversie tra gli studiosi. Si presume che, tendenzialmente, la prima versione fosse sempre l'edizione limitata realizzata per il committente, la cui firma compariva sulla stampa. Nelle edizioni commerciali successive, tuttavia, il nome del collezionista veniva rimosso e quello dell'artista aggiunto. Anche i segni del calendario, ormai obsoleti, venivano eliminati, e la stampa veniva venduta al pubblico come immagine decorativa.[50]

Naturalmente, questo fenomeno si applica principalmente alle stampe del calendario e ad altre serie commissionate per gli anni 1765 e 1766. Nel caso di Harunobu, una volta affermatosi come nuovo maestro dell'*ukiyoe*, la maggior parte delle sue stampe venne pubblicata direttamente dagli editori, recando il nome dell'artista fin dall'inizio e cercando, nella qualità di stampa, di eguagliare gli standard fissati dai primi collezionisti. Nonostante ciò, molte stampe di Harunobu sono rimaste prive di firma per tutta la sua carriera.[51]

2.2.3 I vari ruoli nella produzione dei *nishikie*

Il contributo dell'artista all'incisione delle stampe policrome non è ancora del tutto chiaro e continua a essere dibattuto dagli studiosi.

Tuttavia, per quanto il risultato finale dipendesse anche dal lavoro di editori, committenti, incisori e stampatori, è indubbio che l'artista ne fosse il cuore creativo: senza il suo intervento ideativo, nessuna composizione meritevole di essere stampata avrebbe preso forma.[52]

L'editore o committente costituiva generalmente il primo anello del processo: spesso suggeriva il soggetto, ne definiva i contorni, forniva i fondi necessari e vigilava sulla qualità e sull'orientamento estetico del progetto. Seguiva poi l'intervento dell'artista, incaricato di elaborare il progetto visivo definitivo.[53] Tra i protagonisti di questo processo figurano nomi come Suzuki

---

[48] Matthi FORRER, *Egoyomi and surimono…*, cit., p. 13.
[49] *Ibidem*.
[50] Richard LANE*, Images from the Floating World…*, cit., p. 100.
[51] *Ibidem*.
[52] *Ivi*, pp. 100-101.
[53] *Ivi*, p. 100.

Harunobu,[54] Ishikawa Toyonobu (1711–1785) e Kitao Masanobu (1739–1820), ai quali si affiancarono anche autori minori, artefici di pochi esemplari.[55] Dopo la fase creativa, il disegno passava nelle mani dell'incisore e del tipografo, la cui abilità tecnica determinava la qualità finale dell'opera.[56]

Nei campioni sopravvissuti, sembra che l'artista indicasse raramente i colori esatti da utilizzare, limitandosi a contrassegnare le aree cromatiche. Il resto era affidato all'abilità del tipografo, che miscelava i pigmenti da polveri e coloranti vegetali, scegliendo intensità e tonalità secondo il proprio giudizio. L'artista poteva avere in mente un'armonia di colori, ma era il tipografo a darle forma, spesso senza rispecchiare pienamente l'idea originale.[57] Inoltre, soprattutto nella fase iniziale di sperimentazione, è probabile che i tipografi non avessero sempre certezza del risultato cromatico e che i colori fossero spesso frutto di esperimenti fortunati.[58]

2.2.4 Innovazioni tecniche e stilistiche nella stampa a colori prima e dopo il 1765

L'uso di più blocchi per la stampa a colori non era una novità nel 1765: questa tecnica era già stata introdotta circa trent'anni prima da Okumura Masanobu (1686–1764). Tuttavia, la gamma cromatica allora disponibile si limitava a pochi toni fondamentali, come il verde, il giallo e il cremisi.[59]

Ad eccezione di alcuni rari esempi nel Seicento, tra cui libri pseudo–scientifici o matematici e raccolte di *haiku* destinate ad una circolazione privata, i primi veri libri illustrati a colori iniziarono a comparire all'inizio del Settecento. Tra questi ci furono i *kubaribon* 配り本, piccoli volumi spesso distribuiti gratuitamente, il più noto dei quali è *Chichi no on* (父の恩, "Il debito verso il padre"), pubblicato nel 1730. Poco dopo il 1740, si sviluppò uno stile di stampa chiamato *benizurie*, legato al genere *ukiyoe*, in cui alla matrice principale per i contorni in inchiostro nero si affiancavano due blocchi supplementari per l'applicazione del colore. A partire dalla fine degli anni Cinquanta del Settecento, alcuni esemplari iniziarono a impiegare anche un terzo e un quarto blocco per l'aggiunta di ulteriori tinte.[60]

---

[54] Soprattutto tra il 1765 e il 1766, Harunobu si distinse come il maestro indiscusso, realizzando un numero considerevole di stampe a colori.
[55] Matthi FORRER, *Egoyomi and surimono…*, cit., p. 13.
[56] Richard LANE, *Images from the Floating World…*, cit., p. 100.
[57] Jack Ronald HILLIER, *Suzuki Harunobu: An Exhibition…*, cit., p. 13.
[58] *Ivi*, pp. 13-14.
[59] TOMOKO Sato, *Art in detail…, cit.,* p. 50.
[60] Jack Ronald HILLIER, *Suzuki Harunobu: An Exhibition…*, cit., p. 11.

Tra i volumi pubblicati prima del 1765, tre opere si distinguono per l'uso sofisticato della stampa a colori nelle illustrazioni. Il primo è *Minchō seidō gaen* (明朝生動画園, "Un giardino vivente della pittura della dinastia Ming, 1746), una raccolta di disegni ispirati al celebre trattato cinese *Jieziyuan huazhuan* (芥子園畫傳, "Manuale di pittura del giardino grande come un granello di senape"), risalente alla fine del XVII secolo e già allora stampato con l'uso di più colori. Ispirato allo stesso manuale cinese è *Kaishien gaden* (芥子園画伝, 1748), che rappresenta la prima edizione giapponese di *Jieziyuan huazhuan* e ne riproduce fedelmente sia i contenuti pittorici sia le tecniche xilografiche policrome. Infine, *Wakanashū* (若菜集, "Raccolta di giovani germogli", 1756) contiene illustrazioni a colori realizzate da Katsuma Ryūsui (1711–1796), considerato uno dei pionieri della stampa policroma in Giappone.[61]

[Fig. 1] Stampa estratta da *Minchō seidō gaen*, 1746.

Le stampe contenute in questi tre volumi raggiungono uno standard tecnico e stilistico decisamente più elevato rispetto a qualsiasi esempio coevo nel genere *ukiyoe*. Tuttavia, in particolare i due volumi basati su *Jieziyuan huazhuan*, mostrano uno stile fortemente sinizzato: non solo l'impostazione pittorica resta ancorata alla tradizione cinese, ma anche le tecniche cromatiche derivano direttamente da modelli continentali.[62]

In netto contrasto con questa tradizione si collocano gli *egoyomi* realizzati da Suzuki Harunobu nel 1765, che segnano una svolta radicale: i colori, più intensi e opachi, sono applicati secondo modalità del tutto nuove e lo stile risulta pienamente giapponese, tanto nei soggetti quanto nella sensibilità grafica.[63]

Anche la scelta della carta segnò un'importante svolta tecnica ed estetica. Mentre le illustrazioni di gusto cinese richiedevano l'uso di carte sottili e a grana fine, quanto più possibile

[61] Jack Ronald HILLIER, *Suzuki Harunobu: An Exhibition…*, cit., p. 11.
[62] *Ibidem*.
[63] *Ibidem*.

simili a quelle impiegate nelle stampe originali cinesi, gli *egoyomi* introdussero l'uso dello *hōshō* 奉書, una pregiata carta giapponese, spessa e compatta. Questo tipo di carta si distingueva per l'elevata resistenza all'abrasione e l'eccezionale capacità di assorbire e valorizzare i pigmenti. Inoltre, era in grado di trattenere efficacemente le impressioni a rilievo, restituendo una superficie tattile e visivamente ricca, in parte paragonabile al vellum occidentale per opulenza e brillantezza.[64]

Il *nishikie* fu solo una delle molte innovazioni con cui Harunobu trasformò la stampa giapponese. A lui si devono infatti numerosi perfezionamenti tecnici che ampliarono le potenzialità espressive dell'*ukiyoe*. Tra questi figurano il *gaufrage* (rilievo ottenuto mediante stampaggio a secco, senza inchiostro, per creare decorazioni in rilievo sulla superficie del foglio) e il *kimekomi* 木目込み (pressione localizzata che solleva porzioni dell'immagine, producendo un effetto tridimensionale), oltre all'uso di sfondi monocromi o neri per evocare profondità e atmosfera.[65]

Harunobu sperimentò anche tecniche rare e raffinate, quali il *suminagashi* 墨流し (simulazione sulla stampa dell'effetto dell'inchiostro fluttuante sulla superficie dell'acqua), il *mizue* 水絵 (stampa realizzata esclusivamente con colori ad acqua, senza contorni in inchiostro nero, che normalmente definiscono i bordi nelle stampe tradizionali), il *kōhonzuri* 校本摺 (stampa su seta spessa e lucente) e l'*ishizuri* 石摺 (immagine realizzata con linee bianche su fondo nero).[66]

Oltre l'innovazione tecnica, Harunobu introdusse anche un sostanziale rinnovamento tematico. Al repertorio tradizionale affiancò personaggi storici e leggendari, sia giapponesi che cinesi, ma anche ritratti di donne realmente vissute, note per la loro bellezza. Frequenti sono anche le immagini ispirate al teatro *Nō* e alla poesia classica e popolare.[67] Particolare attenzione fu riservata inoltre a una rappresentazione più autentica della quotidianità. Le sue opere raffigurano scene di vita domestica, con uomini, donne e bambini colti in gesti semplici, ma intrisi di una poetica silenziosa, scandita dal fluire del tempo e dal mutare delle stagioni.[68]

---

[64] Jack Ronald HILLIER, *Suzuki Harunobu: An Exhibition…*, cit., pp. 11-12.
[65] KONDO Eiko (a cura di), *Stampe e disegni giapponesi…*, cit., p. 25.
[66] *Ibidem*.
[67] *Ivi*, p. 26.
[68] TOMOKO Sato, *Art in detail…, cit*., p. 51.

Questa svolta tematica si inserisce in un più ampio contesto di trasformazione sociale e culturale. La decadenza del sistema feudale e la crescente attenzione al realismo influenzarono profondamente le arti figurative del tempo, spingendo l'*ukiyoe* verso una maggiore adesione al vissuto quotidiano. In tale cornice, l'uso innovativo del colore da parte di Harunobu non va inteso soltanto in senso decorativo, ma come mezzo per evocare una dimensione emotiva e fisica più autentica.[69]

Fu grazie alla sintesi tra innovazione tecnica, raffinatezza cromatica e profondità tematica che Harunobu riuscì a consacrare la stampa policroma come forma d'arte autonoma. Più che semplice innovatore tecnico, egli fu un interprete colto e sofisticato delle potenzialità espressive del colore, capace di definire uno stile di straordinaria eleganza, destinato a influenzare profondamente i suoi contemporanei.[70]

2.3 Le opere di Suzuki Harunobu

Harunobu sembra essersi dedicato alla produzione di stampe soltanto in una fase relativamente tarda della sua vita, probabilmente intorno al 1760, all'età di circa trent'anni.[71] Nonostante il corso breve della sua carriera, interrotta dalla morte prematura nel 1770, fu un artista eccezionalmente prolifico: nel giro di un decennio, e in particolare negli ultimi cinque anni, realizzò quasi un migliaio di disegni per stampe.[72]

I primi calendari illustrati da Harunobu si distinguono più per l'ingegnosità del design che per il valore espressivo, limitato dalle imposizioni tematiche e stilistiche dei committenti. Una significativa eccezione alla rigidità delle figure e ai tratti convenzionali è la stampa nella figura 2, considerata il punto di svolta verso la piena maturità artistica dell'autore.[73] Sulla tavola appesa al vassoio, sopra il secchio a sinistra, i numeri 2, 3, 5, 6, 8, 10 – corrispondenti ai mesi lunghi del 1765 – sono abilmente nascosti nella calligrafia *Ryūsui* ("acqua imperiale" o "acqua del drago").[74]

In contrasto con l'opinione diffusa secondo cui i personaggi di Harunobu sembrano sempre bambini, in questo caso il soggetto è realmente un giovane venditore ambulante di acqua pura di pozzo, destinata alla preparazione del tè: una figura comune nell'Edo del XVIII secolo. Trasporta la

---

[69] Richard LANE, *Images from the Floating World…*, cit., p. 102.
[70] KONDO Eiko, "La raccolta dei disegni …", cit., p. 44.
[71] Andreas MARKS, *Japanese Woodblock Prints: Artists, Publishers and Masterworks, 1680–1900*, Singapore, Tuttle Publishing, 2010, p. 56.
[72] TOMOKO Sato, *Art in detail…, cit*., p. 51.
[73] Richard LANE, *Images from the Floating World…*, cit., p. 102.
[74] Jack Ronald HILLIER, *Suzuki Harunobu: An Exhibition…*, cit., p. 45.

sua merce bilanciata alle estremità di un palo, e il secchio a sinistra contiene gli utensili tipici della cerimonia del tè. Indossa un perizoma rosso, uno *happi*[75] viola e un cappello di paglia.[76]

[Fig. 2] Suzuki Harunobu - *Venditore ambulante di acqua*, 1765, *chūban*.

Ciò che colpisce maggiormente, però, è lo sfondo, interamente rosa, realizzato con la tecnica *tsubushi* 潰し, che prevede la copertura uniforme del piano di fondo con un colore opaco, come il rosa, il blu, il grigio o il nero. Harunobu fu il primo a utilizzare sistematicamente questa soluzione e rimase il più abile nel valorizzarla dal punto di vista espressivo.[77]

Le stampe del calendario del 1765 presentano sfondi relativamente semplici, ma segnarono l'inizio di una trasformazione significativa nell'organizzazione dello spazio. Gradualmente, le figure cominciarono ad essere collocate in ambienti più articolati e coerenti, come stanze o spazi aperti, anziché isolati contro fondi neutri. Si passa così da uno sfondo bidimensionale e simbolico – spesso ridotto a pochi elementi convenzionali, come un albero, l'angolo di una casa o linee stilizzate per

[75] I cappotti *happi* 法被 (o 半被) sono giacche corte e ampie, tradizionalmente realizzate in cotone. Si distinguono per le maniche larghe e la parte anteriore aperta, che viene solitamente chiusa con una fusciacca o un *obi*.
[76] Richard LANE, *Images from the Floating World…*, cit., p.102.
[77] *Ibidem*.

rappresentare un ruscello – a una rappresentazione più articolata, in cui le figure si integrano in ambienti dotati di profondità e coerenza spaziale, contribuendo a una nuova illusione di realtà.[78]

Questa evoluzione è già riscontrabile nell'opera *Zashiki hakkei* (座敷八景, "Otto vedute del salotto", 1766), considerata uno dei maggiori capolavori di Suzuki Harunobu. Questa serie di stampe fu commissionata dal gruppo di Kyōsen, che ne fornì anche l'idea di base.[79]

[Fig. 3] Suzuki Harunobu - "La luna d'autunno suggerita da uno specchio", *Zashiki Hakkei,* 1766, *chūban*.

Ogni stampa costituisce un *mitate* delle *Otto vedute di Xiaoxiang*, un celebre tema pittorico cinese rielaborato in chiave giapponese. Harunobu ambienta queste "vedute" non più in paesaggi naturali, ma in scene domestiche o intime, rendendole attraverso un linguaggio visivo raffinato e ricco di riferimenti culturali.[80]

Particolarmente significativa è la stampa *Kyōdai no shūgetsu* (鏡台の秋月, "La luna d'autunno sul supporto dello specchio") [Figura 3], *mitate* dell'opera "Luna d'Autunno sul Lago Dongting".[81] In questa scena una giovane donna inginocchiata si fa acconciare i capelli da un'assistente. Davanti a loro, uno specchio poggiato su un tavolino allude alla luna piena, mentre le graminacee mosse dal vento visibili dalla finestra rimandano alla stagione autunnale.[82] Inoltre, il motivo del *kimono* della giovane donna inginocchiata potrebbe essere un *mitate* per la superficie del Lago Dongting.[83] Harunobu impiega qui una composizione attentamente orchestrata, con interni finemente arredati e dettagli iconografici di sottile allusività poetica.

---

[78] Jack Ronald HILLIER, *Suzuki Harunobu: An Exhibition…*, cit., p. 15.
[79] TAKAHASHI Seiichirō, *Harunobu*., cit., p. 23.
[80] Jack Ronald HILLIER, *Suzuki Harunobu: An Exhibition…*, cit., p. 67.
[81] HAYAKAWA Monta, *The Shunga of Suzuki Harunobu: Mitate-e and Sexuality in Edo*, Kyoto, International Research Center for Japanese Studies, 2001, p. 82.
[82] TAKAHASHI Seiichirō, *Harunobu*., cit., p. 46.
[83] HAYAKAWA Monta, *The Shunga of Suzuki Harunobu…*, cit., p. 82.

La raffinatezza dell'esecuzione tecnica, unita alla sofisticazione tematica, testimonia non solo la piena maturità dell'artista, ma anche la straordinaria padronanza raggiunta nella stampa policroma.[84]

Una variante licenziosa del tema delle otto vedute compare nella serie *Fūryū zashiki hakkei* (風流座敷八景, "Otto eleganti vedute del salotto", 1768), che ne offre una rielaborazione in chiave *shunga*, combinando riferimenti poetici e scene esplicitamente erotiche. Mentre *Zashiki Hakkei* era un'edizione privata destinata a un pubblico selezionato, la serie *Fūryū zashiki hakkei* era rivolta a un pubblico più ampio. Naturalmente, questo non riduce l'interesse dell'opera: l'obiettivo di Harunobu era mostrare il piacere e la profondità del *mitate* trasformando *Zashiki Hakkei* in *shunga*.[85]

Nella parte superiore di ogni stampa si trovano i *kyōka* 狂歌,[86] spesso inserite all'interno di nuvole: uno spazio visivo separato dal resto dell'immagine, riservato a queste poesie, fondamentali per comprendere appieno l'illustrazione.[87] Questa soluzione, tipica delle opere pubblicate a Kyoto e adottata frequentemente anche da Harunobu, riflette una consuetudine estetica volta a integrare la poesia nel contesto visivo, distinguendola chiaramente dal resto della composizione pittorica.[88]

La stampa *Kyōdai no shūgetsu* (鏡台の秋月, "La luna d'autunno sul supporto dello specchio") [Figura 4], come nel caso della stampa omonima nello *Zashiki Hakkei*, è un *mitate* della già citata "Luna d'Autunno sul Lago Dongting".[89]

Come già accennato, per capire quale sia il collegamento bisogna leggere il *kyōka* situata nella parte superiore che celebra il piacere di vedere la luna autunnale, la cui forma rotonda, inizialmente celata dalle nuvole, appare improvvisamente, irradiando una luce scintillante. Nella stampa, il corpo innocente della giovane moglie rappresenta la luna autunnale, mentre i suoi abiti simboleggiano le nuvole. Tradizionalmente, una novella sposa cela le proprie "grazie" dietro il *kimono*; tuttavia, quando si trucca, lascia scoperta la pelle. È proprio l'emozione del marito nel vederla che costituisce il fulcro narrativo di questa scena. In altre parole, Harunobu mette in parallelo l'improvvisa passione del marito, suscitata dalla visione della moglie nuda fino alla vita mentre si trucca, con l'esclamazione

---

[84] Jack Ronald HILLIER, *Suzuki Harunobu: An Exhibition…*, cit., p. 15.
[85] HAYAKAWA Monta, *The Shunga of Suzuki Harunobu…*, cit., p. 89.
[86] Il *kyōka* è una forma poetica parodica e giocosa, diffusa nel periodo Edo e caratterizzata da tono umoristico e satirico.
[87] HAYAKAWA Monta, *The Shunga of Suzuki Harunobu…*, cit., p. 89.
[88] KONDO Eiko (a cura di), *Stampe e disegni giapponesi…*, cit., p. 26.
[89] HAYAKAWA Monta, *The Shunga of Suzuki Harunobu…*, cit., p. 96.

di meraviglia che accompagna l'apparizione inattesa della luna bianca e splendente attraverso le nuvole. Il gesto del marito, che l'abbraccia da dietro aprendole il kimono, rende visibili le parti superiori e inferiori del corpo della donna, raffigurando così visivamente la forma piena della luna.[90]

[Fig. 4] Suzuki Harunobu - "La luna d'autunno suggerita da uno specchio", *Fūryū Zashiki Hakkei,* 1768, *chūban*.

[Fig. 5] Nishikawa Sukenobu - *Neya no Kusutama*. 1727 ca.

Questa stampa è chiaramente ispirata a un'immagine presente in *Neya no kusutama* (閨のくす, "La sfera profumata della camera da letto", 1727 ca.) [Figura 5] di Nishikawa Sukenobu.[91] Il plagio di opere preesistenti, così come la ripetizione di propri motivi, ha gettato un'ombra sull'opera di Harunobu per tutta la sua carriera. Si tratta di una caratteristica evidente in alcune delle sue creazioni più celebri, e non può essere ignorata. I suoi principali riferimenti furono proprio Sukenobu, ma si riscontrano anche adattamenti di disegni di Okumura Masanobu e Torii Kiyomitsu.[92] Tuttavia, bisogna considerare che tali prestiti erano una pratica diffusa e pienamente accettata nella tradizione dell'*ukiyoe*: l'appropriazione e la rielaborazione di immagini altrui costituivano parte integrante del processo creativo.[93] In molti casi, Harunobu riuscì a trasformare composizioni esistenti in opere straordinariamente originali, dimostrando una sorprendente capacità di reinventare soggetti noti

[90] HAYAKAWA Monta, *The Shunga of Suzuki Harunobu…*, cit., p. pp. 96-97.

[91] Paul BERRY, "Rethinking *'Shunga'*: The Interpretation of Sexual Imagery of the Edo Period", *Archives of Asian Art*, 54, Duke University Press, 2004, p. 14.

[92] Jack Ronald HILLIER, *Suzuki Harunobu: An Exhibition…*, cit., p. 15.

[93] Paul BERRY, "Rethinking *'Shunga'*…", cit., p. 14. Si veda anche SUZUKI Kenkō, "Shunga to sashie: Ukiyoe shunga ni okeru shakuyō hyōgen ni tsuite" (*Shunga* e illustrazioni: espressioni prese in prestito dagli *ukiyoe shunga*), *Nihon Kenkyū,* 44, Kyōto, International Research Center for Japanese Studies, 2011, pp. 17–25.

attraverso l'uso innovativo della stampa policroma, elevando semplici disegni monocromi a immagini di grande fascino e raffinatezza.[94]

La serie *Fūryū Zashiki Hakkei* contiene una scena molto simile a quella analizzata precedentemente: si tratta della stampa *Tenuguikake kihan* (手拭掛帰, "Vele di ritorno al porta–asciugamani") [Figura 6]. Questa rappresenta però una cortigiana che, abbracciata a un uomo di mezza età, gli strappa i peli della barba.[95] La differenza d'età indica che l'uomo sta visitando la sua giovane amante. Probabilmente si è intrufolato attraverso il cancello del cortile sul retro, attraversando i gradini di pietra. L'intimità del loro abbraccio è accentuata dai loro volti riflessi nello specchio.[96]

[Fig. 6] Suzuki Harunobu - "Vele di ritorno al porta-asciugamani", *Fūryū Zashiki Hakkei,* 1768, *chūban*.

dallo *Zashiki Hakkei,* 1766, *chūban*.

Oggetti ottici come specchi, telescopi e lenti d'ingrandimento esercitarono un forte fascino sugli artisti del periodo Edo, che li impiegarono sia per sottolineare aspetti emotivi o erotici (come nella figura 5) sia come strumenti compositivi capaci di introdurre prospettive multiple e giochi visivi complessi.[97]

---

[94] Jack Ronald HILLIER, *Suzuki Harunobu: An Exhibition…*, cit., p. 15.

[95] Chris UHLENBECK, Margarita WINKEL, Ellis TINIOS, et al., *Japanese Erotic Fantasies: Sexual Imagery of the Edo Period*, Leiden, Hotei Publishing, 2005. p. 94.

[96] "Harunobu and His Sensual Sail Analogy", 05 Maggio 2018, https://shungagallery.com/harunobu/, ultimo accesso: 06 Luglio 2025.

[97] Elisabetta SCANTAMBURLO, *Shunga. Immagini del Desiderio nell'Arte Erotica del Giappone di Ieri e di Oggi*, Vercelli, Nuinui, 2022, p. 78.

Nella figura 7, ad esempio, una cortigiana in cammino si volge a osservare il proprio riflesso in uno specchio che il suo *kamuro* 禿[98]ha inclinato con attenzione, in modo tale da farvi comparire il volto di un *komusō* 虚無僧 di passaggio, celato sotto il caratteristico cappello a forma di alveare.[99] In quanto monaci itineranti, i *komusō* aspiravano a mantenere la purezza spirituale durante i loro spostamenti; per questo motivo indossavano un ampio cappello che avvolgeva interamente la testa, rendendo invisibili occhi, naso, bocca e orecchie, e cancellando ogni traccia d'identità. Sebbene presenti nella quotidianità urbana dell'epoca, la natura ambigua del loro ruolo contribuiva ad alimentarne l'aura enigmatica.[100]

[Fig. 7] Suzuki Harunobu – *La faccia nello specchio,* 1766-1767, *chūban*.

Anche in questo caso, le figure del *komusō* e del *kamuro* sono tratte, con minime variazioni, da un'illustrazione contenuta nel libro figurato di Okumura Masanobu, *Ukiyo ehon Nuku me dori* (浮世絵本温目鳥, "Libro illustrato del Mondo Fluttuante: L'uccello femmina che vola via", 1745).[101]

[98] Il *kamuro* era una giovane assistente, solitamente tra i 5 e i 12 anni, al servizio di una *oiran* (cortigiana di alto rango) nei quartieri del piacere dell'epoca Edo.

[99] Jack Ronald HILLIER, *Suzuki Harunobu: An Exhibition…*, cit., p. 82.

[100] Timon SCREECH, *Shunga: katate de yomu edo no e* (*Shunga*: dipinti del periodo Edo da leggere con una mano), tradotto da Hiroshi Takayama, Tōkyō, Kodansha Ltd., 1998, pp. 129-130.

[101] Timon SCREECH, *Sex and the Floating World: Erotic Images in Japan 1700-1820*, Londra, Reaktion Books, 1999, p. 164.

Oltre alle stampe ispirate da opere classiche, Suzuki Harunobu realizzò anche numerosi *mitate'e* su temi confuciani, buddisti e taoisti, mostrando un tono affettuoso e giocoso verso figure riverite.[102] In questo tipo di immagini, l'espediente ricorrente consiste nell'attribuire a raffinate cortigiane la conoscenza e la capacità di trasmettere il segreto dell'immortalità, capovolgendo in modo ironico e poetico i codici della tradizione.[103]

[Fig. 8] Suzuki Harunobu – *Mitate di Fei Zhangfang*, 1765, *chūban*.

La figura 8 raffigura, ad esempio, una cortigiana in groppa a una gru. Originariamente concepita come illustrazione per un calendario del 1765, la scena venne successivamente riutilizzata come pubblicità per la Chōjiya, una delle più rinomate case di piacere del quartiere di Yoshiwara.[104]

Queste immagini sono solitamente interpretate come *mitate* del saggio taoista Wang Ziqiao (Ōshikyō, o Ōkyō in giapponese), noto per essere asceso al cielo a cavallo di una gru bianca. Tuttavia, anche altre figure della tradizione taoista potrebbero aver ispirato simili rappresentazioni. Il saggio Ding Lingwei (Teireii in giapponese), ad esempio, è anch'egli talvolta mostrato al dorso di una gru, benché secondo alcune fonti egli si sia trasformato in una gru piuttosto che cavalcarla.

---

[102] David WATERHOUSE, "Some Confucian, Buddhist, and Taoist '*Mitate-e*' by Harunobu", Impressions, 19, Japanese Art Society of America, 1997, p. 29.
[103] *Ivi*, p. 41.
[104] Alfred HAFT, *Aesthetic Strategies of the Floating World: Mitate, Yatsushi, and Fūryū in Early Modern Japanese Popular Culture*, "Japanese Visual Culture", 9, Leiden, Brill, 2013, p. 99.

La lettura più plausibile della stampa di Harunobu rimanda all'Immortale Fei Zhangfang (Hichōbō in giapponese), già precedentemente rappresentato da Okumura Masanobu come una cortigiana su una gru che stringe una lettera d'amore. La stretta somiglianza fra alcune tavole della raccolta di Masanobu e le stampe a foglio singolo di Harunobu suggerisce con buona probabilità che l'artista ne fosse a conoscenza e l'abbia utilizzato come fonte iconografica.[105]

Fei Zhangfang fu in realtà un funzionario del mercato, originario di Runan. Secondo la leggenda, un giorno incontrò al mercato un vecchio nascosto in un enorme vaso, lo seguì, e apprese da lui le arti dell'immortalità. Sebbene i racconti cinesi non menzionino gru, in giapponese le prime due sillabe del suo nome, se scritte con caratteri diversi, possono significare "uccello volante", un'associazione fonetica che potrebbe aver dato origine alla reinterpretazione iconografica.[106]

Il mondo poetico di Harunobu influenzò profondamente gli artisti del periodo Meiwa (1764–1771) soprattutto per la raffigurazione delle figure femminili, caratterizzate da una grazia fragile e delicata, e per l'atmosfera idilliaca che permea le sue stampe.[107]

Dal punto di vista formale, i *bijinga* di Harunobu appaiono simili; tuttavia, ciascuna stampa si distingue per l'atmosfera complessiva, che conferisce unicità ai personaggi ritratti.[108] Le donne di Harunobu sono eternamente giovani: non solo per età, ma per l'attitudine giocosa e infantile, caratterizzata da imprevedibilità e volubilità. Non sono ingenue né propriamente innocenti, ma raramente serie, mai solenni.[109]

Un esempio emblematico è l'adattamento della scena della rete in *Sakuragawa* (1766 – 1767 circa) [Fig. 9], ispirata all'opera teatrale *Nō Sakuragawa* (桜川, "Il fiume Sakura" o "Il fiume dei ciliegi") del drammaturgo Motokiyo Zeami (1363 circa – 1443 circa). Nella versione originale, una madre impazzita cerca il figlio Sakurago, e finisce per raccogliere petali di ciliegio nel Sakuragawa prima di ritrovarlo.[110] Harunobu trasforma questa scena intensamente drammatica in un idillio

[105] David WATERHOUSE, "Some Confucian, Buddhist, and Taoist '…", cit., pp. 41-42.
[106] *Ivi*, p. 42.
[107] Marco FAGIOLI, *Shunga, Images du Printemps: L'érotisme dans l'estampe japonaise*, Bruxelles, Musée d'Ixelles, 1989, p. 48.
[108] Richard LANE, *Images from the Floating World…*, cit., p. 102.
[109] Jack Ronald HILLIER, *Suzuki Harunobu: An Exhibition…*, cit., p. 16.
[110] Alfred HAFT, *Aesthetic Strategies of the Floating World…*, cit., pp. 140-141.

[Fig. 9] Suzuki Harunobu – *Donna che raccoglie i fiori di ciliegio,* 1766-1767, *chūban*.

moderno, rappresentando una giovane donna contemporanea, composta ed elegantemente vestita, intenta a raccogliere petali.[111]

La raffigurazione si distingue per l'integrazione armoniosa di elementi figurativi, sartoriali e gestuali. La manica lunga del *furisode*,[112] drappeggiata con cura sul braccio, non solo protegge il tessuto dall'acqua, ma comunica una raffinata eleganza; il mignolo leggermente esteso allude a una civetteria discreta.[113] La veste, tirata su attraverso una piega nell'*obi*[114] per evitarne il trascinamento a terra, suggerisce una forma di innocenza giovanile.[115] Infine, il piede sinistro sollevato, mentre la donna osserva il ruscello, crea un momento di empatia silenziosa con la scena e richiama la figura materna del testo teatrale originale.[116]

Questa sintesi raffinata di forma e contenuto contribuì a far percepire l'arte di Harunobu, agli occhi dei suoi contemporanei, come sorprendentemente naturale, quasi senza sforzo.[117]

Harunobu fu prolifico anche nel settore delle stampe *ukiyoe shunga*, producendo diverse serie nel classico formato *chūban*.[118] Le serie *shunga* di Harunobu più note, oltre a *Fūryū Zashiki Hakkei* di cui abbiamo già parlato, sono *Imayō tsuma kagami* (今様妻鑑, "Specchio delle mogli moderne",

---

[111] Alfred HAFT, "Harunobu and the Stylishly Informal: '*Fūryū Yatsushi*' as Aesthetic Convention", *Impressions*, 28, Japanese Art Society of America, 2006, p. 34.

[112] Il *furisode* 振袖 è un tipo di kimono formale con maniche molto lunghe, indossato tradizionalmente da giovani donne non sposate, specialmente in occasioni cerimoniali.

[113] Alfred HAFT, "Harunobu and the Stylishly Informal…", cit., p. 34.

[114] L'*obi* 帯 è la cintura ampia e decorativa che si annoda attorno al kimono.

[115] Alfred HAFT, "Harunobu and the Stylishly Informal…", cit., p. 36.

[116] *Ivi*, pp. 36-37.

[117] *Ivi*, p. 37.

[118] Marco FAGIOLI, *Shunga, Images du Printemps…*, cit., p. 48.

1771 circa) e *Fūryū enshoku Mane'emon* (風流艶色真似ゑもん, "Il voluttuoso e moderno Mane'emon", 1770), che verrà analizzato nel prossimo capitolo.

Nel panorama dello *shunga* giapponese del periodo Edo, le illustrazioni erotiche spesso si ispiravano a celebri poesie antiche o alle allora contemporanee poesie *kyōka*. Tuttavia, *Imayō tsuma kagami* costituisce un caso eccezionale, poiché propone un *mitate* innovativo: l'adattamento visivo di poesie cinesi, provenienti in larga parte dalla raccolta *Wakan rōeishū* 和漢朗詠集, compilata da Fujiwara no Kintō (966 – 1041) durante il periodo Heian.[119]

Harunobu fu probabilmente influenzato dal lavoro del suo maestro Nishikawa Sukenobu, autore dell'*Ehon nezame no tane* (絵本寝覚種, "Libro illustrato del seme del risveglio", 1744), dove le poesie del *Wakan rōeishū* venivano abbinate a scene di genere contemporanee.[120] Tuttavia, Harunobu spinse questo metodo più in là, sperimentando un *mitate* che accostava poesia raffinata e contenuti esplicitamente erotici. Se da un lato è agevole immaginare uno *shunga* fondato su *waka* o *kyōka* dai toni sensuali, l'abbinamento con poesie cinesi classiche risulta più ardito, sebbene non privo di eleganza e ironia.[121]

L'opera si compone di tre volumi, ognuno contenente un frontespizio monocromatico, undici illustrazioni *shunga* e due brevi racconti romantici.[122]

Un esempio significativo si trova nel primo volume, immagine 10, ambientata alla vigilia del festival del Tanabata. [Fig. 10] La scena rappresenta, sulla destra, un giovane *onnagata* e una ragazza seduti in veranda. Entrambi sono presentati prepuberi e privi di peli pubici, il che sottolinea la loro condizione di bambini precoci. A sinistra, una ragazza e il fratellino osservano la scena e progettano di spruzzare acqua con una pistola giocattolo, assumendo un atteggiamento complice e malizioso. I dialoghi, ironici e allusivi ("Sembri proprio la geisha Otowa di Miyagawachō"; " Entra in fretta"), accentuano l'ambiguità tra gioco infantile e scoperta sessuale.[123]

---

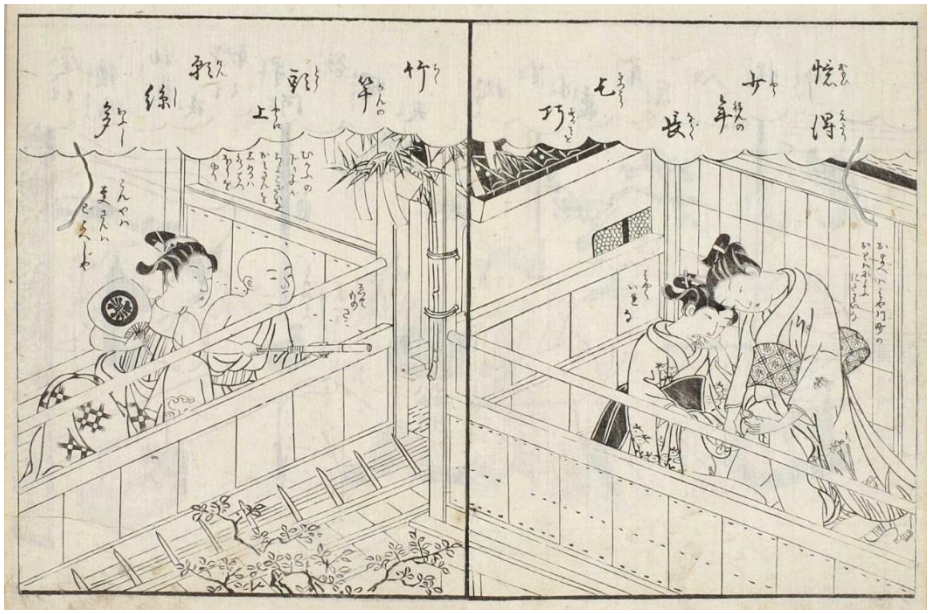
[119] HAYAKAWA Monta, *The Shunga of Suzuki Harunobu…*, cit., p. 105.

[120] HAYAKAWA Monta, *Suzuki Harunobu – 1. Imayō tsuma kagami*, "Kinsei enpon shiryō shūsei", volume 28-B, trad. di Patricia Fister e Shigehisa Kuriyama, Kyoto, International Research Center for Japanese Studies, 2003, p. 3.

[121] *Ibidem*.

[122] HAYAKAWA Monta, "Suzuki Harunobu no mitate'e no kōzō: 'Imayō tsuma kagami' no etoki" (La struttura dei *mitate'e* di Suzuki Harunobu: una spiegazione dell'opera '*Imayō tsuma kagami*'), *Nichibunken*, 16, Kyōto, International Research Center for Japanese Studies, 1997, p. 126.

[123] HAYAKAWA Monta, "Suzuki Harunobu no mitate'e …", cit., pp. 136-137.



[Fig. 10] Suzuki Harunobu - *Imayō tsuma kagami,* vol. 1, immagine 10, 1771 ca., *hanshibon*.

Questa rappresentazione si distingue per il carattere umoristico e la dimensione voyeuristica. Il Tanabata, festa dedicata ai giovani e alla coltivazione di abilità come calligrafia e poesia, diventa qui pretesto per una "formazione" alternativa, suggerendo come i bambini apprendessero la sessualità anche osservando la realtà domestica.[124]

È necessario affrontare la questione, spesso trascurata, della ricorrenza di figure infantili nello *shunga*. Sebbene non siano mai oggetto diretto dell'attività sessuale, i bambini svolgono ruoli funzionali alla narrazione o all'atmosfera della scena.

Le loro rappresentazioni si articolano lungo una gamma piuttosto ampia: si va dai neonati, generalmente sotto i due anni [Fig. 11], inconsapevoli di quanto avviene attorno a loro e utilizzati per evocare un senso di serenità domestica, ai bambini di età compresa tra i tre e i sei anni, curiosi e spesso protagonisti di malintesi che attivano meccanismi comici, fino ai bambini tra i sette e gli undici anni, più consapevoli,

[Fig.11] Suzuki Harunobu – Una coppia che fa l'amore mentre un bimbo gioca con dei pesci rossi, 1770 ca., *chūban.*

[124] HAYAKAWA Monta, *Shunga: Ten Questions…*, cit., p. 99.

talvolta maliziosi, e coinvolti in dinamiche che riflettono la precoce maturazione tipica dell'ambiente urbano del periodo Edo.[125]

La presenza di bambini nello *shunga* può essere interpretata secondo diverse chiavi di lettura. In primo luogo, va considerata la relativa debolezza del tabù sessuale nella cultura giapponese premoderna, che potrebbe aver ridotto la percezione della necessità di escludere i minori da tali rappresentazioni. Inoltre, l'architettura delle abitazioni giapponesi, caratterizzata da una struttura aperta e da una scarsa separazione tra spazi pubblici e privati, permetteva ai bambini una maggiore libertà di movimento, rendendo plausibile la loro presenza anche in momenti di intimità domestica. Infine, l'innocenza infantile – o, al contrario, la precoce malizia – poteva introdurre elementi di comicità e ironia all'interno della scena erotica, attenuandone la tensione e rivelando uno degli scopi fondamentali dello *shunga*: il divertimento.[126] Non a caso, come già menzionato infatti, un altro termine usato per definire questo genere è *waraie*, a sottolineare il valore umoristico spesso presente.

Se mai vi fosse stata una componente realmente didattica nello *shunga*, l'opera di Harunobu sembra dissolverla con leggerezza. Nei suoi album e stampe, egli demolisce qualsiasi pretesa di solennità o intento pedagogico. I suoi *shunga* non sembrano perseguire scopi più seri che intrattenere, stuzzicare e, alcuni risultano, infatti, irresistibilmente comici. Tra le serie più celebri spicca *Fūryū enshoku Mane'emon.*[127]

La quasi totalità delle stampe realizzate da Harunobu adotta il formato *chūban* 中判 (circa 20,32 x 27,94 centimetri), una dimensione pressoché quadrata che pareva armonizzarsi particolarmente bene con il suo stile artistico. Sebbene esistano esempi in formato *ōban* 大判 (circa 25,4 x 38,1 centimetri) e *hashirae* 柱絵 (le cosiddette "immagini di pilastro", caratterizzate da proporzioni fortemente verticali), tali formati non sembrano aver trovato il favore dell'artista, che appariva meno a suo agio nel loro utilizzo.[128] Tuttavia, negli ultimi anni della sua vita, Harunobu fu tra i primi a dismettere il formato *chūban*, ritornando all'impiego di formati di stampa più ampi, destinati a dominare la produzione *ukiyoe* per gran parte del secolo successivo.[129]

---

[125] HAYAKAWA Monta, *Shunga: Ten Questions…*, cit., pp. 89-90.
[126] *Ivi*, p. 89.
[127] Jack Ronald HILLIER, *Suzuki Harunobu: An Exhibition…*, cit., p. 17.
[128] TAKAHASHI Seiichirō, *Harunobu*, cit., p. 26.
[129] Richard LANE, *Images from the Floating World…*, cit., p. 108.

Le sue opere, unitamente alla produzione editoriale dell'epoca, forniscono punti di riferimento cronologici utili a ricostruire la sua carriera. Nell'ultima fase della sua vita, tuttavia, è possibile osservare un iniziale declino nella qualità della sua arte: si notano una minore accuratezza nel disegno, composizioni talvolta meno convincenti, sfondi ingombranti e, in modo più sottile, un mutamento nell'aspetto e nel fascino dei giovani e delle figure femminili, elementi centrali della sua poetica.[130] Probabilmente, verso la fine degli anni Sessanta del Settecento, stavano emergendo nuove pressioni artistiche e personali; è, inoltre, plausibile ipotizzare che Harunobu soffrisse anche di problemi di salute.[131]

Nel 1769, dopo aver detenuto per circa un lustro una posizione di assoluta preminenza nel mondo dell'*ukiyoe*, egli iniziava a confrontarsi con una concorrenza sempre più agguerrita. Artisti come Ippitsusai Bunchō e Katsukawa Shunshō erano ormai in grado di metterne in discussione il primato. Sebbene entrambi operassero principalmente nel campo delle stampe teatrali kabuki, in tale ambito la loro produzione era di qualità eccelsa, e non di rado essi si cimentavano anche in stampe di genere, affini per tono e soggetto a quelle di Harunobu.[132]

Sebbene Harunobu rappresenti, per molti versi, un vertice insuperato nell'arte della stampa giapponese, la sua influenza diretta sull'ambiente *ukiyoe*, ancora fortissima al culmine della sua carriera, si affievolì sensibilmente nei pochi anni successivi alla sua morte[133] I suoi seguaci immediati, o allievi, quali Isoda Koryūsai, Katsukawa Shunshō, Ishikawa Toyomasa, Utagawa Toyoharu e Kitao Shigemasa, inizialmente operarono sotto la sua influenza, ma giunsero a sviluppare uno stile autonomo.[134]

Harunobu seppe raggiungere i suoi raffinati effetti estetici attraverso un equilibrio compositivo di straordinaria sottigliezza. Le sue opere testimoniano una sensibilità formale e poetica di altissimo livello.[135]

---

[130] Jack Ronald HILLIER, *Suzuki Harunobu: An Exhibition…*, cit., p. 17.
[131] *Ivi*, p. 18.
[132] *Ibidem*.
[133] Richard LANE, *Images from the Floating World…*, cit., p. 110.
[134] David WATERHOUSE, *Harunobu Decade: A Catalogue of Woodcuts by Suzuki Harunobu and His Followers in the Museum of Fine Arts*, Boston, Leiden, Hotei Publishing, 2013, p. 14.
[135] Jack Ronald HILLIER, *Suzuki Harunobu: An Exhibition…*, cit., p. 4.

3. *Fūryū enshoku Mane'emon*

3.1 Introduzione all'opera

L'opera *Fūryū enshoku Mane'emon* (風流艶色真似ゑもん, "Il voluttuoso e moderno Mane'emon") rappresenta uno dei vertici della produzione artistica di Suzuki Harunobu e segna un punto di svolta nella storia dello *shunga* del periodo Edo.[1]

Pubblicata dall'editore Nishimuraya Yohachi[2] nel 1770, anno della morte improvvisa di Harunobu, la serie si distingue dalle consuete raccolte erotiche dell'epoca per la presenza di una trama continua, ispirata alla narrativa popolare.[3] La trama ruota, infatti, attorno alle avventure del protagonista Ukiyonosuke (浮世之介), nome che richiama esplicitamente il mondo fluttuante (*ukiyo* 浮世).[4] Nonostante abbia già goduto delle gioie del sesso, Ukiyonosuke si reca al santuario Kasamori Inari di Yanaka per pregare di poter accedere alla conoscenza segreta dell'arte dell'amore. Lì riceve dalle divinità due doni miracolosi: dei *tsuchi dango* 土団子 (letteralmente "gnocchi di fango"), che lo riducono alle dimensioni di un fagiolo, e una polvere che gli assicura eterna giovinezza. In questa nuova condizione, Ukiyonosuke assume il nome di Mane'emon e intraprende un viaggio erotico attraverso città e province, fino a raggiungere Yoshiwara.[5] Lungo il cammino osserva e commenta con tono ironico e spesso sarcastico i comportamenti sessuali di uomini e donne appartenenti a ceti diversi. La serie alterna così la descrizione di usanze popolari nella capitale e nei dintorni con un affresco dettagliato della vita amorosa nei quartieri di piacere, offrendo al lettore uno sguardo insieme comico, fantastico e documentaristico.[6]

---

[11] HAYASHI Yoshikazu, *Ukiyoe no kiwami: Shunga* (L'apice degli *ukiyoe*: gli *shunga*), Tōkyō, Shinchosha Publishing, 1988, p. 78.

[2] Chris UHLENBECK, Margarita WINKEL, Ellis TINIOS, et al., *Japanese Erotic Fantasies: Sexual Imagery of the Edo Period*, Leiden, Hotei Publishing, 2005, p. 98.

[3] HAYAKAWA Monta, "Listening to the Voices in *Shunga*", in *Shunga: Sex and Pleasure in Japanese Art*, (a cura di) Timothy Clark, C. Andrew Gerstle, Aki Ishigami, and Akiko Yano, Londra, British Museum Press, 2013, p. 173.

[4] Chris UHLENBECK, Margarita WINKEL, Ellis TINIOS, et al., *Japanese Erotic Fantasies…*, cit., p. 98.

[5] HAYASHI Yoshikazu, *Ukiyoe no kiwami…*, cit., p. 78.

[6] HAYAKAWA Monta, *The Shunga of Suzuki Harunobu: Mitate-e and Sexuality in Edo*, Kyoto, International Research Center for Japanese Studies, 2001, p. 15.

La serie è composta da 24 stampe multicolori in formato *chūban yokoe*,[7] divise in due volumi da 12 stampe ciascuno.[8] Il primo volume offre un'amplia panoramica della vita sessuale della gente comune di Edo e delle province limitrofe. Ne risulta una documentazione attenta di diversi comportamenti e relazioni, con un tono che alterna osservazione sociale e ironia. Il secondo volume si concentra, invece, sul mondo di Yoshiwara, il grande quartiere del piacere di Edo autorizzato dal governo, rappresentandone le usanze sessuali con grande cura dei dettagli.[9] Il volume si chiude, inoltre, con un'anticipazione di un sequel ambientato a Fukagawa, probabilmente pubblicato anch'esso come serie di dodici fogli. Di questa serie sono oggi noti solo otto esemplari, e sorprende che il nome del personaggio principale risulti essere Mamesuke.[10]

3.2 Le influenze artistiche: il topos del *kaimami* 垣間見 e la tradizione del *mame otoko* 豆男

Il personaggio di Mane'emon incarna, in forma nuova e originale, il diffuso topos del voyeurismo, o *kaimami* 垣間見 in giapponese, presente nella letteratura nipponica fin dai classici come il *Genji monogatari* e *l'Ise monogatari*. Negli *shunga* era frequente la presenza di un terzo osservatore che, nascosto dietro paraventi o porte scorrevoli, amplificava la tensione erotica della scena, stimolando nello spettatore un'immediata identificazione con la figura del voyeur. Mane'emon rappresenta perfettamente questo motivo: la sua piccolezza e invisibilità lo rendono infatti l'alter ego ideale del pubblico, che attraverso i suoi occhi partecipa all'osservazione indiscreta delle pratiche sessuali.

La serie, inoltre, si rifà ad una più ampia tradizione narrativa che aveva già elaborato il motivo del *mame otoko* 豆男 (letteralmente "uomo fagiolo"): un protagonista rimpicciolito o reso invisibile, in grado di osservare di nascosto i rapporti sessuali altrui e di esercitare, in alcuni casi, un potere di controllo sulle donne incontrate.[11] Già nei primi decenni del Settecento circolavano racconti erotici costruiti attorno a questo espediente. Tra i precursori del filone tematico spicca Ejima Kiseki (1666–1735), autore dell'*ukiyozōshi Kontan iroasobi futokoro otoko* (魂膽色遊懐男, "Le segrete avventure

---

[7] Il formato *chūban yokoe* 中盤横絵 ha dimensioni di circa 19 x 25,5 centimetri. Il termine *chūban* indica la dimensione della stampa, mentre *yokoe* specifica la sua orientamento orizzontale.

[8] Marco FAGIOLI, *Shunga: Ars Amandi in Japan*, Berlino, Wasmuth, 1998, p. 51.

[9] Elisabetta SCANTAMBURLO, *Shunga. Immagini del Desiderio nell'Arte Erotica del Giappone di Ieri e di Oggi*, Vercelli, Nuinui, 2022, p. 74.

[10] David WATERHOUSE, *Harunobu Decade: A Catalogue of Woodcuts by Suzuki Harunobu and His Followers in the Museum of Fine Arts*, Boston, Leiden, Hotei Publishing, 2013, pp. 254-255.

[11] HAYAKAWA Monta, *The Shunga of Suzuki Harunobu…*, cit., p. 16.

amorose dell'uomo tascabile", 1712) e del sequel *Meotoko iroasobi* (女男色遊, "Giochi amorosi tra uomini e donne", 1735). *Kontan iroasobi futokoro otoko* narra le vicende di un uomo che vive a Yamashina, nei pressi di Kyoto, nato con un fallo smisurato dopo che la madre aveva sognato di ingoiare un cavallo. Tale condizione gli impedì di trovare una compagna, rimanendo celibe fino ai 23 anni, quando ricevette da una fata (*senjo* 仙女) un elisir che lo ridusse alle dimensioni di un fagiolo. Inoltre, gli fu concesso un potere sovrannaturale: se desiderava una donna gli bastava saltare nel petto dell'uomo che stava con lei per prendere possesso del suo corpo. La *senjo* gli consegnò, infine, anche un rotolo sui "segreti dell'alcova". Così, pieno di entusiasmo, l'uomo partì per un viaggio di piaceri carnali attraverso il paese.[12]

Il motivo dello *mame otoko* affonda le sue radici in racconti popolari, in cui divinità e spiriti concedevano strumenti magici capaci di rendere invisibili i protagonisti, consentendo loro di spiare gli aspetti più intimi della vita altrui. La popolarità di questi racconti portò alla creazione di numerose varianti e seguiti, inclusa la comparsa di un corrispettivo femminile, la cosiddetta *mame onna* 豆女 ("donna fagiolo").[13] Harunobu si inserisce in questa linea artistica come erede di Nishikawa Sukenobu, suo maestro, che a sua volta aveva illustrato i testi di Ejima Kiseki, proseguendo così una tradizione narrativa consolidata.[14]

Oltre a Kiseki, si pensa che Harunobu si sia ispirato al suo amico Hiraga Gennai, autore di *Fūryū shidōken den* (風流志道賍伝, "La storia raffinata del discepolo della via", 1763). In quest'opera, il protagonista Fukai Asanoshin ottiene il potere dell'invisibilità e alcuni strumenti magici che gli permettono di viaggiare attraverso terre immaginarie. Questi viaggi non solo richiamano la struttura de *I viaggi di Gulliver*, ma sembrano anche aver influenzato la costruzione del percorso di Mane'emon. Sebbene l'orizzonte geografico dell'opera di Harunobu si limiti al Giappone e alle sue tre capitali (Edo, Kyoto e Osaka), l'impianto narrativo e la varietà dei personaggi rivelano una precisa volontà di ampliare i confini della rappresentazione erotica, arricchendola di elementi letterari e culturali.[15]

---

[12] HAYASHI Yoshikazu, *Ukiyoe no kiwami*…, cit., p. 78.
[13] *Ibidem.*
[14] HAYAKAWA Monta, *The Shunga of Suzuki Harunobu…*, cit., p. 16.
[15] *Ivi*, pp. 15-16.

3.3 La collaborazione con Komatsuya Hyakki

Harunobu elaborò la figura di Mane'emon in collaborazione con Komatsuya Hyakki (1720–1794). Quest'ultimo, ricco proprietario di una grande farmacia, era un appassionato di *haikai* e soprattutto un fervente ammiratore di Nishikawa Sukenobu, del quale raccolse numerosi libri illustrati e *shunga*, contribuendo così a diffondere lo stile *kamigata*[16] e le immagini di Sukenobu tra i circoli colti di Edo. Il suo interesse per la letteratura crebbe al punto da spingerlo a cimentarsi nella narrativa popolare. *Fūryū enshoku Mane'emon* rappresenta dunque il frutto di questa collaborazione: si sostiene che Hyakki abbia scritto l'introduzione e i testi posti nella parte superiore delle stampe, mentre ad Harunobu spettarono le illustrazioni e i testi integrati all'interno delle immagini.[17] Tuttavia, la natura esatta del loro lavoro congiunto resta incerta: non sappiamo se Harunobu partecipò anche alla concezione delle composizioni o se i disegni gli furono semplicemente commissionati da Hyakki o dall'editore Nishimuraya Yohachi.[18]

Indipendentemente dalle modalità della collaborazione, è evidente che i testi di Hyakki costituiscano un elemento imprescindibile per comprendere appieno l'opera, poiché la dialettica tra parola e immagine ne costituisce la struttura portante. I *kotobagaki*, ossia le narrazioni extradiegetiche collocate nella parte superiore delle stampe, introducono e contestualizzano le scene, mentre i *kaki'ire*, i commenti intra–pittorici, danno voce ai personaggi e, in particolare, a Mane'emon, che interviene con osservazioni ironiche e sarcastiche. Ne scaturisce un racconto continuo in cui dimensione visiva e letteraria si intrecciano, conferendo alla serie la sua peculiare efficacia comica e parodica.[19]

3.4 Gli eredi di *Fūryū enshoku Mane'emon*

L'opera ebbe un successo tale da diventare ben presto un modello per numerose imitazioni e varianti. Tra le più note si ricordano *Haikai meoto Mane'emon* (俳諧男女まねゑもん, "Poesie di Mane'emon al maschile e femminile", 1770–1771) di Isoda Koryūsai (1735–1790),[20] una versione al femminile

---

[16] *Kamigata* 上方 è un termine che indica la regione del Kansai in Giappone, cioè l'area di Kyoto e Osaka, in contrapposizione a Edo. Lo stile *kamigata* quindi è l'insieme delle caratteristiche artistiche e culturali sviluppate in quell'area, soprattutto nel periodo Edo.

[17] HAYAKAWA Monta, *The Shunga of Suzuki Harunobu…*, cit., p. 17.

[18] Chris UHLENBECK, Margarita WINKEL, Ellis TINIOS, et al., *Japanese Erotic Fantasies…*, cit., p. 98.

[19] HIGUCHI Kazutaka, HAFT, Alfred, "No Laughing Matter: A Ghastly 'Shunga' Illustration by Utagawa Toyokuni", *Japan Review*, 26, Kyoto, International Research Centre for Japanese Studies, 2013, p. 243.

[20] Per approfondire, si veda: ASANO, Shūgō, "Isoda Koryūsai 'Haikai Meoto Mane'emon'" (*Haikai Meoto Mane'emon* di Isoda Koryūsai), *Nihon Kenkyū*, 63, Kyoto, International Research Center for Japanese Studies, 2021, pp. 163-190.

di *Fūryū enshoku Mane'emon*, e *Kinkin sensei eiga no yume* (金金先生栄華の夢, "Sogni di gloria di un uomo alla moda", 1775) di Koikawa Harumachi (1744–1789).[21]

3.5 Analisi di *Fūryū enshoku Mane'emon*

3.5.1 Il primo volume

La serie inizia con un breve testo scritto da Hyakki, in cui ci viene introdotta la storia di Mane'emon:

> C'era un uomo che amava il sesso. Bramoso dei piaceri della capitale orientale Edo, pregò la luna e la dea dell'amore gli concesse un dono straordinario: poteva rendere il suo corpo minuscolo, piccolo come un fagiolo. Con questa libertà, si mise a esplorare luoghi mai visitati, assistendo a incontri sessuali insoliti. Desideroso di padroneggiare i segreti dell'arte dell'amore, viaggiò in palanchino e in barca fino a un'isola di cui aveva sentito parlare: l'"Isola delle Vergini".
>
> Sull'isola c'erano luoghi celebri dai nomi evocativi: "Spiaggia della Giovane Innocente", "Roccia della Giovane Non Sposata", "Riva della Prima Esperienza", "Ponte del Dolore", "Scoglio dell'Impazienza" e "Spiaggia della Soddisfazione". Una consuetudine peculiare di quest'isola era l'attrazione per le vergini, e gli uomini traevano piacere nel costringerle (ad avere rapporti). Mane'emon, vedendo l'angoscia di una giovane alla sua prima esperienza, comprese che quella non era la vera via dell'amore, basata sulla reciproca sensibilità tra uomo e donna. Successivamente, Mane'emon partì alla ricerca dell'"Isola dei Corteggiamenti". Lì visitò molti luoghi famosi, tra cui il "Villaggio della Volgarità", "Foresta dei Brontolii", "Valle della Libidine", "Montagna del Giacere", "Pendio delle Donne di Alto Rango", "Passo della Sottomissione Costante", "Roccia della Gravidanza", "Scogliera del Disagio" e "Pino della Visita Notturna a una Donna". Le persone cresciute in campagna erano rozze, ma non disdegnavano il sesso. Tuttavia, poiché la gente di campagna non aveva l'attitudine a cercare segreti dell'arte dell'amore fino ad allora sconosciuti, quest'uomo amoroso abbandonò la ricerca dei segreti interiori della via dell'amore in campagna e tornò a Edo, poiché nulla superava lo standard della sua città natale.
>
> Giunto a Edo, si recò immediatamente nel quartiere dei piaceri di Yoshiwara, con cui era familiare; i fiori di ciliegio cadevano e si udiva il suono dello *shamisen*, mentre un meraviglioso profumo aleggiava nei dintorni. Sembrava un sogno, come se una fanciulla

[21] Elisabetta SCANTAMBURLO, *Shunga. Immagini del Desiderio…*, cit., p. 74.

celeste potesse apparire in questo mondo. Sebbene sia solo il discorso frivolo di un uomo amoroso, sarebbe un peccato tenerlo tutto chiuso nel suo cuore. La storia che segue è un racconto onirico senza trama, solo un divertimento di una notte di primavera.[22]

[Fig. 12] Suzuki Harunobu, *Fūryū enshoku Mane'emon*, Vol. 1, Scena 1, 1770, *chūban yokoe*.

L'opera prosegue con la prima scena narrativa [Figura 12], in cui il protagonista, ancora nelle sembianze umane di Ukiyonosuke, appare inginocchiato in preghiera dinanzi al *torii*[23] vermiglio del santuario Kasamori Inari. Indossa un *haori*[24] e porta con sé una sola spada; davanti a lui, sospese su una nube bianca, compaiono due figure femminili che portano dei doni. Sullo sfondo compaiono un boschetto di cedri sacri e un pilastro del *torii*.[25] In alto, invece, su una specie di nube è riportato l'incipit della vicenda, ripresa in maniera sintetica dai *kaki'ire*: Ukiyonosuke si recò al santuario sul monte Ryūshin, a Morokoshi, con l'intento di pregare per ottenere i segreti dell'arte dell'amore,

[22] Traduzione dall'inglese fornita in HAYAKAWA Monta, *The Shunga of Suzuki Harunobu: Mitate-e and Sexuality in Edo, Kyoto*, International Research Center for Japanese Studies, 2001, pp. 17-19, dall'originale giapponese SUZUKI Harunobu, *Fūryū Enshoku Man'emon*, 1770. Per questo e per i prossimi passaggi tratti da *Fūryū enshoku Mane'emon* si è fatto ricorso alla traduzione inglese, in quanto non è stato possibile reperire le fonti dirette in giapponese, nonostante specifiche ricerche in tal senso. Sono state individuate soltanto analisi relative ad alcune scene del primo volume, che tuttavia non coincidono con i brani citati.

[23] Un *torii* 鳥居 è un portale tradizionale giapponese, simbolo dello shintoismo, che si trova all'ingresso dei santuari shintoisti o di altre aree sacre, segnando il confine tra il mondo profano e il sacro.

[24] Lo *haori* 羽織 è un tipo di giacca, tradizionalmente indossato sopra il kimono.

[25] David WATERHOUSE, *Harunobu Decade*…, cit., p. 254.

seguendo l'esempio di Narihira, protagonista del *Nise monogatari* (偽物語, "Racconti di Nise", 1639).

Improvvisamente, una luce intensa illuminò l'area sacra, preannunciando l'apparizione della Dea del monte Ryūshin, accompagnata dalla Tōkajō (letteralmente: "Fanciulla del Glicine") del monte Kinryū, entrambe disposte ad esaudire la sua preghiera. Le due divinità gli offrirono due scatole, specificandone l'uso: «Una contiene *tsuchi dango*; aprila e mangiane subito uno. L'altra conservala e aprila soltanto quando ti troverai in grave difficoltà». La Tōkajō aggiunse che la seconda scatola conteneva l'elisir per l'eterna giovinezza, indispensabile perché, anche se avesse appreso i segreti del mondo della sessualità, senza una buona salute sarebbe stato tutto vano. Successivamente, le due dee svanirono misteriosamente. Ancora perplesso, Ukiyonosuke assaggiò uno dei *tsuchi dango* ricevuti: il suo corpo si rimpicciolì fino a raggiungere la dimensione di un fagiolo. Per questo, da quel momento assunse il nuovo nome di Mane'emon.[26]

Il testo introduttivo funge da prefazione e, oltre a presentare il protagonista, richiama vari classici ed episodi letterari del tempo. L'incipit, pur imitando lo stile proprio della narrazione di antiche leggende, se ne discosta parzialmente, adottando un registro più leggero e ironico.

Il nome stesso del protagonista, Ukiyonosuke, si configura come una parodia di Yonosuke, il protagonista di *Kōshoku ichidai otoko* (好色一代男, "Vita di un libertino", 1682) di Ihara Saikaku (1642–1693). Quest'opera è considerata il capostipite della narrativa erotica del periodo Edo, incentrata sul vagabondare di Yonosuke attraverso Osaka, Kyoto e Edo e sulle sue numerose avventure galanti: non vi è dunque dubbio che Ukiyonosuke debba essere inteso come suo discendente diretto. L'autore Hyakki non si limitò però a tale richiamo, ma accostò il protagonista anche a un predecessore più illustre, Ariwara no Narihira, celebre poeta *waka* del periodo Heian e protagonista dell'*Ise monogatari*. Figura leggendaria, noto tanto per l'avvenenza quanto per la passione amorosa e lo stile di vita libero ed edonistico, Narihira fu soggetto di opere teatrali *nō* e *kabuki*. Tuttavia, invece di riferirsi direttamente al classico *Ise monogatari*, Hyakki introduce un ulteriore livello di ironia, richiamando la sua parodia, il *Nise monogatari*. [27]

Anche il cambiamento di nome del protagonista in Mane'emon risulta particolarmente significativo, se si considera il gioco sui suoni *mane* 真似 , che significa "imitazione", e *mame* 豆,

[26] HAYAKAWA Monta, *The Shunga of Suzuki Harunobu*…, cit., pp. 19-20.
[27] *Ivi*, p.21.

che come già detto significa “fagiolo”. Il nuovo nome riflette dunque le molteplici sfumature parodiche presenti nella vicenda, oltre a richiamare la sua trasformazione fisica. [28]

Infine, nemmeno la scelta del santuario è casuale. All’epoca, infatti, all’interno dei terreni del santuario Kasamori operava la giovane Osen, cameriera presso la casa da tè Kagiya, celebrata come incarnazione della bellezza femminile di Edo. Nella stampa, Osen è rappresentata sulla destra con un vassoio in mano, richiamo alla sua professione quotidiana. Accanto a lei appare Ofuji, commessa della bottega Motoyanagiya, specializzata in stuzzicadenti e situata davanti al tempio Sensōji. Il nome della bottega è leggibile sull’involucro che tiene in mano nella stampa. [29] Ulteriori indizi che chiariscono il *mitate* si trovano, da un lato, nel nome alternativo del Sensōji, conosciuto anche con il suo *sangō*[30] Kinryūzan, e, dall’altro, nella lettura *on* del carattere *fuji* 藤 presente nel suo nome, che diventa *tōka*. Da qui, Kinryūzan no Tōkajō.[31]

Anche gli oggetti magici donati a Ukiyonosuke riflettono le rispettive attività delle due donne. I *tsuchi dango* rimandano sia ai dolci serviti nella realtà alla casa da tè Kagiya sia alle offerte rituali del santuario. La polvere che dona l’immortalità richiama, invece, un collutorio in polvere venduto nella bottega di Ofuji.[32]

Nella scena successiva, Mane’emon arriva alla prima destinazione: l’“Isola delle Vergini”. La sequenza raffigurata [Figura 13] si svolge al secondo piano di uno studio di calligrafia, dove un insegnante di mezza età, caratterizzata da una folta capigliatura, sta per fare violenza alla sua giovane allieva. Quest’ultima indossa un *furisode*, *kimono* dalle maniche lunghe riservato alle ragazze nubili.[33]

Lo spazio è delimitato da porte *shōji* che si chiudono da entrambi i lati, convergendo verso il centro. Tale soluzione scenica è chiaramente concepita per suggerire una dinamica di voyeurismo.[34]

---

[28] Elisabetta SCANTAMBURLO, *Shunga. Immagini del Desiderio…,* cit., p. 72.

[29] “Who Were the Favorite Beauties of Suzuki Harunobu?”, 06 Luglio 2018, https://shungagallery.com/harunobu-shunga/ , ultimo accesso: 06 Settembre 2025.

[30] Il *sangō* 山号 è un titolo onorifico o simbolico che accompagna il nome del tempio, spesso legato alla montagna su cui sorge o a un significato religioso.

[31] HAYAKAWA Monta, *The Shunga of Suzuki Harunobu*…, cit., pp. 21-22.

[32] *Ivi*, p. 22.

[33] SUZUKI Kenkō, “Shunga to ishō” (*Shunga* e abbigliamento), *Nichibunken*, 41, Kyōto, International Research Center for Japanese Studies, 2010, p. 169.

[34] SHIRAKURA Yoshihiko, HAYAKAWA Monta, MIHASHI Osamu, TANAKA Yuko, *Ukiyoe shunga wo yomu* (Leggere gli *shunga*), Tōkyō, Chuokoron-Shinsha, 2010, p. 118.

[Fig. 13] Suzuki Harunobu, *Fūryū enshoku Mane'emon*, Vol. 1, Scena 2, 1770, *chūban yokoe*.

Accanto all'uomo, le sue parole: «Ti farò avanzare più rapidamente delle tue compagne Oran e Oton e ti insegnerò le tecniche del livello successivo. In tal caso, ti dispiace ancora? Abbi pazienza ancora per poco.» Alle parole del maestro la ragazza replica: «Oh cielo! Maestro, vi prego, lasciatemi andare!». Il suo rifiuto, pur espresso in forma cortese, è inequivocabile. Ciononostante, l'insegnante non sembra lasciarsi dissuadere e la sua insistenza risulta assimilabile al comportamento del gatto maschio raffigurato all'esterno della finestra.

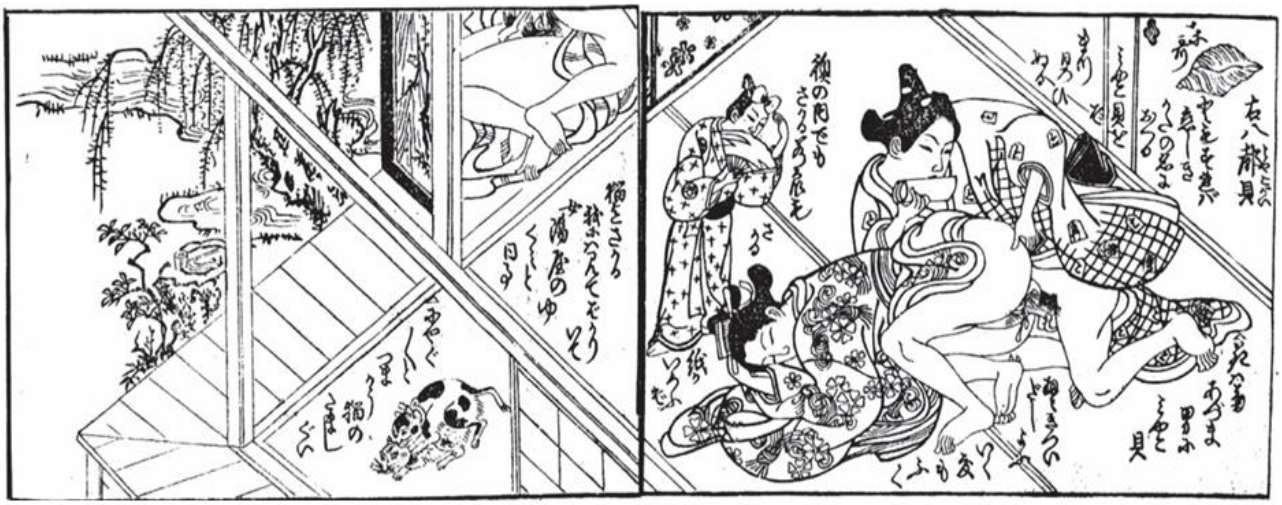
Mane'emon, che osserva la scena da sotto un banco, commenta: «Che cosa miserabile e deplorevole. E guardate quel naso!».[35]

Le parole del protagonista esprimono al tempo stesso compassione per la giovane e una nota di sarcasmo nei confronti dell'uomo, il cui naso è raffigurato in modo sproporzionato. Ciò rimanda a una credenza diffusa nel periodo Edo, secondo cui la grandezza del naso maschile era proporzionale alla virilità e all'intensità del desiderio sessuale. Tuttavia, in base alla sensibilità dell'epoca, vi era una distinzione concettuale tra *irogonomi* 色好み (spirito amoroso, considerato positivamente) e *seiyoku ga tsuyoi* 性欲が強い (forte pulsione sessuale, giudicata volgare e inappropriata). Hyakki, nel *kotobagaki*, sembra condividere questa distinzione: egli condanna l'atteggiamento dell'insegnante, accusandolo di abusare del proprio ruolo e di imporre alla fanciulla un approccio crudele. In chiusura

[35] HAYAKAWA Monta, *The Shunga of Suzuki Harunobu*…, cit., pp. 23-24.

egli annota: «Così ebbe inizio il viaggio di Mane'emon per padroneggiare l'arte dell'amore», suggerendo le contraddizioni intrinseche tra gioie e dolori del desiderio.[36]

Di particolare interesse è il motivo a camelia dipinto sul *furisode* viola della ragazza. Poiché i fiori di camelia cadono improvvisamente in grappoli, il disegno allude simbolicamente alla perdita della verginità della giovane. Questo dettaglio conferma come nello *shunga* anche gli elementi apparentemente marginali, quali gli abiti, siano carichi di implicazioni sessuali.[37]



[Fig. 14] Okumura Masanobu, *Kaiawase Hamaguri Genji Kasengai*, 1749.

Interessante è, inoltre, il parallelismo tra il gatto e l'insegnante. L'illustrazione mostra infatti sorprendenti affinità con una scena presente in un'opera erotica precedente di Okumura Masanobu, *Kaiawase Hamaguri Genji Kasengai* (貝合 蛤源氏歌仙, "Kai'awase: le conchiglie dei poeti immortali del Genji", 1749), in cui le avances di un giovane nei confronti di una ragazza sono affiancate alla raffigurazione di due gatti in accoppiamento [Figura 14]. È probabile che Harunobu abbia preso spunto proprio da questo modello per la sua composizione.[38]

Decisamente di un altro tono è la terza scena della serie [Figura 15], in cui Mane'emon arriva all'Isola dei corteggiamenti. La scena si svolge in una dimora aristocratica al calar della sera, illuminata dalla luce soffusa di una lanterna rivestita di carta. Qui un uomo sorprende la moglie alle spalle, mentre questa applica la moxa (piccoli bastoncini di artemisia essiccata e bruciata su punti specifici del corpo) a un'anziana donna, probabilmente la madre dell'uomo. In primo piano compare

[36] HAYAKAWA Monta, *The Shunga of Suzuki Harunobu*…, cit., p. 24.
[37] SUZUKI Kenkō, "Shunga to ishō", cit., p. 169.
[38] SUZUKI Kenkō, "Shunga to sashie: Ukiyoe shunga ni okeru shakuyō hyōgen ni tsuite" (Shunga e illustrazioni: espressioni prese in prestito dagli *ukiyoe shunga*), *Nihon Kenkyū*, 44, Kyōto, International Research Center for Japanese Studies, 2011, p. 20.

anche Mane'emon che, seduto accanto ai protagonisti, si diverte a imitare il gesto, applicando la moxa a sé stesso.[39]

[Fig. 15] Suzuki Harunobu, *Fūryū enshoku Mane'emon*, Vol. 1, Scena 3, 1770, *chūban yokoe*.

L'intera rappresentazione ruota intorno a un gesto di impazienza: incapace di attendere che la moglie concluda il trattamento, il marito cede ai propri desideri e dà inizio all'amplesso in maniera improvvisa. La donna, colta di sorpresa, sbaglia a collocare il bastoncino e l'anziana, ignara di quanto accade dietro di sé, esclama: «Questa moxa brucia davvero!». In effetti, quando il rimedio è applicato fuori dai punti vitali, la sensazione è più intensa e dolorosa, proprio come l'irruenza del marito che travolge la moglie.[40]

I punti di vista dei due autori riguardo la scena sono divergenti. Hyakki, nel suo commento, giudica questa unione affrettata come «ridicola». Harunobu, invece, attribuisce a Mane'emon un'impressione positiva: «Nella pratica dell'amore, occorre essere diligenti come quest'uomo». La discrepanza fra testo e immagine evidenzia come, nella produzione congiunta di *ukiyoe shunga*, non fosse prioritaria una perfetta coerenza interpretativa: proprio tale libertà contribuisce al fascino di queste opere.[41]

[39] David WATERHOUSE, *Harunobu Decade*…, cit., p. 254.
[40] HAYAKAWA Monta, *The Shunga of Suzuki Harunobu*…, cit., p. 25.
[41] *Ivi*, p. 26.

La scena culmina con la recitazione, da parte di Mane'emon, di un antico componimento d'amore del periodo Heian attribuito a Fujiwara no Sanekata:

«Mentre ardo di desiderio per te,
tu non te ne accorgi nemmeno.
Come la moxa di Ibukiyama,[42]
il mio amore brucia ardente.»[43]

L'accostamento fra la pratica terapeutica e l'atto sessuale genera un doppio livello di umorismo, rafforzato dall'ammirazione dichiarata dal protagonista per la "diligenza" del marito.[44]

Agli occhi di un lettore contemporaneo, la scena può apparire artificiosa o improbabile. Essa riflette, tuttavia, la concezione della sessualità propria del periodo Edo, contraddistinta da una maggiore apertura nei confronti del desiderio e da una sensibilità alla privacy assai diversa rispetto agli standard moderni.[45]

Anche i rapporti tra persone dello stesso sesso erano accettati e, come è noto, l'amore maschile (*nanshoku* 男色) non costituiva un fenomeno insolito nella tradizione giapponese. Diffusosi dapprima tra monaci buddhisti, cortigiani e guerrieri, nel periodo Edo si estese anche ai ceti popolari, trovando rappresentazione anche negli *shunga*. Non si trattava tuttavia di una pratica ordinaria, ed è significativo che, nella sesta stampa della serie, Mane'emon si imbatta in una scena di questo genere [Figura 16].[46]

Secondo quanto riportato dai testi della stampa, dopo aver lasciato l'Isola delle scuse, dove aveva assistito a un adulterio, Mane'emon approda a Sakaijima. Qui trascorre la notte in una dimora

[42] *Ibukiyama* era celebre per la produzione di *mogusa*, l'artemisia utilizzata per la moxa.
[43] Traduzione dall'inglese fornita in HAYAKAWA Monta, *The Shunga of Suzuki Harunobu: Mitate-e and Sexuality in Edo, Kyoto*, International Research Center for Japanese Studies, 2001, p. 26, dall'originale giapponese SUZUKI Harunobu, *Fūryū Enshoku Man'emon*, 1770.
[44] Kazutaka HIGUCHI, Alfred HAFT, "No Laughing Matter…", cit., p. 242.
[45] HAYAKAWA Monta, *The Shunga of Suzuki Harunobu*…, cit., p. 26.
[46] *Ivi*, pp. 29-30.

e, mosso dal desiderio di osservare i piaceri notturni che si svolgono al piano superiore di un edificio vicino, si fa trasportare da un aquilone fino alla finestra del secondo piano.[47]

[Fig. 16] Suzuki Harunobu, *Fūryū enshoku Mane'emon*, Vol. 1, Scena 5, 1770, *chūban yokoe*.

Affacciandosi, Mane'emon assiste ad un libertino impegnato con un giovane attore *onnagata* 女形.[48] La posizione scelta, con il ragazzo che si concede da dietro mentre al tempo stesso si masturba, è particolarmente inusuale e spettacolare; lo sforzo richiesto, però, lo costringe a sostenersi con il braccio sinistro, tanto che finisce per lamentarsi della fatica. Mane'emon, con la spada al fianco e un ventaglio pieghevole in mano, osserva la scena dall'alto, ancora sospeso al filo dell'aquilone, e commenta con ironia l'elaborato "lavoro di braccia" che l'atto comporta.[49] La scena si chiude con Mane'emon che, dopo aver assistito a una tale varietà di giochi e tecniche sessuali, si sente sopraffatto dall'eccitazione, al punto da doversi rinfrescare con il ventaglio: un dettaglio in cui traspare la tipica attenzione al realismo ironico di Harunobu.[50]

---

[47] HAYAKAWA Monta, *The Shunga of Suzuki Harunobu*…, cit., p. 30.

[48] Nel teatro kabuki, il termine *onnagata* 女形 si riferisce a un attore specializzato nell'interpretazione di ruoli femminili.

[49] "The Horny Maneemon Spying On a Homosexual Couple and Angry Pregnant Woman (P1)", 13 Dicembre 2016, https://shungagallery.com/harunobu-elegant-horny-maneemon-series-homosexual-love/ , ultimo accesso: 06 Settembre 2025.

[50] HAYAKAWA Monta, *The Shunga of Suzuki Harunobu*…, cit., p. 32.

Il brano allude chiaramente a Hiraga Gennai, celebre per aver scritto guide dedicate al quartiere del piacere omosessuale di Sakaichō, lo stesso toponimo evocato dal luogo in cui si trova Mane'emon.[51] Nel periodo Edo, l'eterosessualità e l'omosessualità non erano esperienze contrapposte, ma aspetti complementari di un medesimo ideale di raffinatezza. L'amore tra uomini era considerato un'arte degna di una persona colta, e lo stesso Gennai ebbe relazioni con giovani attori *onnagata*.[52]

I motivi decorativi rafforzano i rimandi simbolici. Sulle maniche del *furisode* del giovane *onnagata* compare l'iris, fiore tradizionalmente associato alla virilità: le sue foglie ricordano la lama di una spada e la forma stessa del fiore, insieme al suo legame con la mascolinità, gli conferisce un valore fallico. Il *futon* è ornato da un crisantemo stilizzato, la cui forma evoca simbolicamente l'ano, divenuto in questo contesto un segno convenzionale dell'amore maschile.[53] L'aquilone presenta invece il motivo dei tre quadrati concentrici (*mimasu* 三枡), stemma dell'attore Ichikawa Danjūrō (1660–1704), che ribadisce il legame della scena con l'universo del kabuki.[54]

Reduce dall'eccitazione provocata dalla visione di rapporti omosessuali a Sakaijima, egli decide di ristabilirsi con una cura termale e si reca in campagna.[55] La sua prima tappa è un villaggio chiamato Ukkari Shinden ("Nuovo campo di riso credulone"), dove si svolge un episodio che unisce comicità e suggestioni folkloriche [Figura 17].[56]

Nella stampa, una coppia di anziani contadini e la loro figlia sono intenti a piantare il riso, attività tipica di inizio estate, quando appare improvvisamente un uomo mascherato, armato di spada. Costui è il servo scapestrato di un samurai che, indossando una maschera, finge di essere la divinità shintoista Yogarasu no kami, presunto messaggero del dio del riso Inari.[57] Con questo travestimento, egli approfitta della giovane piegata sul campo, promettendo fortuna e abbondanza. Le sue parole

---

[51] David WATERHOUSE, *Harunobu Decad*e…, cit., p. 256.
[52] HAYAKAWA Monta, *The Shunga of Suzuki Harunobu*…, cit., p. 31.
[53] "The Horny Maneemon Spying On a Homosexual Couple and Angry Pregnant Woman (P1)", 13 Dicembre 2016, https://shungagallery.com/harunobu-elegant-horny-maneemon-series-homosexual-love/ , ultimo accesso: 06 Settembre 2025.
[54] HAYAKAWA Monta, *The Shunga of Suzuki Harunobu*…, cit., p. 30.
[55] *Ibidem*.
[56] SHIRAKURA Yoshihiko, HAYAKAWA Monta, MIHASHI Osamu, TANAKA Yuko, *Ukiyoe shunga wo yomu*…, cit., p. 207.
[57] David WATERHOUSE, *Harunobu Decad*e…, cit., p. 256.

sono chiare: «Rallegratevi! Sono il dio Yogarasu e vengo dal santuario di Inari. Se mi concederete vostra figlia, raccoglierete cento sacchi di riso anche se non coltiverete i campi».[58]

[Fig. 17] Suzuki Harunobu, *Fūryū enshoku Mane'emon*, Vol. 1, Scena 6, 1770, *chūban yokoe*.

È evidente che l'uomo sia un impostore mascherato e non una divinità. Il nome stesso Yogarasu racchiude un doppio senso: "corvo notturno" da un lato, ma, nel linguaggio colloquiale, significa anche "dare piacere sessuale a una donna". È dunque un gioco di parole facile da sfruttare, che produce un umorismo sia visivo che a livello fonetico.[59]

I genitori, pur sorpresi, cadono nell'inganno e non fanno nulla per impedire l'assalto. Al contrario, il padre giunge le mani in atteggiamento devozionale e proclama: «Quanto siamo grati, o grande dio Yogarasu. Ti darò mia figlia e anche mia moglie. Porgi i nostri omaggi al dio del riso».

[58] HAYAKAWA Monta, "Sei wa warai nari - Ukiyoe shunga no 'okashisa' o himotoku" (La sessualità è risata - Analisi dell'umorismo negli *shunga ukiyoe*), *Warai Gaku Kenkyū*, 10, 2003, p. 132.

[59] HAYAKAWA Monta, *Shunga: Ten Questions and Answers*, trad. di C. Andrew Gerstle, Kyoto, International Research Center for Japanese Studies, 2013, p. 41.

L'idea che, rinunciando alla figlia e alla moglie, il contadino possa ottenere cento sacchi di riso in più è ridicola e comica, un esempio di follia guidata dall'avidità. La scena richiama senza dubbio il *rakugo* 落語, un genere di narrazione umoristica fiorito nel periodo Edo.[60]

Conformemente alla richiesta del contadino, l'uomo mascherato risponde in modo arguto: «Oh, che bello! Tornerò domani.».

Anche qui la battuta è ricca di giochi di parole. L'espressione «Oh, che bello…» (*Yoki ka na*) si riferisce sia alla promessa di un raccolto abbondante sia al piacere del rapporto con la figlia, mentre il termine *kon kon* significa "ritornare", ma richiama anche il verso della volpe, messaggera di Inari.[61]

Mane'emon, intento a riempire la pipa di tabacco, osserva la scena all'ombra dell'albero nell'angolo destro e commenta così la comica semplicità della gente di campagna: «Questo è davvero uno spettacolo carnale raro, una vera lezione sulla stupidità della gente di campagna». Le sue parole riflettono il senso di superiorità che gli abitanti di Edo nutrivano verso la gente delle province, spesso oggetto di scherno.[62]

Sicuramente questa scena è stata realizzata con lo scopo di far ridere. Tuttavia, l'immagine non si limita a una farsa ridicola, ma possiede anche l'atmosfera delle antiche narrazioni popolari. In Giappone, infatti, esiste una lunga tradizione secondo cui il sesso faceva parte dei canti e delle danze nei festival agricoli, finalizzati a invocare un raccolto abbondante. Si riteneva infatti che la fertilità sessuale e la gravidanza fossero in parallelo con la fecondità della terra e l'abbondanza del riso. Sebbene queste credenze siano poi state considerate superstizioni, una simile sensibilità sembra sopravvivere nel profondo della coscienza collettiva. Per questo il sorriso suscitato dalla scena non è soltanto sciocco, ma accattivante: il falso dio mascherato non è solo un impostore, ma assume i tratti del burlone folklorico, capace di suscitare riso, desiderio e fecondità, evocando antichi miti e tradizioni popolari.[63]

Nella scena successiva [Figura 18], Mane'emon, ancora in viaggio per le campagne a nord–ovest di Edo, si imbatte in una fattoria. Dopo cena, una coppia di anziani siede nella stanza principale

---

[60] SHIRAKURA Yoshihiko, HAYAKAWA Monta, MIHASHI Osamu, TANAKA Yuko, *Ukiyoe shunga wo yomu…, cit.,* p. 208.
[61] HAYAKAWA Monta, *Shunga: Ten Questions*…, cit., p. 41.
[62] SHIRAKURA Yoshihiko, HAYAKAWA Monta, MIHASHI Osamu, TANAKA Yuko, *Ukiyoe shunga wo yomu*…, cit., p. 209.
[63] HAYAKAWA Monta, *Shunga: Ten Questions*…, cit., p. 41.

sorseggiando del tè, mentre nella camera adiacente il figlio e la nuora, già ritirati per la notte, fanno l'amore sotto una zanzariera.[64]

[Fig. 18] Suzuki Harunobu, *Fūryū enshoku Mane'emon*, Vol. 1, Scena 7, 1770, *chūban yokoe*.

L'attenzione, tuttavia, non è sui giovani amanti, ma sulla coppia di anziani. Il vecchio, eccitato dai rumori provenienti dalla stanza adiacente, si volta verso la moglie con tono malizioso chiedendole un bacio. La donna, sorpresa, lo rimprovera scherzosamente, ma finisce per acconsentire. La stampa mette così la passione giovanile in secondo piano, spostando l'attenzione sulla tenerezza ironica della coppia senile che, stimolata dall'eco della passione altrui, ritrova l'intimità.[65]

Il commento di Mane'emon accentua ulteriormente la vena comica: il protagonista nota con stupore le sproporzionate dimensioni dei genitali dell'uomo, "grandi come una zucca", e attribuisce tale stranezza al contesto rurale.[66]

---

[64] HAYAKAWA Monta, "Listening to the Voices in *Shunga*", in *Shunga: Sex and Pleasure in Japanese Art*, (a cura di) Timothy Clark, C. Andrew Gerstle, Aki Ishigami, and Akiko Yano, Londra, British Museum Press, 2013, p. 173.

[65] HAYAKAWA Monta, *Shunga: Ten Questions*…, cit., p. 23.

[66] HAYAKAWA Monta, "Listening to the Voices in *Shunga*", in *Shunga: Sex and Pleasure in Japanese Art*, (a cura di) Timothy Clark, C. Andrew Gerstle, Aki Ishigami, and Akiko Yano, Londra, British Museum Press, 2013, p. 173.

Un ruolo centrale è, inoltre, affidato alla zanzariera, elemento tecnico e simbolico al tempo stesso. Harunobu la raffigura con una sottile griglia verde che, creando un effetto sfumato, cela e rivela insieme: rende visibile ciò che è nascosto e alimenta il desiderio voyeuristico di "scostare il velo" per osservare meglio. Non solo la zanzariera, ma contribuiscono a costruire questa tensione visiva anche altri elementi architettonici e naturali, come i pannelli *shōji*, il pilastro e le alte foglie di mais. L'effetto è quello di un "nascondere per mostrare", che stimola l'immaginazione dell'osservatore.

Il contesto rustico è ulteriormente sottolineato da dettagli minori ma significativi: gli attrezzi agricoli sotto il pavimento, le celosie fiorite, il muro leggermente sgretolato conferiscono alla scena un tono di *wabisabi* 侘寂, in cui semplicità, imperfezione e quotidianità si trasformano in valore estetico. Allo stesso tempo, però, la sproporzione dei genitali dell'anziano e i peli delle gambe e dei glutei, insoliti nella rappresentazione *shunga*, accentuano la vena comica dell'ambientazione contadina.[67]

[Fig. 19] Suzuki Harunobu, *Fūryū enshoku Mane'emon*, Vol. 1, Scena 9, 1770, *chūban yokoe*.

Uno degli episodi più celebri è senza dubbio quello della nona scena [Figura 19]. Di ritorno a Edo dopo un soggiorno nella località termale Ikaho, Mane'emon si imbatte in un incontro furtivo tra un cocchiere e la sua cliente. Seduto in basso a destra, al margine della strada e all'ombra di un pino,

[67] SHIRAKURA Yoshihiko, HAYAKAWA Monta, MIHASHI Osamu, TANAKA Yuko, *Ukiyoe shunga wo yomu*…, cit., pp. 120-121.

il protagonista osserva una scena che si svolge lungo un tragitto nei pressi di un guado fluviale: una giovane viaggiatrice, stimolata dal percorso a cavallo, nell'attesa del traghetto, seduce la sua guida.[68]

A un primo sguardo, la composizione potrebbe suggerire un'aggressione sessuale. Tuttavia, la posizione acrobatica della donna, aggrappata al cavallo e inarcata all'indietro per lasciarsi penetrare dal basso, sarebbe difficilmente sostenibile senza la sua partecipazione attiva. Una lettura più attenta del dialogo conferma questa interpretazione. La donna, infatti, dice: «Ecco! Sta entrando. Questo è proprio come il passero di montagna che afferra il cibo che cade. Ho ancora un po' di tempo prima che arrivi la barca». Il cocchiere risponde prontamente: «Non occorre alcun compenso. Ti porterò anche due stazioni più avanti, fino all'argine di Kumagaya.»[69]

Il riferimento al "passero di montagna che lascia cadere il cibo" è enigmatico. L'espressione sembra alludere a una tecnica erotica che paragona la caduta della vulva dall'alto al gesto di certi uccelli che, lasciando cadere noci o molluschi, ne rompono il guscio per nutrirsene. Il parallelismo rafforza il carattere ludico e ironico della scena, mescolando metafora animale e sperimentazione di posizioni sessuali insolite.[70]

Il cavaliere, entusiasta dell'inattesa "ricompensa", rinuncia alla tariffa di trasporto e promette di accompagnare la donna più a lungo del previsto. Anche in questo caso, l'episodio non va interpretato come una scena di coercizione, ma piuttosto come un incontro erotico giocoso, iniziato dalla donna stessa per ingannare l'attesa del traghetto.[71]

Mane'emon, che osserva fumando la pipa, commenta: «Devo ammettere che questo cavaliere ha un fisico possente. Ma il suo volto non è certo degno del nome *Yosaku*.» Questa battuta è duplice. Da un lato, *Yosaku* è un nome comune usato in tono canzonatorio per i contadini, ma qui l'allusione appare più complessa: si tratta infatti del richiamo a Tanba no Yosaku, eroe bello e desiderato dalle donne, protagonista di un celebre dramma di Chikamatsu Monzaemon (1653–1724). Il paragone ironico di Mane'emon suggerisce quindi che, pur possedendo attributi virili notevoli, il cocchiere non

[68] Elisabetta SCANTAMBURLO, *Shunga. Immagini del Desiderio…, cit.,* p. 99.
[69] HAYAKAWA Monta, *Shunga: Ten Questions*…, cit., pp. 27-28.
[70] HAYAKAWA Monta, "Listening to the Voices in *Shunga*", in *Shunga: Sex and Pleasure in Japanese Art*, (a cura di) Timothy Clark, C. Andrew Gerstle, Aki Ishigami, and Akiko Yano, Londra, British Museum Press, 2013, p. 164.
[71] HAYAKAWA Monta, *Shunga: Ten Questions*…, cit., pp. 28-29.

sia all'altezza del fascino e dell'eleganza dell'archetipo teatrale. Il suo aspetto volgare lo rende, agli occhi del cittadino Mane'emon, una parodia del raffinato Yosaku.[72]

L'undicesima scena [Figura 20] è l'ultima prima dell'arrivo di Mane'emon a Yoshiwara. L'episodio si svolge nel buio della notte, rischiarato appena dalla luce di un candeliere portatile. Una giovane coppia si è data appuntamento lungo l'argine, con il rischio di essere sorpresa da due uomini che passano lì vicino. Il ragazzo tiene in mano un rosario buddhista e a terra c'è una spada: i due stanno per commettere un doppio suicidio d'amore. Nascosto poco distante, Mane'emon segue i due, incuriosito, ma presto comprende la gravità della situazione.[73]

[Fig. 20] Suzuki Harunobu, *Fūryū enshoku Mane'emon*, Vol. 1, Scena 11, 1770, *chūban yokoe*.

Sul lato opposto dell'argine, illuminati da una lanterna, si distinguono un uomo anziano in lacrime e un accompagnatore, probabilmente alla ricerca della giovane coppia. Tutto lascia intuire che l'opposizione familiare abbia spinto i giovani verso un gesto estremo. Se oggi appare inconcepibile che due giovani decidano di togliersi la vita per un divieto matrimoniale, nel periodo Edo tali episodi non erano del tutto impensabili, complice la forte influenza esercitata dai drammi

[72] HAYAKAWA Monta, "Listening to the Voices in *Shunga*", in *Shunga: Sex and Pleasure in Japanese Art*, (a cura di) Timothy Clark, C. Andrew Gerstle, Aki Ishigami, and Akiko Yano, Londra, British Museum Press, 2013, p. 164.

[73] Elisabetta SCANTAMBURLO, *Shunga. Immagini del Desiderio…*, cit., p. 110.

kabuki, nei quali i doppi suicidi di amanti impossibilitati a sposarsi erano un motivo ricorrente e molto popolare.[74]

Nell'immagine di Harunobu, tuttavia, la tensione drammatica è stemperata dai *kaki'ire* e da alcuni dettagli. Secondo il dialogo, la ragazza, spazientita dal ritardo, accoglie con impazienza l'arrivo del giovane. Quest'ultimo, invece, mostra esitazione, dichiarando di udire delle voci, segnale di un attaccamento ancora vivo alla vita terrena. Il contrasto si accentua poiché mentre lui arretra, lei prende l'iniziativa con decisione, fino a condurre il gesto erotico. La discrepanza tra la determinazione della giovane e l'incertezza del ragazzo smorza la tragicità della situazione, producendo un effetto ironico, cifra tipica della poetica di Harunobu.

Il monologo di Mane'emon riflette lo smarrimento davanti a un simile spettacolo. Egli osserva che il dolore dei genitori sarà immenso e che è crudele vedere "fiori ancora in boccio" recidere da soli la propria vita. Giudicando che la situazione si sia fatta insostenibile, decide di intervenire e per salvare i giovani, nasconde la spada, convinto che presto saranno raggiunti dai familiari. Successivamente, ammette a sé stesso che in quella vicenda non vi è nulla di interessante da osservare e, turbato, si allontana rapidamente.[75]

È la prima volta, nell'intera serie, che Mane'emon smette di essere un testimone distaccato e interviene direttamente negli eventi. Il suo gesto rivela come, ai suoi occhi, l'idea di un amore che "vive per morire" non abbia senso e che l'erotismo, per lui, deve restare fino alla fine un gioco armonioso e vitale. Proprio per questo, abbandonata l'isola di Ichiyatsuki, decide di dirigersi verso Yoshiwara, il luogo per eccellenza del piacere e del divertimento.[76]

3.5.2 Il secondo volume

Come già accennato, tutte le scene del secondo volume sono tutte ambientate nel celebre quartiere del piacere di Edo, Yoshiwara.

La quindicesima scena [Figura 21] raffigura il terzo incontro (*sankaime* 三回目) tra una cortigiana e il suo cliente.[77] Secondo le consuetudini di Yoshiwara, quando un cliente frequentava la stessa cortigiana per tre volte consecutive, il rapporto assumeva lo status di *najimi* 馴染み e, da quel

[74] HAYAKAWA Monta, *The Shunga of Suzuki Harunobu…*, cit., p. 43.
[75] *Ivi*, pp. 43-44.
[76] *Ivi,* p. 44.
[77] David WATERHOUSE, *Harunobu Decad*e…, cit., p. 259.

momento, i due erano considerati una coppia provvisoria. Di conseguenza, il cliente non poteva più rivolgersi ad altre cortigiane e che la donna, a sua volta, non potesse accettare i clienti *najimi* di altre colleghe.[78]

[Fig. 21] Suzuki Harunobu, *Fūryū enshoku Mane'emon*, Vol. 2, Scena 15, 1770, *chūban yokoe*.

L'atmosfera della scena, che mostra i due sdraiati fianco a fianco mentre leggono una lettera, con i gomiti appoggiati e i menti sorretti dalle mani, restituisce un clima di complicità tra i due. Il vero elemento *shunga*, tuttavia, non si colloca nella stanza principale, bensì nel corridoio retrostante. Qui, il guardiano notturno appare coinvolto in un rapporto con una giovane apprendista (*shinzō* 新造). La trasgressione non sorprende poiché, sebbene le regole vietassero agli uomini impiegati nelle case da tè di avere rapporti con le cortigiane e le apprendiste, tali divieti venivano spesso disattesi.

Mane'emon, assistendo alla scena, commenta con stupore che «il guardiano (*yosuke*) è stato "risvegliato" dal primo canto (*hatsune*).» L'ironia risiede nel fatto che Hatsune è anche il nome della giovane apprendista.[79]

[78] HAYAKAWA Monta, *The Shunga of Suzuki Harunobu…*, cit., p. 50.
[79] *Ivi*, pp. 50-51.

Poco dopo, il cliente, insospettito dai rumori provenienti dal corridoio, crede di udire uno strano fruscio. La cortigiana, con prontezza, lo rassicura dicendo che si tratta semplicemente del bollore dell'acqua nel *daisu* 台子, il supporto per gli utensili del tè. Il guardiano, cogliendo l'allusione, invita l'apprendista ad abbandonarsi senza timore, aggiungendo che, anche se si fosse lasciata andare, sarebbe stata protetta dalla sua "importanza" (*daiji* 大事). L'effetto comico nasce dall'assonanza tra *daisu* e *daiji*, un tipico esempio di come l'umorismo linguistico e allusivo caratterizzi gli *shunga*.[80]

A partire dalla diciottesima scena [Figura 22], il *kotobagaki* è redatto in forma di *hokku*.[81] Diventa, dunque, interessante analizzare il modo in cui il componimento poetico si lega alla situazione rappresentata. Il poema recita:

«La campana dei visitatori suona
ma è inzuppata
dalla pioggia cade obliqua.»[82]

[Fig. 22] Suzuki Harunobu, *Fūryū enshoku Mane'emon*, Vol. 2, Scena 18, 1770, *chūban yokoe*.

[80] HAYAKAWA Monta, *The Shunga of Suzuki Harunobu…*, cit., p. 51.

[81] Con *hokku* 発句 si fa riferimento alla strofa d'esordio delle poesie *haikai*.

[82] Traduzione dall'inglese fornita in David WATERHOUSE, *Harunobu Decade: A Catalogue of Woodcuts by Suzuki Harunobu and His Followers in the Museum of Fine Arts*, Boston, Leiden, Hotei Publishing, 2013, p. 260.

La stampa raffigura un cliente disteso, mentre accanto a lui una giovane donna dorme profondamente. È plausibile che l'*oiran* stesse visitando le stanze di altri clienti e che soltanto a notte inoltrata fosse infine giunta da questo. Nel quartiere di Yoshiwara tale pratica era chiamata *mawashi* 廻し: l'*oiran* si alternava tra diversi clienti nello stesso arco di tempo. Durante l'attesa, era una delle sue apprendiste, a sostituirla e a tenere compagnia al cliente. Questo ruolo, denominato *myōdai* 名代, comportava una regola fondamentale: il cliente non poteva corteggiare in alcun modo la sostituta. La giovane addormentata, poiché stanca di attendere l'arrivo della *oiran*, è dunque una *myōdai*. Anche il cliente appare annoiato dall'attesa e, quando la cortigiana finalmente sopraggiunge, le rivolge una battuta: «Questa notte tu sei un cuscino di legno laccato». L'*oiran*, confusa, chiede allora un chiarimento.[83]

L'espressione dell'uomo è un gioco di parole basato sull'assonanza fra *nuri makura* 塗り枕 ("cuscino laccato") e *nure makura* 濡れ枕 ("cuscino bagnato"), dove il termine "cuscino" è da secoli impiegato come metafora per l'atto sessuale. L'uomo allude quindi sarcasticamente al fatto che, passando da un cliente all'altro, la cortigiana sia già "bagnata". Colpito dall'arguzia, Mane'emon commenta: «È decisamente un sarcasmo erotico».[84]

La lettura dei *kaki'ire* rende il legame fra l'*haikai* e l'illustrazione più chiaro. In giapponese, infatti, *otozureru* 訪れる indica poeticamente il suono del rintocco ma significa anche "fare visita". Il significato implicito del componimento diventa quindi: «La mia compagna è giunta, ma la campana (parte segreta) sarà già bagnata». In tal modo Harunobu è riuscito a trasformare un contesto poetico in una raffinata allusione alla pratica del *mawashi* e alla condizione della cortigiana.[85]

[83] HAYAKAWA Monta, *The Shunga of Suzuki Harunobu…*, cit., p. 55.
[84] *Ivi*, pp. 54-55.
[85] David WATERHOUSE, *Harunobu Decad*e…, cit., p. 260.

Un'altra scena decisamente ironica del secondo volume è la ventiduesima scena [Figura 23]. Il componimento che introduce la scena recita:

«Di notte, il rullare del grande tamburo –
sarà forse un *kagura bayashi*?[86]
Ora è la stagione del letargo.»[87]

[Fig. 23] Suzuki Harunobu, *Fūryū enshoku Mane'emon*, Vol. 2, Scena 22, 1770, *chūban yokoe*.

L'immagine segna un netto cambio di tono, assumendo accenti volutamente buffi. Un cliente, completamente nudo, siede con una cortigiana sopra tre spessi strati di futon. Con un braccio le avvolge le spalle, mentre insieme reggono uno *shamisen*.[88] In una trovata parodica, l'uomo utilizza il proprio membro eretto per percuotere la cassa dello strumento. Mane'emon, divertito, partecipa al gioco tenendo il ritmo con una bacchetta e una tazza da tè.[89]

---

[86] Il termine *kagura bayashi* 神楽囃子 indica il complesso musicale che accompagna le danze sacre del *kagura*, rituali shintoisti tradizionali.

[87] Traduzione dall'inglese fornita in HAYAKAWA Monta, *The Shunga of Suzuki Harunobu: Mitate-e and Sexuality in Edo*, Kyoto, International Research Center for Japanese Studies, 2001, p. 60, dall'originale giapponese SUZUKI Harunobu, *Fūryū Enshoku Man'emon*, 1770.

[88] Lo *shamisen* 三味線 è uno strumento musicale tradizionale giapponese a corde, simile a una piccola chitarra o liuto.

[89] HAYAKAWA Monta, *The Shunga of Suzuki Harunobu…*, cit., pp. 60-61.

Il dialogo della coppia accentua il tono licenzioso. L'uomo, mostrando con orgoglio il proprio sesso, afferma «Che te ne pare? Sarà magnifico inserirlo in te» e la cortigiana risponde eccitata «Sì, sdraiati, non vedo l'ora che accada». A questo punto Mane'emon interviene con una battuta fondata su giochi di parole: «Più tardi, per questa coppia sarà forse *kirin bayashi*? Io preferisco *sagari ha*. Sembra esserci un bel ritmo qui».[90]

Le espressioni alludono a generi musicali del teatro kabuki, ma rimandano anche al *kagura bayashi* citato nel poema. Il significato preciso di *kirin bayashi* non è certo; se però si considera il *kirin* come il cavallo leggendario capace di percorrere circa 4.000 km in un giorno, l'espressione può essere intesa come metafora di un ritmo veloce e leggero, simile a una cavalcata. *Sagariha* 下り拍, invece, è un accompagnamento solenne riservato all'ingresso o all'uscita in scena dei personaggi nobili: Mane'emon lo evoca ironicamente per indicare la propria uscita di scena.

Il verso del poema che menziona il "letargo invernale" (*fuyu gomori*) aggiunge un ulteriore livello di lettura. Se si considera che il *kagura bayashi* accompagna talvolta l'apparizione di una spia sul palcoscenico, l'allusione diventa quella di un nascondersi agli sguardi altrui. Attraverso il gioco di doppi sensi musicali e teatrali, la stampa mette così in relazione due universi centrali per l'*ukiyoe* delle origini: il kabuki e i quartieri di piacere.[91]

Il modello figurativo richiama un dipinto dello stesso Harunobu, *L'imperatore Xuanzong e Yang Guifei*, in cui gli amanti, poggiando le teste l'uno sulla spalla dell'altra, suonano insieme un flauto. Se si sostituisce lo strumento a fiato con lo *shamisen*, l'analogia con la scena dello *shunga* appare evidente.

Anche lo *shamisen*, strumento tradizionalmente associato ai piaceri della casa di piacere, diventa oggetto di un raffinato *mitate*: il ventre si trasforma in tamburo e il fallo eretto in plettro, componendo una caricatura erotica perfettamente coerente con lo spirito dello *shunga*.[92]

La Figura 24 mostra l'ultimo episodio della serie, ambientato sulla soglia di una casa di piacere, a notte fonda. La scena rappresenta un incontro segreto: dal dialogo si comprende che la donna è una cortigiana e l'uomo, probabilmente il suo amante, le chiede chi sarà il suo cliente quella sera, ricevendo come risposta che si tratta di un forestiero. L'immagine non restituisce la quotidianità

[90] HAYAKAWA Monta, *The Shunga of Suzuki Harunobu…*, cit., pp. 61-62.
[91] *Ivi*, pp. 62-63.
[92] *Ivi*, p. 61.

professionale della cortigiana, ma ne rivela, quindi, un frammento di vita intima, in cui affiora un sentimento autentico.[93]

[Fig. 24] Suzuki Harunobu, *Fūryū enshoku Mane'emon*, Vol. 2, Scena 24 1770, *chūban yokoe*.

Nel suo monologo conclusivo, Mane'emon sottolinea come, dopo ogni eccesso, l'essere umano finisca per prediligere la semplicità. Egli osserva che, se la vita fosse sempre improntata a tale immediatezza, lo Yoshiwara perderebbe la propria ragion d'essere e le case di piacere rimarrebbero senza clienti. Aggiunge, tuttavia, che anche questa dimensione appartiene al volto molteplice del quartiere, e dichiara l'intenzione, nella primavera successiva, di spostarsi a Fukagawa per esplorare nuove forme d'amore.

Ciò che Mane'emon sembra aver inseguito durante il suo pellegrinaggio nel quartiere delle cortigiane non è tanto il piacere in sé, quanto le strategie insolite, i modi eccentrici di vivere l'eros. In questo epilogo, però, la sua attenzione si posa sul sentimento più semplice e universale: l'amore segreto tra un uomo e una donna. È forse il segnale che il suo percorso nello Yoshiwara si è ormai concluso.[94]

Harunobu chiude l'opera con un espediente ingegnoso: accanto alla coppia compare un uomo con una lanterna e un cane bianco al seguito. A un primo sguardo potrebbe sembrare un servo della casa di piacere venuto a richiamare la cortigiana; ma osservando bene il disegno sulla lanterna si

[93] HAYAKAWA Monta, *The Shunga of Suzuki Harunobu…*, cit., p. 64.
[94] *Ivi*, pp. 64-65.

riconosce l'emblema dell'editore Nishimura Eijudō. Non si tratta, dunque, di un servitore del quartiere di piacere, bensì dell'editore stesso, giunto per richiamare Mane'emon. Eijudō compare anche nel *kotobagaki*, dove Hyakki gli fa pronunciare un saluto d'addio insieme a Mane'emon. Con questo stratagemma meta–narrativo, il lungo viaggio di Ukiyonosuke alla ricerca della "via dell'amore" si conclude definitivamente.[95]

[95] HAYAKAWA Monta, *The Shunga of Suzuki Harunobu…*, cit., pp. 65-66.

Conclusione

La presente tesi si è proposta di evidenziare come lo *shunga*, lungi dall'essere relegato alla sfera della pornografia, costituisca un prodotto artistico e culturale complesso in cui l'erotismo convive inscindibilmente con l'umorismo.

Dall'analisi condotta è emerso come la ricchezza dello *shunga* risieda nella sua polivalenza e nella varietà dei soggetti, dei contesti e delle situazioni raffigurate. Alcune scene rappresentano rapporti sessuali in maniera esplicita, mentre altre preferiscono suggerirli tramite allusioni, simboli o gesti, evitando di mostrare direttamente l'atto. Tale approccio dimostra che lo scopo dello *shunga* non era unicamente quello di suscitare desiderio, ma mirava a costruire un linguaggio capace di raccontare storie, delineare caratteri e proporre riflessioni sociali attraverso l'eros. I diversi contesti contribuiscono a mostrare la sessualità come parte integrante della vita, spesso affrontata con leggerezza e ironia, ma sempre immersa in un tessuto sociale riconoscibile.

L'analisi dei tratti storici e formali dello *shunga* ha, inoltre, permesso di mettere in rilievo il ruolo centrale dell'umorismo, inteso non solo come artificio estetico, ma come chiave di lettura antropologica. Attraverso la risata, infatti, gli spettatori dell'epoca Edo potevano riconoscersi in rappresentazioni volutamente esagerate o parodiche, trasformando la fruizione dell'immagine erotica in un momento di autoironia. L'uso del *mitate*, la giustapposizione di registri colti e popolari e i giochi linguistici confermano la natura duplice di questo genere, al tempo stesso raffinato e accessibile.

In questo panorama, la figura di Suzuki Harunobu emerge come emblematica. La sua produzione *shunga* si distingue per raffinatezza tecnica, eleganza compositiva e capacità di coniugare erotismo e parodia in forme innovative. La serie *Fūryū enshoku Mane'emon*, oggetto principale di questo studio, rappresenta un unicum nella storia dello *shunga*: la presenza di una trama continua, la costruzione di un protagonista ricorrente e l'intreccio di elementi fantastici e comici ne fanno una sorta di romanzo visivo, che supera la dimensione puramente illustrativa per proporsi come affresco della società Edo. Mane'emon, con la sua piccolezza e il suo sguardo indiscreto, si fa testimone e al contempo commentatore ironico delle pratiche sessuali di ceti e ambienti diversi. Attraverso di lui, Harunobu offre al lettore uno specchio deformante ma rivelatore, in cui l'esperienza erotica si intreccia con il riso, la satira sociale e la celebrazione della vitalità umana. L'opera, dunque, non solo intrattiene, ma documenta la cultura del tempo, confermando la centralità dello *shunga* come veicolo di riflessione collettiva.

In conclusione, l'analisi di *Fūryū enshoku Mane'emon* ha mostrato come lo *shunga* possa essere inteso come linguaggio estetico complesso, in grado di unire piacere e intelligenza, gioco e osservazione sociale. Restituirne oggi la piena dignità significa riconoscerlo non come semplice documento di piacere privato, ma come testimonianza viva di creatività, ironia e cultura condivisa, ancora in grado di sorprendere, coinvolgere e stimolare la riflessione sulla relazione universale tra erotismo, arte e umorismo.

Bibliografia

ALABISO, Alida, *Vedere con altri occhi: la società del periodo Edo (1600–1868) nelle stampe erotiche giapponesi*, Roma, Andreina & Valneo Budai, 2011.

BERRY, Paul, "Rethinking *'Shunga'*: The Interpretation of Sexual Imagery of the Edo Period", *Archives of Asian Art*, 54, Duke University Press, 2004, pp. 7–22.

BONAVENTURA, Ruperti, "Il gioco delle parole. Immagini, sensualità e umorismo nelle stampe dell'ukiyo-e", in FAGIOLI, Marco, GIOVANNONI, Günther, *Shunga. Arte ed eros nel Giappone del periodo Edo*, Mazzotta, 2009.

BRU, Ricard, *Erotic Japonisme: The Influence of Japanese Sexual Imagery on Western Art*, Leiden, Hotei Pub, 2013.

BRU, Ricard, "The *Shunga* Collection of the Mito Tokugawa", *Japan Review*, 29, International Research Centre for Japanese Studies, 2016, pp. 121–143.

BUCKLAND, Rosina, *Shunga: erotic art in Japan*, Londra, The British Museum Press, 2010.

BUGNO, Maria Lucia, *Shunpon: Intertextuality, Humour, and Sexual Education in Early–modern Japan*, University of Cambridge, 2018.

CARBONE. Marco Benoit, *Tentacle Erotica. Orrore, seduzione, immaginari pornografici*, Mimesis Edizioni, 2013.

CLARK, Timothy, "*Mitate-e*: Some Thoughts, and a Summary of Recent Writings", *Impressions*, 19, Japanese Art Society of America, 1997, pp. 7–27.

CLARK Timothy, GERSTLE, C. Andrew, ISHIGAMI, Aki, YANO, Akiko, *Shunga: Sex and Pleasure in Japanese Art*, Londra, British Museum Press, 2013.

EVANS, Tom, EVANS, Mary Anne, *Shunga: the art of love making*, New York, Paddington Press, 1970.

FAGIOLI, Marco, *Shunga: Ars Amandi in Japan*, Berlino, Wasmuth, 1998.

FAGIOLI, Marco, *Shunga, Images du Printemps: L'érotisme dans l'estampe japonaise*, Bruxelles, Musée d'Ixelles, 1989.

FORRER, *Matthi, Egoyomi and surimono: their history and development*, Uithoorn, J.C. Gieben Publisher, 1979.

GARCÍA RODRÍGUEZ, Amaury Alejandro*, El control de la estampa erótica japonesa shunga,* Città del Messico, Colegio de México, 2011.

GERSTLE, C. Andrew, CLARK, Timothy, "Introduction", *Japan Review*, 26, International Research Centre for Japanese Studies, 2013, pp. 3–14.

GOLDMAN, Israel, *Japanese Prints, Paintings and Books*, "Recent Acquisitions", 25, Israel Goldman Japanese Prints, 2019.

HAFT, Alfred, *Aesthetic Strategies of the Floating World: Mitate, Yatsushi, and Fūryū in Early Modern Japanese Popular Culture*, "Japanese Visual Culture", 9, Leiden, Brill, 2013.

HAFT, Alfred, "Harunobu and the Stylishly Informal: 'Fūryū Yatsushi' as Aesthetic Convention", *Impressions*, 28, Japanese Art Society of America, 2006, pp. 22–39.

HAYAKAWA, Monta, *Shunga: Ten Questions and Answers*, trad. di C. Andrew Gerstle, Kyoto, International Research Center for Japanese Studies, 2013.

HAYAKAWA, Monta, *Suzuki Harunobu – 1. Imayō tsuma kagami*, "Kinsei enpon shiryō shūsei", volume 28–B, trad. di Patricia Fister e Shigehisa Kuriyama, Kyoto, International Research Center for Japanese Studies, 2003.

HAYAKAWA, Monta, *The Shunga of Suzuki Harunobu: Mitate-e and Sexuality in Edo*, Kyoto, International Research Center for Japanese Studies, 2001.

HAYAKAWA, Monta, GERSTLE, C. Andrew, "Who Were the Audiences for '*Shunga*'?", *Japan Review*, 26, International Research Centre for Japanese Studies, 2013, pp. 17–36.

HIGUCHI, Kazunori, *Holy foolery in the life of Japan: a historical overview*, trad. di Waku Miller, Tokyo, LTCB International Library Trust/International House of Japan, 2015.

HIGUCHI, Kazutaka, HAFT, Alfred, "No Laughing Matter: A Ghastly '*Shunga*' Illustration by Utagawa Toyokuni", *Japan Review*, 26, Kyoto, International Research Centre for Japanese Studies, 2013, pp. 239–255.

HIGUCHI Kazutaka, “Violence in *Shunga*” in *Shunga*: Sex and Pleasure in Japanese Art, (a cura di) Timothy Clark, C. Andrew Gerstle, Aki Ishigami, and Akiko Yano, Londra, The British Museum Press, 2013.

HILLIER, Jack Ronald, *Suzuki Harunobu: An Exhibition of His Colour – Prints and Illustrated Books on the Occasion of the Bicentenary of His Death in 1770*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1970.

HOCKLEY, Allen, "*Shunga*: Function, Context, Methodology", *Monumenta Nipponica*, 55, 2, 2000, pp. 257–269.

ISHIGAMI, Aki, BUCKLAND, Rosina, "The Reception of '*Shunga*' in the Modern Era: From Meiji to the Pre–WWII Years", *Japan Review*, 26, International Research Centre for Japanese Studies, 2013, pp. 37–55.

JAUSS, Hans Robert, *Toward an Aesthetic of Reception*, Traduzione di Timothy Bahti, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982.

KOCH, Angelika, "Sex in Eighteenth Century Edo (Tokyo)", in Merry E. Wiesner–Hanks, Mathew Kuefler (a cura di), *The Cambridge World History of Sexualities*, Cambridge, Cambridge University Press, 2024, pp. 232–60.

KONDO, Eiko, “La raccolta dei disegni e delle stampe giapponesi della Galleria degli Uffizi.” *Il Giappone*, 17, Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente, 1977, pp. 39–52.

KONDO, Eiko (a cura di), *Stampe e disegni giapponesi dei secoli XVIII – XIX nelle collezioni pubbliche fiorentine*, “Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi”, 55, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1980.

LANE Richard, *Images from the Floating World: The Japanese Print*, Oxford, Oxford University Press, 1978.

MARKS, Andreas, *Japanese Woodblock Prints: Artists, Publishers and Masterworks, 1680–1900*, Singapore, Tuttle Publishing, 2010.

MATSUBA, Ryōko, CLARK, Timothy. “*Kabuki* actors in erotic books”, *Japan Review*, 26, International Research Centre for Japanese Studies, 2013, pp. 215–237.

MORENA, Francesco, “Le stampre ‘*shunga*’ a Milano”, *Artedossier*, 261, Fondazione Mazzotta, 2009, pp.30–35.

POLLACK, David, "The Cultural Environment of Edo *Shunga*", *Impressions*, 31, Japanese Art Society of America, 2010, pp. 72–87.

ROSE, Margaret A., *Parody: ancient, modern, and post–modern*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

SCANTAMBURLO, Elisabetta, *Shunga. Immagini del Desiderio nell’Arte Erotica del Giappone di Ieri e di Oggi*, Vercelli, Nuinui, 2022.

SCREECH, Timon, *Sex and the Floating World: Erotic Images in Japan 1700–1820*, Londra, Reaktion Books, 1999.

SUZUKI Kenkō, “Popular Cults of Sex Organs in Japan: Guardian Deities, Auspicious Objects and Votive Paintings”, in *Shunga: Sex and Pleasure in Japanese Art*, (a cura di) Timothy Clark, C. Andrew Gerstle, Aki Ishigami, Akiko Yano, Londra, The British Museum Press, 2013.

TAKAHASHI, Seiichirō, *Harunobu*, traduzione di John Bester, Tokyo, Kodansha International Ltd., 1968.

TAKAOKA, Kazuya, ISHIGAMI, Aki, YAMAMOTO, Yukari, *Shunga: Aesthetics of Japanese Erotic Art by Ukiyo-e Masters*, Tokyo, PIE Books, 2014.

TINIOS, Ellis, "Japanese Illustrated Erotic Books in the Context of Commercial Publishing, 1660–1868", in Gerstle C. Andrew, Clark Timothy (a cura di), *Shunga: Sex and Humor in Japanese Art and Literature*, Kyoto, International Research Center for Japanese Studies, 2013, pp. 83–96.

TOMOKO, Sato, *Art in detail: Japanese art*, New York, Metro Books, 2008.

UHLENBECK, Chris, WINKEL, Margarita, TINIOS. Ellis, et al., *Japanese Erotic Fantasies: Sexual Imagery of the Edo Period*, Leiden, Hotei Publishing, 2005.

WATERHOUSE, David, *Harunobu and His Age: The Development of Colour Printing in Japan*, Londra, The Trustees of the British Museum, 1964.

WATERHOUSE, David, *Harunobu Decade: A Catalogue of Woodcuts by Suzuki Harunobu and His Followers in the Museum of Fine Arts*, Boston, Leiden, Hotei Publishing, 2013.

WATERHOUSE, David, “Some Confucian, Buddhist, and Taoist ‘*Mitate-e*’ by Harunobu”, *Impressions*, 19, Japanese Art Society of America, 1997, pp. 28–47.

Bibliografia Giapponese

ASANO, Shūgō, “Isoda Koryūsai ‘Haikai Meoto Mane'emon’” (*Haikai Meoto Mane'emon* di Isoda Koryūsai), *Nihon Kenkyū*, 63, Kyōto, International Research Center for Japanese Studies, 2021, pp. 163–190.

浅野秀剛、 磯田湖龍斎「俳諧女夫まねへもん」、日本研究、第 63 巻、京都、国際日本文化研究センター、2021 年、pp. 163–190。

GERSTLE, Andrew, YANO, Akiko, ISHIGAMI, Aki, “Daieihakubutsukan ‘shungaten’ hōkoku” (L’esibizione di *shunga* al British Museum), *Nichibunken Forum*, 284, Kyōto, International Research Center for Japanese Studies, 2014.

アンドリュー・ガーストル、矢野明子、石上阿希、「大英博物館 『春画展』 報告」、日文研フォーラム、第 284 回、京都、国際日本文化研究センター、2014 年。

HAYAKAWA, Monta, KUWAMURA, Yūko, SANO, Mayuko, et al., "Jinrui no hajimari to nihonjin no seibunka: ukiyoe shunga wa omoshiroi" (L'inizio dell'umanità e la cultura sessuale dei giapponesi: gli *ukiyoe shunga* sono interessanti"), *Human Studies: Bulletin of Institute for Cultural and Human Research*, 13, Kyōto Bunkyo University Institute for Cultural and Human Research, 2013, pp. 73–104.

早川聞多、桑村裕子、佐野真由子、「人類の始まりと日本人の性文化: 浮世絵春画はおもしろい」、人間学研究、第 13 巻、京都文教大学人間学研究所、2012 年、pp. 73–104。

HAYAKAWA, Monta, "Sei wa warai nari – Ukiyoe shunga no 'okashisa' o himotoku" (La sessualità è risata – Analisi dell'umorismo negli *ukiyoe shunga*), *Warai Gaku Kenkyū*, 10, The Japan Society for Laughter and Humour Studies (JSLHS), 2003, pp. 131–137.

早川聞多、「性は笑ひなり – 浮世絵春画の『可笑しさ』をひもとく」、笑い学研究、第 10 巻、日本笑い学会、2003 年、pp. 131–137。

HAYAKAWA, Monta, “Suzuki Harunobu no mitate’e no kōzō: ‘Imayō tsuma kagami’ no etoki” (La struttura dei *mitate’e* di Suzuki Harunobu: una spiegazione dell’opera ‘*Imayō tsuma kagami*’), *Nichibunken*, 16, Kyōto, International Research Center for Japanese Studies, 1997, pp. 125–159.
早川聞多、「鈴木春信の見立絵の構造：『今様妻鑑』の絵解き」、日文研、第 16 巻、京都、国際日本文化研究センター、1997 年、pp. 125–159。

HAYAKAWA, Monta, “Ukiyoe shunga ni miru Edo jidai no seifūzoku to seibunka” (I costumi e la cultura sessuale del periodo Edo visti negli *ukiyoe shunga*), *Japan–Brazil Cultural Exchange: Brazil Symposium Proceedings*, Kyōto, International Research Center for Japanese Studies, 2009, pp. 209–219.
早川聞多、「浮世絵春画に見る江戸時代の性風俗と性文化」、『日本・ブラジル文化交流ブラジル・シンポジウム報告書』、京都、国際日本文化研究センター、2009 年、pp. 209–219。

HAYASHI, Yoshikazu, *Ukiyoe no kiwami: Shunga* (L’apice degli *ukiyoe*: gli *shunga*), Tōkyō, Shinchosha Publishing, 1988.
林美一著、『浮世絵の極み春画』、東京、新潮、 1988 年。

SCREECH, Timon, *Shunga: katate de yomu edo no e* (*Shunga*: dipinti del periodo Edo da leggere con una mano), tradotto da Hiroshi Takayama, Tōkyō, Kodansha Ltd., 1998.
タイモン・スクリーチ、高山宏訳、『高山ひろちすくり春画: 片手で読む江戸の絵』、東京、講談社、1998 年。

SHIRAKURA, Yoshihiko, HAYAKAWA, Monta, MIHASHI, Osamu, TANAKA, Yuko, *Ukiyoe shunga wo yomu* (Leggere gli *shunga*), Tōkyō, Chuokoron–Shinsha, 2010.
白倉敬彦、早川聞多、三橋修、田中優子、『浮世絵春画を読む』、 東京、中央公論新社、2010 年。

SUZUKI, Kenkō, “Shunga to ishō” (*Shunga* e abbigliamento), *Nihon Kenkyū,* 41, Kyōto, International Research Center for Japanese Studies, 2010, pp. 137–178.

鈴木堅弘、「春画と衣装」、日本研究、第 41 巻、京都、国際日本文化研究センター、2010 年、pp. 137–178。

SUZUKI, Kenkō, “Shunga to sashie: Ukiyoe shunga ni okeru shakuyō hyōgen ni tsuite” (*Shunga* e illustrazioni: espressioni prese in prestito dagli *ukiyoe shunga*), *Nihon Kenkyū*, 44, Kyōto, International Research Center for Japanese Studies, 2011, pp. 17–25.
鈴木堅弘、「春画と挿絵: 浮世絵春画における借用表現について」、日本研究、第 44 巻、京都、国際日本文化研究センター、2011 年、pp. 17–25。

UJIE, Mikito, *Edo no seifūzoku: warai to jōshi no erosu* (Costumi sessuali del periodo Edo: l’eros della risata e del doppio suicidio d’amore), Tōkyō, Kodansha Ltd., 1998.
氏家幹人、『江戸の性風俗：笑いと情死のエロス』、東京、講談社、1998 年。

URA, Kazuo, “Sairei no warai” (“La risata nelle feste religiose”), *Warai Gaku Kenkyū*, 22, The Japan Society for Laughter and Humour Studies (JSLHS), 2015, pp. 5–18.
浦和男、「祭礼の笑い」、 笑い学研究、第 22 巻、日本笑い学会、2015 年、pp. 5–18.

Sitografia

Enpon Shiryō 艶本資料データベース (Database sugli *shunga*), International Research Center for Japanese Studies 国際日本文化研究センター, Ottobre 2021, https://lapis.nichibun.ac.jp/enp/UserMenu

Japan's Annual Penis Festival Is As Phallic As You'd Expect, "Huffpost", 7 Aprile 2014, https://www.huffpost.com/entry/japan–penis–festival–kanamara–matsuri_n_5106378, ultimo accesso: 06 Marzo 2025.

KRUIJFF, Marijn, Harunobu and His Sensual Sail Analogy, "*Shunga* gallery", 05 Maggio 2018, https://shungagallery.com/harunobu/, ultimo accesso: 06 Luglio 2025.

KRUIJFF, Marijn, *Suzuki Harunobu: The Transition to Multi–Colour Printing*, "*Shunga* gallery", 23 Ottobre 2016, https://shungagallery.com/harunobu–suzuki–koryusai–isoda–shunga–brocade–multi–colour–printing/#egoyomi_(calendar_print) , ultimo accesso: 06 Luglio 2025.

KRUIJFF, Marijn, *The Horny Maneemon Spying On a Homosexual Couple and Angry Pregnant Woman (P1)*, "*Shunga* gallery", 13 Dicembre 2016, https://shungagallery.com/harunobu-elegant–horny–maneemon–series–homosexual–love/ , ultimo accesso: 06 Settembre 2025.

KRUIJFF, Marijn, *What Are the Secrets of the Genital Exaggeration in Shunga?*, "*Shunga* gallery", 02 Marzo 2019, https://shungagallery.com/genital-exaggeration/, ultimo accesso: 06/03/2025.

KRUIJFF, Marijn, *Who Were the Favorite Beauties of Suzuki Harunobu?*, "*Shunga* gallery", 06 Luglio 2018, https://shungagallery.com/harunobu–shunga/ , ultimo accesso: 06 Settembre 2025.

Indice delle illustrazioni

– [Figura 1] Stampa estratta da *Minchō seidō gaen*, 1746.
The British Museum, Londra, in https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1920–0916–0–1–2?selectedImageId=1613464558

– [Figura 2] Suzuki Harunobu – *Venditore ambulante di acqua*, 1765, *chūban*.
The British Museum, Londra, in https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_OA–0–32/

– [Figura 3] Suzuki Harunobu – "La luna d'autunno suggerita da uno specchio", *Zashiki Hakkei,* 1766, *chūban*.
The British Museum, Londra, in https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1906–1220–0–57

– [Figura 4] Suzuki Harunobu – "La luna d'autunno suggerita da uno specchio", *Fūryū Zashiki Hakkei,* 1768, *chūban*.
Enpon Shiryō 艶本資料データベース (Database sugli *shunga*), International Research Center for Japanese Studies (Nichibunken) 国際日本文化研究センター, 2021, https://lapis.nichibun.ac.jp/enp/Picture/View/293/1/4

– [Figura 5] Nishikawa Sukenobu – *Neya no Kusutama*. 1727 circa.
BERRY, Paul, "Rethinking *'Shunga'*: The Interpretation of Sexual Imagery of the Edo Period", *Archives of Asian Art*, 54, Duke University Press, 2004.

– [Figura 6] Suzuki Harunobu – "Vele di ritorno al porta–asciugamani", *Fūryū Zashiki Hakkei,* 1768, *chūban*.
The British Museum, Londra, in https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1937–0710–0–41

– [Figura 7] Suzuki Harunobu – *La faccia nello specchio,* 1766–1767, *chūban*.
Japanese Print "Courtesan and Kamuro Looking at the Face of a Komusô Reflected in a Mirror" by Suzuki Harunobu, "*Ukiyo-e*", https://ukiyo-e.org/image/mfa/sc123203 .

– [Figura 8] Suzuki Harunobu – *Mitate di Fei Zhangfang*, 1765, *chūban*.
Japanese Print "Woman Riding a Flying Crane" by Suzuki Harunobu, "*Ukiyo-e*", https://ukiyo-e.org/image/mfa/sc203183 .

– [Figura 9] Suzuki Harunobu – *Donna che raccoglie i fiori di ciliegio,* 1766–1767, *chūban*.
Catching Fallen Blossoms with a Fish Net, "MFA Boston collection", Museum of Fine Arts, Boston, https://collections.mfa.org/objects/232645/catching–fallen–blossoms–with–a–fish–net;jsessionid=65ACAD6D3C2AC20BF8D7C9AA273290EE?ctx=a1387650–0fd6–45c4–b709–5f9ae70f1303&idx=0.

– [Figura 10] Suzuki Harunobu – *Imayō tsuma kagami,* vol. 1, immagine 10, 1771 ca., *hanshibon*.
Enpon Shiryō 艶本資料データベース (Database sugli *shunga*), International Research Center for Japanese Studies 国際日本文化研究センター, 2021, https://lapis.nichibun.ac.jp/enp/Picture/View/20/1/13.

– [Figura 11] Suzuki Harunobu – *Una coppia che fa l'amore mentre un bimbo gioca con dei pesci rossi*, 1770 circa, *chūban.*
GOLDMAN, Israel, *Japanese Prints, Paintings and Books*, "Recent Acquisitions", 25, Israel Goldman Japanese Prints, 2019.

– [Figura 12] Suzuki Harunobu, *Fūryū enshoku Mane'emon*, Vol. 1, Scena 1, 1770, *chūban yokoe*.
Enpon Shiryō 艶本資料データベース (Database sugli *shunga*), International Research Center for Japanese Studies 国際日本文化研究センター, 2021, https://lapis.nichibun.ac.jp/enp/Picture/View/224/1/1.

– [Figura 13] Suzuki Harunobu, *Fūryū enshoku Mane'emon*, Vol. 1, Scena 2, 1770, *chūban yokoe*.
The British Museum, Londra, in https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_OA–0–87?selectedImageId=509726001.

– [Figura 14] Okumura Masanobu, *Kaiawase Hamaguri Genji Kasengai*, 1749.
SUZUKI, Kenkō, "Shunga to sashie: Ukiyoe shunga ni okeru shakuyō hyōgen ni tsuite" (*Shunga* e illustrazioni: espressioni prese in prestito dagli *ukiyoe shunga*), *Nihon Kenkyū*, 44, Kyōto, International Research Center for Japanese Studies, 2011.

– [Figura 15] Suzuki Harunobu, *Fūryū enshoku Mane'emon*, Vol. 1, Scena 3, 1770, *chūban yokoe*. The British Museum, Londra, in https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_OA–0–86 .

– [Figura 16] Suzuki Harunobu, *Fūryū enshoku Mane'emon*, Vol. 1, Scena 5, 1770, *chūban yokoe*. Enne Nicola, *Samurai e omosessualità: storia dell'antico Giappone gay*, "BL Magazine. The italian mirror of human rights", 19 Marzo 2020, https://www.blmagazine.it/culture/samurai-e–omosessualita–storia–dellantico–giappone–gay/.

– [Figura 17]: Suzuki Harunobu, *Fūryū enshoku Mane'emon*, Vol. 1, Scena 6, 1770, *chūban yokoe*. *Peasant Love, No. 6 from the book Elegant Erotic Mane'emon (Fūryū enshoku Mane'emon), vol. 1, c. 1768–70*, Minneapolis Institute of Art, https://collections.artsmia.org/art/119703/peasant–love–suzuki–harunobu.

– [Figura 18]: Suzuki Harunobu, *Fūryū enshoku Mane'emon*, Vol. 1, Scena 7, 1770, *chūban yokoe*. *Pleasures of the Aged, No. 7 from the book Elegant Erotic Mane'emon (Fūryū enshoku Mane'emon), vol. 1, c. 1768–70*, Minneapolis Institute of Art, https://collections.artsmia.org/art/119704/pleasures–of–the–aged–suzuki–harunobu.

– [Figura 19]: Suzuki Harunobu, *Fūryū enshoku Mane'emon*, Vol. 1, Scena 9, 1770, *chūban yokoe*. *Erotic Art of Japan: Everybody's Doing It*, "Scholten Japanese Art", 2025, https://www.scholten–japanese–art.com/shunga_11.php.

– [Figura 20]: Suzuki Harunobu, *Fūryū enshoku Mane'emon*, Vol. 1, Scena 11, 1770, *chūban yokoe*. *Erotic Art of Japan: Everybody's Doing It*, "Scholten Japanese Art", 2025, https://www.scholten–japanese–art.com/shunga_11.php.

– [Figura 21]: Suzuki Harunobu, *Fūryū enshoku Mane'emon*, Vol. 2, Scena 15, 1770, *chūban yokoe*. *Enpon Shiryō* 艶本資料データベース (Database sugli *shunga*), International Research Center for Japanese Studies 国際日本文化研究センター, 2021, https://lapis.nichibun.ac.jp/enp/Picture/View/224/1/15.

– [Figura 22]: Suzuki Harunobu, *Fūryū enshoku Mane'emon*, Vol. 2, Scena 18, 1770, *chūban yokoe*. *Enpon Shiryō* 艶本資料データベース (Database sugli *shunga*), International Research Center for Japanese Studies 国際日本文化研究センター, 2021, https://lapis.nichibun.ac.jp/enp/Picture/View/224/1/18 .

– [Figura 23]: Suzuki Harunobu, *Fūryū enshoku Mane'emon*, Vol. 2, Scena 22, 1770, *chūban yokoe*. *File:Suzuki Harunobu Chûban yokoe.jpg*, "Wikimedia Commons", 2025, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Suzuki_Harunobu_Ch%C3%BBban_yokoe.jpg.

– [Figura 24]: Suzuki Harunobu, *Fūryū enshoku Mane'emon*, Vol. 2, Scena 24, 1770, *chūban yokoe*. *Heimliches Treffen, Blatt 24 aus der Serie: Die reizenden Liebesabenteuer des Maneemon*, "MK&G Collection", Museum für Kunst & Gewerbe Hamburg, https://www.mkg–hamburg.de/en/sammlung/objekt/heimliches–treffen–blatt–24–serie–reizenden–liebesabenteuer–des–maneemon/S2011.44.

Lista dei termini cinesi e giapponesi

B

Benizurie 紅摺絵

C

Chichi no on 父の恩

Chigo no sōshi 稚児之草紙

Chōnin 町人

Chūban 中判

Chūban yokoe 中盤横絵

Chungong 春宮

Chungong hua 春宮画

D

Daiji 大事

Daimyō 大名

Daisu 台子

E

Egoyomi 盲暦

Ehon Edo miyage 絵本江戸土産

Ehon nezame no tane 絵本寝覚種

Ehon zoku Edo miyage 絵本続江戸土産

Emaki 絵巻

Emiwareru 笑み割れる

Emu 笑む

Enpon 艶本

F

Fuji 藤

Furisode 振袖

Fūryū 風流

Fūryū enshoku Mane'emon 風流艶色真似ゑもん

Fūryū shidōken den 風流志道牒伝

Fūryū Zashiki Hakkei 風流座敷八景

Fūzoku 風俗

G

Gazokuron 雅俗論

Genji monogatari 源氏物語

Gokuin 極印

H

Haiku

Haikai 俳諧

Haikai meoto Mane'emon 俳諧男女まねゑもん

Haori 羽織

Happi 法被 (o 半被)

Hashirae 柱絵

Hatamoto 旗本

Higa 秘画

Hokku 発句

Honchō ukiyoe gajinden 本朝浮世絵画人伝

Hōshō 奉書

Hyakushō ōrai 百姓往来

I

Imayō 今様

Imayō tsuma kagami

Irogonomi 色好み

Ise Monogatari

Ishizuri 石摺

J

Jieziyuan huazhuan 芥子園畫傳

Jishō, 自笑

Jobun 序文

K

Kachie emaki 勝得絵巻

Kagura bayashi 神楽囃子

Kai 会

Kaiawase Hamaguri Genji Kasengai 貝合 蛤源氏歌仙

Kaimami 垣間見

Kaishien gaden 芥子園画伝

Kaiin 改印

Kaki'ire 書入れ

Kamigata 上方

Kamuro 禿

Kashihon'ya 貸本屋

Kimekomi 木目込み

Kinkin sensei eiga no yume 金金先生栄華の夢

Kōhonzuri 校本摺

Kojiki 古事記

Kokin wakashū 古今和歌集

Komusō 虚無僧

Konjaku Monogatari 今昔物語

Kontan iroasobi futokoro otoko 魂膽色遊懐男

Kōshokubon 好色本

Kōshoku ichidai otoko 好色一代男

Kotobagaki 詞書

Kubaribon 配り本

Kurabe　比べ

Kyōdai no shūgetsu 鏡台の秋月

Kyōka 狂歌

M

Makurae 枕絵

Makurazōshi 枕草子

Mame 豆

Mame onna 豆女

Mame otoko 豆男

Mane 真似

Matsuri 祭り

Mawashi 廻し

Meotoko iroasobi 女男色遊

Minchō seidō gaen 明朝生動画園

Mimasu 三枡

Mitate 見立て

Mitate'e 見立て絵

Mizue 水絵

Myōdai 名代

N

Najimi 馴染み

Nanshoku 男色

Neya no kusutama 閨のくす

Nise monogatari 偽物語

Nishikawae 西川絵

Nishikie 錦絵

Nure makura 濡れ枕

Nuri makura 塗り枕

O

Ōban 大判

Omote 表

Onnagata 女形

Otozureru 訪れる

R

Rakugo 落語

S

Sagariha 下り拍

Saku 咲

Sakuragawa 桜川

Sangō 山号

Sankaime 三回目

Seiyoku ga tsuyoi 性欲が強い

Senjo 仙女

Senryū 川柳

Shamisen 三味線

Shimparō hikki 新派浪筆記

Shinzō 新造

Shin zōhō ukiyoe ruikō 新増補浮世絵類考

Shōbai ōrai 商売往来

Shunga 春画

Shungabon 春画本

Shunpon 春本

Suminagashi 墨流し

Suzuki Harunobu 鈴木春信

T

Teikin ōrai 庭訓往来

Tenuguikake kihan 手拭掛帰

Terakoya 寺子屋

Torii 鳥居

Tsubushi 潰し

Tsuchi dango 土団子

Tsugaie 番絵

Tsukebumi 付文

Tsūzoku 通俗

U

Ukiyo 浮世

Ukiyoe 浮世絵

Ukiyo ehon Nuku me dori 浮世絵本温目鳥

Ukiyonosuke 浮世之介

Ura 裏

Urushie 漆絵

W

Wabisabi 侘寂

Wagō 和合

Wajirushi わ印

Wakanashū 若菜集

Wakan rōeishū 和漢朗詠集

Waraibon 笑本

Waraie 笑い絵

Warai ezōshi 笑い絵草紙

X

Xiāoxiāng Bājǐng 瀟湘八景

Y

Yamai no sōshi 病草紙

Yatsushi やつし

Yūwa 融和

Z

Zashiki Hakkei 座敷八景