Università
Ca'Foscari
Venezia

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

Tesi di Laurea

Pennelli nell'ombra

La riscoperta e l'eredità artistica delle pittrici giapponesi

Relatrice
Ch.ma Prof. Silvia Vesco

Correlatore
Ch. Prof. Edoardo Gerlini

Laureanda
Alice Cambiaghi
Matricola 900981

Anno Accademico
2024 / 2025

INDICE

INDICE……1

要旨……4

INTRODUZIONE……...7

Capitolo I

IL PERIODO HEIAN……...10

1.1 Panoramica generale……..10

1.2 L'importanza delle donne nelle corti Heian……11

1.3 La nascita di *onna-de* e *onna-e*……...15

1.4 Il *Genji monogatari emaki*……..18

1.5 I casi di Tosa no Tsubone e Kii no Tsubone……22

Capitolo II

IL PERIODO EDO……25

2.1 Panoramica generale sulle artiste donne in epoca Edo e sulla loro arte……...……29

2.1.1 Le donne della nobiltà……..29

2.1.2 Le donne appartenenti al Popolo……31

2.1.3 I temi delle opere……33

2.1.4 Ricezione delle artiste donne e delle loro opere……..35

2.1.5 Artiste amatoriali e professioniste presso atelier…….36

2.2 La scuola Kanō……...38

2.2.1 Kiyohara Yukinobu……..40

2.3 Il mondo *ukiyoe*……..44

2.3.1 Katsushika Ōi……..46

2.4 La pittura *nanga*…….51

2.4.1 Ema Saikō……..……..53

Capitolo III

I PERIODI MEIJI E TAISHŌ E IL PRIMO VENTENNIO SHŌWA ……59

3.1 I cambiamenti sociali e politici di epoca Meiji……59

3.2 I cambiamenti sociali circa il ruolo della donna…….……61

3.3 L'istruzione femminile……...65

3.4 I mutamenti in campo artistico…….…….68

3.5 Uemura Shōen……74

Capitolo IV

CONSIDERAZIONI FINALI……...85

4.1 I passi avanti del secondo dopoguerra……..……..85

4.2 La nascita del dibattito di genere……89

4.3 Conclusioni……94

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI ……..…….……95

GLOSSARIO……...104

INDICE DEI NOMI……114

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI.…….……..122

Capitolo 1……..122

Capitolo 2……..123

Capitolo 3……..126

Capitolo 4……..128

要旨

本論文は、平安時代から第二次世界大戦後に至るまでの日本美術史において、女性が果たしてきた役割とその寄与を歴史批評的な視座から再構築することを目的とするものである。とりわけ、女性による芸術制作がいかなる過程を経て長らく周縁化され、さらに近年の歴史学的・美術史学的な議論の中でいかに再発見され、再評価されつつあるのかを明らかにすることを主眼とする。文学や政治史といった他分野においては、たとえば平安期の女性作家が古典文学の正典形成において中心的な役割を担ったことに見られるように、日本における女性の位置づけは比較的早期に認識されてきた。しかしながら、視覚芸術の領域においては、女性の存在は長らく歴史の陰に置かれてきたと言わざるを得ない。この周縁化は、単に作品数や史料の不足に起因するものではなく、日本文化内部の儒教的な価値観に強く影響された枠組み、さらには欧米由来の批評的なパラダイムにも依拠した特定の歴史叙述の構築に起因するものである。それらは女性芸術家を体系的に副次的地位へと位置づけ、その伝記および制作を男性のそれから分離してきたのである。

本研究の目的は二つである。第一に、女性が芸術実践に参入し得た、あるいは逆に制限された歴史的・社会的な条件を分析することである。第二に、「女性的」および「男性的」といったカテゴリーそのものが、いかにしてジャンル、技法、視覚言語の定義に影響を及ぼしてきたのかを検討することである。これらの問いに応答するため、本論文は日本史上の主要な画期に沿った年代順の構成を採用し、各時代における女性と芸術制作との関係性の特質を個別に考察する。

第一章では、平安時代（794-1185）を扱う。同時代は国風文化の確立および宮廷文化と密接に結びついた芸術の発展という点で極めて重要な時期である。政治的・文化的な背景を概観したのち、宮廷社会における女性の役割に焦点を当てる。その文脈において、女手および女絵といった概念の成立を分析するが、これらの語は単なる技法的・様式的な区分にとどまらず、芸術実践そのものに内在するジェンダー的な刻印を示すものである。さらに『源氏物語絵巻』の検

討を通じて、絵画制作、貴族的なパトロネージ、女性文化との関係を考察し、公式な男性中心の工房と並存した女性工房の関与可能性にも言及する。章の末尾では、土佐局や紀伊局といった具体的な史料に確認される女房絵師の事例を取り上げ、女性が純粋な私的・趣味的な領域を超えて公的な文脈においても活動していたことを示す。

第二章では江戸時代（1603-1868）を中心に論じるが、それに先立ち、鎌倉時代（1185-1333）から室町時代（1336-1573）にかけての政治的・社会的な変容について簡潔に整理する。この時期には権力の重心が宮廷から武家政権へと移行し、女性の文化的空間は相対的に縮減した。もっとも、江戸期における政治的な安定と経済成長は社会階層の多様化を促し、それに伴い芸術活動の機会も拡大した。本章では、貴族階層の女性と都市町人階層の女性とを区別し、教育、パトロネージ、受容の差異を検討する。さらに、女性芸術家が関与した主要な様式領域として、狩野派における清原雪信、浮世絵における葛飾応為、南画における江馬細香の事例を取り上げる。これにより、強固な男性中心的な社会構造のもとにあっても、女性がいかに活動の空間を見出し、時に制度化された工房に属する専門家として機能し得たかを明らかにする。

第三章は、明治期（1868-1912）、大正期（1912-1926）、および昭和初期に焦点を当てる。日本の近代化、新たな教育制度の導入、欧米モデルの受容は、女性の社会的な地位のみならず、美術界の制度的な構造をも大きく変容させた。明治期の政治的・社会的な改革および女子教育の発展を検討したのち、視覚芸術の分野におけるカテゴリー再編や官設展覧会の成立に注目する。章の締めくくりとして、同時代を代表する女性画家の一人である上村松園の事例を取り上げ、近代美術制度の中で女性がいかに位置づけられたのかを考察する。

第四章では、第二次世界大戦後の時代に議論を拡張する。日本の民主化と西洋思想の影響は、本格的なジェンダー論争の形成を促した。本章では、法制度および文化的な領域における進展を整理するとともに、前衛的な芸術運動に参画した女性の事例を検討する。さらに、フェミニズム研究の制度化過程と、それが美術史叙述に与えた影響を分析する。

結論では、本研究で明らかとなった主要な論点を総括し、排除の力学がいかに持続しているのか、また美術史の正典を批判的に再検討する必要性について問い直す。

方法論的観点から、本研究は日本および西洋の現代批評文献の検討に加え、日記や文学作品といった一次史料の分析を統合する。採用するアプローチは学際的であり、美術史を社会史、制度史、ジェンダー研究との不断の対話の中で読み解くことを志向する。この枠組みにより、日本美術史における女性の存在が例外的な現象ではなく、むしろしばしば沈黙させられてきたとはいえ、芸術システムの構造的な構成要素であることを論証することを目指す。最終的に本論文は、ジェンダーの力学を付随的な要素ではなく、作品の形成・伝達・受容を理解するための根本的な解釈枠組みとして位置づけることで、日本美術の全体像に対する再読を提示するものである。

INTRODUZIONE

La presente tesi si propone di ricostruire, in prospettiva storico-critica, il contributo apportato dalle donne alla storia dell'arte giapponese, dalla corte Heian fino al secondo dopoguerra, mettendo in luce le modalità attraverso le quali la produzione artistica femminile è stata per secoli marginalizzata e poi, infine, progressivamente riscoperta e riconsiderata all'interno del dibattito storiografico contemporaneo. Se in altri ambiti, quali la letteratura o la storia politica, il ruolo delle donne in Giappone è stato oggetto di un riconoscimento relativamente precoce, basti pensare alla centralità delle autrici di epoca Heian nella formazione del canone letterario classico, ciò non è accaduto nel campo delle arti visive, dove la loro presenza è rimasta a lungo in ombra. Tale marginalizzazione non è imputabile unicamente alla scarsità di opere o di fonti a riguardo, bensì anche a una precisa costruzione storiografica che, influenzata principalmente da paradigmi confuciani interni alla cultura giapponese, ma anche da impostazioni critiche di derivazione euro-americana, ha sistematicamente relegato le artiste a un ruolo secondario, separandone le biografie e la produzione da quelle maschili.

L'obiettivo del presente elaborato è, quindi, duplice. Da un lato, si prefigge di analizzare i contesti storico-sociali che hanno reso possibile, o, al contrario, hanno limitato, l'accesso delle donne alla pratica artistica; dall'altro, cerca di esaminare se e in che modo le categorie stesse di "femminile" e "maschile" abbiano inciso sulla definizione di generi, tecniche e linguaggi visivi. Per rispondere a tali quesiti, il lavoro è stato articolato secondo una scansione cronologica che segue alcune cesure fondamentali della storia giapponese, individuando, per ciascun periodo, le specificità del rapporto tra donne e produzione artistica.

Il primo capitolo è dedicato al periodo Heian (794 – 1185), fase cruciale per la definizione di una cultura nazionale autoctona e per l'emergere di una produzione artistica strettamente connessa all'ambiente di corte. Dopo una panoramica generale circa il contesto politico e culturale, l'attenzione del capitolo si concentra sul ruolo delle donne all'interno delle corti; in questo scenario, viene analizzata la nascita delle categorie di

onna-de e *onna-e*, termini che testimoniano non soltanto una distinzione tecnica o stilistica tra l'operato maschile e quello femminile, ma anche una marcatura di genere insita proprio nelle pratiche artistiche. La conseguente analisi del *Genji monogatari emaki* consente, inoltre, di approfondire il rapporto tra produzione pittorica, committenza aristocratica e cultura femminile, mettendo in luce il possibile coinvolgimento di atelier femminili accanto a quelli ufficiali, composti, invece, da soli uomini. Il capitolo, infine, si conclude con lo studio di casi documentati, quali le dame di corte Tosa no Tsubone e Kii no Tsubone, che rappresentano esempi concreti di artiste attive in contesti pubblici e ufficiali, superando almeno in parte la dimensione puramente amatoriale assegnata, generalmente, alle donne.

Il secondo capitolo affronta il periodo Edo (1603–1868), anche se preceduto da una breve parentesi riservata all'inquadramento delle trasformazioni politiche e sociali intervenute tra le epoche Kamakura (1185 – 1333) e Muromachi (1336 – 1573), quando il baricentro del potere si sposta dalla corte imperiale al governo militare, ridimensionando lo spazio culturale femminile. In epoca Edo, tuttavia, la stabilità politica e la crescita economica favoriscono la diversificazione dei ceti sociali e, conseguentemente, delle opportunità artistiche. Dopo una panoramica generale, il capitolo distingue tra donne appartenenti alla nobiltà e quelle provenienti dal ceto urbano, analizzando differenze di formazione, committenza e ricezione. Vengono poi esaminati i principali ambiti stilistici in cui le artiste operarono: la scuola Kanō, con il caso di Kiyohara Yukinobu, il mondo *ukiyoe*, attraverso la figura di Katsushika Ōi, e la pittura *nanga*, con l'esempio di Ema Saikō. L'obiettivo è mostrare come, pur all'interno di strutture sociali fortemente gerarchizzate e maschili, le donne abbiano saputo trovare spazi di azione, talvolta anche in qualità di professioniste inserite in atelier strutturati.

Il terzo capitolo si concentra sui profondi mutamenti introdotti dai periodi Meiji (1868 – 1812) e Taishō (1912 – 1926), oltre che sul primo ventennio dell'epoca Shōwa (1926 – 1989); in questo contesto, la modernizzazione del Giappone, l'introduzione di nuovi sistemi educativi e l'apertura ai modelli euro-americani hanno modificato radicalmente sia la posizione sociale della donna, sia l'organizzazione del mondo artistico. Dopo aver analizzato i cambiamenti politici e sociali di epoca Meiji e l'evoluzione dell'istruzione femminile, il capitolo esamina i mutamenti nel campo delle arti visive, prestando particolare attenzione alla ridefinizione delle diverse categorie artistiche e alla nascita delle esposizioni ufficiali. Infine, come chiusura del capitolo, viene portata come esempio la figura di Uemura Shōen, una delle artiste più significative del periodo.

Il quarto capitolo, infine, amplia il discorso al secondo dopoguerra, momento in cui la democratizzazione del Giappone e l'influenza del pensiero occidentale favoriscono la nascita di un vero e proprio dibattito di genere. Vengono, quindi, esaminati i progressi compiuti in ambito legislativo e culturale, alcuni esempi di donne inserite in movimenti artistici avanguardistici e, per ultima, la progressiva istituzionalizzazione degli studi femministi e il loro impatto sulla storiografia artistica.

La conclusione, infine, riprende i nodi principali emersi nel corso della ricerca, interrogandosi sulla persistenza di dinamiche di esclusione e sulla necessità di una revisione critica del canone.

Dal punto di vista metodologico, la ricerca integra lo studio della letteratura critica contemporanea, sia giapponese che occidentale, con l'analisi di alcune fonti primarie, come diari e testi letterari. L'approccio adottato nel presente lavoro è interdisciplinare, con l'intenzione di leggere la storia dell'arte in costante dialogo con la storia sociale, la storia delle istituzioni e gli studi di genere. Attraverso questa impostazione, la tesi mira a dimostrare come la presenza femminile nella storia dell'arte giapponese non costituisca un'eccezione episodica, bensì, al contrario, rappresenti una componente strutturale, seppur spesso silenziata, del sistema artistico. In definitiva, il lavoro intende contribuire a una rilettura del panorama artistico giapponese che tenga conto delle dinamiche di genere non come elemento accessorio, ma come chiave interpretativa fondamentale per comprendere la formazione, la trasmissione e la ricezione delle opere nel corso dei secoli.

Capitolo I

IL PERIODO HEIAN

1.1 Panoramica generale

La presente tesi si pone l'obiettivo di tracciare una panoramica generale del contributo che le donne, nel corso dei secoli, hanno dato alla storia dell'arte giapponese. Questo perché, a differenza di altri ambiti, quali la letteratura o la politica, dove è stata riconosciuta la grande importanza che, in diversi periodi storici, le figure femminili hanno rivestito in Giappone, nel campo artistico per lungo tempo ciò non è avvenuto. È solo a partire dagli anni Ottanta del Novecento che gli storici dell'arte hanno iniziato a sviluppare interesse nei confronti della produzione delle donne, dando di conseguenza origine a una letteratura scientifica in merito.[1] Parte della responsabilità per il mancato interesse mostrato nei periodi antecedenti è imputabile agli studiosi occidentali, i quali, non essendo soliti riconoscere l'operato femminile neanche nell'ambito delle proprie produzioni artistiche nazionali, l'hanno parimenti ignorato per decenni anche nello studio dell'arte asiatica. È anche tuttavia bene notare che, nonostante si attesta fossero rispettate e apprezzate dai colleghi loro contemporanei, nello stesso Giappone le opere delle donne e le loro biografie venivano sì citate all'interno di cataloghi e compendi, ma erano volutamente tenute separate da quelle degli uomini, apparendo fugacemente solo alla fine di libri e capitoli. La causa di questa usanza, probabilmente, è da imputare alla tradizione culturale del confucianesimo, che andava a sancire una separazione netta tra quelle che erano considerate occupazioni consone alla sfera femminile e quelle che, invece, si riteneva fosse meglio rimanessero esclusivamente maschili. In aggiunta, il confucianesimo subordinava, in una scala gerarchica di potere, la posizione della donna a quella dell'uomo.[2]

[1] Joshua S. MOSTOW, "Introduction" in Joshua S. MOSTOW, Norman BRYSON e Marybeth GRAYBILL, *Gender and Power in the Japanese Visual Field*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2003, p. 3.
[2] Marsha WEIDNER, "Introduction. Images and Realities" in Marsha WEIDNER, *Flowering in the shadows: Women in the history of Chinese and Japanese painting*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1990, p. 1.

Il cambio di rotta ha inizio nel Secondo Dopoguerra, quando, nel mondo euroamericano, rinasce un forte interesse nei confronti delle culture asiatiche. In questo nuovo clima culturale vengono riscoperte anche molte opere letterarie giapponesi, inducendo il mondo accademico a voler studiare più attentamente e approfonditamente le società all'interno delle quali esse sono state prodotte. È proprio questo interesse, unito alla nascita, nel corso degli anni Ottanta del Novecento, degli studi di genere e delle teorie femministe, a portare, come si accennava già in precedenza, l'attenzione degli accademici sulla produzione artistica femminile in Giappone.[3]

È solo nel 1988, comunque, che vengono organizzate le prime due mostre interamente dedicate ad artiste donne giapponesi, dove compaiono anche opere di pittrici che verranno trattate in seguito, nel corso dell'elaborato.[4]

1.2 L'importanza delle donne nelle corti Heian

Per quanto riguarda l'influenza che hanno avuto nel corso della storia giapponese, è sicuramente possibile affermare che le donne del periodo Heian (794 – 1185 E.C.) hanno rivestito un ruolo fondamentale, più che nelle altre epoche storiche, nel plasmare la cultura del proprio paese. Questo è stato reso possibile grazie al sistema politico che, a partire dall'anno 857, la famiglia Fujiwara ha impostato a corte, basato sulla carica del reggente imperiale e che ha portato all'inaugurazione, nel 967, del periodo storico noto come *sekkan seiji* 摂関政治, ovvero il "governo dei reggenti".[5] In questo nuovo sistema, le consorti degli imperatori diventano uno strumento importantissimo, in quanto è anche attraverso di esse che i Fujiwara hanno potuto, per diversi decenni, mantenere uno stretto controllo sulla successione imperiale. È così che riuscire a inserire una propria figlia a corte diventa, per i nobili, una questione di prioritaria importanza, rappresentando questo l'unico modo per poter migliorare la propria posizione nella scala sociale. Le famiglie nobiliari iniziarono, quindi, a impartire alle figlie femmine, fin da bambine, una raffinata

[3] WEIDNER, "Introduction…", cit., pp. 7-8.
[4] *cfr.* Patricia FISTER, *Japanese Women Artists 1600-1900*, catalogo delle mostre di Helen Foresman Spencer Museum of Art, 2 aprile – 22 maggio 1988 e di Honolulu Academy of Arts, 21 settembre – 22 ottobre 1988, Harper & Row Publishers Inc., New York, Philadelphia, San Francisco, London, Mexico City, São Paulo, Sydney, 1988.
[5] Si tratta di una forma di governo basata inizialmente sulla carica di *sesshō* 摂政, ovvero il reggente di un imperatore bambino, e, in seguito, anche su quella di *kanpaku*, 関白, ovvero il reggente di un imperatore adulto. In questo modo, la famiglia Fujiwara si assicurava il monopolio politico, depotenziando la figura imperiale. Per maggiore completezza, *cfr*. il primo paragrafo del secondo capitolo de Rosa CAROLI e Francesco GATTI, Storia del Giappone, Editori Laterza, Bari, Roma, 2004, pp. 75- 79.

istruzione nel campo delle arti in generale, dal momento che l'educazione rivestiva una delle qualità più importanti, se non la più importante in assoluto, che si ricercava nelle consorti dell'imperatore e degli alti funzionari di corte. Di conseguenza, i quartieri dove risiedevano le donne divennero presto i centri culturali principali dell'epoca.[6]

Le dame di corte, in giapponese chiamate con l'appellativo di *nyōbō* 女房, avendo l'obbligo di condurre una vita appartata e nascosta dallo sguardo maschile, trascorrevano il loro tempo nei propri alloggi, dilettandosi in varie arti, dalla poesia e letteratura, a, tra le altre cose, calligrafia e pittura. È ampiamente nota e riconosciuta l'importanza che in ambito letterario hanno rivestito le cortigiane di questo periodo, basti pensare a Murasaki Shikibu 紫式部,[7] autrice del *Genji monogatari* 源氏物語, o "Storia di Genji", uno degli indiscussi capolavori di letteratura classica giapponese, composto presumibilmente nel primo decennio dell'XI secolo. È, invece, meno documentata l'influenza che le donne hanno avuto nel campo delle arti visive, sebbene si ritenga possa essere stato altrettanto importante.[8]

I primi riferimenti a donne che erano solite passare il tempo dilettandosi nella pittura sono individuabili già all'interno di alcune opere letterarie dell'epoca, che, seppur testi di finzione, sono a tutti gli effetti considerabili lo specchio della società che descrivevano. Per primo, si vuole portare come esempio un breve passo tratto dal capitolo XVII del già sopracitato *Genji monogatari*, intitolato *E-awase* 絵合, in italiano tradotto come "gara di dipinti":

> 「斎宮の女御、いとをかしう描かせたまひければ、これに御心移りて、わたらせたまひつつ、描き通はさせたまふ。殿上の若き人々もこのことまねぶをば、御心とどめてをかしきものに思ほしたれば、ましてをかしげなる人の、心ばへおるさまに、まほならず描きすさび、なまめかしう添ひ臥して、とかく筆うちやすらひたまへる御さま、らうたげさに御心しみて、いとしげうわたらせてたまひて…」[9]

[6] AKIYAMA Terukazu, "Women Painters at the Heian Court" in Marsha WEIDNER, *Flowering in the shadows: Women in the history of Chinese and Japanese painting*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1990, p. 159, tradotto e adattato da Maribeth GRAYBILL.
[7] Le sue date di nascita e morte sono incerte, tuttavia si presuppone sia vissuta negli anni compresi tra il 970 e il 1124.
[8] AKIYAMA, "Women Painters…", cit., p. 160.
[9] MURASAKI Shikibu, ISHIDA Jōji e SHIMIZU Yoshiko (a cura di), *Genji monogatari 3* (La Storia di Genji, vol. 3), in Shinchō Nihon Koten Shūsei, vol. 18, Shinchōsha, Tōkyō, 1993 (1ª ed. 1978), pp. 99-100.

> La Principessa di Ise a sua volta dipingeva assai bene, così che l'interesse di Sua Maestà si trasferì su di lei e sempre più spesso egli, recandosi nelle sue stanze, trovava con lei un'intesa profonda attraverso la pittura. Aveva già mostrato curiosità e simpatia per i giovani della Corte che si occupavano di pittura e ora, a maggior ragione, il suo cuore non poteva non essere attratto dalla grazia di quella giovane donna molto bella, che dipingeva seguendo la propria inclinazione, senza aderire a un modello preciso, o che, posando un attimo il pennello, si fermava a riflettere sorretta dal poggiagomito, cosicché le sue visite si facevano sempre più frequenti e il suo affetto sempre più profondo […].[10]

In questo estratto, la Principessa di Ise viene descritta come una donna abituata a trascorrere buona parte del suo tempo dedicandosi alla pittura, arte per la quale ci viene detto essere molto portata. Inoltre, l'intero capitolo del romanzo ci fa intuire come le donne di corte fossero costantemente immerse nei dipinti e mostrassero un'approfondita conoscenza a riguardo, al punto di poter prendere parte a una "gara di dipinti" con altri aristocratici uomini (fig. 1).

Fig. 1 Tosa Mitsunobu, *Il concorso di pittura (Eawase), Illustration to Chapter 17 of the Tale of Genji (Genji monogatari)*, 1509-1510 c.a.

紫式部、石田穣二、清水好子「源氏物語三」、新潮日本古典集成、第一八回、新潮社、東京、1993 (1978), pp. 99-100.

[10] MURASAKI Shikibu, Maria Teresa ORSI (a cura di), *La Storia di Genji*, Giulio Einaudi Editore s.p.a., Torino, 2015, p. 337.

Un ulteriore esempio, che riporta anche Akiyama nel suo saggio, ci viene fornito dall'*Eiga monogatari* 栄花物語, un'opera in più volumi, presumibilmente redatta tra il 1028 e il 1107, incentrata sulla famiglia Fujiwara e, più specificatamente, sulla figura di Fujiwara no Michinaga 藤原道長. In due diversi passaggi di quest'opera vengono nominate delle donne appartenenti alla famiglia note a corte per le loro doti nella pittura. In un primo momento viene lodata per i suoi dipinti la figlia del cugino di Michinaga stesso; in seguito, in un passaggio successivo, è riportato come sua nipote Kanshi fosse "così abile nella pittura, persino in quella di stile prettamente maschile, da mettere in imbarazzo anche i professionisti".[11]

È interessante notare come, negli esempi sopra riportati, così come nei casi che si analizzeranno in seguito, le donne ricoprivano tendenzialmente sempre il ruolo di artiste amatoriali, mai professioniste; questo permetteva loro di continuare a coltivare l'abilità nella pittura, rimanendo, però, sia all'interno dei canoni di ciò che era considerato decoroso per delle nobili di corte, sia permettendo loro di non lasciare i propri alloggi.[12] All'epoca, infatti, i pittori professionisti, noti come *eshi* 絵師, lavoravano tipicamente all'interno di uffici a corte dedicati, noti come *edokoro* 絵所, ai quali sovente venivano commissionati dipinti su larga scala, come pitture parietali, porte scorrevoli o paraventi, destinati a luoghi pubblici, quali templi o residenze nobiliari. Per la loro realizzazione era quindi necessario, data la portata e le dimensioni dei progetti, lavorare in loco, esigenza che non si sposava con l'obbligo, per le dame di corte, di rimanere all'interno degli appartamenti femminili.[13] È bene precisare, comunque, che definire le donne dell'epoca come artiste amatoriali non vuole in alcun modo screditare l'importanza che il loro operato ha avuto. In diversi casi, infatti, lo stile sviluppato in ambito femminile è diventato influente al punto da entrare nel repertorio professionistico; ad esempio, lo stesso stile pittorico nato tra le donne di corte di epoca Heian, con gli anni, è stato ampiamente riconosciuto e apprezzato, facendo scuola sotto la denominazione di *onna-e* 女絵.[14]

[11] AKIYAMA, "Women Painters…", cit., p. 161.
[12] WEIDNER, "Introduction…", cit., p. 15.
[13] AKIYAMA, "Women Painters…", cit., p. 161.
[14] "Dipinti di donne" o "immagini femminili".

1.3 La nascita di *onna-de* e *onna-e*

Un campo in cui le donne, fin da sempre, hanno avuto un ruolo fondamentale è sicuramente quello della calligrafia.

Inizialmente, i documenti ufficiali in Giappone venivano scritti in *kanji*, quindi con caratteri direttamente importati dalla Cina; già a partire dall'VIII secolo, tuttavia, ha iniziato a svilupparsi un primo sistema fonetico autoctono, denominato in seguito *man'yōgana* 万葉仮名. Si tratta di un sistema di scrittura basato su un uso alternativo dei caratteri cinesi, che non venivano più utilizzati per il loro significato intrinseco, bensì come simboli fonetici per trascrivere il giapponese parlato. Dalla semplificazione del *man'yōgana*, infine, è nato il sistema autoctono degli *hiragana* 平仮名[15] in uso, seppur con alcune modifiche, ancora oggi, e che si ritiene fosse già ampiamente diffuso attorno al 905, data a cui si fa risalire la prima antologia poetica imperiale scritta con questo sistema, il *Kokin wakashū* 古今和歌集 (fig. 2).[16]

Fig. 2 Autore sconosciuto, parte dell'introduzione dell'edizione *Gen'ei* del *Kokin wakashū*, 1120.

[15] John T. CARPENTER e Melissa McCORMICK, *The Tale of Genji: A Japanese Classic Illuminated*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2019, p. 28.
[16] FUJIWARA no Michitsuna no Haha, Sonja ARNTZEN (a cura di), *The Kagerō Diary*, Center for Japanese Studies of the University of Michigan, Ann Arbor, 1997, p. 20.

Ciò che rende interessante tale sistema di scrittura ai fini di questo elaborato è il fatto che, già a partire dal periodo Heian stesso, si fosse soliti riferirvisi con la denominazione di *onna-de* 女手,[17] in opposizione al termine *otoko-de* 男手,[18] utilizzato invece in riferimento ai testi scritti in caratteri cinesi. Tale distinzione, che traspare addirittura già nella denominazione di questi due sistemi di scrittura, è un chiaro segnale del fatto che, all'epoca, il sistema di *hiragana* fosse principalmente diffuso tra le donne, che ne facevano ampio uso, scrivendovi poesie e opere letterarie. Infatti, sebbene molte di esse sapessero comunque leggere e scrivere i *kanji*, l'etichetta di corte voleva che le donne non fossero istruite nella scrittura cinese o che, quantomeno, non lo dessero a vedere.[19] Chiaramente, anche gli uomini facevano uso, nel quotidiano, del cosiddetto *onna-de*, ma è altrettanto vero che esso fosse considerato come intrinsecamente femminile e femmineo.

Un esempio in tal senso ci viene fornito dal *Kagerō nikki* 蜻蛉日記,[20] più nello specifico da uno scambio di lettere che avviene, nel corso del primo libro, tra il principe imperiale Noriakira 式明親王 e Fujiwara no Kaneie. Il primo, come ci viene riportato da Michitsuna no Haha, "scrisse [il suo messaggio] in *onna-de*", ovvero, in giapponese classico "女手に書きたまへり".[21] La risposta di Kaneie, tuttavia, viene al contrario introdotta con la frase "男の手にてこそ苦しけれ",[22] traducibile come "essendo scritta in *otoko-de*, risultava priva di grazia"; è interessante notare come sia l'autrice stessa, in questo caso, a collegare la scrittura maschile a una mancanza di raffinatezza.

Passando ora al più ampio tema della pittura, il periodo Heian è considerato il teatro della nascita dello *Yamato-e* 大和絵[23], uno stile pittorico autoctono giapponese che va a

---

[17] "Mano di donna" o "mano femminile".
[18] "Mano di uomo" o "mano maschile".
[19] CARPENTER McCORMICK, *The Tale of Genji*…, cit., p. 29.
[20] Tradotto in italiano come "Diario di un'effimera", si tratta di un'opera autobiografica redatta dalla dama di corte conosciuta come Fujiwara no Michitsuna no Haha 藤原道綱母, o "madre di Fujiwara no Michitsuna". Redatto presumibilmente attorno al 974 c.a., Il *Kagerō nikki* racconta del matrimonio infelice dell'autrice con Fujiwara no Kaneie 藤原兼家.
[21] FUJIWARA no Michitsuna no Haha, INUKAI Kiyoshi (a cura di), *Kagerō nikki* (Diario di un'effimera), in Shinchō Nihon Koten Shūsei, vol. 54, Shinchōsha, Tōkyō, 1994 (1ª ed. 1982), p. 46.
藤原道綱母、犬養廉「蜻蛉日記」、新潮日本古典集成、第五四回、新潮社、東京、1994 (1982)、p. 46.
[22] *Ibidem*.
[23] (segue nota) "Pittura di Yamato" o, più semplicemente, "pittura giapponese". La nascita di questo stile avviene in contemporanea al declino della dinastia *Tang* in Cina, da sempre ispirazione per lo sviluppo della cultura giapponese. La diminuzione della potenza e dell'influenza dell'impero cinese ha portato a un conseguente slittamento del centro di potere in Asia, che ha portato alla nascita, nei paesi limitrofi, di una volontà di svilupparsi come culture "altre" da quella cinese. Allo stesso modo, anche la nascita dello *hiragana*, avvenuta nello stesso periodo, può essere vista come una conseguenza di questa tendenza. (CHINO Kaori, "Gender in Japanese Art" in Joshua S. MOSTOW, Norman BRYSON e Marybeth

contrapporsi al già esistente *Kara-e* 唐絵.[24] Sotto la definizione di *Yamato-e* si facevano rientrare, sostanzialmente, tutte le opere di carattere non religioso, sia quelle prodotte su larga scala su paraventi e pannelli scorrevoli raffiguranti paesaggi, sia quelle, di dimensioni invece più limitate, destinate ai rotoli illustrati.[25]

Per questi dipinti su piccola scala, si considera generalmente più appropriato ricorrere alla definizione di *onna-e*; con questo termine, coniato approssimativamente attorno al X secolo, ci si riferiva ai dipinti di artiste donne amatoriali o delle dame di corte, che potevano spaziare da semplici schizzi, realizzati per passare il tempo, a illustrazioni più complesse. Tuttavia, di questi primi esempi di pittura femminile, che si ritiene fossero principalmente monocromatici e molto semplici sia nei loro soggetti che nella loro realizzazione, non sono purtroppo pervenuti esempi ai giorni nostri.[26] Qui sotto si riporta un esempio più tardo, databile attorno al 1152, di *onna-e* realizzato su un ventaglio (fig.3).

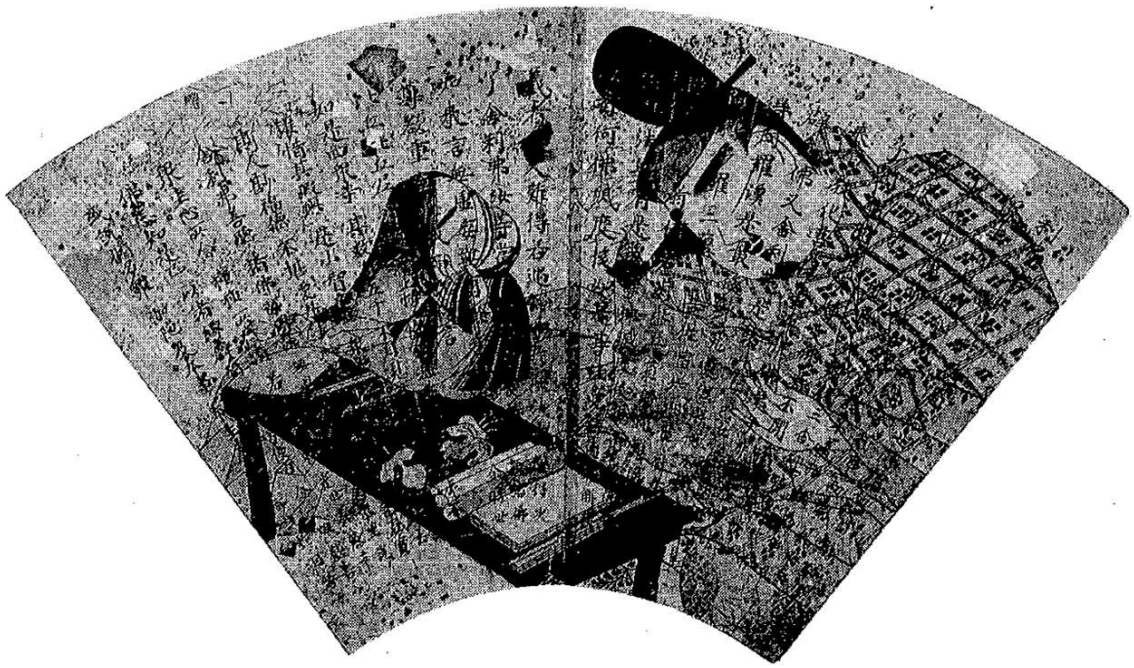

Fig. 3 Autore sconosciuto, *Senmen hokekyō* 扇面法華経 (Sutra del Loto su ventaglio), 1152

GRAYBILL, Gender and Power in the Japanese Visual Field, University of Hawaii Press, Honolulu, 2003, p. 22.

[24] "Pittura cinese"; termine ombrello con cui ci si riferiva, in principio, alle opere d'arte importate direttamente dalla Cina e, in seguito, allo stile pittorico nato in Giappone su loro imitazione.

[25] Melissa McCORMICK, "On the Scholarship of Chino Kaori", in *Review of Japanese Culture and Society*, 15, 2003, pp. 2-3.

[26] Yukio LIPPIT, "Figure and Facture in the Genji Scrolls: Text, Calligraphy, Paper, and Painting", in SHIRANE Haruo, *Envisioning The Tale of Genji: Media, Gender, and Cultural Production*, Columbia University Press, New York, 2008, pp. 63-64.

Anche in questo caso, esattamente come è già stato detto per lo stile calligrafico *onna-de*, i dipinti *onna-e* non sono da intendere come esclusivamente praticati dalle donne. È, piuttosto, maggiormente corretto affermare che la definizione di "dipinti femminili" abbia col tempo assunto un significato più ampio, perdendo la sua originale valenza di opera prodotta dalle cortigiane Heian per andare a racchiudere tutte quelle raffigurazioni pittoriche su piccola scala presentanti temi relativi la vita di corte, quali scene mondane, riferimenti stagionali o scene tratte da *monogatari*.[27] Inoltre, l'*onna-e* è andato col tempo evolvendosi, diventando uno stile più raffinato e definito, seppur mantenendo sempre le sue caratteristiche originali di semplicità e delicatezza; per questo motivo, iniziò ad attirare l'attenzione anche di pittori professionisti, che vi realizzarono opere non più destinate solamente ad ambienti privati, bensì anche a occasioni formali.[28]

Si può, quindi, concludere che le denominazioni stesse di *onna-de* e di *onna-e* possono essere lette, a posteriori, come un sottinteso riferimento e riconoscimento, da parte già dei letterati dell'epoca, al ruolo centrale che le donne hanno avuto nella definizione di queste due forme artistiche caratteristiche del periodo Heian.[29]

1.4 Il *Genji monogatari emaki*

Rimanendo sul tema dell'*onna-e*, gli studiosi sono concordanti nell'affermare che il più grande capolavoro in questo stile sia il *Genji monogatari emaki* 源氏物語絵巻,[30] realizzato approssimativamente tra il 1120 e il 1150.[31] Si tratta di un'opera appartenente al genere degli *emakimono* 絵巻物,[32] rotoli illustrati orizzontali di carta o seta dall'altezza variabile, compresa tra i venti e i cinquanta centimetri, che possono raggiungere anche diversi metri di lunghezza. Una singola opera, in genere, è composta da più rotoli differenti, tendenzialmente tre o quattro.[33]

---

[27] *Ibidem*.
[28] SUZUKI Nami, "Heian kōki ni okeru monogatari bungaku no kaigaka ni tsuite: 'bo'nji keisatsu hakubyō Ise monogatari emaki' sohon no sōtei fukugen kenkyū" (Sulla rappresentazione pittorica della letteratura di tardo periodo Heian: uno studio sulla ricostruzione della presunta versione originale del Rotolo illustrato sui Racconti di Ise), Tōkyō University of the Arts, Tōkyō, 2022, Tesi di laurea, p. 19.
鈴木七実、「平安後期における物語文学の絵画化について:『梵字経刷白描伊勢物語絵巻』祖本の想定復元研究」、東京藝術大学、東京、2022、学位論文、p.19.
[29] AKIYAMA, "Women Painters…", cit., p. 160.
[30] "Rotoli illustrati sulla Storia di Genji".
[31] Joannah PETERSON, "Through the Eyes of Ladies-in-Waiting: Female Spectatorship and the Power of Knowledge in the Genji Scrolls" in *Monumenta Nipponica*, 79, 2, 2024, p. 171.
[32] Letteralmente "dipinto che si arrotola".
[33] Daniela SADUN, "Emakimono: struttura, tecnica e storia" in *Il Giappone*, 9, 1996, p. 6.

Tale genere, nato a corte durante il periodo Heian, si è sviluppato a partire dalle opere importate dalla Cina appartenenti alla tradizione dei Sutra illustrati, in particolare del Sutra del Loto, e all'iconografia Tang raffigurante il Paradiso Occidentale e il Buddha Amida.[34] In Giappone, tuttavia, questo genere è stato adattato alla vita di corte, con i *monogatari* come tema prediletto per i rotoli illustrati.[35]

Gli *emakimono* non sono stati realizzati per essere osservati nella loro interezza, bensì a sezioni di circa trenta o cinquanta centimetri alla volta. Il racconto si sviluppa da destra a sinistra e viene fatto progredire dal lettore, che ne srotola una porzione per volta, impugnando il rotolo come mostrato in figura (fig. 4).

Fig. 4 Donald Dinwiddie e Penelope Mason, *Emakimono e produzione della carta*, 2005

I rotoli illustrati possono essere di tipo continuativo, quando la storia rappresentata non mostra interruzioni, oppure monoscenico, quando invece le varie immagini contenutevi sono separate l'una dall'altra; è a questa seconda categoria che appartiene, ad esempio, il *Genji monogatari emaki*. In entrambi i casi, comunque, alle illustrazioni sono alternati dei brani calligrafici, a cui ci si riferisce con il termine *kotoba-gaki* 詞書,[36] che sono sempre riconducibili a una mano diversa da quella del pittore dell'opera. Questi passaggi testuali non devono mai essere intesi come dei semplici inserti didascalici, bensì

[34] Amida Butsu 阿弥陀仏, in sanscrito Amitābha अमिताभ, venerato dal buddismo di scuola Mahāyāna.
[35] Barbara BRENNAN FORD, "The Arts of Japan" in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 45, 1, 1987, p. 25.
[36] Letteralmente "scrittura di parole" o "scrittura di poesie".

sono ampiamente riconosciuti per il loro apporto estetico, rappresentando una parte molto importante dell'opera d'arte in cui sono inseriti.[37]

Il *Genji monogatari emaki*, realizzato un secolo dopo l'omonimo testo letterario che l'ha ispirato, si ritiene che fosse originariamente composto da dieci o dodici rotoli, per un totale di un centinaio di dipinti ed estratti calligrafici, presumibilmente raffiguranti un paio di scene per ogni capitolo dell'opera originale.[38] Di questi, solo un quinto sono pervenuti fino ai giorni nostri, più specificatamente venti dipinti e ventotto *kotoba-gaki* che, nel corso dei secoli XVI e XVII, sono stati separati e sono ora conservati, singolarmente, presso il Tokugawa Art Museum di Nagoya e il Gotō Museum di Tōkyō.[39] Nessun rotolo presenta firma o sigillo, per cui risulta impossibile risalire con certezza agli autori originali.

La portata dell'opera e la sua fattura sono tali da far pensare che essa sia stata realizzata su desiderio della famiglia imperiale; secondo i registri dell'epoca, infatti, pare che sia stata voluta da Fujiwara no Shōko 藤原璋子[40] e, successivamente, commissionata in via definitiva dall'imperatore Shirakawa 白河天皇,[41] quando già si era ritirato dalla vita politica.[42] I rotoli illustrati furono prodotti presso gli *edokoro* della corte e l'intero processo di realizzazione fu verosimilmente supervisionato da una donna appartenente alla classe delle *nyōin* 女院[43]; questo spiegherebbe il livello di approfondimento e interesse che l'*emakimono* mostra nei confronti del *Genji monogatari*, essendo, tradizionalmente, le donne le principali fruitrici e conoscitrici dell'opera.[44]

In seguito ad accurati studi riguardo l'iconografia dei rotoli, è verosimile presupporre che i dipinti furono realizzati da quattro diversi gruppi di pittori, mentre i *kotoba-gaki* da cinque calligrafi; in entrambi i casi, comunque, gli artisti erano sempre selezionati dai supervisori, che ne valutavano le abilità. Secondo i costumi dell'epoca, il

[37] SADUN, "Emakimono…", cit., pp. 7-8.
[38] LIPPIT, "Figure and Facture…", cit., p. 49.
[39] Silvia VESCO, "La raffinata iconografia del Genji monogatari" in Caterina LIMENTANI VIRDIS, *Spendori dal Giappone. Le storie del principe Genji nella tradizione Edo e nelle incisioni di Miyayama Hiroaki*, CLEUP s.c., Padova, 2014, p. 55.
[40] Anche conosciuta come Taikenmon'in 待賢門院, fu consorte dell'imperatore Toba 鳥羽天皇 e visse tra il 1101 e il 1145.
[41] Fu il 72º imperatore del Giappone, in carica tra il 1073 e il 1087, e visse tra il 1053 e il 1129.
[42] LIPPIT, "Figure and Facture…", cit., p. 50.
[43] Si tratta di donne appartenenti all'aristocrazia del tardo periodo Heian che venivano investite di un titolo onorifico imperiale, tendenzialmente riservato a consorti, vedove o madri di imperatori. Il nome deriva dal fatto che col titolo ottenevano anche dei possedimenti territoriali (gli *in* 院), che spesso divenivano centri culturali e di potere.
[44] PETERSON, "Through the Eyes…", cit., p. 171.

calligrafo di rango e abilità più alti ha probabilmente realizzato i rotoli inziali e finali dell'opera, mentre a quello di rango inferiore sono stati riservati i due centrali.

Lo stile pittorico in cui è stato realizzato il *Genji monogatari emaki* è quello dello *tsukuri-e* 作絵,[45] una tecnica che consiste nell'applicare diversi strati sovrapposti di colore in più stadi consecutivi. L'artista principale era responsabile della delineazione dello schizzo preparatorio, noto come *shitagaki* 下描き,[46] e dell'apposizione delle indicazioni relative a come si sarebbe dovuto procedere con la colorazione e la resa dei vari elementi pittorici; successivamente, gli altri pittori proseguivano aggiungendo i pigmenti. Infine, l'opera si ultimava tracciando, con l'inchiostro nero, le linee di contorno delle figure e i dettagli del viso dei personaggi.[47] L'utilizzo della tecnica *tuskuri-e* permetteva, in questo modo, di modificare la resa finale del dipinto in corso d'opera, apportando cambiamenti sia nei personaggi raffigurati, sia negli elementi architettonici e naturali di sfondo. Ci sono alcuni passaggi, specialmente dove il colore originale dell'opera è andato perduto, in cui queste correzioni, insieme alle indicazioni poste dall'artista principale durante la realizzazione dello *shitagaki*, sono ancora oggi visibili; analisi condotte tramite radiografie a raggi X, inoltre, mostrano come tali elementi siano presenti in tutti i dipinti del *Genji monogatari emaki* che ci sono pervenuti. Un esempio in questo senso ci viene fornito dal passaggio *Suzumushi I* 鈴虫[48] (fig. 5), tratto dal

Fig. 5 Autore sconosciuto, *Suzumushi I* 鈴虫 (Il grillo), *Genji monogatari emaki*, 1120-1150 c.a.

[45] Letteralmente "immagini costruite".
[46] Letteralmente "disegnare sotto".
[47] Reginald JACKSON, "Dying in Two Dimensions: Genji emaki and the Wages of Depth Perception" in *Mechademia*, 7, 2012, p. 151.
[48] In italiano "Grillo".

capitolo trentottesimo de La storia di Genji; nell'angolo in alto a destra, dove ora si trova il giardino, è possibile scorgere le tracce originali delle travi architettoniche, che sono state accorciate nella versione finale. Inoltre, in diversi punti sono visibili le indicazioni per i pigmenti, ad esempio sul ruscello, sulle porte scorrevoli, sulle cortine o nel giardino.[49]

Un lavoro di tale portata e organizzazione non poteva che essere svolto all'interno degli atelier di corte, che, come è già stato sottolineato, erano composti prevalentemente da uomini; tuttavia, Akiyama ha constatato, proprio durante il regno di Fujiwara no Shōko, l'esistenza di un *nyōbō edokoro*, motivo per cui è altamente probabile che anche diverse donne abbiano preso parte, in qualità di pittrici, alla realizzazione dell'opera.[50] Secondo lo studioso, alcuni gruppi di dipinti, come quelli relativi ai capitoli *Takekawa* 竹川[51] e *Hashihime* 橋姫[52], rispettivamente il quarantaquattresimo e il quarantacinquesimo del *Genji monogatari*, presentano una maestria nel difficile stile *tsukuri-e* tale da non poter essere opera di una mano inesperta, dedita alla pittura solo in quanto svago; tuttavia, allo stesso tempo, mancano della rifinitura e precisione che dovrebbero addirsi a un professionista. Per questo motivo, ritiene che tali dipinti si possano far risalire alla mano di pittrici donne appartenenti a un *nyōbō edokoro*.[53]

1.5 I casi di Tosa no Tsubone e Kii no Tsubone

Riguardo sempre alle donne della corte Heian dedite alla pittura, si vuole portare, come esempio, il caso di due dame che, per le loro opere, si sono distinte più delle altre loro contemporanee:

> 待賢門院の女房には土佐局と紀伊局という絵が上手な者たちがいて扇紙合の絵などを描いていました。絵が上手な女房は時々見られますが、土佐局は公的な場で障子絵を描いたりする点で珍しい女房です。[54]

[49] LIPPIT, "Figure and Facture…", cit., pp. 67-68.
[50] LIPPIT, "Figure and Facture…", cit., p. 78.
[51] Letteralmente "Fiume di bambù".
[52] Letteralmente "Principessa del ponte".
[53] AKIYAMA, "Women Painters…", cit., pp. 174 e 176.
[54] TSUJI Hirokazu, "Inseiki no josei to bunka geinō" (Donne, cultura e arti nell'epoca Insei), in *Kiyō ronbun (Bulletin Paper)*, 34, 2021, p. 44.
辻浩和、「院政期の女性と文化・芸能」、紀要論文（Bulletin Paper）、第 34 号、2021、p. 44.

> Tra le dame di corte al servizio di Taikenmon'in c'erano Tosa no Tsubone e Kii no Tsubone, entrambe abili nella pittura, che dipingevano opere su ventagli di carta e altri supporti. Nonostante non fosse raro trovare dame esperte nel dipingere, il caso di Tosa no Tsubone è insolito, avendo lei decorato porte scorrevoli in contesti ufficiali.[55]

Tosa no Tsubone 土佐局, come si può notare anche dall'estratto di cui sopra, fu una *nyōbō* al servizio di Fujiwara no Shōko. Particolarità di questa dama, che la rende estremamente interessante ai fini di questo elaborato, è che il suo nome risulta, per i suoi meriti artistici, già all'interno dei resoconti dell'epoca. Nello specifico, ci parla di lei un suo pronipote, il monaco Gyōhen 行遍,[56] all'interno della sua opera intitolata *Sangoshū* 參語集.[57] È grazie a lui se sappiamo che la dama, nel corso della sua vita, ha realizzato dei dipinti su alcuni *shōji*[58] destinati al Hōkongō-in 法金剛院,[59] tempio commissionato da Taikenmon'in stessa. Il tema dell'opera realizzata su tali pannelli scorrevoli apparteneva alla cosiddetta tradizione dei *meisho-e* 名所絵,[60] uno dei soggetti principali tipici dello stile pittorico *yamato-e* di periodo Heian.[61]

Si ritiene che tali *shōji* non fossero stati commissionati a Tosa sin dal principio, ma solo in seguito a un incendio, divampato a corte nel 1130, che ha causato la perdita di quanto era già stato realizzato fino a quel momento. In queste circostanze, è altamente probabile che i nobili di corte, necessitando di ulteriore manodopera per poter terminare nei tempi prestabiliti tutte le commissioni, abbiano deciso di contattare la dama, già nota per le sue abilità pittoriche. In questo frangente, per accomodare le esigenze della donna, venne creato anche un atelier femminile.[62]

---

[55] *N.d.a*. traduzione dal giapponese mia.
[56] Vissuto tra il 1181 e il 1264, fu un monaco shingon di alto rango presso il Ninna-ji 仁和寺.
[57] Letteralmente "Raccolta di dialoghi".
[58] Gli *shōji* 障子 sono una particolare tipologia di porte scorrevoli, molto diffusa in giappone.
[59] Fondato nel 1130 all'interno del complesso monastico del Ninna-ji.
[60] "Dipinti di luoghi celebri".
[61] AKIYAMA, "Women Painters…", cit., pp. 161-162.
[62] AKIYAMA, "Women Painters…", cit., p. 163.

Il nome di Tosa no Tsubone compare, inoltre, anche all'interno di un'altra opera, il *Chōshūki* 長秋記,[63] in riferimento a una concorso pittorico tenutosi alla corte dell'imperatore in ritiro Toba, nel corso del 1135. In tale occasione, pare che la dama abbia partecipato alla competizione, portando alcuni dipinti su ventagli di carta.[64]

Secondo i registri dell'epoca, allo stesso concorso partecipò anche Kii no Tsubone 紀伊局,[65] un'altra *nyōbō* al servizio di Fujiwara no Shōko. Oltre ad essere ricordata per aver realizzato dipinti su ventagli, la dama era dedita anche a opere su altri supporti, con una predilezione per gli *emakimono*. A questo proposito, il suo nome compare in un'opera di periodo Kamakura (1185 – 1333) intitolata *Genji-e chinjō* 源氏絵陳情,[66] al cui interno Kii no Tsubone risulta come la pittrice di una ventina di rotoli illustrati aventi per tema, nuovamente, La storia di Genji. Sicuramente, Kii non è stata l'unica artista che ha lavorato all'opera, data la vastità del progetto, ma ha anzi collaborato con diverse altre donne di corte; per semplice comodità, tuttavia, l'autore ha probabilmente ritenuto sufficiente riportare solo il nome dell'artista che godeva di maggiore fama e notorietà.[67]

Nonostante sia impossibile risalire a quale serie di *emakimono* riguardanti il *Genji monogatari* si faccia riferimento nello specifico, quindi se quella di cui si è parlato in precedenza oppure un'altra versione, il *Genji-e chinjō* è comunque considerabile una fonte di grande importanza, in quanto si tratta di un'ulteriore conferma di come le donne, presso la corte Heian, prendessero parte, in qualità di pittrici, anche a progetti di una certa portata e rilevanza.

[63] Si tratta di una raccolta di diari, redatti, presumibilmente, tra il 1105 e il 1136 da Minamoto no Morotoki 源師時, nobile e poeta di tardo periodo Heian.
[64] AKIYAMA, "Women Painters…", cit., p. 164.
[65] Sulla sua identità ci sono ancora delle incertezze, ma è altamente probabile che si trattasse della nutrice dell'imperatore Go-shirakawa 後白河 e della moglie del suo consigliere, Fujiwara no Michinori 藤原通憲.
[66] Letteralmente "difesa delle immagini di Genji" o "petizione per le immagini di Genji".
[67] AKIYAMA, "Women Painters…", cit., pp. 164-165.

Capitolo II

IL PERIODO EDO

Nel corso dei secoli compresi tra la fine del periodo Heian e l'inizio del periodo Edo (1903 – 1868), la presenza delle donne nell'ambito artistico tornò a essere marginale. Questo perché, con l'instaurazione, a inizio periodo Kamakura (1185 – 1333), del governo militare capeggiato dalla figura dello *shōgun* 将軍, il mondo artistico giapponese spostò la sua attenzione dalla corte imperiale al nuovo centro di potere. In questo clima culturale, lo spazio riservato alle pittrici donne era estremamente limitato; al contrario delle dame di corte di epoca Heian, che coltivavano le arti come passatempo, le mogli della neo-stabilita classe aristocratica si ritrovarono a dover amministrare la casa e la famiglia al posto dei mariti, spesso impegnati in lunghe guerre, oneri che lasciavano loro ben poco tempo libero dedicabile a interessi personali di qualunque natura. Tuttavia, è da sottolineare come, in ambiti diversi da quello culturale, le figure femminili assunsero maggiore importanza rispetto ai secoli precedenti; molte di esse furono in grado di ereditare capitale e proprietà dei mariti, mostrando una capacità gestionale dei propri possedimenti non indifferente.[1] Un esempio, in questo senso, ci viene fornito dalla figura di Hōjō Masako 北条政子,[2] moglie e poi vedova del primo *shōgun* del Giappone, Minamoto no Yoritomo 源頼朝. [3] Alla morte di quest'ultimo, infatti, ella assunse de facto il potere al posto del primogenito Yoriie 源頼家 (1182 – 1204) e, in seguito, del

[1] WEIDNER, "Introduction…", cit., pp. 15-16.

[2] Vissuta tra il 1157 e il 1225, fin dalla giovanissima età venne istruita, dalla famiglia, all'uso delle armi e alla pratica della caccia, guadagnandosi, a tutti gli effetti, il titolo di *onna bugeisha* 女武芸者 (letteralmente "donna guerriera"). Rimasta vedova all'età di quarantadue anni, come d'uso all'epoca prese i voti, senza però rinunciare mai alla politica; per questo motivo, dai suoi contemporanei Hōjō Masako era stata denominata *amashōgun* 尼将軍 (letteralmente "generale supremo monaca"). Per maggiori informazioni sulla sua vita, *cfr*. SICA, Virginia, "Hōjō Masako. Donne e potere nel Giappone premoderno" in BULFONI, Clara, JULLION, Marie Christine e SICA, Virginia, *Al di là del cliché. Rappresentazioni multiculturali e transgeografiche del femminile*, Franco Angeli, Milano, 2012, pp. 159-169.

[3] Vissuto tra il 1147 e il 1199, ricevette il titolo shogunale nel 1192 dall'imperatore in ritiro Go-Shirakawa e fondò a Kamakura il primo *bakufu* 幕府 (letteralmente, "governo della tenda") della storia giapponese. Per maggiori informazioni sull'instaurazione di questa nuova forma di governo e sulla figura di Minamoto no Yoritomo, *cfr*. il primo paragrafo del capitolo terzo de Rosa CAROLI e Francesco GATTI, Storia del Giappone, Editori Laterza, Bari, Roma, 2004, pp. 57-67.

secondogenito Sanetomo 源実朝 (1192 – 1219), rispettivamente secondo e terzo *shōgun*, ritenuti, nell'effettivo, incapaci di governare.[4]

Un importante punto di svolta fu la presa del potere da parte dello shogunato Tokugawa, che sancì l'inizio del periodo Edo (1603 – 1868); questa nuova epoca e, più nello specifico, i secoli diciottesimo e diciannovesimo, furono il teatro di un notevole aumento nel numero delle artiste donne giapponesi. A primo impatto, questo incremento potrebbe sembrare come antitetico alla scelta di adozione, da parte del governo Tokugawa, dei valori del neoconfucianesimo. La dottrina neoconfuciana, infatti, conferiva grande importanza allo stabilimento di una gerarchia sociale estremamente rigida; in aggiunta, un secondo concetto chiave era rappresentato da alcune categorie di relazioni interpersonali considerate fondamentali, quali quelle tra padre e figlio, tra signore e vassallo, tra marito e moglie, tra fratello maggiore e fratello minore e tra amici, di cui solo quest'ultima assumeva carattere paritario. All'interno di questo panorama sociale, la donna risultava sempre essere sottomessa all'uomo, in qualunque momento della sua vita: prima al padre, poi al marito e, in ultima istanza, ai fratelli o ai figli maschi.[5]

Allo scopo di sancire e perpetuare lo status di inferiorità della donna fu creato un nuovo intero genere narrativo di letteratura morale, che vide la pubblicazione di più di mille libri il cui fine ultimo era quello di impartire alle donne un'educazione di base su ciò che da loro, come società, ci si aspettava. Questa letteratura ha, ancora una volta, origini cinesi, ma presentava in Giappone una sostanziale differenza: mentre in Cina era per lo più prodotta dalle stesse donne, le pubblicazioni di periodo Edo risultavano essere riconducibili solo a uomini. L'opera più famosa appartenente al genere è intitolata Onna daigaku 女大学,[6] scritta da Kaibara Ekken 貝原益軒 (1630 – 1714) e pubblicata nel 1729, al cui interno traspare, come principio fondamentale, quello di *danson-johi* 男尊女卑,[7] ovvero la completa subordinazione della donna rispetto all'uomo. Da tutte queste opere, inoltre, si evinceva come le donne, che erano invitate a comportarsi sempre con umiltà e deferenza, avessero come unico scopo quello di sposarsi e generare eredi; in aggiunta, era

[4] Virginia SICA, "Hōjō Masako. Donne e potere nel Giappone premoderno" in Clara BULFONI, Marie Christine JULLION e Virginia SICA, *Al di là del cliché. Rappresentazioni multiculturali e transgeografiche del femminile*, Franco Angeli, Milano, 2012, pp. 161 e 164.
[5] Andrea REVELANT, *Il Giappone moderno dall'Ottocento al 1945*, Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino, 2018, p. 27.
[6] Letteralmente "il grande insegnamento per le donne".
[7] Letteralmente "rispetto per l'uomo, disprezzo per la donna".

loro precluso l'uscire di casa in autonomia, talvolta al punto di non potersi neanche recare ai templi per assistere alle funzioni religiose.[8]

Questi dettami, seppur, sulla carta, fossero da applicare all'intera società, spesso costituivano una rigida norma solamente per le classi dei nobili e dei samurai; alle donne appartenenti al popolo, quindi le mogli dei contadini, degli artigiani e dei mercanti, erano, infatti, frequentemente affidate responsabilità lavorative ed economiche. Per questo motivo, nelle classi inferiori le distinzioni di genere risultavano essere molto meno spiccate, al punto che le mogli, talvolta, godevano dello stesso potere dei propri mariti.[9]

Contestualmente, tuttavia, il periodo Edo fu un'epoca di pace e grande prosperità economica, che seguì un secolo di guerre civili che distrussero il Paese. Come di consueto, con la pace crebbe anche il benessere della popolazione, che si arricchì notevolmente; più di tutte, le classi che trassero beneficio da questa crescita economica furono quelle degli artigiani e dei mercanti, comunemente raggruppati sotto la definizione di *chōnin* 町人.[10] Al contrario, chi non giovò dell'aumento medio del tenore di vita della popolazione furono i *samurai* 侍, i quali, pur di potersi permettere i lussi della nuova epoca, finirono per indebitarsi con i mercanti.[11]

Un'ulteriore conseguenza dell'incremento del benessere della popolazione fu il contestuale aumento del livello d'istruzione di base. Ciò fu reso possibile grazie allo stabilimento, da parte del governo, di numerose scuole statali diffuse su tutto il territorio giapponese; queste potevano essere istituite nei villaggi, e in questo caso erano denominate *gōgaku* 郷学,[12] oppure presso i templi, dove, invece, presero il nome di *terakoya* 寺子屋.[13] È in questi ambienti che si sviluppò una nuova corrente di pensiero, volta a riportare alla luce la cultura nazionale giapponese, che prese il nome di *kokugaku* 国学[14] e che si opponeva alla più diffusa istruzione incentrata sui classici cinesi.[15] Inoltre, a partire dall'Ottocento anche ai figli della classe dei *chōnin* fu concesso di frequentare le scuole private, note come *shijuku* 私塾, che inizialmente erano riservate alla classe samuraica; come risultato, verso la fine del secolo, la fascia più benestante della

[8] FISTER, *Japanese Women Artists*…, cit., pp. 10-12.
[9] *Ibidem*.
[10] Letteralmente "persona di città".
[11] Per maggiori informazioni sulla gerarchia e sui mutamenti sociali di periodo Edo, *cfr*. il capitolo primo de William Gerald BEASLEY, *Storia del Giappone Moderno*, Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino, 1969, pp. 9-33.
[12] Letteralmente "scuola del villaggio".
[13] Letteralmente "scuola elementare presso un tempio".
[14] Letteralmente "studi del Paese" o "studi dello Stato".
[15] REVELANT, *Il Giappone moderno*…, *cit*., pp. 38 e 50.

popolazione comune possedeva un livello d'istruzione pari a quello della borghesia militare.[16]

Inoltre, in termini più generali, si stima che, alla fine del periodo Edo, un'erudizione di base fosse diffusa circa per il quaranta percento della popolazione maschile e per il dieci percento di quella femminile; quest'ultima percentuale, se letta tenendo in considerazione i presupposti forniti dalla dottrina neoconfuciana, risulta non essere poi così bassa, come parrebbe invece a una prima lettura. Infatti, nonostante le scuole fossero inizialmente state pensate ad uso maschile, fin da subito fu permesso anche a bambine e ragazze di frequentarle.[17] In aggiunta, per garantire la migliore istruzione possibile alle proprie figlie femmine, alcune famiglie sceglievano di mandarle a studiare presso le residenze dei samurai di Edo, anche note come *buke yashiki* 武家屋敷, o presso quelle della nobiltà di Kyōto, le *kuge yashiki* 公家屋敷.[18]

Conseguenza dell'incremento della porzione letterata della società fu anche la rapida espansione del settore editoriale, che avviò una produzione su larga scala di manuali e prontuari incentrati sugli argomenti più vari. Inoltre, nacque una nuova narrativa leggera di genere destinata al pubblico femminile, ora tendenzialmente in grado di leggere almeno il giapponese più semplice. Ciò ampliò notevolmente gli orizzonti delle donne di periodo Edo, mostrando loro possibilità alternative a quello che, invece, era il destino a loro riservato e che veniva descritto all'interno della letteratura morale di cui si è già parlato sopra; inoltre, grazie alle ristampe delle opere femminili di corte, quali il *Genji monogatari*, fu data loro l'opportunità di entrare in contatto con la tradizione letteraria e artistica di epoca Heian, elemento che giocò un ruolo fondamentale nell'avvicinamento delle donne ai circoli culturali dell'epoca.[19]

Grazie al miglioramento delle condizioni economiche e dell'istruzione della popolazione, quindi, a partire dal periodo Edo non furono solo le donne nobili a potersi avvicinare al mondo artistico, come invece si è visto accadere in epoca Heian. Al contrario, molti dei nomi di artiste più note e affermate, che si affronteranno in seguito nel corso del capitolo, erano proprio di donne provenienti dal popolo.

---

[16] FISTER, *Japanese Women Artists*…, cit., p. 13.
[17] Patricia FISTER, "Women Artists in Traditional Japan" in Marsha WEIDNER, *Flowering in the shadows: Women in the history of Chinese and Japanese painting*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1990, p. 221.
[18] YABUTA Yutaka, *Rediscovering Women in Tokugawa Japan*, Harvard University, Cambridge, 2000, p. 11.
[19] FISTER, *Japanese Women Artists*…, cit., p. 13.

2.1 Panoramica generale sulle artiste donne in epoca Edo e sulla loro arte

2.1.1 Le donne della nobiltà

Durante il periodo Edo, le donne nobili, delle quali facevano parte anche mogli e figlie appartenenti alle famiglie di *samurai* dei ranghi più elevati, conducevano un'esistenza non troppo dissimile da quella delle dame di corte Heian. Soggette alle restrizioni e regole sociali derivanti dal neoconfucianesimo, cui si accennava in precedenza, erano costrette a una vita appartata, condotta all'interno degli *ōoku* 大奥[20] e caratterizzata da ben pochi contatti con il mondo esterno. Tuttavia, anche se, teoricamente, erano tenute a occuparsi degli ambienti domestici, potevano contare su uno stuolo di servitù impegnato in tali incombenze al posto loro; ciò lasciava alle donne nobili un'abbondanza di tempo libero da dedicare ai propri interessi. In aggiunta, l'educazione femminile di corte prevedeva che esse fossero versate nelle arti della calligrafia, della poesia *waka* e della pittura; di conseguenza, molte donne impegnavano il proprio tempo libero rifinendo le proprie abilità in questi campi (fig. 6).[21]

Fig. 6 Yōshū (Hashimoto) Chikanobu, *Il Castello di Chiyoda (Album di donne)*, 1895

Tra queste, una delle più importanti è sicuramente Ono Ozū[22] 小野お通 (1559 o 1568 – 1631), sulla cui vita sono giunte ai nostri giorni poche informazioni.

[20] Letteralmente "grande interno", era il nome con cui ci si riferiva agli appartamenti femminili situati nei quartieri interni dei castelli e dei palazzi di epoca Edo.
[21] FISTER, "Women Artists…", cit., p. 220.
[22] Sulla corretta lettura del suo nome gli studiosi sono discordanti, divisi tra le due varianti Ozū e Otsū.

Presumibilmente figlia di Ono Masahide 小野正秀, dopo la morte in battaglia del padre fu presa sotto la propria ala da Oda Nobunaga 織田信長 (1534 – 1582),[23] che la introdusse alla corte di Kyōto. Qui si avvicinò alle arti, dove iniziò ad essere notata per il suo talento nella poesia, nella calligrafia e nella pittura, oltre che nella musica e nella pratica della cerimonia del tè.[24]

Sebbene non sia del tutto chiaro quale ruolo Ono Ozū avesse a corte, le fonti sono concordanti nell'affermare che, dopo aver ottenuto il divorzio dal marito, decise di non risposarsi e di mantenersi da sé, dedicandosi all'istruzione delle figlie di famiglie nobili. In queste circostanze, fu notata per le sue doti da Tokugawa Ieyasu 徳川家康 (1543 – 1616),[25] che le offrì un posto al suo servizio, come insegnante personale della moglie e della figlia. Pare anche che Tokugawa Hidetada 徳川秀忠 (1579 – 1632), secondo *shōgun* di periodo Edo, in occasione del compleanno del padre, le commissionò un suo ritratto.[26]

Fig. 7 Ono Ozū, *Hotei con un bambino*, 1624

Fig. 8 Ono Ozū, *estratto calligrafico dal Genji monogatari*, periodo Momoyama

[23] Figura influente del periodo Azuchi-Momoyama (1573 – 1603), nonché uno dei tre unificatori del Regno del Giappone, assieme a Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀吉 (1537 – 1598) e Tokugawa Ieyasu. Per maggiori informazioni sul loro operato, *cfr*. il primo paragrafo del quarto capitolo de CAROLI e GATTI, Storia del Giappone…, cit., pp. 86-95.
[24] FISTER, *Japanese Women Artists*…, cit., p. 26.
[25] Fondatore del *bakufu* Tokugawa e primo *shōgun* di periodo Edo, rinunciò al governo nel 1605, anche se de facto mantenne il potere al posto del figlio. Per maggiori informazioni sulla vita e sull'operato di Tokugawa Ieyasu, *cfr*. il secondo paragrafo del quarto capitolo de CAROLI e GATTI, Storia del Giappone…, cit., pp. 95-105.
[26] FISTER, *Japanese Women Artists*…, cit., p. 27.

Nonostante non ci siano pervenute molte delle sue opere, abbiamo comunque qualche esempio sia di sue pitture (fig.7), che di sue calligrafie (fig. 8). Ono Ozū è considerata una degli artisti più rappresentativi di *nyohitsu* 女筆;[27] come suggerisce anche il nome, si tratta della versione più moderna della calligrafia in *kana* che, come è stato analizzato nello scorso capitolo, era nota alla corte Heian con la denominazione di *onna-de*.[28]

2.1.2 Le donne appartenenti al Popolo

A partire dal XVII secolo, tuttavia, coloro che riuscirono a ottenere maggiori riconoscimenti in ambito culturale e artistico furono proprio le donne appartenenti alle classi sociali dei mercanti, degli artigiani e dei samurai di basso rango. Ciò accadde perché le loro opere, a differenza di quelle prodotte dalle nobildonne, che tendenzialmente non riuscivano a varcare i confini degli ambienti di corte, erano libere di circolare nelle città, raggiungendo così un ampio pubblico e, spesso, un conseguente successo.[29]

Il primo ambito cui le donne ebbero accesso fu, per motivi culturali, quello della poesia. In un'epoca in cui prevaleva la dottrina nazionale del *kokugaku*, infatti, vennero presto riportate all'attenzione delle masse tutte quelle opere letterarie che, secoli prima, erano state prodotte dalle dame di corte; per questo motivo, probabilmente, il campo della letteratura era il più propenso ad accogliere nei suoi circoli culturali le donne, in una ripresa di quella che era la cultura classica del Paese, che le vedeva come protagoniste. In uno scenario di questo tipo non stupisce, quindi, che la maggior parte delle pittrici di periodo Edo fossero anche esperte e talentuose poetesse; in questo senso, è possibile affermare che la connessione tra pittura e poesia fosse una caratteristica intrinseca tipica proprio dell'arte femminile. Molto pochi sono gli esempi di donne dedite esclusivamente alla pittura, una caratteristica che, al contrario, era tipica degli uomini.[30]

Non solo le pittrici si dilettavano spesso nell'arte della poesia, ma anche tra coloro che erano esclusivamente poetesse si diffuse, presto, l'abitudine ad accompagnare ai propri versi un disegno, per lo più uno schizzo, fatto a mano da loro stesse. Si tratta di

[27] Letteralmente "pennello di donna".
[28] SUZUKI Tomi, recensione della mostra "Splendid Japanese Women Artists of the Edo Period. Special Exhibition on the 120th Anniversary of Jissen Women's Educational Institute, at the Kōsetsu Memorial Museum, Tokyo, April 18–June 21, 2015" in *Early Modern Women*, 10, 2, 2016, p. 156.
[29] FISTER, "Women Artists…", cit., p. 221.
[30] FISTER, "Women Artists…", cit., p. 222.

donne che non ricevettero mai, propriamente, una vera educazione artistica e pittorica ma che, essendo già abili nella calligrafia, decisero di sfruttare le proprie capacità col pennello per ampliare il proprio repertorio.

Tra le artiste note e apprezzate dell'epoca, inoltre, sono da menzionare anche le cortigiane, specialmente quelle di alto rango, note come *oiran* 花魁.[31] Durante il periodo Edo, la prostituzione era regolata dal governo, che la manteneva confinata all'interno di quartieri del piacere legalizzati, noti in giapponese col termine *yūkaku* 遊郭, i quali erano posti, solitamente, nelle periferie delle città.[32] Al loro interno si sviluppò una vera e propria gerarchia di cortigiane: mentre quelle di rango più basso erano effettivamente considerabili come delle semplici prostitute, le *oiran* erano ampiamente istruite nelle varie arti, quali musica, calligrafia e pittura, che praticavano di frequente e con talento (fig. 9).

Fig. 9 Isoda Koryūsai, *Takeya-uchi Koshikibu* 竹谷内小式部 (la cortigiana Koshikibu di Takeya), 1776-1782

[31] "Fiore all'occhiello" o, più letteralmente, "il fiore più bello".
[32] Yoshiwara, ad esempio, il quartiere del piacere più celebre dell'epoca, era inizialmente collocato nella zona portuale della *shitamachi* 下町, ovvero l'area di residenza dei *chōnin*, ma venne in seguito spostato nella periferia nord-ovest della città, approfittando di un incendio divampato nel 1657 nella zona. *Cfr.* REVELANT, *Il Giappone moderno*…, cit., p. 39.

Ulteriore categoria di donne dedite all'arte e libere da vincoli familiari erano le monache buddhiste, le quali, spesso, prendevano i voti non tanto per fede, quanto più per sfuggire dagli obblighi e dalle imposizioni di genere, oltre che per ottenere del tempo libero per coltivare i propri interessi. Così facendo, non solo potevano rinunciare, in un modo che fosse accettato dalla società, al loro ruolo di figlie, mogli, e madri, ma avevano anche continue opportunità di viaggiare e, di conseguenza, entrare in contatto con circoli culturali e personalità di spicco del mondo artistico dell'epoca.[33]

2.1.3 I temi delle opere

A differenza di quanto visto precedentemente per l'epoca Heian, dove sono stati addirittura coniati termini appositi in riferimento all'arte considerata femminile, per il periodo Edo è difficile tracciare una differenza stilistica e tematica nelle opere sulla base del genere dei loro artisti; in aggiunta, a sostegno del fatto che non vi fossero particolari distinzioni c'è anche la caduta in disuso delle denominazioni *onna-e* e *onna-de*. Tale uniformità è sicuramente riconducibile al fatto che, quasi sempre, le donne studiavano avendo artisti uomini come insegnanti, finendo, inevitabilmente, per acquisire il loro stile.[34] Tuttavia, a una lettura più attenta è possibile notare come, nonostante le molte similitudini, tra le opere femminili e quelle maschili siano individuabili alcune differenze.

Innanzitutto, alcuni soggetti, pur rientrando in quelli standard delle varie scuole, finiscono talvolta per assumere significati differenti da quelli originali. Un esempio in questo senso ci viene fornito dal fiore di susino, che, per la sua fioritura precoce, è tendenzialmente associato alle virtù di forza e resistenza. Nelle opere di alcune donne, tuttavia, in una ripresa della lettura cinese di questo soggetto, il prugno finisce per simboleggiare la bellezza femminile e il suo essere effimera, soggetta al tempo. Spesso, a questo soggetto vengono anche associate delle poesie, grazie alle quali intuiamo come le artiste lo dipingessero, quasi, come per realizzare una sorta di proprio autoritratto.[35]

Inoltre, un tema che pare fosse specialmente amato soprattutto da alcune pittrici donne è quello delle importanti figure femminili del passato, sia storiche che leggendarie; molto diffuse erano, in particolare, le rappresentazioni di personalità di spicco del mondo

[33] FISTER, "Women Artists…", cit., p. 225.
[34] FISTER, "Women Artists…", cit., p. 223.
[35] Patricia FISTER, "Feminine Perceptions in Japanese Art of the Kinsei Era" in *Japan Review*, 8, 1997, pp. 6-7.

letterario Heian, quali Murasaki Shikibu o Sei Shōnagon 清少納言.[36] Nonostante si tratti di un tema diffuso anche tra gli artisti uomini dell'epoca, la percentuale di dipinti attribuibili a una mano maschile risulta essere minore, segno di maggiore interesse e ammirazione, da parte delle donne, per le proprie precorritrici.[37]

Infine, è necessario aprire una parentesi anche sul tema delle cortigiane, uno dei soggetti più rappresentati nell'arte di periodo Edo. Anche se essenzialmente ritratte da e per uomini, esistono numerosi esempi di opere raffiguranti tale soggetto e attribuibili alla mano di donne. Innanzitutto, è bene notare come le cortigiane, per entrambi i generi, rappresentassero un'ideale di bellezza femminile; tuttavia, osservando attentamente le diverse opere, si può notare come per l'occhio maschile fosse fondamentale la ricerca dell'erotismo, mentre, per quello femminile, l'aspetto più importante rimanesse l'eleganza.[38] In tal senso, si portano come esempio le opere "Woman with an umbrella", di Yamazaki Ryūjo 山﨑龍女 (fig. 10), e "Beauty in the snow", di Toyogawa Eishin 豊川栄深 (fig. 11).

Fig. 10 Yamazaki Ryūjo, *Donna con un ombrello*, date sconosciute

Fig. 10 Toyogawa Eishin, *Bellezza nella neve*, date sconosciute

[36] Vissuta tra il 965/967 e il 1025 circa, fu una *nyōbō* presso la corte Heian. È conosciuta per la sua opera intitolata *Makura no sōshi* 枕草子, redatta attorno all'anno mille e resa in italiano come Note del guanciale.
[37] FISTER, "Women Artists…", cit., p. 7.
[38] FISTER, "Feminine Perceptions…", cit., pp. 8-9.

Entrambe presentano la stessa scena, una cortigiana che tiene l'ombrello e che, passeggiando in un momento di maltempo, viene sorpresa da una folata d'aria; la resa dei due dipinti, però, è significativamente diversa. Nel primo, l'abito fascia il corpo della donna e ne evidenzia le forme, mentre lei mantiene tutta la sua eleganza e dignità. Nel secondo, invece, il vento diventa una scusa per poter scoprire le gambe alla cortigiana che, così, assume una maggiore carica erotica.

2.1.4 Ricezione delle artiste donne e delle loro opere

A differenza delle proprie precorritrici di epoca Heian, pare che le artiste di periodo Edo godessero di grande fama e notorietà nei circoli culturali dell'epoca e, contestualmente, fossero ampiamente accettate e stimate anche dai propri colleghi uomini. A sostegno di ciò è anche il fatto che una grande quantità di donne compariva con regolarità nelle raccolte di artisti e poeti dell'epoca, al cui interno figuravano i nomi più importanti della scena artistica giapponese. Inoltre, ci sono diversi esempi di pubblicazioni monografiche incentrate su sole donne, oltre che numerose opere collaborative di vario genere, sia pittorico che poetico, a cui le artiste partecipavano assieme ai propri colleghi.[39]

Tuttavia, è probabile che molte di esse non percepissero veramente questa uguaglianza. Alcune, infatti, non aggiunsero mai alla loro firma il suffisso *joshi* 女史,[40] come invece era consuetudine per le pittrici donne dell'epoca. Questo perché, probabilmente, volevano che la propria arte fosse riconosciuta come valida indipendentemente dal proprio genere e, soprattutto, senza essere giudicata con metri di paragone diversi da quelli adottati per gli artisti uomini, primo tra tutti la bellezza.[41]

Di seguito, si riporta un esempio in tal senso:

> […] The vigorous brushwork makes it hard to conceive that i t was painted by a woman. She was a *bijin*,[42] intelligent, a woman having both wit and beauty...[43]

[39] FISTER, "Women Artists…", cit., pp. 235-236.
[40] Questa coppia di caratteri era usata in riferimento a donne di alta estrazione sociale, principalmente appartenenti a famiglie di critici, artisti, politici e studiosi.
[41] FISTER, "Feminine Perceptions…", cit., p. 18.
[42] Il termine *bijin* 美人, molto diffuso in ambito artistico, si traduce letteralmente come "bella persona" ed è, tendenzialmente, usato solo in riferimento a donne.
[43] FISTER, "Feminine Perceptions…", cit., p. 19.

Inoltre, gli scrittori di biografie, in ottemperanza ai dettami tipici del neoconfucianesimo, trattavano le donne in modo estremamente diverso da come facevano per gli uomini. Quasi come se volessero che non fossero criticate dai lettori per le loro scelte di vita, si focalizzavano soprattutto sul sottolineare la loro natura docile e tranquilla, oltre che il loro ruolo di mogli e madri. Le artiste venivano sempre descritte come figlie o compagne di altre personalità importanti del mondo dell'arte, sorvolando completamente su quella che, invece, era stata la loro vita; per questo motivo, ancora oggi è, spesso, difficile risalire alle biografie di importanti artiste di cui, al contrario, ci sono pervenute quantità di opere.[44]

2.1.5 Artiste amatoriali e professioniste presso atelier

In linea generale, la maggior parte delle pittrici di epoca Edo non dipingeva per professione, quindi con l'intento di guadagnare con la propria arte allo scopo di potersi mantenere economicamente, quanto più per passatempo e passione. È, quindi, possibile tracciare un parallelismo con l'epoca Heian, dove la quasi totalità delle artiste donne dipingeva a livello amatoriale.[45]

La finalità delle loro opere poteva essere differente a seconda dell'estrazione sociale della singola artista. La maggior parte si dedicava all'arte per diletto, sia personale che dei propri familiari e delle proprie conoscenze, alle quali spesso venivano donati i dipinti; le monache, invece, spesso si trovavano a realizzare composizioni per i templi che le ospitavano. Talvolta, inoltre, capitava che alcune artiste appartenenti al popolo vendessero le proprie opere, in seguito all'insorgenza di difficoltà economiche o alla morte dei mariti; tuttavia, si tratta perlopiù di casi isolati, che solitamente consistevano in transazioni condotte in maniera informale, spesso in cambio di favori e benefici più che di denaro.[46]

[44] FISTER, "Women Artists…", cit., pp. 235-236.
[45] FISTER, "Feminine Perceptions…", cit., p. 17.
[46] FISTER, "Women Artists…", cit., pp. 233-234.

Per quanto riguarda l'ambito professionale, la maggior parte degli artisti affiliati agli atelier dell'epoca era sicuramente composta da uomini; tuttavia, sono individuabili dei casi isolati in cui anche le donne riuscirono a intraprendere questa carriera, spesso aiutate dalla loro parentela con qualche pittore già ben conosciuto e apprezzato. L'esistenza di tali artiste, denominate *onna eshi* 女絵師, è testimoniata anche da alcune stampe in matrice in legno risalenti al periodo Edo, che talvolta le raffigurano (fig. 12).[47]

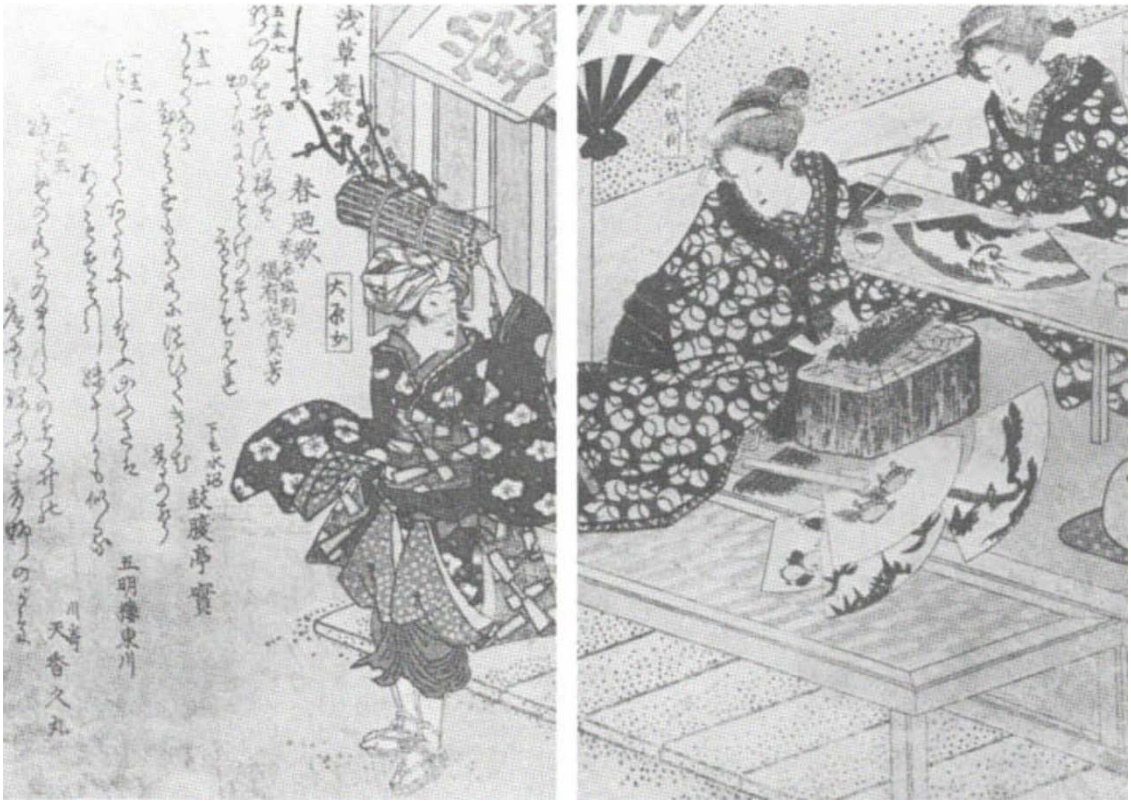

Fig. 12 Utagawa Kuninao, *Onna-eshi* 女絵師 (Artiste donne professioniste), 1815-1820 c.a., Tōkyō

Nonostante la grande quantità di atelier affermati all'epoca in Giappone, le due aree stilistiche da cui, principalmente, emersero delle artiste donne professioniste furono la scuola Kanō e il mondo *ukiyoe*. In ogni caso, si può presumibilmente ipotizzare che, contestualmente, anche altre scuole egualmente importanti avessero delle donne come apprendiste; tuttavia, dal momento che la maggior parte degli atelier non permetteva di apporre la propria firma agli artisti minori, non ci è possibile risalire alla loro esistenza.[48]

[47] FISTER, "Women Artists…", cit., pp. 229-230.
[48] *Ibidem*.

2.2 La scuola Kanō

La scuola Kanō, il primo dei due atelier che, come è già stato accennato, portarono alla fama alcune artiste donne in qualità di professioniste, affonda le sue radici nella Kyōto di periodo Muromachi (1336 – 1573). Il suo fondatore, Kanō Masanobu 狩野正信,[49] era un grande estimatore della pittura cinese, da cui traeva ispirazione per la sua arte; le sue opere raffiguravano, principalmente, elementi naturali, quali alberi, rocce o paesaggi, realizzati in inchiostro monocromo.[50]

In seguito, con i suoi successori, si espansero sia la gamma di colori utilizzata, sia la varietà di temi scelti; Kanō Shōei 狩野松栄 (1519 – 1592), ad esempio, si specializzò nel *kachōga* 花鳥画,[51] uno stile pittorico di origine cinese che prediligeva la rappresentazione di piante, fiori e uccelli veicolanti, ciascuno, un preciso significato (fig. 13).[52] Kanō Tan'yū 狩野探幽 (1602 – 1672), inoltre, è considerato il fondatore dello stile pittorico *shin-Yamato-e* 新大和絵,[53] che consisteva in una ripresa dei temi della letteratura classica giapponese, realizzati con colori tenui e tratti delicati.[54]

Fig. 13 Kanō Shōei, *Kachōzu byōbu* 花鳥図屏風 (paravento pieghevole con fiori e uccelli), fine XVI secolo

[49] Vissuto tra il 1434 e il 1530, proveniva da una famiglia appartenente alla classe samuraica. Si avvicinò al mondo dell'arte grazie al padre, che lo avviò agli studi di pittura.
[50] John T. CARPENTER, "Kano and Tosa. China-Inspired Themes in Edo Art" in John T. CARPENTER, *The Poetry of Nature. Edo Paintings from the Fishbein-Bender Collection*, Yale University Press, Londra e New Haven, 2018, pp. 20-21.
[51] Letteralmente "dipinti di fiori e uccelli".
[52] Alcuni esempi, in tal senso, possono essere la gru, simbolo di longevità, il fagiano, simbolo di eleganza, il corvo, simbolo di forza (CARPENTER, "Kano and Tosa…", cit., p. 23).
[53] Letteralmente "nuova pittura di Yamato", si tratta di un'evoluzione dello stile pittorico tipicamente giapponese nato durante il periodo Heian e noto, per l'appunto, con il nome di Yamato-e.
[54] SUZUKI, "Splendid Japanese Women Artists…", cit., p. 157.

Ben presto iniziarono ad accettare commissioni per opere su larga scala, più nello specifico su porte scorrevoli, noti come *fusuma-e* 襖絵, e su paramenti pieghevoli, i cosiddetti *byōbu* 屏風. In questo modo, la famiglia attirò l'attenzione dell'élite militare al governo, che la rese il proprio atelier ufficiale.[55]

Tale sodalizio perdurò fino al periodo Edo; ad esempio, il già nominato Kanō Tan'yū, all'età di soli sedici anni, ottenne dallo *shōgun* la carica di *goyō-eshi* 御用絵師, ovvero di pittore ufficiale della corte. Grazie a questa secolare collaborazione, alla famiglia Kanō sono attribuibili dipinti di grandissima importanza, tra cui le opere realizzate per il castello di Edo e il castello di Nijō, a Kyōto.[56]

La scuola Kanō, grazie all'appoggio degli *shōgun* Tokugawa e alla capillare diffusione dei propri atelier su tutto il territorio giapponese,[57] rimase uno dei circoli artistici più ricchi ricche anche per tutta la durata del periodo Edo; nonostante ciò, il suo prestigio iniziò a vacillare, diminuendo progressivamente assieme all'indebolimento e indebitamento della classe samuraica.[58]

Particolarità di questa scuola era l'attaccamento alla tradizione, che portò lo stile Kanō a rimanere pressoché invariato tra il diciassettesimo secolo e la metà del diciannovesimo. Le indicazioni per gli artisti che vi erano affiliati erano molto rigide, lasciando poco spazio alla creatività del singolo e incentivando, invece, l'adesione a dei modelli pittorici ben definiti e la trasmissione ereditaria dello stile secolare dei primi maestri.[59]

[55] CARPENTER, "Kano and Tosa…", cit., pp. 23 e 24-25.
[56] *Ibidem*.
[57] Questo anche grazie al fatto che, nel corso dei secoli, la scuola aveva istituito una rigida gerarchia interna: all'apice vi erano gli artisti direttamente in contatto con la famiglia shogunale, noti con il nome di *oku-eshi* 奥絵師, letteralmente "pittori interni". Subito dopo, per importanza, vi erano i pittori ufficiali, noti come *omote-eshi* 表絵師, che erano direttamente imparentati agli *oku-eshi*, ma che non avevano ricevuto l'onore di lavorare a corte. Alla base della gerarchia, infine, vi erano i *machi-eshi* 町絵師, ovvero i "pittori di città"; questi erano artisti che, prima di diffondersi sul territorio giapponese, avevano studiato direttamente presso gli atelier dei maestri della scuola (FISTER, *Japanese Women Artists*…, cit., p. 33).
[58] CARPENTER, "Kano and Tosa…, cit., p. 27.
[59] FISTER, *Japanese Women Artists*…, cit., pp. 33-34.

2.2.1 Kiyohara Yukinobu

È in questo contesto che emerse la figura di Kiyohara Yukinobu 清原雪信 (1643 – 1682), una delle poche pittrici donne affiliate alla scuola Kanō ad aver ottenuto la nomea di *keishū* 閨秀[60] e di cui è giunta traccia fino ai giorni nostri. Suo padre, Kusumi Morikage 久隅守景 (1620 – 1690), fu discepolo diretto di Kanō Tan'yū, di cui si dice essere stato uno dei migliori allievi; sua madre Kuniko,[61] invece, era una nipote di Tan'yū stesso, legame che, quindi, rende Kiyohara Yukinobu una sua parente stretta.[62]

Visse per quasi tutta la durata della sua vita a Kyōto, dove si avvicinò al mondo della pittura, probabilmente con suo padre come insegnante. Si dice che si sia esercitata studiando i quaderni di modelli di Kanō Tan'yū, ma è più probabile ritenere che, ad un certo punto della sua vita, lo ebbe come insegnante diretto, presumibilmente assieme a suo marito, Kiyohara Hirano Morikiyo,[63] che all'epoca era uno degli allievi di Tan'yū stesso. A sostegno di questa tesi vi è la grande somiglianza che accomuna lo stile dei dipinti di questi due artisti, a simboleggiare la considerevole influenza che l'arte del maestro deve aver avuto su quella dell'allieva. In aggiunta, nel repertorio di Yukinobu figurano numerose opere prodotte secondo lo stile *Yamato-e*, che, come è già stato accennato, era tipico proprio di Kanō Tan'yū.[64]

Il formato dei suoi dipinti era, quasi esclusivamente, colore su seta successivamente montato, come supporto, su rotoli verticali. Si tratta di una tipologia di opere che, all'interno della tradizione della scuola Kanō, era tendenzialmente realizzata da un singolo artista su commissione; la grande quantità di rotoli verticali riportanti il sigillo e la firma di Kiyohara Yukinobu sono indice della popolarità dell'artista, apparentemente molto richiesta dai committenti. Al contrario, non ci sono giunte fonti di sue eventuali partecipazioni a lavori su larga scala realizzati collettivamente da più artisti appartenenti allo stesso atelier, sintomo che, probabilmente, mansioni di tale portata fossero considerate come prettamente maschili.[65]

[60] Anche utilizzato nella sua versione completa *keishū gaka* 閨秀画家, è un termine traducibile come "pittrice donna talentuosa" o "pittrice donna esperta".
[61] Della biografia della madre non ci sono pervenute informazioni, ad eccezione del suo rapporto di parentela con Kanō Tan'yū.
[62] CARPENTER, "Kano and Tosa…, cit., p. 26.
[63] Sia i caratteri che compongono il suo nome che le sue date di nascita e morte sono sconosciute.
[64] FISTER, *Japanese Women Artists*…, cit., p. 34.
[65] FISTER, *Japanese Women Artists*…, cit., pp. 34-35.

In linea generale, i suoi dipinti sono caratterizzati da linee precise e colori chiari e delicati, mentre i temi da lei ritratti seguono tendenzialmente quelli tipici della scuola Kanō. In particolare, ci sono pervenuti molti esempi di suoi *kachōga* (fig. 14 e fig. 15), mentre risulta essere più limitato il numero di paesaggi attribuibili alla sua mano.

Fig. 14 Kiyohara Yukinobu, *Hirenjaku sakura take zu* 緋連雀桜竹図 (dipinto di passero giapponese, ciliegio e bambù), fine XVII secolo

Fig. 15 Kiyohara Yukinobu, *Awa ni urazu zu* 粟に鶉図 (dipinto di quaglia e miglio), fine XVII secolo

Fig. 16 particolare di Kiyohara Yukinobu, *Awa ni urazu zu* 粟に鶉図 (dipinto di quaglia e miglio), fine XVII secolo

Viene qui sopra riportato (fig. 16) un particolare del dipinto *Awa ni urazu zu*, più nello specifico l'angolo in basso a destra, dove è stata posta dall'autrice la sua firma e il suo sigillo. In ordine, prima dei sigilli in rosso, è possibile leggere *Kiyohara-shi jo yukinobu hitsu*, in *kanji* 清原氏女雪信筆, letteralmente traducibile come "dal pennello di Yukinobu, donna della famiglia Kiyohara". Alla presenza del carattere *onna* 女[66] all'interno della firma è possibile attribuire una duplice valenza. Da un lato può rappresentare un segnale di come, per la pittrice, evidentemente non fosse problematico sottolineare anche visivamente, nelle sue opere, il suo genere. Dall'altro lato, tuttavia, può essere letto come un elemento discriminante, in quanto si tratta di un'usanza

[66] Nella firma letto nella sua variante fonetica *jo*.

tipicamente femminile; dagli uomini, infatti, non ci si aspettava che facessero altrettanto, dal momento che essi rappresentavano, all'epoca, la quasi totalità degli artisti.

Ritornando alla questione tematica, è bene sottolineare come, a differenza dei suoi colleghi uomini affiliati alla scuola Kanō, Kiyohara Yukinobu rappresenta uno di quei casi di artiste che, come si affermava in precedenza, dipingevano frequentemente figure di donne importanti della cultura giapponese dei secoli precedenti.[67] Di seguito vengono riportati due esempi in tal senso, il primo raffigurante Murasaki Shikibu (fig. 17), il secondo Ono no Komachi 小野小町 (fig. 18).[68]

Fig. 17 Kiyohara Yukinobu, *Murasaki Shikibu kangetsu zu* 紫式部観月図 (dipinto di Murasaki Shikibu che osserva la luna), fine XVII secolo

Fig. 18 Kiyohara Yukinobu, *Kanjo Ono Komachi zu* 官女小野小町圖 (dipinto della dama di corte Ono Komachi), fine XVII secolo

Fig. 19 particolare di Kiyohara Yukinobu, *Kanjo Ono Komachi zu* 官女小野小町圖 (dipinto della dama di corte Ono Komachi), fine XVII secolo

Anche in questo caso si vuole portare brevemente l'attenzione sulla firma dell'artista (fig. 19), *Yukinobu jo hitsu* 雪信女筆, letteralmente "dal pennello della donna Yukinobu"; anche se, in questo caso, si tratta di una versione abbreviata di quella vista in precedenza, rimane comunque il riferimento al genere.

[67] FISTER, *Japanese Women Artists*…, cit., p. 34.
[68] Vissuta tra l'825 e il 900, è stata una poetessa di grande fama durante il periodo Heian.

La popolarità che Kiyohara Yukinobu doveva avere all'epoca è testimoniata anche dalla sua presenza all'interno dell'opera *Kōshoku ichidai otoko* 好色一代男,[69] i cui passaggi precisi vengono riportati qui di seguito:

> […] 白繻子の袷に狩野の雪信に秋の野を書かせ.[70]
>
> […] aveva incaricato Kanō no Yukinobu di dipingerle un campo autunnale su una doppia veste di raso bianco […][71]

Come si intuisce anche dalla traduzione in italiano, Ihara Saikaku nomina il personaggio di Yukinobu in un contesto fittizio nel quale, alla pittrice, viene commissionata un'opera d'arte da realizzare sul *kimono* di una dama.

[69] In italiano tradotta con il titolo "Vita di un libertino", si tratta di un romanzo di periodo Edo, scritto nel 1682 da Ihara Saikaku 井原西鶴 (1642 – 1693).
[70] IHARA Saikaku, YOSHIDA Kōichi (a cura di), Kōshoku ichidai otoko (Vita di un libertino), in Koten Bunko, vol. 290, Kōda Insatsu Kaisha, Tōkyō, 1971, p. 286.
井原西鶴、吉田幸一「好色一代男」、古典文庫、第二九〇、甲田印刷株式会社、東京、1971, p. 286.
[71] IHARA Saikaku, CALZA, Gian Carlo (a cura di) e ORIGLIA, Lydia (traduzione di), *Vita di un Libertino*, Ugo Guanda Editore S.p.A., Parma, 1988 (1ª ed. 1976), p. 193.

2.3 Il mondo *ukiyoe*

La realtà professionale da cui emersero più donne artiste, tuttavia, è senz'altro quella del mondo *ukiyoe* 浮世絵.[72]

La parola *ukiyo*, il mondo fluttuante, fu coniata come termine ombrello per racchiudere, al suo interno, tutto ciò che era correlato alla cultura urbana nata all'interno dei quartieri del piacere, ovvero tutto ciò che concerneva i teatri, i bordelli, le sale da tè e i bagni pubblici. L'aggettivo fluttuante, traduzione del verbo giapponese *ukabu* 浮かぶ, voleva sottolineare l'impermanenza e caducità tipica dei piaceri ricercati proprio all'interno di questi ambienti. Con il termine *ukiyoe*, quindi, si è iniziato a far riferimento a tutte quelle opere d'arte tendenzialmente rivolte alla fascia medio-bassa della popolazione giapponese e aventi come soggetti i luoghi, le personalità e i piaceri transitori tipici del mondo fluttuante. Più nello specifico, i temi maggiormente riscontrabili all'interno delle opere *ukiyoe* del periodo iniziale sono le cortigiane e gli attori *kabuki*,[73] che erano considerati i veri e propri idoli della società del tempo.[74]

Fig. 20 Autore sconosciuto, *Teinei yūraku zu byōbu* 邸内遊楽図屏風 (paravento illustrato raffigurante una casa del piacere), metà XVII secolo

Nel 1635, con la terza edizione del decreto shogunale chiamato *Buke shohatto* 武家諸法度,[75] il terzo *shōgun* Tokugawa Iemitsu 徳川家光 (1604 – 1651) vietò totalmente alla classe samuraica l'accesso ai quartieri del piacere, che già erano, seppur tollerati, considerati illegali. È in questo contesto che le rappresentazioni *ukiyoe* di questi ambienti

[72] Letteralmente "immagini del mondo fluttuante".
[73] Il *kabuki* 歌舞伎 è una forma di teatro tradizionale giapponese diffusasi nel corso del XVII, che univa le classiche performance teatrali alla danza.
[74] FISTER, *Japanese Women Artists*…, cit., p. 47.
[75] Letteralmente "regole per la classe militare", si tratta di una serie di decreti promulgati per la prima volta nel 1615 dal secondo *shōgun* Tokugawa Hidetada 徳川秀忠 (1579 – 1632) e, in seguito, rinnovati nel 1629 dal figlio Iemitsu.

iniziarono ad essere sempre più richieste, in quanto permettevano, a coloro cui era vietato accedervi, di farsi un'idea generale della vita che vi si conduceva. In particolare, la maggiore attrattiva era suscitata dalle case del piacere (fig. 20), quelle di Yoshiwara in particolare, grazie alla loro sofisticata organizzazione gerarchica, ispirata a quella delle corti di periodo Heian.[76]

Al contrario della scuola Kanō, fortemente legata alla tradizione e ai legami familiari, l'arte *ukiyoe* era caratterizzata dalla stessa libertà tipica del mondo fluttuante a cui si ispirava; è probabilmente questa mancanza di vincoli e regole che ha, sin dall'inizio, reso questo mondo più propenso all'accoglienza di artiste donne all'interno dei propri atelier. Nei tre centri urbani principali dell'epoca, ovvero Edo, Kyōto e Ōsaka, una grande quantità di donne riuscirono a raggiungere la notorietà in ambito artistico,[77] così come ci è giunta nota del fatto che i maggiori artisti dell'epoca, come Kitagawa Utamaro 喜多川歌麿 (1753 – 1806), Katsushika Hokusai 葛飾北斎 (1760 – 1849) e Utagawa Kuniyoshi 歌川国芳 (1798 – 1861), avessero, all'interno dei propri studi, diverse apprendiste donne (fig. 21).[78]

Fig. 21 Kawanabe Kyōsai, *Studio pittorico di Kuniyoshi*, date sconosciute

[76] John T. CARPENTER, "Ukiyo-e. The Poetry Culture of the Floating World" John T. CARPENTER, *The Poetry of Nature. Edo Paintings from the Fishbein-Bender Collection*, Yale University Press, Londra e New Haven, 2018, pp. 174 e 176.
[77] Un elenco esaustivo delle principali artiste donne attive in ambito *ukiyoe* ci viene fornito dalla studiosa Patricia Fister, nei capitoli terzo e ottavo della sua opera (FISTER, *Japanese Women Artists*…, cit., pp. 47-49 e 127-130.
[78] FISTER, *Japanese Women Artists*…, cit., p. 48.

Lo stesso accadeva già agli albori dell'*ukiyoe*, con Hishikawa Moronobu 菱川師宣 (1618 – 1694), generalmente considerato il fondatore della scuola.[79]

Se, inizialmente, le donne *ukiyoe* si cimentavano esclusivamente nella pittura, con il XIX secolo anch'esse iniziarono a produrre le stampe con matrice di legno tipiche proprio di questa scuola. Nel corso dell'Ottocento, inoltre, non solo il numero di artiste all'interno dei vari atelier della scuola aumentarono ulteriormente, ma le loro opere divennero sempre più richieste, quasi come se possedere un dipinto di una donna fosse la moda del momento. È in questo contesto che lavorò Katsushika Ōi 葛飾応為, di cui si parlerà più approfonditamente nel prossimo paragrafo.[80]

L'arte *ukiyoe* fu molto apprezzata, in particolare per quanto riguarda le stampe, nel mondo euro-americano, dove raggiunse, a partire dalla seconda metà del XIX secolo, grande notorietà. In questo contesto ebbe inizio un'avida ricerca, da parte dei collezionisti, di opere appartenenti a questa scuola, pratica che diede origine, all'inizio ventesimo secolo, a quel fenomeno che prese il nome di *japonisme*.[81]

2.3.1 Katsushika Ōi

Katsushika Hokusai è, indubbiamente, riconosciuto come uno tra gli artisti più produttivi della sua epoca; oltre alle sue numerosissime opere, però, ce ne sono giunte anche alcune attribuibili a due sue figlie, Tatsu[82] e Ōi.

Per quanto riguarda la prima, esiste un piccolo gruppo di dipinti riportanti la firma "dipinto da Tatsu, figlia di Hokusai"; tuttavia, secondo quanto noto dalle biografie dell'artista, non risulta sia esistita nessuna sua figlia chiamata con tale nome, per cui la sua identità rimane tutt'ora un mistero. Alcuni studiosi avanzano l'ipotesi che possa trattarsi di una variante fonetica di qualche altra sua figlia, mentre altri ritengono che possa essere una firma alternativa di Ōi.[83] Di Katsushika Ōi,[84] al contrario, ci sono giunte

[79] CARPENTER, "Ukiyo-e…", cit., p. 177.
[80] FISTER, *Japanese Women Artists*…, cit., p. 127.
[81] CARPENTER, "Ukiyo-e…", cit., p. 174.
[82] Date di nascita e morte sconosciute.
[83] FISTER, *Japanese Women Artists*…, cit., p. 130.
[84] (segue nota) Anche nel suo caso le date di nascita e di morte sono sconosciute, ma è possibile far risalire il suo periodo di attività a quegli anni compresi tra il 1818 e il 1854. Secondo una testimonianza del poeta di periodo Edo Yomo no Umehiko 四方梅彦 (1822 – 1896), che si è recato in visita alla casa di Hokusai quando lui stesso aveva vent'anni e Ōi circa quaranta, la data di nascita dell'artista può essere fatta risalire agli anni attorno al 1800. Per quanto riguarda la sua data di morte, gli studiosi sono concordanti sull'anno 1866, quando, secondo alcune testimonianze dell'epoca, Ōi aveva 67 anni. (*cfr*. KOBAYASHI Tadashi e

maggiori notizie, seppur relativamente vaghe, in quanto tratte dalle numerose biografie del padre, da lettere e testimonianze dell'epoca o, talvolta, dai dipinti dell'artista stessa.

Nonostante non ve ne sia una certezza assoluta, è probabile che Ōi fosse la terza figlia di Hokusai, la prima avuta dal suo secondo matrimonio. Scrive di lei l'artista *ukiyoe* Keisai Eisen 渓斎英泉 (1790 – 1848):

> "His daughter Ei-jo is skilled at drawing, and following after her father has become a professional artist (*eshi*) while acquiring a reputation as a talented painter. Her father was justifiably proud of his daughter, and is said to have boasted that 'when it comes to painting of beauties, I can't compare with her – she's quite talented and expert in the technical aspects of painting." [85]

Intorno al 1820, Ōi si sposò con Minamizawa Tōmei 南沢等明[86] insieme al quale studiò sotto al maestro Tsutsumi Tōrin III 三代目堤等琳 (1743 – 1820 c.a.); tuttavia, pare che la pittrice fosse molto più talentuosa del marito e, per questo, fosse solita schernirlo. Probabilmente a causa di questo suo carattere forte, il matrimonio non ebbe lunga durata, in quanto la coppia divorziò dopo meno di dieci anni; in seguito, Ōi non si

Fig. 22 Tsuyuki Kōshō (Tsuyuki Iitsu), *Hokusai ed Eijo* (particolare), date sconosciute

NELSON DAVIS, Julie (traduzione e adattamento di), "The Floating World in Light and Shadow: Ukiyo-e Paintings by Hokusai's Daughter Ōi" in CARPENTER, John T., *Hokusai and His Age: Ukiyo-e Paintings in Late Edo Japan*, Hotei Publishing, Amsterdam, 2005, pp. 93-94.

[85] KOBAYASHI, The Floating World…, cit., p. 93.

[86] Date di nascita e morte sconosciute.

risposò mai, ma si trasferì a vivere col padre, con cui rimase fino alla sua morte, assistendolo nel suo atelier (fig. 22).[87]

Padre e figlia avevano un carattere affine: entrambi poco interessati all'aspetto economico, vivevano in affitto all'interno di case delle cui condizioni non si preoccupavano affatto, troppo impegnati nella sola realizzazione di opere d'arte. Nutrivano l'uno per l'altro un sincero affetto reciproco, sentimento intuibile anche dal nome d'arte della stessa pittrice. Infatti, Ōi[88] può anche essere inteso nella sua lettura "leale a I(itsu)", in riferimento al nome d'arte che, talvolta, Hokusai usava per firmarsi nelle sue opere.

Il suo dipinto più famoso è probabilmente Scena notturna a Yoshiwara (fig. 23), in cui è chiaro l'utilizzo, da parte della pittrice, della tecnica occidentale del chiaroscuro, diffusasi in Giappone nel corso del XIX secolo e con cui si cimentarono diversi artisti *ukiyoe*.

Fig. 23 Katsushika Ōi, *Yoshiwara Kōshisaki no zu* 吉原格子先之図 (scena notturna a Yoshiwara), date sconosciute

[87] FISTER, *Japanese Women Artists*…, cit., pp. 128-129.
[88] Il suo nome di nascita non è, infatti, Ōi, bensì Ēi.

La sua opera Sankyoku gassō zu 三曲合奏図[89] (fig. 24) è interessante, invece, in quanto riportante una firma diversa dalla solita utilizzata da Katsushika Ōi.

Fig. 24 Katsushika Ōi, *Sankyoku gassō zu* 三曲合奏図 (tre donne che suonano strumenti musicali), date sconosciute

In ordine, è possibile leggere *Ōi ei-jo hitsu*, scritto come 應ゐ酔女筆. I primi due caratteri, ovvero la versione antica del *kanji* più moderno 応 e lo *hiragana* storico *wi*, compongono il suo nome Ōi, mentre gli ultimi due sono i soliti caratteri di, rispettivamente, donna e pennello. La particolarità, tuttavia, risiede nel terzo carattere 酔, traducibile come "ubriaco" e avente la stessa lettura di 栄, con cui era solita firmarsi. Probabilmente, si tratta di una sorta di commento autoironico sul fatto che, secondo le dicerie dell'epoca, l'artista fosse solita bere grandi quantità di *sake*.

In aggiunta ai numerosi dipinti rinvenuti a suo nome, Katsushika Ōi risulta aver illustrato anche due diversi libri. Il primo fu un'enciclopedia femminile pubblicata nel 1847, intitolata E-iri nichiyō onna chōko-ki 絵入日用女重宝記, o "guida illustrata per la vita quotidiana delle donne". Il secondo, un libro inerente alla pratica culturale cinese

[89] Letteralmente "dipinto di un concerto di un terzetto strumentale".

della cerimonia del tè *sencha* 煎茶, pubblicato nel corso dell'anno successivo, il 1848, con il titolo di Sencha no tebiki no tane 煎茶の手引きの種, o "semi di una guida al tè *sencha*".[90]

Alcuni studiosi hanno anche ipotizzato che potesse aver prodotto dei volumi di *shunga* 春画,[91] ma non esistono sufficienti prove ad avvalorare questa tesi. Inoltre, nonostante la sua intima vicinanza con il padre Hokusai, non ci è pervenuta alcuna stampa policroma riportante il suo nome.[92]

[90] KOBAYASHI, The Floating World…, cit., pp. 94-95.
[91] Letteralmente "immagini di primavera", è il nome con cui ci si riferiva alle stampe erotiche.
[92] KOBAYASHI, The Floating World…, cit., pp. 94-95.

2.4 La pittura *nanga*

Al di fuori dell'ambito professionale, il Giappone di periodo Edo vide l'affermarsi di una nuova scuola artistica di influenza cinese, nota con il nome di *nanga* 南画, abbreviazione di *nashūga* 南宗画, ovvero "pittura della scuola del sud".

Questa denominazione nacque nella Cina di tarda dinastia Ming (1368 – 1644) grazie all'artista Dong Qichang 董其昌 (1555 – 1636), che teorizzò una divisione all'interno della pittura paesaggistica cinese: la scuola del nord, che comprendeva i professionisti e gli accademici, e la scuola del sud, che, invece, racchiudeva l'arte dei letterati, i cosiddetti *bunjin* 文人, considerata più espressiva.[93] Per questo motivo, la pittura *nanga* prese anche il nome di *bunjinga* 文人画,[94] dal corrispettivo cinese *wen-jen hua*.[95]

È importante, tuttavia, sottolineare come in Giappone, sotto questa scuola, non vennero prodotte solo opere unicamente ascrivibili alla scuola del sud; con la denominazione *nanga* ci si iniziò, infatti, a riferire indiscriminatamente a tutti i dipinti che prendevano ispirazione dai manuali d'arte provenienti dalla Cina.[96]

L'adesione a questa scuola seguì, in un lasso temporale ristretto, un andamento esponenziale: se, all'inizio del Settecento, i *bunjin* erano solamente un piccolo gruppo, verso la fine del secolo il loro numero aveva già raggiunto l'ordine delle diverse migliaia.[97]

Una crescita di tale portata può essere dovuta, principalmente, a due fattori. In primo luogo, l'adozione del neoconfucianesimo da parte del governo Tokugawa portò ad un'ondata di rinnovato interesse verso tutto ciò che concerneva la cultura cinese. In secondo luogo, una sempre più crescente insoddisfazione nei confronti dell'autorità e della tradizione condusse a una ricerca di forme d'arte diverse da quelle convenzionali.[98]

---

[93] YONEZAWA Yoshino e YOSHIZAWA Chu, MONROE, Betty Iverson (traduzione e adattamento di), *Japanese Painting in the Literati Style*, John Weaterhill Inc., New York, 1974 (1ª ed. giapponese Heibonsha, Tōkyō, 1966), p. 13.
[94] Letteralmente, "pittura dei letterati".
[95] FISTER, *Japanese Women Artists*…, cit., p. 84.
[96] YONEZAWA e YOSHIZAWA, *Japanese Painting*…, cit., p. 17.
[97] TAKEUCHI, Melinda, "Ike Taiga: A Biographical Study" in *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 43, 1, 1983, p. 141.
[98] FISTER, *Japanese Women Artists*…, cit., p. 84 e YONEZAWA e YOSHIZAWA, *Japanese Painting*…, cit., p. 16.

A tal proposito, Yanagisawa Kien 柳沢淇園 (1703 – 1758), generalmente riconosciuto come il fondatore della scuola *nanga*, scrisse:

> "When I was eight or nine years old, I was fond of painting birds and flowers. At twelve or thirteen I began to find Kano painting too superficial; it did not reach the essence of things. The true way to paint, I realized, was with the methods of [the ancient Chinese painters] […]. At this point I began by studying under Ei Gensho of Nagasaki and acquired the true secrets of painting." [99]

In particolare, il malcontento era nei confronti della tradizione Kanō, considerata eccessivamente fossilizzata sulla tradizione e sulla riproduzione di modelli ben precisi. Infatti, a differenza di tale scuola, che scoraggiava ogni sorta di individualismo, il mondo *bunjinga* considerava l'arte come una manifestazione del proprio *qi*, ovvero del proprio io; in questi termini, l'espressione della propria personalità e della propria sensibilità divenne proprio l'aspetto più importante e caratterizzante della pittura *nanga*.[100]

Per quanto riguarda i temi, la maggior parte delle opere appartenenti a questa scuola raffigura paesaggi tipicamente cinesi e prevalentemente rocciosi; molto rappresentati erano, tuttavia, anche i cosiddetti "quattro gentiluomini", noti in giapponese come *shikunshi* 四君子, ovvero bambù, orchidea, crisantemo e prugno.[101]

La maggioranza delle donne che hanno ottenuto riconoscimento in campo artistico nel Giappone di periodo Edo emersero proprio dal mondo della pittura *nanga*, probabilmente grazie al fatto che, in generale, gli artisti *bunjin* furono un gruppo di individui poco propensi ad aderire alle rigide regole sociali imposte dalla classe dominante. Le artiste, infatti, erano fortemente incentivate a coltivare la loro passione al pari dei propri colleghi uomini, nonostante la posizione di inferiorità che, secondo le norme confuciane, dovevano rivestire.[102]

---

[99] YONEZAWA e YOSHIZAWA, *Japanese Painting*…, cit., pp. 14 e 16.
[100] OKA Midori, "Nanga. Chinese-Style Landscapes and Literati Poetics" in CARPENTER, John T., *The Poetry of Nature. Edo Paintings from the Fishbein-Bender Collection*, Yale University Press, Londra e New Haven, 2018, p. 82.
[101] YONEZAWA e YOSHIZAWA, *Japanese Painting*…, cit., p. 17.
[102] FISTER, *Japanese Women Artists*…, cit., pp. 84-85.

Le prime donne attive in questo ambito, nel corso del XVII secolo, furono prevalentemente mogli o figlie di personalità già affermate nel campo della pittura *nanga*, ma alla fine del periodo Edo erano molte le artiste affiliate al mondo *bunjin* che non provenivano da famiglie di artisti, a indicare un mondo culturale che, sempre di più, si stava mostrando aperto all'accettazione delle donne. Tale cambiamento nacque, probabilmente, dal desiderio di emulare il modello cinese; infatti, diversi artisti giapponesi *bunjin*, venuti a conoscenza dell'abitudine, diffusa in Cina, di avere studentesse donne, decisero di iniziare a fare altrettanto.[103]

2.4.1 Ema Saikō

Una delle prime artiste *bunjin* a ottenere, già nel corso della sua vita, riconoscimento per la propria arte fu Ema Saikō 江馬細香 (1787 – 1861).

Nata nel villaggio di Ōgaki 大垣市, una piccola città situata nell'odierna prefettura di Gifu 岐阜県, era figlia di Ema Ransai 江馬蘭斎 (1747 – 1838), un medico e studioso di *rangaku* 蘭学[104] e cultura cinese. Contrariamente a ciò che era usuale all'epoca, il rapporto di Ema Saikō col padre fu sempre caratterizzato da un sincero affetto reciproco, probabilmente a causa della prematura morte, avvenuta quando l'artista aveva pochi anni d'età, della madre e del fratello maggiore. In assenza di un figlio maschio, Ransai concentrò tutte le proprie attenzioni su Saikō, introducendola, fin dalla tenera età, allo studio della lingua cinese, della pittura e della calligrafia.[105]

Le sue doti furono evidenti fin da subito, come dimostrano un dipinto da lei realizzato alla sola età di cinque anni, raffigurante del bambù e due passeri (fig. 25), e una calligrafia prodotta poco più avanti, quando di anni ne aveva nove.[106] Notando il suo talento, quando raggiunse i tredici anni di età, suo padre le permise di iniziare a studiare pittura come studentessa del monaco Gyokurin 玉潾 (1751 – 1814), famoso per i suoi dipinti di bambù; questo divenne il soggetto preferito di Ema Saikō, che continuò a dipingerlo per tutta la durata della sua vita, segnale della forte influenza del maestro sulla

[103] FISTER, *Women Artists*…, cit., pp. 227-228.
[104] Letteralmente "studio delle cose olandesi", fu un nuovo interesse nato in periodo Edo, quando gli olandesi erano gli unici, oltre alle popolazioni asiatiche vicine al Giappone, a cui era concesso l'ingresso nel Paese.
[105] FISTER, Patricia, "Female *Bunjin*: The Life of Poet-Painter Ema Saikō" in BERNSTEIN, Gail Lee, *Recreating Japanese Women 1600-1945*, University of California Press, Berkeley e Los Angeles, 1991, p. 109.
[106] FISTER, *Japanese Women Artists*…, cit., p. 100.

allieva. Gyokurin viveva presso il tempio Eikan-dō 永観堂, a Kyōto, motivo per cui l'insegnamento non si svolse mai di persona, bensì tramite corrispondenza: il monaco le mandava dei modelli da studiare e copiare, mentre lei, di risposta, gli inviava i suoi dipinti da valutare e commentare.[107]

Fig. 25 Ema Saikō, *Bambù e Passeri*, 1792

Un evento cardine nella vita di Ema Saikō fu l'incontro, avvenuto nel 1813, con l'artista *bunjin* Rai San'yō 頼山陽 (1780 – 1832) che, colpito dal talento della giovane donna, accettò di buon grado di diventare il suo nuovo insegnante, sia di pittura che di poesia. Un anno più tardi, affascinato da Saikō, chiese a Ransai di poterla prendere in moglie, ma questi respinse nettamente la proposta. Già qualche tempo prima, infatti, aveva cercato di organizzarle un matrimonio con un altro artista, ma la figlia aveva educatamente rifiutato l'unione, affermando di volersi concentrare unicamente sulla propria carriera artistica; è per questo episodio passato che, verosimilmente, Ransai rifiutò anche la proposta di San'yō, pensando in questo modo di soddisfare i suoi desideri.[108]

[107] FISTER, "Female *Bunjin*…", cit., p. 110.
[108] FISTER, *Japanese Women Artists*…, cit., p.101.

Quando Ema Saikō venne, però, a sapere dell'accaduto, ammise di provare dei sentimenti sinceri nei confronti dell'artista e il padre cercò di rimediare all'errore commesso, mandando a Kyōto, da San'yō, un emissario preposto a comunicargli il cambio d'intenzioni. Ciononostante, il messaggio fu recapitato troppo tardi, dal momento che egli, a quel punto, aveva già preso accordi per sposare un'altra donna. Profondamente scossa dall'accaduto, Saikō non si sposò mai, ma rimase, per tutta la durata della sua vita, in rapporti molto stretti sia con Rai San'yō, che con sua moglie, Rie.[109]

A partire dal 1814, con cadenza quasi annuale, Ema Saikō prese a recarsi in visita a Kyōto durante il periodo autunnale o primaverile, continuando così le lezioni col maestro, il quale ne approfittava per introdurla negli ambienti *bunjin* della città. Qui l'artista fu, fin da subito, ampiamente accettata e apprezzata per il suo grande talento; ad esempio, il monaco Unge (1783 – 1850) compose, in suo onore, la seguente poesia:

> This elegant, refined lady's brush has the spirit of the wind;
> A delicately scented fragrance is emitted from her green sleeves.
> One flourish of ink results in bamboo on a round fan;
> untained by cosmetics, she is unsurpassed.[110]

Parte del merito per la grande fama acquisita nel corso della sua vita è sicuramente attribuibile a Rai San'yō stesso, il quale, orgoglioso delle capacità dell'allieva, portava sempre con sé, in tutti i suoi numerosi viaggi, opere di Saikō, che non perdeva l'occasione di mostrare ai colleghi.

Nonostante i continui suggerimenti che riceveva sul trasferirsi a Kyōto, Ema Saikō rimase sempre nella sua città natale Ōgaki, dove prese anche parte a un circolo culturale di soli dieci membri (fig. 26), fondato nel 1820 da Yanagawa Seigan 梁川星巖 (1789 – 1858) e di cui faceva parte anche sua moglie Chō Kōran 張紅蘭 (1804 – 1879).[111]

[109] Date di nascita e morte sconosciute.
[110] FISTER, *Japanese Women Artists*…, cit., p. 101.
[111] Chō Kōran fu un'altra importante personalità femminile attiva nell'ambito della pittura *nanga*. Per sapere di più a proposito della sua vita e delle sue opere, *cfr*. FISTER, Patricia, "The Life and Art of Chō Kōran" in WEIDNER, Marsha, *Flowering in the shadows: Women in the history of Chinese and Japanese painting*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1990, pp. 265-293.

Col tempo, la sua figura divenne talmente importante che gli artisti *bunjin*, da ogni parte del Paese, organizzavano viaggi fino a Ōgaki solo per poterla incontrare.[112]

Fig. 26 Kodama Sekiho, *Hakuōsha*, date sconosciute

Negli ultimi anni della sua vita divenne pittrice presso il castello di Ōgaki, dove richiedevano spesso suoi dipinti; in questo contesto, tuttavia, soffrì di due emorragie celebrali, che la portarono infine alla morte.[113]

[112] FISTER, *Japanese Women Artists*…, cit., p. 102.
[113] FISTER, "Female *Bunjin*…", cit., p. 126.

Ema Saikō rimase fedele alle rappresentazioni di bambù per tutta la vita (fig. 27), anche se, col tempo, iniziò a dipingere anche crisantemi (fig. 28) e *kachōga*. Solo nel corso degli ultimi anni di vita iniziò a dipingere anche dei paesaggi (fig. 29), i quali, per questa comparsa solo nella sua tarda età, sono considerati quasi come il suo testamento artistico.

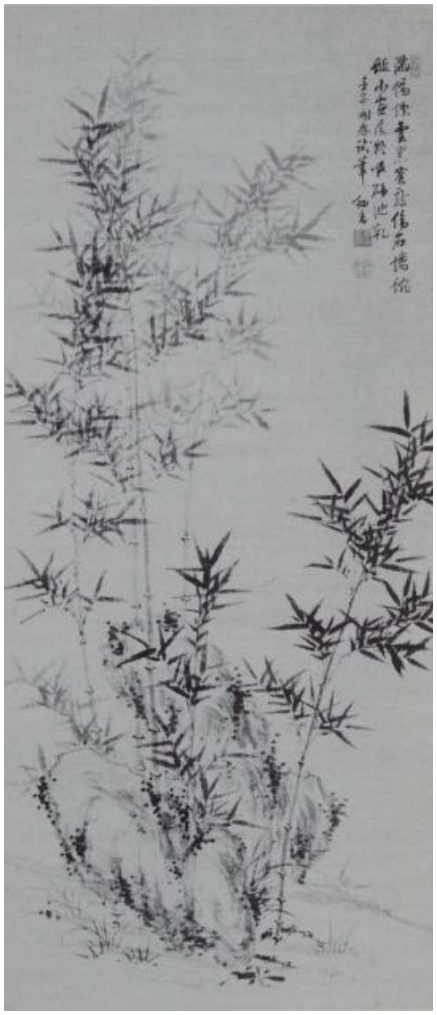

Fig. 27 Ema Saikō, *Bambù e Rocce*, 1852

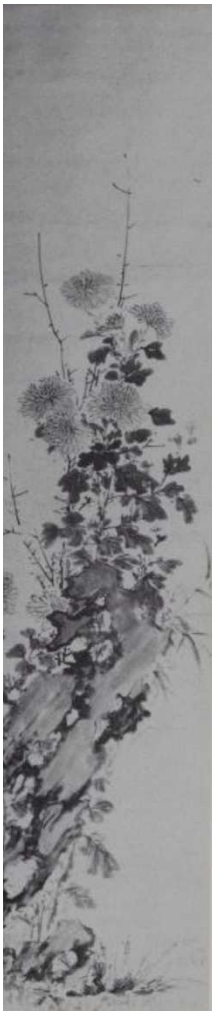

Fig. 28 Ema Saikō, *Crisantemi*, date sconosciute

Fig. 29 Ema Saikō, *Paesaggio*, 1856

Malgrado la scelta, insolita per l'epoca, di non sposarsi e di inseguire la sua passione per l'arte, nel corso della propria vita Ema Saikō mostrò, all'interno delle sue poesie, un certo rammarico per non essersi mai unita in matrimonio e non aver costruito una famiglia.[114] Di seguito, ne vengono riportati due esempi:

[114] FISTER, *Japanese Women Artists*…, cit., p. 103.

Lonely room, fiddling with a brush as the years go by;
One mistake in a lifetime; not the kind to be mended.
This chaste purity to rejoice in – what do I resemble?
A hidden orchid, a rare bamboo – sketch me in some cold form.[115]

Because of one mistake, I have no family to serve;
Aimlessly, I have indulged in writing amidst rivers and lakes.
But I am shamed by your verse coming from far away
In which I am praised as the outstanding woman of the literary world.[116]

Nonostante questo rimpianto, insieme al suo non voler essere presa a esempio da altre donne, è comunque evidente l'ammirazione che provava per le artiste a lei contemporanee. Infatti, nel corso della sua vita radunò dipinti e calligrafie di ventidue altre donne, probabilmente incontrate nei circoli che aveva frequentato grazie a Rai San'yō, e le pubblicò tutte insieme all'interno di una raccolta. L'intento era chiaramente quello di dare visibilità all'operato femminile, in quanto, nonostante ne possedesse in grandi quantità, in questa occasione scelse deliberatamente di non includere opere dei suoi colleghi uomini.[117]

[115] FISTER, "Female *Bunjin*…", cit., p. 129.
[116] *Ibidem*.
[117] FISTER, "Feminine Perceptions…", *cit*., pp. 5-6.

Capitolo III
I PERIODI MEIJI E TAISHŌ
E IL PRIMO VENTENNIO SHŌWA

3.1 I cambiamenti sociali e politici d'epoca Meiji

Il passaggio dal periodo Edo al periodo Meiji (1868 – 1912) fu caratterizzato da una serie di cambiamenti radicali, sia di carattere politico che sociale. In primo luogo, venne destituita la figura dello *shōgun*, mettendo definitivamente fine al governo di stampo militare che aveva caratterizzato i secoli precedenti; per tale motivo, si è soliti far riferimento agli ultimi anni del periodo Edo con il termine *bakumatsu* 幕末.[1] Contestualmente furono restituiti pieni poteri all'imperatore, che riprese, così, il suo ruolo di guida del Paese, affiancato da un parlamento di nuovo stabilimento, noto con il nome di *Teikoku gikai* 帝国議会. Per le innovazioni che apportarono, comprendenti anche una costituzione,[2] gli storici diedero a tali mutamenti il nome *Meiji ishin* 明治維新, letteralmente traducibile come "Rinnovamento Meiji" o "Restaurazione Meiji".[3]

Il secondo grande cambiamento avvenuto durante il passaggio tra i periodi Edo e Meiji riguardava, invece, la politica estera. Infatti, in seguito all'arrivo del commodoro Matthew Perry (1794 – 1858), giunto nella baia di Edo nell'estate del 1853 con una lettera del presidente americano Millard Fillmore (1800 – 1974) riportante la sua volontà di stringere un trattato di amicizia e commercio col Giappone, ebbe inizio un periodo di mutamento che portò, nel corso di pochi anni, alla fine del *sakoku* 鎖国[4] e all'avvio del processo di occidentalizzazione del Paese.[5] In quest'ottica, ben presto si diffuse lo slogan

[1] Letteralmente "fine del *bakufu*", ovvero il governo shogunale.
[2] Denominata "Costituzione del grande impero del Giappone" 大日本帝国憲法, fu promulgata l'11 febbraio del 1889, in occasione dell'anniversario della mitica fondazione dell'impero giapponese (REVELANT, *Il Giappone moderno*…, *cit*., p. 144).
[3] Per maggiori informazioni a riguardo, *cfr*. il paragrafo terzo del capitolo quinto de CAROLI e GATTI, Storia del Giappone…, *cit*., pp. 137-148.
[4] Letteralmente "paese in catene", è il termine con cui si fa riferimento alla politica isolazionistica attuata dal governo Tokugawa durante tutto il periodo Edo.
[5] Per maggiori informazioni a riguardo, *cfr*. il paragrafo terzo del capitolo primo de REVELANT, *Il Giappone moderno*…, *cit*., pp. 54-62.

bunmei kaika 文明開化,[6] che predicava la necessarietà, per il Giappone, di guardare ai cosiddetti Paesi Occidentali per uscire dalla propria condizione di inferiorità. Non troppo tempo più tardi, tuttavia, si decise di ritornare su una posizione più moderata e tradizionalista, sostituendo l'ideale di *bunmei kaika* con il più recente e prudente *wakon yōsai* 和魂洋才,[7] che raccomandava una ponderata commistione di saperi e culture sia giapponesi che occidentali. Durante il periodo iniziale di indiscriminata assimilazione degli ideali euro americani, infatti, si diffusero in Giappone anche i concetti di libertà e di sovranità popolare, che portarono alla conseguente nascita di partiti politici ad essi ispirati. Dato l'elevato rischio che, secondo il governo, tali ideali comportavano per la stabilità politica del Paese, gli oligarchi giapponesi, a partire dal 1883, presero una serie di provvedimenti volti a dichiararne la totale illegalità.[8] L'ampia partecipazione femminile in tali movimenti e partiti politici, nonché l'arrivo delle notizie di quanto in Europa, soprattutto durante la Rivoluzione Francese, le donne fossero attive e impegnate nelle lotte sociali, indussero il governo del Giappone a prendere dei provvedimenti anche a tal riguardo, promulgando, nel 1890, la legge *Shūkai oyobi kessha hō* 集会及び結社法.[9] Questo decreto, giustificato dagli oligarchi come un tentativo di non sottrarre alle donne il tempo che avrebbero dovuto dedicare alla casa e alla famiglia, impediva loro qualsiasi partecipazione politica, situazione che si protrasse fino al 1945.[10]

Una delle riforme più impattanti di inizio periodo Meiji fu, senza dubbio, quella sull'istruzione. Istituito nel 1872, dapprima su modello francese e, in seguito, su modello statunitense, il nuovo sistema scolastico prevedeva per tutti i bambini, sia maschi che femmine, quattro anni di frequenza obbligatoria, che vennero poi estesi a sette qualche decennio più tardi, più precisamente nel 1907. Per quanto riguarda il proseguimento degli studi, invece, la situazione rimaneva più complicata, poiché gli istituti secondari, superiori e universitari erano relativamente pochi e, soprattutto, restavano inizialmente preclusi alle ragazze. I primi dati relativi alla riforma non furono particolarmente positivi, con la partecipazione scolastica che si aggirava intorno al cinquanta percento, ma già a fine secolo questa aumentò fin oltre il novanta. Ancora più esponenziale fu l'incremento nel tasso di iscrizione a scuola delle bambine, che, partito da poco più del trenta percento,

[6] Letteralmente "civiltà e progresso".
[7] Letteralmente "Spirito giapponese, sapere occidentale".
[8] CAROLI e GATTI, Storia del Giappone…, *cit*., pp.152-153.
[9] Letteralmente "legge sulle assemblee e sulle associazioni".
[10] Sally Ann HASTINGS e Sharon H. NOLTE, "The Meiji State's Policy Toward Women, 1890 – 1910" in BERNSTEIN, Gail Lee, *Recreating Japanese Women 1600-1945*, University of California Press, Berkeley e Los Angeles, 1991, pp. 151-152.

crebbe fino a raggiungere e superare, nel 1910, il novantasette percento.[11] Questo aumento accadeva, all'incirca, contestualmente alla decisione governativa di rimuovere la tassa d'iscrizione agli istituti di formazione primaria. Da sottolineare è come la definizione del percorso di studi non fosse libera e a discrezione delle singole scuole, ma fosse anzi fortemente centralizzata e soggetta al controllo dallo Stato; con l'Ordinanza sull'educazione[12] del 1879 prima e, successivamente, con il Rescritto imperiale sull'istruzione[13] del 1890, si introdusse un testo che lodava l'importanza del giurare fedeltà assoluta al sovrano e al Paese e che gli studenti erano tenuti a conoscere a memoria.[14]

3.2 I cambiamenti sociali circa il ruolo della donna

In un panorama politico caratterizzato da mutamenti di tale entità, anche la percezione del ruolo sociale delle donne fu soggetta a profondi cambiamenti; nello specifico, gli anni che risultarono, più di tutti, fondamentali nella definizione di una politica a riguardo, furono i decenni compresi tra il 1890 e il 1910. Come principio cardine venne elaborato il concetto di *ryōsai kenbo* 良妻賢母, o di "buona moglie e saggia madre", che predicava l'imprescindibilità della donna quale fulcro della casa e della famiglia e che, in breve tempo, arrivò a pervadere ogni ambito dell'esistenza femminile, come si riprenderà anche in seguito.[15]

L'ideale di *ryōsai kenbo* fu coniato, all'inizio degli anni Settanta dell'Ottocento, da Nakamura Masanao 中村正直 (1832 – 1891), preside di una delle prime scuole femminili fondate durante il periodo Meiji. Nella sua visione, l'educazione, proprio per la sua capacità di formare saggie madri e mogli, nonché valide insegnanti per le generazioni successive, doveva essere considerata come una delle più importanti strategie per la creazione di uno Stato forte. Negli anni a seguire, diverse donne sfruttarono tale slogan per creare organizzazioni femminili e programmare attività sociali e pubbliche, sentendosi legittimate nel loro desiderio di emancipazione.[16]

---

[11] HASTINGS e NOLTE, "The Meiji State Policy…", *cit*., p.157.
[12] In giapponese *kyōikurei* 教育令.
[13] In giapponese *kyōiku ni kansuru chokugo* 教育に関する勅語.
[14] REVELANT, *Il Giappone moderno…*, *cit*., pp. 88-90.
[15] HASTINGS e NOLTE, "The Meiji State Policy…", *cit*., p. 152.
[16] Mara PATESSIO, *Women and Public Life in Early Meiji Japan: The Development of the Feminist Movement*, Center for Japanese Studies, University of Michigan, Michigan, 2011, pp. 27-28.

Questo risvolto generò ansie e timori nell'élite governativa, che decise di restringere il concetto di *ryōsai kenbo* a una visione ben più moderata e limitante; l'educazione delle bambine e, in seguito, delle donne doveva, cioè, essere incentrata su poche materie specifiche ritenute consone al genere femminile e propedeutiche al loro futuro compito di gestione della casa.[17] L'intellettuale Tsuda Mamichi 津田真道 (1829 – 1903), a proposito della netta divisione di compiti tra uomini e donne, si espresse nel seguente modo:

> "There is a distinction between the spheres of the husband outside [the home] and the wife inside [the home], and husband and wife will mutually respect each other's sphere once they honor this distinction".[18]

Tuttavia, è interessante sottolineare come ci fossero anche dei casi isolati di uomini che, seppur sempre all'interno del discorso di matrice patriarcale che prevedeva la distinzione di mansioni tra uomini e donne, predicavano l'uguaglianza di diritti tra i due generi, principio che, in giapponese, è chiamato sia *danjo dōken* 男女同権[19] che *danjo byōdō* 男女平等.[20] Un esempio, in tal senso, ci viene fornito dal progressista Fukuzawa Yukichi 福沢諭吉 (1834 – 1901), che già nel 1870 scrisse:

> "Man and woman, both are individual human beings […]; there is no reason to distinguish the relative importance or dignity of the two".[21]

Fu solo con il passaggio al periodo Taishō (1912 – 1926), comunque, che la situazione migliorò ulteriormente; l'ideale di "buona moglie e saggia madre" perse quella sfumatura che, durante il periodo Meiji, aveva visto la donna come sottomessa alle figure maschili della sua vita, assegnandole, invece, grande importanza nella gestione delle

[17] PATESSIO, *Women and Public Life in Early Meiji*…, *cit*., p. 28.
[18] PATESSIO, *Women and Public Life in Early Meiji*…, *cit*., p. 14.
[19] Letteralmente "parità di diritti tra uomo e donna".
[20] Letteralmente "uguaglianza tra uomo e donna".
[21] MORIOKA Michiyo, *Changing Images of Women: Taisho period paintings by Uemura Shoen (1875-1949), Ito Shoha (1877-1968), and Kajiwara Hisako (1896-1988)*, University of Washington, Seattle, 1990, tesi di dottorato, p. 10.

finanze famigliari e andando a stabilire un rapporto di quasi uguaglianza all'interno della coppia.[22]

Nonostante il valore attribuito al concetto di *ryōsai kenbo*, durante il periodo Meiji le donne iniziarono a ricoprire un ruolo fondamentale all'interno del sistema economico del Paese; già nel 1882, infatti, la quota di manodopera femminile impiegata nell'industria era superiore al sessantasei percento della forza lavoro totale.[23] Per questo motivo, se è possibile affermare che, in seguito a un piano di industrializzazione statale ben congegnato, il Giappone è riuscito a raggiungere il traguardo di prima potenza industriale non euro-americana,[24] tale successo è sicuramente merito anche del lavoro, e contestuale sfruttamento, delle donne.

L'ambito in cui, più di qualunque altro, le donne furono impiegate è sicuramente l'industria tessile. Le famiglie povere provenienti dalle zone rurali del Paese, infatti, venivano convinte a firmare dei contratti con cui, sostanzialmente, cedevano alle fabbriche le proprie figlie femmine, anche in giovanissima età, con la promessa di uno stipendio sia per loro che per le famiglie stesse. Queste speranze, tuttavia, venivano presto disattese, mentre le giovani ragazze finivano per ritrovarsi a lavorare in condizioni disumane, dovendo sottostare a turni infiniti e spazi vitali e lavorativi estremamente ristretti, che portavano a gravi incidenti, spesso mortali, e al dilagare di epidemie.[25]

Anche se sottoposte a condizioni lavorative sostanzialmente diverse a seconda della loro classe di appartenenza, per la prima volta nella storia del Giappone tutte le donne, qualunque fosse la propria estrazione sociale, erano tenute a svolgere una qualche occupazione. A riprova della maggiore importanza che il governo giapponese assegnava al loro contributo come forza lavoro, più che al loro ruolo di madri, vi è l'istituzione, su tutto il territorio nazionale, di una rete di asili a sostegno delle famiglie.[26]

Nell'anno 1903, il giornalista Ochiai Namio 落合浪雄 (1879 – 1938), nel suo articolo *Joshi shokugyō annai* 女子職業案内,[27] sottolineava come fosse essenziale, per le donne, cercare un lavoro che le rendesse economicamente autosufficienti. Questo perché, in un'epoca di cambiamenti come il periodo Meiji, mentre il costo della vita era

[22] MORIOKA, *Changing Images of Women*…, *cit*., pp. 21-22.
[23] Norman BRYSON, "Westernizing Bodies: Women, Art and Power in Meiji *Yōga*" in Joshua S. MOSTOW, Norman BRYSON e Marybeth GRAYBILL, *Gender and Power in the Japanese Visual Field*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2003, p. 117.
[24] HASTINGS e NOLTE, "The Meiji State Policy…", *cit*., pp. 151-152.
[25] REVELANT, *Il Giappone moderno*…, *cit*., pp. 103-104.
[26] HASTINGS e NOLTE, "The Meiji State Policy…", *cit*., pp. 163 e 171-173.
[27] Letteralmente "guida occupazionale per le donne".

in costante crescita, i salari rimanevano fissi sulle stesse cifre dei decenni precedenti; ciò rendeva impossibile, per i soli uomini, il mantenimento del proprio nucleo famigliare. Nonostante questa necessità, tuttavia, si poneva grande importanza su quali lavori fossero socialmente accettati per le donne e quali, invece, non considerati consoni; in linea di massima, agli uomini dovevano essere riservate tutte quelle occupazioni che prevedevano l'uso della creatività e dell'intelletto, mentre, per le donne, si reputavano più adatti gli impieghi manuali, oppure quelli concernenti il prendersi cura degli altri e l'insegnamento.[28]

Un primo cambio di paradigma, in tal senso, avvenne col passaggio al periodo Taishō, quando sempre più donne iniziarono a dedicarsi a lavori in campi che, fino a quel momento, erano stati loro preclusi.[29] A supporto di questa tendenza vi è anche la nascita di nuovi termini specifici, dei quali un esempio è *shokugyō fujin* 職業婦人,[30] con cui ci si riferiva a tutte coloro che svolgevano professioni considerate più "moderne", come le impiegate in ufficio o le donne che si dedicavano a lavori intellettuali.[31]

La prima grande mobilitazione popolare femminile, in termini sia sociali che lavorativi, ebbe luogo durante la guerra russo giapponese, combattuta tra il 1904 e il 1905. In questo frangente, diverse donne lavorarono all'interno di ospedali in veste di infermiere formate e stipendiate dalla Croce Rossa e, addirittura, alcune di esse ebbero la possibilità di viaggiare sul territorio giapponese per recarsi in basi militari distanti. Altre parteciparono alla fondazione di associazioni dedicate alla cura dei famigliari dei feriti e delle vittime, creando una rete di assistenza sociale estremamente capillare ed efficace; all'interno delle scuole, inoltre, le bambine e le ragazze confezionavano bendaggi e vestiti per i soldati al fronte. Anche l'imperatrice stessa si pose quale modello da seguire e diede il suo contributo alla causa, visitando i feriti ricoverati negli ospedali e facendo cospicue donazioni economiche agli enti responsabili della gestione della sanità.[32]

[28] WAKAMATSU Yurika, "Gendering Bijutsu: Art, Home, and Womanhood in Modern Japan, 1880s–1910s" in *Journal of Asian Humanities at Kyushu University*, 10, 2025, p. 11.
[29] La studiosa Morioka Michiyo ci fornisce un elenco di esempi di alcuni di questi impieghi, che comprendevano sia lavori amministrativi e d'ufficio che, altri, più specifici, come guidatrici di taxi e macchiniste di tram.
[30] Letteralmente "donne professioniste".
[31] MORIOKA, *Changing Images of Women*…, *cit*., pp. 18-19.
[32] HASTINGS e NOLTE, "The Meiji State Policy…", *cit*., pp. 159-162.

3.3 L'istruzione femminile

Come già affermato in precedenza, con l'inizio del periodo Meiji venne approvata una legge che introduceva, per bambini e bambine, alcuni anni di istruzione obbligatoria. Ciò si andò a unire, ben presto, al neo-introdotto ideale di *ryōsai kenbo*; secondo l'élite governativa, infatti, per le madri, affinché potessero assolvere appieno al loro compito di formare le future generazioni del Paese, era considerato fondamentale l'ottenimento di, almeno, una formazione scolastica di base.[33]

Per tale motivo, i curricola delle scuole maschili e femminili vennero fin da subito diversificati, con insegnamenti di materie e ideali sociali differenti; inoltre, le scuole femminili offrivano un livello di istruzione minore rispetto alle corrispettive maschili, precludendo, sostanzialmente, alle ragazze il proseguimento degli studi e l'accesso alle università.[34] A tal proposito, nel 1887, l'allora ministro dell'educazione Mori Arinori 森有礼 (1847 – 1889) scriveva:

> In the process of educating girls and women, we must put across the idea of serving and helping their country. The models for women are a mother nurturing her child; a mother teaching her child; her son coming of age and being conscripted to go to war and leaving his mother with a good-by; a son fighting bravely on the battlefield; and a mother receiving a telegram informing of her son's death in the war.[35]

Osservando i dati circa la partecipazione scolastica femminile senza considerare le condizioni sociali di contorno, la riforma sull'educazione sembra essere stata un enorme successo.[36] Tuttavia, erano molto frequenti i casi di ragazze che frequentavano le lezioni solo sporadicamente o che, per diversi motivi, non avevano la possibilità di completare il ciclo di studi. Ad esempio, non era raro che, in seguito a malattie o perdite di alcuni membri famigliari, fossero obbligate a ritirarsi dalla scuola per potersi prendere cura della

[33] WAKAMATSU, "Gendering Bijutsu…", *cit*., p. 4.
[34] HASTINGS e NOLTE, "The Meiji State Policy…", *cit*., p. 158.
[35] PATESSIO, *Women and Public Life in Early Meiji*…, *cit*., p. 33.
[36] Per quanto riguarda le scuole primarie, ci fu un aumento delle iscrizioni dal 15%, nel 1873, al 90%, nel 1903; nelle scuole secondarie, invece, le alunne iscritte passarono da 286, nel 1882, a 12.000, nel 1900 (PATESSIO, *Women and Public Life in Early Meiji*…, *cit*., p. 6).

casa; in altri casi, invece, erano i genitori stessi ad essere contrari all'educazione delle proprie figlie o che, addirittura, provavano vergogna all'idea che si acculturassero.[37]

All'inizio del Novecento, si cominciò a considerare i concetti di femminilità e di arte come fortemente interconnessi. L'educazione artistica, in giapponese chiamata *bijutsuteki shūyō* 美術的修養, iniziò ad essere valutata estremamente importante per la formazione delle donne, in quanto si riteneva sviluppasse la loro inclinazione alla cura della casa e alla crescita dei figli. Tuttavia, non tutte le forme d'arte erano reputate femminili; si riteneva che la poesia, l'*ikebana* 生花[38] e l'artigianato, in giapponese *shugei* 手芸, fossero prerogativa delle donne, mentre le belle arti e l'architettura, al contrario, dovessero essere riservate agli uomini. Questo pensiero era dovuto, oltre che all'influsso dell'ideologia vittoriana di separazione dei compiti sulla base del genere, alla convinzione che le donne dovessero dedicarsi alle attività manuali e pratiche, così da poter lasciare sufficiente spazio agli uomini per coltivare la propria creatività e il proprio intelletto.[39]

Questa distinzione si rifletté non solo nella formulazione di programmi didattici e manuali teorici[40] ben distinti per i due diversi generi, ma anche nell'istituzione di scuole esclusivamente femminili. Se, infatti, la maggior parte delle prime accademie d'arte fondate in Giappone durante il periodo Meiji erano rivolte ai soli studenti maschi, e un esempio in questo senso ci viene fornito dalla Tōkyō Bijutsu Gakkō 東京美術学校,[41] a partire dal 1900 iniziarono a sorgere anche delle scuole alternative riservate a bambine e ragazze. Di queste, la più importante fu, senz'altro, la Shiritsu Joshi Bijutsu Gakkō 私立女子美術学校, che offriva un'ampia varietà di corsi e che formò alcune delle artiste più importanti del periodo, come Kataoka Tamako 片岡玉子 (1905 – 2008) o Akamatsu

[37] PATESSIO, *Women and Public Life in Early Meiji*…, *cit*., pp. 6 e 43-44.
[38] Anche noto come *kadō* 花道, letteralmente "via dei fiori", è la pratica tipicamente giapponese di arrangiamento di fiori recisi.
[39] WAKAMATSU, "Gendering Bijutsu…", *cit*., pp. 2-5.
[40] Nei libri rivolti alle bambine era solito inserire figure che rimandassero alla femminilità e alla sfera domestica; ad esempio, come oggetti da copiare quali soggetti per le nature morte erano riportate immagini di fermacapelli, scatole da cucito e biberon. Per quanto riguarda gli insegnamenti, veniva posta maggiore importanza all'insegnamento del cucito rispetto a quello della pittura, mentre era completamente preclusa, alle studentesse, la frequentazione di corsi di architettura.
[41] Letteralmente "Scuola d'arte di Tōkyō", è un'accademia che fu fondata, nella capitale, nel febbraio del 1889.

Toshiko 赤松俊子 (1912 – 2000), anche conosciuta come Maruki Toshi 丸木俊 (fig. 30).[42]

Fig. 30 Maruki Toshi e Maruki Iri, *Hi* 火 (fuoco), *Genbaku no zu* 原爆の図 (pannelli di Hiroshima), 1950

Nonostante l'esortazione allo studio dell'arte, fin dalla giovane età si inculcava nelle ragazze l'idea che il perseguimento di una carriera come quella della pittura professionale non fosse consona alle donne, in quanto ritenuta una scelta di professione eticamente discutibile e, contestualmente, non economicamente redditizia. Al contrario, tuttavia, erano fortemente incoraggiate a diventare insegnanti, sia scolastiche che d'arte; infatti, si riteneva che, in questo modo, ottenessero grande esperienza nel campo dell'educazione, da sfruttare, in seguito, nella crescita dei propri figli. Principalmente, le donne venivano assunte come insegnanti elementari, sia perché si riteneva che non possedessero le conoscenze e le capacità necessarie per la docenza nei gradi scolastici superiori, sia perché, in questo modo, poteva essere corrisposto loro un salario inferiore.[43] Nonostante tali limiti, comunque, in alcuni casi eccezionali si trattò di una professione che consentì una grande libertà: ad alcune donne, infatti, per poter servire come insegnanti in scuole governative lontane dalla propria città d'origine, fu concesso di viaggiare per il territorio Giapponese, un'opportunità che, altrimenti, sarebbe stata loro preclusa.[44]

[42] WAKAMATSU, "Gendering Bijutsu…", *cit*., pp. 1 e 14-16.
[43] WAKAMATSU, "Gendering Bijutsu…", *cit*., pp. 16-19.
[44] PATESSIO, *Women and Public Life in Early Meiji*…, *cit*., p. 6.

Come conseguenza diretta dell'aumento di istruzione femminile di base vi fu, fin dai primi decenni di epoca Meiji, un inizio di presa di coscienza di genere collettiva; le donne cominciarono, infatti, a organizzare gruppi sociali e richiedere, per la propria categoria, maggiori diritti e lo stabilimento di un sistema societario egualitario. Al fine di contenere tale tendenza, furono promulgate appositamente diverse leggi, ma questo non impedì alle donne di ritagliarsi ugualmente degli spazi. Ciò si riscontra anche nella grande quantità di termini ad hoc che furono coniati a partire dall'inizio del Novecento e concernenti la sfera del femminile, quali *joken* 女権, *fujin shakai* 婦人社会 o *joryū sakka* 女流作家.[45] È particolarmente interessante notare anche come, a differenza di quanto accadeva in passato, durante i periodi Meiji e Taishō siano state le donne stesse a registrare e raccontare la propria condizione sociopolitica, tramite la pubblicazione di opere letterarie e, soprattutto, articoli di giornale.[46]

Per permettere alle donne di esprimersi liberamente e senza vincoli di argomenti furono fondate delle riviste apposite, prima fra tutte una intitolata *Seitō* 青鞜,[47] fondata nel 1911 da Hiratsuka Raichō 平塚らいてう (1886 – 1971).[48] Nei loro articoli, i membri della rivista discutevano di temi apertamente femministi, quali l'aborto, la prostituzione o l'incompatibilità della carriera lavorativa e del matrimonio, diventando, con il tempo, i principali esponenti del movimento di emancipazione femminile che, nel corso degli anni, si andò consolidando in Giappone.[49]

3.4 I mutamenti in campo artistico

Come già analizzato per diversi altri ambiti, il passaggio al periodo Meiji comportò una serie di cambiamenti sostanziali anche all'interno del mondo dell'arte. Durante il periodo del *sakoku*, così come era totale la separazione tra giapponesi e stranieri, anche le rispettive forme d'arte non avevano alcun contatto; capitava che gli occidentali diventassero soggetto delle opere, che però mantenevano sempre, senza eccezioni, caratteristiche tipicamente giapponesi.[50]

---

[45] Rispettivamente "diritti delle donne", "società delle donne" e "scrittrice donna".
[46] PATESSIO, *Women and Public Life in Early Meiji*…, *cit*., pp. 1-2 e 30-32.
[47] Letteralmente "calze blu", già all'epoca era conosciuta anche nella sua variante inglese "blue stockings", data l'ispirazione del gruppo all'omonimo movimento femminista inglese.
[48] Il suo nome di nascita era Hiratsuka Haru 平塚明.
[49] MORIOKA, *Changing Images of Women*…, *cit*., pp. 19-21.
[50] Norman BRYSON, "Westernizing Bodies: Women, Art and Power in Meiji Yōga" in Joshua S. MOSTOW, Norman BRYSON e Marybeth GRAYBILL, *Gender and Power in the Japanese Visual Field*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2003, p. 89.

Con il *bakumatsu* e l'apertura del Paese al resto del mondo, tuttavia, ci si iniziò presto a domandare se fosse il caso di mantenere questa distanza o, al contrario, introdurre e incorporare alla propria cultura anche le forme d'arte straniere. Prevalse, fin da subito, la seconda corrente di pensiero e di conseguenza, per indicare le opere di derivazione euro-americana, si coniò il termine *yōga* 洋画,[51] usato in opposizione al suo corrispettivo nazionale *nihonga* 日本画.[52]

In generale, tutti i principali movimenti avanguardistici europei vennero introdotti in Giappone, seppur con un certo ritardo rispetto alla loro fondazione in Europa, dove svilupparono una propria variante locale. Inoltre, l'interesse nei confronti della pittura occidentale era talmente elevato che, già nei primi decenni del periodo Meiji, vennero invitati a Tōkyō diversi gruppi di artisti europei, tra cui anche molti italiani, in qualità di professori e accademici presso corsi di *yōga* di alcune accademie. Contestualmente, andarono via via diminuendo i pittori che si dedicavano esclusivamente a opere riconducibili a uno stile puramente giapponese[53] e che si rifiutavano di cedere alle

Fig. 31 Vincent van Gogh, *Rami di mandorlo in fiore*, 1890

[51] Letteralmente "immagini occidentali", opposto al suo contrario "immagini giapponesi".
[52] Doris CROISSANT, "Icons of Femininity: Japanese National Painting and the Paradox of Modernity" in Joshua S. MOSTOW, Norman BRYSON e Marybeth GRAYBILL, *Gender and Power in the Japanese Visual Field*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2003, p. 119.
[53] L'ultimo individuabile è, probabilmente, Tomioka Tessai 富岡鉄斎 (1836 – 1924), probabilmente a causa della sua età già parecchio avanzata all'epoca dei fatti presi in considerazione.

influenze straniere; gli unici che continuarono a seguire fedelmente le tradizioni del Paese furono gli artigiani, più nello specifico ceramisti, laccatori e fabbri.[54]

Se è possibile affermare con certezza che la pittura europea ha avuto un grande impatto su quella giapponese, è anche importante constatare come, tale influenza, non fu certamente a senso unico, bensì fu reciproca. Infatti, molti artisti appartenenti alle correnti dell'art nouveau o del post-impressionismo, come Vincent van Gogh (1853 – 1890), Paul Cézanne (1839 – 1906) e Paul Gauguin (1848 – 1903), si ispirarono enormemente all'arte *ukiyoe* (fig. 31), talvolta arrivando addirittura a riprodurre fedelmente delle stampe giapponesi (fig. 32 e fig. 33).[55]

Fig. 32 Vincent van Gogh, Rami di mandorlo in fiore, *1890*

Fig. 33 Utagawa Hiroshige, Kameido Umeyashiki 亀戸梅屋舗 (Giardino di prugni di Kameido), 1857

Nel corso del primo decennio del Novecento sorsero, nelle grandi città, diversi circoli culturali e giornali settoriali volti a discutere dell'arte occidentale; due esempi, in tal senso, sono il circolo *Kuroneko Kai* 黒猫会,[56] fondato a Kyōto su ispirazione del locale parigino *Le Chat noir*, e la rivista illustrata *Shirakaba* 白樺,[57] attiva a Tōkyō.[58]

[54] Hugo MUNSTERBERG, "Tradition and Innovation in Modern Japanese Painting" in *Art Journal*, 27, 2, 1967/1968, pp. 152 e 154.
[55] CROISSANT, "Icons of Femininity…", *cit*., p. 119.
[56] Letteralmente "l'associazione gatto nero".
[57] Letteralmente "la betulla bianca".
[58] CROISSANT, "Icons of Femininity…", *cit*., pp. 120-121.

Sempre nello stesso periodo, il direttore della Tōkyō bijutsu gakkō Masaki Naohiko 正木直彦 (1862 – 1940) e il pittore Kuroda Seiki 黒田清輝 (1866 – 1924) si appellarono all'allora ministro dell'educazione, Makino Nobuaki 牧野伸顕 (1861 – 1949), affinché venisse data all'arte in stile occidentale pari importanza e visibilità di quella in stile giapponese. Fu così che, nel 1907, fu creato il *Bunten* 文展,[59] una mostra d'arte governativa che si teneva su base annuale e che esponeva, affiancate, opere *yōga* e *nihonga*.[60] La prima esposizione vide 635 opere giapponesi contro sole 329 di ispirazione europea; a partire dal dopoguerra, tuttavia, la tendenza si invertì, fino ad arrivare al periodo Taishō, più precisamente nel 1929, quando le opere *nihonga* furono 2103 e quelle *yōga* più del doppio, 4398.[61]

È interessante notare, tuttavia, come la pittura a olio in stile occidentale fosse considerata inappropriata per le donne, che erano, invece, esortate a dedicarsi a delle forme d'arte più tradizionali.[62] Uno dei motivi principali di tale esclusione è probabilmente riconducibile alla grande importanza che lo *yōga* poneva sulla pratica del nudo; gli studenti, infatti, erano tenuti a realizzare costantemente ritratti di modelli spogli, esercizio ritenuto fortemente inopportuno per le donne. A differenza di quanto accadeva per l'arte puramente giapponese, infatti, quella in stile occidentale prevedeva, per i propri pittori, una conoscenza e una resa anatomica impeccabile, anche quando si trattava di realizzare ritratti di persone vestite o, addirittura, figure all'interno di paesaggi più ampi.[63] Tale disposizione conoscerà un cambio di tendenza durante il periodo Taishō, quando diverse donne inizieranno a sperimentare tecniche e stili pittorici che esuleranno dalla sfera tipica del *nihonga*. In aggiunta, sorgeranno diversi gruppi e circoli artistici femminili specializzati in *yōga* e che, in diverse occasioni, organizzeranno delle mostre allo scopo di esibire le opere dei propri membri.[64]

Non potendosi dedicare allo *yōga*, molte donne di inizio periodo Meiji, soprattutto coloro che avevano già avviato la propria carriera artistica nel corso degli ultimi anni del periodo Edo, si dedicavano principalmente alla pittura *nanga*; due esempi in tal senso sono Okuhara Seiko 奥原晴湖 (1837 – 1913)[65] e Atomi Kaikei 跡見花蹊 (1840 – 1926),

[59] Abbreviazione del più esteso *Monbushō Bijutsu Tenrankai* 文部省美術展覧会.
[60] BRYSON, "Westernizing Bodies…", *cit*., p. 116.
[61] CROISSANT, "Icons of Femininity…", *cit*., p. 153.
[62] MORIOKA, *Changing Images of Women*…, *cit*., p. 13.
[63] BRYSON, "Westernizing Bodies…", *cit*., pp. 101-102.
[64] MORIOKA, *Changing Images of Women*…, *cit*., p. 29.
[65] (Segue nota) Il caso di Okuhara Seiko è sicuramente particolare. Figlia di un samurai di alto rango, la sua passione per la pittura non si limitò ad essere un passatempo, ma divenne il suo lavoro vero e proprio; probabilmente per questo motivo, non volendo essere giudicata diversamente dai suoi colleghi uomini, si

considerabili, a tutti gli effetti, l'ultima generazione di pittrici *bunjinga* attiva in Giappone.[66]

Un altro genere che ebbe origine proprio durante l'epoca Meiji e che, comunque, fu estremamente apprezzato dalle pittrici donne è quello delle opere *bijinga* 美人画,[67] che crebbe di popolarità fino a diventare, in breve tempo, una delle sottocategorie più importanti della pittura *nihonga*. Si tratta di ritratti di donne, sia in abiti moderni che tradizionali, raffigurate secondo uno stile simile a quello dell'*ukiyoe*.[68]

Infatti, seppur di nascita più recente, è un genere che getta le basi in un tipo di ritrattistica già in voga durante il periodo precedente ed estremamente popolare quale tema delle stampe policrome *ukiyoe*, noto con il nome di *bijin-e* 美人絵.[69] A inizio epoca Edo, più specificatamente nella prima metà del Seicento, queste tipologie di opere nacquero per rappresentare le donne che lavoravano nei contesti dei bagni pubblici, note con il termine giapponese di *yuna* 湯女, e le prostitute appartenenti ai ranghi più bassi. Già dalla seconda metà del secolo, tuttavia, queste rappresentazioni si evolsero in quella che divenne la loro forma definitiva, a cui si fa solitamente riferimento con il termine *kanbun bijin* 寛文美人;[70] si tratta di ritratti di donne singole e idealizzate, caratterizzate da grande eleganza e bellezza, ma tendenzialmente prive di personalità.[71]

Data la popolarità di cui le *bijinga* godevano durante il periodo Meiji e l'enorme quantità di opere raffiguranti tale soggetto che venivano prodotte, già dal 1915 venne dedicata loro un'intera sala all'interno del *Bunten*, precisamente la terza dell'esposizione, che prese, appunto, il nome di *bijinga shitsu* 美人画室.[72] Tuttavia, la critica arrivò presto

---

rifiutò sempre di firmare le sue opere coi caratteri di *joshi* 女史. Addirittura, la sua attitudine e il suo modo di porsi facevano sembrare che volesse, quasi, rinnegare completamente il suo genere; era nota, infatti, per aver, per tutta la durata della sua vita, portato i capelli corti e indossato abiti da uomo (FISTER, "Feminine Perceptions…", *cit*., p. 18). Per informazioni più esaustive circa questa pittrice, *cfr*. WAKAMATSU Yurika, P*ainting in Between: Gender and Modernity in the Japanese Literati Art of Okuhara Seiko (1837-1913)*, Harvard University, Cambridge, 2016, tesi di dottorato.

[66] MORIOKA, *Changing Images of Women*…, *cit*., p. 14.

[67] Letteralmente "immagini di bellezze", oppure "immagini di belle donne".

[68] CHEN Ching, "A Study of Women's Self-representation in Nihonga. Acceptance of Feminism from the Perspective of Female Japanese Style Painting Artists" in *Journal of the Society of Art and Design*, 2, 2021, p. 3.
陳環、「日本画における女性の自己表象についての考察。女性日本画家の自画像からみるフェミニズムの受容」、芸術学論集、第 2 号、2021、p. 3.

[69] Anche in questo caso, similmente a quanto detto per la parola *bijinga*, il termine può essere letteralmente tradotto come "dipinti di bellezze" o "dipinti di belle donne".

[70] Letteralmente "le bellezze di era kanbun", in riferimento al nome dell'epoca compresa tra gli anni 1661 e 1672).

[71] MORIOKA, *Changing Images of Women*…, *cit*., pp. 33-34.

[72] Letteralmente "sala delle immagini di bellezze".

a considerarle delle opere volgari e banali che, per tale natura, erano ritenute inadatte a una mostra ufficiale. Per questo motivo, dalla decima edizione si decise, per evitare biasimi di alcun genere, di escludere dall'esibizione, perlomeno, le *bijinga* raffiguranti cortigiane; si privilegiarono, invece, le rappresentazioni di figure storiche o di donne in *kimono*.[73]

Anche nei casi in cui i soggetti raffigurati dovrebbero essere delle figure storiche specifiche, le loro rappresentazioni sembrano sempre essere quelle di donne idealizzate, senza mai presentare dei tratti somatici effettivamente riconducibili a qualcuno in particolare. Questa è la più grande differenza riscontrabile tra le *bijinga* e la ritrattistica *yōga*. Se in Europa, infatti, il ritratto si è diffuso fin dal XIII secolo, in Giappone tale concetto è stato introdotto solo in periodo Meiji, avendo, tra l'altro, vita molto breve; lo scopo del ritratto è, difatti, quello di registrare le caratteristiche fisiche di un determinato soggetto, esigenza che nell'arte, dopo l'avvento della fotografia, venne progressivamente a mancare. Nonostante ciò, esistono anche casi di artiste donne che si dedicarono a realizzare propri autoritratti, come Itō Shōha 伊藤小坡 (1877 – 1968), Shima Seien 島成園 (1892 – 1970), Kajiwara Hisako 梶原緋佐子 (1896 – 1988), Ogura Yuki 小倉遊亀 (1895 – 2000) o Kitazawa Eizuki 北澤映月 (1907 – 1987). [74]

Il genere delle *bijinga* non rimase immutato nel tempo, ma fu soggetto ad alcuni cambiamenti ed evoluzioni; nello specifico, perse progressivamente la connotazione erotica e sensuale che si trascinava con sé dal periodo Edo e dall'estetica dei quartieri del piacere, rendendola, di fatto, una tipologia di arte creata, sempre più, dalle donne per le donne.[75]

Ciò avvenne come conseguenza della volontà, sempre più diffusa, di sfidare la tradizione che vedeva le *bijinga* come un prodotto culturale patriarcale, concepito per compiacere la sola fascia maschile della popolazione. Una sempre più diffusa, specialmente a partire dal periodo Taishō, critica sociale, unita alla nascita di una coscienza di genere, portò a ritenere inopportuna una rappresentazione delle donne quali bambole prive di personalità, favorendo, invece, una ritrattistica che lasciasse ampio spazio alle emozioni e alla personalità dei soggetti.[76]

[73] CHEN, "A Study of Women's Self-representation…", *cit*., p.3.
[74] CHEN, "A Study of Women's Self-representation…", *cit*., pp. 3-8.
[75] CROISSANT, "Icons of Femininity…", *cit*., pp. 137-138.
[76] MORIOKA, *Changing Images of Women*…, *cit*., pp. 46-48.

Esemplificativa, in tal senso, è la seguente dichiarazione del 1924, attribuibile a un critico d'arte dell'epoca:

> *Bijinga* does not fit in today's society any longer. We should simply call it "*onna no e*".[77] "Beautiful woman" of the new era does not simply mean a good looking woman with a pretty face but a woman who is full of rich human qualities.[78]

3.5 Uemura Shōen

Nel contesto di questo panorama culturale e artistico, una delle pittrici donne più riconosciute e apprezzate fu, sicuramente, Uemura Shōen 上村松園 (1875 – 1949). Figlia di Uemura Tahei 上村太兵衛,[79] un mercante di foglie di te di Kyōto, e di sua moglie Nakako 仲子 (1848 – 1934), il suo nome di nascita era Tsune 上村津禰. Il padre Tahei morì due mesi prima che l'artista nascesse, lasciando la moglie vedova e con la responsabilità di crescere, da sola, due figlie piccole; tuttavia, Nakako, nonostante la giovane età, decise di non risposarsi e, per supportare la propria famiglia, aprì una casa da tè, nota con il nome di *Chikiriya* ちきり屋. È qui che, durante l'infanzia, Uemura Shōen passò le sue giornate, osservando i clienti del negozio e dilettandosi nel disegno, con una predilezione per le rappresentazioni di donne e ragazze. Gli avventori stessi del locale, colpiti dalla dedizione della bambina, le portavano spesso in dono dei libri di figure, affinché potesse ricopiarle o prendervi ispirazione; uno di essi, una volta, le regalò un timbro personalizzato per firmare i propri disegni, nello stesso stile di quelli usati dagli artisti per le proprie opere d'arte.[80]

---

[77] In giapponese 女の絵, letteralmente traducibile come "dipinti di donne"; si perde, qui, completamente il significato precedente di *utsukushii* 美しい, ovvero di bellezza, proprio delle *bijinga*.
[78] MORIOKA, *Changing Images of Women*…, *cit*., p. 47.
[79] Deceduto nel 1875, la sua data di nascita è sconosciuta.
[80] Helena MERRITT e YAMADA Nanako, "Uemura Shōen: Her Paintings of Beautiful Women" in *Women's Art Journal*, 13, 2, 1992, p. 12.

Shōen stessa, diversi anni più tardi, nelle sue memorie, ricorderà quel periodo nei seguenti termini:

> Upon returning from the school, I went and set in my mother's shop and spent the rest of the afternoon drawing. Sometimes I copied beautiful Edo-style woodblock prints my mother bought for me. […] As I was always drawing behind a counter, people begin to talk about me as "the little girl at the tea-leaf shop who is always drawing and doodling". […] An old man with beautiful white hair found out that I was fond of painting and often showed me colorful pictures of cherry blossmos. […] Then, there was a young painter who gave me drawings of bamboo and orchid.[81]

Nel 1887, all'età di dodici anni, Uemura Shōen si iscrisse alla Kyōto-fu Gagakko 京都府画学校, una scuola superiore a indirizzo artistico fondata nel 1880 e che offriva corsi sia sull'arte *nihonga* che *yōga*, dove diventò allieva di Suzuki Shōnen 鈴木松年 (1848 – 1918). Nonostante la sua intera famiglia fosse contraria alla scelta, considerandolo un indirizzo di studio inutile e inappropriato, la mamma, notando la passione e il talento della giovane figlia, la sostenne e incoraggiò sempre nelle sue decisioni.[82] Nel maggio dello stesso anno, per poter approfondire ulteriormente la sua conoscenza artistica, soprattutto nella definizione delle figure umane, iniziò il suo percorso di formazione anche nell'atelier privato di Shōnen; fu l'insegnante stesso ad assegnarle, in questo frangente, il nome d'arte Shōen.[83]

All'età di quindici anni, più precisamente nell'aprile del 1890, partecipò a una mostra artistica tenutasi a Tōkyō nel contesto della Terza Esibizione Industriale Nazionale, o *Naikoku Kangyō Hakurankai* 内国勧業博覧会. L'opera che presentò, intitolata *Shiki Bijin-zu* 四季美人図 (fig. 34),[84] ricevette un attestato di merito e fu notata dal principe inglese Arthur William Patrick Albert (1850 – 1942), che decise di acquistarla; tale evento portò grande popolarità alla giovane Shōen, sulla quale vennero scritti anche numerosi articoli di giornale. Il successo riscosso da questa prima opera indusse il governo

[81] MORIOKA, *Changing Images of Women*…, *cit*., pp. 52-53.
[82] MERRITT e YAMADA, "Uemura Shōen: Her Paintings…", *cit*., p. 12.
[83] Il primo carattere *shō* 松, ovvero pino, venne preso dal nome di Shōnen stesso; il secondo, invece, quello di *en* 園, serviva a evocare i campi di foglie da tè.
[84] Letteralmente "Ritratto di bellezze nelle quattro stagioni".

giapponese, due anni dopo, a richiederne una seconda versione (fig. 35) da presentare, assieme ai dipinti di altre quattordici artiste giapponesi, al padiglione delle donne dell'Esposizione Mondiale di Chicago[85] del 1893.[86]

Fig. 34 Uemura Shōen, *Shiki Bijin-zu* 四季美人図 (Ritratto di bellezze nelle quattro stagioni), 1890

Fig. 35 Uemura Shōen, *Shiki Bijin-zu* 四季美人図 (Ritratto di bellezze nelle quattro stagioni), 1892

Nel 1893, data la crescente divergenza di interessi tra l'allieva e il maestro, Shōen abbandonò l'atelier di Shōnen per iniziare a studiare sotto uno degli artisti più influenti all'epoca a Kyōto, Kōno Bairei 幸野楳嶺 (1844 – 1895); in seguito alla morte del suo nuovo insegnante, avvenuta due soli anni più tardi, la pittrice si trasferì nell'atelier di Takeuchi Seihō 竹内栖鳳 (1864 – 1942), uno dei più talentuosi studenti di Konō Bairei

[85] Anche nota come Fiera Colombiana di Chicago.
[86] Ana Victoria GALÀN SANZ, "Memorias de unas cejas azules. Los escritos de la pintora Uemura Shōen" in *CLINA Revista Interdisciplinaria de Traducción Interpretación y Comunicación Intercultural*, 8, 2, 2022, pp. 89-90.

stesso. Tale fortuito cambiamento segnò positivamente l'arte della pittrice; Takeuchi Seihō, infatti, oltre a essere destinato a diventare una delle figure più influenti della scena artistica *nihonga* di periodo Taishō e Showa, invitava i suoi allievi a non limitarsi a copiare meccanicamente i modelli dei grandi maestri del passato, ma a basarsi sulla propria inclinazione e osservazione del mondo esterno.[87] Ciò portò Shōen a realizzare, oltre alle *bijinga* in cui si andava specializzando, diverse opere aventi per soggetto scene del quotidiano, che aveva modo di osservare durante le sue giornate; un esempio di dipinto in tal senso è *Jinsei no hana* 人生の花 (fig. 36),[88] risalente al 1899 e ritraente una giovane donna, in compagnia della madre, in procinto di sposarsi.

Fig. 36 Uemura Shōen *Jinsei no hana* 人生の花 (il fiore della vita), 1899

[87] MORIOKA, *Changing Images of Women*…, *cit*., pp. 58-59.
[88] Letteralmente "fiore della vita".

Nel 1900 partecipò, con l'opera *Hanazakari* 花盛り,[89] all'esibizione nazionale promossa dalla *Nihon Bijutsuin* 日本美術院,[90] ovvero l'Accademia giapponese d'arte; in quest'occasione ricevette il primo premio, superando anche il suo primo insegnante Suzuki Shōnen, che si classificò quinto.[91] A questo punto della propria vita, Shōen aveva già deciso di voler fare della pittura il proprio lavoro, e non solo una semplice passione. Per tale motivo continuò a impegnarsi sempre più duramente, ben consapevole di doversi sforzare più dei suoi colleghi uomini per raggiungere anche solo il medesimo risultato. Di ciò rimane traccia anche nei suoi diari, dove si legge:

> When I began studying [with Seihō], I found myself among so many students already accomplished and well-known. I resolved to myself to work very hard. […] Our teacher emphasized sketching and we often went on long sketching trip carrying our lunches. I didn't want to be left behind by men. I even went on an overnight sketching trip with them.[92]

I suoi sforzi e le sue rinunce, in ogni caso, non passavano totalmente inosservati. Nishiyama Suishō 西山翠嶂 (1879 – 1958), un altro allievo di Takeuchi Seihō, scrisse di lei:

> When I went for a walk, I often came across a young woman […] completely absorbed in sketching. It was miss Uemura. Even at the theater, while everybody was enjoying the performance, I would suddenly notice a woman sketching with concentration the scene on the stage. Her diligence and hard work really amazed me. […] Miss Uemura copied and studies not only figure paintings by her teacher but also those of landscape, flowers and birds and everything else… her commitment to the study of painting astonished everyone.[93]

---

[89] Parola che, letteralmente, si tradurrebbe come "fiori nel pieno della loro fioritura" ma, spesso, è usata come espressione idiomatica per fare riferimento all'età in cui la donna è al massimo della propria bellezza.
[90] Si tratta di un gruppo di artisti specializzati in *nihonga* estremamente influente, fondato nel 1898 da Okakura Tenshin 岡倉天心 (1862 – 1913), pseudonimo di Okakura Kakuzō 岡倉覚三.
[91] MERRITT e YAMADA, "Uemura Shōen: Her Paintings…", *cit*., p. 12.
[92] MORIOKA, *Changing Images of Women*…, *cit*., p. 60.
[93] MORIOKA, *Changing Images of Women*…, *cit*., p. 61.

Nonostante tale impegno, nel corso del 1902 la sua vita subì un repentino cambio di rotta, quando diede alla luce un figlio maschio, Uemura Shōkō 上村松篁 (1902 – 2001), il cui nome di battesimo era Nobutarō 信太郎. Il padre era Suzuki Shōnen, che all'epoca, tuttavia, aveva già cinquant'anni, una moglie e altri figli; Shōen e Shōnen, infatti, non si sposarono né convissero mai e la pittrice crebbe suo figlio come madre single. Ciò le portò la disapprovazione dell'opinione pubblica, in quanto avere dei figli al di fuori del matrimonio era visto, per le donne, come un qualcosa di estremamente disonorevole, soprattutto nel contesto delle città più tradizionaliste, come poteva essere Kyōto all'epoca.[94] Shōen reagì alla situazione con estremo stoicismo, continuando a lavorare duramente e senza lasciare spazio ai propri sentimenti; di grande aiuto le furono anche l'incondizionato supporto di sua madre e la propria convinzione di quanto le donne possedessero innate forza d'animo e dignità, qualità essenziali per il superamento delle difficoltà della vita.[95]

Nonostante la ricezione sociale negativa della sua maternità, infatti, Shōen continuò a vincere premi per la sua arte, cosa che le permise, nel corso del 1903, di essere in grado di sostenere sé stessa e la sua intera famiglia. Nel corso di quell'anno, fece chiudere a sua mamma la casa da tè e, insieme, si trasferirono in un'abitazione situata in un quartiere più residenziale; qui aprì un suo atelier privato, dove impartiva lezioni a giovani artisti, in prevalenza donne, che accorrevano in gran numero e consideravano un onore l'averla come insegnante.[96] Già a inizio Novecento, infatti, si era guadagnata la nomea di grande esperta e maestra di *bijinga*, venendo nominata anche all'interno di libri d'arte contemporanea; in uno di essi, si leggeva di lei "Shōen excels in figure depictions. This is impressive because the figure is the hardest subject even for male painters".[97]

[94] MERRITT e YAMADA, "Uemura Shōen: Her Paintings…", *cit*., p. 12.
[95] MORIOKA, *Changing Images of Women*…, *cit*., p. 64.
[96] GALÀN SANZ, "Memorias de unas cejas azules…", *cit*., p. 90.
[97] MORIOKA, *Changing Images of Women*…, *cit*., p. 65.

Anche dalle memorie di suo figlio Shōkō emergono la sua passione per l'arte e la sua devozione al proprio lavoro, attitudine che, all'epoca, era considerata una prerogativa degli uomini:

> My mother's studio was on the second floor. She stayed there and painted from morning to night. […] I called my mother "Mother upstairs". My grandmother and aunt took care of the houshold. […] Even as a child, however, I noticed that my mother enjoyed great respect of the public, and I was proud of her.[98]

Shōen partecipò alla prima edizione del 1907 della mostra governativa *Bunten* con il suo dipinto *Nagayo* 長夜 (fig. 37), di chiara ispirazione *ukiyoe*, grazie al quale vinse il terzo premio. Tale evento segnò il picco della sua popolarità artistica, che da questo momento in poi rimarrà indiscussa; negli anni verrà regolarmente accettata come partecipante del *Bunten*, fino ad essere dichiarata, nel 1916, suo membro permanente.[99]

Fig. 37 Uemura Shōen, *Nagayo* 長夜 (Una lunga notte), 1907

[98] MERRITT e YAMADA, "Uemura Shōen: Her Paintings…", *cit*., p. 13.
[99] MORIOKA, *Changing Images of Women*…, *cit*., pp. 68, 70 e 73.

A partire dal 1910, ottenne, in diverse occasioni, il ruolo di giurata all'interno di molteplici mostre artistiche, diventando, alla quinta edizione del *Teiten* 帝展[100] del 1924, la prima donna in assoluto a rivestire tale ruolo in ambito governativo.[101] In aggiunta, nel corso del 1917 le fu commissionata, dall'imperatrice in persona, la realizzazione di una serie di dipinti destinati proprio al palazzo imperiale, progetto che la tenne impegnata per una ventina d'anni.[102] Pare che fu, probabilmente, proprio in seguito a tali eventi che la pittrice iniziò a considerarsi al pari dei suoi colleghi artisti uomini; a partire dal 1926, inoltre, smetterà di firmarsi come "Shōen, pittrice donna", passando definitivamente al solo, e più neutrale, nome "Shōen".[103]

Le sue opere di periodo Taishō si distinguono dalle precedenti per l'introduzione di nuove tematiche; assieme alla realizzazione di *bijinga* raffiguranti donne anonime, infatti, iniziò a ritrarre anche figure femminili note, tratte dalla tradizione. Un esempio,

Fig. 38 Uemura Shōen, *Honō* 焔 (La fiamma), 1918

[100] A partire dal 1919, il *Bunten* venne rinominato *Teiten*, abbreviazione di *Teikoku Bijutsu Tenrankai* 帝国美術展覧会, traducibile in italiano come "Mostra d'arte imperiale".
[101] GALÀN SANZ, "Memorias de unas cejas azules…", *cit*., pp. 90-91.
[102] MERRITT e YAMADA, "Uemura Shōen: Her Paintings…", *cit*., p. 14.
[103] MORIOKA, *Changing Images of Women*…, *cit*., p. 31.

in tal senso, ci viene fornito dall'opera *Honō* 焔 (Fig. 38), risalente al 1918 e raffigurante la dama Rokujō 六条,[104] personaggio tratto dal *Genji monogatari*.[105]

Ascrivibile alla stessa categoria, ovvero di opere raffiguranti soggetti storici, è anche *Yōhiki* 楊貴妃 (fig. 39), una coppia di paraventi pieghevoli realizzata per l'edizione del 1922 della mostra imperiale *Teiten*.

Fig. 39 Uemura Shōen, *Yōhiki* 楊貴妃, 1922

Tale dipinto, ritraente la consorte imperiale Yang Guifei (719 – 756), a cui qui si fa riferimento col suo nome giapponese Yōhiki, oltre a essere un unicum nel repertorio di Shōen, che non realizzò mai dei nudi, risulta essere un'interessante eccezione all'interno del panorama artistico giapponese. Fino a questo momento, infatti, non era mai successo che qualcuno decidesse di dipingere la principessa, considerata una delle quattro bellezze

[104] Il suo nome intero nell'opera è Rokujō no miyasundokoro 六条御息所; amante di Genji, in un episodio del romanzo si trasforma inconsapevolmente, per la gelosia, in un *ikiryō* 生霊, uno spirito vendicativo che uccide la partoriente Aoi no Ue 葵の上, moglie di Genji.
[105] Stephanie SU, "Redefining Femininity in Imperial Japan: The Chinese Female Body in Uemura Shōen's Yōkihi (1922)" in *Japan Forum*, 37, 4, 2025, p. 451.

della Cina classica e simbolo di grande eleganza e raffinatezza, in uno stato di nudo parziale. Nonostante la sorpresa iniziale del pubblico, tuttavia, il dipinto fu generalmente molto apprezzato.[106]

In seguito alla realizzazione di queste due opere, Uemura Shōen smise, per un certo lasso di tempo, di presentare i propri lavori alle principali esibizioni artistiche del Paese; tale allontanamento dalla scena pubblica ebbe fine nel 1934, in seguito alla morte di sua madre Nakako, sopraggiunta a causa di una malattia che si protrasse per più di sette anni, evento che la segnò profondamente. La pittrice nutriva, infatti, per la mamma un profondo affetto, oltre che una grande e sincera riconoscenza; tra le altre cose, all'interno delle sue memorie, raccolte nell'opera *Seibishō* 青眉抄,[107] spesso si riferiva a lei come "la madre della sua arte", attribuendole il merito del suo successo e della sua grande passione per la pittura.[108] È proprio in sua memoria che realizzò, nel corso del 1934, l'opera *Boshi* 母子 (fig. 40), raffigurante una madre che tiene in braccio il proprio figlio neonato.

Fig. 40 Uemura Shōen, *Boshi* 母子 (Madre e figlio), 1934

[106] SU, "Redefining Femininity in Imperial Japan…", *cit.*, pp. 443-444.
[107] Letteralmente "Estratti di sopracciglia blu". Questo titolo derivava dal fatto che sua madre fosse solita rasarsi le sopracciglia, una pratica diffusa a Kyōto durante il periodo Edo, a simboleggiare lo status di donna sposata.
[108] MORIOKA, *Changing Images of Women*…, *cit*., pp. 77-78 e GALÀN SANZ, "Memorias de unas cejas azules…", *cit*., p. 91.

Durante gli ultimi anni della sua vita ricevette molti riconoscimenti culturali di altissimo livello. Nel corso del 1941, non solo alcuni suoi scritti vennero pubblicati all'interno di diverse riviste artistiche, ma divenne anche membro dell'Accademia imperiale di belle arti giapponese. Inoltre, un anno prima della sua morte, nel 1948, fu insignita dell'Ordine della Cultura,[109] diventando la prima donna ad ottenere tale riconoscimento.[110] Anche suo figlio Shōkō, che diverrà una figura influente della scena artistica di Kyōto, otterrà a sua volta, nel 1984, lo stesso riconoscimento; la loro è, fino a questo momento, l'unica famiglia in cui due diverse generazioni siano mai state insignite di tale plauso.[111]

[109] In giapponese *bunkakunshō* 文化勲章, è un'alta onorificenza istituita dall'Imperatore Shōwa 昭和天皇 (1901 – 1989), il cui nome personale era Hirohito 裕仁.
[110] GALÀN SANZ, "Memorias de unas cejas azules…", *cit*., p. 91.
[111] MERRITT e YAMADA, "Uemura Shōen: Her Paintings…", *cit*., p. 16.

Capitolo IV

CONSIDERAZIONI FINALI

4.1 I passi avanti del secondo dopoguerra

Già durante gli anni della Seconda guerra mondiale, le artiste ottennero, in Giappone, maggiore spazio espositivo e, di conseguenza, maggior visibilità; ciò avvenne perché, durante il conflitto, buona parte dei loro colleghi uomini furono chiamati al fronte per combattere, lasciando così spazio alle donne nelle esibizioni e mostre del periodo.[1]

Successivamente, con la fine della guerra e la sconfitta dell'impero giapponese, il Paese fu occupato dalle forze militari degli Alleati, principalmente degli Stati Uniti, e questo fece crescere, nella popolazione, una diffusa speranza per l'emanazione di nuove leggi progressiste e democratiche, tra cui anche alcune che, finalmente, sancissero la parità di diritti di genere. Nonostante tale aspettativa fu presto disattesa, durante il dopoguerra le donne riuscirono a compiere grandi passi avanti all'interno del mondo dell'arte, che, come già analizzato nel corso di questa tesi, è da sempre stato caratterizzato da una dominanza maschile. Ad esempio, in questo periodo, la pittrice Morita Motoko 森田元子 (1903 – 1969) divenne la prima donna a essere nominata giudice del *Nitten* 日展,[2] più specificatamente della sua divisione *yōga*; tale nomina è particolarmente significativa, se si tiene in considerazione la precedente avversione nei confronti delle artiste che si occupavano di pittura in stile occidentale.[3]

Un altro cambiamento che favorì una maggior presenza di donne nel contesto del panorama artistico giapponese fu la possibilità di ammissione, all'interno delle scuole artistiche del Paese, di studenti di entrambi i generi; infatti, se, in precedenza, le accademie erano aperte alla sola frequentazione di studenti uomini, con pochissime

[1] Alicia VOLK, 「日本の民主化における美術と女性の解放：三岸節子と赤松俊子を中心に」(Art and Women's Liberation in a Newly Democratic Japan, with a Focus on Migishi Setsuko and Akamatsu Toshiko) in *U.S.-Japan Women's Journal*, 57, 2020, p. 25.
[2] Abbreviazione di *Nihon bijutsu tenrankai* 日本美術展覧会, è il nuovo nome con cui, a partire dal secondo dopoguerra, venne chiamata la mostra governativa *Teiten*, precedentemente *Bunten*.
[3] VOLK, "Art and Women's Liberation…", *cit*., p. 22.

eccezioni su tutto il territorio,[4] a partire dal 1946 esse permisero anche alle donne di iscriversi, grazie alla decisione governativa di potenziare l'educazione femminile. Nonostante tale innovazione, tuttavia, il preconcetto sociale per cui la figura dell'artista dovesse essere prettamente maschile continuò a perdurare, motivo per cui le donne continuarono a essere escluse dalle principali associazioni culturali del Paese. Per far fronte a questa discriminazione, iniziarono a sorgere, su tutto il territorio giapponese, organizzazioni e movimenti artistici di fondazione femminile volti, per l'appunto, a tutelare le artiste emergenti.[5]

Un esempio, in tal senso, ci viene fornito dall'associazione *Joryū Gaka Kyōkai* 女流画家協会[6], fondata a Tōkyō nel 1947 da Migishi Setsuko 三岸節子 (1905 – 1999) e organizzatrice di esibizioni annuali aventi lo scopo di esporre opere di sole donne, appartenenti ai più diversi generi pittorici. Un altro organismo significativo del dopoguerra fu il *Fujin Minshu Kurabu* 婦人民主クラブ,[7] un gruppo politico simpatizzante col Partito Comunista Giapponese,[8] fondato nel 1946 allo scopo di promuovere l'uguaglianza tra uomini e donne e combattere le discriminazioni di genere. Un importante strumento di questa associazione fu il settimanale *Fujin Minshu Shinbun* 婦人民主新聞, nel quale si trattava, insieme a molti altri temi oggi definibili come femministi, della scena artistica giapponese e si dava visibilità alle artiste che esponevano alle esibizioni promosse dalla *Joryū Gaka Kyōkai*.[9] Nel 1942, inoltre, fu fondata la *Dai Nihon Fujinkai* 大日本婦人会,[10] un'associazione ombrello che, col tempo, andò ad assorbire tutti gli altri gruppi sociali e culturali femminili, come i due sopra citati.[11]

In generale, nel periodo successivo alla Seconda guerra mondiale, il Giappone vide un aumento dell'adozione, da parte degli intellettuali e degli artisti, delle teorie marxiste e socialiste; ciò portò alla diffusione del pensiero che andassero abbattute le barriere che separavano la cultura dalla quotidianità e dalle masse, in un tentativo di

[4] Una di esse era la Joshi Bijutsu Gakkō 女子美術学校, oggi chiamata Joshi Bijutsu Daigaku 女子美術大学, un'università privata femminile situata a Tōkyō e a Samigahara.
[5] YOSHIMOTO Midori, "Women Artists in the Japanese Postwar Avant-Garde" in *Women's Art Journal*, 1, 27, 2006, pp. 26-27.
[6] Letteralmente "Associazioni delle donne pittrici".
[7] Letteralmente "Club democratico delle donne".
[8] Spesso abbreviato in JCP, acronimo di Japanese Communist Party, noto in Giappone con il nome Nihon Kyōsan-tō 日本共産党.
[9] VOLK, "Art and Women's Liberation…", *cit*., pp. 25-26.
[10] Letteralmente "Associazione delle donne del Grande Giappone".
[11] Manuel SCHILCHER, *Out of the Shadow: How The west Formed a Concept of Modern Women in Japan*, University of Art and Design Linz, Austria, 2020 (Abstract modificato di una tesi di dottorato), p. 12.

avvicinare l'intera popolazione al mondo artistico. È così che ottennero maggiore notorietà i movimenti avanguardistici, che iniziarono a operare al di fuori del controllo governativo, accettando quali opere anche forme artistiche che esulavano dai canoni.[12]

Unitamente alla loro apertura alle masse, i movimenti avanguardistici si mostrarono tendenzialmente molto inclini anche all'accoglienza di artiste all'interno delle proprie esibizioni, rappresentando un trampolino di lancio per tutte quelle donne che speravano di fare dell'arte la propria vita. In questo contesto emersero diverse personalità che, col tempo, ottennero grande risonanza; una di esse fu Tabe Mitsuko 田部光子 (1933 – 1924). Cresciuta a Fukuoka, nel sud del Giappone, si impegnò, per tutta la vita, a dare risalto alle artiste della sua zona, prima tramite un'associazione che lei stessa aiutò a fondare, la *Kyūshū-ha* 九州派,[13] e, in seguito, a partire dal 1974 e per una decina d'anni, organizzando la mostra annuale Kyūshū Women Art Exhibition. Per quanto riguarda la sua produzione, Tabe Mitsuko fu una delle prime artiste che integrarono, nelle proprie opere, temi femministi; un esempio, in tal senso, ci viene fornito dall'installazione *Jinkō Taiban* 人工胎盤[14] (fig. 41).[15]

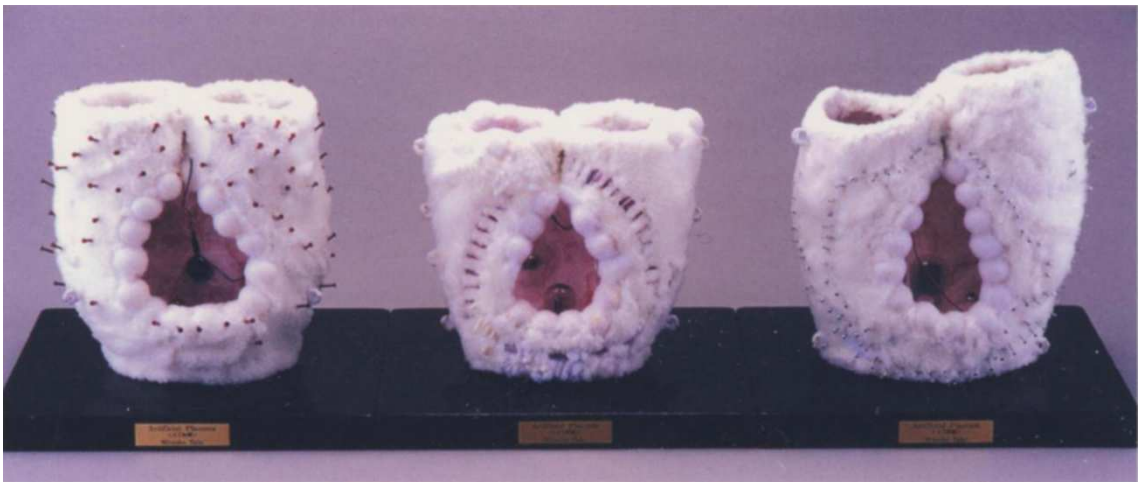

Fig. 41 Tabe Mitsuko, *Jinkō Taiban* 人工胎盤 (Placenta artificiale), 1961 e ricreata nel 2004

L'opera, originariamente prodotta nel 1961 per una mostra promossa, a Tōkyō, dalla *Kyūshū-ha* e riprodotta, poi, nel 2004, nella versione ancora oggi esistente, raffigura tre busti di donna rovesciati con il ventre aperto, in modo da lasciare visibile l'utero. Tale

[12] SCHILCHER, *Out of the Shadow*, *cit*., p. 2.
[13] Letteralmente "Scuola del Kyūshū", questa associazione fu attiva tra il 1957 e il 1958.
[14] Letteralmente "Placenta artificiale".
[15] YOSHIMOTO, "Women Artists…", *cit.*, pp. 28 e 30.

installazione, inizialmente realizzata quando Tabe Mitsuko stessa era incinta, si poneva l'obiettivo di sensibilizzare lo spettatore sul tema della gravidanza e del dolore provocato dal parto, oltre che denunciare la visione, ancora molto diffusa all'epoca, secondo cui il valore sociale di una donna si definisse in base al suo ruolo di madre.

Quello di Tabe Mitsuko è, senza dubbio, un esempio di ricezione positiva, ma non tutte le artiste sue contemporanee furono altrettanto fortunate; due esempi a tal proposito furono Akutagawa Saori 芥川紗織 (1924 – 1966) e Kishimoto Sayako 岸本清子 (1939 – 1988). Akutagawa Saori, prima di raggiungere la notorietà quale pittrice di dipinti astratti su larga scala (fig. 42), dovette faticare per essere riconosciuta come artista indipendente e non come "pittrice casalinga" o "moglie di Akutagawa Yasushi",[16] epiteti con cui, nei primi anni Cinquanta, solitamente vi ci si riferiva.[17]

Fig. 42 Akutagawa Saori, *Kojiki Yori* 古事記より (Dal *Kojiki*, Cronache di Antichi Eventi), 1957

Per Kishimoto Sayako, la carriera fu ancora più difficile. Affiliata al movimento Neo-Dada di Tōkyō, non fu mai completamente accettata dai suoi colleghi uomini, che la consideravano a loro inferiore e vedevano in lei un semplice mezzo per attirare l'interesse del pubblico e aumentare la propria visibilità. Ciò ebbe un grandissimo impatto sulla psiche dell'artista, che per tutta la vita rifiutò la sua femminilità e il suo istinto materno; in questo modo, rifiutando il proprio genere e cercando di comportarsi come un uomo,

[16] Akutagawa Yasushi 芥川也寸志 (1925 – 1989) fu un rinomato compositore e direttore d'orchestra giapponese.
[17] YOSHIMOTO, "Women Artists…", *cit.*, p. 27.

sperava di ottenere quel riconoscimento che le era stato precedentemente negato, così da potersi fare strada all'interno del mondo artistico giapponese, profondamente maschilista.[18] Dopo aver abbandonato la scena Neo-Dada, periodo del quale non ci rimangono sue opere, Kishimoto si avvicinò, nel corso degli anni Settanta, alla Pop Art, fino ad arrivare, dal 1980 in poi, alla definizione di un suo stile artistico personale, non riconducibile a nessun movimento esistente e caratterizzato da dipinti su larga scala espressivi e dai colori vibranti, realizzati su tele orizzontali e allungate (fig. 43).

Fig. 43 Kishimoto Sayako, *La civilizzazione dei mostri*, 1983

4.2 La nascita del dibattito di genere

Il periodo compreso tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta fu caratterizzato dalla nascita, in Giappone così come nel resto del mondo, di un dibattito di genere, volto ad aumentare la consapevolezza delle donne circa la propria condizione svantaggiata all'interno della società. Ciò portò a un incremento della quantità di gruppi impegnati proprio a tal proposito, oltre che all'organizzazione di seminari e conferenze in cui dare spazio al dibattito e alla nascita di diversi mezzi di comunicazione improntati alla pubblicazione di articoli ispirati a quelli prodotti, a partire dagli anni Dieci del Novecento, dalla già precedentemente nominata rivista *Seitō*. Tale contesto aprì la strada, negli anni Ottanta, alla diffusione del femminismo vero e proprio, a cui si iniziò a far riferimento, in giapponese, con il neologismo *feminizumu* フェミニズム.[19]

Il principale argomento di discussione concerneva la possibilità, per le donne, di conciliare il ruolo di madre con un'eventuale carriera lavorativa ma, in merito, l'opinione pubblica, gli attivisti e l'élite governativa non giunsero mai a un accordo su quale fosse

[18] YOSHIMOTO, "Women Artists…", *cit.*, p. 29.
[19] KANO Ayako, "Debates on Japanese feminism" in COATES, Jennifer, FRASER, Lucy e PENDLETON, Mark, *The Routledge Companion to Gender and Japanese Culture*, Routledge, Londra, 2019, p. 32.

il miglior modo di bilanciare la sfera pubblica e quella lavorativa. Alcune correnti di pensiero sostenevano che le donne dovessero avere il diritto di cercare un'occupazione stabile, che fosse, inoltre, retribuita al pari dei propri colleghi uomini; altre, al contrario, supportavano la visione tradizionale che assegnava alle donne il compito di prendersi cura della casa e della famiglia, seppur senza tenere mai in considerazione l'ipotesi di istituire degli incentivi statali che rendessero economicamente possibile tale prospettiva. Questa decennale indecisione è, probabilmente, alla base della posizione molto arretrata occupata dal Giappone all'interno delle classifiche globali sull'uguaglianza di genere nei vari Paesi del mondo, collocazione che, negli anni, rimarrà pressoché invariata; infatti, in una graduatoria stilata nel 2017,[20] il Giappone è risultato al 114esimo posto su 144 paesi partecipanti, una posizione considerevolmente bassa, se si tiene conto della sua natura di cosiddetto paese altamente sviluppato.[21]

Alcuni timidi tentativi di miglioramento sono stati fatti alla fine del millennio, più precisamente nel 1999, quando il governo giapponese attuò due provvedimenti volti proprio a migliorare questa sua posizione: la legge *Danjo kyōdō sankaku shakai kihon-hō* 男女共同参画社会基本法[22] e il programma *Danjo kyōdō sankaku shakai kihon keikaku* 男女共同参画基本計画.[23] Con essi, ci si proponeva di porre le basi per il raggiungimento dell'uguaglianza di genere, istituendo anche dei centri, nelle diverse municipalità del Paese, preposti proprio al supporto dei cittadini. Tuttavia, probabilmente anche a causa dell'estraneità con la neo coniata espressione *danjo kyōdō*, questi provvedimenti generarono un'ondata di reazioni negative, con un'impennata negli anni compresi tra il 2004 e il 2006. L'opinione pubblica diede inizio, infatti, a un'accesa opposizione al movimento di promozione della parità di genere, sostenendo che si trattasse di un tentativo di eliminare le differenze biologiche tra i due sessi e di imporre la superiorità femminile sugli uomini; a capo del movimento di opposizione c'erano diversi movimenti conservatori e di destra, associati ad alcune organizzazioni religiose, come quella nominata *Jinja Honchō* 神社本庁,[24] fondata nel 1946, in seguito alla separazione tra lo Stato e la religione Shintō.[25]

[20] Nello specifico, si tratta del Global Gender Gap Index stilato in seguito a una ricerca dal World Economic Forum.
[21] KANO, "Debates on Japanese feminism", *cit*., pp. 31 e 34.
[22] Letteralmente "Legge di base per una società volta alla parità di genere".
[23] Letteralmente "Piano di base per una società volta alla parità di genere".
[24] In italiano denominata "Associazione dei santuari shintoisti"
[25] YAMAGUCHI Tomomi, "The Mainstreaming of Feminism and the Politics of Backlash in Twenty-First-Century Japan" in BULLOCK, Julia C., KANO Ayako e WELKER, James, *Rethinking Japanese Feminism*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2017, pp. 68-85.

È quindi possibile notare come, nonostante gli effettivi passi avanti compiuti dalle donne a partire dal secondo dopoguerra, sia in quanto a riconoscimento artistico che in generale all'interno della società, la strada da percorrere per giungere a una vera e propria uguaglianza di genere resti ancora molto lunga.

Contestualmente ai cambiamenti di cui sopra, si iniziarono ad aprire dibattiti anche sulla possibile applicazione della teoria di genere alla storia dell'arte. In ambito giapponese, nello specifico, le prime problematiche furono sollevate dalla studiosa Chino Kaori 千野香織 (1952 – 2001), che propose una nuova lettura della tradizione visiva giapponese basata su principi fondanti diversi e che andasse così, quindi, ad ampliarsi, prendendo in considerazione, oltre ai grandi e celebrati maestri, anche le molteplici donne che vi hanno contribuito. Secondo le parole di Chino Kaori stessa:

> Once we become aware of gender issues, we realize that the objects and theme s that have been discussed in art history studies until now have all been chosen according to the values of one segment of society, heterosexual men. And we realize that is a fundamental to believe that such an art history is "universal" and "mainstream". […] Through this realization we see the possibilities for creating a new kind of art history studies, different from the conventional one.[26]

Tali affermazioni scatenarono una rapida e veemente reazione tra i sostenitori della tradizionale visione della storia dell'arte che, nello specifico, sollevarono tre obiezioni. La prima affermava che si trattasse semplicemente di una nuova moda, importata dagli Stati Uniti e dall'Europa e che, in quanto tale, non fosse applicabile al contesto giapponese; inoltre, aggiungeva che, dato che si trattava di una problematica mai sollevata dalle donne in passato, non potesse essere un'effettiva esigenza sociale, quanto più un mero tentativo di creazione di disordine. In secondo luogo, si sosteneva che le teorie femministe fossero intrinsecamente oppressive e che puntassero, nella realtà, a sovvertire l'ordine sociale esistente, allo scopo di stabilire un sistema matriarcale e misandrico. Infine, si riteneva che, ampliando i cataloghi delle esibizioni per accogliere anche la produzione delle donne, si sarebbe inevitabilmente finiti per esporre opere che non fossero veramente meritevoli, diminuendo la qualità generale delle mostre.

[26] KANO Ayako, "Women? Japan? Art? Chino Kaori and the Feminist Art History Debates" in *Review of Japanese Culture and Society*, 15, 2003, p. 27.

Nonostante affermazioni di questo tipo provocarono forti reazioni tra gli accademici dell'epoca, sia uomini che donne, non si riuscì a raggiungere un compromesso sulla situazione, che rimase, così, immutata.[27]

Un dibattito di tale natura non fu una prerogativa giapponese, ma andò, ovviamente, a caratterizzare anche la scena artistica euro-americana, contesto in cui la voce protagonista fu quella della studiosa Linda Nochlin (1931 – 2017), responsabile di aver dato inizio, nell'effettivo, alla discussione di genere nel campo della storia dell'arte. Nel suo saggio *Why are there no great women artists*, la studiosa propone una critica radicale non solo all'assenza delle donne dal canone artistico, ma soprattutto, come la sua collega Chino Kaori, alle categorie interpretative che hanno reso tale assenza apparentemente naturale e indiscutibile. Un punto principale della sua argomentazione è costituito dal tentativo di decostruzione del mito del genio artistico che, in particolare nel contesto della tradizione euro-americana moderna, viene considerato come un dono innato e naturale, che emerge, quindi, in modo spontaneo, a prescindere dal contesto sociale in cui l'artista è immerso. Tuttavia, secondo Linda Nochlin, il genio artistico, sulla cui figura si basa l'intera tradizione visiva, altro non è che il risultato di un processo di formazione e selezione, avvenuto all'interno di istituzioni ben specifiche, quali accademie e botteghe. In una visione di questo tipo, l'assenza di artiste nel canone e la loro apparente mancanza di genio artistico non significa carenza di capacità e competenze, ma diventa il risultato di una sistematica esclusione delle donne dai processi di istruzione. Infatti, la studiosa sottolinea come la produzione artistica richieda non solo competenze tecniche, ma anche condizioni di vita ben precise, quali tempo libero, autonomia economica e libertà di movimento e di frequentazione di ambienti pubblici e professionali; storicamente, tali condizioni sono state negate alle donne, alle quali veniva assegnato, invece, un ruolo prevalentemente domestico e privato. La figura dell'artista, così come si è andata affermando nel contesto della modernità, presupponeva una dedizione totale al lavoro, assieme a una certa disponibilità a trasgredire determinate norme sociali; per una donna, tale tipo di vita risultava spesso inaccettabile, se non, addirittura, del tutto impraticabile.[28]

[27] KANO, "Women? Japan? Art? ...", *cit*.,m pp. 31-32.
[28] NOCHLIN, Linda, "Why Are There no Great Women Artists?" in GORNICK, Vivian e MORAN, Barbara K., *Woman in sexist society: Studies in Power and Powerlessness*, Basic Books, New York, 1971, pp. 480-510.

Sicuramente, bisogna riconoscere come, nel corso degli ultimi decenni, siano stati molteplici i tentativi, a livello globale, di portare alla luce l'operato delle donne nel contesto della storia dell'arte giapponese; con questo obiettivo, infatti, furono organizzate numerose mostre, anche eterogenee tra loro, sia all'estero che su tutto il territorio giapponese. Un esempio a tal proposito può essere la mostra organizzata da Kokatsu Reiko 小勝禮子 (1955 – oggi) in collaborazione col Museo Prefetturale di Belle Arti di Tochigi[29] e intitolata *Hashiru onnatachi: josei gaka no senzen sengo 1930-1950-nendai*,[30] assieme al suo seguito *Zen'ei no josei: 1950-1975*,[31] esibente duecentoventi opere attribuibili a

Fig. 44 Nakanoshima Museum of Art 大阪中之島美術館, locandina della mostra *Ōsaka in the Eyes of Women Painters*, 2023-2024

quarantasei differenti artiste, attive nel contesto delle avanguardie giapponesi del secondo dopoguerra.[32] Altrettanto interessanti sono una serie di mostre organizzate, a partire dagli anni 2000, nel territorio del Kansai e volte a pubblicizzare proprio le artiste nate, cresciute e attive nei dintorni della città di Ōsaka. Alcuni esempi in tal senso possono essere una

[29] In giapponese Tochigi Kenritsu Bijutsukan 栃木県立美術館.
[30] 走る女たち:女性の画家の戦前戦後 1930−1950 年代, letteralmente traducibile come "Donne che corrono: pittrici donne prima e dopo la guerra, tra gli anni Trenta e Cinquanta del Novecento.
[31] 前衛の女性:1950−1975, letteralmente traducibile come "Donne nelle avanguardie tra il 1950 e il 1975".
[32] Per maggiori informazioni su queste mostre, *cfr.* YOSHIMOTO, "Women Artists…", *cit.*

piccola mostra del 2006 promossa dalla casa editrice Sankei Shinbun 産経新聞,[33] che ebbe un enorme successo e attirò così tanti visitatori da spingere la città a inaugurare una sezione museale permanente riservata proprio alle artiste donne, oppure la più recente *Ōsaka in the Eyes of Women Painters*, tenuta tra il mese di dicembre del 2023 e quello di febbraio del 2024 presso il Nakanoshima Museum of Art (fig. 44), avente un vasto catalogo di centottantasei opere attribuibili a cinquantanove diverse artiste, tra cui figura anche il nome di Shima Seien.[34]

4.3 Conclusioni

L'obiettivo che ci si è posti, con il presente lavoro, è stato quello di ricercare la presenza di donne all'interno del vasto panorama artistico giapponese, la natura del contributo da loro fornito e le difficoltà che, nel corso dei secoli, hanno incontrato. L'indagine ha avuto la finalità di tracciare, a tal proposito, una panoramica generale del loro operato attraverso i diversi periodi storici che hanno caratterizzato la cultura giapponese, concentrandosi su quelli in cui la presenza delle donne è stata più significativa e portando, come esempi, delle artiste che sono state ritenute particolarmente rilevanti.

Dato l'ampio intervallo cronologico che si è andati a considerare, la presente tesi non si pone in alcun modo l'obiettivo di rappresentare una rassegna esaustiva delle artiste che hanno operato in Giappone nel corso dei secoli, quanto più, per l'appunto, una sintesi delle condizioni storiche, sociali e culturali in cui esse hanno potuto, o non potuto, agire. L'auspicio, tuttavia, è che questo lavoro possa costituire un punto di partenza per delle ricerche successive, che vadano a indagare più dettagliatamente ed esaurientemente questo argomento che, fino al giorno d'oggi, è stato poco considerato.

---

[33] Nome abbreviato del più esteso Sangyō Keizai Shinbun 産業経済新聞, letteralmente "giornale economico e industriale", si tratta di un quotidiano avente sede a Tōkyō e Ōsaka e fondato, col nome di Jiji Shinpō 時事新報, nel 1882

[34] Per maggiori informazioni a riguardo, oltre che a un elenco esaustivo di diverse altre mostre, *cfr*. AKHMYLOVSKAYA, Larisa Alekseevna, "The 2023-2024 museum programs dedicated to the works of Japanese female artists of the Meiji, Taishō and Shōwa eras" in *Manuscript*, 2, 17, 2024, 58-69.
АХМЫЛОВСКАЯ, Лариса Алексеевна, "Музейные программы 2023-2024 гг., посвящённые творчеству японских художниц эпох Мэйдзи, Тайсё и Сёва", выпуск 2, том 17, 2024, пп. 58-69.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ADDISS, Stephen, “The Three Women of Gion” in WEIDNER, Marsha, *Flowering in the shadows: Women in the history of Chinese and Japanese painting*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1990, pp. 241-263.

AKIYAMA Terukazu e GRAYBILL, Maribeth (traduzione e adattamento di), “Women Painters at the Heian Court” in WEIDNER, Marsha, *Flowering in the shadows: Women in the history of Chinese and Japanese painting*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1990, pp. 159-184.

AKHMYLOVSKAYA, Larisa Alekseevna, “The 2023-2024 museum programs dedicated to the works of Japanese female artists of the Meiji, Taishō and Shōwa eras” in *Manuscript*, 2, 17, 2024, 58-69.
АХМЫЛОВСКАЯ, Лариса Алексеевна, “Музейные программы 2023-2024 гг., посвящённые творчеству японских художниц эпох Мэйдзи, Тайсё и Сёва”, выпуск 2, том 17, 2024, пп. 58-69.

BRENNAN FORD, Barbara, “The Arts of Japan” in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 45, 1, 1987, pp. 1-56.

BRYSON, Norman, “Westernizing Bodies: Women, Art and Power in Meiji *Yōga*” in MOSTOW, Joshua S., BRYSON, Norman e GRAYBILL, Marybeth, *Gender and Power in the Japanese Visual Field*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2003, pp. 89-118.

CAROLI, Rosa e GATTI, Francesco, *Storia del Giappone*, Editori Laterza, Bari, Roma, 2004.

CARPENTER, John T., “Kano and Tosa. China-Inspired Themes in Edo Art” in CARPENTER, John T., *The Poetry of Nature. Edo Paintings from the Fishbein-Bender Collection*, Yale University Press, Londra e New Haven, 2018, pp. 19-33.

CARPENTER, John T., “Ukiyo-e. The Poetry Culture of the Floating World” in CARPENTER, John T., *The Poetry of Nature. Edo Paintings from the Fishbein-Bender Collection*, Yale University Press, Londra e New Haven, 2018, pp. 173-201.

CARPENTER, John T. e McCORMICK, Melissa, *The Tale of Genji: A Japanese Classic Illuminated,* The Metropolitan Museum of Art, New York, 2019.

CHEN Ching, “A Study of Women's Self-representation in Nihonga. Acceptance of Feminism from the Perspective of Female Japanese Style Painting Artists” in *Journal of the Society of Art and Design*, 2, 2021, pp. 1-10.

陳環、「日本画における女性の自己表象についての考察。女性日本画家の自画像からみるフェミニズムの受容」、芸術学論集、第 2 号、2021、pp. 1-10.

CHEN Ching, “The Advance of Female Artists in Japanese-style Painting: From the Transition of Ito Shoha's Painting Style” in *Journal of the Society of Arts and Design*, 3, 2022, pp. 1-10.

陳環、「伊藤小坡の画風の変遷からみる女性。日本画家の進出についての試論」、芸術学論集、第 3 号、2022、pp. 1-10.

CHINO Kaori, “Gender in Japanese Art” in MOSTOW, Joshua S., BRYSON, Norman e GRAYBILL, Marybeth, *Gender and Power in the Japanese Visual Field*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2003, pp. 17-34.

CROISSANT, Doris, “Icons of Femininity: Japanese National Painting and the Paradox of Modernity” in MOSTOW, Joshua S., BRYSON, Norman e GRAYBILL, Marybeth, *Gender and Power in the Japanese Visual Field*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2003, pp. 119-139.

DINWIDDIE, Donald e MASON, Penelope, *History of Japanese Art*, Prentice Hall, Upper Saddle River, 2005.

FISTER, Patricia, “Female *Bunjin*: The Life of Poet-Painter Ema Saikō” in BERNSTEIN, Gail Lee, *Recreating Japanese Women 1600-1945*, University of California Press, Berkeley e Los Angeles, 1991, pp. 108-130.

FISTER, Patricia, “Feminine Perceptions in Japanese Art of the Kinsei Era” in *Japan Review*, 8, 1997, pp. 3-21.

FISTER, Patricia, *Japanese Women Artists 1600-1900*, catalogo delle mostre di Helen Foresman Spencer Museum of Art, 2 aprile – 22 maggio 1988 e di Honolulu Academy of Arts, 21 settembre – 22 ottobre 1988, Harper & Row Publishers Inc., New York, Philadelphia, San Francisco, London, Mexico City, São Paulo, Sydney, 1988.

FISTER, Patricia, “The Life and Art of Chō Kōran” in WEIDNER, Marsha, *Flowering in the shadows: Women in the history of Chinese and Japanese painting*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1990, pp. 265-293.

FISTER, Patricia, “Women Artists in Traditional Japan” in WEIDNER, Marsha, *Flowering in the shadows: Women in the history of Chinese and Japanese painting*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1990, pp. 219-240.

FUJIWARA no Michitsuna no Haha, INUKAI Kiyoshi (a cura di), *Kagerō nikki* (Diario di un'effimera) in Shinchō Nihon Koten Shūsei, vol. 54, Shinchōsha, Tōkyō, 1994 (1ª ed. 1982).
藤原道綱母、犬養廉「蜻蛉日記」、新潮日本古典集成、第五四回、新潮社、東京、1994 (1982).

FUJIWARA no Michitsuna no Haha, ARNTZEN, Sonja (a cura di), *The Kagerō Diary*, Center for Japanese Studies of the University of Michigan, Ann Arbor, 1997.

GALÀN SANZ, Ana Victoria, "Memorias de unas cejas azules. Los escritos de la pintora Uemura Shōen" in *CLINA Revista Interdisciplinaria de Traducción Interpretación y Comunicación Intercultural*, 8, 2, 2022, pp. 87-105.

HASTINGS, Sally Ann e NOLTE, Sharon H., "The Meiji State's Policy Toward Women, 1890 – 1910" in BERNSTEIN, Gail Lee, *Recreating Japanese Women 1600-1945*, University of California Press, Berkeley e Los Angeles, 1991, pp. 151-174.

IHARA Saikaku, CALZA, Gian Carlo (a cura di) e ORIGLIA, Lydia (traduzione di), *Vita di un Libertino*, Ugo Guanda Editore S.p.A., Parma, 1988 (1ª ed. 1976).

IHARA Saikaku, YOSHIDA Kōichi (a cura di), *Kōshoku ichidai otoko* (Vita di un libertino) in Koten Bunko, vol. 290, Kōda Insatsu Kaisha, Tōkyō, 1971.
井原西鶴、吉田幸一「好色一代男」、古典文庫、第二九〇、甲田印刷株式会社、東京、1971.

JACKSON, Reginald, "Dying in Two Dimensions: Genji emaki and the Wages of Depth Perception" in *Mechademia*, 7, 2012, pp. 149-172.

KANO Ayako, “Debates on Japanese feminism” in COATES, Jennifer, FRASER, Lucy e PENDLETON, Mark, *The Routledge Companion to Gender and Japanese Culture*, Routledge, Londra, 2019, pp. 31-39.

KANO Ayako, “Women? Japan? Art? Chino Kaori and the Feminist Art History Debates” in *Review of Japanese Culture and Society*, 15, 2003, pp. 25-38.

KINOSHITA Kyoko, “The Life and Art of Tokuyama Gyokuran” in FISCHER, Felice e KINOSHITA Kyoko, *Ike Taiga and Tokuyama Gyokuran: Japanese Masters of the Brush*, Yale University Press, Londra e New Haven, 2007, pp. 33-51.

KOBAYASHI Tadashi e NELSON DAVIS, Julie (traduzione e adattamento di), “The Floating World in Light and Shadow: Ukiyo-e Paintings by Hokusai’s Daughter Ōi” in CARPENTER, John T., *Hokusai and His Age: Ukiyo-e Paintings in Late Edo Japan*, Hotei Publishing, Amsterdam, 2005, pp. 93-103.

LIPPIT, Yukio, “Figure and Facture in the Genji Scrolls: Text, Calligraphy, Paper, and Painting” in SHIRANE Haruo, Envisioning The Tale of Genji: Media, Gender, and Cultural Production, Columbia University Press, New York, 2008, pp. 49-80.

McCORMICK, Melissa, “On the Scholarship of Chino Kaori” in *Review of Japanese Culture and Society*, 15, 2003, pp. 1-24.

MERRITT, Helena e YAMADA Nanako, “Uemura Shōen: Her Paintings of Beautiful Women” in *Women’s Art Journal*, 13, 2, 1992, pp. 12-16.

MORIOKA Michiyo, *Changing Images of Women: Taisho period paintings by Uemura Shoen (1875-1949), Ito Shoha (1877-1968), and Kajiwara Hisako (1896-1988)*, University of Washington, Seattle, 1990, tesi di dottorato.

MOSTOW, Joshua S., "Introduction" in MOSTOW, Joshua S., BRYSON, Norman e GRAYBILL, Marybeth, *Gender and Power in the Japanese Visual Field*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2003, pp. 1-16.

MUNSTERBERG, Hugo, "Tradition and Innovation in Modern Japanese Painting" in *Art Journal*, 27, 2, 1967/1968, pp. 151-55.

MURASAKI Shikibu, ISHIDA Jōji e SHIMIZU Yoshiko (a cura di), *Genji monogatari 3* (La Storia di Genji, vol. 3) in Shinchō Nihon Koten Shūsei, vol. 18, Shinchōsha, Tōkyō, 1993 (1ª ed. 1978).
紫式部、石田穣二、清水好子「源氏物語三」、新潮日本古典集成、第一八回、東京、新潮社、1993 (1978).

MURASAKI Shikibu, ORSI, Maria Teresa (a cura di), *La Storia di Genji*, Giulio Einaudi Editore S.p.A., Torino, 2015.

NOCHLIN, Linda, "Why Are There no Great Women Artists?" in GORNICK, Vivian e MORAN, Barbara K., *Woman in sexist society: Studies in Power and Powerlessness*, Basic Books, New York, 1971, pp. 480-510.

OKA Midori, "Nanga. Chinese-Style Landscapes and Literati Poetics" in CARPENTER, John T., *The Poetry of Nature. Edo Paintings from the Fishbein-Bender Collection*, Yale University Press, Londra e New Haven, 2018, pp. 81-115.

PATESSIO, Mara, *Women and Public Life in Early Meiji Japan: The Development of the Feminist Movement*, Center for Japanese Studies, University of Michigan, Michigan, 2011.

PETERSON, Joannah, "Through the Eyes of Ladies-in-Waiting: Female Spectatorship and the Power of Knowledge in the Genji Scrolls" in *Monumenta Nipponica*, 79, 2, 2024, pp. 167-214.

REVELANT, Andrea, *Il Giappone moderno dall'Ottocento al 1945*, Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino, 2018.

SADUN, Daniela, "Emakimono: struttura, tecnica e storia" in *Il Giappone*, 9, 1996, pp. 5-40.

SCHILCHER, Manuel, *Out of the Shadow: How The west Formed a Concept of Modern Women in Japan*, University of Art and Design Linz, Austria, 2020 (Abstract modificato di una tesi di dottorato).

SICA, Virginia, "Hōjō Masako. Donne e potere nel Giappone premoderno" in BULFONI, Clara, JULLION, Marie Christine e SICA, Virginia, *Al di là del cliché. Rappresentazioni multiculturali e transgeografiche del femminile*, Franco Angeli editore, Milano, 2012, pp. 159-169.

SU Stephanie, "Redefining Femininity in Imperial Japan: The Chinese Female Body in Uemura Shōen's Yōkihi (1922)" in *Japan Forum*, 37, 4, 2025, pp. 442-466.

SUZUKI Nami, *Heian kōki ni okeru monogatari bungaku no kaigaka ni tsuite: "bo'nji keisatsu hakubyō Ise monogatari emaki" sohon no sōtei fukugen kenkyū* (Sulla rappresentazione pittorica della letteratura di tardo periodo Heian: uno studio sulla ricostruzione della presunta versione originale del Rotolo illustrato sui Racconti di Ise), Tōkyō University of the Arts, Tōkyō, 2022, Tesi di laurea.

鈴木七実、「平安後期における物語文学の絵画化について:『梵字経刷白描伊勢物語絵巻』祖本の想定復元研究」、東京藝術大学、東京、2022, 学位論文.

SUZUKI Tomi, recensione della mostra "Splendid Japanese Women Artists of the Edo Period. Special Exhibition on the 120th Anniversary of Jissen Women's Educational Institute, at the Kōsetsu Memorial Museum, Tokyo, April 18–June 21, 2015" in *Early Modern Women*, 10, 2, 2016, pp. 155-166.

TAKEUCHI, Melinda, "Ike Taiga: A Biographical Study" in *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 43, 1, 1983, pp. 141-186.

TSUJI Hirokazu, "Inseiki no josei to bunka geinō" (Donne, cultura e arti nell'epoca Insei) in *Kiyō ronbun (bulletin paper)*, 34, 2021, pp. 37-48.

辻浩和、「院政期の女性と文化・芸能」、紀要論文 (Bulletin Paper)、第 34 号、2021、pp. 37-48.

VESCO, Silvia, "La raffinata iconografia del Genji monogatari" in LIMENTANI VIRDIS, Caterina, *Splendori dal Giappone. Le storie del principe Genji nella tradizione Edo e nelle incisioni di Miyayama Hiroaki*, CLEUP s.c., Padova, 2014, pp. 53-62.

VOLK, Alicia, 「日本の民主化における美術と女性の解放：三岸節子と赤松俊子を中心に」(Art and Women's Liberation in a Newly Democratic Japan, with a Focus on Migishi Setsuko and Akamatsu Toshiko) in *U.S.-Japan Women's Journal*, 57, 2020, pp. 21-56.

WAKAMATSU Yurika, “Gendering Bijutsu: Art, Home, and Womanhood in Modern Japan, 1880s–1910s” in *Journal of Asian Humanities at Kyushu University*, 10, 2025, pp. 1-22.

WAKAMATSU Yurika, *Painting in Between: Gender and Modernity in the Japanese Literati Art of Okuhara Seiko (1837-1913)*, Harvard University, Cambridge, 2016, tesi di dottorato.

WEIDNER, Marsha, “Introduction. Images and Realities” in WEIDNER, Marsha, *Flowering in the shadows: Women in the history of Chinese and Japanese painting*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1990, pp. 1-24.

YAMAGUCHI Tomomi, “The Mainstreaming of Feminism and the Politics of Backlash in Twenty-First-Century Japan” in BULLOCK, Julia C., KANO Ayako e WELKER, James, *Rethinking Japanese Feminism*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2017, pp. 68-85.

YONEZAWA Yoshino e YOSHIZAWA Chu, MONROE, Betty Iverson (traduzione e adattamento di), *Japanese Painting in the Literati Style*, John Weaterhill Inc., New York, 1974 (1ª ed. giapponese Heibonsha, Tōkyō, 1966).

YOSHIMOTO Midori, “Women Artists in the Japanese Postwar Avant-Garde” in *Women’s Art Journal*, 1, 27, 2006, pp. 26-32.

GLOSSARIO

A

Amashōgun 尼将軍: “generale supremo monaca”, titolo assegnato a Hōjō Masako quando prese il potere, ufficiosamente, al posto dei suoi figli.

Azuchi-Momoyama (periodo) 安土桃山時代: periodo storico giapponese compreso tra il 1573 e il 1603.

B

Bakufu 幕府: “governo della tenda”, governo militare con a capo la figura dello *shōgun*.

Bakumatsu 幕末: fine del *bakufu*.

Bijin 美人: ritratto di beltà.

Bijin-e 美人絵: ritratto di beltà.

Bijinga 美人画: ritratto di beltà.

Bijinga shitsu 美人画室: padiglione del *Bunten* dedicato alle opere *bijinga*.

Bijutsuteki shūyō 美術的修養: educazione artistiche.

Bunjin 文人: letterato.

Bunjinga 文人画: pittura dei letterati, altro nome della scuola *nanga*.

Bunkakunshō 文化勲章: Ordine della cultura, onorificenza istituita dall’imperatore Shōwa.

Bunmei kaika 文明開化: slogan giapponese di periodo Meiji traducibile come “civiltà e progresso”.

Buke shohatto 武家諸法度: decreto shogunale del 1635.

Buke yashiki 武家屋敷: residenza di una famiglia appartenente all'aristocrazia militare.

Bunten 文展 (abbreviazione di Monbushō Bijutsu Tenrankai 文部省美術展覧会): mostra d'arte governativa.

Byōbu 屏風: paravento pieghevole.

C

Chikiriya ちきり屋: casa da tè giapponese gestita da Nakako, madre di Uemura Shōen.

Chōnin 町人: cittadino comune.

Chōshūki 長秋記: raccolta di diari redatti, presumubilmente, tra il 1105 e il 1136 da Minamoto no Morotoki.

D

Dai Nihon Fujinkai 大日本婦人会: associazione culturale femminile giapponese fondata nel 1942.

Danjo doken 男女同権: parità di diritti tra uomo e donna.

Danjo byōdō 男女平等: uguaglianza tra uomo e donna.

Danjo kyōdō sankaku shakai kihon keikaku 男女共同参画基本計画: programma statale giapponese avviato nel 1999.

Danjo kyōdō sankaku shakai kihon-hō 男女共同参画社会基本法: legge giapponese emanata nel 1999.

Danson-johi 男尊女卑: subordinazione della donna all'uomo.

E

E-awase 絵合: "Gara di dipinti", capitolo XVII dell'opera *Genji monogatari*.

Edo (periodo) 江戸時代: periodo storico giapponese compreso tra il 1603 e il 1868.

Edokoro 絵所: atelier pittorici presenti alla corte Heian.

Eiga monogatari 栄花物語: opera in più volumi incentrata sulla famiglia Fujiwara, redatta presumibilmente tra il 1028 e il 1107.

E-iri nichiyō onna chōko-ki 絵入日用女重宝記: "Guida illustrata per la vita quotidiana delle donne", enciclopedia femminile pubblicata nel 1847.

Eikan-dō 永観堂: tempio di Kyōto.

Emakimono 絵巻物: rotolo illustrato.

Eshi 絵師: pittori professionisti.

F

Feminizumu フェミニズム: femminismo.

Fujin Minshu Kurabu 婦人民主クラブ: gruppo politico femminile giapponese del secondo dopoguerra.

Fujin Minshu Shinbun 婦人民主新聞: rivista del gruppo politico *Fujin Minshu Kurabu*.

Fujin shakai 婦人社会: società delle donne.

Fusuma-e 襖絵: dipinto su porte scorrevoli.

G

Genji-e chinjō 源氏絵陳情: "Difesa delle immagini di Genji", opera letteraria di periodo Kamakura.

Genji monogatari 源氏物語: "Storia di Genji", opera letteraria giapponese composta alla corte Heian da Murasaki Shikibu, presumibilmente nel primo decennio dell'XI secolo.

Genji monogatari emaki 源氏物語絵巻: rotolo illustrato avente come soggetto il *Genji monogatari* e realizzato, presumibilmente, tra il 1120 e il 1150.

Gōgaku 郷学: scuola statale istituita presso un villaggio.

Goyō-eshi 御用絵師: pittore ufficiale di corte durante il periodo Edo.

H

Hashihime 橋姫: “principessa del ponte”, capitolo XLV dell’opera *Genji monogatari*.

Heian (periodo) 平安時代: periodo storico giapponese compreso tra il 794 e il 1185.

Hiragana 平仮名: sistema fonetico autoctono giapponese ancora oggi utilizzato, derivato dal precedente *man’yōgana*.

Hōkongō-in 法金剛院: padiglione fondato nel 1130 all’interno del complesso monastico del Ninna-ji.

I

Ikebana 生花: arte giapponese di arrangiamento di fiori recisi.

J

Jinja Honchō 神社本庁: associazione dei santuari shintoisti.

Joken 女権: diritti delle donne.

Joryū Gaka Kyōkai 女流画家協会: associazione femminile artistica fondata nel 1947.

Joryū sakka 女流作家: scrittrice donna.

Joshi 女史: pittrice donne.

Joshi Bijutsu Gakkō 女子美術学校 (oggi Joshi Bijutsu Daigaku 女子美術大学): università femminile giapponese.

Joshi shokugyō annai 女子職業案内: articolo del giornalista giapponese Ochiai Namio.

K

Kabuki 歌舞伎: forma teatrale autoctona giapponese.

Kachōga 花鳥画: stile pittorico giapponese che prediligeva la pittura di fiori, piante e uccelli.

Kamakura (periodo) 鎌倉時代: periodo storico giapponese compreso tra il 1185 e il 1333.

Kagerō nikki 蜻蛉日記: “Diario di un’effimera”, opera autobiografica redatta da Fujiwara no Michitsuna no Haha presumibilmente attorno al 974.

Kanbun bijin 寛文美人: ritratto di beltà di epoca kanbun.

Kanji 漢字: caratteri cinesi.

Kanpaku 関白: reggente di un imperatore adulto.

Kara-e 唐絵: pittura di origine cinese.

Keishū gaka 閨秀画家: pittrice donna esperta.

Kimono 着物: abito tipico giapponese.

Kokin wakashū 古今和歌集: raccolta di poesie giapponesi, redatta presumibilmente all’inizio del X secolo.

Kokugaku 国学: corrente di pensiero che mirava a riportare in voga la cultura nazionale giapponese.

Kōshoku ichidai otoko 好色一代男: “Vita di un libertino”, opera letteraria di periodo Edo redatta da Ihara Saikaku nel 1682.

Kotoba-gaki 詞書: brano calligrafico alternati alle illustrazioni nel *Genji monogatari emaki*.

Kuge yashiki 公家屋敷: residenza di una famiglia appartenente alla classe nobile.

Kuroneko kai 黒猫会: circolo culturale giapponese attivo in periodo Meiji.

Kyōiku ni kansuru chokugo 教育に関する勅語: rescritto imperiale sull’istruzione promulgato nel 1890.

Kyōikurei 教育令: ordinanza sull’educazione promulgata nel 1879.

Kyōto-fu Gagakko 京都府画学校: scuola superiore giapponese a indirizzo artistico di periodo Meiji.

Kyūshū-ha 九州派: scuola del Kyūshū.

Kyūshū Women Art Exhibition: mostra d’arte annuale tenutasi tra il 1974 e il 1984.

M

Machi-eshi 町絵師: pittore di città.

Makura no sōshi 枕草子: “Note del guanciale”, opera letteraria giapponese composta alla corte Heian da Sei Shōnagon, presumibilmente attorno all’anno mille.

Man’yōgana 万葉仮名: primo sistema fonetico autoctono giapponese.

Masaki Naohiko 正木直彦 (1862 − 1940): direttore giapponese della Tōkyō bijutsu gakkō.

Meiji (periodo) 明治時代: periodo storico giapponese compreso tra il 1868 e il 1912.

Meiji ishin 明治維新: rinnovamento Meiji.

Meisho-e 名所絵: dipinto di luoghi celebri.

Monogatari 物語: romanzo.

Muromachi (periodo) 室町時代: periodo storico giapponese compreso tra il 1336 e il 1573.

N

Naikoku Kangyō Hakurankai 内国勧業博覧会: Terza Esibizione Industriale Nazionale.

Nanga 南画: nome di una scuola artistica di derivazione cinese sviluppatasi durante il periodo Edo.

Nanshūga 南宗画: nome esteso della scuola *nanga*.

Nihon Bijutsuin 日本美術院: accademia giapponese d’arte.

Nihonga 日本画: arte in stile giapponese.

Nihon Kyōsan-tō 日本共産党: Partito comunista giapponese.

Nitten 日展 (abbreviazione di Nihon bijutsu tenrankai 日本美術展覧会): mostra d’arte governativa.

Nyōbō 女房: dama di corte Heian.

Nyōbō edokoro 女房絵所: atelier di corte femminile.

Nyohitsu 女筆: scrittura femminile derivata dall'*onna-de*.

Nyōin 女院: consorte imperiale.

O

Oiran 花魁: cortigiana di alto rango.

Omote-eshi 表絵師: artista imparentato con un *oku-eshi*.

Onna bugeisha 女武芸者: donna guerriera.

Onna daigaku 女大学 "Grande insegnamento per le donne", opera letteraria redatta da Kaihara Ekken pubblicata nel 1729.

Onna-de 女手: "mano di donna", è il termine con cui si faceva riferimento alla scrittura in *hiragana*.

Onna-e 女絵: "dipinto di donna", è il termine con cui, in periodo Heian, si faceva riferimento all'arte generalmente praticata dalle donne.

Onna eshi 女絵師: artista professionista donna.

Ōoku 大奥: appartamenti femminili delle residenze aristocratiche di epoca Edo.

Otoko-de 男手: "mano di uomo", è il termine con cui, in periodo Heian, si faceva riferimento alla scrittura in *kanji*.

Oku-eshi 奥絵師: pittore a servizio della famiglia imperiale durante il periodo Edo.

R

Rangaku 蘭学: studio di cose olandesi, disciplina nata durante il periodo Edo.

Ryōsai kenbo 良妻賢母: slogan giapponese di periodo Meiji traducibile come "buona moglie e saggia madre".

S

Sakoku 鎖国: isolamento giapponese dal resto del mondo durante il periodo Edo.

Sankei Shinbun 産経新聞: casa editrice giapponese.

Samurai 侍: guerriero giapponese.

Sangoshū 參語集: opera letteraria composta dal monaco Gyōhen.

Sake 酒: liquore giapponese.

Seibishō 青眉抄: diario di memorie di Uemura Shōen.

Seitō 青鞜: rivista femminile giapponese fondata nel 1911.

Sencha 煎茶: varietà di tè.

Sencha no tebiki no tane 煎茶の手引きの種: titolo di un'enciclopedia dedicata alla cerimonia del tè *sencha* pubblicata nel 1848.

Sesshō 摂政: reggente di un imperatore bambino.

Sekkan seiji 摂関政治: governo dei reggenti.

Shin Yamato-e 新大和絵: corrente artistica giapponese derivata dal precedente stile *Yamato-e*.

Shijuku 私塾: scuola privata.

Shirakaba 白樺: rivista letteraria giapponese pubblicata tra il 1910 e il 1923.

Shiritsu Joshi Bijutsu Gakkō 私立女子美術学校: scuola giapponese femminile di periodo Meiji.

Shitagaki 下描き: schizzo preparatorio.

Shitamachi 下町: zona della città di Edo dove risiedevano i *chōnin*.

Shikunshi 四君子: "quattro gentiluomini", ovvero bambù, orchidea, crisantemo e prugno, temi frequenti della pittura giapponese.

Shōgun 将軍: comandante militare, de facto a capo del governo giapponese dal periodo Kamakura fino al periodo Edo.

Shōji 障子: porte scorrevoli tipiche giapponesi.

Shōwa (periodo) 昭和時代: periodo storico giapponese compreso tra il 1926 – 1989.

Shokugyō fujin 職業婦人: donna professionista.

Shugei 手芸: artigianato.

Shunga 春画: stampa erotica *ukiyoe* di periodo Edo.

Shūkai oyobi kessha hō 集会及び結社法: legge giapponese emanata nel 1890.

Suzumushi 鈴虫: "grillo", capitolo XXXVIII dell'opera *Genji monogatari*.

T

Taishō (periodo) 大正時代: periodo storico giapponese compreso tra il 1912 e il 1926.

Takekawa 竹川: "fiume di bambù", capitolo XLIV dell'opera *Genji monogatari*.

Teikoku gikai 帝国議会: parlamento giapponese.

Teiten 帝展 (abbreviazione di Teikoku Bijutsu Tenrankai 帝国美術展覧会): mostra d'arte imperiale.

Terakoya 寺子屋: scuola statale istituita presso un tempio.

Tsukuri-e 作絵: tecnica pittorica che consiste nell'applicazione di diversi strati sovrapposti di colore.

Tochigi Kenritsu Bijutsukan 栃木県立美術館: Museo prefetturale di belle arti di Tochigi.

Tōkyō bijutsu gakkō 東京美術学校: scuola giapponese d'arte di periodo Meiji.

U

Ukabu 浮かぶ: fluttuare.

Ukiyo 浮世: mondo fluttuante.

Ukiyoe 浮世絵: "immagini del mondo fluttuante", genere artistico giapponese noto per le sue stampe con matrici di legno.

W

Waka 和歌: poesia giapponese.

Wakon yōsai 和魂洋才: slogan giapponese di periodo Meiji traducibile come “spirito giapponese, sapere occidentale”.

Y

Yamato-e 大和絵: pittura autoctona giapponese sviluppatasi durante il periodo Heian.

Yōga 洋画: arte in stile occidentale.

Yūkaku 遊郭: quartieri del piacere legalizzati di epoca Edo.

Yuna 湯女: donna che lavorava ai bagni pubblici giapponesi.

INDICE DEI NOMI

A

Akamatsu Toshiko 赤松俊子 (poi Maruki Toshi 丸木俊) (1912 – 2000): artista giapponese di periodo Shōwa.

Akutagawa Saori 芥川紗織 (1924 − 1966): artista giapponese di periodo Shōwa.

Akutagawa Yasushi 芥川也寸志 (1925 − 1989): Compositore e direttore d'orchestra giapponese, marito di Akutagawa Saori.

Amida Butsu 阿弥陀仏: in sanscrito Amitābha अमिताभ, Buddha venerato dal buddismo di scuola Mahāyāna.

Arthur William Patrick Albert (1850 – 1942): principe inglese.

Atomi Kaikei 跡見花蹊 (1840 − 1926): pittrice giapponese di periodo Meiji e Taishō.

C

Chino Kaori 千野香織 (1952 − 2001): studiosa e accademica giapponese.

Chō Kōran 張紅蘭 (1804 − 1879): pittrice giapponese appartenente alla scuola *nanga*.

D

Dong Qichang 董 其 昌 (1555 − 1636): artista cinese della dinastia Ming.

E

Ema Ransai 江馬蘭斎 (1747 − 1838): medico e studioso giapponese, padre di Ema Saikō.

Ema Saikō 江馬細香 (1787 − 1861): pittrice giapponese appartenente alla scuola *nanga*.

F

Fujiwara (clan) 藤原氏: importante famiglia che regnò a corte durante il periodo Heian.

Fujiwara no Kaneie 藤原兼家 (929 – 990): politico giapponese attivo alla corte Heian, marito di Fujiwara no Michitsuna no Haha.

Fujiwara no Michinaga 藤原道長 (966 – 1028): politico giapponese attivo alla corte Heian e protagonista dell'opera letteraria *Eiga monogatari*.

Fujiwara no Michitsuna no Haha 藤原道綱母 (935 – 995): poetessa, scrittrice e dama di corte Heian, moglie di Fujiwara no Kaneie e scrittrice del *Kagerō nikki*.

Fujiwara no Shōko 藤原璋子 (1101 – 1145): anche conosciuta come Taikenmon'in 待賢門院, fu consorte dell'imperatore Toba.

Fukuzawa Yukichi 福沢諭吉 (1834 − 1901): intellettuale giapponese di periodo Meiji.

G

Go-shirakawa (imperatore) 後白河 (1127 – 1192): 77º imperatore del Giappone, regnò tra il 1155 e il 1158.

Gyōhen 行遍 (1181 – 1264): monaco shingon presso il complesso monastico Ninna-ji.

Gyokurin 玉潾 (1751 – 1814): monaco e pittore giapponese, primo maestro di Ema Saikō.

H

Hiratsuka Raichō 平塚らいてう (di nascita Hiratsuka Haru 平塚明) (1886 − 1971): fondatrice della rivista *Seitō*.

Hishikawa Moronobu 菱川師宣 (1618 – 1694): artista *ukiyoe* giapponese, generalmente considerato il fondatore della scuola.

Hōjō Masako 北条政子 (1157 – 1225): moglie di Minamoto no Yoritomo.

I

Ihara Saikaku 井原西鶴 (1642 – 1693): scrittore di periodo Edo, scrittore dell'opera *Kōshoku ichidai otoko*.

Itō Shōha 伊藤小坡 (1877 − 1968): pittrice giapponese di epoca Meiji, Taishō e Shōwa.

K

Kaibara Ekken 貝原益軒 (1630 – 1714): scrittore e filosofo giapponese, autore dell'opera *Onna daigaku*.

Kajiwara Hisako 梶原緋佐子 (1896 − 1988): pittrice giapponese di periodo Taishō e Shōwa.

Kanō (scuola) 狩野派: corrente artistica giapponese fondata durante il periodo Muromachi.

Kanō Masanobu 狩野正信 (1336 – 1573): pittore giapponese, fondatore della scuola Kanō.

Kanō Shōei 狩野松栄 (1519 − 1592): pittore giapponese appartenente alla scuola Kanō.

Kanō Tan'yū 狩野探幽 (1602 − 1672): pittore giapponese appartenente alla scuola Kanō.

Kataoka Tamako 片岡玉子 (1905 − 2008): artista giapponese di periodo Meiji, Taishō e Shōwa.

Katsushika Hokusai 葛飾北斎 (1760 − 1849): artista *ukiyoe* giapponese.

Katsushika Ōi 葛飾応為 (date di nascita e morte sconosciute): artista *ukiyoe* giapponese, figlia di Katsushika Hokusai.

Katsushika Tatsu (date di nascita e morte sconosciute): artista *ukiyoe* giapponese, figlia di Katsushika Hokusai.

Keisai Eisen 渓斎英泉 (1790 − 1848): artista *ukiyoe* giapponese.

Kii no Tsubone 紀伊の局 (date di nascita e morte sconosciute): pittrice e dama di corte Heian al servizio di Fujiwara no Shōko.

Kishimoto Sayako 岸本清子 (1939 – 1988): artista giapponese di periodo Shōwa.

Kitagawa Utamaro 喜多川歌麿 (1753 − 1806): artista *ukiyoe* giapponese.

Kitazawa Eizuki 北澤映月 (1907 − 1987): pittrice giapponese di periodo Taishō e Shōwa.

Kiyohara Hirano Morikiyo (date di nascita e morte sconosciute): marito di Kiyohara Yukinobu.

Kiyohara Yukinobu 清原雪信 (1643 – 1682): pittrice di periodo Edo, affiliata alla scuola Kanō.

Kokatsu Reiko 小勝禮子 (1955 − oggi): storico e critico dell'arte giapponese.

Kōno Bairei 幸野楳嶺 (1844 − 1895): pittore giapponese di periodo Meiji, maestro di Uemura Shōen.

Kuniko (date di nascita e morte sconosciute): madre di Kiyohara Yukinobu.

Kuroda Seiki 黒田清輝 (1866 − 1924): pittore giapponese di periodo Meiji.

Kusumi Morikage 久隅守景 (1620 – 1690): pittore di periodo Edo, affiliato alla scuola Kanō e padre di Kiyohara Yukinobu.

L

Linda Nochlin (1931 – 2017): studiosa e accademica statunitense.

M

Matthew Perry (1794 – 1858): commodoro americano.

Makino Nobuaki 牧野伸顕 (1861 − 1949): ministro dell'educazione giapponese di periodo Meiji.

Migishi Setsuko 三岸節子 (1905 − 1999): pittrice giapponese di periodo Taishō e Shōwa, fondatrice dell'associazione *Joryū Gaka Kyōkai*.

Millard Fillmore (1800 – 1974): presidente americano.

Minamizawa Tōmei 南沢等明 (date di nascita e morte sconosciute): artista *ukiyoe* giapponese, marito di Katsushika Ōi.

Minamoto no Morotoki 源師時 (date di nascita e morte sconosciute): poeta e nobile di corte Heian.

Minamoto no Sanetomo 源実朝 (1192 − 1219): secondogenito di Minamoto no Yoritomo e Hōjō Masako, terzo *shōgun* del Giappone.

Minamoto no Yoriie 源頼家 (1182 − 1204): primogenito di Minamoto no Yoritomo e Hōjō Masako, secondo *shōgun* del Giappone.

Minamoto no Yoritomo 源頼朝 (1147 – 1199): primo *shōgun* del Giappone, marito di Hōjō Masako.

Ming (dinastia) 明朝: dinastia cinese che ha regnato tra il 1368 e il 1644.

Mori Arinori 森有礼: primo ministro giapponese di periodo Meiji.

Morita Motoko 森田元子 (1903 − 1969): pittrice giapponese di periodo Taishō e Shōwa.

Murasaki Shikibu 紫式部 (970 c.a. – 1124 c.a.): poetessa, scrittrice e dama di corte Heian, scrittrice dell'opera *Genji monogatari*.

N

Nakako 仲子 (1848 − 1934): proprietaria di una casa di tè giapponese, madre di Uemura Shōen.

Nakamura Masanao 中村正直 (1832 − 1891): preside giapponese di una scuola femminile di periodo Meiji.

Nishiyama Suishō 西山翠嶂 (1879 − 1958): pittore giapponese di periodo Meiji, Taishō e Shōwa.

Noriakira (principe) 式明親王 (911 – 966): principe giapponese della corte Heian.

O

Ochiai Namio 落合浪雄 (1879 − 1938): giornalista giapponese di periodo Meiji e Taishō.

Oda Nobunaga 織田信長 (1534 – 1582): militare giapponese, primo dei Tre Unificatori del Giappone.

Ogura Yuki 小倉遊亀 (1895 – 2000): pittrice giapponese di periodo Taishō e Shōwa.

Okakura Tenshin 岡倉天心 (nato Okakura Kakuzō 岡倉覚三) (1862 − 1913): pittore giapponese di periodo Meiji, fondatore della *Nihon Bijutsuin*.

Okuhara Seiko 奥原晴湖 (1837 − 1913): pittrice giapponese di periodo Meiji.

Ono no Komachi 小野小町 (852 – 900): poetessa e dama di corte Heian.

Ono Masahide 小野正秀 (date di nascita e morte sconosciute): *samurai* di periodo Edo.

Ono Ozū 小野お通 (1559 o 1568 – 1631): poeta, calligrafa, pittrice e dama di corte di periodo Edo.

P

Paul Cézanne (1839 – 1906): pittore francese appartenente alla corrente del postimpressionismo.

Paul Gauguin (1848 – 1903): pittore francese appartenente alla corrente del postimpressionismo.

R

Rai San'yō 頼山陽 (1780 − 1832): pittore giapponese appartenente alla scuola *nanga*.

Rokujō no miyasundokoro 六条御息所: dama di corte, personaggio del romanzo *Genji monogatari*.

S

Sei Shōnagon 清少納言 (965 o 967 – 1035): scrittrice e dama di corte Heian, scrittrice dell'opera *Makura no sōshi*.

Shima Seien 島成園 (1892 − 1970): pittrice giapponese di periodo Taishō e Shōwa.

Shirakawa (imperatore) 白河天皇 (1053 – 1129): 72º imperatore del Giappone, regnò tra il 1073 e il 1087.

Shōwa (imperatore) 昭和天皇 (nato Hirohito 裕仁) (1901 – 1989): 124º imperatore del Giappone.

Suzuki Shōnen 鈴木松年 (1848 – 1918): pittore giapponese di periodo Meiji, maestro di Uemura Shōen.

T

Tabe Mitsuko 田部光子 (1933 – 1924): artista giapponese di periodo Shōwa.

Takeuchi Seihō 竹内栖鳳 (1864 − 1942): pittore giapponese di periodo Meiji, Taishō e Shōwa, maestro di Uemura Shōen.

Toba (imperatore) 鳥羽天皇 (1103 – 1156): 74º imperatore del Giappone, regnò tra il 1107 e il 1123.

Tokugawa (shogunato) 徳川幕府: clan che detenne il potere per tutto il periodo Edo, rappresentando l'ultimo shogunato del Giappone.

Tokugawa Hidetada 徳川秀忠 (1579 – 1632): figlio di Tokugawa Ieyasu, secondo *shōgun* Tokugawa.

Tokugawa Iemitsu 徳川家光 (1604 − 1651): terzo *shōgun* Tokugawa.

Tokugawa Ieyasu 徳川家康 (1543 – 1616): militare giapponese, terzo dei Tre Unificatori del Giappone e primo *shōkun* Tokugawa.

Tomioka Tessai 富岡鉄斎 (1836 − 1924): pittore giapponese di epoca Edo e Meiji.

Tosa no Tsubone 土佐局 (date di nascita e morte sconosciute): pittrice e dama di corte Heian al servizio di Fujiwara no Shōko.

Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀吉 (1537 – 1598): militare giapponese, secondo dei Tre Unificatori del Giappone.

Tsuda Mamichi 津田真道 (1829 − 1903): intellettuale giapponese di periodo Meiji.

Tsutsumi Tōrin III 三代目堤等琳 (1743 − 1820 c.a.): artista *ukiyoe* giapponese.

U

Uemura Shōen 上村松園 (nata Tsune 上村津禰) (1875 − 1949): pittrice giapponese di periodo Meiji, Taishō e Shōwa.

Uemura Shōkō 上村松篁 (nato Nobutarō 信太郎) (1902 − 2001): pittore giapponese di periodo Taishō e Shōwa, figlio di Uemura Shōen.

Uemura Tahei 上村太兵衛 (date di nascita e morte sconosciute): mercante giapponese di foglie di tè, padre di Uemura Shōen.

Utagawa Kuniyoshi 歌川国芳 (1798 − 1861): artista *ukiyoe* giapponese.

V

Vincent van Gogh (1853 – 1890): pittore olandese appartenente alla corrente del postimpressionismo.

Y

Yanagawa Seigan 梁川星巖 (1789 − 1858): poeta e pittore giapponese appartenente alla scuola *nanga*.

Yanagisawa Kien 柳沢淇園 (1703 − 1758): artista giapponese appartenente alla scuola *nanga*, generalmente consideratone il fondatore.

Yōhiki 楊貴妃 (Yang Guifei) (719 – 756): consorte imperiale cinese.

Yomo no Umehiko 四方梅彦 (1822 − 1896): poeta giapponese di periodo Edo.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

Capitolo 1

Fig. 1 *Il concorso di pittura* (Eawase), Ilustrazione del Capitolo 17 de La Storia di Genji (Genji monogatari), Harvard Art Museum.
https://harvardartmuseums.org/collections/object/199866

Fig. 2 Parte dell'introduzione dell'edizione *Gen'ei* del Kokin wakashū, Tōkyō National Museum, 東京国立博物館.

Fig. 3 *Senmen hokekyō* 扇面法華経 (Sutra del Loto su ventaglio), 1152, Shitennō-ji, Ōsaka.
In LIPPIT, Yukio, "Figure and Facture in the Genji Scrolls: Text, Calligraphy, Paper, and Painting", in SHIRANE Haruo, Envisioning The Tale of Genji: Media, Gender, and Cultural Production, Columbia University Press, New York, 2008, p. 65.

Fig. 4 *Emakimono e produzione della carta*, illustrazione in manuale, 2005.
In DINWIDDIE, Donald e MASON, Penelope, *History of Japanese Art*, Prentice Hall, Upper Saddle River, 2005.

Fig. 5 *Suzumushi I* 鈴虫 (Il grillo), *Genji monogatari emaki*, 1120-1150 c.a., Gotō Museum 五島美術館.
https://www.gotoh-museum.or.jp/collection/genji/

Capitolo 2

Fig. 6 *Il Castello di Chiyoda (Album di donne)*, 1895, The Metropolitan Museum of Art. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/55837

Fig. 7 *Genji monogatari gachō* 源氏物語画帖 (album illustrato de La storia di Genji), inizio XVII secolo, The Metropolitan Museum of Art.
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/784981

Fig. 8 *Hotei con un bambino*, 1624, The Metropolitan Museum of Art.
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/845137

Fig. 9 *Takeya-uchi Koshikibu* 竹谷内小式部 (la cortigiana Koshikibu di Takeya), 1776-1782, The British Museum.
https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1906-1220-0-89

Fig. 10 *Donna con un ombrello*, date sconosciute, MOA Museum of Art MOA 美術館.
In FISTER, Patricia, "Feminine Perceptions in Japanese Art of the Kinsei Era" in *Japan Review*, 8, 1997, p. 9.

Fig. 11 *Bellezza nella neve*, date sconosciute, collezione privata.
In FISTER, Patricia, "Feminine Perceptions in Japanese Art of the Kinsei Era" in *Japan Review*, 8, 1997, p 9.

Fig. 12 *Onna-eshi* 女絵師 (Artiste donne professioniste), 1815-1820 c.a.
In FISTER, Patricia, "Women Artists in Traditional Japan" in WEIDNER, Marsha, *Flowering in the shadows: Women in the history of Chinese and Japanese painting*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1990, p. 229.

Fig. 13 *Kachōzu byōbu* 花鳥図屏風 (paravento pieghevole con fiori e uccelli), fine XVI secolo, The Cleveland Museum of Art.

Fig. 14 *Hirenjaku sakura take zu* 緋連雀桜竹図 (dipinto di passero giapponese, ciliegio e bambù), fine XVII secolo, The Metropolitan Museum of Art.
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/77204

Fig. 15 *Awa ni urazu zu* 粟に鶉図 (dipinto di quaglia e miglio), fine XVII secolo, The Metropolitan Museum of Art.
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45734

Fig. 16 Particolare di *Awa ni urazu zu* 粟に鶉図 (dipinto di quaglia e miglio), fine XVII secolo, The Metropolitan Museum of Art.

Fig. 17 *Murasaki Shikibu kangetsu zu* 紫式部観月図 (dipinto di Murasaki Shikibu che osserva la luna), fine XVII secolo, The Metropolitan Museum of Art.
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/720604

Fig. 18 *Kanjo Ono Komachi zu* 官女小野小町圖 (dipinto della dama di corte Ono Komachi), fine XVII secolo, Itabashi Museum 板橋区立美術館.

Fig. 19 Particolare di *Kanjo Ono Komachi zu* 官女小野小町圖 (dipinto della dama di corte Ono Komachi), fine XVII secolo, Itabashi Museum 板橋区立美術館.

Fig. 20 *Teinei yūraku zu byōbu* 邸内遊楽図屏風 (paravento illustrato raffigurante una casa del piacere), metà XVII secolo, The Metropolitan Museum of Art.
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/712056

Fig. 21 *Studio pittorico di Kuniyoshi*, date sconosciute, collezione privata di Elizabeth Schultz.
In FISTER, Patricia, "Women Artists in Traditional Japan" in WEIDNER, Marsha, *Flowering in the shadows: Women in the history of Chinese and Japanese painting*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1990, p. 231.

Fig. 22 *Hokusai ed Eijo*, date sconosciute, National Diet Library 国立国会図書館.

Fig. 23 *Yoshiwara Kōshisaki no zu* 吉原格子先之図 (scena notturna a Yoshiwara), date sconosciute, Ōta Memorial Museum of Art 太田記念美術館.
https://www.ukiyoe-ota-muse.jp/collection/list05

Fig. 24 *Sankyoku gassō zu* 三曲合奏図 (tre donne che suonano strumenti musicali), date sconosciute, Museum of Fine Arts.
https://collections.mfa.org/objects/26487

Fig. 25 *Bambù e Passeri*, 1792, Ema Shōjiro Collection.
In FISTER, Patricia, "Female *Bunjin*: The Life of Poet-Painter Ema Saikō" in BERNSTEIN, Gail Lee, *Recreating Japanese Women 1600-1945*, University of California Press, Berkeley e Los Angeles, 1991, p. 110.

Fig. 26 *Hakuōsha*, date sconosciute, Ema Shōjiro Collection
In FISTER, Patricia, "Female *Bunjin*: The Life of Poet-Painter Ema Saikō" in BERNSTEIN, Gail Lee, *Recreating Japanese Women 1600-1945*, University of California Press, Berkeley e Los Angeles, 1991, p. 125.

Fig. 27 *Bambù e Rocce*, 1852, Ema Shojirō Collection.
In FISTER, Patricia, *Japanese Women Artists 1600-1900*, catalogo delle mostre di Helen Foresman Spencer Museum of Art, 2 aprile – 22 maggio 1988 e di Honolulu Academy of Arts, 21 settembre – 22 ottobre 1988, Harper & Row Publishers Inc., New York, Philadelphia, San Francisco, London, Mexico City, São Paulo, Sydney, 1988, p. 111.

Fig. 28 *Crisantemi*, date sconosciute, Ema Shojirō Collection.
In FISTER, Patricia, *Japanese Women Artists 1600-1900*, catalogo delle mostre di Helen Foresman Spencer Museum of Art, 2 aprile – 22 maggio 1988 e di Honolulu Academy of Arts, 21 settembre – 22 ottobre 1988, Harper & Row Publishers Inc., New York, Philadelphia, San Francisco, London, Mexico City, São Paulo, Sydney, 1988, p. 112.

Fig. 29 *Paesaggio*, 1856, Spencer Museum of Arts.
In FISTER, Patricia, *Japanese Women Artists 1600-1900*, catalogo delle mostre di Helen Foresman Spencer Museum of Art, 2 aprile – 22 maggio 1988 e di Honolulu Academy of Arts, 21 settembre – 22 ottobre 1988, Harper & Row Publishers Inc., New York, Philadelphia, San Francisco, London, Mexico City, São Paulo, Sydney, 1988, p. 113.

Capitolo 3

Fig. 30 *Hi* 火 (fuoco), *Genbaku no zu* 原爆の図 (pannelli di Hiroshima), 1950, Maruki Gallery 丸木美術館.

Fig. 31 *Rami di mandorlo in fiore*, 1890, Van Gogh Museum
https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0176v1962

Fig. 32 *Giardino di prugni in fiore (ispirato a Hiroshige)*, 1887, Van Gogh Museum
https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0115v1962

Fig. 33 *Kameido Umeyashiki* 亀戸梅屋舗 (Giardino di prugni di Kameido), 1857, Art Institute of Chicago
https://www.artic.edu/artworks/26577/plum-garden-at-kameido-kameido-umeyashiki-from-the-series-one-hundred-famous-views-of-edo-meisho-edo-hyakkei

Fig. 34 *Shiki Bijin-zu* 四季美人図 (Ritratto di bellezze nelle quattro stagioni), 1890, collocazione attuale sconosciuta
In GALÀN SANZ, Ana Victoria, "Memorias de unas cejas azules. Los escritos de la pintora Uemura Shōen" in *CLINA Revista Interdisciplinaria de Traducción Interpretación y Comunicación Intercultural*, 8, 2, 2022, p. 89.

Fig. 35 *Shiki Bijin-zu* 四季美人図 (Ritratto di bellezze nelle quattro stagioni), 1892, Hikaru Museum 光記念館.
https://nakka-art.jp/en/exhibition-post/shoen-2025-en/

Fig. 36 *Jinsei no Hana* 人生の花 (Il fiore della vita), 1899, collocazione attuale sconosciuta.
https://www.wikiart.org/en/uemura-shoen/springtime-of-life-1899

Fig. 37 *Nagayo* 長夜 (Una lunga notte), 1907, Fukuda Art Museum 福田美術館.
https://artsandculture.google.com/asset/a-long-night-uemura-sh

Fig. 38 *Honō* 焔 (La fiamma), 1918, Tōkyō National Museum 東京国立博物館.
In SU Stephanie, "Redefining Femininity in Imperial Japan: The Chinese Female Body in Uemura Shōen's Yōkihi (1922)" in *Japan Forum*, 37, 4, 2025, p. 450.

Fig. 39 *Yōhiki* 楊貴妃, 1922, Shōhaku Art Museum 松伯美術館.
In SU Stephanie, "Redefining Femininity in Imperial Japan: The Chinese Female Body in Uemura Shōen's Yōkihi (1922)" in *Japan Forum*, 37, 4, 2025, p. 443.

Fig. 40 *Boshi* 母子 (Madre e figlio), Museo Nazionale di Arte Moderna di Tōkyō 東京国立近代美術館.
https://search.artmuseums.go.jp/records.php?sakuhin=2100

Capitolo 4

Fig. 41 *Jinkō Taiban* 人工胎盤 (Placenta artificiale), 1961 e ricreata nel 2004, Contemporary Art Museum Kumamoto 熊本市現代美術館.
In YOSHIMOTO Midori, "Women Artists in the Japanese Postwar Avant-Garde" in *Women's Art Journal*, 1, 27, 2006, p. 33.

Fig. 42 *Kojiki Yori* 古事記より (Dal *Kojiki*, Cronache di Antici Eventi), 1957, Setagaya Art Museum 世田谷美術館.

Fig. 43 *La civilizzazione dei mostri*, 1983, Museo d'Arte Contemporanea di Kanazawa 金沢 21 世紀美術館.

Fig. 44 Locandina della mostra *Ōsaka in the Eyes of Women Painters*, 2023-2024, Nakanoshima Museum of Art 大阪中之島美術館.