



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

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

Tesi di Laurea

—  
Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

# Dall'*ukiyoe* alla fotografia. Il legame tra le immagini del "mondo fluttuante" e le fotografie della Scuola di Yokohama.

### **Relatore**

Ch.ssim Prof.ssa Sabrina Rastelli

### **Corelatore**

Ch. Prof. Patrick Heinrich

### **Laureando**

Eva De Bortoli  
Matricola 821740

### **Anno Accademico**

**2014 / 2015**

*"What I like about photographs is  
that they capture a moment that's gone forever,  
impossible to reproduce."*

*Karl Lagerfeld*

## 要旨

近年、全世界において写真撮影は芸術的な技術として人気が高まってきた。現代の社会では写真家だけでなく、本職の写真家ではない人もプロと同じようなカメラを持ち、どこでも、いつでも写真を撮ることができるようになった。さらに、最近スマートフォンのおかげで、簡単に写真を撮ることができるようになった。

しかし、写真技術が開発された当初は、写真を撮ることは大変難しく、お金もたくさんかかった。さらに、最初の写真は白黒の写真で、写真の対象になるものも今と比較すると全く違う。

ところが、19 世紀の日本にはモダンな写真に似ている作品があったのである。それは横浜写真の作品である。これらの作品は、江戸時代の浮世絵と関係があることが知られている。

横浜写真とは何を指すのであろうか。そして、横浜写真と浮世絵は共通点があるのだろうか。あれば、どのような共通点であろうか。

この卒業論文では、横浜写真について説明し、浮世絵と横浜写真の共通点を考え、実際の作品を比較しながら類似点を分析する。本稿は三つの章から成り立っている。

第一章には、まず、写真の誕生、次に日本での写真技術の開発について説明する。ヨーロッパの最初の写真は 1826 年にフランス人の発明者ジョセフ・ニセフォール・ニエプスによるものである。その後、ルイ・ジャック・マンデ・ダゲルがさらに研究を進め、1839 年にダゲレオタイプという写真撮影法を発明した。この撮影法は発明されてから、10 年後には日本にも伝えられた。1848 年に、長崎の商人上野俊之丞（1790～1851）はオランダ貿易が行われていた出島から第一のダゲレオタイプの写真機を購入し、それが日本の写真のきっかけとなった。写真の技術が日本に導入されてから、すぐ日本人がその技術を習得したわけではなかった。なぜかという、写真の技術は難しく、必要な機器および写真用品を得るのが困難であったからである。1857 年になってやっと日本人の写真家が誕生した。その時、撮影するのに、長い時間が必要だったので、最初は建物の写真および風景の写真が撮られていた。しかし、日本人の写真家はヨーロッパから来た写真家と協力し、写真機の開発を続け、写真技術は進んだ。そして、1860 年ごろ横浜写真という写真のジャンルが誕生した。

第二章には、横浜写真について説明し、浮世絵との共通点を述べる。横浜写真は幕末から明治 10 年代にかけて横浜を中心に撮られた写真である。横浜写真の作品は風景と日本の伝統的な文化の映像を提供し、日本を訪れた外国人の

間で旅行のお土産として人気を博した。その写真のおかげでヨーロッパ人もアメリカ人も日本のイメージを作ることができた。今は、その作品はその時の風俗を現代に伝える貴重な資料となっている。写真は現代の写真に似ている。写真家は浮世絵から様々な手法だけでなくスタイルも取り入れたのである。浮世絵と横浜写真は共通点が三つある。一つ目は彩色の使用である。当時、写真は鶏卵紙に現像された。鶏卵紙とは写真のプリント技法であり、アルビューメンプリントとも呼ばれている。名前は、材料の中で卵の卵白から取ったアルブミンという淡白質を用いることに由来する。アルビューメンプリントはセピア色の写真である。しかし、写真家は多色の写真を好んだので、作品に手で色が付けられた。長年の経験によって熟練した浮世絵の職人が正確にアルビューメンプリントに彩色を施した。二つ目は構図である。写真にも浮世絵にも同じ構図が使われ、様々に組み合わせられ、映像が創作された。三つ目は作品の題材である。例えば、肖像、風景、自然、美人、仕事をしている人々など多彩な題材が描写された。横浜写真は浮世絵と同じ主題を選び、映像が全く同じ場合もある。それに、この章では、作品をテーマ別に分けた。まず、花鳥、橋、名所などの自然。次に、お寺など宗教と関係があるもの。最後に、街、肖像、働いている人々、俳優、美人、毎日の生活を取り上げた。

最後の章では今まで説明した共通点をよく分かるために、浮世絵と横浜写真を実際の先品で比較する。様々なテーマの中から美人画と風景画の分析をする。

以上のことから、横浜写真は浮世絵と共通点があり、浮世絵は横浜写真に影響を与えていたことがうかがえる。浮世絵と横浜写真の誕生は全く違うにもかかわらず、主題、彩色の使用と構図は同じである。確かに、浮世絵と横浜写真の共通点は長い間気づかれなかったが、この関係は明白である。当時日本を訪れた外国人の見方から見てみれば、浮世絵の描写と横浜写真の作品は遠い国から持って帰ったお土産にすぎなかったが、この二つの芸術的な技法はもっと深く結びれていると言ってもいいのでわないだろうか。

# INDICE

INTRODUZIONE	5
1. LA FOTOGRAFIA IN GIAPPONE ALLA METÀ DELL'OTTOCENTO	11
I.I Situazione storica	11
I.II Gli esordi della fotografia in Giappone	12
2. LA SCUOLA DI YOKOHAMA	18
II.I La Scuola di Yokohama: incontro tra novità e tradizione	18
II.I.I La tecnica	20
II.I.II Lo stile	26
II.I.III I soggetti	30
II.II I temi	35
3. IMMAGINI A CONFRONTO	41
III.I La figura femminile	41
III.II Vedute	56
CONCLUSIONE	65
GLOSSARIO	67
BIBLIOGRAFIA	69
SITOGRAFIA	71
INDICE DELLE IMMAGINI	74

## INTRODUZIONE

Questo elaborato di laurea esplora il legame tra le immagini del “mondo fluttuante”, in giapponese *ukiyoe* 浮世絵, e la fotografia della Scuola di Yokohama, o Yokohama Shashin 横浜写真, ovvero uno dei generi fotografici sviluppatosi in Giappone a partire dalla seconda metà dell'Ottocento e che rappresenta, con uno stile molto particolare, immagini “del paesaggio e della cultura giapponese”<sup>1</sup>. Nonostante le tecniche di realizzazione delle opere siano molto diverse e altrettanto differenti siano i periodi in cui esse si sono sviluppate e hanno raggiunto il massimo livello di popolarità e diffusione, le immagini del mondo fluttuante e le opere della Scuola di Yokohama presentano molti punti in comune, tanto da poter affermare che le opere *ukiyoe* hanno influenzato fortemente la realizzazione degli scatti di questo genere fotografico.

Lo scopo di questa tesi è quindi mostrare l'influenza che l'*ukiyoe* ha avuto sulla fotografia della Scuola di Yokohama, mettendo in evidenza i punti in comune tra le opere dell'uno e dell'altro genere.

In Europa, fin dal suo esordio, la fotografia lottò per essere riconosciuta e accettata come un genere artistico di prim'ordine e non come un metodo ausiliario alla realizzazione di opere d'arte. Emblematica dell'accoglienza riservata a questa scoperta è la celebre frase pronunciata dal pittore francese Paul Delaroche nel 1839, dopo aver visto un dagherrotipo: “da oggi la pittura è morta!”. Tale frase fece sì che la fotografia venisse accolta con sospetto e diffidenza dai pittori, che per lungo tempo si opposero al tentativo dello scatto fotografico di essere considerato un oggetto artistico<sup>2</sup>.

Diversa pare invece essere stata la situazione in Giappone: al suo arrivo la fotografia venne guardata con sospetto, ma anche con curiosità, così che arte tradizionale e fotografia riuscirono a fondersi dando origine a immagini molto simili alla moderna fotografia a colori; tali scatti sono di grande valore

---

<sup>1</sup> Francesco Paolo CAMPIONE, *Giappone all'albumina*, in Francesco Paolo CAMPIONE e Marco FAGIOLI (a cura di), *Ineffabile Perfezione. La fotografia del Giappone 1860-1910*, Catalogo della mostra del Museo delle Culture di Lugano, Cataloghi mostre GAMM, Giunti, Milano, 2010, cit. p.18.

<sup>2</sup> Federica MUZZARELLI, *L'invenzione del fotografico. Storia e idee della fotografia dell'Ottocento*, PBE Mappa 47, Einaudi editore, 2014, p.62.

artistico. In Giappone, quindi, la fotografia attinse dalle tecniche e dai soggetti delle rappresentazioni artistiche del mondo fluttuante, per poi farne propri alcuni elementi, facendo sì che l'*ukiyoe* non abbia avuto fine nel momento in cui tali immagini non sono più state in voga, ma che abbia continuato a essere presente nel panorama artistico, anche se in maniera un po' meno diretta.

Per mettere in evidenza questo connubio tra *ukiyoe* e tecnica fotografica, che viene rappresentato in maniera eccellente dagli scatti dalla Scuola di Yokohama, si ricorrerà a un confronto teorico, in modo da poter spiegare nel dettaglio quali sono i punti in comune, e a un confronto visivo per mostrare come, anche solo con uno sguardo, la somiglianza tra le opere messe a confronto sia evidente.

Le pubblicazioni accademiche sull'*ukiyoe* sono abbondanti e facilmente reperibili: esse, infatti, sono disponibili sia su supporto cartaceo sia nel web. Allo stesso modo, sono facilmente consultabili vari testi sulla storia della fotografia e, più nel dettaglio, sull'arrivo della fotografia in Giappone, sul suo sviluppo nell'arcipelago e sui singoli fotografi. In particolare, per accedere a tali informazioni, è stato molto utile il testo di Terry Bennett *Photography in Japan 1853-1912* che offre una dettagliata panoramica sia sulla storia della fotografia giapponese, sia sui vari fotografi che hanno operato nel Sol Levante. Più difficile, invece, è stato reperire informazioni specifiche riguardo il legame tra le due forme artistiche. Fondamentale per prendere in analisi gli aspetti tecnici e stilistici che legano la fotografia della Scuola di Yokohama alle immagini del mondo fluttuante è stato il catalogo *Ineffabile Perfezione. La fotografia del Giappone 1860-1910* a cura di Francesco Paolo Campione e Marco Fagioli, ovvero il catalogo della mostra tenutasi presso il Museo delle Culture di Lugano. Grazie a questo testo è stato possibile ottenere le informazioni necessarie per poter portare a termine l'analisi proposta in questo elaborato.

Il primo capitolo è costituito da una breve introduzione sugli esordi della fotografia in Giappone e sullo sviluppo della tecnica fotografica nei primi anni dopo il suo arrivo sull'arcipelago giapponese. Questo excursus non ha né lo scopo di presentare in modo dettagliato ed esaustivo la situazione storica del Giappone nella seconda metà dell'Ottocento, né l'intenzione di spiegare lo sviluppo della prima fotografia giapponese: l'intento è quello di mostrare in quale contesto andò a inserirsi la Scuola di Yokohama con i suoi fotografi e le

sue opere, mettendo in chiaro gli elementi generali che caratterizzano la prima fase della fotografia e il contesto storico in cui essa si è sviluppata.

Quando la fotografia raggiunse il Giappone, infatti, il Sol Levante si trovava in una situazione particolare: nel paese era ancora in atto la politica del *sakoku* 鎖国 (paese chiuso), durante la quale il Giappone controllava e limitava tutti i contatti con l'estero e vietava ai suoi abitanti di uscire dal paese. Ciononostante, anche durante questo momento di forte chiusura, rimasero delle zone aperte ai commerci. Tra questi luoghi di contatto c'era l'isola di Dejima, spazio che svolse un ruolo fondamentale per l'arrivo delle apparecchiature fotografiche in Giappone, in quanto questa piccola isola era adibita alle attività commerciali con l'Olanda, paese che fornì al Giappone tutti i materiali necessari per la produzione di fotografie.

Nonostante la fotografia avesse raggiunto il Sol Levante quasi subito dopo la sua scoperta in Europa, passò parecchio tempo prima che si potesse avere una foto scattata da un fotografo giapponese. Questo accadde sia perché gli strumenti erano ancora di difficile reperibilità, sia perché, essendo la tecnica fotografica piuttosto complessa, ai fotografi serviva tempo per poterla padroneggiare abilmente. Ciò nonostante, una volta superate le prime difficoltà, l'arte fotografica prese piede anche in Giappone. Le prime immagini realizzate furono principalmente ritratti e foto di elementi architettonici a cui si aggiunsero in seguito fotografie di paesaggi. Lo sviluppo proseguì fino ad arrivare, nella seconda metà dell'Ottocento, alla nascita di due generi: un genere autoctono con interesse documentario e la Scuola di Yokohama<sup>3</sup>, genere fondamentale per lo sviluppo della fotografia giapponese.

Il secondo capitolo è dedicato alla Scuola di Yokohama e a come in essa si incontrino novità e tradizione. La Yokohama Shashin nacque, come fa capire il nome stesso, nella città portuale di Yokohama attorno al 1860 per poi diffondersi gradualmente in tutto l'arcipelago giapponese. La caratteristica che rende le opere della Scuola di Yokohama particolarmente degne di nota è la colorazione a mano libera delle stampe all'albumina, tecnica che portò come risultato la produzione di fotografie di altissima qualità e molto simili ai moderni scatti a colori. Furono tali scatti che, anche se in maniera stereotipata,

---

<sup>3</sup> CAMPIONE, *Giappone all'albumina*, in CAMPIONE e FAGIOLI (a cura di), *Ineffabile Perfezione. La fotografia del Giappone 1860-1910*, pp. 18; 20.



fornirono all'Occidente l'immagine del Giappone o, per meglio dire, l'immagine di un Giappone esotico, il Giappone delle tradizioni e degli aspetti culturali che stavano via via scomparendo a causa del grande sforzo di modernizzazione che lo stato decise di compiere durante l'epoca Meiji. Per ottenere il risultato desiderato, i membri della Yokohama Shashin fecero ricorso ad alcuni elementi della tradizione artistica del periodo Edo: alcuni aspetti tecnici, lo stile e i soggetti. Di conseguenza risulta possibile individuare, nonostante l'innovazione apportata dalla tecnica fotografica, una certa affinità tra le fotografie della Scuola di Yokohama e le immagini del mondo fluttuante.

In seguito verranno quindi presi in analisi gli aspetti tecnici e stilistici che rendono simili questi due mondi artistici.

Per quanto riguarda la tecnica, l'elemento che lega la fotografia della Scuola di Yokohama all'*ukiyo-e* è l'applicazione a mano del colore sulle stampe all'albumina. All'epoca questo tipo di stampa era una tecnica molto diffusa, in quanto consentiva di produrre immagini ben definite e ricchissime di dettagli. Ciò nonostante era ancora presente un aspetto negativo: dato che nel suo aspetto originale una stampa all'albumina si presenta di un colore molto vicino alle tonalità dell'ocra e che con l'invecchiamento lo strato di albume presente sulla carta tende a ingiallirsi, risulta chiaro come essa non dia la possibilità di riprodurre i colori reali dell'immagine fotografata. Il problema fu risolto da Felice Beato che introdusse in Giappone l'idea della colorazione a mano delle fotografie<sup>4</sup>. Tale tecnica ebbe un enorme sviluppo in Giappone e divenne un tratto tipico della fotografia della Scuola di Yokohama. Il processo di colorazione non era affatto semplice: i colori andavano preparati con estrema cura per evitare di rovinare la fotografia e l'atto stesso della colorazione richiedeva una grandissima abilità. Questo però non costituì un problema: il Giappone disponeva di coloristi in grado di preparare i colori in modo eccellente e molto esperti nella loro applicazione grazie all'esperienza fatta attraverso la pittura o la produzione di stampe policrome. Tali artisti vennero quindi assunti negli atelier fotografici con il compito di applicare i colori sulle fotografie.

---

<sup>4</sup> Felice Beato viene generalmente indicato come l'iniziatore della tecnica della colorazione a mano delle fotografie all'albumina, ma in *Photography in Japan, 1853-1912* Terry Bennett cita fonti secondo cui il primo a utilizzare tale tecnica potrebbe essere stato il fotografo William Saunders (p. 99).

Alcuni elementi in comune possono essere riconosciuti anche per quanto riguarda lo stile. Il primo aspetto stilistico che mette in luce il collegamento tra *ukiyo-e* e fotografie della Scuola di Yokohama è il “valore propositivo del vuoto”<sup>5</sup>: esso viene considerato una parte fondamentale della composizione, un elemento con un proprio ruolo e che va quindi preso in considerazione nel momento della costruzione dell’immagine, sia essa una fotografia, una xilografia policroma o un dipinto. Il secondo aspetto è la presenza di elementi geometrici che, scandendo l’immagine, aiutano a creare uno spazio prospettico. Il terzo aspetto è la tendenza a ridurre le figure in insiemi più semplici, in modo da dare l’idea di una composizione creata attraverso elementi che rimandano a forme geometriche<sup>6</sup>.

Per concludere la prima parte di questo secondo capitolo verranno presi in analisi i soggetti, in quanto, oltre ai richiami tecnici e stilistici è possibile notare una forte affinità tra i soggetti fotografici e quelli dell’*ukiyo-e*. Tra i soggetti più comuni degli scatti della Scuola di Yokohama ci sono paesaggi, ritratti e scene di vita quotidiana. Essi sono tutti presenti anche nelle immagini del mondo fluttuante. Per quanto riguarda il paesaggio, il legame tra fotografia e stampa policroma è evidenziato dal genere delle vedute, tanto da arrivare ad avere in alcuni casi una perfetta coincidenza tra xilografie e inquadrature fotografiche. Nel campo dei ritratti, invece, il legame tra i due universi artistici è particolarmente evidente nei ritratti femminili e nelle scene di vita quotidiana: donne allo specchio, cortigiane sedute sulle verande delle case da tè, immagini delle bellezze del tempo, donne al bagno o impegnate in svariate attività, persone dedite al proprio lavoro sono le protagoniste sia dell’*ukiyo-e* sia delle fotografie della Scuola di Yokohama.

Nella seconda parte del secondo capitolo, dopo una breve spiegazione del motivo che spinse i fotografi della Yokohama Shashin a scegliere determinati temi per le loro fotografie, si tratterà di tali temi poiché, anche in questo caso, è possibile trovare dei richiami tra le immagini del mondo fluttuante e le stampe

---

<sup>5</sup> CAMPIONE, *Giappone all’albumina*, in CAMPIONE e FAGIOLI (a cura di), *Ineffabile Perfezione. La fotografia del Giappone 1860-1910*, cit. p. 29.

<sup>6</sup> Ibid.

all'albumina<sup>7</sup>. Il primo tema comune sia agli scatti all'albumina sia all'*ukiyo*e è quello della natura: gli elementi naturali, come il Monte Fuji, laghi, corsi d'acqua, isole e scogli, diventano spesso i soggetti di entrambe queste forme di espressione artistica. Inoltre, fanno parte del tema della natura anche le rappresentazioni di fiori, tema caro sia all'*ukiyo*e che alla Scuola di Yokohama. Il secondo tema comune è quello del sacro e cioè le immagini legate al mondo della religione. Infine, l'ultimo grande tema è quello del profano. Questo tema è molto vario: comprende soggetti inanimati, come, per esempio, le città, e soggetti animati e cioè immagini di individui.

Il terzo e ultimo capitolo propone un confronto tra alcune fotografie della Scuola di Yokohama e alcune immagini del mondo fluttuante, proprio per mostrare come il legame di cui è stato trattato precedentemente sia riscontrabile anche attraverso un semplice confronto visivo. Data la grande quantità di opere esistenti si è deciso di concentrarsi solo su due dei vari soggetti disponibili: la figura femminile e le vedute. In questo ultimo capitolo, quindi, dopo una breve introduzione per entrambi i soggetti, verranno analizzate otto coppie di immagini riguardanti la figura femminile, tre coppie di vedute e un ultimo gruppo di tre vedute.

---

<sup>7</sup> CAMPIONE, *Giappone all'albumina*, in CAMPIONE e FAGIOLI (a cura di), *Ineffabile Perfezione. La fotografia del Giappone 1860-1910*, p. 27.

## LA FOTOGRAFIA IN GIAPPONE ALLA METÀ DELL'OTTOCENTO

### I.I Situazione storica

In seguito alla sua nascita e alla sua diffusione in Europa, la fotografia arrivò anche in Giappone e cominciò a diffondersi nell'arcipelago già da prima che il Paese si aprisse completamente e definitivamente all'Occidente.

Tale apertura avvenne grazie al commodoro Matthew C. Perry: giunto in Giappone per la prima volta nel 1853 a bordo di imponenti navi da guerra nere, che i giapponesi chiamarono kurofune 黒船, il commodoro avanzò al governo giapponese la richiesta di instaurare relazioni pacifiche con gli Stati Uniti e, ritornato in Giappone nel marzo dell'anno successivo per avere una risposta alla sua perentoria richiesta, ottenne la stipulazione del Trattato di Kanagawa. Accettando tale trattato, lo *shogunato*<sup>8</sup> fu costretto ad aprire alcuni porti giapponesi per garantire punti di rifornimento e appoggio alle navi straniere, andando così a modificare i propri rapporti con il resto del mondo. In questo modo, infatti, si pose fine al periodo in cui era in vigore la politica del *sakoku*, ovvero all'epoca caratterizzata dalla politica del cosiddetto "paese chiuso", iniziata negli anni quaranta del 1600, per gettare le basi di una progressiva e totale riapertura dell'arcipelago giapponese al mondo esterno<sup>9</sup>.

Grazie a questo particolare avvenimento, in Giappone arrivarono diversi beni prodotti all'estero, compresi gli strumenti utilizzati in ambito fotografico, sebbene le attrezzature e i materiali necessari per la produzione di fotografie fossero presenti sul suolo giapponese già da prima di tale importante evento storico. Questo fu possibile perché, nonostante durante il periodo del *sakoku*

---

<sup>8</sup> Shogunato: tipo di organizzazione politica di stampo feudale vigente nell'arcipelago giapponese e che vedeva lo shōgun (capo militare) nelle vesti di amministratore del Giappone.

<sup>9</sup> Rosa CAROLI, Francesco GATTI, *Storia del Giappone*, "Biblioteca Universale Laterza, 592", Bari, Editori Laterza, 2006, pp. 130, 131. Per un quadro più dettagliato si veda anche Terry BENNETT, *Photography in Japan 1853-1912*, Tuttle Publishing, Tokyo - Rutland, Vermont - Singapore, 2006, pp. 18-21.

tutti i contatti con il mondo esterno fossero controllati e limitati così come era vietato, pena la morte, andare all'estero, rimasero comunque alcune zone aperte ai commerci con gli altri paesi<sup>10</sup>. Grazie alle sporadiche zone commerciali ancora aperte all'estero, l'arcipelago giapponese, altrimenti isolato dal resto del mondo, venne a conoscenza delle scoperte che avvenivano fuori dal Paese<sup>11</sup>. Tra questi luoghi di contattato c'erano, ad esempio, Nagasaki, l'unico porto giapponese autorizzato a svolgere attività commerciali con l'estero, e Dejima, un isolotto artificiale non troppo lontano da Nagasaki, collegato alla terraferma attraverso un ponte strettamente sorvegliato. Mentre la zona di Nagasaki era utilizzata come punto di contatto per il commercio con un altro paese asiatico o, in altre parole, la Cina, Dejima, originariamente pensato come luogo da destinare ai portoghesi, fu adibita alle attività commerciali con l'Olanda, paese che fornì al Giappone i vari materiali necessari alla produzione di fotografie<sup>12</sup>.

## I.II Gli esordi della fotografia in Giappone

Diversamente dai movimenti letterari europei che impiegarono parecchio tempo a raggiungere l'arcipelago giapponese, la fotografia è una tecnica che arrivò in Giappone con pochissimo ritardo rispetto alla data della sua nascita in Europa.

La fotografia nacque in Francia nel 1826, quando Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), un fisico francese, riuscì a creare la prima immagine fotografica: *Vista dalla finestra a Le Gras* (fig. 1). L'immagine era una veduta composta da

---

<sup>10</sup> Rosa CAROLI e Francesco GATTI, *Storia del Giappone*, pp. 104, 105.

<sup>11</sup> In Giappone si era sviluppata una corrente di studi sull'Occidente (*rangaku*) che, unita alle comunicazioni con gli olandesi stabiliti a Dejima, permise ai giapponesi di venire a conoscenza delle scoperte scientifiche, mediche e tecnologiche avvenute in Occidente. Si veda BENNETT, *Photography in Japan 1853-1912*, p. 19.

<sup>12</sup> Naoyuki KINOSHITA, *Shashingaron. Shashin to kaiga no kekkon* (Sulla pittura e la fotografia. Il connubio tra fotografia e pittura), in Iwanami kindai nihon no bijyutsu, vol.4, Iwanami shoten, Tōkyō, 1996, p. 6; CAMPIONE, *Giappone all'albumina*, in CAMPIONE e FAGIOLI (a cura di), *Ineffabile Perfezione. La fotografia del Giappone 1860-1910*, p. 20.

un paesaggio naturale con la presenza di alcuni edifici. Purtroppo questa prima fotografia era poco nitida, scarsa di dettagli e con un tempo di esposizione compreso tra le otto e le dieci ore<sup>13</sup>, ma questo non scoraggiò Niépce né gli altri sostenitori di questa nuova tecnica, i quali continuarono a sperimentare nuovi metodi per ottenere immagini fotografiche di migliore qualità.

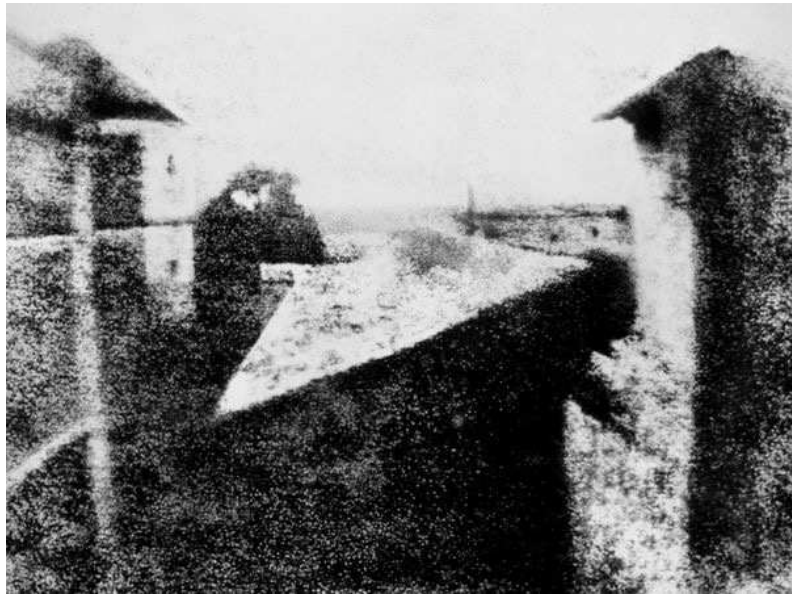


Fig. 1  
Joseph Nicéphore  
Niépce, *Vista dalla  
finestra a Le Gras*,  
1826

Alla scoperta di Niépce seguì, nel 1839, l'invenzione del dagherrotipo a opera di Louis Jacques M. N. P. Daguerre (1787-1851)<sup>14</sup>: questa fu una tappa cruciale per la storia della fotografia, in quanto il dagherrotipo garantiva un'immagine assai migliore di quella ottenuta nei precedenti tentativi del suo collega francese .

Nonostante non sia possibile definire il momento preciso in cui la fotografia iniziò a essere praticata in Giappone, si pensa che la prima macchina fotografica a dagherrotipi sia arrivata nel Sol Levante nel 1848, grazie al mercante

---

<sup>13</sup> Ronald P. LOVELL, Fred C. ZWAHLEN et James A. FOLTS, *Two Centuries of Shadow Catchers: A History of Photography*, Delmar Publishers, Albany - New York, 1996, p. 5.

<sup>14</sup> KINOSHITA, *Shashingaron. Shashin to kaiga no kekkon* (Sulla pittura e la fotografia. Il connubio tra fotografia e pittura), p. 6; LOVELL, ZWAHLEN et FOLTS, *Two Centuries of Shadow Catchers: A History of Photography*, pp. 6,7.

giapponese Ueno Shunnojō 上野俊之丞 (1790-1851)<sup>15</sup>. Di conseguenza risulta evidente come l'arte fotografica sia arrivata in Giappone a meno di trent'anni dalla sua scoperta<sup>16</sup> e solo un decennio dopo l'invenzione del dagherrotipo.

A quel tempo, una tipica macchina fotografica era costituita da una struttura in legno piuttosto pesante, simile a una scatola in cui era posizionata una lente di vetro (fig. 2), all'interno della quale veniva inserita la lastra fotografica su cui, una volta tolto il copriobiettivo, la luce avrebbe compiuto la sua opera.



Fig. 2 Macchina fotografica a dagherrotipi con il suo cavalletto, Parigi, 1860 ca.

Nonostante la fotografia avesse raggiunto velocemente il Sol Levante e in Giappone venissero condotti molti esperimenti fotografici, prima del 1857 non si ebbe nessuna fotografia scattata da un fotografo giapponese<sup>17</sup>. Questo accadde per due motivi. In primo luogo i fotografi giapponesi avevano bisogno di un po' di tempo per poter padroneggiare al meglio questa nuova e complicata tecnica,

---

<sup>15</sup> KINOSHITA, Shashingaron. *Shashin to kaiga no kekkon* (Sulla pittura e la fotografia. Il connubio tra fotografia e pittura), p. 6; BENNETT, *Photography in Japan 1853-1912*, p. 24.

<sup>16</sup> Per un quadro completo e dettagliato in merito all'organizzazione cronologica della fotografia in Giappone si veda CAMPIONE, *Giappone all'albumina*, in CAMPIONE e FAGIOLI (a cura di), *Ineffabile Perfezione. La fotografia del Giappone 1860-1910*, p. 15.

<sup>17</sup> KINOSHITA, Shashingaron. *Shashin to kaiga no kekkon* (Sulla pittura e la fotografia. Il connubio tra fotografia e pittura), p. 8; BENNETT, *Photography in Japan 1853-1912*, p.24.

in quanto il procedimento in sé era piuttosto difficoltoso: una delle principali difficoltà era data dal fatto che gli elementi chimici necessari per portare a termine il processo fotografico andavano mischiati nella corretta proporzione, in modo da non rischiare di rendere nullo tutto il lavoro, aspetto che poteva rappresentare un problema anche per i fotografi più esperti. In secondo luogo, sia il supporto tecnico per fotografare, sia i vari materiali chimici erano di difficile reperibilità. Oltre alle grandi e piuttosto pesanti macchine fotografiche utilizzate in passato, il fotografo doveva avere a disposizione anche: il cavalletto, elemento quasi indispensabile dato che, per scattare una foto, il tempo di posa poteva essere ancora di alcuni minuti, diverse lenti e le lastre di vetro su cui veniva inciso il negativo, ovvero tutti oggetti indispensabili per compiere tale mestiere. Tutto questo andava a discapito della fotografia, limitandone e rallentandone la diffusione<sup>18</sup>.



Fig. 3 Anonimo, *Fotografo giapponese al lavoro*, 1870-1879 ca.

---

<sup>18</sup> BENNETT, *Photography in Japan 1853-1912*, p24.



Malgrado ciò, grazie all'interazione tra i fotografi occidentali giunti in Giappone e i fotografi giapponesi che impararono le tecniche importate dagli occidentali, la fotografia riuscì a prendere piede anche nel Sol Levante tanto che, dopo il 1860, in Giappone si affermò il termine *shashin* 写真 (copia dal vero) per indicare la fotografia e, in particolare, l'idea di "fotografia" come strumento per la raffigurazione della realtà<sup>19</sup>.

Le immagini realizzate durante i primissimi esordi della fotografia in Giappone si limitarono a ritratti e a foto di alcune strutture architettoniche. In seguito, quando i giapponesi acquisirono le tecniche della fotografia ed entrarono in possesso di varie apparecchiature, i soggetti fotografici aumentarono e, oltre ai ritratti e alle foto di strutture architettoniche, cominciarono a comparire anche foto di paesaggi<sup>20</sup>. Tale ampliamento di soggetti fotografici proseguì fino al punto in cui in Giappone si arrivò alla presenza di due generi fotografici che si ritroveranno a convivere lungo il periodo che va dalla seconda metà dell'Ottocento alla prima decade del Novecento: un genere autoctono con interesse documentario e la Scuola di Yokohama<sup>21</sup>.

Il primo è un genere che i fotografi giapponesi hanno maturato autonomamente dopo aver imparato le tecniche introdotte dall'Occidente. L'elemento che lo caratterizza è un forte interesse documentario: ritratti di persone abbienti, vedute urbane e registrazioni di eventi particolari sono i soggetti predominanti di questo tipo di fotografia. Inoltre, particolare interesse suscita il tema della rappresentazione della cultura *Ainu*<sup>22</sup>, quindi un tema di tipo etnografico. Le immagini di questo genere tendono a essere molto semplici.

---

<sup>19</sup> CAMPIONE, *Giappone all'albumina*, in CAMPIONE e FAGIOLI (a cura di), *Ineffabile Perfezione. La fotografia del Giappone 1860-1910*, p. 16.

<sup>20</sup> CAMPIONE, *Giappone all'albumina*, in CAMPIONE e FAGIOLI (a cura di), *Ineffabile Perfezione. La fotografia del Giappone 1860-1910*, p. 20.

<sup>21</sup> CAMPIONE, *Giappone all'albumina*, in CAMPIONE e FAGIOLI (a cura di), *Ineffabile Perfezione. La fotografia del Giappone 1860-1910*, p. 18.

<sup>22</sup> Gli Ainu sono una popolazione dell'Asia nordorientale che occuparono parte dell'arcipelago giapponese e che sono tutt'ora presenti nell'isola dello Hokkaidō anche se in bassissimo numero.

Il secondo genere, invece, è quello conosciuto con il nome di Scuola di Yokohama, caratterizzato da fotografie che rappresentano il paesaggio e la cultura tradizionale giapponese.

È quindi in questo contesto che si è sviluppata la Scuola di Yokohama, che con i suoi fotografi ha svolto un ruolo fondamentale per la nascita e la diffusione della fotografia in Giappone e che con le sue opere mostra il legame tra innovazione fotografica e tradizione artistica giapponese.

## LA SCUOLA DI YOKOHAMA

### II.I La Scuola di Yokohama: incontro tra novità e tradizione

La Scuola di Yokohama, o *Yokohama Shashin* 横浜写真 (fotografia di Yokohama), è un genere fotografico che si sviluppò a partire dagli anni Sessanta dell'Ottocento all'interno del panorama fotografico giapponese e che portò alla realizzazione di opere di altissima qualità. Come si può capire analizzando il nome stesso, questo genere nacque nella città portuale di Yokohama, zona in cui operavano attivamente molti fotografi occidentali e luogo in cui la suddetta scuola si affermò come stile autonomo per poi diffondersi, tra il 1880 e il 1890, in tutte le più importanti città dell'arcipelago giapponese.

La caratteristica fondamentale delle opere della Scuola di Yokohama è “la raffinatissima interazione tra la stampa all'albumina, la raffinatezza della ricerca fotografica e la finissima colorazione delle immagini”<sup>23</sup> che dà come risultato finale la creazione di opere fotografiche molto simili alle moderne fotografie a colori. È così che la Yokohama Shashin cominciò a produrre immagini delicate, di notevole qualità estetica che verranno poi o vendute singolarmente o riunite in album fotografici contenenti circa cinquanta fotografie ciascuno e vendute ai turisti occidentali. In questo modo, le fotografie della Scuola di Yokohama arrivarono anche in Occidente, raccolte in album souvenir composti da una serie di immagini di un Giappone esotico, che attraeva e stimolava l'interesse degli occidentali per un mondo a loro poco noto e spesso costruito sulla base di racconti letti su qualche libro o di avvenimenti riportati da altri. Furono tali scatti che, anche se in modo stereotipato, fornirono un contributo importante nella formazione dell'immagine, più o meno realistica, che l'Occidente si costruì del Giappone<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> CAMPIONE, *Giappone all'albumina*, in CAMPIONE e FAGIOLI (a cura di), *Ineffabile Perfezione. La fotografia del Giappone 1860-1910*, cit. p16.

<sup>24</sup> Marco FAGIOLI, *Il Giappone nella camera chiara. La fotografia dell'epoca Meiji (1868-1912)*, in in CAMPIONE e FAGIOLI (a cura di), *Ineffabile Perfezione. La fotografia del Giappone 1860-1910*, pp. 58-61.



Fig. 4  
Studio di Kusakabe Kinbei,  
Fotografia all'albumina  
colorata a mano presente in  
un album-souvenir,  
Yokohama, 1889-1914 ca.

Con l'inizio dell'epoca Meiji 明治時代 (1868- 1912), cominciò per il Giappone una fase di cambiamento attraverso un processo di modernizzazione che portò alla trasformazione politica, sociale e culturale del paese e proprio in questo periodo la fotografia cominciò a prendere piede sul mercato, diventando un souvenir molto in voga soprattutto tra i viaggiatori. Tuttavia gli scatti della Scuola di Yokohama, invece di immortalare i cambiamenti che stavano modificando il Giappone, si focalizzarono sulle tradizioni. È così che i viaggiatori furono particolarmente attratti dalle immagini fotografiche che ritraevano la cultura tradizionale giapponese che stava via via scomparendo a causa del grande sforzo di modernizzazione del Paese del Sol Levante<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Scuola di Yokohama in <http://www.archiviofotografico.societageografica.it/index.php?it/181/scuola-di-yokohama>.

Per ottenere il risultato finale desiderato, i membri della Yokohama Shashin si rifecero alla tradizione artistica del periodo Edo 江戸時代 (1603-1867)<sup>26</sup> da cui attinsero alcuni elementi fondamentali: essi fecero ricorso infatti alle tecniche coloristiche della tradizione per poter dare colore alle immagini che, altrimenti, sarebbero state di una tonalità molto simile all'ocra e, dalla tradizione, presero anche i soggetti e lo stile<sup>27</sup>. In questo modo risulta possibile individuare, nonostante l'innovazione apportata dalla tecnica fotografica, una certa affinità tra le fotografie della Yokohama Shashin e le immagini del mondo fluttuante.

### II.I.I La tecnica

Tra i vari aspetti che legano le immagini del mondo fluttuante alla fotografia della Scuola di Yokohama, va sicuramente menzionato l'aspetto tecnico. Ciò che unisce tecnicamente due mondi artistici apparentemente così distanti come l'arte del periodo Tokugawa e la fotografia della *Yokohama Shashin* è l'abitudine di applicare il colore a mano sulle immagini fotografiche, con lo scopo di riprodurre anche nelle opere i colori presenti nella realtà.

All'epoca, uno dei metodi più diffusi per la produzione di fotografie era quello della stampa all'albumina. La tecnica prende il suo nome dalla chiara dell'uovo da cui si estrae una proteina chiamata appunto albumina.

Già dal suo esordio questo tipo di stampa godette di grande popolarità, poiché con tale metodo era possibile avere immagini ben definite e ricchissime di dettagli e ciò fece sì che la tecnica ottenesse larga diffusione.

Tuttavia, dato che nel suo aspetto originale una stampa all'albumina si presenta di un colore molto vicino alle tonalità dell'ocra, essa non dà la possibilità di riprodurre i colori reali dell'immagine che viene fotografata (fig. 5). Inoltre, poiché l'albumina è una sostanza naturale, essa subisce gli effetti del

---

<sup>26</sup> Il periodo Edo può essere indicato anche come periodo Tokugawa. Entrambi i nomi si riferiscono allo stesso periodo storico.

<sup>27</sup> CAMPIONE, *Giappone all'albumina*, in CAMPIONE e FAGIOLI (a cura di), *Ineffabile Perfezione. La fotografia del Giappone 1860-1910*, p.27.

trascorrere del tempo: con l'invecchiamento lo strato di albume presente sulla carta tende a ingiallirsi accentuando così il suo colore originario<sup>28</sup>.



Fig. 5  
Narui Raisuke (att.), *Geisha in costume*, stampa all'albumina, 1880 ca.

Per rendere meno evidente quindi tale colore e poter ottenere una stampa con colori simili a quelli reali era necessario apportare delle modifiche.

Questo problema venne risolto da Felice Beato (1834-1907) che nel 1863 portò in Giappone l'idea di colorare a mano le foto ottenute con il metodo dell'albumina<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Gian Francesco RAGNO, *La stampa all'albumina colorata a mano*, in CAMPIONE e FAGIOLI (a cura di), *Ineffabile Perfezione. La fotografia del Giappone 1860-1910*, p.86.

<sup>29</sup> Felice Beato viene generalmente indicato come l'iniziatore della tecnica della colorazione a mano delle fotografie all'albumina, ma in *Photography in Japan, 1853-1912* Terry Bennett cita fonti secondo cui il primo a utilizzare tale tecnica potrebbe essere stato il fotografo William Saunders (p. 99).



Fig. 6 Kusakabe Kinbei, *Ballerine*, 1890 ca.

La colorazione a mano delle fotografie fu introdotta in Europa circa nel 1840<sup>30</sup>, ma tale tecnica conobbe la sua massima espressione in Giappone, diventando un tratto caratterizzante della fotografia giapponese a partire dagli anni Sessanta dell'Ottocento. Per poter sperimentare e diffondere questo metodo, Beato poté contare sull'aiuto di Charles Wirgman (1832-1891), un disegnatore e acquerellista inglese che aveva contatti con gli artisti giapponesi<sup>31</sup>.

Il processo di colorazione delle stampe all'albumina non era affatto semplice: anche i colori, così come tutti gli altri elementi necessari per poter fotografare, andavano preparati con estrema cura, mescolandone le varie

---

<sup>30</sup> *Scuola di Yokohama* in <http://www.archiviofotografico.societageografica.it/index.php?it/181/scuola-di-yokohama>.

<sup>31</sup> Per un quadro più completo sul rapporto tra Beato e Wirgman consultare KINOSHITA, *Shashingaron. Shashin to kaiga no kekkon* (Sulla pittura e la fotografia. Il connubio tra fotografia e pittura), pp. 14,15.

componenti<sup>32</sup>. Se il colore veniva preparato in maniera sbagliata, la resa finale dell'immagine fotografica poteva venire compromessa, distruggendo così tutto il lavoro fatto fino a quel momento. Inoltre anche l'atto stesso della colorazione richiedeva grandissima abilità, ma per Beato questo non costituiva un problema, in quanto poté contare sulla collaborazione degli artisti locali per ottenere opere di altissimo livello. Il Paese del Sol Levante, infatti, disponeva di una lunga tradizione di artisti molto abili nell'applicazione del colore, capacità ottenuta grazie all'esperienza fatta sia attraverso la pittura sia con la realizzazione di xilografie policrome (fig. 7) e furono proprio questi artisti a venire impiegati nella colorazione delle immagini fotografiche.



Fig. 7 Utagawa Hiroshige, *Il ponte-tamburo di Meguro e la Collina del Tramonto*, dalla serie *Cento Vedute famose di Edo*, 1857.

<sup>32</sup> BENNETT, *Photography in Japan 1853-1912*, Tuttle Publishing, Tokyo- Rutland, Vermont - Singapore, 2006, p. 24.



Le prime stampe del mondo fluttuante erano in bianco e nero, ma all'inizio del periodo Edo fu introdotto l'utilizzo del colore che inizialmente veniva applicato a mano, ma che in seguito fu aggiunto tramite stampa. Se il colore veniva applicato a mano libera, il lavoro dell'incisore terminava con la produzione del blocco chiave e, una volta fatta la stampa in bianco e nero, era compito del colorista completare l'opera. Per fare ciò era necessaria una tecnica raffinatissima che permettesse al colorista di poter applicare il colore su qualsiasi superficie, a prescindere dalla sua estensione. Questa capacità risultò molto utile per la colorazione delle fotografie, in quanto le zone su cui stendere il colore spesso erano assai ridotte. Anche nel caso in cui il colore fosse aggiunto tramite stampa (fig. 8), le capacità acquisite risultarono utili nel campo fotografico.



Fig. 8 Utagawa Hiroshige, *La luna vista attraverso le foglie d'acero (Hakoshi no tsuki)*, dalla serie *Ventotto visioni della luna*, nishikie, 1832.ca

Per prima cosa, gli stampatori erano esperti nella preparazione dei colori, abilità fondamentale per i coloristi delle fotografie all'albumina che dovevano creare dei colori che non andassero a rovinare la fotografia stessa. In secondo luogo, essi erano comunque esperti nell'applicazione del colore in quanto vi era la possibilità che del colore potesse essere applicato a mano anche su una stampa ottenuta con la tecnica della xilografia policroma. Inoltre i coloristi erano molto abili nella creazione delle sfumature, i *bokashi* 暈し, anche queste ottenibili con diverse metodologie<sup>33</sup>.



Fig. 9 Felice Beato, *Il nostro pittore*, stampa all'albumina con accenno di coloritura a mano, Yokohama, 1868 ca.

---

<sup>33</sup> Per una completa e dettagliata descrizione del metodo di produzione delle stampe a colori si veda *The Production of Japanese Woodblock Prints* al link <http://mercury.lcs.mit.edu/~jnc/prints/process.html>.

Questi grandi artisti vennero quindi assunti negli atelier con il compito esclusivo di applicare i colori sulle fotografie con estrema delicatezza e precisione mostrando tutto il loro talento.

Il risultato fu una serie di immagini fotografiche di straordinaria bellezza, ricchissime di dettagli e molto simili alla realtà che rappresentavano.

### II.I.II Lo stile

Anche per quanto riguarda l'aspetto stilistico si può notare un certo legame tra l'arte del periodo Tokugawa e le immagini fotografiche della Scuola di Yokohama.

Il primo elemento che mette in luce il collegamento tra i due tipi di immagine è "il valore propositivo del vuoto"<sup>34</sup>. Sia nella fotografia di Yokohama, sia nell'*ukiyo-e*, il vuoto viene considerato come una parte fondamentale della composizione, un elemento con un proprio ruolo specifico e non soltanto come uno spazio da riempire. Di conseguenza, nel momento in cui viene pensata la composizione dell'immagine, non ci si concentra solo sul soggetto ma vengono considerate anche le parti che devono essere lasciate vuote, tanto da diventare a volte esse stesse il punto di partenza per la creazione di un'opera. Un esempio di questo utilizzo dello spazio vuoto è dato dalla fotografia anonima che mostra gli stendardi che vengono esposti in Giappone per la Festa dei Bambini il 5 maggio (fig. 10). Nell'immagine gli enormi stendardi colorati, noti con il nome di *koinobori*, sovrastano i tetti delle case e si agitano nel cielo scossi dal vento, creando così l'idea che le carpe stiano nuotando nell'acqua.<sup>35</sup> Qui l'attenzione è rivolta al cielo, elemento fondamentale della composizione, che dà senso al movimento degli stendardi.

---

<sup>34</sup> CAMPIONE, *Giappone all'albumina*, in CAMPIONE e FAGIOLI (a cura di), *Ineffabile Perfezione. La fotografia del Giappone 1860-1910*, cit. p.29.

<sup>35</sup> Alessia Borellini, *Schede delle fotografie* in CAMPIONE e FAGIOLI (a cura di), *Ineffabile Perfezione. La fotografia del Giappone 1860-1910*, p. 280.



Fig. 10 Anonimo,  
*Stendardi per la  
Festa dei Bambini del  
5 maggio a  
Yokohama*, 1880 ca.

Altro elemento che si ritrova in entrambi i tipi di immagini è “l’associazione di piani delineati da un gioco di linee rette”<sup>36</sup>. A questo si accompagna spesso l’utilizzo di punti focali piuttosto inconsueti che tendono a spostare l’attenzione dell’osservatore verso l’esterno dell’immagine. Nell’*ukiyo*e, così come nelle fotografie, sono quindi presenti elementi geometrici come, per esempio, delle linee che aiutano a creare uno spazio prospettico scandendo l’immagine. È così che le linee diagonali vengono utilizzate per rappresentare fiumi, corsi d’acqua o strade (fig. 11), mentre linee orizzontali o verticali scandiscono orizzontalmente o verticalmente il piano visivo dandogli un ritmo. Questo aspetto si può notare sia nelle immagini di paesaggi, sia nelle raffigurazioni d’interni.

---

<sup>36</sup> CAMPIONE, *Giappone all’albumina*, in CAMPIONE e FAGIOLI (a cura di), *Ineffabile Perfezione. La fotografia del Giappone 1860-1910*, cit. p.29.



Fig. 11 Utagawa Hiroshige, *Ciliegi in piena fioritura ad Arashiyama*, dalla serie *Posti famosi di Kyoto*, 1834 ca.

Per finire si osserva, in entrambe le tecniche artistiche, la tendenza a “ridurre in insiemi più semplici le figure che compongono la rappresentazione, assegnando loro un sistema di riferimento spaziale che le riconduce a un’ideale forma geometrica”<sup>37</sup>. Ciò fa sì che nelle immagini sia possibile riconoscere delle figure geometriche. Questa tendenza è visibile principalmente nelle fotografie scattate in interno o in studio, luoghi che possono essere tramutati facilmente in un set da allestire a piacimento, creando una scenografia degna di quelle di un teatro con lo scopo di ottenere la fotografia desiderata. Esemplificativo di questo *modus operandi* è la fotografia di Kusakabe Kinbei 日下部金兵衛 (1841 - 1934) *Ragazza che scrive una lettera* (fig. 12). Come si può notare, il risultato finale è dato da una rigorosa messa in scena: l’immagine fotografica rappresenta sì uno scorcio di vita quotidiana, un momento di realtà, ma, allo stesso tempo, tale realtà è costruita in studio secondo regole dettate dalla volontà del fotografo che ha composto la scena.

---

<sup>37</sup> Ibid.



Fig. 12 Kusakabe Kinbei,  
*Ragazza che scrive una  
lettera*, 1890 ca.

La ragazza, infatti, è stata posizionata appositamente in quel modo, posizione che altrimenti risulterebbe molto scomoda per scrivere<sup>38</sup>, e anche tutti gli elementi che compongono la scena non si trovano lì per caso, ma sono stati accuratamente pensati e disposti sul set fotografico. Gli oggetti per la scrittura e il fondale rimandano tutti a delle forme geometriche: i pannelli sullo sfondo e i tatami sono dei rettangoli, gli oggetti per la scrittura rimandano a rettangoli e a quadrati, così come è un rettangolo il foglio su cui sta scrivendo la ragazza, mentre risulta essere un quadrato il cuscino su cui è inginocchiata. Inoltre, la ragazza stessa è riconducibile a un triangolo. Infine, la suddivisione in rettangoli verticali dello sfondo e la partizione del pavimento, data dalle linee dei *tatami*, mostra molto bene la ricorrenza a elementi geometrici per scandire e dare maggiore profondità alle immagini.

---

<sup>38</sup> Alessia Borellini, *Schede delle fotografie* in CAMPIONE e FAGIOLI (a cura di), *Ineffabile Perfezione. La fotografia del Giappone 1860-1910*, p. 283.

## II.I.II I soggetti

Le fotografie della Scuola di Yokohama ereditarono gli aspetti più significativi della cultura visiva dell'epoca Tokugawa, tanto da poter notare non solo richiami tecnici e stilistici tra esse e le immagini del mondo fluttuante, ma anche una forte affinità tra i soggetti fotografici e i temi iconografici dell'*ukiyo*e. I soggetti più comuni degli scatti della Yokohama Shashin comprendono principalmente paesaggi, ritratti e scene di vita quotidiana, tutti temi rappresentati anche nelle immagini del mondo fluttuante, in particolare attraverso le xilografie policrome<sup>39</sup>.

Per quanto riguarda il paesaggio, il legame tra fotografia e stampa xilografica è messo in evidenza dal genere delle vedute (fig.13).



Fig. 13 Katsushika Hokusai, *La grande onda presso la costa di Kanagawa*, dalla serie *Trentasei vedute del monte Fuji*, 1830-1832 ca.

<sup>39</sup> CAMPIONE, *Giappone all'albumina*, in CAMPIONE e FAGIOLI (a cura di), *Ineffabile Perfezione. La fotografia del Giappone 1860-1910*, p.27.

Nell'*ukiyo-e* con il termine vedute si intende una serie di xilografie che rappresentano da diversi punti di vista una località celebre, un paesaggio particolarmente affascinante o le tappe di un percorso. Agli inizi dell'*ukiyo-e* il paesaggio svolse un ruolo secondario: boschi, cascate dalla forma insolita, punti principali di una via vennero utilizzati come scenografia, come supporto per la scena principale<sup>40</sup>. Con il passare del tempo, però, anche il paesaggio cominciò ad avere un ruolo importante nella cultura visiva del periodo Tokugawa, tanto che molti artisti delle stampe del mondo fluttuante si dedicarono alla produzione di tali immagini. Tra i maggiori esponenti di questo genere si annoverano Katsushika Hokusai 葛飾北斎 (1760 - 1849) e Utagawa Hiroshige 歌川広重 (1797 - 1858). I due si dedicarono alla produzione di varie serie di vedute molto note, tra cui le vedute del Monte Fuji (fig. 13), le stazioni del Tōkaidō e ancora le vedute di ponti famosi.

Allo stesso modo, anche nelle opere della Scuola di Yokohama si possono trovare scatti riconducibili al genere delle vedute tanto che, in alcuni casi, si arriva anche alla perfetta coincidenza delle stampe *ukiyo-e* con le inquadrature fotografiche (fig. 14 e fig.15). È questo il caso della stampa policroma di Utagawa Hiroshige *All'interno del santuario Tenjin a Kameido* (fig. 14) e della fotografia *Glicini in fiore nel parco di Kameido a Tōkyō* (fig. 15) di Tamamura Kihei. Entrambe le immagini rappresentano uno scorcio del parco di Kameido che è situato a est del fiume Sumida: guardando sia la stampa sia la fotografia, l'osservatore si trova proiettato all'interno di questo parco davanti a uno dei tanto amati ponti ad arco di Tōkyō, ponte posizionato su uno stagno e circondato dai fiori di glicine. Questo giardino è uno dei temi preferiti dell'*ukiyo-e* e una delle immagini simbolo del Giappone tanto che Utagawa Hiroshige lo ha rappresentato in più di una delle sue stampe nella serie *Cento vedute dei luoghi celebri di Edo* 名所江戸百景<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> All'inizio i soggetti delle stampe potevano essere o scene di genere o scene della tradizione in quanto i primi artisti dell'*ukiyo-e* presero ispirazione dalla tradizione pittorica precedente per le loro prime immagini con paesaggio. Si veda Gian Carlo CALZA (a cura di), *Ukiyo-e. Il mondo fluttuante*, Catalogo della mostra di Palazzo Reale a Milano, Electa, Milano, 2004, p. 200.

<sup>41</sup> Si tratta delle immagini *Il giardino dei prugni di Kameido* e *All'interno del santuario Tenjin a Kameido* in TREDE, Melanie e BITCHLER Lorenz, *Utagawa Hiroshige. Meisho Edo Hyakkei*, rispettivamente p.91 e p.161.



Fig. 14 Utagawa Hiroshige,  
*All'interno del santuario Tenjin  
a Kameido*, dalla serie *Cento  
vedute famose di Edo*, 1856.



Fig. 15 Tamamura Kihei, *Glicini in fiore nel parco di Kameido a Tōkyō*, 1890 ca.

Nell'ambito dei ritratti, invece, il legame tra i due universi artistici è particolarmente evidente nei ritratti femminili e nelle scene di vita quotidiana.



Fig. 16 Utagawa Kunisada, Scena nella neve, XIX sec.

Nell'*ukiyo*e la figura femminile è uno dei soggetti più rappresentati tanto da diventare uno dei temi dominanti delle immagini del mondo fluttuante. Grazie ad artisti del calibro di Hishikawa Moronobu 菱川師宣 (1618-1694), fondatore dell'*ukiyo*e e iniziatore di questo tipo di stampe<sup>42</sup>, Kitagawa Utamaro 喜多川歌麿 (1573-1806) e Utagawa Kunisada 歌川国貞 (1786-1865) si hanno numerose xilografie che rappresentano donne intente nelle loro attività quotidiane oppure cortigiane sedute alle verande delle case da tè o ancora ritratti delle bellezze del tempo.

<sup>42</sup> Gian Carlo CALZA (a cura di), *Ukiyo*e. Il mondo fluttuante, Catalogo della mostra di Palazzo Reale a Milano, Electa, Milano, 2004, p.332.

Lo stesso tipo di immagini è presente nella fotografia della Scuola di Yokohama e ciò fa sì che venga a crearsi una continuità iconografica tra le “nuove” fotografie e le “vecchie” immagini del mondo fluttuante: donne allo specchio, cortigiane nelle case da tè, foto di *bijin* 美人<sup>43</sup> e donne al bagno o impegnate in altre attività quotidiane sono le protagoniste delle foto all’albumina scattate dai fotografi della Yokohama Shashin.



Fig. 17 Kusakabe Kinbei, *Donna che si lava i capelli*, 1890 ca.

Dato che questa continuità è facilmente riscontrabile attraverso un confronto visivo delle immagini non ci si soffermerà qui sull’analisi di queste opere, ma il confronto verrà rimandato al terzo capitolo dove ci sarà la possibilità di dedicarsi maggiormente alle diverse rappresentazioni grafiche.

---

<sup>43</sup> Il termine *bijin*, che significa letteralmente “bella persona”, viene utilizzato per indicare donne di bell’aspetto, come per esempio geisha o cortigiane, che vengono rappresentate nelle stampe ukiyoe. Da qui il termine *bijinga* 美人画, le immagini di beltà femminili.

## II.II I temi

La Scuola di Yokohama presenta nelle sue fotografie una grande varietà di temi, molti dei quali possono essere ritrovati anche nelle immagini del mondo fluttuante.

Per poter comprendere il motivo che sta alla base della scelta dei temi che caratterizzano le stampe all'albumina della Yokohama Shashin è necessario prendere in considerazione lo scopo che portò alla produzione di tali immagini. Gli scatti della Scuola di Yokohama mostrano il Giappone che la modernizzazione dell'epoca Meiji stava velocemente cancellando. In questo modo tali immagini diventano una rappresentazione dell' "altro", di quel Giappone esotico che stava via via scomparendo ma che doveva essere ricordato, e per il quale si sviluppò un senso di nostalgia. Ecco quindi che entrarono in commercio gli album souvenir, ovvero album rilegati, contenenti al loro interno svariate immagini "tipiche" del Giappone. Questi album ebbero un grandissimo successo tra i viaggiatori stranieri che volevano portare con sé un ricordo della loro esperienza in Giappone. Le immagini all'albumina colorata a mano erano quindi fotografie scattate per un pubblico esterno da fotografi sia appartenenti alla cultura giapponese sia estranei a essa ma, al contempo, queste immagini, venendo vendute anche ai giapponesi stessi, diventarono fotografie destinate anche a un pubblico che apparteneva alla cultura rappresentata.

Dato che tali scatti nacquero per soddisfare il bisogno di ricordare il Giappone "tradizionale", non è difficile immaginare quali siano i temi di queste fotografie. Seguendo l'idea di Felice Beato, che cercò di organizzare il suo archivio fotografico, l'immagine del Giappone può essere suddivisa in due grandi temi: vedute e "tipi nativi"<sup>44</sup>. Mentre scorci di paesaggi, *meishoe* 名所絵<sup>45</sup> e vedute di una città o di un paesaggio naturale fanno parte di quelle che Beato

---

<sup>44</sup> CAMPIONE, *Giappone all'albumina*, in CAMPIONE e FAGIOLI (a cura di), *Ineffabile Perfezione. La fotografia del Giappone 1860-1910*, p.32.

<sup>45</sup> Termine che indica le immagini di "luoghi celebri" del Giappone, luoghi spesso legati alla tradizione poetica e che poi si trasformarono in mete turistiche.

aveva classificato come vedute, le immagini di “tipi nativi”<sup>46</sup> comprendono fotografie di persone, singole o in gruppo, che si dedicano al loro lavoro, ad attività culturali o ad altre occupazioni che la gente era solita svolgere durante l’arco della giornata (fig. 18). In entrambi i casi si tratta di temi presenti anche nell’*ukiyoe* (fig. 19).



Fig. 18 Ogawa Kazumasa, *Artigiana in posa a lato di una parete di tradizionali sandali altre calzature (hakimono) giapponesi*, 1890 ca.

---

<sup>46</sup> Il termine “tipi nativi” sembra non essere l’espressione più adatta a esprimere ciò che le fotografie di Felice Beato rappresentano dato il valore associato al termine. Secondo Allen Hockley sarebbe meglio parlare di “manners and customs” come riportato in Allen HOCKLEY, *Felice Beato’s Japan: Places. An Album by the Pioneer Foreign Photographer in Yokohama*, 2006, p. 4. Per ulteriori informazione consultare anche Luke GARTLAN, *Types or Costumes? Reframing Early Yokohama Photography*, *Visual Resources: an International Journal of Documentation*, vol. XXII, no. 3, 2006, pp. 239-263.



Fig. 19 Suzuki Harunobu,  
*Venditore di ventagli*, 1769 ca.

Oltre alla suddivisione utilizzata da Beato, è possibile dividere gli scatti fotografici seguendo un altro metodo: questo fa sì che al di là della composizione degli album, che può variare dall'uno all'altro, esistano temi comuni.

Tra i vari temi comuni spicca innanzitutto quello della natura: il Monte Fuji, laghi, fiumi, corsi d'acqua, isole e scogli diventano spesso i soggetti delle fotografie della Scuola di Yokohama, così come erano i soggetti delle immagini del mondo fluttuante. Inoltre, un'altra particolare forma di natura è data dalle rappresentazioni di fiori (fig. 20) che trovano la loro più alta realizzazione negli scatti di Ogawa Kazumasa 小川一真(1860-1929)<sup>47</sup> anche se, diversamente dalle altre, queste immagini sono coltipie<sup>48</sup>. Tali fotografie trovano un riscontro nelle xilografie a soggetto floreale di Hokusai (fig. 21) o nelle stampe di fiori e animali di Hiroshige (fig. 22).

---

<sup>47</sup> CAMPIONE, *Giappone all'albumina*, in CAMPIONE e FAGIOLI (a cura di), *Ineffabile Perfezione. La fotografia del Giappone 1860-1910*, p.35.

<sup>48</sup> Tecnica di stampa inventata da Alphonse Louis Poitevin e perfezionata da Joseph Albert attorno al 1850.



Fig. 20 Ogawa Kazumasa,  
*Ramo di ciliegio in fiore*, 1890 ca.



Fig. 21 Katsushika Hokusai,  
*Cardellino e ciliegio piangente*, dalla  
serie *Piccoli fiori*, 1834 ca.



Fig. 22 Utagawa Hiroshige, *Fiori di ciliegio e luna piena*, 1832-1833 ca.

Un altro tema è quello del sacro<sup>49</sup>. Si tratta di immagini legate al mondo della religione in cui sono rappresentate cerimonie, statue del Buddha, preti buddhisti, elementi architettonici di luoghi sacri e santuari. Anche in questo caso è possibile trovare lo stesso tema anche nell'*ukiyo*e (fig. 23), dove il sacro a volte viene combinato con elementi appartenenti alla quotidianità.



Fig. 23 Katsushika Hokusai, *Baia di Noboto* (Noboto no ura) dalla serie *Trentasei vedute del Monte Fuji*, 1830 - 1832 ca.

L'ultimo tema è, infine, il profano<sup>50</sup>. Anche questo tema, così come i temi precedenti, è molto caro all'*ukiyo*e. Nel mondo della stampa all'albumina, l'universo dei soggetti profani è molto vario: ci sono soggetti inanimati, rappresentati da immagini di città e porti, e fotografie di soggetti animati che comprendono invece scatti di individui e di attività sociali. Nelle opere della Scuola di Yokohama sono quindi presenti fotografie di persone dedite al loro

---

<sup>49</sup> CAMPIONE, *Giappone all'albumina*, in CAMPIONE e FAGIOLI (a cura di), *Ineffabile Perfezione. La fotografia del Giappone 1860-1910*, p. 37.

<sup>50</sup> Ibid.



lavoro, di attori, di samurai e lottatori di sumō, di persone tatuate (fig. 24) e per finire fotografie di figure femminili, soggetto fondamentale degli scatti della Yokohama Shashin.



Fig. 24 Usui Shūzaburō, Uomo tatuato, 1880 ca.

Tutti questi soggetti sono stati scelti in quanto “simbolo” di quel Giappone che stava scomparendo a causa della modernizzazione e in quanto fonte di interesse negli europei che, di fronte a tali soggetti per loro inconsueti, provano un forte senso di curiosità.

## IMMAGINI A CONFRONTO

In questo capitolo verranno messe a confronto alcune fotografie della Scuola di Yokohama con alcune immagini del mondo fluttuante. Data la vastità sia delle immagini fotografiche sia delle xilografie e dei dipinti facenti parte dell'*ukiyo-e*, si è deciso di limitare il confronto alle opere di solo due dei soggetti disponibili: le immagini di figure femminili e le vedute.

La scelta dei soggetti che verranno analizzati e delle immagini prese in considerazione non è stata fatta in base al valore estetico e artistico delle opere o in base all'importanza dei soggetti rappresentati, ma è una scelta del tutto personale dettata dall'impossibilità di prendere in analisi tutti i temi raffigurati dalla Yokohama Shashin e dall'*ukiyo-e*.

### III.I La figura femminile

La figura femminile è uno dei temi più rappresentati negli scatti della Scuola di Yokohama. L'immagine della donna fornita dalla Yokohama Shashin è "sospesa fra i modelli culturali ereditati dall'Epoca Edo e l'eterna visione, tutta occidentale, di una bellezza asiatica"<sup>51</sup>. Si tratta quindi di una bellezza stereotipata, che si traduce in donne dai "lunghi capelli scuri, dal corpo delicato [e] dalla pelle non troppo scura"<sup>52</sup> che vengono rappresentate come figure senza età, lontane dai vincoli del tempo e dalla modernità.

---

<sup>51</sup> CAMPIONE, *Giappone all'albumina*, in CAMPIONE e FAGIOLI (a cura di), *Ineffabile Perfezione. La fotografia del Giappone 1860-1910*, cit. p. 42.

<sup>52</sup> Sandra LYNE, *Consuming Madame Chrysanthème: Loti's "dolls" to Shanghai Baby in Intersections. Gender, History and Culture in the Asian Context*, n. 8, Ottobre 2002, <http://intersections.anu.edu.au/issue8/lyne.html#n4>.

Le stampe all'albumina della Scuola di Yokohama presentano, così come le immagini del mondo fluttuante, diversi soggetti femminili: mostrano sia la straordinaria bellezza, la raffinatezza e la grazia delle donne del “mondo dei fiori e dei salici”, sia donne ritratte mentre svolgono le mansioni tipiche della loro vita quotidiana.

Il primo confronto che viene proposto è quello tra la fotografia di Kusakabe Kinbei *Tre giovani maiko* (fig. 25) e la stampa *Tre beltà dei giorni nostri: Tomimoto Toyohina, Kita della Naniwaya, Hisa della Takashima* (fig.26) di Kitagawa Utamaro, grande maestro di *bijinga*.



Fig. 25 Kusakabe Kinbei, *Tre giovani Maiko*, 1890 ca.

Nell'immagine di Kusakabe Kinbei (fig. 25) sono rappresentate tre giovani apprendiste geisha avvolte nei loro abiti. Il fatto che le ragazze siano piuttosto giovani non deve stupire: l'apprendistato di geisha cominciava molto presto. I colori dei loro kimono e degli *obi* sono applicati sulla fotografia a mano libera con molta maestria e prestando grande attenzione ai dettagli. Questa fotografia è molto simile alla sopracitata stampa di Kitagawa Utamaro (fig. 26), che rappresenta tre beltà celebri del tempo: in centro Tomimoto Toyohina, a destra Kita della Naniwaya e a sinistra, con in mano un vassoio, Hisa della Takashima.



Fig. 26 Kitagawa Utamaro, *Tre beltà dei giorni nostri: Tomimoto Toyohina, Kita della Naniwaya, Hisa della Takashima*, 1793 ca.

In primo luogo la posizione delle tre donne è quasi identica: l'unica differenza consiste nel fatto che la donna in centro è un po' più in alto rispetto alle altre due in quanto è la più importante. In secondo luogo, anche la direzione dello sguardo delle due donne laterali è uguale in entrambe le raffigurazioni. Inoltre

nella stampa, come nella foto, è possibile notare una dettagliata rappresentazione dei motivi delle stoffe che creano i kimono indossati dalle donne: la foggia, le trame e i colori degli abiti sono resi con grande precisione in modo da riprodurre su carta degli indumenti molto simili a quelli realmente indossati.

Anche nel campo delle immagini a figura intera è possibile trovare rappresentazioni molto simili. In questo caso, la fotografia *Ragazza con l'ombrellino in un paesaggio innevato* (fig. 27) richiama senza dubbio l'immagine *Beltà nella neve* (fig. 28).



Fig. 27 Anonimo, *Ragazza con l'ombrellino in un paesaggio innevato*, 1880-1890 ca.



Fig. 28 Tōensai Kanshi, *Beltà nella neve*, 1760 ca.

Entrambe le opere raffigurano una ragazza che cammina in mezzo alla neve. Nella prima, la ragazza sembra essere vestita in modo adatto per l'inverno mentre, nella seconda, la ragazza pare indossare abiti un po' troppo leggeri per la stagione, anche se le decorazioni con motivo di susino richiamano la fine dell'inverno<sup>53</sup>. Grazie alla rappresentazione a figura intera, sia nella foto sia nel rotolo verticale viene messa in risalto la sinuosità del corpo che pare seguire un andamento ondeggiante e che va a creare una forma a "S", particolarmente accentuata nell'opera di Tōensai Kanshi 東燕齋寛志 (fig. 28). Altro punto in comune è la presenza dell'ombrellino che ripara la ragazza dalla neve, facendole da scudo. Un ultimo elemento a cui prestare attenzione è il set fotografico: l'immagine fotografica non è una fotografia scattata all'esterno, bensì all'interno. Di conseguenza lo sfondo è dato dalla ricostruzione in studio di un paesaggio che possa sembrare reale, e non da un paesaggio invernale vero e proprio. Anche la neve è fittizia: il set è stato ricoperto di polvere bianca per simularne la presenza.

Passando ora ai momenti di intrattenimento e alle attività ludiche, verrà proposto un paragone tra due coppie di immagini.

Le prime due immagini a essere confrontate tra loro sono la fotografia *Orchestra di geisha* di Adolfo Farsari (fig. 29) e la stampa *Foglie d'acero* di Kitagawa Utamaro (fig. 30). Anche se nella prima immagine si è di fronte a un gruppo di donne, mentre nella seconda la donna rappresentata è una soltanto, la scena che viene catturata è la stessa: un soggetto femminile che suona uno strumento musicale. Nella foto di Farsari l'osservatore si trova davanti a un gruppo di geisha alcune delle quali suonano uno strumento, mentre le altre cantano. Anche in questo caso la colorazione a mano della fotografia permette di rendere in modo molto dettagliato i colori e i motivi del kimono indossato dalle ragazze. La stessa cosa avviene nella stampa policroma dove non solo i colori e i motivi del kimono ma anche quelli dell'*obi* sono rappresentati in maniera minuziosa, tanto da avere la sensazione di poter percepire la struttura stessa della stoffa dell'abito. Un ulteriore elemento di somiglianza all'interno delle due immagini è dato dal fatto che la suonatrice di *shamisen* della fotografia è quasi identica alla suonatrice della stampa di Utamaro. La posizione delle ragazze è

---

<sup>53</sup> Descrizione dell'immagine di Gia Carlo CALZA, in CALZA Gian Carlo (a cura di), *Giappone. Potere e splendore 1568/1868*, Federico Motta Editore, Milano, 2009, p.343.

molto simile, dato che entrambe stanno suonando lo stesso strumento. Inoltre, nel caso specifico di queste due immagini, le suonatrici hanno entrambe il plettro, necessario per pizzicare le corde dello *shamisen*, nella mano destra, mentre la mano sinistra è appoggiata al manico dello strumento pronta a premere sulle corde.



Fig. 29 Adolfo Farsari, Orchestra di geisha, 1885 ca.



Fig. 30 Kitagawa Utamaro, *Foglie d' Acero*, dalla serie: *Fiori di Edo: giovane donna allo shamisen*, 1800 ca.

La seconda coppia di immagini è data invece da due rappresentazioni di beltà femminili intente nel gioco. La prima di queste è la fotografia all'albumina colorata a mano *Geisha che gioca con una palla legata a un filo* di Tamamura Kōzaburō 玉村康三郎 (fig. 31). Qui una geisha viene colta nel momento in cui sta giocando. Lo sfondo dello scatto farebbe pensare a una fotografia fatta all'esterno ma non è così: in questo caso, così come in moltissimi altri, si tratta di una foto scattata in studio, in cui lo sfondo è stato creato attraverso un'apposita scenografia costruita in modo da dare un senso di profondità, come se il paesaggio che si intravede dietro la ragazza fosse reale. Ciò nonostante, guardando bene vicino ai piedi della geisha, è possibile notare che l'erba si stacca dal suolo in modo innaturale rivelando che la fotografia è stata scatta su un set fotografico.





Fig. 31 Tamamura  
Kōzaburō, *Geisha che gioca  
con una palla legata a un  
filo*, 1900 ca.

Questo scatto richiama l'opera *Beltà che giocano* di Isoda Koryūsai 磯田湖龍齋 (fig. 32) in cui vengono rappresentate una donna e una ragazza che stanno giocando al gioco delle tavolette.



Fig. 32 Isoda  
Koryūsai, *Beltà  
che giocano*,  
1785-1789 .

Anche in questo caso la somiglianza tematica e dei soggetti è evidente. Inoltre, ancora una volta, la vicinanza tecnica è sorprendente: le abilità coloristiche degli artisti permettono in entrambi i casi una riproduzione dettagliata degli abiti delle donne. Il risultato finale è la realizzazione di opere di straordinaria bellezza e di grande valore artistico e, per quanto riguarda lo scatto fotografico, di una fotografia davvero molto simile alle moderne fotografie a colori.

Rimanendo nell'ambito dei soggetti femminili è possibile riscontrare somiglianze anche nelle immagini che rappresentano donne intente nelle loro attività quotidiane.

Un primo esempio è quello della raffigurazione di due donne che leggono una lettera. Più precisamente, si sta facendo riferimento alla fotografia anonima *Due geisha leggono una lettera* (fig. 33) e alla xilografia policroma *Kaoru ed Eguchi della Shinkaneya*, altra opera di Isoda Koryūsai (fig. 34).



Fig. 33 Anonimo, *Due geisha leggono una lettera*, 1880-1890 ca.



Fig. 34 Isoda Koryūsai,  
*Kaoru ed Eguchi della  
Shinkaneya*, 1778 ca.

In entrambe le immagini il soggetto è lo stesso e, nonostante la differenza nella posizione della figura di sinistra, la somiglianza tra le due opere risulta abbastanza evidente. La lunga lettera che scende dalle mani delle donne, i bellissimi abiti in cui sono avvolte, i fermagli e gli elementi decorativi inseriti nei loro capelli accuratamente acconciati, la complicità tra le due sono tutti aspetti in comune tra questa fotografia all'albumina e la xilografia policroma. Nella stampa policroma, però, è presente un altro elemento importante in quanto, oltre alle due cortigiane che occupano la maggior parte della stampa, c'è un altro protagonista: i tessuti utilizzati per le loro vesti. Lo scopo di questa stampa, che fa parte della serie *Modelli per disegni di vestiti di Capodanno per giovani germogli*, è quello di mostrare quali erano i tessuti all'ultima moda.<sup>54</sup>

<sup>54</sup> Descrizione dell'immagine in CALZA (a cura di), *Ukiyoe. Il mondo fluttuante*, p. 359.

Il secondo esempio mostra all'osservatore la donna dedita a una delle attività considerate tipiche della sfera femminile: il cucito. La fotografia all'albumina colorata a mano *Ragazze che cuciono* (fig. 35) ha come soggetto due ragazze che cercano di cucire insieme dei pezzi di stoffa per creare un kimono.

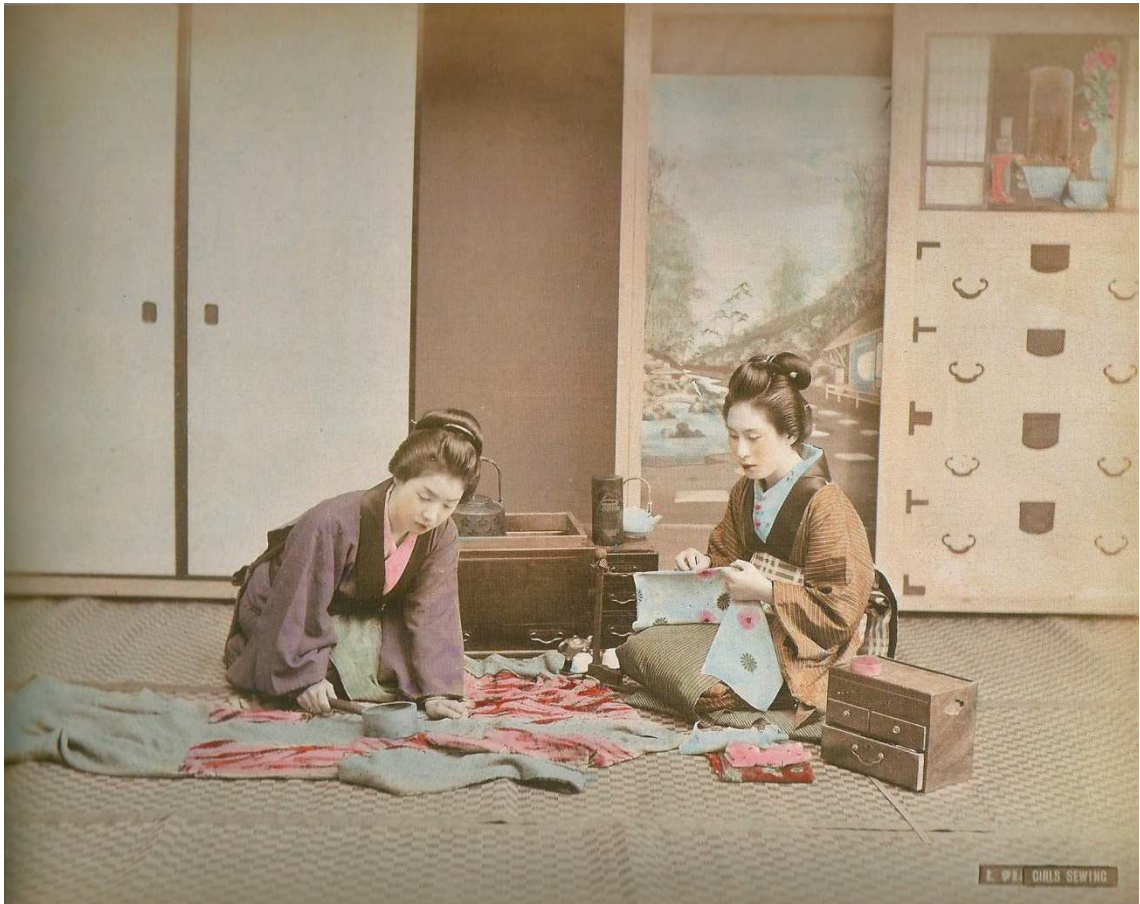


Fig. 35 Anonimo, *Ragazze che cuciono*, 1880-1890 ca.

Come è stato messo in evidenza nelle opere precedenti, anche qui i coloristi hanno eseguito un lavoro di altissima qualità. Inoltre, la composizione di questa immagine mostra in modo chiaro il ricorso a elementi geometrici per scandire lo spazio: lo sfondo è suddiviso in rettangoli verticali di cui i due ai lati sembrano essere lievemente più grandi di quello centrale, mentre il pavimento è scandito dalle linee verticali e orizzontali che delimitano il perimetro di ogni tatami,

accentuando il senso di profondità dell'immagine. Il tema e il soggetto di questa fotografia sono gli stessi della stampa *Cucito* (fig. 36) di Kitagawa Utamaro, grande maestro nel campo della rappresentazione della figura femminile.



Fig. 36 Kitagawa Utamaro, *Cucito*, 1794-1795.

Qui delle donne stanno lavorando su dei pezzi di stoffa per creare, anche in questo caso, un vestito. A differenza della fotografia appena analizzata, però, nei tre fogli della stampa policroma non vi è nessun tipo di fondale.

Il terzo esempio può essere quello che vede prese in considerazione due immagini che mostrano il momento in cui delle donne si stanno facendo il bagno. In passato il Giappone è sempre stato considerato dai viaggiatori stranieri un paese molto pulito: quasi tutte le case avevano un bagno in cui potersi lavare e in città erano presenti i bagni pubblici<sup>55</sup>. Questo attirò la curiosità degli occidentali e così le fotografie di donne che si stavano lavando cominciarono a far parte del repertorio degli scatti della Scuola di Yokohama,

<sup>55</sup> Alessia Borellini, *Schede delle fotografie* in CAMPIONE e FAGIOLI (a cura di), *Ineffabile Perfezione. La fotografia del Giappone 1860-1910*, p. 286.

come dimostra la fotografia *Tre donne al bagno* (fig.35) di Raimund von Stillfried-Ratenicz.



Fig. 37 Raimund von Stillfried-Ratenicz, *Tre donne al bagno*, 1880 ca.

Questa immagine trova un riscontro nella stampa [*Il bagno pubblico*] *Nakamanjirō* (fig. 36) di Utagawa Kunisada II. Qui si vedono una serie di donne mentre si lavano presso i bagni pubblici. Mentre le due figure in piedi sulla destra si stanno ancora preparando, nel foglio centrale tre donne e un bambino si lavano prima di entrare nella vasca comune. Nell'ultimo foglio si può vedere la vasca con al suo interno una donna che sta cercando di sistemare la luce, mentre altre due donne si trovano, una in piedi e l'altra accovacciata, vicino al bordo della vasca.



Fig. 38 Utagawa Kunisada II, [*Il bagno pubblico*] *Nakamanjirō*, 1869.

Per finire questa parte di confronto sulla rappresentazione della figura femminile ci si soffermerà su due immagini che hanno un soggetto particolare: il ritratto allo specchio. Tra le immagini del mondo fluttuante sono presenti svariate rappresentazioni di donne allo specchio mentre si truccano o si sistemano i capelli, tanto da far sì che questo soggetto venga ripreso anche dalla Scuola di Yokohama. Quindi il ritratto allo specchio non è un'invenzione dei rappresentati della Yokohama Shashin, ma è stato preso dalla tradizione iconografica precedente: così come Kitagawa Utamaro ha rappresentato Oisha della Takashimaya con in mano due specchi mentre cerca di controllarsi la nuca, dopo di lui anche Kusakabe Kimbei mostra all'osservatore una donna in compagnia di una domestica che le sistema i capelli mentre lei si osserva allo specchio. Sono queste la fotografia *L'acconciatura* (fig. 39) di Kusakabe Kimbei e la stampa *Oisha della Takashimaya* (fig. 40) di Kitagawa Utamaro. In entrambe le immagini il volto della ragazza anche si sta specchiando è difficile da vedere direttamente ma lo si può scorgere riflesso nello specchio posizionato di fronte alle donne. Mentre Kusakabe Kinbei non dice chi sia la donna a cui ha scattato la foto, Kitagawa Utamaro lascia degli indizi sulla stampa per far capire che si tratta proprio di Oisha della Takashimaya: il carattere *taka* 高 e lo stemma della ragazza sul retro dello specchio.

Fig. 39 Kusakabe Kinbei,  
*L'acconciatura*, 1890 ca.



Fig. 40 Kitagawa Utamaro, *Oisha della Takashimaya*, 1795 ca.



### III.II Le vedute

Le vedute sono uno dei soggetti più rappresentati sia dall'*ukiyo-e* sia dalle fotografie della Scuola di Yokohama. Queste immagini possono mostrare all'osservatore una località celebre rappresentata da diversi punti di vista o un paesaggio affascinante oppure ancora le tappe di un percorso.

Diversi artisti dell'*ukiyo-e*, come Katsushika Hokusai o Utagawa Hiroshige, si sono dedicati alla creazione delle vedute, portando a compimento varie serie riguardanti ponti, strade o il Monte Fuji, uno dei soggetti preferiti dagli artisti.

Queste immagini ebbero una così grande importanza da far sì che i temi della tradizione pittorica del periodo Tokugawa fossero ripresi anche dai fotografi. Di conseguenza, i fotografi della Scuola di Yokohama inserirono nella loro produzione fotografica immagini di vedute e di paesaggi famosi per la loro bellezza. Questi luoghi richiamarono l'interesse dei viaggiatori sia stranieri che giapponesi: essi volevano avere un ricordo del luogo che avevano visitato e le fotografie potevano essere un perfetto souvenir del viaggio compiuto da conservare per se stessi o da regalare agli altri<sup>56</sup>.

Il primo confronto proposto per mostrare come le vedute rappresentate nelle immagini del mondo fluttuante siano state riprese dalla fotografia della Scuola di Yokohama è quello tra una fotografia e una stampa policroma che hanno come soggetto il Monte Fuji: *Il Monte Fuji visto dal lago di Hakone* (fig. 41) di Kajima Seibei 鹿嶋清兵衛 e *Il lago di Hakone nella provincia di Sagami* (fig.42) dalla serie *Trentasei vedute del Monte Fuji* di Katsushika Hokusai. In entrambi i casi, l'elemento principale della composizione è il Monte Fuji che però viene a trovarsi verso il fondo dell'immagine. Nella fotografia, infatti, la figura del Monte Fuji si trova sul quarto piano dello scatto fotografico. Prima di esso ci sono il lago di Hakone, in primo piano, e, nei piani successivi, le sagome di altri monti. Questa fotografia mostra chiaramente l'utilizzo di elementi geometrici che vanno a creare una sovrapposizione di piani<sup>57</sup>: qui il punto di

---

<sup>56</sup> Rossella MENEGAZZO, *Hiroshige's Vedute in Early Japanese Photography* in Gian Carlo CALZA, *Hiroshige: The Master of Nature*, Skira editore, Milano, 2009, pp.219-221.

<sup>57</sup> Alessia Borellini *Schede delle fotografie* in CAMPIONE e FAGIOLI (a cura di), *Ineffabile Perfezione. La fotografia del Giappone 1860-1910*, p.279.

vista da cui è stata scattata la foto fa sì che il piano occupato dal lago sia delimitato da una linea retta in posizione quasi orizzontale, mentre i versanti delle montagne, creando due diagonali, vanno a definire il secondo e il terzo piano che hanno la forma di due triangoli. Infine la figura del Monte Fuji, sempre attraverso le linee diagonali formate dai suoi versanti, va a definire il quarto piano, sempre dalla forma triangolare.



Fig. 41 Kajima Seibei, Il Monte Fuji visto dal lago di Hakone, 1890 ca.

Una costruzione dell'immagine alquanto simile a quella della fotografia appena presa in considerazione si ha nella xilografia policroma di Katsuashika Hokusai

menzionata precedentemente (fig. 42). Anche qui il primo piano è occupato dalle acque del lago di Hakone, attorno al quale si stagliano montagne ricche di vegetazione. Proseguendo con lo sguardo, dietro al lago, si incontrano, situate ai lati della stampa policroma, altre due montagne un po' più grandi delle altre: così come si era visto nella fotografia, anche in questa stampa i versanti delle montagne delimitano i piani della composizione. Infine, tra le due montagne laterali, c'è il Monte Fuji che, situato in una posizione leggermente decentrata, svetta da dietro la montagna di sinistra. Nessuna figura umana e nessuna costruzione turba il senso di pace e silenzio che entrambe le opere trasmettono.



Fig. 42 Katsushika Hokusai, *Il lago di Hakone nella provincia di Sagami*, 1830-1832 ca.

Per il secondo confronto verranno prese in esame due immagini<sup>58</sup> che rappresentano un luogo giapponese di nota bellezza: il paesaggio che si può ammirare lungo il corso del fiume a Koganei durante la fioritura dei ciliegi. La xilografia policroma che rappresenta questo luogo è *Ciliegi in fiore lungo la riva del fiume a Koganei* (fig.43) di Utagawa Hiroshige.



Fig. 43 Utagawa Hiroshige, *Ciliegi in fiore lungo la riva del fiume a Koganei*, 1844-1848 ca.

Qui le linee rette che delimitano il fiume tagliano l'immagine in diagonale dandole profondità, mentre il ponte che attraversa il corso d'acqua si snoda seguendo la diagonale opposta. Dietro, verso il fondo dell'immagine, il Monte Fuji, elemento quasi onnipresente, svetta tra i fiori dei ciliegi in piena fioritura.

---

<sup>58</sup> Il legame tra queste due immagini è stato riscontrato anche da Rossella Menegazzo in MENEGAZZO, *Hiroshige's Vedute in Early Japanese Photography* in CALZA, *Hiroshige: The Master of Nature*, p.223.

Questa stessa immagine viene riproposta in veste fotografica da Kusakabe Kinbei nel suo scatto *630 Riva con ciliegi a Koganei* (fig. 44). In questo caso non solo il soggetto fotografato è lo stesso della stampa, ma anche l'inquadratura è abbastanza simile. Rispetto alla xilografia policroma nella fotografia manca il ponte, ma il modo in cui il fiume è stato inserito nella composizione è lo stesso. Anche qui la diagonale creata dal fiume e quelle create dalle rive erbose donano alla fotografia un maggiore senso di profondità.



Fig. 44 Kusakabe Kinbei, *630 Riva con ciliegi a Koganei*, 1880 ca.

Anche spostandosi dal Kantō e prendendo in analisi immagini che hanno come soggetto altri luoghi del Giappone, rimane comunque possibile trovare degli aspetti in comune tra la fotografia all'albumina colorata a mano e le stampe policrome. Kyōto, per esempio, risulta essere un perfetto luogo di ispirazione per entrambe queste due forme artistiche: i suoi templi e le sue bellezze naturali si prestano infatti a essere riprodotte come soggetti sia per le opere della *Yokohama Shashin* sia per l'*ukiyo-e*.

Un esempio di queste immagini è dato dalla stampa di Utagawa Hiroshige [*Il tempio dell'Acqua Pura*] (fig. 45). Il primo piano della xilografia è occupato da delle persone che, sedute in una veranda, ammirano il tempio situato sull'altro lato di uno specchio d'acqua, che taglia a metà la stampa diagonalmente, e immerso nei fiori di ciliegio degli alberi che lo circondano.



Fig. 45 Utagawa Hiroshige, [*Il tempio dell'Acqua Pura*], 1834 ca.

Questa immagine trova un riscontro fotografico<sup>59</sup> in uno scatto di Adolfo Farsari (1841-1898), un fotografo italiano che si trasferì in Giappone verso la metà degli anni settanta dell'Ottocento<sup>60</sup>. La fotografia di Farsari (fig.46), così come la stampa di Hiroshige, presenta il Tempio dell'Acqua Pura circondato dalla natura e da alcuni alberi di ciliegio in fiore. Dietro di esso si scorge solamente il cielo. In questa immagine non ci sono osservatori intenti ad ammirare il luogo religioso e la composizione dello scatto è lievemente diversa da quella della xilografia. Ciò nonostante la somiglianza tra le immagini risulta evidente.



Fig. 46 Adolfo Farsari, *F26 Kiyomidzu* [sic], 1890 ca.

---

<sup>59</sup> Il legame tra queste due immagini è stato riscontrato anche da Rossella Menegazzo in MENEGAZZO, *Hiroshige's Vedute in Early Japanese Photography* in CALZA, *Hiroshige: The Master of Nature*, p.229.

<sup>60</sup> BENNETT, *Photography in Japan 1853-1912*, p. 220.

Per concludere questo capitolo verrà proposto un paragone un po' particolare: fino ad ora sono state confrontate e analizzate fotografie e stampe policrome sempre a gruppi di due ma, in quest'ultimo paragone, saranno prese in analisi tre immagini che non solo si somigliano molto ma che sono pressoché identiche. Questo è possibile perché la somiglianza dei soggetti delle fotografie all'albumina e delle xilografie policrome può essere tanto forte da far sì che, in alcuni casi, ci sia una coincidenza quasi perfetta tra le immagini. Nel secondo capitolo sono state prese in analisi due immagini che presentano questo tipo di situazione: la stampa policroma di Utagawa Hiroshige *All'interno del santuario Tenjin a Kameido* (fig. 14) e la fotografia *Glicini in fiore nel parco di Kameido a Tōkyō* (fig. 15) di Tamamura Kihei. Oltre a queste due immagini c'è un'altra fotografia che ha lo stesso soggetto ripreso dallo stesso punto di vista: si tratta di una fotografia di Adolfo Farsari<sup>61</sup> (fig. 47).

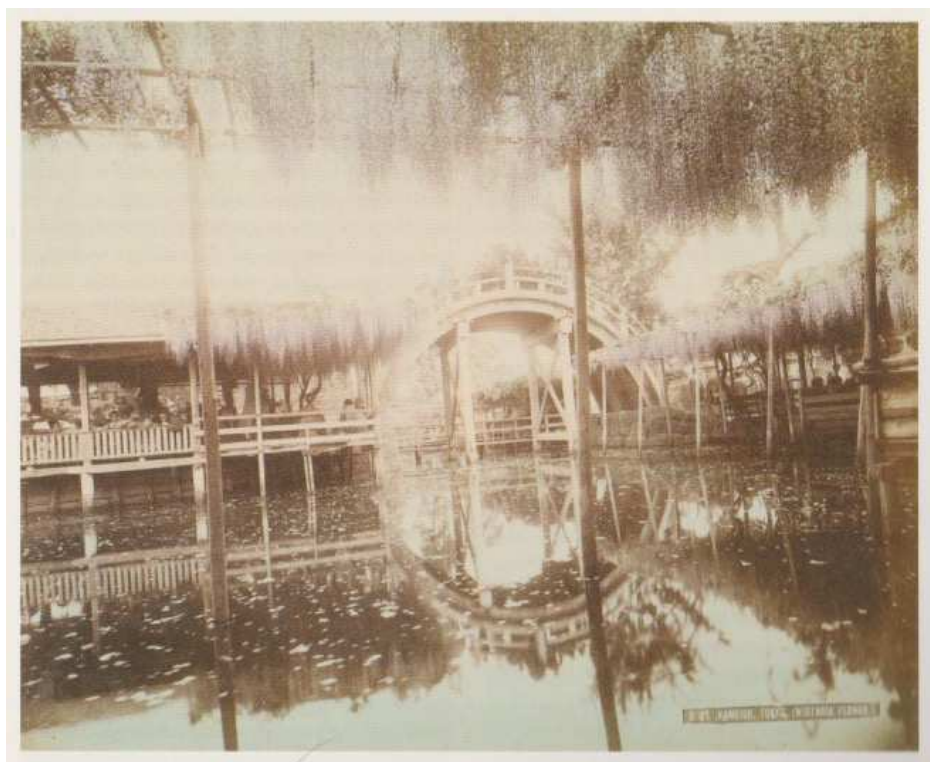


Fig. 47 Adolfo Farsari, *D85, Kameido, Tōkyō (Wistaria [sic] Flower)*, 1880 ca.

---

<sup>61</sup> Il legame tra la foto di Farsari e la xilografia di Hiroshige è stato riscontrato anche da Rossella Menegazzo in MENEGAZZO, *Hiroshige's Vedute in Early Japanese Photography* in CALZA, *Hiroshige: The Master of Nature*, p.222. Non viene invece riportata la foto di Tamamura Kihei.



Con questo scatto Farsari immortalava il parco di Kamedio esattamente dallo stesso punto di vista che utilizzerà più avanti Tamamura Kihei. In questo modo si vengono a creare due fotografie praticamente identiche che a loro volta, a causa della somiglianza, rimandano alla xilografia policroma di Hiroshige.

## CONCLUSIONI

Questo studio ha messo in evidenza che la Yokohama Shashin è un fenomeno molto complesso che unisce in sé tradizione e innovazione.

Nonostante le difficoltà iniziali che la fotografia incontrò una volta arrivata in Giappone, grazie agli esponenti della Scuola di Yokohama, essa riuscì a diffondersi per l'arcipelago e a dare alla luce opere di elevatissimo valore artistico. Attraverso la capacità di fusione tra “vecchio” e “nuovo”, tra tradizione e modernità, la Yokohama Shashin realizzò fotografie che hanno molti punti in comune con le immagini del mondo fluttuante non solo per quanto riguarda lo stile e la tecnica, ma anche per quanto riguarda i temi rappresentati.

Con questo elaborato si è cercato di mettere in evidenza gli elementi in comune tra le opere della Scuola di Yokohama e le immagini del mondo fluttuante sia attraverso un confronto tecnico-stilistico, sia attraverso un confronto tra le immagini, dedicandosi principalmente ad alcune delle fotografie che erano state esposte tra il 2010 e il 2011 a Lugano e, in seguito, presentate anche a Venezia. In particolare, ci si è concentrati soprattutto sulle immagini, con lo scopo rendere ancora più chiaro il legame tra queste due diverse rappresentazioni artistiche attraverso il confronto delle opere di uno e dell'altro genere. Tale legame, infatti, è spesso presentato sul piano tecnico ma raramente viene tradotto poi in un confronto visivo. Si è quindi partiti da un'analisi dello stile e degli aspetti tecnici in comune tra la Scuola di Yokohama e l'*ukiyo*e, per poi dedicarsi alle immagini, cercando di dare un contributo allo studio del legame tra le opere proprio attraverso il confronto delle opere stesse.

Purtroppo, dato il grande numero di immagini esistenti, è stato impossibile prendere in analisi e cercare parallelismi in tutti i vari soggetti a disposizione. Di conseguenza, questo argomento potrebbe essere approfondito ulteriormente prestando attenzione ai soggetti che qui non si è potuto affrontare, con lo scopo di mostrare in modo più completo la vicinanza di questi due mondi. Inoltre, sarebbe di certo interessante poter proseguire questo studio in Giappone, in particolare usufruendo dei materiali riguardanti la fotografia che il Japan Camera Industry Institute e il Museo della fotografia di Tōkyō mettono a

disposizione, in modo da poter accedere ad altre opere fotografiche e a ulteriori informazioni riguardo questo affascinante tema.

## GLOSSARIO

*bijin* 美人

Letteralmente “bella persona”. Il termine viene utilizzato per indicare le bellezze del tempo che venivano ritratte nelle immagini del mondo fluttuante.

*bijinga* 美人画

Immagini di *bijin*, belle donne.

*bokashi* 暈し

Sfumature create sulle stampe xilografiche.

*koinobori*

Stendardi a forma di carpa che vengono esposti in Giappone il 5 maggio in occasione della festa dei bambini.

*kurofune* 黒船

Letteralmente “navi nere”. È il termine che indica le grandi navi nere con cui gli americani sono arrivati in Giappone.

*meishoe* 名所絵

Termine che indica i luoghi celebri del Giappone.

*obi*

Cintura che viene legata attorno al kimono, l'abito tradizionale giapponese.

*tatami*

Tradizionale pavimentazione giapponese composta da pannelli rettangolari.

*sakoku* 鎖国

Termine che indica la politica di chiusura all'estero messa in atto dal governo giapponese durante il periodo Tokugawa.

*shamisen* 三味線

Strumento tradizionale giapponese a tre corde con la cassa quadrata e suonato con un plettro.

*shashin* 写真

Termine che in giapponese traduce il concetto di fotografia.

*ukiyo-e* 浮世絵

Letteralmente “immagini del mondo fluttuante”. Indica una serie di immagini, siano esse dipinti o stampe policrome, nate nel periodo Edo.

*Yokohama Shashin* 横浜写真

Termine giapponese per indicare la Scuola di Yokohama.

## BIBLIOGRAFIA

BENNETT, Terry, *Photography in Japan 1853-1912*, Tuttle Publishing, Tokyo-Rutland, Vermont - Singapore, 2006.

CALZA, Gian Carlo, *Hiroshige: The Master of Nature*, Skira editore, Milano, 2009.

CALZA, Gian Carlo (a cura di), *Ukiyoe. Il mondo fluttuante*, Catalogo della mostra di Palazzo Reale a Milano, Electa, Milano, 2004.

CAMPIONE, Francesco Paolo e FAGIOLI Marco (a cura di), *Ineffabile Perfezione. La fotografia del Giappone 1860-1910*, Catalogo della mostra del Museo della Culture di Lugano, Cataloghi mostre Gamm, Giunti, Milano, 2010.

CAROLI, Rosa e GATTI, Francesco, *Storia del Giappone*, “Biblioteca Universale Laterza, 592”, Editori Laterza, Bari, 2006 (I ed. 2004).

KINOSHITA, Naoyuki, *Shashingaron. Shashin to kaiga no kekkon* (Sulla pittura e la fotografia. Il connubio tra fotografia e pittura), in *Iwanami kindai nihon no bijyutsu*, vol.4, Iwanami shoten, Tōkyō, Aprile 1996.

木下直之 (1996) 「写真画論。写真と絵画の結婚」、岩波 近代日本の美術、第4巻、株式会社岩波書店、東京、4月、1996年。

LOVELL, Ronald P., ZWAHLEN, Fred C. et FOLTS, James A., *Two Centuries of Shadow Catchers: A History of Photography*, Delmar Publishers, Albany - New York, 1996.

MENEGAZZO, Rossella, *Anticipando il futuro: macchine e “vere vedute”*, in Gian Carlo Calza (a cura di), *Giappone. Potere e splendore 1568/1868*, Federico Motta Editore, Milano, 2009, pp.315 - 317.

MORENA, Francesco, *Hokusai*, inserto redazionale allegato ad *Art e Dossier n. 326, Novembre 2015*, Giunti Editore, Firenze - Milano, 2015.

MUZZARELLI, Federica, *L'invenzione del fotografico*, "PBE Mappe, 47", Einaudi editore, Torino, 2014.

TREDE, Melanie e BITCHLER Lorenz, *Utagawa Hiroshige. Meisho Edo Hyakkei (Utagawa Hiroshige. Cento vedute dei luoghi celebri di Edo)*, Taschen, Colonia, 2010.

トレーデ・メラニー、ローレンツ・ビヒラー（2010）「歌川広重。名所江戸百景」タッシェン、ケルン、2010年。

TUCKER, Anne Wilkes, FRIIS - HANSEN, Dana, KANEKO, Ryūichi et TAKEBA, Joe, *The History of Japanese Photography*, Yale University Press, New Haven, 2003.

## SITOGRAFIA

*Aux origines de la photographies.*

<http://www.cameramuseum.ch/fr/N349/aux-origines-de-la-photographies.html?M=206> (2 dicembre 2015)

Collezione online del Museo di belle arti di Boston.

<http://www.mfa.org/collections/object/maple-leaves-from-the-series-flowers-of-edo-girl-ballad-singers-edo-no-hana-musume-jôruri-206349>  
(7 gennaio 2016)

*Early Photography of Japan.*

<http://hcl.harvard.edu/collections/epj/index.cfm> (11 gennaio 2016)

GARTLAN, Luke, *Types or Costumes? Reframing Early Yokohama Photography*, *Visual Resources: an International Journal of Documentation*, vol. XXII, no. 3 , 2006, pp. 239-263.

[http://www.academia.edu/281881/Types\\_or\\_Costumes\\_Reframing\\_Early\\_Yokohama\\_Photography](http://www.academia.edu/281881/Types_or_Costumes_Reframing_Early_Yokohama_Photography) (4 gennaio 2016)

*Hiroshige's One Hundred Famous Views of Edo.*

<https://www.brooklynmuseum.org/features/edo> (10 gennaio 2016)

HOCLEY, Allen, *Felice Beato's Japan: Places. An Album by the Pioneer Foreign Photographer in Yokohama*, 2006.

[http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/beato\\_places/essay.pdf](http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/beato_places/essay.pdf) (4 gennaio 2016)

*Ineffabile perfezione. La fotografia del Giappone. 1860 - 1910.* Highlights della mostra.

[http://www.nipponlugano.ch/it/ineffabile-perfezione-multimedia/narrazione/project/links/Highlights/project/narrazione\\_home\\_nav-short.html](http://www.nipponlugano.ch/it/ineffabile-perfezione-multimedia/narrazione/project/links/Highlights/project/narrazione_home_nav-short.html) (10 gennaio 2016)



*La fotografia in Giappone tra il periodo Tokugawa e Meiji e l'arrivo dei fotografi occidentali.*

<http://www.fototecatrieste.it/i-mercoledi-della-fototeca/la-fotografia-giappone-e-cina-in-posa/la-fotografia-in-giappone/> (15 dicembre 2015)

LYNE Sandra, *Consuming Madame Chrysanthème: Loti's "dolls" to Shanghai Baby in Intersections. Gender, History and Culture in the Asian Context*, n. 8, Ottobre 2002.

<http://intersections.anu.edu.au/issue8/lyne.html#n4> (3 gennaio 2016)

Nagasaki University Library; Metadata Database of Japanese Old Photographs In Bakumatsu-Meiji Period.

長崎大学附属図書館 幕末・明治期日本古写真メタデータ・データベース。

<http://oldphoto.lb.nagasaki-u.ac.jp/jp/photographer.html> (1 febbraio 2016)

*Scuola di Yokohama*

<http://www.archiviofotografico.societageografica.it/index.php?it/181/scuola-di-yokohama> (11 gennaio 2016)

*Storia della fotografia: le grandi tappe.*

[http://www.nationalgeographic.it/fotografia/2010/08/03/foto/storia\\_della\\_fotografia\\_le\\_grandi\\_tappe-65844/1/#media](http://www.nationalgeographic.it/fotografia/2010/08/03/foto/storia_della_fotografia_le_grandi_tappe-65844/1/#media) (2 dicembre 2015)

The Collection Online

<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/39655> (8 gennaio 2016)

*The Development of the Woodblock Printing Process.*

<http://mercury.lcs.mit.edu/~jnc/prints/prochist.html> (7 gennaio 2016)

*The Production of Japanese Woodblock Prints.*

<http://mercury.lcs.mit.edu/~jnc/prints/process.html> (7 gennaio 2016)

The Woodblock Prints of Andō Hiroshige

<http://www.hiroshige.org.uk> (10 gennaio 2016)

Utagawa Toyokuni III (Kunisada) - Japanese, 1786- 1864.

[https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/artists/2322/Utagawa Toyokuni III Kunisada/objects/index/12](https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/artists/2322/Utagawa_Toyokuni_III_Kunisada/objects/index/12) (26 dicembre 2015)

## INDICE DELLE IMMAGINI

Fig. 1 Joseph Nicéphore Niépce, *Vista dalla finestra a Le Gras*, eliografia, 1826, in *National Geographic*.

[http://www.nationalgeographic.it/fotografia/2010/08/03/foto/storia\\_della\\_fotografia\\_le\\_grandi\\_tappe-65844/1/#media](http://www.nationalgeographic.it/fotografia/2010/08/03/foto/storia_della_fotografia_le_grandi_tappe-65844/1/#media)

Fig. 2 Macchina fotografica a dagherrotipi con il suo cavalletto in Musée suisse de l'appareil photographique.

<http://www.cameramuseum.ch/fr/N2231/.html>

Fig. 3 Anonimo, *Fotografo giapponese al lavoro*, fotografia all'albumina, 1870-1879 ca., in BENNETT Terry, *Photography in Japan 1853-1912*, Tuttle Publishing, Tokyo - Rutland, Vermont - Singapore, 2006, p. 12.

Fig. 4 Studio di Kusakabe Kinbei, *Fotografia all'albumina colorata a mano in un album-souvenir*, 1887-1914 ca., in CAMPIONE Francesco Paolo e FAGIOLI Marco (a cura di), *Ineffabile Perfezione. La fotografia del Giappone 1860-1910*, Catalogo della mostra del Museo della Culture di Lugano, Cataloghi mostre GAmM, Giunti, Milano, 2010, p.262.

Fig. 5 Narui Raisuke (att.), *Geisha in costume*, stampa all'albumina, 1880 ca., in BENNETT Terry, *Photography in Japan 1853-1912*, Tuttle Publishing, Tokyo - Rutland, Vermont - Singapore, 2006, p. 11.

Fig. 6 Kusakabe Kinbei, *Ballerine*, fotografia all'albumina colorata a mano, 1890 ca., in CAMPIONE Francesco Paolo e FAGIOLI Marco (a cura di), *Ineffabile Perfezione. La fotografia del Giappone 1860-1910*, Catalogo della mostra del Museo della Culture di Lugano, Cataloghi mostre GAmM, Giunti, Milano, 2010, p.155.

Fig. 7 Utagawa Hiroshige, *Il ponte-tamburo di Meguro e la collina del tramonto*, dalla serie *Cento vedute famose di Edo*, ōban, xilografia policroma, 1857, in CALZA Gian Carlo, *Hiroshige: The Master of Nature*, Skira editore, Milano, 2009, p.202.

Fig. 8 Utagawa Hiroshige, *La luna vista attraverso le foglie d'acero* (Hakoshi no tsuki), dalla serie *Ventotto visioni della luna*, ōtanzaku, nishikie, 1832 ca., in CALZA Gian Carlo (a cura di), *Ukiyoe. Il mondo fluttuante*, Catalogo della mostra di Palazzo Reale a Milano, Electa, Milano, 2004, p.224.

Fig. 9 Felice Beato, *Il nostro pittore*, stampa all'albumina, 1868 ca., in *MIT OpencourseWare*

[http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/beato\\_places/essay.pdf](http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/beato_places/essay.pdf)

Fig. 10 Anonimo, *Stendardi per la Festa dei Bambini il 5 maggio a Yokohama*, fotografia all'albumina colorata a mano, 1880 ca., in CAMPIONE Francesco Paolo e FAGIOLI Marco (a cura di), *Ineffabile Perfezione. La fotografia del Giappone 1860-1910*, Catalogo della mostra del Museo della Culture di Lugano, Cataloghi mostre GAmM, Giunti, Milano, 2010, p. 107

Fig. 11 Utagawa Hiroshige, *Ciliegi in piena fioritura ad Arashiyama*, dalla serie *Luoghi famosi di Kyōto*, ōban, xilografia policroma, 1834 ca., in CALZA Gian Carlo, *Hiroshige: The Master of Nature*, Skira editore, Milano, 2009, p. 123

Fig. 12 Kusakabe Kinbei, *Ragazza che scrive una lettera*, fotografia all'albumina colorata a mano, 1890ca., in CAMPIONE Francesco Paolo e FAGIOLI Marco (a cura di), *Ineffabile Perfezione. La fotografia del Giappone 1860-1910*, Catalogo della mostra del Museo della Culture di Lugano, Cataloghi mostre GAmM, Giunti, Milano, 2010, p. 135

Fig. 13 Katsushika Hokusai, *La [grande] onda presso la costa di Kanagawa*, dalla serie *Trentasei vedute del Monte Fuji*, ōban, nishikie, 1830-1832 ca., in CALZA Gian Carlo (a cura di), *Ukiyoe. Il mondo fluttuante*, Catalogo della mostra di Palazzo Reale a Milano, Electa, Milano, 2004, p.207.

Fig. 14 Utagawa Hiroshige, *All'interno del santuari Tenjin a Kameido*, dalla serie *Cento vedute famose di Edo*, ōban, xilografia policroma, in TREDE, Melanie e BITCHLER Lorenz, *Utagawa Hiroshige. Meisho Edo Hyakkei (Utagawa Hiroshige. Cento vedute dei luoghi celebri di Edo)*, Taschen, Colonia, 2010, p. 161.

Fig. 15 Tamamura Kihei, *Glicini in fiore nel parco di Kameido a Tōkyō*, fotografia all'albumina colorata a mano, 1890 ca., in CAMPIONE Francesco Paolo e FAGIOLI Marco (a cura di), *Ineffabile Perfezione. La fotografia del Giappone 1860-1910*, Catalogo della mostra del Museo della Culture di Lugano, Cataloghi mostre GAmM, Giunti, Milano, 2010, p. 175

Fig. 16 Utagawa Kunisada, *Scena nella neve*, xilografia policroma, XIX sec., nella sezione collezioni del sito web del *Brooklyn Museum*.

[https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/120419/Snow Scene](https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/120419/Snow_Scene)

Fig. 17 Kusakabe Kinbei, *Donna che si lava i capelli*, fotografia all'albumina colorata a mano, 1890 ca., in CAMPIONE Francesco Paolo e FAGIOLI Marco (a cura di), *Ineffabile Perfezione. La fotografia del Giappone 1860-1910*, Catalogo della mostra del Museo della Culture di Lugano, Cataloghi mostre GAmM, Giunti, Milano, 2010, copertina.

Fig. 18 Ogawa Kazumasa, *Artigiana in posa a lato di una parete di tradizionali sandali e altre calzature (hakimono) giapponesi*, fotografia all'albumina colorata a mano, 1890 ca., in CAMPIONE Francesco Paolo e FAGIOLI Marco (a cura di), *Ineffabile Perfezione. La fotografia del Giappone 1860-1910*, Catalogo della mostra del Museo della Culture di Lugano, Cataloghi mostre GAmM, Giunti, Milano, 2010, p.111.

Fig. 19 Suzuki Harunobu, *Venditore di ventagli*, chūban, nishikie, 1769 ca., in CALZA Gian Carlo (a cura di), *Ukiyoe. Il mondo fluttuante*, Catalogo della mostra di Palazzo Reale a Milano, Electa, Milano, 2004, p. 270.

Fig. 20 Ogawa Kazumasa, *Ramo di ciliegio in fiore*, coltopia a colori, 1890 ca., in CAMPIONE Francesco Paolo e FAGIOLI Marco (a cura di), *Ineffabile Perfezione. La fotografia del Giappone 1860-1910*, Catalogo della mostra del Museo della Culture di Lugano, Cataloghi mostre GAmM, Giunti, Milano, 2010, p. 161.

Fig. 21 Katsushika Hokusai, *Cardellino e ciliegio piangente*, dalla serie Piccoli fiori, chūban, nishikie, 1834, in MORENA Francesco, *Hokusai*, p.35, inserto redazionale allegato ad *Art e Dossier n. 326, Novembre 2015*, Giunti Editore, Firenze - Milano, 2015.

Fig. 22 Utagawa Hiroshige, *Fiori di ciliegio e luna piena*, koyotsugiri, xilografia policroma, 1832-1833 ca., in CALZA Gian Carlo, *Hiroshige: The Master of Nature*, Skira editore, Milano, 2009, p.33.

Fig. 23 Katsushika Hokusai, *Baia di Noboto (Noboto no ura)*, dalla serie *Trentasei vedute del Monte Fuji*, ōban, xilografia policroma, nella collezione online del sito web di *The Metropolitan Museum of Art*, New York.  
<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/39655>

Fig. 24 Usui Shūzaburō, *Uomo tatuato*, fotografia all'albumina colorata a mano, 1880 ca., in BENNETT Terry, *Photography in Japan 1853-1912*, Tuttle Publishing, Tokyo - Rutland, Vermont - Singapore, 2006, p.181.

Fig. 25 Kusakabe Kinbei, *Tre giovani maiko*, fotografia all'albumina colorata a mano, 1890 ca., in CAMPIONE Francesco Paolo e FAGIOLI Marco (a cura di), *Ineffabile Perfezione. La fotografia del Giappone 1860-1910*, Catalogo della mostra del Museo della Culture di Lugano, Cataloghi mostre GAmM, Giunti, Milano, 2010, p. 129.

Fig. 26 Kitagawa Utamaro, *Tre beltà dei giorni nostri: Tomimoto Toyohina, Kita della Naniwaya, Hisa della Takashima*, aiban, nishikie, 1739 ca., in CALZA Gian Carlo (a cura di), *Ukiyoe. Il mondo fluttuante*, Catalogo della mostra di Palazzo Reale a Milano, Electa, Milano, 2004, p. 397.

Fig. 27 Anonimo, *Ragazza con l'ombrellino in un paesaggio innevato*, fotografia all'albumina colorata a mano, 1880-1890 ca., in CAMPIONE Francesco Paolo e FAGIOLI Marco (a cura di), *Ineffabile Perfezione. La fotografia del Giappone 1860-1910*, Catalogo della mostra del Museo della Culture di Lugano, Cataloghi mostre GAmM, Giunti, Milano, 2010, p. 133.

Fig. 28 Tōensai Kanshi, *Beltà nella neve*, rotolo verticale, inchiostro, colore e bianco d'ostrica (gofun) su carta, 1760 ca., in CALZA Gian Carlo (a cura di), *Giappone. Potere e splendore 1568/1868*, Federico Motta Editore, Milano, 2009, p. 67.

Fig. 29 Adolfo Farsari, *Orchestra di geisha*, fotografia all'albumina colorata a mano, 1885 ca., in CAMPIONE Francesco Paolo e FAGIOLI Marco (a cura di), *Ineffabile Perfezione. La fotografia del Giappone 1860-1910*, Catalogo della mostra del Museo della Culture di Lugano, Cataloghi mostre GAmM, Giunti, Milano, 2010, p. 236.

Fig. 30 Kitagawa Utamaro, *Foglie d' Acero*, dalla serie Fiori di Edo: giovane donna allo shamisen, ōban, nishikie, 1800 ca., nella collezione online del sito web del Museo di belle arti di Boston.

<http://www.mfa.org/collections/object/maple-leaves-from-the-series-flowers-of-edo-girl-ballad-singers-edo-no-hana-musume-jōruri-206349>

Fig. 31 Tamamura Kōzaburō, *Geisha che gioca con una palla legata a un filo*, fotografia all'albumina colorata a mano, 1900 ca., in CAMPIONE Francesco Paolo e FAGIOLI Marco (a cura di), *Ineffabile Perfezione. La fotografia del Giappone 1860-1910*, Catalogo della mostra del Museo della Culture di Lugano, Cataloghi mostre GAmM, Giunti, Milano, 2010, p. 132

Fig. 32 Isoda Koryūsai, *Beltà che giocano*, kakejiku, inchiostro e colori su seta, 1785-1789, in CALZA Gian Carlo (a cura di), *Ukiyoe. Il mondo fluttuante*, Catalogo della mostra di Palazzo Reale a Milano, Electa, Milano, 2004, p. 271.

Fig. 33 Anonimo, *Due geisha leggono una lettera*, fotografia all'albumina colorata a mano, 1880-1890 ca., in CAMPIONE Francesco Paolo e FAGIOLI Marco (a cura di), *Ineffabile Perfezione. La fotografia del Giappone 1860-1910*, Catalogo della mostra del Museo della Culture di Lugano, Cataloghi mostre GAmM, Giunti, Milano, 2010, p. 149.

Fig. 34 Isoda Koryūsai, *Kaoru ed Eguchi della Shinkaneya*, dalla serie *Modelli per disegni di vestiti di Capodanno per giovani germogli*, ōban, nishikie, 1778 ca., in CALZA Gian Carlo (a cura di), *Ukiyoe. Il mondo fluttuante*, Catalogo della mostra di Palazzo Reale a Milano, Electa, Milano, 2004, p. 359.

Fig. 35 Anonimo, *Ragazze che cuciono*, fotografia all'albumina colorata a mano, 1880-1890 ca., in CAMPIONE Francesco Paolo e FAGIOLI Marco (a cura di), *Ineffabile Perfezione. La fotografia del Giappone 1860-1910*, Catalogo della mostra del Museo della Culture di Lugano, Cataloghi mostre GAmM, Giunti, Milano, 2010, p. 145

Fig.36 Kitagawa Utamaro, *Cucito*, trittico di ōban, nishikie, 1794-1795, in CALZA Gian Carlo (a cura di), *Ukiyoe. Il mondo fluttuante*, Catalogo della mostra di Palazzo Reale a Milano, Electa, Milano, 2004, p. 280.

Fig. 37 Raimund von Stillfried-Ratenicz, *Tre donne al bagno*, fotografia all'albumina colorata a mano, 1880 ca., in CAMPIONE Francesco Paolo e FAGIOLI Marco (a cura di), *Ineffabile Perfezione. La fotografia del Giappone 1860-1910*, Catalogo della mostra del Museo della Culture di Lugano, Cataloghi mostre GAmM, Giunti, Milano, 2010, p. 152.

Fig. 38 Utagawa Kunisada II, *[Il bagno pubblico] Nakamanjirō*, trittico di ōban, nishikie, 1869, in CALZA Gian Carlo (a cura di), *Ukiyoe. Il mondo fluttuante*, Catalogo della mostra di Palazzo Reale a Milano, Electa, Milano, 2004, p. 318.



Fig. 39 Kusakabe Kinbei, *L'acconciatura*, fotografia all'albumina colorata a mano, 1890 ca., in CAMPIONE Francesco Paolo e FAGIOLI Marco (a cura di), *Ineffabile Perfezione. La fotografia del Giappone 1860-1910*, Catalogo della mostra del Museo della Culture di Lugano, Cataloghi mostre GAmM, Giunti, Milano, 2010, p. 238.

Fig. 40 Kitagawa Utamaro, *Oisha della Takashimaya*, ōban, nishikie, 1795 ca., in CALZA Gian Carlo (a cura di), *Ukiyoe. Il mondo fluttuante*, Catalogo della mostra di Palazzo Reale a Milano, Electa, Milano, 2004, p. 403.

Fig. 41 Kajima Seibei, *Il Monte Fuji visto dal lago di Hakone*, fotografia all'albumina colorata a mano, 1890 ca., in CAMPIONE Francesco Paolo e FAGIOLI Marco (a cura di), *Ineffabile Perfezione. La fotografia del Giappone 1860-1910*, Catalogo della mostra del Museo della Culture di Lugano, Cataloghi mostre GAmM, Giunti, Milano, 2010, p. 103.

Fig. 42 Katsushika Hokusai, *Il lago di Hakone nella provincia di Sagami*, ōban, xilografia policroma, 1830-1832, nella collezione online del sito web di *The Metropolitan Museum of Art*, New York.

<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/36498?rpp=30&pg=4&ft=36+views+of+Mount+Fuji+Hokusai&pos=98>

Fig. 43 Utagawa Hiroshige, *Ciliegi in fiore lungo la riva del fiume a Koganei*, ōban, xilografia policroma, 1844-1848ca., in CALZA Gian Carlo, *Hiroshige: The Master of Nature*, Skira editore, Milano, 2009, p. 196.

Fig. 44 Kusakabe Kinbei, *630 Riva con ciliegi a Koganei*, fotografia all'albumina colorata a mano, 1880 ca., in CALZA Gian Carlo, *Hiroshige: The Master of Nature*, Skira editore, Milano, 2009, p. 223.

Fig. 45 Utagawa Hiroshige, [*Il tempio dell'*] *Acqua Pura*, dalla serie *Luoghi famosi di Kyōto*, ōban, xilografia policroma, 1834 ca., in CALZA Gian Carlo, *Hiroshige: The Master of Nature*, Skira editore, Milano, 2009, p. 126.

Fig.46 Adolfo Farsari, *F26 Kiyomidzu* [sic], fotografia all'albumina colorata a mano, 1890 ca., in CALZA Gian Carlo, *Hiroshige: The Master of Nature*, Skira editore, Milano, 2009, p 229.

Fig.47 Adolfo Farsari, *D85, Kameido, Tōkyō* ( *Wistaria* [sic] *Flower*), fotografia all'albumina colorata a mano, 1880ca., in CALZA Gian Carlo, *Hiroshige: The Master of Nature*, Skira editore, Milano, 2009, p 222.