Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Lingue e civiltà dell'Asia e
dell'Africa mediterranea

Tesi di Laurea

DRAW LIKE AMANO

L'interpretazione del Giapponismo nell'arte di Yoshitaka Amano

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Silvia Vesco

Correlatrice/Correlatore

Ch. Prof. Edoardo Gerlini

Laureanda

Irene Chiacchiararelli
Matricola 856295

Anno Accademico

2023 / 2024

要旨

本論文は、西洋と東洋の作品および芸術運動の比較を通じて、「Giapponismo di ritorno」という概念を提示することを目的とする。具体的には、ジャポニスムそのものやその発展を詳細に説明するのではなく、ジャポニスムが印象派やアール・ヌーヴォーをはじめとする他の芸術運動に与えた影響、さらに現代美術にどのような影響を与えたかを明らかにすることにある。論文では、ミュシャやモネなどの画家の作品と浮世絵の作品を比較することも勉強する。さらに、天野喜孝の芸術と墨絵などの過去の技法との関係についても研究する。

論文は四つの章に分かれている。

第 1 章では、ジャポニスムについての簡潔な説明を行う。ジャポニスムは 1800 年代末から 1900 年代初頭にかけてヨーロッパで興起した芸術運動であり、芸術家たちは新たな表現手段としてその要素を取り入れた。特に印象派、象徴主義、アール・ヌーヴォー運動においては、その影響が顕著であった。研究者はジャポニスムの進展を二つの段階に分けて論じている。第一段階では、日本的な要素が作品に取り入れられ、例えばクロード・モネの『La Japonaise』に見られる着物などの日本的要素が挿入され、また原作を模倣する方法が取られた。第二段階では、浮世絵のスタイルや色、テーマが自国の方法で変形され、吸収されるようになった。例えば、ガリレオ・キニの『Onde, damigelle di Numidia e scorfano』などの作品にその影響が見られる。さらに最近は現代美術作品でジャポニスムの痕跡を追う研究とシンポジウムが増えており、ジャポニスムはこの二段階に限らず、さらに発展するものと見られる。

第 2 章は、天野喜孝のデビューから現在に至るまでの歩みを取り上げる。また、本章では広く知られた作品から一般にはあまり知られていない作品までを含め、天野は数多くのインタビューに自身のスタイルについて頻繁に問われている。天野自身は特定の枠に収まるものではないと述べている。本章では、彼のキャリアを通じた芸術の漸進的な発展を考察し、タツノコプロでのキャラクターデザインから、DC コミックスのバットマンとのコラボ

レーション、日本文化の主題を再解釈した作品（例：『百鬼夜行』）に至るまでの展開を分析する。

第 3 章では、本論文の中心的な仮説である「Giapponismo di ritorno」の概念と、それが天野喜孝の芸術において持つ重要性について深く掘り下げて論じる。「ジャポニスムの影響」とは何を意味するのか、それがアール・ヌーヴォーや日本美術、特に浮世絵とどのように関係しているのかを説明し、天野がこの概念を適切に代表するアーティストである理由を示す。アール・ヌーヴォーと浮世絵のさまざまな作品を比較・分析し、天野の作品と照らし合わせることで、両者の芸術的類似性を明らかにする。特に、アール・ヌーヴォーにおける典型的な女性像を再解釈した天野の「水に濡れた女性」という概念が、彼の作品における「視線」の重要性に焦点を当てて探求される。

第 4 章では、3 つの異なる作品から選ばれたイラストがあり、それぞれが「ジャポニスムの影響」の効果的な例として選ばれている。それらは、ルカコミックス&ゲームズのポスター、ニール・ゲイマンの『夢の狩人』のイラスト、そして天野喜孝が描いた『源氏物語』のイラストである。特に天野喜孝の「蝶婦人」ポスターに関しては、原作の悲劇的な要素と天野自身の個人的なディテールに焦点を当てて考察される。また、『夢の狩人』のイラストを紹介し、日本文化の要素に焦点を当てた分析が行われる。たとえば、天野喜孝が平安時代のマナーや日本の妖怪などの要素を描き、ニール・ゲイマンのおかげでギリシャ神話の要素も描かれていることが挙げられる。最後の部分では、天野の『源氏物語』に関してのみ、二つの部分に分かれて論じられる。第一部では、『源氏物語』の女性に関する浮世絵と天野のイラストを比較し、第二部では『源氏物語』のイラストにのみ焦点を当てる。

INDICE

INTRODUZIONE 5
Capitolo 1 Il Giapponismo 7
Un Giapponismo, due Giapponismi 9
Il primo Giapponismo: la citazione 10
Il secondo Giapponismo: la struttura 16
Capitolo 2 天野喜孝 Amano Yoshitaka 23
L'inizio presso Tatsunoko fino ad Amano Corpus Animae 23
La ricerca del proprio stile - "So, which one's your work?" 27
Tatsunoko Production 27
Il mondo delle illustrazioni: fumetti, copertine, videogiochi 29
Le arti visive occidentali 34
Bisogna attingere al passato 38
Sumi e 38
Amida raigō *ed* emaki Hyakki Yakō 39
Capitolo 3 Giapponismo di ritorno 43
Arte circolare 43
Il giapponismo di ritorno 44
L'influenza dell'Art Nouveau su Amano 46
Comparazione tra l'Art Nouveau di Mucha e Amano 47
L'*ukiyoe*, l'Art Nouveau e Amano 50
Comparazione tra *ukiyoe* e Amano 50
Gli occhi 52
Comparazione tra *ukiyoe*, Art Nouveau e Amano 53
La "donna acqua" 53
Capitolo 4 Giacomo Puccini, *Sandman: Cacciatori di Sogni* e *Genji monogatari* come casi studio 57
Amano e Giacomo Puccini 57
Madama Butterfly 58
Il Giapponismo in Sandman 60
Genji monogatari 64
Le donne del *Genji monogatari* 65
Hikaru Genji 73
Conclusioni 78
Bibliografia 79
Sitografia 82
Indice delle Illustrazioni 83

INTRODUZIONE

L'obiettivo dell'elaborato è quello di presentare il concetto di *giapponismo di ritorno*, passando attraverso confronto tra opere e correnti artistiche, all'introduzione e analisi della figura e delle opere di Yoshitaka Amano. Si è deciso di sviluppare il discorso seguendo una linea temporale: si partirà dall'innesto del Giapponismo tra la fine del 1800 e l'inizio del 1900 in Europa, fino ai giorni odierni con la figura di Yoshitaka Amano, in Giappone. L'intento non è quello di spiegare che cosa sia il Giapponismo e il suo sviluppo in maniera puntuale ma di mostrare la sua capacità di influenzare correnti artistiche, come l'Impressionismo o l'Art Nouveau, e di come a sua volta sia stato influenzato dall'arte contemporanea.

Nella prima sezione, si fornirà una descrizione sommaria riguardante il Giapponismo. Si tratta di una corrente nata a cavallo tra la fine del 1800 e l'inizio del 1900 in Europa e divenne presto un nuovo mezzo d'espressione per gli artisti di *fin de siècle*. In particolare, trovò terreno fertile tra gli impressionisti, simbolisti e art nouveau. Fagioli suggerisce che si sviluppò in due fasi diverse: la prima vide l'inserimento di elementi giapponesi, come il kimono in *La Japonaise* di Claude Monet, o l'imitazione di opere originali; mentre con il secondo si osservò l'assimilazione degli stili, dei colori e dei temi dell'*ukiyoe* rivisitati in chiave propria, come in *Onde, damigelle di Numidia e scorfano* di Galileo Chini. Il Giapponismo, però, non si è limitato a queste due fasi; recentemente sono moltiplicati studi e simposi che rintracciano segni del Giapponismo nelle opere artistiche contemporanee.

La seconda parte introdurrà alla vita di Yoshitaka Amano, dal suo esordio ai giorni odierni; si proporrà una raccolta che include lavori che vanno da quelli più conosciuti a quelli meno noti al grande pubblico. Durante gli anni di carriera, Amano ha rilasciato molte interviste, pubblicate sia su riviste specializzate sia su blog, in cui spesso gli è stato domandato quale fosse il suo stile. Sebbene sia più semplice etichettare un artista tramite una corrente artistica, Amano non ha mai trovato un vero e proprio punto in cui collocarsi. In particolare, durante l'intervista registrata in *Yoshitaka Amano Illustrations*, viene suggerito che la sua arte possa essere definita *aesthetic* o *incoherent*, rendendolo un artista senza affiliazione a una scuola o una corrente artistica specifica. Verrà quindi esposta la sua carriera, evidenziando l'evoluzione graduale della sua arte: dai personaggi per Tatsunoko Productions alle collaborazioni con la DC Comics con *Batman*, fino a rielaborazioni dei temi della cultura giapponese come lo *Hyakki Yakō*.

Nella terza sezione, verrà approfondita l'ipotesi centrale dell'elaborato: il concetto di "giapponismo di ritorno" e la sua importanza nell'arte di Yoshitaka Amano. Verrà esposto cosa si intende per giapponismo di ritorno, il suo legame con l'Art Nouveau e l'arte giapponese, in particolare con l'*ukiyoe*, e di come Amano ne possa emergere come un portavoce adatto. Verranno analizzate e

confrontate diverse opere delle due correnti artistiche, iniziando con un confronto tra Art Nouveau e *ukiyoe*, per poi passare alla comparazione con le opere di Amano, al fine di individuare possibili corrispondenze. In particolare, sarà esplorato il concetto della "donna acqua" di Amano, una reinterpretazione della figura femminile tipica dell'Art Nouveau, con un focus sull'importanza che lo sguardo ricopre nelle sue opere.

Nell'ultima sezione, ci si concentrerà su una selezione di illustrazioni tratte da tre opere differenti, ciascuna scelta come esempio efficace del giapponismo di ritorno: i poster per il Lucca Comics&Games del 2024; le immagini di *Sandman: Cacciatori di Sogni*; e, infine, le illustrazioni dedicate al *Genji monogatari*. In particolare, si analizzerà il poster riservato a *Madama Butterfly* di Amano, soffermandosi sui dettagli della stampa, come gli elementi che richiamano la scena del dramma originale. Successivamente, si introdurranno le illustrazioni di *Sandman: Cacciatori di Sogni*, in collaborazione con Neil Gaiman. Questa sezione evidenzierà come Amano abbia assorbito nella sua arte elementi della cultura giapponese, come lo *hikimayu* dell'epoca Heian o le figure dei *baku*, fondendoli con altre tradizioni mitologiche, come quelle delle Moire greche. L'ultima sezione tratterà interamente del *Genji monogatari* di Amano e sarà diviso in due parti: nella prima si confronteranno una selezione di stampe *ukiyoe* e illustrazioni di Amano relative alle donne del *Genji monogatari*, con particolare attenzione alla scelta nel rappresentare momenti diversi come per Onna San no Miya; nella seconda, invece, l'analisi sarà volta alle rappresentazioni di Hikaru Genji, sottolineando come Amano abbia integrato il vestiario dell'epoca Heian e abbia inserito elementi che richiamano le scene dell'opera originale.

Capitolo 1 Il Giapponismo

Il Giapponismo e le sue influenze

In questo primo capitolo si tratterà di come il Giapponismo abbia influenzato gli artisti europei tra la fine del 1800 e l'inizio del 1900[1]. È stata dibattuta largamente la questione riguardante l'inizio della diffusione del *Japonisme*[2] nei paesi occidentali[3] di *fin de siècle*.

Il Giapponismo affonda le sue radici ufficialmente nel 1872, anno in cui il termine viene coniato dal critico d'arte francese Philippe Burty[4]. Tuttavia, l'influenza della cultura giapponese nell'arte occidentale si manifestò già molto prima, verso la fine del 1850, quando le opere giapponesi, in particolare le stampe *ukiyoe*, cominciarono a circolare in Europa. In Gran Bretagna, per esempio, esistevano già collezionisti appassionati di queste stampe, come Godwin, che acquisivano e studiavano questi oggetti d'arte esotici[5]. Un evento cruciale in questo scambio culturale fu il trattato di Kanagawa del 1854, che sancì l'inizio degli scambi commerciali e culturali tra il Giappone e l'Occidente, aprendo le porte a una nuova e ricca influenza artistica[6]. Benché vi siano altre teorie[7] per cui il Giapponismo abbia avuto origine in momenti e luoghi differenti[8], nel caso di questo elaborato si considereranno opere di diverse correnti artistiche, tra cui Impressionismo e Art Nouveau.

Il Giapponismo rappresenta un contro-movimento artistico[9] che ha influenzato moltissimi artisti famosi come Monet, Whistler, Manet, Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Klimt e altri ancora[10]. Nonostante l'interesse verso le *japonaiseries* e le stampe *ukiyoe* avesse incoraggiato la creazione di gruppi in cui critici e artisti si riunivano per ammirare e discutere di ceramiche o di stampe[11], molti

---

[1] Si precisa che in questa sede non verrà analizzato il cambiamento dei principali movimenti artistici legati al Giapponismo. L'obiettivo principale è quello di presentare le due fasi del Giapponismo a cui gli artisti europei si sono più rapportati. Inoltre, è presente anche il Giapponismo americano, tuttavia, non verrà affrontato in questa sede. Cfr. Mia, CONSALVO, *Atari to Zelda: Japan's Videogames in Global Contexts*. Cambridge, Mass. London: the MIT press, 2016.

[2] D'ora in poi Giapponismo.

[3] D'ora in poi, con "Occidente" si considererà il paesaggio europeo.

[4] Marc Olivier Ranson, BITKER, Parisi, Francesco (a cura di), Giapponismo. Venti d'oriente nell'arte europea 1860-1915, (catalogo della mostra), "Paul-Élie Ranson, "le plus japonard" dei Nabis", Rovigo, Palazzo Roverella 28 settembre 2019-26 gennaio 2020, p. 71. Flavia ARZENI, L'immagine e il segno: il giapponismo nella cultura europea tra Ottocento e Novecento, Intersezioni 41, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 14.

[5] Yoko, CHIBA. "Japonisme: East-West Renaissance in the Late 19th Century." *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 31, no. 2, 1998, p. 4.

[6] È importante sottolineare che già a metà del XVI secolo, durante il periodo noto come 南蛮貿易 *nanban bōeki*, si verificarono i primi scambi commerciali tra il Giappone e i paesi europei.

[7] Cfr. Siegfried, WICHMANN, Giapponismo Oriente-Europa: contatti nell'arte del 19. e 20. secolo, Fabbri, Milano, 1980, p. 8. Valentina, AMICO, Ukiyoe: un'indagine artistico-economica tra Japonisme e Branding. [tesi di laurea magistrale], Venezia: Università Ca' Foscari Venezia, 2018/2019, p. 49.

[8] Il Giapponismo è un fenomeno molto importante anche per il panorama americano dell'epoca; tuttavia, in questa sede, non verrà affrontato per mancanza di spazio.

[9] Susan, J., NAPIER, From Impressionism to Anime: Japan as Fantasy and Fan Cult in the Mind of the West, Palgrave Macmillan, 2007, p. 9.

[10] Il Giapponismo non influenzò solo l'arte figurativa, riuscì a ispirare, infatti, anche la musica come nel caso di Debussy in *Estampes* (1903) e *La Mer* (1903-1905). In particolare, la copertina di *La Mer* fu un omaggio alla *Grande onda* di Hokusai.

[11] ARZENI, *L'immagine e il*…, op. cit., p. 16.

altri sembravano trattare l'arte giapponese come "arte da due soldi"[12]. In ogni caso, in un periodo storico in cui gli artisti erano pronti a un cambio di prospettiva[13] come quello del fine Ottocento, la ragione per cui l'arte del Mondo Fluttuante fu così interessante è da rintracciare nella "prova che può esistere una bellezza nuova, stupefacente e stranamente perfetta, in qualcosa che pure è effimero, consumabile, di poco valore, non unico e anzi riproducibile"[14]. Il Giappone si configura, quindi, come un tema interpretabile che funge da *tabula rasa* per gli artisti di *fin de siècle*[15]. Alcuni di essi, come Van Gogh, lo idealizzano, mentre altri, come Pissarro, ne utilizzano e sovrappongono le particolarità, arrivando a definire Hiroshige un pittore impressionista[16]. Fino a quel momento, l'Oriente, inteso come l'Impero Ottomano, l'India e altri paesi, era stato impiegato come fonte di ispirazione, come nel caso de *La Grande Odalisca* di Ingres, e considerato in una posizione di inferiorità rispetto all'Occidente[17]. Il Giappone, al contrario, rappresenta una novità che per gli occidentali si traduce in una nuova opportunità di sviluppo sia artistico che tecnologico, capace di seguire il sistema della "modernizzazione"[18] dell'epoca[19]. Tuttavia, sebbene il Giappone stesse intraprendendo un processo di cambiamento, i paesi modernizzati continuavano a considerarlo come una terra esotica e arretrata, in cui le donne erano ancora descritte come belle e servili, i samurai simboleggiavano il codice del *bushidō*, suscitando un interesse superficiale e stereotipato, e l'intero Oriente, incluso il Giappone, veniva ancora percepito in maniera distorta.[20].

---

[12] Jean-David, JUMEAU-LAFOND, Parisi, Francesco (a cura di), Giapponismo. Venti d'oriente nell'arte europea 1860-1915, (catalogo della mostra), "Japonisme e movimento simbolista: un'arte "straniera" al servizio del mistero", Rovigo, Palazzo Roverella 28 settembre 2019- 26 gennaio 2020, p. 61.
[13] Gabriel, P., WEISBERG, Reflecting on Japonisme: The State of the Discipline in the Visual Arts. *Journal of Japonisme* 1, 1, 2016, p. 3.
[14] Anna, VILLARI, Parisi, Francesco (a cura di), Giapponismo. Venti d'oriente nell'arte europea 1860-1915, (catalogo della mostra), "Echi giapponisti nella cartellonistica europea tra Otto e Novecento", Rovigo, Palazzo Roverella 28 settembre 2019- 26 gennaio 2020, p. 116.
[15] NAPIER, *From Impressionism*…, op. cit., p. 11.
[16] NAPIER, *From Impressionism*…, op. cit., p. 13.
[17] NAPIER, *From Impressionism*…, op. cit., p. 30.
[18] Si è scelto di virgolettare il termine "modernizzazione" per indicare il processo attraverso cui le potenze non europee, come il Giappone, cercavano di evolversi rapidamente al fine di competere con le nazioni europee. Ci si riferisce, in particolare, al periodo della Restaurazione Meiji all'inizio del XIX secolo.
[19] NAPIER, *From Impressionism*…, op. cit., pp. 14-5, 49, 54.
[20] Jean-Pierre, LEHMANN, "Old and New Japonisme: The Tokugawa Legacy and Modern European Images of Japan.", *Modern Asian Studies*, vol. 18, no. 4, 1984, pp. 761-2, 764-5.

Un Giapponismo, due Giapponismi

Con l'introduzione e la divulgazione delle stampe giapponesi da parte di grandi collezionisti e venditori come Samuel Bing[21], iniziò un lungo periodo in cui l'estetica, i temi e le tecniche utilizzate dagli artisti occidentali si mescolarono lentamente con l'*ukiyoe*. Per poter catalogare le opere giapponiste, gli studiosi hanno dovuto affidarsi a un lavoro di comparazione tra le opere originali giapponesi e quelle di derivazione giapponista[22]. Per questo motivo, infatti, si può proporre che il Giapponismo sia divisibile in due fasi distinte[23]: quella di citazione e quella di struttura[24]. Nella prima vengono collocati artisti come Whistler, Manet e Monet, mentre nella seconda si trovano protagonisti Van Gogh, Gauguin e Toulouse-Lautrec, con l'eccezione di Degas e di Orlik che fecero da ponte tra i due tipi di giapponismo[25].

Fagioli suggerisce che a partire dal 1860 nella Francia impressionista, il Giapponismo si diffuse moltissimo nella sua forma di citazione[26]. Con essa, fondamentalmente, si descrivono tutte le opere in cui gli artisti occidentali inserirono elementi della cultura giapponese[27], intese come *japonaiseries* di decoro[28]: *uchiwa*, kimono, stampe realmente esistite e così via[29]. Nella seconda fase, invece, gli artisti iniziarono a fare propri i temi, la tecnica prospettica della veduta a volo d'uccello, i formati delle stampe e i sistemi cromatici rivisitandoli attraverso il proprio stile[30]. Si precisa, infatti, che non tutto il panorama artistico occidentale condivise la medesima interpretazione delle stampe xilografiche: l'Impressionismo e il Simbolismo, ad esempio, assorbirono i lavori dei grandi maestri giapponesi in maniera totalmente diversa. Se per gli impressionisti il Giapponismo fu un nuovo metodo di espressione della propria raffinatezza, per i Simbolisti esso fu la chiave per poter studiare più a fondo sé stessi[31]. Per poter comprendere al meglio le differenze tra le due fasi si procederà con l'analisi di alcune opere.

---

[21] Judy, Kazumi, YONEMURA, "The influence of ukiyo-e on Impressionism and PostImpressionism", California State University, Dominguez Hills, 1996, p. 7.
[22] Marco, FAGIOLI, Parisi, Francesco (a cura di), Giapponismo. Venti d'oriente nell'arte europea 1860-1915, (catalogo della mostra), "Gli Impressionisti e il Japonisme", Rovigo, Palazzo Roverella 28 settembre 2019- 26 gennaio 2020, pp. 53.
[23] Si propone anche una triplice divisione: esoticismo, imitazione e assimilazione. Cfr. CHIBA, *Japonisme: East-West*…, op. cit., p. 3.
[24] FAGIOLI, *Gli Impressionisti*…, op. cit., pp. 53-4.
[25] Ibid.
[26] FAGIOLI, *Gli Impressionisti…*, op. cit., p. 48.
[27] Va sottolineato, comunque, che inizialmente tra le *japonaiseries* vi erano anche elementi della cultura cinese. Cfr. WICHMANN, *Giapponismo Oriente*…, op. cit., p. 8.
[28] FAGIOLI, *Gli Impressionisti…*, op. cit., p. 54.
[29] Riguardo gli *uchiwa* e i kimono ci si tornerà più avanti.
[30] FAGIOLI, *Gli Impressionisti…*, op. cit., p. 54.
[31] JUMEAU-LAFOND, *Japonisme e movimento*…, op. cit., p. 68.

Il primo Giapponismo: la citazione

Si prenda in considerazione il dipinto *Ritratto di Émile Zola* di Manet come primo quadro rappresentativo della prima fase.

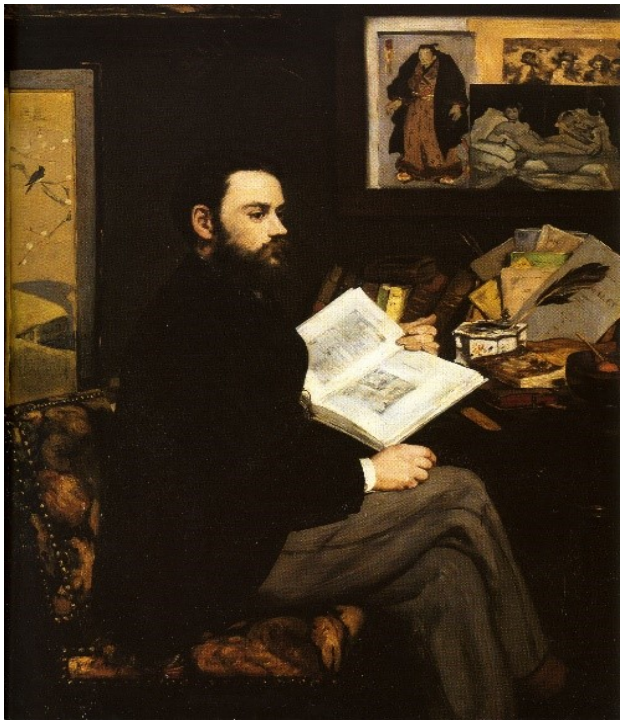

Figura 1 Édouard Manet, *Émile Zola*, olio su tela, 1867.

Figura 2 Édouard Manet, *Émile Zola, dettaglio byōbu*.

Figura 3 Édouard Manet, *citazione Lottatore di sumo di Utagawa Kuniaki II*.

Il protagonista principale della tela è Émile Zola, seduto nello studio mentre legge un libro; tuttavia, se ci si sofferma un po' di più sui dettagli che fanno parte dello sfondo su cui Zola si trova, si possono notare diverse citazioni artistiche: *Olympia* di Manet, *Festa di Bacco* di Velázquez e, infine, *Lottatore di sumo (Ōnaruto Nadaemon della provincia di Awa)* di Utagawa Kuniaki II. Come si può notare dai particolari osservati in modo ravvicinato del quadro [Figg. 2, 3], nella composizione di Manet sono presenti due elementi di matrice giapponese: la citazione di Utagawa Kuniaki II e lo scorcio, forse di un *byōbu* "alla maniera di Kōrin"[32], ai lati di Zola.

Già dal primo sguardo è possibile notare che la scelta della palette di Manet non rispecchia molto quella di Utagawa Kuniaki II: nella xilografia originale, infatti, lo sfondo su cui si staglia Ōnaruto Nadaemon è di un azzurro molto acceso. Nonostante la stampa originale e la replica nel quadro di Manet non siano del tutto uguali, si può rafforzare l'idea che Manet ebbe sicuramente modo di poter studiare a fondo l'arte giapponese. La conoscenza delle stampe xilografiche da parte degli artisti di *fin de siècle*, infatti, era importante; sebbene fosse partito come una moda, probabilmente

[32] Si è utilizzato anche Google Lens per poter trovare un abbinamento con la stampa presente al lato sinistro di Zola; nonostante il risultato non sia stato soddisfacente, si azzardava l'idea che potesse essere un *byōbu*. Dopo la lettura di Arzeni si vorrebbe confermare che si tratti di un paravento. Cfr. ARZENI, *L'immagine e*…, op. cit., p. 18.

propagandata dai fratelli de Goncourt[33], il giapponismo divenne un elemento fondamentale per scuotere i vecchi valori accademici e preparare la strada al modernismo[34]: l'arte doveva divenire un mezzo d'espressione per tutti[35]. Per questo motivo, personaggi illustri come Louis Gonse e Samuel Bing organizzarono esposizioni totalmente dedicate agli oggetti d'arte e si impegnarono alla creazione di riviste dedicate all'arte giapponese[36].

Come secondo esempio della prima fase si è deciso di proporre *The Golden Screen, Caprice in Purple and Gold* di Whistler. Il motivo della scelta è legato alla qualità e quantità dei dettagli con riferimento giapponese che Whistler inserì nel dipinto.

Figura 4 James Whistler, *The Golden Screen, Caprice in Purple and Gold*, olio su pannello di legno, 1864.

La protagonista è la modella irlandese Joanna Hiffernan, raffigurata mentre siede su un tappeto e osserva delle stampe[37]. Ciò che per primo si è notato, in realtà, è stato il *Golden Screen* che, probabilmente, fungeva da pannello per dividere gli spazi anche nella realtà della protagonista. Nel paravento sono chiari i riferimenti all'arte Heian (794-1185) e Muromachi (1333-1573): il *byōbu* in stile *yamatoe*; il color oro utilizzato per rendere indefinite le scene[38]; le pose dei personaggi; i rossi brillanti degli abiti dei soggetti e, ancora, l'utilizzo del *fukinuki yatai,* cioè la veduta dall'alto degli edifici[39]. Il paravento è già indubbiamente un segno della conoscenza dell'arte giapponese da parte

[33] ARZENI, *L'immagine e*…, op. cit., p. 19.
[34] CHIBA, *Japonisme: East-West*…, op. cit., pp. 2, 19.
[35] ARZENI, *L'immagine e*…, op. cit., pp. 24, 29.
[36] ARZENI, *L'immagine e*…, op. cit., pp. 24-5. FAGIOLI, *Gli Impressionisti*…, op. cit., p. 50.
[37] Manuel CARRERA, Parisi, Francesco (a cura di), Giapponismo. Venti d'oriente nell'arte europea 1860-1915, (catalogo della mostra), "Moore, Whistler, Lavery, Sargent: aspetti del giapponismo oltremanica", Rovigo, Palazzo Roverella 28 settembre 2019- 26 gennaio 2020, p. 84.
[38] Si azzarda l'idea che Whistler abbia citato lo stile della scuola Tōsa.
[39] Si è pensato potesse essere un *byōbu* il cui tema riprende il *Genji monogatari emaki*, tuttavia, non è stato possibile fare un confronto valido.

di Whistler, eppure nel dipinto dell'artista ci sono anche altri elementi tipici della prima fase: il kimono indossato dalla modella caratterizzato da un motivo decorativo di fiori o foglie colorato; il rosso del colletto e dell'*obi* che riprende molto le vesti dei personaggi nel *byōbu*; la coperta bianca anch'essa decorata con motivi floreali e forme simili a nuvole; le ceramiche; e ancora, le copie delle stampe della serie *Vedute famose di oltre sessanta province*[40] di Hiroshige[41].

Rispetto all'*Émile Zola* di Manet, il dipinto di Whistler presenta molte più citazioni dirette e visibili in cui non solo sono presenti stampe *ukiyoe* ma è presente anche ciò che Arzeni definisce "un oggetto emblematico della *japonaiserie*"[42], cioè il kimono. Quest'ultimo divenne un oggetto prezioso da voler collezionare e omaggiare. Fu protagonista indiscusso di moltissimi dipinti e manifesti, come in *Starý Japan* di Jindřich Hlavín; il kimono diede una grande spinta agli artisti occidentali a sperimentare e ricreare i design più diversi.

Figura 5 Jindřich Hlavín, *Starý Japan*, litografia a colori, 1911.

Altro elemento chiave, egualmente importante al kimono, era il ventaglio che, come Arzeni suggerisce, era "strumento di dissimulazione e di civetteria"[43]. Sebbene i ventagli avessero un proprio utilizzo in base alla situazione, come nel caso del *gunbai uchiwa,* ossia il ventaglio da guerra, per gli

[40] 六十四州名所図会, Rokujūyoshū meisho zue.
[41] Ibid.
[42] ARZENI, *L'immagine e*…, op. cit., p. 19.
[43] ARZENI, *L'immagine e*…, op. cit., p. 19.

artisti occidentali divenne un altro mezzo di espressione, come in *Oiseaux sur une branche au claire de lune* di Henri-Charles Guérard[44] .

Figura 6 Henri-Charles Guérard, *Oiseaux sur une branche au claire de lune*, modello per ventaglio, lavis d'inchiostro e pittura argentata su tela, senza data.

Si vuole concludere il primo Giapponismo con due opere che hanno il kimono come principale attore: *La Japonaise* di Monet e *Corriere della Sera* di Vespasiano Bignami.

Figura 7 Claude Monet, *La Japonaise*, olio su tela, 1876.

[44] Francesco, PARISI, *Giapponismo. Venti*…, op. cit., p. 132.

Nella tela Monet ritrae sua moglie Camille, vestita con un *uchikake* rosso acceso[45]. Nella parte superiore, l'abito presenta foglie di acero che sembrano quasi essere delicatamente ricamate, per poi essere bruscamente interrotte da una figura umana poco chiara nella parte inferiore. Si noti anche l'orlo dello strascico, solitamente non decorato e lasciato in tinta unita; in questo caso, Monet ha voluto creare una sorta di paesaggio floreale: partendo da destra verso sinistra, si può notare un prato pieno di tanti piccoli fiori di colore diverso, accompagnati dal blu in alto che probabilmente rappresenta il cielo. Si osservino, inoltre, tutti i ventagli che contornano Camille: sopra molti di essi sono presenti temi ricorrenti dell'arte *ukiyoe,* come pesci e crostacei, *bijin*, gru e flora simile a iris.

Figura 8 Vespasiano Bignami, *Corriere della Sera*, litografia a colori, 1896.

L'ultima opera scelta è una litografia attribuita a Vespasiano Bignami[46], artista con una formazione influenzata dalla corrente della Scapigliatura, la cui funzione fu quella di pubblicizzare il Corriere della Sera dell'epoca. Questo manifesto è un tipico esempio del primo Giapponismo in cui la protagonista indossa un vistoso kimono decorato con foglie di acero di diverse grandezze e tiene tra le mani un *uchiwa* mentre sembra osservare il cartello alla sua sinistra. Rispetto a *La Japonaise* di

[45] Si è pensato che Monet si fosse lasciato ispirare dai kimono utilizzati durante le cerimonie nuziali ma il kimono indossato da Camille non è un *furisode* né un *iro kakeshita*. Si pensa, quindi, che all'epoca del pittore non ci fosse un'ampia conoscenza riguardo la differenza tra i kimono e la lunghezza delle loro maniche.
[46] LombardiaBeniCulturali, *Corriere della sera*, in https://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/H0110-02531/, ultimo accesso 03/06/2024.

Monet, la *bijin* di Bignami presenta una capigliatura molto complicata, il *takashimada*[47], ovvero un'acconciatura tipica delle fanciulle nubili o delle cortigiane, decorata da *kanzashi* e da un pettine centrale. Il manifesto, inoltre, gioca molto sull'ambientazione indefinita in cui la *bijin* posa: il cielo scuro e la luna dietro di lei confermano chiaramente che sia sera, riprendendo così il nome del quotidiano.

[47] 江戸の日本髪, *江戸時代後期・幕末*, in https://www.edononihongami.com/blank-2, ultimo accesso 03/06/2024.

Il secondo Giapponismo: la struttura

Come accennato in precedenza, con la seconda fase gli artisti iniziarono ad assimilare gli elementi e i simboli dell'arte giapponese e a reinterpretarli. Si consideri, ad esempio, l'importanza che i grafici e gli illustratori attribuirono ai *katagami*: intorno gli inizi del 1900, infatti, vennero pubblicati molti manuali e collezioni dedicati alle forme stilizzate della flora e degli elementi decorativi geometrici giapponesi, protagonisti soprattutto nell'Art Nouveau e nell'Art Déco[48]. Gli artisti della seconda fase non si limitarono alla stilizzazione delle forme: molti assimilarono i formati delle stampe stesse, come Klimt in *Giuditta II* che probabilmente utilizzò come modello gli *hashirae* di Harunobu e di Eizan[49]. Come per la prima fase, verranno presentate varie opere di artisti e stili differenti. Tuttavia, si ricorda che l'obiettivo di questa sezione non è quello di descrivere in maniera puntualissima le differenze o le somiglianze tra le varie correnti artistiche, bensì quello di fornire al lettore quali siano state le varie chiavi di lettura e reinterpretazione da parte degli artisti dell'epoca.

La prima composizione scelta è *Hiver* o *L'Explorateur perdu* di Lucien Lévy-Dhurmer. Come accennato nel paragrafo 2, l'arte simbolista aveva assorbito e utilizzato gli elementi culturali giapponesi per poter "creare un contesto di interrogazione tramite una specie di spaesamento culturale"[50].

Figura 9 Lucien Lévy-Dhurmer, *Hiver o L'Explorateur perdu*, pastello su carta, 1896.

[48] Giovanni, FANELLI, Parisi, Francesco (a cura di), Giapponismo. Venti d'oriente nell'arte europea 1860-1915, (catalogo della mostra), "Il Giapponismo nell'illustrazione simbolista e art nouveau", Rovigo, Palazzo Roverella 28 settembre 2019- 26 gennaio 2020, pp. 91-92.

[49] Francesco, PARISI, (a cura di), Giapponismo. Venti d'oriente nell'arte europea 1860-1915, (catalogo della mostra), "Giapponismo e giapponismi europei", Rovigo, Palazzo Roverella 28 settembre 2019- 26 gennaio 2020, p. 24.

[50] JUMEAU-LAFOND, *Japonisme e movimento*…, op. cit., p. 59.

Nel pastello, il soggetto è un vecchio aggrappato a un bambù che sembra guardare la neve che fiocca inesorabile. La lettura accolta dalla critica è quella legata all'inverno, che crudelmente arriva, così come la morte. L'elemento estraneo è proprio il bambù che sembra creare una sorta di gabbia da cui il vecchio non potrà mai uscire. In questo caso, la funzione dell'elemento giapponese è stata quella di rinforzare la metafora della morte[51].

La seconda composizione scelta è *Model* di Emil Orlik che, come portavoce del Giapponismo ceco, riuscì a unire i princìpi e gli stilemi occidentali di gusto germanico e giapponese[52].

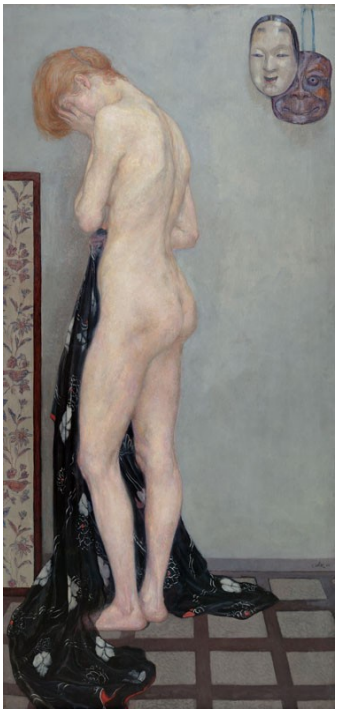

Figura 10 Emil Orlik, *Model*, olio su tela, 1904.

Nell'opera è raffigurata una giovane donna nuda mentre si copre il viso, probabilmente imbarazzata. La posa in cui Orlik la ritrae permette alla figura di coprirsi in modo completo. Il modo in cui tiene il kimono, con la gamba sinistra avanzata, sembra fungere da copertura, mentre anche il braccio sinistro è posizionato in modo da nascondere il seno. La postura nel completo dà l'impressione che la donna sia in imbarazzo. Inoltre, la modella sembra coprirsi anche perché la *ko omote* la osserva. In particolare, questa maschera simboleggia la bellezza innocente[53] e forse questo potrebbe essere un elemento collegato. Nella tela di Orlik si può notare come il nudo, tema dell'arte mitteleuropea, venga unito al formato del *kakemono*[54]. Può certamente ricordare i *bijinga* di Utamaro, come *Beltà al bagno*

[51] JUMEAU-LAFOND, *Japonisme e movimento*…, op. cit., p. 60.
[52] PARISI, *Giapponismo e*…, op. cit., p. 26.
[53] THE NOH.COM, *Onna : Ko-omote*, in https://www.the-noh.com/sub/jp/index.php?mode=db&action=e_view_detail&data_id=23&class_id=1, ultimo accesso 01/02/2025.
[54] Ibid.

(1799 circa), a causa della presenza della donna e della sua posa; inoltre, elementi tipici della prima fase del Giapponismo si uniscono a quelli della seconda: il pavimento che ricorda un *tatami*; due maschere di cui una *ko omote* del teatro nō che sembra rivolta verso la ragazza; un kimono o forse una semplice vestaglia con flora stilizzata; e ancora, un piccolo paravento decorato con motivi floreali. La terza opera scelta è *Onde, damigelle di Numidia e scorfano* di Galileo Chini. La scelta di quest'opera è legata al tema della natura, al formato e all'uso dei colori. Sebbene il soggetto dell'opera sia probabilmente un omaggio a *Gru, onde e sole* di Isoda Koryūsai (1735-1790)[55], nel dipinto di Chini è possibile notare come la commistione tra lo stile Liberty e l'arte giapponese possa creare linguaggi personali e innovativi.

Figura 11 Galileo Chini, *Onde, damigelle di Numidia e scorfano*, olio su tavola, 1910-1915 circa.

Il formato della composizione di Chini ricorda quello dei *byōbu*, in cui la scena si svolge su più pannelli. In questo paravento, l'artista utilizza temi naturali, cari all'*ukiyoe* e all'Art Nouveau, dipingendo tre damigelle di Numidia mentre cercano di prendere uno scorfano che guizza fuori dall'acqua. La palette utilizzata da Chini è molto ridotta ma brillante; ciò nonostante, la scelta dei colori è più che giustificata dall'andamento della scena che si svolge durante il tramonto, per cui la luce crea splendidi riflessi sulle onde del mare. Il cielo scuro, in secondo piano, permette alla scena di prendere vita sull'acqua: le sfumature dorate e blu delle onde vengono bruscamente interrotte dalla campitura dei piumaggi delle damigelle.

[55] Cfr. Agnese SFERRAZZA in PARISI, *Giapponismo e*…, op. cit., p. 319.

Nel periodo iniziale dell'*ukiyoe*, la varietà di colori disponibili era piuttosto limitata, come nel caso delle stampe *benizuri e*, che impiegavano principalmente il rosa e il verde. Con l'introduzione delle stampe *nishiki e*, la gamma cromatica aumentò notevolmente, come dimostra l'uso del blu di Prussia da parte di Hokusai. Successivamente, a partire dal periodo Meiji, furono introdotti nuovi colori, non solo di origine vegetale ma anche sintetici, estendendo ulteriormente le possibilità cromatiche[56].
Il *byōbu* di Chini richiama l'uso della palette delle prime stampe, caratterizzate da un impiego di colori limitati ma brillanti, come nella stampa *benizuri e Pioggia nel quinto mese*[57] di Ishikawa Toyonobu.

Figura 12 Ishikawa Toyonobu, *Pioggia nel quinto mese*, *benizuri e*, 1755 circa.

[56] LIBRARY OF THE CONGRESS , *The Colorful World of Ukiyoe*, in https://www.loc.gov/ghe/cascade/index.html?appid=2ea96b5ec90e4378a363c01d10131192&bookmark=Color%20Evolution, ultimo accesso 21/01/2025.
[57] 五月雨, *Samidare*.

Le figure 13 e 14 della seconda fase sono totalmente dedicati ai *katagami*.

Figura 13 Alphonse Mucha, motivi decorativi bidimensionali, 1900.

Figura 14 Alphonse Mucha, motivi decorativi bidimensionali, 1900.

Entrambe le figure derivano dal volume *Combinaisons Ornementales se Multipliant à l'Infini à L'Aide du Miroir* ed entrambe presentano esempi di pattern e di design in cui la flora è stilizzata. Le tavole presenti nel volume propongono anche motivi decorativi basati sugli uccelli e sugli insetti[58]. L'utilizzo dei pattern organicistici è rintracciabile in moltissime opere di Art Nouveau e di Art Déco, sia in pittura sia in architettura. I pattern di questo periodo furono influenzati dagli *tsuba*, cioè le else delle lame giapponesi, che solitamente venivano decorati in base alla persona che li portava e anche dal *katagami* tessile giapponese, cioè l'*ise katagami*. Lo studio dei pattern portò gli artisti a dedicarsi anche alla rilegatura, all'illustrazione e alla decorazione dei libri[59].

[58] Google Arts & Culture, *Combinaisons Ornementales se Multipliant à l'Infini à L'Aide du Miroir*, in https://artsandculture.google.com/asset/combinaisons-ornementales-se-multipliant-%C3%A0-l-infini-%C3%A0-l-aide-du-miroir/0gHr2oMFjwptNw, ultimo accesso 06/06/2024.
[59] FANELLI, Il Giapponismo nell'illustrazione…, op. cit., pp. 92-7.

L'ultimo esempio che si vuol proporre è *The Seasons: Autumn* di Alphonse Mucha. Nell'opera viene ritratta una giovane donna seduta nella natura mentre raccoglie l'uva.

Figura 15 Alphonse Mucha, The Seasons: Autumn, litografia a colori, 1896.

La fanciulla è la personificazione dell'autunno e lo si può riconoscere dagli elementi naturali che la circondano, come le viti, l'uva e i crisantemi sul capo. Anche la scelta del colore della chioma richiama il rossiccio delle foglie autunnali. La litografia è parte di un polittico formato da quattro litografie a colori, ognuna rappresentante una delle quattro stagioni.

Si noti come nella litografia gli elementi dell'*ukiyoe* si siano amalgamati allo stile artistico dell'Art Nouveau: la *bijin* come soggetto; la presenza degli elementi naturali che vengono semplificati e stilizzati; l'utilizzo stesso della flora per determinare il periodo in cui si svolge la scena; la posa e i panneggi delicati degli abiti della fanciulla; e ancora, l'utilizzo dei colori pastello per rendere più delicata la scena.

Mucha non usufruì direttamente degli stilemi *ukiyoe*, bensì

> fu in grado di utilizzare l'arte giapponese per creare un sistema autonomo e personale in cui i rimandi orientali emergevano soltanto nelle intenzioni, divenendo intuitivamente visibili in quella strana relazione che intercorreva tra la stilizzazione e un accentuato senso del dettaglio vicino al naturalismo.[60]

Con l'influsso del Giapponismo è evidente che durante il periodo tra il 1860 e il 1915 le arti occidentali furono scosse.

[60] PARISI, *Giapponismo e…*, op. cit., p. 26.

> L'arte giapponese recò in sé le tracce di un nuovo umanesimo che riversato in Occidente adottato dagli artisti di diversa provenienza e di consolidata formazione nazionale contribuì all'elaborazione di una nuova maniera di vedere il mondo circostante.[61]

Le opere commentate sono state utili nell'illustrare come i vari artisti dell'epoca abbiano assorbito e sviluppato i temi giapponisti. Sebbene si tratti di un fenomeno che è persistito per un lasso di tempo piuttosto breve, ancora oggi studiosi si riuniscono in simposi per trattare del Giapponismo[62]. Infatti,

> As new methodologies emerge, as Japonisme becomes more than a study of the influence of Japanese art on western art, it becomes increasingly relevant to examine issues and material from new perspectives.[63]

Ed è proprio in questo elaborato che si vuole provare a esaminare materiale nuovo, questa volta capovolgendo il ruolo del Giapponismo. Questo rovesciamento mostra la possibilità di un "giapponismo di ritorno", ovvero di una doppia influenza sull'arte: inizialmente gli artisti di *fin de siècle* furono influenzati dall'arte giapponese, ne fecero propri i temi e i canoni, oggigiorno, invece, gli artisti hanno utilizzato questi temi e canoni giapponisti per creare nuova arte, interpretandoli a loro volta. Si è ritenuto un esempio ideale la figura di Yoshitaka Amano e i suoi lavori per sostenere che il giapponismo di ritorno sia presente nell'arte contemporanea.

---

[61] PARISI, *Giapponismo e*…, op. cit., p. 17.
[62] Cfr. ジャポニズム学会, *Society for Study of Japonisme*, https://japonisme-studies.jp/en/, ultimo accesso 09/06/2024.
[63] WEISBERG, *Reflecting on*…, op. cit., p. 11.

Capitolo 2 天野喜孝 Amano Yoshitaka

L'inizio presso Tatsunoko fino ad Amano Corpus Animae[1]

> I don't remember a time when I wasn't making drawings.[2]

Nato a Shizuoka nel 1952, Yoshitaka Amano è un illustratore, animatore e character designer giapponese. Inizia la propria carriera a soli 15 anni lavorando come disegnatore e collaboratore per Tatsunoko Production dopo aver presentato il proprio portfolio. Dopo aver contribuito al design di personaggi di *anime* come *Gatchaman – Battaglia dei pianeti*[3] e *Le avventure dell'Ape Magà*[4], intorno al 1981 Amano decide di lasciare lo studio Tatsunoko per diventare un artista freelance.

> But once your life is too stable, your creative [*sic*!] dies.[5]

Inizia una lunghissima collaborazione con altri artisti come Baku Yumemakura e Hideyuki Kikuchi[6], ricevendo il Seiun Award[7] per quattro anni di seguito[8] tra il 1983 e il 1987. Nel 1984 pubblica il suo primo art book *Maten*[9], confermando così la sua figura di artista freelance. Negli anni successivi realizza copertine per manga e romanzi[10], affacciandosi anche al mondo cinematografico con *Angel's Egg*[11], partecipando come direttore artistico. Nonostante sia impegnato in particolar modo con le illustrazioni per altri artisti, nel 1987 la Square Soft (poi Square Enix) gli offre la possibilità di creare i design dei personaggi e dei loghi per i titoli della saga di *Final Fantasy*[12]. Questa opportunità si rivela molto interessante, in quanto

> […] my preconception of video games was basically things like *Space Invaders*, but I decided to accept the *Final Fantasy* offer after learning that the visual aspect would be very important to the game, […]

---

[1] In questa sede verrà proposta una biografia sommaria, in quanto sarebbe necessario dedicare uno spazio considerevole per illustrare in maniera puntuale la carriera di Amano.

[2] Yoshitaka AMANO, *Biography*, https://www.yoshitakaamano.com/about, ultimo accesso 10/10/2024.

[3] 科学忍者隊ガッチャマン, *Kagaku ninjatai Gatchaman*.

[4] 昆虫物語 みなしごハッチ, *Konchū monogatari - Minashigo Hutch*.

[5] Yoshitaka AMANO, *Biography*…, op. cit.

[6] Rispettivamente, autori di *Chimera* e *Vampire Hunter D*.

[7] Si tratta di un premio giapponese conferito alle migliori opere fantasy e fantascientifiche pubblicate durante l'anno in cui viene assegnato.

[8] Yoshitaka AMANO, Tetsuichiro, MIYAKI, "Yoshitaka Amano: Illustrations", *VIZ Media*, LLC, 2016, p. 122.

[9] Conosciuta col nome originale, in giapponese 魔天, *Maten* è una raccolta di dipinti in cui il fantastico è protagonista. Contiene diverse pagine dedicate a Vampire Hunter D e a Fairies.

[10] Si veda la serie di copertine dedicate ai romanzi di Edogawa Rampo, riportati in inglese: *The Fiend with 20 Faces / Junior Detective League*; *Beast in the Shadows* (ed. italiana, "La belva nell'ombra", pubblicato da Marsilio Editori); *Two-sen Copper Coin*, pubblicate da Kodansha. Cfr. AMANO, MIYAKI, *Yoshitaka Amano*…, op. cit., p. 38.

[11] 天使の卵, *Tenshi no Tamago*, film diretto da Mamoru Oshii nel 1985, pubblicato da Tokuma Shoten.

[12] Si desidera fare un appunto riguardo la collaborazione con Square Soft/Square Enix: dal 1987 a oggi, Amano ha sempre avuto modo di collaborare ai vari titoli, ricoprendo diversi ruoli, tra cui character designer, logo designer e graphic designer. Inoltre, considerato che dal primissimo *Final Fantasy* si è arrivati al sedicesimo capitolo della saga, si vuole segnalare che in questa sede non verranno citati tutti.

> video game characters were pixelated and not finely rendered. So I wanted players to be able to imagine the world of *Final Fantasy* by looking at my artwork.[13]

Tra il 1988 e il 1994, oltre a dedicarsi ai vari concept dei primi cinque titoli della saga di *Final Fantasy*, Amano si occupa anche della realizzazione delle scenografie per alcune opere teatrali, come *The Sea God's Villa*[14]. Da metà degli anni Novanta, tuttavia, il panorama artistico locale comincia a non soddisfare più le sue esigenze creative:

> I wanted to challenge myself in a new environment where many talents are competing with each other.[15]

Per questo motivo, tra il 1995 e il 1996, Amano si reca prima a Parigi e poi a New York per espandere il proprio orizzonte creativo[16]. Si trova coinvolto con moltissime nuove realtà: il mondo della moda e della litografia.

> I felt that if I was going to hold an exhibition over there I needed to be creating there too, so I set up my studio in SoHo.[17]

Così facendo, nel 1997 tiene la sua prima mostra[18] a New York. La sua figura, tuttavia, non è ancora ben conosciuta dagli abitanti, per cui la campagna pubblicitaria viene affissa sui palazzi e nei luoghi pubblici, tanto che

> […] New Yorkers have walked around scratching their heads over the mysterious "Think Like Amano" messages that decorate the walls of buildings or have stared at them in the subway cars.[19]

Nel frattempo, nonostante i preparativi per l'esposizione, Amano si trova impegnato in altri lavori: la pubblicazione dell'artbook *Tale of Genji*[20]; la collaborazione al titolo di *Final Fantasy VII*; la creazione di costumi e scenografie per gruppi teatrali come *Takarazuka Revue*[21] e molti altri. Nei due anni successivi, lavora con artisti del panorama fumettistico e narrativo statunitense, come Neil Gaiman, pubblicando assieme *Sandman: Cacciatori di Sogni*[22].

---

[13] AMANO, MIYAKI, *Yoshitaka Amano…*, op. cit., p. 14.

[14] 海神別荘, *Kaijin Bessō*. Si tratta di un'opera teatrale scritta nel 1913 da Izumi Kyōka, in questo caso interpretata dal maestro Tamasaburo Bando. Cfr. https://newpeople.jp/amano-3.html, ultimo accesso 16/10/2024.

[15] ANS Exclusive Interview: 10 Questions To Yoshitaka Amano, https://web.archive.org/web/20060827132733/http://www.animenewsservice.com/archives/amano.htm#expand, ultimo accesso 17/10/2024.

[16] Amano riferisce che viaggiare in luoghi diversi influenzi il suo progresso creativo. Per questo motivo durante gli anni di carriera ha fondato studi a Tokyo, Parigi e New York. Cfr. AMANO, MIYAKI, *Yoshitaka Amano…*, op. cit., pp. 101-4.

[17] AMANO, MIYAKI, *Yoshitaka Amano…*, op. cit., p. 101.

[18] Durante l'intervista per *Yoshitaka Amano Illustrations*, Amano ha affermato di aver tenuto una Solo Exhibition a SoHo nel 1997. Cercando su internet dei riferimenti alla mostra non si è riusciti a trovare una vera corrispondenza; tuttavia, esiste il catalogo dell'esibizione "Think Like Amano" datato 1997. Cfr. Yoshitaka AMANO, *Shop*, https://www.yoshitakaamano.com/shop-amano/book-thinklikeamano, ultimo accesso 17/10/2024.

[19] Yoshitaka AMANO, *Think Like Amano*, https://www.yoshitakaamano.com/think-like-amano, ultimo accesso 17/10/2024.

[20] 源氏物語, *Genji monogatari*, pubblicato da Anzudo. La versione inglese è stata pubblicata da Dark Horse Books nel 2012.

[21] Gruppo teatrale di sole donne nato a Ōsaka intorno al 1914. Cfr. https://kageki.hankyu.co.jp/english/troupe/index.html, ultimo accesso 18/10/2024.

[22] *The Sandman: The Dream Hunters*, edito Vertigo – DC Comics.

Da questo primo approccio al fumetto americano sin dai primissimi anni del 2000, Amano instaura un rapporto lavorativo anche con la DC Comics, disegnando poster per i supereroi della DC, come *Batman* e *Superman*. Tra il 2001 e il 2002, invece, pubblica diversi art book, tra cui *The Complete Prints of Yoshitaka Amano*[23] e *N.Y. Salad*[24]. Sempre in quei due anni lavora sia per la Marvel Comics, illustrando *Elektra & Wolverine: Redentore*[25] di Greg Rucka sia al concept design della saga di film *Yin-Yang Master*[26] di Baku Yumemakura[27]. La collaborazione con quest'ultimo sembra prendere il sopravvento soprattutto tra il 2003 e il 2006, in cui Amano si vede largamente impegnato con le illustrazioni per le nuove uscite.

A partire dal 2007, intraprende un periodo ricco di esposizioni, sia in Europa che in Asia. Tra le principali mostre si ricordano quelle presso Nosbaum & Reding a Lussemburgo nel 2007, Galarie Michael Janssen in Germania nel 2008, Metaphysical Gallery a Taiwan nel 2009 e, nel 2010, presso Art Statements a Tokyo[28]. Nel medesimo anno, Amano ha dedicato un intero tour a uno dei suoi progetti indipendenti, *Devaloka*[29]. Da questa ultima mostra pubblica nel 2013 un nuovo volume intitolato *Deva Zan*. Questo progetto aveva inizialmente l'intenzione di svilupparsi come un film, motivo per cui nel 2010 Amano fondò lo *Studio Deva Loka*. Tuttavia, a causa di imprevisti, non fu possibile realizzare la pellicola e la sua produzione fu rinviata. Nel 2023, tuttavia, è stato confermato che *Deva Zan* verrà realizzato come una serie anime[30]. Parallelamente, ha continuato a lavorare alle

---

[23] 天野喜孝全版画集, *Amano Yoshitaka zenhangashū*, pubblicato da Bijutsu Shuppan-sha. Sebbene l'art book sia considerato completo, è importante notare che ormai sia obsoleto, poiché sono passati più di venti anni dalla sua pubblicazione. Tuttavia, rispetto ad altre raccolte del maestro Amano, *The Complete Prints of Yoshitaka Amano* si distingue per la sua completezza. Infatti, include anche le didascalie informative tipiche di un catalogo, come il nome dell'opera, la datazione, il materiale, le dimensioni e altro ancora.

[24] Il titolo originale è proprio *N. Y. Salad*, pubblicato da Yoshitaka Amano Office / SHUFUNOTOMO Co., Ltd. Nasce come raccolta di sketch fatti nel tempo libero da Amano; ne è stata fatta anche una serie animata. Cfr. AMANO, MIYAKI, *Yoshitaka Amano…*, op. cit., p. 75. Il volume verrà ripreso sia nel 2005 *N. Y. Salad: Sleeping Princess Lettuce* pubblicato da SHUFUNOTOMO e nel 2017 con *N.Y. Salad – The Lettuce Princess*, in lingua originale *Nemureru Retasu Hime* 眠れるレタス姫, pubblicato da *Fukkan Dot com*, 復刊ドットコム. Non è stato possibile confrontare i due volumi in quanto quello del 2005 non è facilmente reperibile. Tuttavia, si suppone che col volume del 2017 ci sia l'aggiunta della trama scritta da Suzuki Mari.

[25] Elektra and Wolverine: The Redeemer, edito Marvel Enterprises.

[26] 陰陽師, *Onmyōji*, distribuito da Toho.

[27] Si vuole sottolineare, con questo esempio, che il rapporto instauratosi tra Amano e altri artisti, come Baku Yumemakura, perduri ancora oggi, così come la collaborazione con l'attuale Square Enix.

[28] AMANO, MIYAKI, *Yoshitaka Amano…*, op. cit., p. 125. Inoltre, si vuole evidenziare che spesso, in *Yoshitaka Amano Illustrations*, non risultano sempre indicate le date delle partecipazioni e delle esposizioni di Amano. Ad esempio, non è menzionata l'esposizione tenutasi nel 2005 presso Nosbaum & Reding (Lussemburgo), mentre viene riportata la sua seconda esposizione nel 2007. Sebbene si sia notato che questa mancanza sia ricorrente nel testo, si è deciso di basare la stesura cronologica della carriera di Amano sul volume citato poiché è il più completo.

[29] スポーツ報知, : *Sekaiteki animētā Amano Yoshitaka-shi, hatsu no eiga kantoku … 3D anime [ZAN],* https://web.archive.org/web/20100412163155/http://hochi.yomiuri.co.jp/entertainment/news/20100410-OHT1T00048.htm, ultimo accesso 24/11/2024. Inoltre, il termine *Devaloka* è ripreso dalle religioni indiane e/o buddhiste; il suo significato è "il luogo in cui abitano gli dèi e le dee". Si tratterà più avanti di questo nella sezione dedicata allo stile.

[30] GO NAGAI WORLD, *Il film anime ZAN di Yoshitaka Amano è stato riavviato come serie*, https://www.gonagaiworld.com/il-film-anime-zan-di-yoshitaka-amano-e-stato-riavviato-come-serie/, ultimo accesso 24/11/2024.

Candy Girls, un'altra serie di opere indipendenti incentrate su icone femminili, che continua a produrre ancora oggi.

Nel 2012 Amano prosegue la sua collaborazione con i racconti gialli di Edogawa Ranpo, pubblicando *Yoshitaka Amano: Rampo Illusion Art*[31], che riprende i lavori svolti in precedenza per le copertine pubblicate negli anni Ottanta per Kodansha. Dopo l'avventura letteraria, Amano torna a collaborare con il mondo dei videogiochi, come *Child of Light* nel 2014 e *Final Fantasy XV* nel 2016. Tuttavia, la sua attività non si limita alla produzione di copertine o creazione di loghi: nel 2019 gli viene commissionata l'illustrazione della carta *Liliana, Dreadhorde General* per il gioco di carte *Magic: The Gathering*[32]. L'anno successivo, si presenta per Amano un'opportunità davvero esclusiva: la celebre rivista *Vogue Italia* lo ingaggia per realizzare sia la prima copertina con gli abiti firmati Gucci sia delle pagine in cui veste la modella Lindsey Wixson[33]. Nel 2024, invece, Amano collabora con l'organizzazione di Lucca Comics & Games, creando un trittico ispirato alle opere[34] di Giacomo Puccini. Infine, il 13 novembre 2024 viene inaugurata la mostra *Amano Corpus Animae*, la prima in Europa, dedicata ai suoi 50 anni di carriera artistica.

[31] 天野喜孝 乱歩幻影画集, *Amano Yoshitaka Ranpo gen'ei gashū*. Pubblicato da Fukkan Dot Com.

[32] WIZARDS OF THE COASTS, *A Dream Collaboration: Magic and Yoshitaka Amano*, https://magic.wizards.com/en/news/feature/dream-collaboration-magic-and-yoshitaka-amano-2019-05-09, ultimo accesso 25/11/2024.

[33] VOGUE, Yoshitaka Amano (a cura di), *Rinascimento*, 2020, 833, pp. 108-117.

[34] Riguardo queste opere, se ne discuterà più avanti nel quarto capitolo.

La ricerca del proprio stile - "So, which one's your work?"[35]

Fino a questo momento, si è ripercorsa la carriera di Amano, dalla sua nascita come artista fino a oggi, senza approfondire uno degli aspetti più significativi: lo stile. Ma come si può definire lo stile di un artista che non appartiene a un movimento specifico? Si consideri ad esempio un artista ben noto, come Monet: essendo pienamente integrato nella corrente impressionista, è semplice datare la carriera e catalogare le sue opere come "impressioniste"[36]. Per esaminare il caso di Amano, invece, è necessario approfondire le influenze che hanno caratterizzato la sua matita durante gli anni; per questo motivo, si dividerà il discorso in tre sezioni: il lavoro presso Tatsunoko; l'illustrazione di copertine, fumetti e videogiochi; la *fine art*[37,38].

Tatsunoko Production

Come già detto in precedenza, mentre lavorava per lo studio Tatsunoko, Amano si occupava del design dei personaggi delle serie animate. Sebbene abbia ideato alcuni personaggi, come *Il Mago Pancione*[39] e *Hurricane Polimar*[40], il processo creativo dell'animazione è di tipo collettivo, per cui le sue opportunità di esprimere appieno il proprio talento erano limitate.

> I worked as a character designer at Tatsunoko Pro, doing initial creative work for the animators. Basically, the animators would use my designs for inspiration when creating the actual animation that would appear on TV, so my work hardly ever made out it out into the world. I only ever worked like that while I was at Tatsunoko.[41]

Il suo ruolo era decisamente meccanico: seguendo linee guida doveva produrre nuovi design, spesso costringendosi anche a ritmi eccessivi.

> I loved to draw, but I was basically confined to the "Character Room", continuously drawing assignments, and that was hard. […] "How can I get out of here?"[42]

L'esperienza maturata presso lo studio d'animazione ha certamente offerto ad Amano numerosi vantaggi, tra cui la possibilità di collaborare efficacemente a progetti caratterizzati da scadenze

---

[35] AMANO, MIYAKI, *Yoshitaka Amano…*, op. cit., p. 100.

[36] Ciò che si vuole intendere è che Monet è un artista che è stato storicizzato, per cui è facile cercarne informazioni puntuali.

[37] Amano stesso si riferisce alle arti visive come *fine arts* nelle interviste. Cfr. AMANO, MIYAKI, *Yoshitaka Amano…*, op. cit., pp. 45, 85, 104.

[38] È emerso che nei due testi esaminati si tende a suddividere lo sviluppo artistico di Amano in tre sezioni distinte. Nel primo caso, l'artista stesso segna la propria evoluzione secondo un ciclo temporale ben definito, evidenziando un punto di rottura ogni quindici anni, da cui riparte per rinnovarsi e riformarsi. Cfr. AMANO, MIYAKI, *Yoshitaka Amano…*, op. cit., p. 100. Nel secondo caso, invece, l'autore suggerisce che Amano abbia raggiunto una nuova maturità stilistica suddividendo il suo lavoro in tre periodi: quello dedicato all'animazione, quello delle illustrazioni e quello della stampa artistica, definita *Fine Arts*. Cfr. Yoshitaka, AMANO, *Amano: The Complete Prints of Yoshitaka Amano*, New York, NY: Harper Design International, 2003, p. 278.

[39] ハクション大魔王, *Hakushon Daimaou*. Pubblicato da Tatsunoko Productions (1969-1970).

[40] 破裏拳ポリマー, *Hariken Porimā*. Pubblicato da Tatsunoko Productions (1974-1975).

[41] AMANO, MIYAKI, *Yoshitaka Amano…*, op. cit., p. 43.

[42] AMANO, MIYAKI, *Yoshitaka Amano…*, op. cit., p. 100.

stringenti e stili artistici molto diversi. Un esempio rappresentativo è dato dalla serie di *Gatchaman – Battaglia dei pianeti*, il cui stile realistico presentava notevoli sfide per gli animatori, rendendo difficile la riproduzione accurata di ogni dettaglio. Per affrontare tali difficoltà, fu introdotta una rotazione tra produzioni di natura più seria, come *Gatchaman – Battaglia dei pianeti*, e lavori di tono più leggero, come *Il Mago Pancione*, che si distinguevano per il loro ricco repertorio di battute e giochi di parole, permettendo l'uso di un design più stilizzato e meno dettagliato[43].

Nonostante Amano fosse l'unico *character designer*, non è chiaro se i suoi design siano stati gli unici utilizzati[44] o se lo stile distintivo di Tatsunoko possa essere attribuito esclusivamente a lui[45]. Amano si occupava di fornire le bozze iniziali, mentre gli altri animatori elaboravano queste idee per creare il prodotto finale. È evidente, invece, che diversi elementi del suo lavoro siano stati influenzati dall'ambiente circostante: i colori, la moda e le correnti artistiche dell'epoca hanno certamente avuto un impatto sul suo modo di ideare. Si consideri, ad esempio, la serie *Yattaman*[46]: il suo debutto è avvenuto a metà degli anni Settanta; pertanto, la moda di quel periodo si riflette chiaramente negli abiti dei personaggi, come i pantaloni a zampa, i maglioni a righe, i cappellini alla newsboy e gli stivali con tacco.

> "There's a lot of influences," he says, "I loved 1970s pop art, which influenced me when I created Gatchaman. It was a reflection of all the things I was seeing [sic!] in 70s art. I was also very influenced by Western art."[47]

Sono proprio queste influenze che lo spingono a terminare la propria carriera presso lo studio d'animazione, ritrovandosi però in un mondo molto ostile: quello delle illustrazioni.

---

[43] KAWABE, Minako, *Tatsunoko Puro 60 shūnen no kiseki [zenpen] sōritsu kara 3 nen tatte kansei shita dai 1 saku 'Uchū Ēsu'*, in NEWS ポストセブン, 2022, https://www.news-postseven.com/archives/20220921_1793558.html/2, ultimo accesso 31/10/2024.

[44] Nonostante siano state condotte ricerche sul periodo di lavoro di Amano presso Tatsunoko Production, non è possibile confermare con certezza che fosse l'unico a creare le bozze dei personaggi, né che lo stile dei suoi design fosse esclusivamente suo. Tuttavia, navigando il sito di Tatsunoko Production, si nota che il primo anime prodotto dallo studio (del 1965) presenta uno stile grafico nettamente diverso rispetto a quello successivo all'assunzione di Amano nel 1967. Questo solleva il dubbio che Amano abbia effettivamente introdotto un nuovo approccio stilistico. Cfr. TATSUNOKO Production, *WORKS*, https://tatsunoko.co.jp/works/#1960s, ultimo accesso 31/10/2024. Inoltre, nel catalogo *Amano Corpus Animae*, pubblicato di recente, si spiega che ad Amano fu affidata la nuova posizione di *character designer*, che lo portò a lavorare in solitudine nella *Character Room*. Cfr. Fabio, VIOLA (a cura di), *Amano Corpus Animae*, (catalogo della mostra), Milano, Fabbrica del Vapore, 13 novembre 2024 – 1° marzo 2025, Lucca Crea srl, Lucca, 2024, pp. 16-7. Questa nuova responsabilità sembra confermare che Amano introdusse non solo nuove idee ma anche un nuovo modo di delineare i personaggi dello studio Tatsunoko.

[45] In un'intervista recentissima il maestro Amano ha riferito che presso lo studio d'animazione gli veniva proibito di guardare le altre serie animate, così da non contaminare il proprio stile con quello degli altri. Cfr. NEGRI, Lorenza, "Così ho CREATO IL MIO STILE", *Vanity Fair*, 45, 2024.

[46] タイムボカンシリーズ ヤッターマン, *Taimu Bokan Shirīzu Yattāman*.

[47] FUTURE PUBLISHING LTD, "Yoshitaka Amano", *The Art of Gaming*, 2023, p. 89.

Il mondo delle illustrazioni: fumetti, copertine, videogiochi

Quando nel 1981 Amano iniziò a mandare il proprio curriculum alle case editrici, al contrario dello studio Tatsunoko che voleva mantenere la propria integrità stilistica, la domanda "What is your style?"[48] fu repentina. Il percorso da freelance vede un punto di partenza quando gli viene data la possibilità di pubblicare sette pagine per la durata di un anno[49] in *Science Fiction Magazine*[50]; questo episodio funge da trampolino di lancio, in quanto gli vengono commissionate varie copertine di *manga* come *Vampire Hunter D*[51] e *Guin Saga*[52].

> Yet illustration demanded "style", and Amano learned that there are many styles in illustration. […] With a great passion, he began taking it all in with an astounding capacity to absorb and digest what he saw.[53]

Da questo momento in poi, lo stile di Amano inizia finalmente a riflettere in maniera evidente ciò che lo circondava e lo incuriosiva: le serie americane di fumetti come *Batman* e *Superman*; l'arte psichedelica di Peter Max; la saga di *Final Fantasy* e molto altro ancora.

---

[48] AMANO, Yoshitaka, *Think Like Amano*, https://www.yoshitakaamano.com/amono#/think-like-amano, ultimo accesso 03/11/2024.

[49] AMANO, *Think Like*…, op. cit., p.n.d.

[50] In Giappone la rivista aveva il nome di "SF マガジン".

[51] Famoso per essere uno dei primi *anime* rilasciati per il pubblico non giapponese. Cfr. Arjan TERPSTRA, *Spotlight: Yoshitaka Amano*, https://www.cookandbecker.com/en/article/174/spotlight-yoshitaka-amano.html, ultimo accesso 04/11/2024.

[52] グイン・サーガ, *Guin Sāga*; pubblicato da Hayakawa Publishing, Inc., Amano ha creato le copertine dei volumi 20-56.

[53] AMANO, *Amano: The Complete*…, op. cit., pp. 278-9.

Il circondario fumettistico e letterario come fonte d'ispirazione

Per approfondire al meglio le radici del repertorio di Amano, questa sezione si propone di esaminare alcune delle diverse influenze che hanno segnato le sue opere È importante sottolineare che Amano non ha attinto esclusivamente da opere artistiche come dipinti, fumetti o lavori di *fine art*; infatti, come accennato in precedenza, si è lasciato ispirare anche dagli autori di romanzi e racconti brevi con cui ha collaborato. Molti dei mondi che ha creato attraverso le sue illustrazioni derivano da un'intensa assimilazione e riformulazione degli universi e delle prospettive di altri artisti.

> After all, if you have no style of your own, you are just copying someone else's.[54]

Tra i primi esempi di tali influenze, si vogliono evidenziare alcuni autori che hanno avuto un impatto significativo sul panorama fumettistico americano, quali Frank Frazetta e Neal Adams. Amano ha dichiarato di essersi ispirato allo stile di Frazetta, conosciuto per la rappresentazione di personaggi muscolosi con tratti orientaleggianti, durante la sua collaborazione con Kaoru Kurimoto per *Guin Saga*[55].

Figura 16 Frank Frazetta, *Warrior with Ball Chain*, olio su tela, 1973.

Figura 17 Yoshitaka Amano, *Guin*, 1985.

[54] Ibidem.

[55] SHMUPLATIONS, *Yoshitaka Amano – 1987 Artist Interview*, https://shmuplations.com/amano/, ultimo accesso 04/11/2024.

Neal Adams ha ridato nuova vita a figure iconiche della DC Comics, tra cui *Batman*[56], personaggio particolarmente caro ad Amano. Nel 2001 sempre per DC Comics Amano stesso ha realizzato un poster dell'eroe. Successivamente, tra il 2021 e il 2022, ha creato due copertine per la DC, nelle quali si può notare una netta differenza stilistica: in *DC vs Vampires* emerge chiaramente l'influenza dello stile americano, mentre nella copertina del 2022 la matita di Amano è più evidente, con un'impronta stilistica che richiama il suo tratto distintivo.

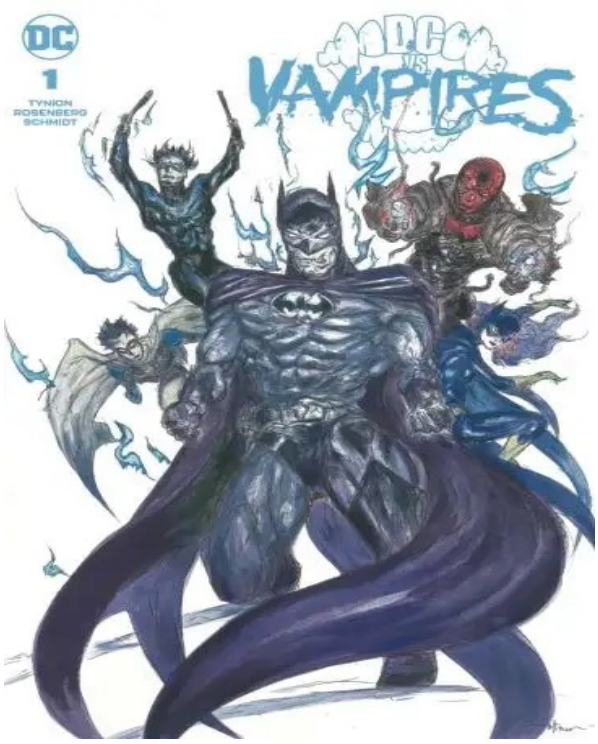

Figura 18 Yoshitaka Amano, *DC vs Vampires*, acrilico su carta, 2021.

Figura 19 Yoshitaka Amano, *Batman*, acrilico su carta, 2022.

Un'altra collaborazione di grande valore è stata quella con Neil Gaiman per *Sandman: Cacciatori di Sogni*. L'universo onirico in cui prende vita *Sandman* ha avuto un forte impatto sulle tematiche e sulle visioni artistiche di Amano. In realtà si tratta di una sorta di influenza reciproca: mentre Gaiman esplora mondi metafisici e onirici, lo stile unico di Amano sembra perfettamente adatto a rappresentarli visivamente[57]. In particolare, questa collaborazione si distingue per la maniera in cui si uniscono il fumetto americano e le tradizioni giapponesi. Neil Gaiman desiderava che la sua storia fosse ambientata in un Giappone fantastico, per cui Amano fu incaricato di disegnarlo attraverso il proprio stile. Con questo volume, quindi, Amano passa dall'ambito culturale alle sue radici,

[56] Sembrerebbe essere il suo autore statunitense preferito. Cfr. Deb AOKI, *Q&A with Yoshitaka Amano*, https://web.archive.org/web/20090519234506/http://manga.about.com/od/mangaartistinterviews/a/YAmano.htm, ultimo accesso 05/11/2024.

[57] Questa collaborazione verrà trattata in modo più approfondito nel quarto capitolo.

richiamando la cultura e il folklore giapponese[58]. In questo modo è riuscito a fondere narrativa, cultura giapponese e illustrazioni in un'opera unica.

Figura 20 Yoshitaka Amano, *Sandman: Cacciatori di Sogni*, giclée su carta, 1999.

Un altro aspetto fondamentale per l'estetica di Amano è il suo evidente interesse per i generi fantasy e fantascientifico. Un esempio chiave di questa influenza è la sua collaborazione alla saga *Final Fantasy*, in particolare per la copertina e il design dei personaggi di *Final Fantasy III*, in cui Amano esplora i temi tipici dei romanzi di Michael Moorcock, con cui aveva già lavorato per la saga *The Tale of the Eternal Champion*[59]. Infatti, sembra che Amano si sia avvicinato a questi universi immaginari, ricchi di mitologie e temi fantastici, grazie alla collaborazione con Moorcock, per il quale disegnò diverse copertine di romanzi fantasy, e alle illustrazioni di *Twilight World* pubblicate su *SF Magazine*[60]. I generi fantasy e fantascientifico divennero quindi per lui una sorta di apripista verso nuove dimensioni narrative: il fantasy non è vincolato alla realtà quindi tutto è possibile. Sebbene molti illustratori si ispirino alle armi e alle armature del Medioevo occidentale, non è necessario attenersi a una rappresentazione realistica. Il fantasy moderno, in particolare quello epico, è spesso associato a temi di "spada e stregoneria", come nei fumetti di Frazetta. Tuttavia, questo non implica

[58] Neil, GAIMAN, *Yoshitaka Amano and Neil Gaiman on the David Bowie Project They Never Finished*, https://www.interviewmagazine.com/art/yoshitaka-amano-and-neil-gaiman-on-the-bowie-project-they-never-finished#:~:text=GAIMAN%3A%20One%20of%20the%20things,tell%20stories%20always%20excites%20me, ultimo accesso 26/11/2024.

[59] La versione per cui Amano ha disegnato le copertine è stata pubblicata dalla casa editrice britannica Millenium (poi diventata Orion Publishing Group Ltd).

[60] Cfr. Yoshitaka AMANO, e Ralf CHRISTOFORI, *Yoshitaka Amano: M.*, Snoeck, 2005, pp. 84.; MOVIEPLAYER.IT, *Yoshitaka Amano a Lucca: "Quella di Milano è la mia prima mostra in Europa"*, https://movieplayer.it/articoli/yoshitaka-amano-intervista-lucca-comics-games-mostra_33929/, ultimo accesso 26/11/2024.

che Amano debba necessariamente seguire i canoni di questo genere così come è stato definito fino ad oggi[61].

Un esempio emblematico di questa fusione tra il suo stile e i temi fantastici è appunto la copertina di *Final Fantasy III*, in cui un guerriero armato di due spade sembra lanciarsi verso lo spettatore, come se stesse affrontando una sfida contro un nemico.

Figura 21 Yoshitaka Amano, *Final Fantasy III*, giclée, 1990.

[61] SQUARE ENIX, *WE DISCUSS VANA'DIEL Special Edition Koichi Ishii & Yoshitaka Amano Part 1*, https://we-are-vanadiel.finalfantasyxi.com/post/?id=262, ultimo accesso 27/11/2024. La traduzione dell'intervista è stata tradotta e riadattata dall'autore della tesi.

Le arti visive occidentali

Le influenze artistiche che hanno modellato lo stile di Amano sono diverse e provenienti da varie correnti delle arti visive. La sua produzione riflette una sintesi di stili differenti, che spaziano dall'arte psichedelica alla Pop Art, passando per l'Art Nouveau e oltre.

Sin dalla gioventù presso Tatsunoko, Amano si ispirò alle opere psichedeliche di Peter Max. Questo stile artistico divenne uno stimolo[62], Amano infatti riprese i temi e la palette cromatica negli storyboards creati per lo studio Tatsunoko già a partire dagli anni Settanta[63]. Un risultato significativo di questa influenza è *Devaloka* di Amano, in cui le linee fluide e i colori brillanti si fondono in un mondo sperimentale, privo di un riferimento a una mitologia precisa[64].

Figura 22 Yoshitaka Amano, *Devaloka*, vernice automobilistica e acrilico su pannello di alluminio, 2008.

[62] AMANO, *Amano: The Complete*…, op. cit., p. 277.
[63] AMANO, *Think Like*…, op. cit., p.n.d.
[64] In merito a ciò, Amano, nel corso delle sue interviste, ha sottolineato più volte l'intenzione di stabilire un filo conduttore tra le diverse mitologie che lo hanno affascinato, come quella greca. L'impiego di temi tratti dalle mitologie gli consente di dar vita a nuovi mondi, o, come egli stesso afferma, a creare "una mitologia contemporanea". Cfr. AMANO, MIYAKI, *Yoshitaka Amano*…, op. cit., pp. 102-3; GAIMAN, *Yoshitaka Amano and*..., op. cit.

Un altro artista fondamentale per l'evoluzione del suo stile fu Andy Warhol, con la sua celebre Pop Art. La serie delle *Candy Girls*[65] di Amano, ancora in corso, mostra un chiaro richiamo al *Dittico di Marilyn* di Warhol, in cui la figura di Marilyn Monroe è protagonista. Tuttavia, nelle *Candy Girls* di Amano, ogni *Girl* si distingue per un particolare accessorio, abito, colore dei capelli o degli occhi, riflettendo una varietà unica di caratteristiche.

Figura 23 Yoshitaka Amano, *Candy Girl S-57*, vernice automobilistica e acrilico su pannello di alluminio, 2011.

Figura 24 Yoshitaka Amano, *Candy Girl S-189*, vernice automobilistica e acrilico su pannello di alluminio, 2019.

Figura 25 Yoshitaka Amano, CANDY GIRLS, *set di 10 cartoline*.

[65] Art Basel, *Candy Girl S-57*, https://www.artbasel.com/catalog/artwork/34704/Yoshitaka-Amano-Candy-Girl-S-57, ultimo accesso 27/11/2024.

Un esempio significativo di come Amano abbia saputo fondere queste due correnti artistiche è *Spring Awakening*. In quest'opera, il soggetto non è più una giovane ragazza come nelle *Candy Girls*, ma una giovane donna che si risveglia alla primavera della sua vita[66], in un mondo fantastico che richiama storie simili a quelle di *Biancaneve e i sette nani*. Sebbene la palette cromatica sia ancora molto brillante, la protagonista appare completamente bianca, con i capelli biondi, che risulta in un contrasto netto rispetto al mondo che la circonda. L'attenzione visiva dell'opera si concentra principalmente sugli occhi della ragazza, che sembrano rivolti verso lo spettatore, creando un'intensa connessione.

Figura 26 Yoshitaka Amano, *Spring Awakening*, vernice automobilistica e acrilico su pannello di alluminio, 2019.

[66] Julia MASCETTI, *Spring Dreaming*, https://www.tokyoartbeat.com/en/articles/-/spring-dreaming, ultimo accesso 27/11/2024.

È opportuno considerare un’ulteriore corrente artistica che ha avuto un'influenza significativa sullo stile di Amano: l'Art Nouveau. Tra i principali esponenti a cui Amano si è avvicinato troviamo Alphonse Mucha e Gustav Klimt.

Un esempio interessante di questa influenza si può osservare confrontando due opere di Amano: *Devaloka* e *The Spider of Charon*[67]. Nel primo caso, Amano impiega una palette cromatica brillante per creare una composizione dinamica e caotica. Al contrario, in *The Spider of Charon* l'artista preferisce toni pastello, inserendo un alone che richiama chiaramente lo stile dell'Art Nouveau, intorno al protagonista, conferendo così un'atmosfera più delicata e contenuta.

Figura 27 Yoshitaka Amano, *The Spider of Charon*, 1983.

I rimandi all'Art Nouveau sono evidenti in numerose opere di Amano. L'artista riprende elementi caratteristici di questa corrente, come l'uso dell’alone, una palette morbida, la fluidità delle forme dei corpi, la leggerezza dei panneggi che avvolgono i personaggi e la stilizzazione della flora, che sono tratti distintivi di questa estetica.

Oltre alle correnti artistiche già menzionate, Amano si avvicina anche alla tecnica della serigrafia, attraverso la quale crea numerose opere, come nel caso della copertina di *The Desire to be Wicked*[68] di Edogawa Ranpo o nel design di *Sephiroth* da *Final Fantasy VII*. Se si esamina la serigrafia dedicata a *Sephiroth* o quella realizzata per *M*, si nota come Amano sembri tornare alle radici dell'estetica giapponese, impiegando la tecnica del *sumi e*, di cui è diventato un esperto nel corso degli anni. Ciò che emerge è la sua capacità di integrare l'arte occidentale con quella tradizionale giapponese, creando una sintesi unica tra le due.

---

[67] カローンの蜘蛛, *Karōn no Kumo*. Pubblicato da Kōfūsha, 1983. In realtà non è ben chiaro il titolo: alcuni registrano *The Spider of Karon* altri *The Spider of Charon*.

[68] 悪人志願, *Akunin Shigan*. Pubblicato da Kodansha, 1988.

Bisogna attingere al passato

> I can't help incorporating Japanese elements in my work. It just happens naturally thought. I guess that's because of my environment too.[69]

Amano, infatti, impiega una varietà di tecniche e tematiche che traggono ispirazione dalla sua terra natale. Il suo lavoro si distingue per la fusione tra elementi contemporanei e tradizionali: da un lato l'uso di materiali e soggetti moderni, come le vernici per auto e le *Candy Girls*, e l'influenza di stili visivi contemporanei; dall'altro, l'integrazione di tecniche pittoriche tradizionali giapponesi, come il *sumi e*, nonché l'uso dell'oro per generare atmosfere indefinite, che sembrano rimandare a una rielaborazione della scuola Tōsa e anche della scuola Kanō del periodo Muromachi. Inoltre, Amano affronta temi profondamente radicati nella cultura giapponese, come la reinterpretazione di Amida Raigō in *Nichiren Lotus Sutra*; si serve degli *emaki* per rappresentare la personificazione dei mesi *April* e *May* o una propria versione dello *Hyakki Yakō*; e dei *byōbu* in cui rappresenta i mondi immaginari tratti da *Final Fantasy*; o, ancora, si ispira all'*ukiyoe*, con un richiamo esplicito allo stile di Tsukioka Yoshitoshi nella rappresentazione del folklore giapponese[70], rintracciabile in particolare in *Sandman: Cacciatori di Sogni*.

Sumi e

Una delle tecniche preferite e utilizzate da Amano è quella del *sumi e*, che utilizza in modo innovativo, allontanandosi dai temi tradizionali di questa pratica, come quelli legati alle quattro stagioni. Amano sfrutta la fluidità e la rapidità tipiche del *sumi e* per creare personaggi originali, come quelli di *Gatchaman* o *Final Fantasy*. Attraverso questa tecnica, i suoi soggetti vengono rappresentati in una forma essenziale, priva di dettagli superflui. È particolarmente interessante come Amano riesca a combinare una tecnica tradizionale con tematiche moderne, come i videogiochi e gli *anime*. Come suggerisce Kushner, l'artista è capace di distillare l'essenza dei suoi personaggi, liberandoli dalle caratteristiche visive che li definiscono nelle loro rappresentazioni originali. Posizionandoli su *washi*, ridotti a sagome di inchiostro nero, Amano riesce a racchiuderli nella loro pura essenza. In questo modo, crea una simmetria artistica tra passato e presente: da un lato, impiega una tecnica antica e ricca di simbolismi e regole, mentre dall'altro introduce soggetti totalmente estranei al contesto tradizionale della pittura giapponese, mantenendo comunque una dinamica di movimento e vitalità nelle sue opere[71]. Tuttavia, la sua interpretazione non si limita a un uso strettamente tradizionale della tecnica: esce dai confini dell'inchiostro monocromo arricchendo i suoi soggetti con piccoli abbellimenti, spesso realizzati con acquerelli colorati come in *Bahamut*. Questo approccio consente

---

[69] AMANO, MIYAKI, *Yoshitaka Amano…*, op. cit., p. 49.
[70] Yoshitaka AMANO, Carlo MCCORMICK, e Rachel KUSHNER, (a cura di), *Yoshitaka Amano*, Köln, König, 2002, pp. 183-5.
[71] AMANO, MCCORMICK, KUSHNER, *Yoshitaka Amano…*, op. cit., pp. 173-6.

ad Amano di aggiungere nuove sfumature e profondità alle sue composizioni, pur mantenendo intatta la semplicità e l'intensità dell'inchiostro nero.

Figura 28 Yoshitaka Amano, *Untitled*, inchiostro su washi, 2003.

Figura 29 Yoshitaka Amano, *Bahamut*, inchiostro e acquerello su washi, 2016.

Amida raigō *ed* emaki Hyakki Yakō

Un esempio interessante è rappresentato dal *Nichiren Lotus Sutra* disegnato da Amano ed esposto presso il Tanjōji a Chiba. Confrontando l'opera di Amano con due Amida Raigō differenti, si può osservare che la disposizione dei soggetti di Amano richiama l'iconografia degli Amida Raigō proposti. Tuttavia, a differenza delle opere tradizionali, in quella di Amano Nichiren occupa la posizione centrale mentre viene circondato da bodhisattva in preghiera, bodhisattva armati[72], monaci e animali, per cui potrebbe far pensare al centro del Taizokai Mandala. In tutte e tre le rappresentazioni, gli Amida sono ritratti in piedi, mentre eseguono l'*Abhaya mudra* e con un alone attorno alla testa, un simbolo distintivo dei Buddha. La principale differenza tra i tre dipinti riguarda lo sfondo: nell'opera di Amano, la scena si sviluppa in uno spazio dorato e indefinito, suggerendo la sacralità dell'intera composizione, mentre negli altri due dipinti, l'Amida *raigō* è rappresentato con raggi e aloni dorati emanati dalla testa, accentuando la sua divinità.

[72] La presenza di bodhisattva armati ricorda molto l'iconografia di *Fudō Myōō*: il lazzo per catturare e la spada per punire i nemici. Chiedere alla professoressa se questa nota si possa lasciare/aggiustare o togliere.

Figura 30 Anonimo, *Amida raigō*, XVII-XVIII secolo circa.

Figura 31 Anonimo, *Amida raigō*, XIV secolo circa.

Figura 32 Yoshitaka Amano, *Nichiren Lotus Sutra*, 2021.

Si vuole evidenziare anche come Amano non si sia limitato alla sola reinterpretazione religiosa, ma abbia esteso il suo approccio anche al contesto dei videogiochi, come dimostra la mappa del mondo di Vana'diel di *Final Fantasy XI*.

In questo caso, l'opera assume la forma di un *byōbu* a quattro pannelli con foglia dorata, detto *kinbyōbu*, la cui composizione richiama quella dell'Amida *raigō* proposto, anch'esso realizzato come *byōbu*. La scena vede Amida, che in questo caso è rappresentata dalla dea Altana, circondato dagli esseri che popolano Vana'diel. In *Final Fantasy XI*, Altana funge da divinità che osserva il mondo che ha creato e non si mostra mai al giocatore, ma l'impostazione artistica rimane fortemente evocativa di quella dell'Amida Raigō messo a confronto. È interessante notare che sia nell'Amida *raigō*, sia nella mappa del mondo di Vana'diel, gli spazi sui quali i personaggi sono collocati, nel primo caso le nuvole e, nel secondo, le isole, seguono un ordine simile. Entrambi gli elementi formano una sorta di cerchio o di campo che racchiude al centro la divinità: Amida nell'Amida *raigō* e Altana nella mappa di Vana'diel. Questa similitudine compositiva suggerisce che l'Amida *raigō* possa essere interpretato, in senso simbolico, come una sorta di mappa del regno celeste, dove la divinità è posta

Figura 33 Anonimo, *Amida raigō*, colore su seta, tardo Heian.

Figura 34 Yoshitaka Amano, *Mappa del mondo Final Fantasy XI*, *byōbu* a quattro pannelli, 2002.

al centro di un mondo che la circonda, proprio come nel caso di Final Fantasy XI, dove Altana osserva ciò che avviene nell'universo.

Si vuole concludere questa sezione con lo *Hyakki Yakō*, cioè la *Parata notturna dei cento demoni*. La versione di Amano non è propriamente un *emaki*, poiché i due dipinti non sono incollati tra loro come nei tradizionali rotoli giapponesi e non formano un unico rotolo una volta riposti. Tuttavia, è interessante notare che Amano ha scelto di reinterpretare un tema tipicamente appartenente alla cultura giapponese. I due dipinti sono realizzati nello stile del *sumi e*, con inchiostro nero su *washi*. Se disposti uno accanto all'altro, evocano la sensazione di un *emaki*, poiché la scena sembra proseguire dal primo dipinto all'altro. Tuttavia, nel lavoro di Amano i demoni non sono solo figure tradizionali: nel dipinto a sinistra appare *Hero*, un personaggio creato dall'artista sin dai suoi primi anni a New York[73], che cavalca una creatura, quasi come se fosse il comandante dei cento demoni. Nell'altro dipinto, invece, troviamo la pantera nera, la cavalcatura di Hero. Amano non solo ha dato una sua personale interpretazione dello *Hyakki Yakō* ma ha anche inserito elementi unici del suo immaginario.

Figura 35 Yoshitaka Amano, *Hyakki Yakō* parte sinistra, inchiostro su washi, 2015.

Figura 36 Yoshitaka Amano, *Hyakki Yakō* parte destra, inchiostro su washi, 2015.

[73] AMANO, MIYAKI, *Yoshitaka Amano…*, op. cit., p. 93.

Capitolo 3 Giapponismo di ritorno

Arte circolare

Fino a questo momento si è trattato principalmente della carriera di Amano, del suo stile artistico e delle influenze più significative che ne hanno segnato l'evoluzione. Un'attenta riflessione sulle sue opere, sugli stili adottati e sulle collaborazioni intraprese rivela una poetica circolare, che sembrerebbe incentrarsi sul concetto di "ritorno al passato". Sebbene Amano si avvalga di tecniche contemporanee, come quelle utilizzate nei fumetti, non rinuncia a rielaborare le forme artistiche tradizionali giapponesi, quali l'*ukiyoe* e il *sumi e*, così come stili moderni come l'Art Nouveau. Il capitolo si concentra quindi sull'analisi di questo ciclo artistico che caratterizza il percorso creativo di Amano.

> Even though it's the same fantasy genre, when I was designing "Final Fantasy" I was drawing Western fantasy pictures, so I think that impression is stronger, but after that I did a lot of different things based on The Tale of Genji and other Japanese classics, so I feel like I've come full circle. [1]

Nei capitoli precedenti, quindi, sono stati trattati il Giapponismo e Yoshitaka Amano, due elementi distinti ma strettamente legati tra loro. In questa sezione si intende esplorare il legame che esiste tra i due, introducendo il nuovo concetto di "giapponismo di ritorno". L'idea di giapponismo di ritorno suggerisce che, attraverso la sua arte, Amano rappresenti un esempio significativo di come il Giapponismo possa essere concepito come uno stile artistico circolare, in cui l'arte giapponese non solo influenza quella occidentale, ma è a sua volta influenzata dagli stili occidentali, creando un ciclo continuo di scambi culturali. Le sue opere, ispirate a temi tratti dal *Genji monogatari* e da altri classici giapponesi, evidenziano questa dinamica di riscoperta, facendo così apparire l'arte di Amano come una sintesi perfetta di tradizione e modernità, un cerchio che si chiude nel dialogo costante tra Oriente e Occidente.

[1] Manaya IIBOSHI, *Fantajī no mukō gawa*, https://newpeople.jp/amano-3.html, ultimo accesso 27/12/2024.

Il giapponismo di ritorno

Si consideri una suddivisione sommaria della storia dello sviluppo dell'*ukiyoe*: fase iniziale, circa XVII secolo, con la nascita delle prime xilografie del Mondo Fluttuante; fase intermedia, dal XVIII secolo all'inizio del XIX secolo, in cui l'*ukiyoe* raggiunge la massima popolarità, con la produzione e la vendita in larga scala di stampe raffiguranti principalmente il teatro *kabuki*, le *bijin* e i paesaggi; fase di declino, dalla metà del XIX secolo al XX secolo, caratterizzata dall'influenza degli scambi culturali derivanti dalla modernizzazione occidentale. Durante questo periodo, l'*ukiyoe* si arricchisce di nuovi temi, come gli eventi storici, ad esempio la guerra sino-giapponese del 1894-95, ma è anche definita una fase di declino poiché gli artisti iniziano ad adottare nuove tecniche e stili, allontanandosi dalle tradizioni precedenti.[2]

Con giapponismo di ritorno ci si vuole riferire al processo attraverso il quale, durante la seconda e la terza fase, in particolare durante l'epoca Meiji, l'arte giapponese fu influenzata dalle tecniche e dagli stili europei. In particolare, si ricorda l'adozione della prospettiva, l'uso del chiaroscuro e l'introduzione della stampa su lastre di rame[3]. Uno dei motivi per cui l'*ukiyoe* cominciò ad abbracciare la prospettiva occidentale è legato agli scambi commerciali e culturali che si intensificarono durante il periodo del *nanban bōeki*, soprattutto tramite la diffusione di opere artistiche cristiane[4]. Anche il *rangaku*, durante il XVIII secolo, ebbe un ruolo importante in quanto influenzò gli artisti del mondo fluttuante nell'integrare la prospettiva occidentale nelle loro opere. Un altro esempio significativo di questo influsso è l'uso del chiaroscuro nelle stampe, probabilmente derivato dalle incisioni a colori olandesi, che introdussero nuove tecniche di ombreggiatura e profondità su cui sperimentò Hiroshige[5].

Con l'espressione "di ritorno" non si intende che Amano voglia tornare all'arte tradizionale giapponese ma che, rivisitando il Giapponismo attraverso il proprio stile, possa crearne uno più contemporaneo. Nel caso di Amano, infatti, non si tratterebbe di una riproduzione puntuale dell'opera originale, che sia una stampa *ukiyoe* o di un *byōbu*, ma di una rielaborazione che amalgama la tradizione giapponese con la lettura che quest'ultima ha ricevuto da parte degli artisti occidentali, creando una visione nuova e personale.

A questo riguardo, come accennato alla fine del primo capitolo, dal 1980 un'associazione accademica di critici, docenti e ricercatori si occupa di diffondere nuove informazioni e teorie circa il Giapponismo. Nel 2022, un dottorando ha esposto presso il simposio un argomento di ricerca riguardo

---

[2] Sarah, THOMPSON, "The World of Japanese Prints.", *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, vol. 82, no. 349/350, 1986, pp. 3-6.

[3] Rossella, MENEGAZZO, Parisi, Francesco (a cura di), Giapponismo. Venti d'oriente nell'arte europea 1860-1915, (catalogo della mostra), "Il Giappone che ha ispirato l'Europa: produzione e circolazione dell'arte in epoca Edo e Meiji", Rovigo, Palazzo Roverella 28 settembre 2019- 26 gennaio 2020, p. 36.

[4] Miki, TAMON, "The Influence of Western Culture on Japanese Art.", *Monumenta Nipponica*, vol. 19, no. 3/4, 1964, pp. 381-3.

[5] David, WATERHOUSE, "Japanese Prints Through Western Eyes.", *Monumenta Nipponica*, vol. 33, no. 2, 1978, p. 211.

il “giapponismo di ritorno” durante tra il periodo Meiji e il periodo Taishō. Il titolo originale della proposta è ancora visibile sul sito dell’associazione[6]. Inoltre, si potrebbe considerare un altro possibile portavoce del “giapponismo di ritorno” Tetsuro Yoshida. Quest'ultimo, infatti, ha progettato numerosi edifici, tra cui il celebre Palazzo delle Poste Centrali di Ōsaka, fondendo l'architettura modernista occidentale con la composizione tipica della casa tradizionale giapponese[7].

[6] ジャポニズム学会, *Symposium archive*, in https://japonisme-studies.jp/activity/international-symposium201910/, ultimo accesso 01/02/2025.
[7] Hyon-Sob, KIM, “Tetsuro Yoshida (1894–1956) and Architectural Interchange between East and West.”, *Architectural Research Quarterly*, 12, 1, 2008, p. 45.

L'influenza dell'Art Nouveau su Amano

Prima di esplorare il discorso del "giapponismo di ritorno" nelle opere di Amano è necessario soffermarsi sull'influenza che l'Art Nouveau ha avuto sul suo stile artistico. Amano ha più volte dichiarato di essersi ispirato a correnti come l'Espressionismo, Simbolismo e Art Nouveau, citando Alfons Mucha[8] e Gustav Klimt[9] sia in interviste che nelle sue opere. È interessante notare che lavori come *Dawn*[10] o *The Heroic Legend of Arslan*[11] sono profondamente influenzati dallo stile di Mucha, sia nelle scelte stilistiche che nelle composizioni. L'Art Nouveau, con i suoi colori vibranti, le linee eleganti dei panneggi, i motivi degli abiti, le pose sinuose, le fanciulle e la flora stilizzata è parte del linguaggio di Amano. Tuttavia, molti di questi elementi sono tratti dall'*ukiyoe*, come le *bijin* o le fantasie dei *kimono*, per cui si vuole sostenere che Amano, già a partire da questi esempi, possa essere considerato un esempio di "giapponismo di ritorno", in cui l'influenza occidentale si mescola e si reinventa attraverso la tradizione artistica giapponese.

In seguito, l'analisi si concentrerà sulle opere che derivano dall'Art Nouveau e dallo Jugendstil, confrontandole con quelle di Amano, così come si è proposto in precedenza per il Giapponismo nella sua fase iniziale.

L'obiettivo sarà individuare somiglianze e differenze tra le diverse opere. Ad esempio, nell'opera di Amano *Dawn* si trova l'alone, un elemento tipico dell'Art Nouveau, che appare anche nel dipinto di Mucha *The Arts: Dance*. Analizzando questo, verranno esplorati ulteriori dettagli stilistici simili tra i due autori. Inoltre, sarà proposto uno studio circa gli aspetti riconducibili all'*ukiyoe*, come le grandi campiture di colore o i soggetti delle stampe. Un elemento comune tra l'Art Nouveau di Mucha e le stampe *ukiyoe* è la loro funzione pubblicitaria. Le opere di Mucha, ad esempio, erano utilizzate per pubblicizzare eventi come le spettacoli teatrali di Sarah Bernhardt o per promuovere prodotti come la birra di Mosa. Allo stesso modo, le stampe *ukiyoe*, in particolare quelle che ritraevano le *bijin*, non solo esaltavano la bellezza delle donne, spesso legate al quartiere di Yoshiwara, ma servivano anche a diffondere tendenze di moda, come acconciature e nuovi motivi per i kimono[12].

---

[8] AMANO, MIYAKI, *Yoshitaka Amano…*, op. cit., p.104.

[9] AMANO, MCCORMICK, KUSHNER, *Yoshitaka Amano…*, op. cit., p. 182.

[10] 黎明, *Reimei*.

[11] アルスラーン戦記, *Arusurān senki*.

[12] Masato, NAITŌ, "Nascita e sviluppo della raffigurazione di beltà (*bijinga*) nella pittura ukiyoe" in Calza, Gian Carlo (a cura di), Ukiyoe: il mondo fluttuante, (catalogo della mostra), Milano, Palazzo Reale 7 febbraio - 30 maggio 2004, Electa, Milano, 2004, p. 43.

Comparazione tra l'Art Nouveau di Mucha e Amano

In questa sezione verranno confrontate le opere Art Nouveau con quelle di Amano, seguendo un approccio simile a quello utilizzato per il Giapponismo, mettendo in evidenza sia le somiglianze che le differenze.

Come primo esempio, si vogliono contrapporre due opere di Mucha, *The Flower: Rose* e *The Arts: Dance*, a una di Amano, *Dawn*.

Figura 37 Alphonse Mucha, *The Flower: Rose*, litografia a colori, 1898.

Figura 38 Yoshitaka Amano, *Dawn*, serigrafia, 1987.

Figura 39 Alphonse Mucha, *The Arts: Dance*, litografia a colori, 1898.

È stata scelta una comparazione tra due opere di Mucha e una di Amano, tutte e tre accomunate da tre elementi distintivi: la presenza della flora, la figura della fanciulla come protagonista e la posa frontale. Amano riprende un elemento fondamentale nelle opere di Mucha, l'aureola, che avvolge la parte superiore del corpo della fanciulla, suggerendo così che l'attenzione dell'osservatore debba concentrarsi su di lei. Come si può notare in *Dance*, il cerchio può essere di dimensioni maggiori, coprendo abbracciando la figura della donna, o essere parzialmente nascosto, come nel caso di *The Flower: Rose*. In tutte e tre le opere, le figure femminili sono decorate con elementi naturali: la flora nelle opere di Mucha, mentre in quelle di Amano troviamo anche nuvole, flora e fauna. Le donne sono avvolte in abiti morbidi che arrivano fino ai piedi e tutte guardano direttamente lo spettatore, mantenendo una postura frontale. Passando a un'analisi delle differenze, le protagoniste di Mucha sono ritratte in piedi, mentre *Dawn* di Amano rappresenta una fanciulla seduta, probabilmente in attesa che il sole sorga completamente. La posa di *Dance* risulta sicuramente la più dinamica, con i suoi capelli che seguono il movimento dell'alone e delle vesti. Un aspetto particolarmente interessante in *Dawn* è l'effetto che Amano crea per rappresentare il sorgere del sole: nella parte inferiore dell'immagine, utilizza toni gialli, mentre nella parte superiore il cielo è di un azzurro delicato.

Si propone un confronto tra un dittico di Mucha e un'opera di Amano: *Byzantine Heads: Brunette*, *Byzantine Heads: Blonde* e *The Two Princes*[13].

Figura 40 Alphonse Mucha, *Byzantine Heads: Brunette*, litografia a colori, 1897.

Figura 41 Yoshitaka Amano, *The Two Princes*, ilfochrome, 1987.

Figura 42 Alphonse Mucha, *Byzantine Heads: Blonde*, litografia a colori, 1897.

A prima vista, *Farangis*, la protagonista di *The Two Princes*, potrebbe essere scambiata per un uomo, ma la decorazione sul suo capo è molto simile a quella di *Brunette* e *Blonde*, un ornamento che richiamerebbe i mosaici bizantini secondo il gusto di Mucha[14]. Tutte e tre le figure femminili sono incorniciate da un cerchio, anche se i capelli di tutte e tre sembrano uscire da questa cornice, alterando lo spazio in cui sarebbero normalmente collocate. Le tre protagoniste sono ritratte di profilo, il che impedisce una visione completa del loro volto.

Una delle differenze più evidenti è che, rispetto a *Blonde* e *Brunette*, *Farangis* è ritratta mentre compie un'azione, probabilmente mentre suona uno strumento a fiato. Ciò che è davvero interessante riguarda i copricapi: quelli di *Brunette* e *Blonde* sono gioielli puramente decorativi, mentre per *Farangis* il gioiello assume una funzione più complessa. Sebbene anche lei sia decorata, il suo copricapo funge da elmo: mentre abbellisce il suo capo e i suoi capelli, si estende lungo il collo, creando una protezione che termina in un elmo. La distinzione principale, quindi, è che nelle opere di Mucha le donne sono raffigurate come semplici fanciulle, belle e adornate di gioielli, mentre in Amano, *Farangis* non è solo una donna affascinante, ma anche una guerriera forte e protetta da un'armatura.

---

[13] 王子二人, *Ōji futari*.

[14] MUCHA FOUNDATION, *Byzantine Heads (pair),* https://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object_type/posters/object/240, ultimo accesso 11/01/2025.

Si vuole concludere questa sezione proponendo un'ultima opera di Amano: *Magical Forest*[15].

Figura 43 Yoshitaka Amano, *Magical Forest*, giclée e serigrafia, 1989.

Se in precedenza le opere di Amano si avvicinavano molto alle composizioni di Mucha, con *Magical Forest* ci si allontana per quanto riguarda il tema e l'ambientazione. Il primo elemento che cattura l'attenzione è la fanciulla, protagonista dell'opera, circondata da un mondo vibrante di piante e uccelli. Tuttavia, osservando più attentamente, si percepisce che l'ambiente in cui si svolge la scena non è un luogo concreto o realistico, ma fa parte del mondo onirico di Amano. Ad esempio, la fanciulla non è una semplice ragazza: ciò che sembrano essere le sue vesti sono in realtà i suoi arti superiori, che ricordano le ali di una farfalla, suggerendo che potrebbe trattarsi di un essere fatato. Funghi e uccelli la circondano da dietro, mentre sopra la sua testa si trova un'aureola decorata con nuvole. La si potrebbe considerare una regina, in quanto la decorazione che scende sulle sue spalle richiama un mantello regale, mentre il cerchio che le circonda il capo evoca l'immagine di una corona. Ciò che più risalta è il corpo nudo e bianco della fanciulla, contornato dal contrasto di colori complementari, che crea un delicato panneggio attorno a lei. È interessante notare che, sebbene la fanciulla sia nuda, la scena non appare scandalosa; al contrario, questa nudità contribuisce a rafforzare l'idea della sua delicatezza[16].

[15] 魔法の森, *Mahō no mori*.

[16] A differenza di quanto sostenuto, tuttavia, *Magical Forest* è stato inserito come opera erotica nel volume *Gensō tanbi*. Tōkyō: Paiintānashonaru, 2014, pubblicato in Europa come *Japanese Erotica in Contemporary Art: Paintings, Illustrations, Dolls and more*.

L'*ukiyoe*, l'Art Nouveau e Amano

In questa sezione si intende esplorare l'influenza che l'*ukiyoe* e l'Art Nouveau hanno avuto sull'arte di Amano. Verrà proposto uno studio comparativo tra le sue opere e quelle dell'*ukiyoe*, per poi estendere l'analisi a un confronto tra Amano e le due correnti artistiche. Attraverso questa comparazione, si vuole dimostrare come lo stile di Amano sia unico e di tipo circolare.

Comparazione tra *ukiyoe* e Amano

Come primi esempi di questa categoria, si propongono *Kanpei's Wife Okaru* di Kitagawa Utamaro e *Sakura hime*[17] di Amano[18].

Figura 44 Kitagawa Utamaro, *Kanpei's Wife Okaru*, *nishiki e*, 1806.

Figura 45 Yoshitaka Amano, *Sakura hime*, giclée e serigrafia, 1986.

Il primo punto su cui ci si vuole soffermare è il tipo di soggetto delle due tavole: si tratta di due *bijin*. Entrambe indossano una bellissima veste, che rivela di Okaru solo il collo mentre di *Sakura hime* la nuca. Okaru posa in piedi, rivolgendo lo sguardo verso lo specchio accanto a lei mentre si sistema l'*obi*; *Sakura hime*, invece, si volge verso l'osservatore come se lo scrutasse. Entrambe hanno un'acconciatura particolare: nel caso di Okaru, si tratta di un *takashimada mage*, cioè di una pettinatura tipica decorata da *kanzashi* e da un pettine centrale; *Sakura hime* al posto degli spilli e del

[17] 桜姫, *Sakura hime*.

[18] Durante lo studio delle opere di Amano, si è scoperto che anche Viola propone la stessa comparazione. Cfr. VIOLA, *Amano Corpus*…, op. cit., p. 158.

pettine, invece, indossa una ghirlanda di fiori che richiama anche la trama del kimono e l'ambiente che la circonda in alto.

Il secondo esempio che si vuole proporre è composto da *The Courtesan Shizuka*[19] di Eishō Chōkōsai, *Twilight*[20] di Amano e *Tatsumi Roko*[21] di Kitagawa Utamaro.

Figura 46 Eishō Chōkōsai, *The Courtesan Shizuka*, *nishiki e*, 1795–1797.

Figura 47 Yoshitaka Amano, *Twilight*, serigrafia, 1987.

Figura 48 Kitagawa Utamaro, *Tatsumi Roko*, *nishiki e*, 1789-1801.

In questo trittico c'è un elemento che accomuna le *bijin*: le acconciature. Tatsumi Roko indossa uno *shimada mage* decorato da tre spilli e un pettine centrale mentre Shizuka presenta uno *yoko hyōgo*, o anche *tsubushi shimada*, ovvero uno *shimada mage* molto più complesso[22]: non solo indossa molti più *kanzashi* senza un pettine centrale ma decora la sua chioma corvina con dei fiori rossi che richiamano il colore di uno strato del kimono. Nel caso di *Twilight*, invece, si può dire che si tratti di una rivisitazione della pettinatura tradizionale: uno *shimada* senza lo chignon posteriore, decorato con gioielli. In realtà gli elementi più interessanti della stampa di Amano non sono i capelli, bensì la posa frontale che si contrappone a quella tipica delle *bijin*, girate per 3/4 e l'ambiente fantastico e indefinito decorato dalla flora e dalla fauna, entrambi elementi tipici dell'Art Nouveau. Un altro elemento distintivo è lo svolgimento della scena: probabilmente sia Shizuka sia Tatsumi Roko sono impegnate in una conversazione, mentre *Twilight* osserva direttamente lo spettatore in silenzio.

---

[19] 郭中美人競, *Kakuchū bijin kurabe*.

[20] 夜明け, *Yoruake*.

[21] 高名美人六家撰, *Kōmei bijin rokkasen*.

[22] In particolare, la differenza tra lo *shimada mage* e lo *yoko hyōgo* sta nella costruzione dell'acconciatura: il primo presenta una sorta di chignon accompagnato da spilli e pettini ed era la pettinatura più comune, mentre lo *yoko hyōgo* viene descritto come l'acconciatura a forma di farfalla poiché presenta delle ali ai lati fatti con i capelli, solitamente decorato con spilli e fiori. Inoltre, le acconciature di tipo *hyōgo* erano tipicamente portate dalle cortigiane, elemento che rende chiaro il retroscena della stampa.

Gli occhi

Una caratteristica che fino a questo momento non è stata trattata è il magnetismo degli occhi di Amano. Nel contesto degli anime e dei videogiochi, Amano disegna gli occhi dei suoi personaggi in modo grande, luminoso e dettagliato, come nel caso delle *Candy Girls*. Al contrario, nelle sue illustrazioni al di fuori di questi ambiti, gli occhi sono più chiusi e spesso enfatizzati da linee nere marcate[23], come nel caso di *Sakura hime* o *Twilight*. Secondo Amano, gli occhi rappresentano lo spirito, la volontà e l'anima del personaggio[24]; quindi, è fondamentale che siano disegnati in modo da riflettere al meglio la loro identità. Se si esaminasse il suo stile attraverso la lente delle stampe *ukiyoe*, si potrebbe ipotizzare che Amano stia reinterpretando in chiave contemporanea la posa *Mie* degli attori *kabuki* e delle loro stampe: proprio come nel *kabuki*, dove la posa *Mie* serve a catturare l'attenzione del pubblico sugli attori, gli occhi di Amano sembrano attrarre inevitabilmente lo sguardo, costringendo chi osserva a focalizzarsi su di essi. In altre parole, mentre nel teatro *kabuki* è l'intera figura dell'attore che cattura l'attenzione, nei disegni di Amano è l'intensità dello sguardo che diventa il punto focale, coinvolgendo lo spettatore in modo profondo e diretto. Inoltre, osservando attentamente, sembra che Amano abbia reinterpretato lo stile di disegno degli occhi tipico delle stampe *ukiyoe*, in cui gli occhi sono resi con linee nere ben marcate. Tuttavia, mentre negli *ukiyoe* tradizionali la marcatura si concentra principalmente sulla rima superiore dell'occhio[25], nel caso di Amano la linea nera avvolge o la rima inferiore o l'occhio intero, creando un effetto più accentuato e affascinante.

Figura 49 Kitagawa Utamaro, *Kisegawa of the Matsubaya*, *nishiki e*, 1789-1800.

Figura 50 Yoshitaka Amano, *Untitled*, colore su carta, 2019.

[23] AMANO, *Amano: The Complete*…, op. cit., p. 281.
[24] AMANO, MCCORMICK, KUSHNER, *Yoshitaka Amano*…, op. cit., p. 8.
[25] MIE GALLERY - ORIGINAL JAPANESE PRINTS, *Eyes in Ukiyo e Prints - Deep Dive*, https://www.youtube.com/watch?v=gVFayYeaeBY, ultimo accesso 12/01/2025.

Comparazione tra *ukiyoe*, Art Nouveau e Amano

La "donna acqua"

In relazione al fascino degli occhi di Amano, si intende introdurre anche il concetto della "donna acqua", uno dei simboli più significativi dell'Art Nouveau e di Amano. In questo movimento, il corpo femminile diventa un veicolo attraverso cui si esprimono forme fluide, sensuali e naturali. Le linee caratteristiche dell'Art Nouveau sono morbide e sinuose, evocando le onde dell'acqua o le curve del corpo femminile. Amano fa ampio uso di questo simbolo della "donna acqua" nelle sue illustrazioni, in cui le figure femminili sembrano fluttuare liberamente nello spazio circostante. I capelli, gli abiti e gli elementi che le circondano si muovono come se tutto fosse immerso nell'acqua. L'artista trae ispirazione anche da pittori simbolisti e dell'Art Nouveau, come Gustav Klimt, in particolare dalla sua opera *Sea Serpent I*. Inoltre, Hiroshi Unno propone una lettura aggiuntiva di questo simbolo, suggerendo che la "donna acqua" appartenga al regno del subconscio, un luogo in cui i pensieri fluiscono e svaniscono, simili all'acqua che scivola via[26].

Si può notare che, a differenza delle "donne acqua" di Amano[27], le figure femminili nelle stampe *ukiyoe* sono vincolate allo sfondo o, comunque, al contesto in cui si trovano. Sebbene le donne nelle stampe siano rappresentate in modo idealizzato, rispetto alle figure fluide e sospese delle "donne acqua" di Amano, queste appaiono decisamente più concrete e radicate nella realtà. Le loro posture e i dettagli degli abiti, infatti, sono enfatizzati in modo preciso e definito, conferendo alle figure una dimensione più terrena e tangibile.

[26] AMANO, *Amano: The Complete*…, op. cit., pp. 280-1.

[27] Si potrebbe pensare che il concetto di "donna acqua" non si limiti esclusivamente al genere femminile, ma che possa essere esteso anche al genere maschile. Infatti, molti uomini nelle opere di Amano sono rappresentati come sospesi in uno spazio indefinito, o comunque con una sensazione di leggerezza e fluttuazione. Anche in questi casi, i capelli, gli abiti e le decorazioni che li circondano sembrano muoversi liberamente, integrandosi pienamente con l'ambiente circostante.

In considerazione di quanto presentato, si propongono tre opere diverse: *Water Serpents II* di Gustav Klimt, *Untitled 49*[28] di Amano e *Woman in Summer kimono*[29] di Kitagawa Utamaro.

Figura 51 Gustav Klimt, *Water Serpents II*, olio su tela, 1904-1907.

Figura 52 Yoshitaka Amano, *Untitled 49*, probabilmente serigrafia.

Figura 53 Kitagawa Utamaro, *Woman in Summer kimono*, *nishiki e*, 1796-1798.

Le tre opere presentate hanno come soggetto principale la *bijin*. In particolare, il tema della "donna acqua", della sua fluidità e dello spazio in cui si trova, emerge chiaramente nelle opere di Klimt e Amano. Qui, le fanciulle non solo sembrano fluttuare nell'ambiente circostante, ma i loro capelli sembrano immersi nell'acqua. Al contrario, nella stampa di Utamaro, la *bijin* appare stabile e ben definita nel suo spazio, fermo e decifrabile. Un altro elemento che accomuna le tre opere è l'uso dei motivi floreali: nell'*ukiyoe*, i motivi floreali erano spesso utilizzati sugli abiti per segnare il passaggio delle stagioni in cui si svolgevano le scene. Nell'Art Nouveau, la stilizzazione della flora diventa uno degli aspetti distintivi dello stile, e anche Amano sembra reinterpretare questo elemento, infondendogli la sua personale visione.

[28] Il testo di riferimento non riporta il titolo dell'opera, per cui ci si riferirà ad essa con il numero della pagina.
[29] Della serie 錦織歌麿形新模様, *Nishikiori Utamaro katachi shin moyō*.

In particolare, l'espediente della "donna acqua" non solo permette ad Amano di creare fanciulle dalle forme aggraziate ma anche di introdurre personaggi che appartengono al mondo della fantasia, come *Titania* dalla commedia shakespeariana *Sogno di una notte di mezza estate*.

Figura 54 Yoshitaka Amano, *Titania*, glicée su carta, 1996.

Nell'opera la regina delle fate è rappresentata al centro dell'opera mentre sembra fluttuare supina. L'ambientazione è totalmente astratta: lo sfondo nero farebbe pensare alla mezzanotte in cui si svolge la storia originale[30]. Sebbene i capelli sciolti di Titania non appaiano ondeggianti come quelli di altre figure, la scelta di Amano di non renderli perfettamente lisci suggerisce comunque una connessione al tema della fluidità. In contrasto, in basso a sinistra, il re delle fate, Oberon, presenta i propri capelli raccolti in una coda, la cui parte finale sembra fluttuare.

Inoltre, è interessante osservare la composizione generale: al centro, sullo sfondo, si nota un alone, che potrebbe rappresentare la luna; davanti a quest'ultima si trova Titania, inclinata obliquamente. Nella parte superiore, sia a sinistra che a destra, sono visibili gruppi di fiori, da cui spuntano i volti di

[30] Forse si tratta del momento in cui il folletto Puck spreme l'essenza delle viole negli occhi di Titania addormentata.

tre uomini: quelli a sinistra potrebbero essere Lisandro e Demetrio, mentre a destra potrebbe trattarsi di Bottom. Al centro, in alto, Puck è ritratto mentre salta, con un fiore in mano, probabilmente quello usato su Titania.

Infine, si vuole proporre *Changelings* di Amano, personaggio sempre tratto da *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare.

Figura 55 Yoshitaka Amano, *Changelings*, probabilmente giclée su carta, 1996.

La fanciulla, forse un *changeling*, è completamente immersa in un mondo fluttuante: i suoi capelli sembrano totalmente sommersi nell'acqua, si diramano in più direzioni e si gonfiano come accade quando ci si trova sott'acqua. Il suo corpo è avvolto da un tessuto lattiginoso, ricco di piccoli motivi che creano l'illusione che si tratti di pinne, enfatizzando ulteriormente la connessione tra la figura e l'elemento acquatico. Questa riflessione valorizza l'idea che la fluidità dell'acqua non sia solo una caratteristica estetica, ma un espediente narrativo che consente ad Amano di esplorare la bellezza e l'evanescenza dei suoi personaggi, ampliando la loro dimensione fantastica.

Capitolo 4 Giacomo Puccini, *Sandman: Cacciatori di Sogni* e *Genji monogatari* come casi studio

Nel corso della stesura dell'elaborato sono stati presentati vari argomenti, come il Giapponismo, la carriera di Yoshitaka Amano, l'*ukiyoe* e la somiglianza dei temi con l'Art Nouveau e così via. In questo ultimo capitolo, si approfondirà il concetto di "giapponismo di ritorno", presentando diverse tavole di Amano, come quelle ispirate a *Tosca*, *Madama Butterfly* e *Turandot* di Giacomo Puccini, e *Sandman: Cacciatori di Sogni*, dove la narrazione prende vita in un Giappone onirico che richiama tanto le scene delle stampe *ukiyoe* quanto l'immaginario dell'artista. Infine, si vorrà concludere con lo studio dei disegni fatti da Amano del *Genji monogatari*. L'obiettivo è quello di evidenziare la capacità dell'artista di raccontare e rappresentare contenuti così diversi, ma che condividono aspetti artistici simili.

Amano e Giacomo Puccini

Nel 2024, in occasione del centenario della morte di Giacomo Puccini, Yoshitaka Amano ha collaborato con Lucca Comics & Games creando tre manifesti ispirati alle sue opere: *Tosca*, *Madama Butterfly* e *Turandot*[1]. I poster hanno riscosso un enorme successo, soprattutto sui social come Instagram[2], poiché ciascuno di essi ha rappresentato una tappa del conto alla rovescia in attesa dell'apertura del celebre festival lucchese. Per questa occasione, le tre opere sono state rinominate rispettivamente: *Atto I Ouverture*, *Atto II Crescendo* e *Atto III Fantastico*.

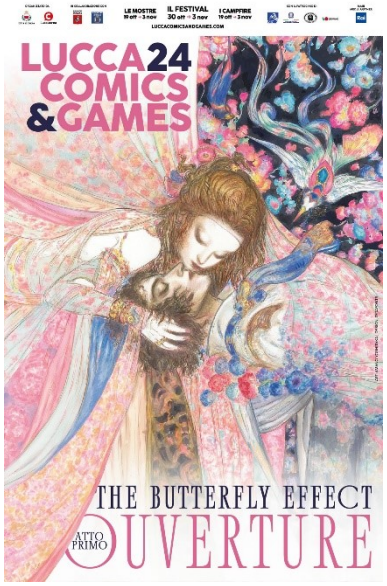

Figura 56 Yoshitaka Amano, *Tosca*, acrilico su carta, 2024.

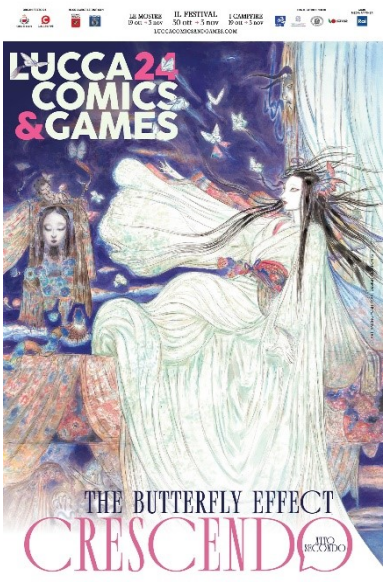

Figura 57 Yoshitaka Amano, *Madama Butterfly*, acrilico su carta, 2024.

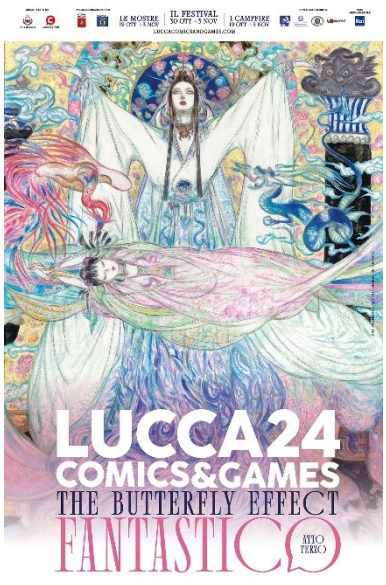

Figura 58 Yoshitaka Amano, *Turandot*, acrilico su carta, 2024.

[1] LUCCA COMICS & GAMES, *The Butterfly Effect*, https://www.luccacomicsandgames.com/it/2024/news/the-butterfly-effect/, ultimo accesso 15/01/2024.

[2] Purtroppo, non è stato possibile raccogliere dei dati effettivi in quanto le "Storie" di Instagram sono temporanee e quindi non sono documentabili. Tuttavia, durante i giorni del Lucca Comics & Games si è notato un incremento molto alto di *hashtag* e "Storie" riguardo i poster e le opere di Amano.

Madama Butterfly

Il manifesto ritrae il momento finale del secondo atto in cui Madama Butterfly, convinta che le navi viste durante il giorno portino con sé Pinkerton, attende il suo ritorno.

Figura 59 Yoshitaka Amano, *Madama Butterfly*, acrilico su carta, 2024.

La scena è ambientata durante la notte, in cui Madama Butterfly viene ritratta mentre guarda la luna, con la mano tesa verso di essa come se potesse afferrarla. Il poster è pregno di emozioni, poiché riproduce l'attimo di speranza e illusione di Butterfly. Inoltre, in alto a destra, si intravede una reinterpretazione delle maschera di una *han'nya*, forse simbolo dell'amarezza che l'eroina tragica prova o provava. Nel poster appare anche il bambino frutto dell'unione tra Pinkerton e Madama Butterfly, un personaggio che nella trama originale è tenuto nascosto fino a metà del secondo atto, e che qui è posto sopra un'altra figura femminile, probabilmente Suzuki. In basso a sinistra, un personaggio tiene una sfera ma non è chiaro di chi si tratti.

Le farfalle, metafora della protagonista, sono ovunque nel manifesto: nei capelli di Madama Butterfly, dove appaiono come decorazione; gli abiti stessi ricordano le ali di una farfalla bianca[3]; e intorno alla protagonista, dove numerose sembrano volare. È affascinante notare che, durante il secondo atto della

[3] La scelta di Amano di vestire Madama Butterfly di bianco è interessante. Si è osservato che la specie delle farfalle bianche, le cavolaie minori, è presente in Europa, Africa e Giappone, ma non in America, luogo di provenienza di Pinkerton. Questa associazione suggerisce che Amano abbia voluto sottolineare l'origine giapponese di Butterfly. Cfr. https://it.wikipedia.org/wiki/Pieris_rapae, ultimo accesso 16/01/2025.

versione teatrale, in particolare in *Un bel dì vedremo*, Butterfly abbia i capelli sciolti e disordinati, proprio come l'ha rappresentata Amano[4].

Un altro aspetto interessante è che i poster originali di *Madama Butterfly* rappresentano l'attesa durante il secondo e il finale del terzo atto, mentre quello di Amano si concentra sul momento forse più sensibile del secondo. Questo dettaglio sembra suggerire che Amano abbia colto questa differenza per poter dare vita in modo unico e significativo proprio a quella parte della storia.

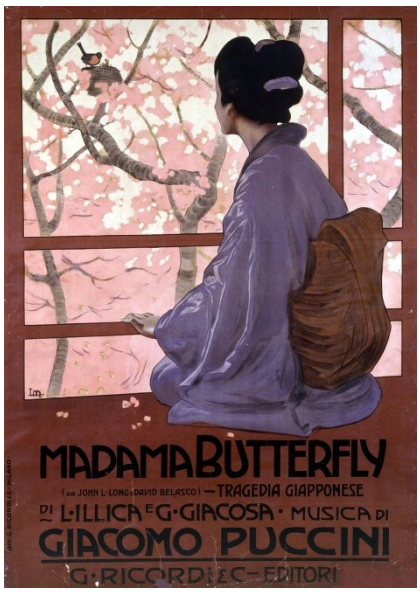

Figura 60 Leopoldo Metlicovitz, *Madama Butterfly*, litografia a colori, 1904.

Figura 61 Adolfo Hohenstein, *Madama Butterfly*, litografia a colori, senza data.

In conclusione, non solo si tratta di un'opera giapponista, dato che *Madama Butterfly* appartiene a quella corrente, ma si vuole anche suggerire che sia un esempio di giapponismo di ritorno. Amano ha reinterpretato col suo stile caratteristico una composizione iconica dell'opera italiana, arricchendola sia con dettagli nuovi, come le farfalle e la posa fluida e sognante, sia con elementi della tradizione giapponese, come la maschera *han'nya*.

[4] Cfr. https://www.youtube.com/watch?v=CTT5FlTvz4A, ultimo accesso 16/01/2025.

Il Giapponismo in Sandman

Il carattere giapponista delle opere si manifesta non solo nei soggetti chiaramente legati alla cultura giapponese, come l'*onmyōji* o il monaco, ma anche nella reinterpretazione di figure provenienti da altre tradizioni mitologiche.

Un esempio che si vuole esaminare è il caso delle Moire[5].

Figura 62 Yoshitaka Amano, *Moire*, 1999.

Sebbene derivanti dalla mitologia occidentale, nel racconto di Gaiman sono descritte come misteriose donne che abitano in una casa fatiscente. Nel testo non vengono mai chiamate con i nomi tradizionali di "Moire" o "Parche"[6], ma sono identificate come "una giovane, una vecchia e una né giovane né vecchia"[7]. Amano le rappresenta seguendo una struttura che ricorda *Le tre età della donna* di Klimt: in alto c'è la vecchia, Atropo, con la pelle scura e il volto dalle fattezze demoniache, ma il corpo non visibile; al centro la giovane, Cloto, ha le labbra livide e un corpo indefinito; in basso, la donna né giovane né vecchia, Lachesi, è raffigurata con due file di seni, seminuda. Un elemento della cultura giapponese che accomuna Cloto e Lachesi è lo *hikimayu*[8] di epoca Heian[9]. Nonostante tutte e tre siano

[5] Le immagini nel romanzo di Gaiman non hanno i titoli, per cui si procederà con il dare il nome alle opere in base ai personaggi.

[6] Anche se i due termini fanno riferimento allo stesso gruppo mitologico, ma proveniente da tradizioni diverse, si desidera precisare che nell'universo di *Sandman*, Gaiman fa riferimento alle tre Moire greche.

[7] Neil GAIMAN, Yoshitaka AMANO, *Sandman: Cacciatori di Sogni*, DANA, 2017, p. 40.

[8] Si tratta della pratica utilizzata soprattutto dalle donne di corte durante l'epoca Heian che consisteva nel rasare le sopracciglia per poi ridisegnarle nella parte alta della fronte. Cfr. Yūko, KAWAMURA, *Ōchō seikatsu no kiso chishiki: koten no naka no joseitachi*, Tokyo, Kadokawa Shoten, 2005, p. 53.

[9] Questo elemento sembrerebbe sottolineare che il periodo in cui prende vita il racconto sia effettivamente quello Heian.

differenti, ognuna è adornata con un monile che ricorderebbe il rosario buddhista: bracciali, cavigliere e *kanzashi*[10]. Inoltre, come in altre composizioni di Amano, le tre donne sembrano fluttuare, anche se in questo caso l'ambientazione viene definita dagli *shōji* ai lati che lasciano comprendere il luogo in cui si svolge la scena.

Si consideri, invece, l'interpretazione del *baku* da parte di Amano contrapposta al *Baku sotto al pino*[11] attribuito a Isoda Koryūsai:

Figura 63 Yoshitaka Amano, *Baku*, 1999.

Figura 64 Attribuito a Isoda Koryūsai, *Baku sotto al pino*, *nishiki e*, periodo Edo.

Il *baku* ha origini nella tradizione giapponese, fortemente influenzata da quella cinese, ed è sempre stato considerato un'entità benevola. Si tratta di una creatura chimerica, in quanto il *baku* possiede una testa simile a quella di un elefante o di un tapiro, zampe di tigre, una coda di bue, il corpo di un orso e un manto maculato[12], come nel caso di *Baku sotto al pino*. Nel caso dei *baku* di Amano, invece, le creature non presentano il manto maculato e sembrano somigliare di più a un tapiro che a un elefante.

Nel corso della storia, sono stati attribuiti poteri differenti a questa figura: sebbene sia diventata popolare come una creatura che mangia i sogni, in realtà le sue origini sembrano risiedere in un essere

[10] Si è notato che ogni gioiello è formato da dei grani e da una nappa finale, per cui si è ipotizzato potesse trattarsi di un rosario buddhista.

[11] 松に獏, *Matsu ni baku*.

[12] Nicolae, RALUCA, "IN SEARCH FOR CHIMERAS: THREE HYBRIDS OF JAPANESE IMAGINATION.", *Cogito*, 4, 2, 2012, p. 5.

capace di prevenire le pestilenze e il male. Solo a partire dal tardo periodo Muromachi il *baku* viene associato alla capacità di divorare gli incubi e i sogni nefasti[13].

Probabilmente è per questo che nel romanzo, Gaiman e Amano decidono di dare spazio anche a questa creatura: il ruolo del *baku* è proprio quello di mangiare i sogni ed è per questo che la *kitsune* cerca di catturarne uno. Tuttavia,

> I Baku sono difficili da catturare, e ancora di più da trattenere. Sono bestie scaltre e inafferrabili.[14]

È interessante osservare che, mentre nel caso del *Baku sotto al pino* l'ambiente è definito, i *baku* di Amano sono collocati in un mondo indefinito su uno sfondo dorato. Questo approccio sembrerebbe richiamare anche altre opere presentate in precedenza, in cui le figure femminili di Amano sembrano immerse nell'acqua, a differenza delle *bijin* delle stampe *ukiyoe*, che sono poste in contesti ben definiti.

Si concluderà con l'analisi di un'altra scena del romanzo che richiama l'influenza del Giapponismo francese. In questo caso, si confronterà l'opera di Amano con il celebre *Giardino delle Ninfee* di Monet.

Figura 65 Yoshitaka Amano, *Monaco sul ponte*, 1999.

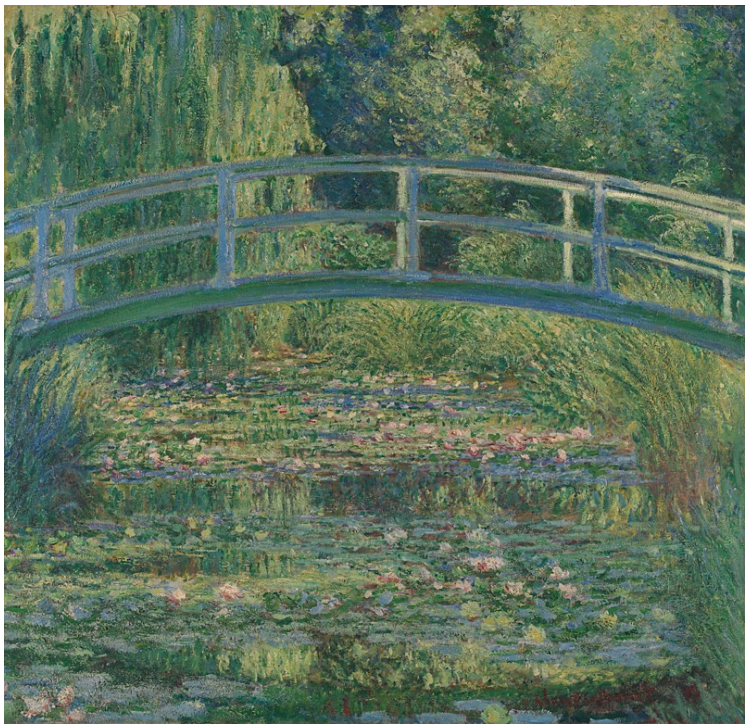

Figura 66 Claude Monet, *Giardino delle Ninfee*, olio su tela, 1899.

Confrontando le due opere, si propone la chiave di lettura del giapponismo di ritorno: da un lato, l'opera di Claude Monet, *Giardino delle Ninfee*, che richiama i ponti presenti nelle stampe *ukiyoe*; dall'altro, il monaco, che si trova sopra un ponte dal carattere giapponese mentre osserva due carpe nuotare nello stagno sottostante. Entrambi i ponti si ergono sopra degli specchi d'acqua e sono circondati da una ricca flora. In particolare, in entrambe le opere sono presenti le ninfee, per cui si

[13] RALUCA, *IN SEARCH FOR…*, op. cit., p. 6.
[14] GAIMAN, AMANO, *Sandman…*, op. cit., p. 32.

vorrebbe avanzare l'ipotesi che Amano si sia ispirato, o che sia stato influenzato, dai quadri di Monet. Tuttavia, l'intento principale di Amano non è quello di enfatizzare la bellezza del luogo come Monet, ma quello di rappresentare la felicità del monaco nel mondo onirico[15].

Una differenza tra le due opere è che solo in quella di Amano compaiono sia animali che un essere umano. Inoltre, è interessante notare come le due carpe, una "d'argento puro, e l'altra d'oro"[16], siano disposte in modo tale da formare il simbolo dello *yin-yang*. Questo dettaglio potrebbe essere collegato alla parola *onmyō* e alla sua scrittura in kanji[17], poiché è il Maestro di Yin-Yang, ovvero l'*onmyōji*, a mostrare al monaco il sogno che sta vivendo.

[15] GAIMAN, AMANO, *Sandman…*, op. cit., p. 54.
[16] Ibid.
[17] Sebbene la lettura di 陰陽 sia generalmente *onmyō*, il termine *yin-yang* si scrive allo stesso modo.

Genji monogatari

Per concludere il capitolo, si propone lo studio e un'analisi interpretativa del *Genji monogatari*, considerabile come l'esempio più significativo del giapponismo di ritorno di Amano. Il *Genji monogatari*, opera di Murasaki Shikibu, è stato rivisitato e adattato al teatro Nō[18], tradotto in moltissime lingue e reinterpretato attraverso diversi media[19].

Nel caso di questo elaborato, si vuole presentare l'interpretazione del *Genji monogatari* di Amano, un volume di oltre 80 pagine che raccoglie i disegni dedicati ad alcune delle donne amate o protette da Genji[20]. Il libro non segue la trama in maniera precisa: ad esempio, il terzo capitolo del *Genji monogatari* originale è incentrato sulla figura di Utsusemi mentre nella versione di Amano, la terza donna rappresentata è Fujitsubo. Le immagini delle donne sono accompagnate da un verso o da descrizioni del passo da cui sono tratte, come per Utsusemi[21].

L'obiettivo di questa sezione è confrontare le opere originali giapponesi, come le stampe *ukiyoe* e, con i disegni di Amano, così da poter offrire un ulteriore esempio della sua capacità di rielaborare temi cari alla cultura tradizionale giapponese attraverso il suo stile artistico.

---

[18] Si consideri, ad esempio, il dramma Nō 葵*, Aoi no Ue*. Cfr. Gian Carlo CALZA, (a cura di) *L'incanto sottile del dramma nō: La principessa Aoi*, Milano, Edizioni di Vanni Scheiwiller, 1975, pp. 146.

[19] Il *Genji monogatari* ha trovato terreno fertile anche nei manga, nei film, negli *anime*, nei dramma televisivi e così via.

[20] In questa sede verranno presentate solo alcune delle donne disegnate da Amano.

[21] La versione del volume in possesso di Amano è quella tradotta in inglese, per cui si è cercato di confrontare i versi presenti nelle immagini con la traduzione inglese del *Genji monogatari* disponibile. Tuttavia, le somiglianze si riscontrano solo nel contenuto. Cfr. MURASAKI Shikibu, *The Tale of Genji*, trad. di Waley Arthur, Boston and New York Houghton Mifflin Company, 1925, pp. 81-91. Il confronto è stato esteso anche alla traduzione italiana di Maria Teresa Orsi, e anche in questo caso la correlazione riguarda solamente il contenuto. Cfr. MURASAKI Shikibu, *La Storia di Genji*, Orsi, Maria Teresa (a cura di), Torino, Einaudi, 2012, p. 58.

Le donne del *Genji monogatari*

La prima donna che si intende presentare è Utsusemi, nelle versioni di Utagawa Hiroshige[22] e di Amano. Il suo nome deriva dal fatto che, nel capitolo a lei dedicato, per sfuggire a Genji, la donna abbandona le proprie vesti, ricordando la muta delle cicale che viene abbandonata sul tronco degli alberi.

> Shed and abandoned, your threadlike garments appear in my hands like the cast-off skins of the cicadas gathered under the trees. I detest you for eluding my grasp, but the scent of your perfume fills me with longing for what once was.[23]

Figura 67 Utagawa Hiroshige, *Utsusemi*, *nishiki e*, 1852.

Figura 68 Yoshitaka Amano, *Utsusemi*, probabilmente acquerello su carta, 1999.

La stampa di Utagawa Hiroshige rappresenta il momento in cui Utsusemi sfugge a Genji abbandonando parte delle sue vesti[24]. Sebbene la scena originale riveli la dinamicità della situazione, Utsusemi sembra essere ferma come se fosse in attesa che Genji vada via. Gli abiti di Utsusemi rivelano fin da subito che non è una donna nubile: il colore rosso, in questo caso quello degli *hakama*, simboleggiava lo status di donna sposata. Sopra agli *hakama*, Utsusemi presenta uno *hitoe* verde, sopra di esso ci sono gli *itsutsuginu*, cioè cinque strati di colori diversi e infine un *uchigi* con un motivo floreale. Sopra gli abiti si possono notare i suoi lunghissimi capelli neri, un elemento molto importante per le donne dell'epoca Heian[25]. In contrasto con la versione di Hiroshige, la rappresentazione di Utsusemi di Amano appare molto più dinamica, grazie ai movimenti fluidi dei suoi capelli e delle sue vesti. Mentre l'ambiente in cui si svolge la scena della stampa di Hiroshige è

---

[22] 源氏物語五十四帳 空蝉, *Genji monogatari gojūyojō Utsusemi*.

[23] Yoshitaka AMANO, *The Tale of Genji*, DH Press, 2006, p. 20.

[24] MFA BOSTON, *Utsusemi*, https://collections.mfa.org/objects/237025/utsusemi-from-the-series-the-fiftyfour-chapters-of-the-tal?ctx=538581f8-6cc9-49f3-9e6a-9c5f390db494&idx=13, ultimo accesso 25/01/2025.

[25] Liza Crihfield, DALBY, *Kimono: fashioning culture*, Wash, University of Washington Press, 2001, pp. 221, 228-9.

ben definito, quello di Amano rimane vago, dando origine a uno spazio in cui Utsusemi sembra sospesa tra i suoi capelli e le sue vesti. I suoi capelli, disordinati e mossi, non seguono le norme estetiche dell'epoca, che richiedevano una pettinatura impeccabile[26], ma si muovono liberamente, così come le sue vesti. Nella cultura dell'epoca, i capelli erano anche un simbolo di seduzione[27] e nel caso di Amano, si vorrebbe ipotizzare che i capelli così sciolti siano l'immagine del desiderio che Utsusemi prova verso Genji, nonostante la donna non voglia più continuare la relazione segreta. Il rimpianto amoroso sembra essere ancora più evidente in quanto gli abiti di Utsusemi sembrano scivolarle via: si nota subito la gamba nuda decorata da un gioiello mentre le sue spalle si scoprono, forse come metafora della sua vulnerabilità e indecisione. Inoltre, è importante notare la differenza nella scelta cromatica di Amano per gli abiti di Utsusemi: la donna è vestita prevalentemente di viola e nero, colori che erano tipicamente indossati dalle alte cariche del governo, come principi o ufficiali di alto rango. Inoltre, le rifiniture verde-marroni sembrano richiamare il colore delle cicale[28].

[26] Carolina, NEGRI, (a cura di), *Diario di Murasaki Shikibu*, Venezia, Marsilio, p. 15.
[27] Carolina, NEGRI, *La ricerca della bellezza nel Murasaki Shikibu nikki*, in Maurizi, Andrea, e Ruperti, Bonaventura (a cura di), *Variazioni su temi di Fosco Maraini*, Aracne, Ariccia, 2015, p. 92.
[28] Teruko SAKURAI, Japanese Color Harmony Dictionary: The Complete Guide for Designers and Graphic Artists (Over 2,750 Color Combinations and Patterns with CMYK and RGB References), La Vergne, Tuttle Publishing, 2021, p. 72.

La seconda donna che si vuole presentare è Oborozukiyo, che appare nell'ottavo capitolo dell'opera originale. La trama vuole che, dopo un banchetto disposto dall'Imperatore, Genji senta il suono di una ragazza che canta durante la notte e decide di seguirlo. La giovane donna è Oborozukiyo, sorella del suo nemico politico e Genji, senza troppi indugi, cede alla tentazione e possiede la fanciulla.

> You who know the beauty of this spring night, surely it is our deep-rooted connection that has brought us together.[29]

Figura 69 Iwasa Matabei, *Oborozukiyonaishi*, colore su carta, XVII secolo circa.

Figura 70 Yoshitaka Amano, *Oborozukiyo*, 1999.

Prendendo in considerazione le opere di Iwasa Matabei e Amano, si possono notare due elementi in comune: la presenza della luna nella parte alta dell'opera e la figura di Genji. Il fatto che la luna sia avvolta da una coltre di nebbia suggerisce che la donna ritratta sia unicamente Oborozukiyo, in quanto il suo nome deriva da questo evento.

Nel rotolo di Iwasa Matabei, il volto di Genji non è visibile mentre Oborozukiyo è rappresentata girata per 3/4 verso di lui. I suoi capelli sono raccolti con un nastro, ma non sembra presentare lo *hikimayu*, tipico dell'epoca Heian. La scena la ritrae mentre cammina abbracciata a Genji lungo il corridoio, come se stessero cercando di sbrigarsi a raggiungere la sua stanza. Sebbene non si tratti di una stampa *ukiyoe*, anche in questo caso l'ambiente è definito.

La versione di Amano, invece, presenta una notte scurissima, illuminata solo da una grande luna. Non è chiaro dove si trovino i due protagonisti; tuttavia, in alto è visibile un fiore, forse quello del ciliegio, che sembra richiamare la giornata in cui si sono sfolti i festeggiamenti. A un primo sguardo, sembra che solo Oborozukiyo domini lo spazio; tuttavia, osservando con attenzione verso destra si scorge il

[29] AMANO, *The Tale of…*, op. cit., p. 46.

viso di Genji che emerge dalle vesti. A differenza della versione di Iwasa Matabei, qui Oborozukiyo ha i capelli completamente sciolti che scivolano verso il basso. Nonostante nell'opera originale sembra che la scena si svolga quasi nel silenzio e con velocità, qui sembra proseguire lentissima, come due innamorati che desiderano passare più tempo assieme.

Il terzo argomento che si intende esplorare è dedicato a Onna San no Miya[30], nelle versioni di Utagawa Toyokuni[31] e Amano. Nel volume di Amano, le illustrazioni rivolte a questa sezione sono svariate. È inoltre importante precisare una possibile rappresentazione erronea/una possibile confusione tra alcuni personaggi: sembrerebbe che al posto di Kashiwagi[32], ci sia Genji[33] a tenere il gatto di Miya[34].

Il primissimo indizio che permette di riconoscere il soggetto delle illustrazioni è il gatto, elemento centrale dell'episodio originale. Tuttavia, nel caso di Amano, l'animale non appare nella scena assieme a Miya, ma è tenuto in braccio da Genji/Kashiwagi. Questo distacco, senza l'utilizzo dell'indice del volume o la lettura e il confronto dei versi posti ai lati con l'opera originale, avrebbe reso difficile individuare le illustrazioni relative alla donna.

My cat, that in his stead I keep, whom I secretly love, why do you fawn and cry so?[35]

Figura 71 Utagawa Toyokuni, *Onna San no Miya*, *nishiki e*, 1811.

Figura 72 Yoshitaka Amano, *Genji/Kashiwagi*, 1999.

[30] D'ora in poi, Miya.

[31] 七枚続花の姿絵, *Shichimai itsuduki hana no sugata e*.

[32] Si è deciso di confrontare il testo originale per confermare che solo Kashiwagi avesse tenuto in braccio il gatto. Cfr. Murasaki SHIKIBU, *The Tale of Genji*, Dennis Washburn (trad. di), W. W. Norton & Company, 2016, p. 697.

[33] Questo perché nel corso del volume, Amano rappresenta Genji sempre allo stesso modo e quindi è facile capire che si tratta di lui e non di Kashiwagi.

[34] AMANO, *The Tale of*…, op. cit., p. 70.

[35] AMANO, *The Tale of*…, op. cit., p. 71.

Nella stampa di Utagawa Toyokuni, l'attore Bandō Mitsugorō III viene rappresentato nei panni della principessa Miya. La scena è collocata in un ambiente indefinito, probabilmente perché l'intento della stampa era quello di pubblicizzare l'attore. Un aspetto interessante è che la pettinatura della principessa rispecchia i dettami classici dell'epoca Heian: i capelli sono acconciati in stile *osuberakashi*, per cui la loro lunghezza doveva corrispondere tra i sei o sette *shaku*[36], decorati e legati da dei *mizuhiki*[37]. Il gatto sembra impegnato a giocare sulle vesti della principessa, che potrebbe suggerire la spensieratezza della fanciulla. Inoltre, Utagawa Toyokuni rappresenta Miya con indosso abiti giallo e rosso, colori tradizionalmente associati alle figure di alto rango. Da notare anche la presenza del *mo*, indumento che conferisce un aspetto formale all'abbigliamento[38] di Miya.

> Before dawn, before the sun glimmers its rays upon me, I yearn to fade into the heavens. I wish this were naught but a dream.[39]

Figura 73 Yoshitaka Amano, *Onna San no Miya*, 1999.

Per proporre un confronto, si è cercata una scena che corrispondesse a quella proposta da Amano, in cui Miya sembra disperarsi a causa di ciò che le ha fatto Kashiwagi. Tuttavia, le stampe *ukiyoe* che

[36] Uno *shaku* equivale a 30 cm, per cui la lunghezza media cercata era tra i 180 e 210 cm.
[37] Questa pettinatura è stata utilizzata e rielaborata fino al periodo Edo. Cfr. https://www.edononihongami.com/blank-15, ultimo accesso 29/01/2025.
[38] DALBY, *Kimono: fashioning*…, op. cit., p. 230.
[39] AMANO, *The Tale of*…, op. cit., p. 75.

rappresentano Miya sembrano essere spesso legate al momento in cui la fanciulla interagisce con il gatto o mentre osserva i funzionari che giocano a *kemari* nella villa di Genji[40]. Pertanto, la scelta di Amano risulta unica, in quanto rappresenta un momento delicatissimo per il personaggio. Sebbene la circostanza sia drammatica, in quanto Miya sembra cercare la morte (*fade into the heavens*) o la speranza che sia solo un sogno (*but a dream*), la scena appare serena: la fanciulla è immersa nella notte, con la luna che la illumina da destra; i suoi abiti fluttuano delicatamente come se la avvolgessero mentre i capelli sembrano scivolare in basso; infine, i colori delicati si contrappongono al nero della notte. Inoltre, Amano interpreta l'abbigliamento dell'epoca Heian: il rosso è il colore distintivo dello *hakama*; lo *hitoe* non è ben visibile; Miya indossa gli *itsutsuginu* in una palette di colori molto delicata, che comprende il giallo, colore riservato ai principi e alle principesse; infine, un *uchigi* giallino, decorato con diverse trame, in particolare floreali.

La penultima opera che si vuole esaminare è dedicata a Ukifune, nelle versioni di Utagawa Kunisada II[41] e Amano. Si tratta di una principessa che prende il nome dall'episodio stesso in cui esce in barca assieme a Niō no Miya ed è il tema centrale delle opere proposte. Nella versione di Amano, tuttavia, si nota che Niō no Miya sia stato erroneamente sostituito da Genji, come con Kashiwagi in precedenza.

> I know your love will not change, but like a boat upon the water, I cannot but wonder where the future will carry me.[42]

Figura 75 Utagawa Kunisada II, *Ukifune*, *nishiki e*, 1857.

Figura 74 Yoshitaka Amano, *Ukifune*, 1999.

[40] Si escludono dalle ricerche le stampe parodiche, come *Parody of the Third Princess and Kashiwagi: "Chapter 50: A Hut in the Eastern Provinces* di Utagawa Kunisada. Cfr. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/55914, ultimo accesso 29/01/2025.

[41] 紫式部げんじかるた　浮船　五十一, *Murasaki Shikibu Genji karuta Ukifune gojūichi*.

[42] AMANO, *The Tale of…*, op. cit., p. 78.

Per quanto riguarda la stampa di Utagawa Kunisada II, la scena è ambientata in autunno. Questo viene suggerito dal motivo di crisantemi sugli abiti della coppia e dalla flora ricoperta da una leggera coltre di neve. Nella stampa di Kunisada II, l'interazione tra i due protagonisti è chiara: Ukifune tiene tra le labbra il lembo della sciarpa, come se volesse sedurre Niō no Miya[43]. Al contrario, nell'illustrazione di Amano i due protagonisti sono ritratti in una posa più intima, andando a stridere con il rapporto illecito della coppia di Kunisada II. L'ambiente disegnato da Amano non è ben definito: non risulta immediato che i due si trovino su una barca o che la donna sia Ukifune. Si ipotizza che Amano abbia creato un gioco di parole tra il termine *uki* di "fluttuare" e *fune* di "barca"[44], per cui Ukifune trasporta sé stessa e Niō no Miya, fluttuando su un fiume di vesti mentre lasciano alle loro spalle un monte[45] e un Torii.

Si propone, infine, l'analisi di un'illustrazione di Amano dedicata a Murasaki no Ue[46], che probabilmente rappresenta gli ultimi istanti della sua vita. L'elemento chiave che aiuta a riconoscere Murasaki è il viola con le sue sfumature, colore domina l'intera scena.

I would surrender my life if only you would grant me more time to bid him farewell.[47]

Figura 76 Yoshitaka Amano, *Murasaki no Ue*, 1999.

[43] Quest'azione sembrerebbe comprovare che Ukifune non sia così acculturata come le altre dame di corte.
[44] Washburn evidenzia che all'epoca della stesura del *Genji monogatari* era possibile leggere il nome di Uji come *ushi*, che significa "triste" o "cupo". Inoltre, sottolinea che Uji si trova ai margini della corte e per questo motivo chi proviene da lì ha uno status inferiore. Il nome "Ukifune" contiene un gioco di parole tra la lettura di *uki* di "fluttuare" e la forma dell'aggettivo *ushi*, quindi "triste". Collegando i significati, Washburn suggerisce che il nome richiami simbolicamente la vita precaria e isolata della protagonista. Cfr. SHIKIBU, *The Tale of...*, op. cit., p. 1116.
[45] Se si considera che il *Genji monogatari* è ambientato a Kyōto, si crede che si tratti di un Monte Hiei fittizio.
[46] D'ora in poi Murasaki.
[47] AMANO, *The Tale of…*, op. cit., p. 55.

L'ambiente non è definito e la palette di colori molto delicata crea un’atmosfera surreale. Murasaki è sdraiata, con gli occhi chiusi e i capelli scompigliati, mentre Genji le sta accanto, sorreggendola. Tuttavia, sono gli abiti di Murasaki ad avere il ruolo principale nella scena: non solo fluttuano ma sembrano quasi volare verso l'alto, come fossero ali o petali di un fiore. Gli abiti sembrano trascinarla via dalla morsa di Genji, mentre lui la guarda con un'espressione malinconica. L'unico elemento che tronca l’armonia è l'*eboshi* nero di Genji, che sembra riportare la scena alla realtà. Amano propone una visione molto delicata di questo momento, piena di elementi naturali come i fiori o i piccoli uccelli. Le trame e le forme degli abiti sembrano fondersi con lo sfondo, creando una sorta di unione tra Murasaki e lo spazio circostante, quasi come se la fanciulla stessa stia divenendo l’ambiente.

Hikaru Genji

L'ultimo argomento dell'elaborato si concentra sul protagonista del *Genji monogatari*: Hikaru Genji. L'ultimo argomento dell'elaborato si focalizza sulla figura centrale di *Genji monogatari*, ovvero Hikaru Genji. In questa sezione, si è scelto di evitare confronti con le opere tradizionali, poiché le illustrazioni di Amano non sembrano ritrarre le scene raffigurate nelle stampe *ukiyoe*, negli *emaki* o nei *byōbu* dedicati al *Genji monogatari*. Per questo motivo, sono state selezionate tre illustrazioni in cui Genji è il protagonista assoluto. Ogni immagine sarà accompagnata da una lettura interpretativa.

Figura 77 Yoshitaka Amano, *Hikaru Genji*, 1999.

Genji indossa un *eboshi*, un copricapo a punta tipico dei nobili di alto rango della corte Heian. L'*eboshi* è accompagnato da un abito chiamato *nōshi sugata*, un abito informale, indossato dai nobili per visitare qualcuno, partecipare a eventi sociali o divertirsi. Il *nōshi* non segue regole rigide per quanto riguarda il colore, permettendo così una certa libertà espressiva, ed è anche caratterizzato dalla presenza di lacci che pendono dai bordi delle maniche che permettono la regolazione della lunghezza[48].

[48] Anthony, J., BRYANT, Joshua, L., BADGLEY, *Men's Outfits*, in https://sengokudaimyo.com/garb/mens-outfits, ultimo accesso 30/01/2025.

Nel caso di Amano, Genji è vestito con un *nōshi* nero, un colore che tradizionalmente indicava gli esiliati o chi era in lutto. Poiché nella storia originale Genji è stato effettivamente esiliato a Suma e successivamente, è in lutto per la morte di Murasaki no Ue, la scelta di vestire il personaggio con il nero è pienamente coerente. Tuttavia, un elemento che potrebbe sembrare fuori luogo per Genji è lo *horo*, cioè il mantello. Grazie all'osservazione della professoressa Vesco, si è notato che il mantello richiama quello indossato dai *rōnin*, in quanto lo *horo* dei samurai è spesso rappresentato gonfio e appoggiato sulla schiena, mentre quello dei *rōnin* appare steso e sventolante al vento. Approfondendo la ricerca sul motivo del mantello, si ritiene che il motivo sia quello dell'*uroko*, cioè a "scaglie" o una decorazione a triangoli[49]. Questo simbolo ha un doppio significato: da un lato è un augurio di buona fortuna, dall'altro viene usato per allontanare la sfortuna e i demoni. Inoltre, l'*uroko* è associato all'estate, suggerendo che la scena possa essere ambientata in questa stagione. La firma di Amano è riconoscibile nei suoi sfondi indefiniti: lo squarcio dietro Genji non aiuta, infatti, a determinare se l'ambiente sia aperto o chiuso.

[49] KATEIGAHO, *Kimono Patterns—15 Uroko (Scales): A pattern seen worldwide since ancient times*, in https://int.kateigaho.com/articles/tradition/patterns-15/, ultimo accesso 30/01/2025.

Si consideri la prossima illustrazione, estrapolata dalle pagine dedicate a Yūgao.

Figura 78 Yoshitaka Amano, *Hikaru Genji*, 1999.

La scena potrebbe essere ambientata alla fine del capitolo dedicato a Yūgao, mentre Genji riflette su di lei, oppure potrebbe rappresentare il momento in cui sogna lo spirito bellissimo ma maledetto che uccide la donna. La scena si svolge di notte, con la luna leggermente oscurata da una nuvola. In compagnia di Genji ci sono la testa di una donna adornata con numerosi gioielli, forse lo spirito, e un uccello, che potrebbe essere una reinterpretazione di un ibis. Sebbene l'atmosfera sembri serena, la massa rossa che appare nello sfondo evoca l'aspetto delle fiamme, forse come simbolo della gelosia dello spirito. Anche in questo caso, Genji è vestito con un *nōshi* e indossa un *tate eboshi*, oltre a un possibile *horo*. Genji appare pensieroso, con gli occhi chiusi o socchiusi mentre osserva il capo che ha di fronte. Amano utilizza numerosi motivi per i drappeggi, suggerendo un'ispirazione più vicina al mondo onirico che alle decorazioni tessili del *Genji monogatari*. È particolarmente interessante la scelta della colorazione per gli abiti di Genji: i toni blu-violacei all'epoca non erano ancora utilizzati, eccetto per il viola e le sue sfumature. Da notare anche le scarpe di Genji, che potrebbero essere una rivisitazione dei *seki no kutsu*, calzature indossate alla corte imperiale.

Infine, prendiamo in considerazione quest'ultima versione di Hikaru Genji, che appare decisamente diversa rispetto alle rappresentazioni precedenti o a quelle del libro.

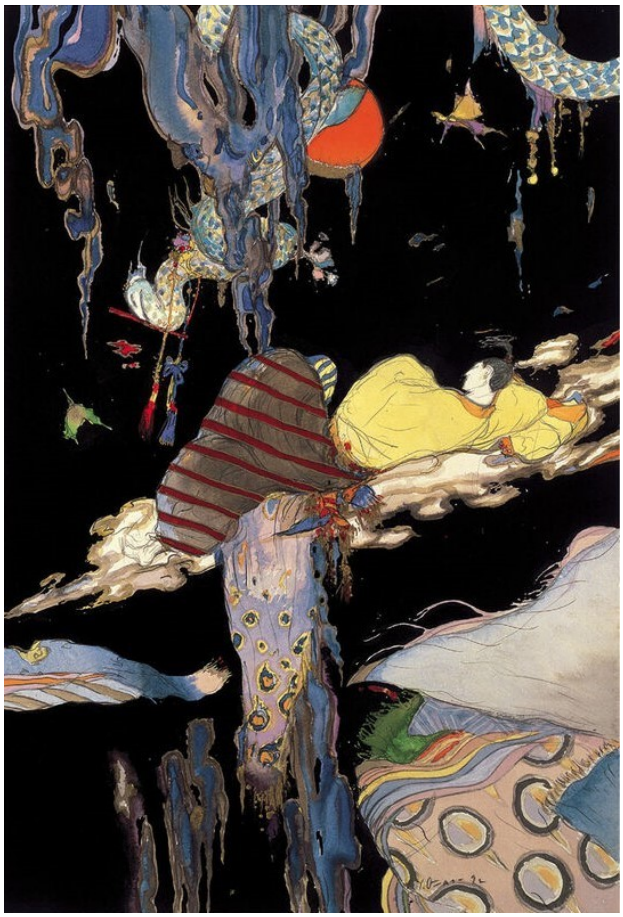

Figura 79 Yoshitaka Amano, *Hikaru Genji*, 1999.

Genji è sdraiato su una nuvola e rivolto verso uno sfondo nero, come se stesse osservando il vuoto. Anche in questo caso, l'ambientazione risulta indefinita: Genji si trova in uno spazio senza contorni definiti, con una luna crescente che contiene anche il sole, come se fossero la stessa cosa. In alto, sembra fluttuare un drago o un serpente, mentre dietro di lui una moltitudine di vesti, sicuramente femminili per via dei colori e degli strati, sembra cercare di raggiungerlo o di cercare la sua attenzione. Questi elementi suggeriscono che questo possa essere il momento in cui Genji decide di prendere i voti e diventare monaco, rinunciando alla sua vita terrena. È particolarmente interessante che, in questa rappresentazione, Amano scelga di ritrarre Genji senza *eboshi* ma con il *motodori*, l'acconciatura tradizionalmente indossata dagli uomini e poi coperta dall'*eboshi*. Inoltre, Genji appare a piedi nudi, senza scarpe, e i suoi abiti non sembrano più così curati. La sua posa, infine, lascia la raffinatezza delle illustrazioni precedenti per raccogliere una condizione di abbandono e rinuncia.

In conclusione, sono state presentate diverse illustrazioni ispirate al *Genji monogatari*, accompagnate da un'analisi interpretativa delle opere, che ha incluso descrizioni, confronti e riletture. Il lavoro di Amano si configura come una personale interpretazione delle storie delle donne del *Genji monogatari*,

attraverso il suo stile distintivo. Oltre al chiaro riferimento alla tradizione letteraria giapponese, emergono anche evidenti influenze dall'arte occidentale, come l'Art Nouveau e il Simbolismo. Amano rielabora temi tipici di queste correnti artistiche, come la figura femminile e le emozioni, in un insieme di spazi indefiniti e allegorie (per esempio, la luna velata che richiama Oborozukiyo, o il colore viola, caratteristica del personaggio di Murasaki, o ancora, le fiamme per rappresentare la gelosia dello spirito), decorando le illustrazioni con elementi floreali e faunistici. Si può pensare, quindi, che Amano sia non solo un artista ma anche un testimone del giapponismo di ritorno.

Conclusioni

In questo elaborato sono stati affrontati due argomenti distinti ma strettamente legati: il Giapponismo e Yoshitaka Amano. È stata fornita una panoramica dello sviluppo del Giapponismo in Occidente, arricchita in particolare dal commento di opere scelte in base alla suddivisione del Giapponismo in due fasi, come suggerito da Fagioli. Sono state proposte opere appartenenti a diverse correnti, tutte influenzate dall'arte giapponese, in particolare dall'*ukiyoe*. Gli artisti di *fin de siècle* hanno assorbito temi e forme provenienti dell'arte giapponese, reinterpretandoli e creandone di nuovi. In questa ricerca, questi temi nuovi sono stati presi e rovesciati, dando un nuovo ruolo al Giapponismo. Questo rovesciamento vuole dimostrare che può esistere il giapponismo di ritorno, ovvero di una doppia influenza sull'arte. Per questo motivo è stato introdotto un nuovo artista, contemporaneo e unico nel suo genere: Yoshitaka Amano. È stata esplorata una parte della sua carriera, del suo sviluppo e dei suoi interessi. È stata interpretata l'arte di Amano, notando il suo interesse nei confronti dell'arte giapponista e delle sue evoluzioni, in particolare l'Art Nouveau. Nelle sue opere, Amano assimila elementi giapponisti, come la rappresentazione delle donne e della flora stilizzata, li rielabora con il proprio stile confermando inoltre una fortissima vicinanza alle stampe *ukiyoe*. Sono state analizzate diverse illustrazioni, stampe e immagini della sua produzione e si è osservato che durante il corso della sua carriera, Amano ha disegnato un cerchio: partendo dall'arte contemporanea, con le illustrazioni per Tatsunoko Production o per la DC Comics, è tornato indietro alle radici con le stampe *ukiyoe* fino alle opere realizzate con la tecnica del *sumi e*. Per approfondire al meglio questa teoria, nell'ultimo capitolo sono stati esaminati tre argomenti distinti, tutti rappresentativi della sua capacità di assimilare e rielaborare elementi della tradizione giapponese classica e dell'Art Nouveau, plasmandoli in un'arte unica e personale. Il confronto tra le opere ha reso possibile condurre una ricerca che collega direttamente opere antiche, come il *Genji monogatari*, a stili moderni, come l'Art Nouveau, ponendo le basi per descrivere il fenomeno del giapponismo di ritorno.

Questo studio, quindi, ha contribuito a una comprensione del Giapponismo e delle sue evoluzioni, suggerendo che Amano sia una figura centrale nel panorama artistico contemporaneo. Ulteriori ricerche potrebbero esplorare più approfonditamente il rapporto tra Amano, altri artisti del contesto contemporaneo e il giapponismo di ritorno nel contesto globale.

Bibliografia

AMANO Yoshitaka, *Amano: The Complete Prints of Yoshitaka Amano*, New York, NY: Harper Design International, 2003, pp. 289.

AMANO Yoshitaka, MIYAKI Tetsuichiro, *Yoshitaka Amano: Illustrations*, VIZ Media, LLC, 2016, pp. 125.

AMANO Yoshitaka, *The Tale of Genji*, DH Press, 2006, pp. 80.

AMANO, Yoshitaka, *Amano Yoshitaka gashū Hiten,* Asahi sonorama, 1989, pp. 132.

天野喜孝、天野喜孝画集飛天、朝日ソノラマ、1989 年.

AMANO, Yoshitaka, CHRISTOFORI, Ralf, *Yoshitaka Amano: M.*, Snoeck, 2005, pp. 84.

AMANO, Yoshitaka, *COLLECTED PAINTINGS OF AMANO'S WORLD*, Kosaido Publishing Co., 2019, pp. 303.

天野喜孝、*COLLECTED PAINTINGS OF AMANO'S WORLD*、廣済堂出版、2019 年.

AMANO, Yoshitaka, *Elegant Spirits: Amano's Tale of Genji and Fairies*, Dark Horse Comics, 2021, pp. 124.

AMANO, Yoshitaka, *Guin Saga gashū*, Hayakawa Publishing, Tōkyō, 1996, pp. 118.

天野喜孝、グイン・サーガ画集、早川書房、東京、1996 年.

AMANO, Yoshitaka, MCCORMICK Carlo, e KUSHNER Rachel, (a cura di), *Yoshitaka Amano*, Köln, König, 2002, pp. 192.

AMICO, Valentina, *Ukiyoe: un'indagine artistico-economica tra Japonisme e Branding,* [tesi di laurea magistrale], Venezia: Università Ca' Foscari Venezia, 2018/2019.

ARZENI, Flavia, *L'immagine e il segno: il giapponismo nella cultura europea tra Ottocento e Novecento*, Intersezioni 41, Bologna, Il Mulino, 1987.

CALZA, Gian Carlo, (a cura di), *Ukiyoe: il mondo fluttuante* (catalogo della mostra), Milano, Palazzo reale, 7 febbraio 2004-30 maggio 2004, Electa, Milano, 2004, pp. 414.

CHIBA, Yoko. "Japonisme: East-West Renaissance in the Late 19th Century." *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 31, no. 2, 1998, pp. 1–20.

CONSALVO, Mia, *Atari to Zelda: Japan's Videogames in Global Contexts*. Cambridge, Mass. London: the MIT press, 2016, pp. 272.

DALBY, Liza, Crihfield, *Kimono: fashioning culture*, Wash, University of Washington Press, 2001, pp. 384.

FUTURE PUBLISHING LTD, "Yoshitaka Amano", *The Art of Gaming*, 2023, pp. 133.

GAIMAN, Neil, AMANO, Yoshitaka, *Sandman: Cacciatori di Sogni*, DANA, 2017, pp. 131.

KAWAMURA Yūko, *Ōchō seikatsu no kiso chishiki: koten no naka no joseitachi*, Tokyo, Kadokawa Shoten, 2005.

川村裕子、『王朝生活の基礎知識：古典の中の女性たち』 (Le conoscenze essenziali per la vita di corte: le donne nelle opere di letteratura classica)、東京、角川書店、2005 年.

KIM, Hyon-Sob, "Tetsuro Yoshida (1894–1956) and Architectural Interchange between East and West.", *Architectural Research Quarterly*, 12, 1, 2008, pp. 43–57.

LEHMANN, Jean-Pierre, "Old and New Japonisme: The Tokugawa Legacy and Modern European Images of Japan." *Modern Asian Studies*, vol. 18, no. 4, 1984, pp. 757–68.

MAURIZI, Andrea, e RUPERTI, Bonaventura (a cura di), *Variazioni su temi di Fosco Maraini*, Aracne, Ariccia, 2015, pp. 444.

NAPIER, Susan, J., *From Impressionism to Anime: Japan as Fantasy and Fan Cult in the Mind of the West*, Palgrave Macmillan, 2007, p. 272.

NEGRI, Carolina, (a cura di), *Diario di Murasaki Shikibu*, Venezia, Marsilio, pp. 128.

PARISI, Francesco, (a cura di), *Giapponismo. Venti d'oriente nell'arte europea 1860-1915*, (catalogo della mostra), Rovigo, Palazzo Roverella 28 settembre 2019- 26 gennaio 2020, Silvana Editoriale, Milano, 2020, pp. 351.

RALUCA, Nicolae, "IN SEARCH FOR CHIMERAS: THREE HYBRIDS OF JAPANESE IMAGINATION.", *Cogito*, 4, 2, 2012, pp. 14.

SAKURAI, Teruko. *Japanese Color Harmony Dictionary: The Complete Guide for Designers and Graphic Artists (Over 2,750 Color Combinations and Patterns with CMYK and RGB References)*. La Vergne: Tuttle Publishing, 2021, pp. 288.

TAMON, Miki, "The Influence of Western Culture on Japanese Art.", *Monumenta Nipponica*, vol. 19, no. 3/4, 1964, pp. 380–401.

THOMPSON, Sarah, "The World of Japanese Prints.", *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, vol. 82, no. 349/350, 1986, pp. 1–47.

VIOLA, Fabio, (a cura di), *Amano Corpus Animae*, (catalogo della mostra), Milano, Fabbrica del Vapore, 13 novembre 2024 – 1° marzo 2025, Lucca Crea srl, Lucca, 2024, pp. 192.

VOGUE, Yoshitaka Amano (a cura di), *Rinascimento*, 833, 2020, pp. 152.

WATERHOUSE, David, "Japanese Prints Through Western Eyes.", *Monumenta Nipponica*, vol. 33, no. 2, 1978, pp. 207–14.

WEISBERG, Gabriel, P., "Reflecting on Japonisme: The State of the Discipline in the Visual Arts.", *Journal of Japonisme*, 1, 1, 2016.

WICHMANN, Siegfried, *Giapponismo Oriente-Europa: contatti nell'arte del 19. e 20. secolo*, Fabbri, Milano, 1980.

YONEMURA, Judy Kazumi, *The Influence of Ukiyo-e on Impressionism and PostImpressionism.*, California State University, Dominguez Hills, 1996.

Sitografia

AMANO, Yoshitaka, *Biography*, https://www.yoshitakaamano.com/about, ultimo accesso 10/10/2024.

ANS Exclusive Interview: 10 Questions To Yoshitaka Amano, https://web.archive.org/web/20060827132733/http://www.animenewsservice.com/archives/amano.htm#expand, ultimo accesso 17/10/2024.

AOKI Deb, *Q&A with Yoshitaka Amano,* https://web.archive.org/web/20090519234506/http://manga.about.com/od/mangaartistinterviews/a/YAmano.htm, ultimo accesso 05/11/2024.

BRYANT, Anthony, J., BADGLEY, Joshua, L., *Men's Outfits*, in https://sengokudaimyo.com/garb/mens-outfits, ultimo accesso 30/01/2025.

GAIMAN, Neil, *Yoshitaka Amano and Neil Gaiman on the David Bowie Project They Never Finished*, https://www.interviewmagazine.com/art/yoshitaka-amano-and-neil-gaiman-on-the-bowie-project-they-never-finished#:~:text=GAIMAN%3A%20One%20of%20the%20things,tell%20stories%20always%20excites%20me, ultimo accesso 26/11/2024.

GO NAGAI WORLD, *Il film anime ZAN di Yoshitaka Amano è stato riavviato come serie*, https://www.gonagaiworld.com/il-film-anime-zan-di-yoshitaka-amano-e-stato-riavviato-come-serie/, ultimo accesso 24/11/2024.

KATEIGAHO, *Kimono Patterns—15 Uroko (Scales): A pattern seen worldwide since ancient times*, in https://int.kateigaho.com/articles/tradition/patterns-15/, ultimo accesso 30/01/2025.

KAWABE, Minako, *Tatsunoko Puro 60 shūnen no kiseki [zenpen] sōritsu kara 3 nen tatte kansei shita dai 1 saku 'Uchū Ēsu'*, in NEWS ポストセブン, 2022, https://www.news-postseven.com/archives/20220921_1793558.html/2, ultimo accesso 31/10/2024.

川辺美奈子、タツノコプロ 60 周年の軌跡【前編】創立から 3 年経って完成した第 1 作『宇宙エース』、NEWS ポストセブン、2022 年.

LUCCA COMICS & GAMES, *The Butterfly Effect*, https://www.luccacomicsandgames.com/it/2024/news/the-butterfly-effect/, ultimo accesso 15/01/2024.

MASCETTI, Julia, *Spring Dreaming*, https://www.tokyoartbeat.com/en/articles/-/spring-dreaming, ultimo accesso 27/11/2024.

MIE GALLERY - ORIGINAL JAPANESE PRINTS, *Eyes in Ukiyo e Prints - Deep Dive*, https://www.youtube.com/watch?v=gVFayYeaeBY, ultimo accesso 12/01/2025.

MOVIEPLAYER.IT, *Yoshitaka Amano a Lucca: "Quella di Milano è la mia prima mostra in Europa"*, https://movieplayer.it/articoli/yoshitaka-amano-intervista-lucca-comics-games-mostra_33929/, ultimo accesso 26/11/2024.

NEGRI, Lorenza, "Così ho CREATO IL MIO STILE", *Vanity Fair*, 45, 2024.

ROYAL BALLET AND OPERA, *Madama Butterfly – 'Un bel dí vedremo' (Puccini, Ermonela Jaho, The Royal Opera)*, 2018, https://www.youtube.com/watch?v=CTT5FlTvz4A, ultimo accessoo 16/10/2025.

SHMUPLATIONS, *Yoshitaka Amano – 1987 Artist Interview*, https://shmuplations.com/amano/, ultimo accesso 04/11/2024.

SQUARE ENIX, *WE DISCUSS VANA'DIEL Special Edition Koichi Ishii & Yoshitaka Amano Part 1*, https://we-are-vanadiel.finalfantasyxi.com/post/?id=262, ultimo accesso 27/11/2024.

TAKARAZUKA REVUE, *Abous Us*, https://kageki.hankyu.co.jp/english/troupe/index.html, ultimo accesso 18/10/2024.

TATSUNOKO PRODUCTION, *WORKS*, https://tatsunoko.co.jp/works/#1960s, ultimo accesso 31/10/2024.

TERPSTRA, Arjan, *Spotlight: Yoshitaka Amano*, https://www.cookandbecker.com/en/article/174/spotlight-yoshitaka-amano.html, ultimo accesso 04/11/2024.

THE NOH.COM, *Onna : Ko-omote*, in https://www.the-noh.com/sub/jp/index.php?mode=db&action=e_view_detail&data_id=23&class_id=1, ultimo accesso 01/02/2025.

ジャポニズム学会, *Society for Study of Japonisme*, https://japonisme-studies.jp/en/, ultimo accesso 09/06/2024.

ジャポニズム学会, *Symposium archive*, in https://japonisme-studies.jp/activity/international-symposium201910/, ultimo accesso 01/02/2025.

スポーツ報知, *世界的アニメーター・天野喜孝氏、初の映画監督... ３Ｄアニメ「ＺＡＮ」*, https://web.archive.org/web/20100412163155/http://hochi.yomiuri.co.jp/entertainment/news/20100410-OHT1T00048.htm, ultimo accesso 24/11/2024.

江戸の日本髪, *江戸時代後期・幕末*, in https://www.edononihongami.com/blank-2, ultimo accesso 03/06/2024.

Indice delle Illustrazioni

Illustrazioni capitolo 1

Figg. 1, 2, 3: Émile Zola, in https://web.archive.org/web/20170228084057/http://www.musee-orsay.fr/it/collezioni/opere-commentate/cerca/commentaire_id/emile-zola-313.html

Fig. 4: The Golden Screen, Caprice in Purple and Gold, in https://asia.si.edu/explore-art-culture/collections/search/edanmdm:fsg_F1904.75a/

Fig. 5: Starý Japan, in PARISI, Francesco, (a cura di), *Giapponismo. Venti d'oriente nell'arte europea 1860-1915*, (catalogo della mostra), Rovigo, Palazzo Roverella 28 settembre 2019- 26 gennaio 2020, Silvana Editoriale, Milano, 2020, p. 195.

Fig. 6: Oiseaux sur une branche au claire de lune, in PARISI, Francesco, (a cura di), *Giapponismo. Venti d'oriente nell'arte europea 1860-1915*, (catalogo della mostra), Rovigo, Palazzo Roverella 28 settembre 2019- 26 gennaio 2020, Silvana Editoriale, Milano, 2020, p. 132.

Fig. 7: La Japonaise, in https://collections.mfa.org/objects/33556/la-japonaise-camille-monet-in-japanese-costume?ctx=e35dde7c-ee52-4e03-a9e6-46f0913a0242&idx=9

Fig. 8: Corriere della Sera, in PARISI, Francesco, (a cura di), *Giapponismo. Venti d'oriente nell'arte europea 1860-1915*, (catalogo della mostra), Rovigo, Palazzo Roverella 28 settembre 2019- 26 gennaio 2020, Silvana Editoriale, Milano, 2020, p. 227.

Fig. 9: Hiver o L'Explorateur perdu, in https://www.musee-orsay.fr/it/opere/lexplorateur-perdu-18105

Fig. 10: Model, in https://sbirky.ngprague.cz/en/dielo/CZE:NG.O_4051

Fig. 11: Onde, damigelle di Numidia e scorfano, in https://www.palp-pontedera.it/orizzonti-dacqua/5-galileo-chini-ondedamigelle-di-numidia-e-scorfano-1910-15c-olio-su-tavola-200x240cm/

Fig. 12: Pioggia nel quinto mese, in https://collections.mfa.org/objects/211729/rain-in-the-fifth-month-samidare?ctx=cc13659f-da7a-412d-a859-88e988b3f61b&idx=1

Fig. 13: Motivi decorativi bidimensionali, in https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e2-adea-a3d9-e040-e00a18064a99

Fig. 14: Motivi decorativi bidimensionali, in https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e2-add7-a3d9-e040-e00a18064a99

Fig. 15: The Seasons: Autumn, in https://www.muchafoundation.org/en/gallery/themes/theme/art-posters/object/83

Illustrazioni Capitolo 2

Fig. 16: Warrior with Ball Chain, in https://www.frazettamuseum.com/collections/prints/products/copy-of-art-print-no-100-warrior-ball-with-chain

Fig. 17: GS20 *"Saria no musume" kabā*, in AMANO, Yoshitaka, *Guin Saga gashū*, Hayakawa Publishing, Tōkyō, 1996, p. 73.

Fig. 18: DC vs Vampires, in https://www.tfaw.com/0821dc045tfaw-dc-vs-vampires-1-of-12-tfaw-exclusive-variant.html

Fig. 19: Batman, in https://www.crunchyroll.com/it/news/latest/2022/5/26/yoshitaka-amano-disegna-le-varianti-delle-copertine-di-batman

Fig. 20: Sandman: Cacciatori di Sogni, in VIOLA, Fabio, (a cura di), *Amano Corpus Animae*, (catalogo della mostra), Milano, Fabbrica del Vapore, 13 novembre 2024 – 1° marzo 2025, Lucca Crea srl, Lucca, 2024, p. 77.

Fig. 21: Final Fantasy III, in https://gamefaqs.gamespot.com/nes/563415-final-fantasy-iii/boxes

Fig. 22: Devaloka, in https://www.yoshitakaamano.com/work#/devaloka

Fig. 23: Candy Girl S-57, in https://www.artbasel.com/catalog/artwork/34704/Yoshitaka-Amano-Candy-Girl-S-57

Fig. 24: Candy Girl S-189, in https://www.tokyoartbeat.com/en/events/-/Yoshitaka-Amano-Hope/A1704ADF/2022-11-29

Fig. 25: CANDY GIRLS, in https://www.yoshitakaamano.com/shop-amano/postcards-candygirl

Fig. 26: Spring Awakening, in https://www.tokyoartbeat.com/en/articles/-/spring-dreaming

Fig. 27: The Spider of Charon, in https://www.amazon.com/Spider-Charon-Kadokawa-Bunko-404150015X/dp/404150015X

Fig. 28: Untitled, in https://www.burgercollection.org/artists/53-yoshitaka-amano/works/495-yoshitaka-amano-untitled-2003/

Fig. 29: Bahamut, in AMANO Yoshitaka, MIYAKI Tetsuichiro, *Yoshitaka Amano: Illustrations*, VIZ Media, LLC, 2016, p. 115.

Fig. 30: Amida Raigō, in https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1881-1210-0-29-JA

Fig. 31: Amida Raigō, in https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45249

Fig. 32: Nichiren Lotus Sutra, in https://www.nichiren.or.jp/information/shuumuin/20210212-5288/

Fig. 33: Amida Raigō, in https://commons.wikimedia.org/wiki/File:AmidaRaigo.jpg

Fig. 34: Mappa del mondo Final Fantasy XI, in https://we-are-vanadiel.finalfantasyxi.com/gallery/detail/?s=1&vol=1&id=0

Fig. 35: Hyakki Yakō, in https://www.youtube.com/watch?v=jTXRs5I38Qc

Fig. 36: Hyakki Yakō, in https://www.youtube.com/watch?v=jTXRs5I38Qc

Illustrazioni Capitolo 3

Fig. 37: The Flower: Rose, in https://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object_type/posters/object/272

Fig. 38: Dawn, in AMANO, Yoshitaka, *Amano Yoshitaka gashū Hiten,* Asahi sonorama, 1989, p. 19.

Fig. 39 The Arts: Dance, in https://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/94

Fig. 40: Byzantine Heads: Brunette, https://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/89

Fig. 41: The Two Princes, in AMANO, Yoshitaka, *Amano Yoshitaka gashū Hiten*, Asahi sonorama, 1989, p. 17.

Fig. 42: Byzantine Heads: Blonde, in https://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/90

Fig. 43: Magical Forest, in https://in.pinterest.com/pin/54958057948694584/

Fig. 44: Kanpei's Wife Okaru, in https://www.artic.edu/artworks/24043/kanpei-s-wife-okaru

Fig. 45: Sakura hime, AMANO Yoshitaka, *Amano: The Complete Prints of Yoshitaka Amano*, New York, NY: Harper Design International, 2003, p. 187.

Fig. 46: The Courtesan Shizuka, https://www.jaodb.com/db/ItemDetail.asp?item=30937

Fig. 47: Twilight, in AMANO, Yoshitaka, *Amano Yoshitaka gashū Hiten*, Asahi sonorama, 1989, p. 18.

Fig. 48: Tatsumi Roko, in https://www.artic.edu/artworks/26786/tatsumi-roko-from-the-series-renowned-beauties-likened-to-the-six-immortal-poets-komei-bijin-rokkasen

Fig. 49: Kisegawa of the Matsubaya, in https://www.artic.edu/artworks/89360/kisegawa-of-the-matsubaya-whose-attendants-are-sasano-takeno-matsubaya-uchi-kisegawa-sasano-takeno-from-the-series-seven-komachi-of-yoshiwara-seiro-nana-komachi

Fig. 50: Untitled, in AMANO, Yoshitaka, *COLLECTED PAINTINGS OF AMANO'S WORLD*, Kosaido Publishing Co., p. 181.

Fig. 51: Water Serpents II, https://www.gustav-klimt.com/Serpents.jsp

Fig. 52: Untitled 49, in AMANO, Yoshitaka, *Amano Yoshitaka Gashū Hiten*, Asahi sonorama, 1989, p. 49.

Fig. 53: Woman in Summer kimono, in https://collections.mfa.org/objects/206336

Fig. 54: Titania, in AMANO, Yoshitaka, *Elegant Spirits: Amano's Tale of Genji and Fairies*, Dark Horse Comics, 2021, p. 93.

Fig. 55: Changelings, in AMANO, Yoshitaka, *Elegant Spirits: Amano's Tale of Genji and Fairies*, Dark Horse Comics, 2021, p. 141.

Illustrazioni Capitolo 4

Fig. 56: Tosca, in https://www.luccacomicsandgames.com/it/2024/poster/

Fig. 57: Madama Butterfly, in https://www.luccacomicsandgames.com/it/2024/poster/

Fig. 58: Turandot, in https://www.luccacomicsandgames.com/it/2024/poster/

Fig. 59: Madama Butterfly, in VIOLA, Fabio, (a cura di), *Amano Corpus Animae*, (catalogo della mostra), Milano, Fabbrica del Vapore, 13 novembre 2024 – 1° marzo 2025, Lucca Crea srl, Lucca, 2024, p. 55.

Fig. 60: Madama Butterfly, in https://www.meisterdrucke.it/stampe-d-arte/Leopoldo-Metlicovitz/987316/Manifesto-di-Leopoldo-Metlicovitz-per-

Fig. 61: Madama Butterfly, in https://www.meisterdrucke.it/stampe-d-arte/Adolfo-Hohenstein/1021436/Poster-per-l%27opera-Madame-Butterfly-di-Giacomo-Puccini.html

Fig. 62: Moire, in GAIMAN, Neil, AMANO, Yoshitaka, *Sandman: Cacciatori di Sogni*, DANA, 2017, pp. 42-3.

Fig. 63: Baku, in GAIMAN, Neil, AMANO, Yoshitaka, *Sandman: Cacciatori di Sogni*, DANA, 2017, p. 33.

Fig. 64: Baku sotto al pino, in https://collections.mfa.org/objects/176514/baku-under-pine-tree?ctx=282881e5-2d10-462d-ae08-7efe6ac2de3f&idx=4

Fig. 65: Monaco sul ponte, in GAIMAN, Neil, AMANO, Yoshitaka, *Sandman: Cacciatori di Sogni*, DANA, 2017, p. 55.

Fig. 66: Giardino delle Ninfee, in https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/claude-monet-the-water-lily-pond

Fig. 67: Utsusemi, in https://collections.mfa.org/objects/237025/utsusemi-from-the-series-the-fiftyfour-chapters-of-the-tal?ctx=538581f8-6cc9-49f3-9e6a-9c5f390db494&idx=13

Fig. 68: Utsusemi, in AMANO, Yoshitaka, *The Tale of Genji*, DH Press, 2006, p. 21.

Fig. 69: Oborozukiyonaishi, in https://objecthub.keio.ac.jp/ja/object/1849

Fig. 70: Oborozukiyo, in AMANO, Yoshitaka, *The Tale of Genji*, DH Press, 2006, p. 46.

Fig. 71: Onna San no Miya, in https://www.artelino.com/show/japanese_single_print.asp?mbk=57626

Fig. 72: Genji/Kashiwagi, in AMANO, Yoshitaka, *The Tale of Genji*, DH Press, 2006, p. 70.

Fig. 73: Onna San no Miya, in AMANO, Yoshitaka, *The Tale of Genji*, DH Press, 2006, pp. 74-5.

Fig. 74: Ukifune, in https://collections.mfa.org/objects/190209/no-51-ukifune-from-the-series-lady-murasakis-genji-cards?ctx=dc93f1cd-cdeb-4bfa-8c42-d8d8c015aedb&idx=1

Fig. 75: Ukifune, in AMANO, Yoshitaka, *The Tale of Genji*, DH Press, 2006, pp. 78-9.

Fig. 76: Murasaki no Ue, in AMANO, Yoshitaka, *The Tale of Genji*, DH Press, 2006, pp. 56-7.

Fig. 77: Hikaru Genji, in AMANO, Yoshitaka, *The Tale of Genji*, DH Press, 2006, p. 73.

Fig. 78: Hikaru Genji, in AMANO, Yoshitaka, *The Tale of Genji*, DH Press, 2006, pp. 24-5.

Fig. 79: Hikaru Genji, in AMANO, Yoshitaka, *The Tale of Genji*, DH Press, 2006, p. 77.