



Università
Ca'Foscari
Venezia

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

Tesi di Laurea

Volti di donne

Analisi della figura femminile nello *shinhanga*
dei periodi Taishō e Shōwa

Relatore

Ch. Prof. Silvia Vesco

Correlatore

Ch. Prof. Buonaventura Ruperti

Laureando

Lara Larissa C Bauden
Matricola 836207

Anno Accademico

2016 / 2017

Volti di donne

Analisi della figura femminile nello *shinhanga* dei periodi Taishō e Shōwa

INDICE

要旨	3
PARTE I : Lo sviluppo dello <i>shinhanga</i>	5
1. Introduzione storica	7
1.1 L'apertura del paese e la sua occidentalizzazione	7
1.2 La rivoluzione e l'impatto dei nuovi mezzi reprografici	8
1.3 L'interesse degli occidentali per l' <i>ukiyo</i> e	13
1.4 L'inversione di tendenza	15
2. Le nuove stampe	17
2.1 Il gap generazionale e il ritorno del <i>mokuhanga</i>	17
2.2 Il movimento delle "stampe creative"	20
2.3 Il dialogo tra <i>sōsaku hanga</i> e <i>shinhanga</i>	24
2.4 La nascita del movimento <i>shinhanga</i> e la figura di Watanabe Shōzaburō	28
2.5 Innovazione e tradizione: Watanabe e il sistema di collaborazione	43
PARTE II : Volti di donne	53
3. Introduzione : il genere <i>bijinga</i> all'interno dello <i>shinhanga</i>	55
4. La geisha – rappresentante dell'identità nazionale?	64
5. La <i>moga</i> – simbolo di modernità?	74
6. La natura e il concetto di stagionalità all'interno del <i>bijinga shinhanga</i>	90
6.1 La natura e la <i>moga</i>	100
7. Il bagno – messa in scena del nudo femminile	103
7.1 Caratteristiche tecniche dei nudi <i>shinhanga</i>	119
7.2 Dieci tipi di nudo femminile – la serie di Ishikawa Toraji	120
8. L'implicazione politica dei <i>bijinga shinhanga</i> – il ruolo degli artisti	134
CONCLUSIONI	137

APPENDICI	143
1. Glossario	144
2. Indice delle immagini	149
3. Bibliografia	155

要旨

この研究の目的は美人画と大正時代から昭和時代にかけての日本の版画流派「新版画」とを検討することである。そのため、本稿を二章に分け、一章では新版画を扱い、二章では新版画における美人画に焦点を当てる。

この研究の第一章では新版画の誕生の原因となる歴史的・美術的文脈を簡潔に説明した。鎖国終わり、明治時代の日本は経済的、社会的、軍事的、また産業における近代化政策をとって、欧米の文化・社会の価値観を採用した。大正時代になると、これは社会を分けた論争を引き起こした。大正時代の日本の社会は、一方では、伝統的な自国の文化の価値の保存を支持する人々、他方では国の近代化と西洋化の続行を支持する人々に分けられた。この論争は日本の社会の様々な分野に及び、近代の日本の木版画に影響を与えた。近代日本に起こった木版画運動は、研究者によって普通二つの流派に分けられた。一つ目は基本的に西洋ふうの創造性の意識を適用して、理論上は版画家が作品制作の全工程を自分で行う「創作版画運動」で、自分で絵を描き、木版を自分で彫って、版画を自分で摺る制作方法を主張した。二つ目は十八世紀から十九世紀にかけて発展した浮世絵の三者分業協同のシステムと伝統的テーマ、つまり美人画、役者絵、風景画、花鳥画、と技術を踏襲しようという版画運動で、新版画と呼ばれている。この理由で、新版画はよく新しい浮世絵と呼ばれていたが、最近の研究によると、新版画は浮世絵的版画を新生することであって、二十世紀前半を特徴づける複雑な文化情勢を反映しているということが浮き彫りにされた。

この章の第二部では新版画運動の主題を深めて、運動の進歩、その参加者、版元の渡辺正三郎が果たした基本的な役割を紹介する。十九世紀にすたれた木版画がもう一度人々の興味を引くと考えた渡辺と運動の版画家たちは伝統木版画技術を復興しようとした。版元は日本の木版画の出版社を新生させ、新版画で新しい「芸術」本位の版画制作運動を進めて、国内だけではなく海外にも近代日本の木版画を広めた。それから、渡辺と彼の職人が伝統的技術と協同制作のシステムを導入した新考案を検討する。以前の版画家たちに比べて新版画の版画家は新しい時代の創作的で、美術的な意識を持っていて、版画で使った美術の技術にも描

いた主題にも伝統の観点と近代の要素とを両立させる必要を感じて、芸術的な版画を制作することをめざした。

二章は新版画の美人画というテーマを集中的に扱う。まず、新版画美人画の特徴的な様式、構図、描いた女性の種類を概観する。

概して新版画の美人画は、浮世絵に依拠する昔の感性によって、近代の女性あるいは芸者を伝統的な服装で、女性らしく、冷静で、泰然とした理想的な女性として描いている。しかし、洋服を着て洋髪をしている挑発的な近代の女性「モダンガール」を描くものもある。次に、古くから伝わり、日本の社会と文化に根強くある、自然と風呂の新版画美人画のテーマの解釈方法を挙げて、このテーマを描く版画はどのように女性を示すのかを説明する。最後に、版画の政治と意識形態の可能な意味合いも検討する。

本稿は新版画の美人画の版画に関する、欧米と日本の学者の研究を集めて検討し、筆者なりの結論を出したものである。この研究の観点は、参考文献にあげた諸論文にみられるものであり、新版画美人画の版画の中の伝統と近代化の相互の影響を明らかにするが、大正から昭和までの新版画の美人画を中心とする最初の研究であり、木版画に描いた女性の姿と主題による分類を提案し、木版画運動の進歩とその芸術的、歴史的、社会の文脈を検討した点で、革新的な研究である。したがって、本稿の目的は新版画運動の女性描写に関して新たな見方を提出することである。

PARTE I : Lo sviluppo dello *shinhanga*

1. Introduzione storica

1.1 L'apertura del paese e la sua occidentalizzazione

Shin-hanga, or “New Prints”, are part of a complex art culture that evolved in Japan during the 1910s and 1920s. The economic, social and cultural changes of the Meiji era (1868-1912), which contributed to the decline of the woodblock print as a reprographic medium and the rise of the ‘art print’, as well as a search for cultural “self-identity” that was an undercurrent of the Taisho period (1912-26) coalesced to create *Shin-hanga*.¹

La citazione di Amy Reigle Newland nasce dall'esigenza di far comprendere che il movimento *shinhanga* non nacque solo dalla visione dell'editore Watanabe Shōzaburō ma proviene anche da fattori ben più complessi. Infatti, come Amy Reigle Newland esprime nel suo saggio, le stampe *shinhanga* 新版画 nacquero in reazione ad una serie di cambiamenti iniziati nel periodo Meiji, che confluirono e portarono alla creazione di questo movimento nell'era Taishō. Prima di spiegare la storia di Watanabe, il suo ruolo nello sviluppo di queste “nuove stampe”, insieme alla ragione alla base di questa denominazione, è opportuno analizzare i fattori che portarono alla nascita di questo movimento.

Durante la seconda metà del XIX secolo, il Giappone, dopo più di due secoli di relativo isolamento, pone fine al *sakoku* (politica isolazionista che durò dal 1641 al 1853) e si apre al commercio internazionale. Nel 1868, l'insoddisfazione generale per l'apertura del paese, congiunta allo sgretolamento del potere dello *shōgun*, portò finalmente alla dissoluzione del *bakufu*. Al contempo, viene restaurato il potere imperiale, dando così ufficialmente inizio all'era Meiji (1868-1912).

Nel corso dei primi vent'anni del periodo Meiji, il paese – guardando verso l'Occidente² come esempio più evoluto da seguire e da emulare – inizia ad assimilare ciecamente la cultura e la tecnologia occidentale, entrando in una fase che il governo nominerà *bunmei kaika* (civiltà e illuminazione) e provocando allo stesso tempo profondi cambiamenti nel panorama artistico dell'epoca.

Una delle strategie del governo giapponese attuate verso questo processo di

¹ Amy Reigle NEWLAND, “*Shin-hanga : Innovation from Tradition*”, in *Printed to Perfection: Twentieth Century Japanese Prints from the Robert O. Muller Collection*, Catalogo della mostra tenutasi presso la Arthur M. Sackler Gallery of Art, Smithsonian Institution in association with Hotei Pub., Amsterdam, 2004, p. 19.

² Con la parola “Occidente” si intende l'Europa e gli Stati Uniti.

occidentalizzazione consisteva nell'invitare consiglieri stranieri al fine di formare la popolazione in diverse discipline e aiutare il paese nella sua modernizzazione. Tra questi consiglieri figuravano anche artisti. Infatti, gli ufficiali governativi, ritenendo che l'approccio scientifico dell'arte occidentale e il suo realismo potessero essere proficui all'industrializzazione del paese, invitarono, come parte di questo programma, diversi specialisti dell'arte occidentale al fine di insegnare agli artisti giapponesi le tecniche occidentali. Nel 1876, viene fondata la Kōbu Bijutsu Gakkō (Scuola tecnica d'arte) sotto la giurisdizione del Ministero dell'Industria e della Tecnologia, luogo in cui il pittore italiano Antonio Fontanesi (1818-82) creò il dipartimento di pittura in stile occidentale (*yōga* 洋画). Sebbene l'artista, originariamente arrivato come consigliere, rimase solo due anni in Giappone, il suo soggiorno ebbe una grande influenza sullo *yōga*. Fu proprio lui a includere nel programma scolastico lo studio dell'anatomia, della prospettiva e il disegno dal vivo. Altre istituzioni accademiche come la Tōkyō Bijutsu Gakkō, istituita nel 1887, iniziarono a proporre una formazione alternativa all'apprendistato tradizionale in vigore fino a quel momento dando così l'opportunità agli studenti di ricevere un'istruzione da parte di diversi insegnanti. Fu tra l'altro in queste scuole che molti artisti appartenenti al movimento *Shinhanga* studiarono.³ A influenzare il panorama artistico fu anche il fatto che dal 1860 in poi gli artisti ebbero maggiore accesso a diversi libri illustrati, giornali e riviste provenienti dall'Europa introducendoli così all'arte occidentale. Inoltre, a partire degli anni 1880, gli artisti giapponesi iniziano a viaggiare in Europa, dove conobbero nuove tendenze artistiche.

1.2 La rivoluzione e l'impatto dei nuovi mezzi reprografici

Nel periodo Meiji, il processo d'industrializzazione e di modernizzazione del paese portò all'importazione di numerose innovazioni tecnologiche, tra le quali quelle che avrebbero direttamente influenzato il destino del *mokuhanga* 木版画 (la stampa a matrice di legno), che in questa frenesia di modernità, non fu risparmiato.

Alla fine degli anni 1850, furono adottate dall'Occidente la fotografia e la calcografia (stampa a incisione su lastre di rame o zinco), insieme a varie forme di litografia (stampa a incisione su lastre di pietra) – una tecnica introdotta dallo specialista italiano invitato dal governo giapponese: Eduardo Chiossone (1833-98). Per centinaia di anni, la xilografia fu in

³ Chris UHLENBECK, Amy Reigle NEWLAND, and Maureen DE VRIES (a cura di), *Waves of Renewal: Modern Japanese Prints, 1900 to 1960*, Hotei Publishing, Leiden, 2016, p. 11.

Giappone il mezzo standard utilizzato per stampare e riprodurre sia immagini che testi. Eppure, quando furono adottati i nuovi mezzi reprografici, essi si svilupparono con una tale rapidità e una tale ampiezza da poter definire il fenomeno una vera e propria rivoluzione.⁴

Con l'influsso di queste nuove e più efficienti tecniche di stampa si osserva un declino graduale della produzione di stampe *nishikie* 錦絵 e *ukiyo*e 浮世絵. Negli anni 1870, con l'apparizione di riviste e giornali, il ruolo dell'*ukiyo*e come mezzo di comunicazione grafico fu velocemente soppiantato dalla litografia e dalla calcografia. Gli editori di *nishikie* continuarono a produrre in maniera ridotta stampe a temi tradizionali ma furono forzati ad utilizzare i nuovi mezzi reprografici data la loro maggiore velocità, continuando comunque ad impiegare la stampa a matrice di legno per supplementi di giornali e altre illustrazioni.⁵

Gran parte degli storici dell'arte ritennero per molto tempo che questo "declino" rappresentasse la fine dell'*ukiyo*e, giudicando le stampe prodotte durante il periodo Meiji degne di poco interesse. Nel 1911, in un suo discorso tenutosi alla Japan Society di New York, Frederick Gookin (1853-1936), esperto e collezionista d'arte giapponese, riassumendo il pensiero dell'epoca, dichiarava che: "Toward the middle of the nineteenth century the Ukiyo school sank into the dotage of decrepitude, and then into sleep from which there is no awakening."⁶ In realtà, la situazione era migliore di quanto pensasse Gookin. Infatti, negli ultimi decenni, gli studiosi iniziarono a rivalutare le stampe di questo periodo, riconoscendo che l'era Meiji non fu priva di disegnatori di stampe qualificati e innovativi.⁷ Molti di questi artisti Meiji erano affiliati alla scuola Utagawa e producevano immagini con temi storici o eroici, insieme a paesaggi e immagini di belle donne, o del teatro *kabuki*, usando un sistema di domanda-offerta identico a quello usato nel periodo Edo (1615-1868).

A partire degli anni 1890, parallelamente alla produzione di questi artisti, si sviluppò un nuovo fenomeno: i *fukusei hanga*, ovvero le riproduzioni. I *fukusei hanga* 複製版画 o *fukuseiga* 複製画 creati in quel periodo possono essere suddivisi in 3 categorie. Innanzitutto possiamo citare le riproduzioni basate su dipinti di artisti *ukiyo*e, *nanga* 南画, o della scuola Maruyama-shijō. Se da una parte le stampe *nishikie* del periodo Edo che raffiguravano

⁴ NEWLAND, "Shin-hanga: Innovation from Tradition"..., cit., p. 19.

⁵ Helen MERRITT, *Modern Japanese Woodblock Prints: the Early Years*, University of Hawai'i Press, Honolulu, 1990, p. 4.

⁶ Verso la fine degli anni 1920, Gookin raccolse una serie di *shinhang*a, suggerendoci che fosse arrivato alla conclusione che l'arte della stampa sopravvisse al "degrado" del tardo XIX secolo. Helen MERRITT, YAMADA Nanako, *Woodblock Kuchi-e Prints: Reflections of Meiji Culture*, University of Hawai'i Press, Honolulu, 2000, pp. 3, 246.

⁷ UHLENBECK, NEWLAND, DE VRIES (a cura di), *Waves of Renewal...*, cit., p. 12.

dipinti ed erano destinate alla distribuzione popolare, non si rifacevano esattamente agli originali, dall'altra le riproduzioni dell'era Meiji ricopiavano strettamente i dipinti originali a volte di artisti deceduti ma anche opere di artisti contemporanei, come quelle di Ogata Gekkō (1859-1920), falsificando perfino le loro firme. Il secondo tipo di *fukusei hanga* elaborato dagli editori di *nishikie* consisteva nella riproduzione di famose stampe *ukiyo*e e aveva come scopo quello di ricreare, a partire da nuovi stampi, i capolavori del passato come quelli dei maestri del XVIII e XIX secolo: Katsuhira Hokusai (1760-1849) e Utagawa Hiroshige (1797-1858). Queste riproduzioni riscuotevano un moderato interesse sul mercato interno ed erano soprattutto destinate a una clientela straniera, i maggiori collezionisti di stampe antiche all'epoca. Nella terza categoria troviamo le riproduzioni di dipinti di alta qualità destinate a pubblicazioni artistiche dell'epoca come il giornale Kokka (stabilito nell'ottobre 1889), oppure come quelle presenti a partire dal 1899 nei libri d'arte e nel portfolio dell'editore di Tōkyō Shinbi (Shimbi) Shoin.⁸

Verso il 1897, l'influenza dello stile distintivo della scuola tradizionale Utagawa, la scuola che aveva dominato il mondo dell'*ukiyo*e per gran parte del XIX secolo, iniziò a indebolirsi. Tale tendenza continuò fino alla prima decade del XX secolo, periodo in cui decedettero molti disegnatori xilografici dell'epoca Meiji. Ciononostante, la produzione di *ukiyo*e non finì. Artisti come Ogata Gekkō e Mizuno Toshikata (1866-1908) continuarono a creare stampe a colori anche se ormai lo stile, le tecniche, i temi e gli approcci teorici si erano chiaramente trasformati rispetto alle stampe *ukiyo*e precedenti.⁹

Mentre si pensava che il *mokuhanga* fosse morto, tuttavia esso fu l'oggetto di un rinnovato interesse con l'avvento della prima guerra sino-giapponese (1894-95) e più tardi con la guerra russo-giapponese (1904-1905). In effetti, le stampe belliche chiamate *sensō*e 戦争絵, usate come reportage bellico per glorificare i combattimenti all'estero, furono particolarmente popolari durante il periodo della guerra (Fig. 1). Tra i maggiori esponenti del genere possiamo citare Kobayashi Kiyochika (1847-1915), Ogata Gekkō e Mizuno Toshikata.

⁸ UHLENBECK, NEWLAND, DE VRIES (a cura di), *Waves of renewal...*, cit., pp. 12-13.

⁹ SHINJI Hamanaka, Amy Reigle NEWLAND, *The female image: 20th century prints of Japanese beauties*, Hotei Publishing, Leiden, 2000, p. 11.



Figura 1 *Nichiro sensōgahō roku: heijō fukin gekisen* (日露戦争画報六: 平壤附近激戦, Reportage bellico della guerra russo-giapponese No. 6: lotta serata vicino a Pyongyang), Tsukioka Kōgyo, 1904

La ragione per cui all'epoca la xilografia venne preferita ai nuovi mezzi reprografici è che la xilografia, tecnica che richiamava il passato, evocava nel pubblico sentimenti molto più profondi rispetto a quelli generati da stampe meccaniche. Per di più, la qualità dei colori, non ottenibile con la litografia, e gli effetti atmosferici delle stampe xilografiche le rendevano più suggestive e compassionevoli. Al termine dei conflitti, i *sensōe* persero d'interesse da parte del pubblico e la loro domanda diminuì. Inoltre, a causa della velocità di produzione, queste stampe sembravano spesso perdere di qualità, così da risultare poco interessanti agli occhi dei collezionisti. A quel punto, molti editori di *mokuhanga* fallirono, numerosi intagliatori e stampatori eccellenti rimasero senza lavoro e, di conseguenza, iniziarono a dedicarsi alla pittura e all'illustrazione di riviste, libri, cartoline, o *kuchie* 口絵 (frontespizi di romanzi) (Fig. 2).¹⁰ Questi ultimi, in particolare, influirono sulla produzione del movimento *shinhanga*. Di fatto, fu proprio Kaburaki Kiyokata (1878-1972), pittore e disegnatore di *kuchie*, a formare molti tra i più famosi disegnatori di *shinhanga*.¹¹

¹⁰ *Shin-Hanga: New Prints in Modern Japan*, Catalogo della mostra tenutasi al Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1996, p. 23.

¹¹ *The Pupils of Kaburaki Kiyokata: New Ukiyo-e from the Greater Taishō Period*, Catalogo della mostra organizzata al Nihon no hanga, Exhibition Catalogue, no. 8, Nihon no hanga, Amsterdam, 2012, p. 6.

Parallelamente allo sviluppo e alla diffusione dei nuovi mezzi reprografici, di cui faceva parte la stampante a caratteri mobili, si osservò un accrescimento nella produzione di libri e, pertanto, un incremento nella richiesta di illustrazioni. Riviste e giornali, originariamente causa del decremento della domanda di xilografie, diventarono una fonte di lavoro per i giovani artisti. La domanda creata dalle tecniche occidentali nel settore dell'editoria era diventata tale da non poter essere più soddisfatta dall'industria xilografica. Inoltre, i costi e la durata di produzione maggiori, rispetto alle stampe meccaniche, rese la stampa a matrice di legno obsoleta.



Figura 2 Myōrei masani hatachi (妙齡將に二十歳, Raggiungendo la maturità), Otakke Kokkan (1882-1945)

La xilografia fu preservata grazie all'industria di *fukusei hanga* che rimase la fonte principale di reddito degli editori nella prima metà del XX secolo. In effetti, per sopravvivere, l'editoria xilografica, che originariamente si occupava di numerosi aspetti dell'industria della stampa, si dovette specializzare. Lo studioso Nagata Seiji, analizzando le principali ragioni dietro l'evoluzione della stampa, scrisse:

時代嗜好の変化と、新印刷技術の普及に伴なって、[...]出版傾向が、従来の情報伝達という目的から鑑賞版画へと移行していったことが考えられる。¹²

Si pensa che insieme al cambiamento dei gusti dell'epoca e alla diffusione di nuove tecniche di stampa, [...] la tendenza dell'editoria cambiò passando dalla produzione di stampe che trasmettevano informazioni, come lo era stato tradizionalmente, alla produzione di stampe destinate all'apprezzamento.¹³

Il *mokuhanga* passò quindi da mezzo di riproduzione ed espressione dell'arte popolare alla creazione di stampe di lusso stimate come capolavori artistici.¹⁴ Inoltre, le stampe riproduttive, spesso criticate, servirono da allenamento per gli artigiani e da fonte di studio per gli artisti, creando inoltre una base economica che nel XX secolo avrebbe permesso agli editori di investire in un nuovo tipo di stampe: lo *shinhang*.¹⁵

¹² NAGATA Seiji, *Shiryō ni yoru kindai ukiyoe jijō* (La situazione dell'ukiyo-e premoderno a partire da ricerche), Sansaisha, Tōkyō, 1992, p. 43.

¹³ La traduzione è mia.

¹⁴ NEWLAND, "Shin-hanga: Innovation from Tradition"..., cit., p. 20.

¹⁵ Amy Reigle NEWLAND (a cura di), *The Hotei Encyclopedia of Japanese Prints*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005, p. 280.

1.3 L'interesse degli occidentali per l'*ukiyo*e

Uno dei fattori più importanti ad aver influenzato lo sviluppo delle stampe *shinhang*a fu proprio la passione degli occidentali per le stampe realizzate con il medio esotico che rappresentava la xilografia. Ma in che modo nacque questo fascino per un'arte considerato dai giapponesi come un semplice metodo di riproduzione?

L'esportazione di xilografie in Europa ebbe inizio tramite il commercio con gli olandesi sull'isola di Dejima¹⁶, prima ancora che finisse il *sakoku*. Fu proprio in Olanda, in effetti, al Museo Nazionale di Etnologia di Leiden, che nel 1837 si tenne la prima esibizione di *ukiyo*e. Benché all'epoca le stampe suscitassero poco interesse da parte degli artisti, verso la fine degli anni sessanta, numerosi artisti ed esperti ne avevano già cominciato la collezione. Fortuitamente, l'apprezzamento dell'*ukiyo*e in Europa coincise precisamente con l'apertura del paese e l'attuamento degli scambi commerciali con l'Occidente. Apertura che permise a certi rivenditori intraprendenti come Hayashi Tadamasa (1853-1906) e Samuel Siegfried Bing (1838-1905), avendo notato il crescente interesse da parte degli stranieri, di mandare sempre più stampe xilografiche all'estero.

Nel contempo, gli ufficiali giapponesi, con l'obiettivo di introdurre il paese e le sue usanze agli occidentali, decisero di inviare un centinaio di stampe¹⁷ di artisti recenti e contemporanei (come Hiroshige III, Kunisada II, Kuneritsu, Sadahide) all'Esposizione universale di Parigi del 1867 dove furono acquisite a un prezzo modesto da diversi artisti. Ironicamente, queste stampe, considerate dai giapponesi espressioni popolari di un passato ormai compiuto, costituirono una fonte d'ispirazione per gli artisti che rivoluzionarono il mondo dell'arte europeo: Van Gogh, Manet, Gauguin, ecc.¹⁸ A causa dell'elevata richiesta per il *mokuhanga*, il governo giapponese, costretto ad accettare l'attrazione degli europei per l'*ukiyo*e, decise di inviarne di nuovo in occasione dell'Esposizione Universale di Parigi del 1889. E fu così che l'*ukiyo*e, divertimento popolare, creato per i mercanti e i cittadini di Edo, passò ad occupare un posto chiave nel mondo dell'arte europeo.

In Giappone, il fascino degli europei per il *mokuhanga* lasciò molte perplessità. Di fatto, molti membri dei cerchi artistici dell'epoca che si ritenevano progressisti erano

¹⁶ Isola artificiale nella baia di Nagasaki, unico porto aperto al commercio con gli stranieri durante il periodo del *sakoku* (1641-1863).

¹⁷ Tra cui 50 stampe di *bijinga* 美人画, rappresentate in varie occupazioni.

¹⁸ Ives Colta FELLER, *The Great Wave: The Influence of Japanese Woodcuts on French Prints*, Metropolitan Museum of Art and New York Graphic Society, New York, 1974, p. 11.

imbarazzati dalla stampa xilografica, una tecnica produttiva considerata primitiva e obsoleta in confronto a quelle usate in Occidente. I collezionisti occidentali, invece, rimanevano affascinati dal talento degli artisti e degli artigiani giapponesi e dall'uso di quella che per loro era una tecnica esotica.¹⁹ Inoltre, l'*ukiyoe* raffigurava i paesaggi e la cultura di un paese che, a causa del lungo periodo di isolamento di cui era stato oggetto, era sostanzialmente terra sconosciuta e, di conseguenza, esotica.

Sfortunatamente, quando il mondo dell'arte giapponese prese coscienza del potenziale lucrativo dell'*ukiyoe*, ormai esportato in massa, la produzione di *nishikie* e *ukiyoe* aveva già iniziato a declinare a tal punto che in Giappone all'inizio del XX secolo era quasi diventato impossibile trovare stampe originali di buona qualità. Dovuta la mancanza di *ukiyoe* autentici, come già menzionato precedentemente, gli editori cominciarono a produrre un numero elevato di facsimili destinati all'esportazione.

L'editore e rivenditore di stampe – nonché maestro di Watanabe Shōzaburō – Kobayashi Bunshichi (1864-1921), sperando di sviluppare il mercato nazionale ai livelli di quello internazionale organizzò nel 1897 la prima esposizione su l'*ukiyoe* in Giappone. Tuttavia non ebbe l'effetto desiderato. Infatti, nella mente dei cittadini Meiji, rimaneva impressa l'idea dell'*ukiyoe* come prodotto commerciale, vestigio del periodo feudale, che non aveva più nessuna incidenza sulla loro vita. Fu solo quando i circoli artistici scoprirono l'impatto dell'*ukiyoe* sulla pittura impressionista e post-impressionista europea che iniziarono a vedere il valore dell'*ukiyoe* e l'importanza della sua preservazione.²⁰

Il fascino da parte degli occidentali ebbe un ruolo fondamentale nella rivalutazione dell'arte tradizionale giapponese nel XX secolo, nonché nell'ideazione delle stampe *shinhangas*. Il fatto che una tecnica associata con la “tradizione” giapponese fosse così apprezzata all'estero contribuì a rafforzare l'opinione che i giapponesi avevano per la propria tradizione artistica.²¹ Inoltre, come si avrà modo di considerare a proposito di Watanabe Shōzaburō, fu in parte con i gusti della sua clientela straniera in mente che l'editore progettò le stampe che sarebbero diventate nel XX secolo dei capolavori della xilografia.²²

¹⁹ TILL BARRY, *Shin Hanga: the New Print Movement of Japan*, Pomegranate Communications, San Francisco, 2007, pp. 6-7.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ NEWLAND (a cura di), *The Hotei Encyclopedia...*, cit., p. 279.

²² MERRITT, *Modern Japanese Woodblock Prints...*, cit., pp. 11-14.

1.4 L'inversione di tendenza

Come si è già osservato nei paragrafi precedenti, mentre incitava i suoi cittadini ad accettare con entusiasmo le innovazioni portate dal processo di occidentalizzazione, il Giappone, contemporaneamente, tendeva a rigettare la propria tradizione. In effetti, all'inizio del periodo Meiji, mentre nel mondo dell'arte fiorivano le nuove tendenze artistiche provenienti dall'estero, illustre scuole artistiche giapponesi, tra cui quelle che erano state vincolate alla classe dirigente Tokugawa, risentivano i cambiamenti portati dalla modernizzazione. Si dice ad esempio che perfino Kanō Hōgai (1828-1888), leader della scuola Kanō 狩野²³, scuola ufficiale dello shogunato Edo che marcò la tradizione artistica del periodo Tokugawa, non riuscisse più a vendere i suoi dipinti.²⁴

Tuttavia, a partire degli anni 1880, si osserva un'inversione di tendenza e all'inizio del XX secolo gli intellettuali Meiji iniziarono ad interrogarsi sugli effetti dell'occidentalizzazione sulla propria cultura. Uno degli attori principali di questo volta faccia intellettuale fu, paradossalmente, uno straniero. Il professore americano Ernest Fenollosa (1853-1908), giunto in Giappone nel 1878 per insegnare economia politica e filosofia all'Università Imperiale, e benché non fosse un esperto di arte, notò immediatamente gli effetti disastrosi dell'indiscriminata occidentalizzazione sull'arte giapponese. Come reazione, nel 1882, Fenollosa tenne un discorso al Ryūchikai, un gentleman club dedicato allo studio dell'arte nazionale (fondato nel 1879 da un gruppo di conservatori influenti), dove condannava l'ampiezza dell'occidentalizzazione e incentivava i membri a lavorare per il ritorno del rispetto dei valori tradizionali giapponesi.²⁵ Questi uomini influenti, allarmati dalle conclusioni del professore, usarono della loro influenza per re-indirizzare la politica governativa. In qualche settimana, la pittura in stile occidentale viene proibita dall'esposizione nazionale di quell'anno e in testimonianza di questo completo voltafaccia nei confronti dello *yōga*, nel giugno del 1883, il governo chiude la Kōbu Bijutsu Gakkō.

Negli anni successivi non ci furono più scuole artistiche statali fino a quando il governo non si accorse che molti tra i più illustri artisti e artigiani della tradizione artistica giapponese stavano morendo senza eredi. Di conseguenza, quattro anni dopo la sua chiusura,

²³ Scuola di pittura giapponese tradizionale, fondata da Kanō Eitoku (1543-1590).

²⁴ MERRITT, *Modern Japanese Woodblock Prints...*, cit., p. 8.

²⁵ *Ibid.*

la Kōbu Bijutsu Gakkō venne sostituita dalla Tōkyō Bijutsu Gakkō. Okura Tenshin (1862-1913) fu nominato direttore e assunse diversi maestri dell'artigianato giapponese tralasciando purtroppo sia la pittura occidentale che la xilografia, considerata allora solo un'abilità commerciale. Finalmente, nel 1896, sotto la pressione di potenziali studenti, gli ufficiali governativi cedono e stabiliscono un dipartimento di *yōga* alla Tōkyō Bijutsu Gakkō. Istituiscono, inoltre, un altro curriculum integrando i migliori aspetti dell'arte tradizionale giapponese e dell'arte occidentale in uno stile eclettico che chiamarono *nihonga* 日本画, ovvero pittura in stile giapponese. Okura Tenshin definì la pittura *nihonga* uno stile che incorporava aspetti tratti da diversi periodi della pittura cinese e giapponese, oltre a certi aspetti della raffigurazione europea come i concetti occidentali di spazio, luce e colore. Dopo un'alternanza tra l'adozione ufficiale della pittura in stile occidentale e quella in stile giapponese, gli studenti potevano finalmente scegliere quale studiare.²⁶

All'inizio del XX secolo, la vittoria del Giappone contro la Russia confermò il trionfo dell'opera di modernizzazione e di industrializzazione del paese, maturando allo stesso tempo una nuova consapevolezza della "cultura giapponese" e della posizione del Giappone nei confronti dell'Occidente. Nei primi decenni del XX secolo, si scatenò un dibattito sulla natura della cultura giapponese che divise gli intellettuali in due fazioni: coloro che spronavano l'adozione delle ideologie occidentali e coloro che volevano ritornare alle radici culturali giapponesi nella società moderna. Nel mondo dell'arte questo dibattito si diffuse tra artisti che sceglievano tra la tradizione (giapponese) e la modernità (occidentale), una scelta espressa nella distinzione tra le tendenze artistiche *nihonga* e *yōga*, distinte nel programma delle scuole artistiche e perfino nelle esposizioni. Come si vedrà nel paragrafo successivo, questo dibattito artistico proseguì anche nell'ambito della xilografia.²⁷

²⁶ MERRITT, *Modern Japanese Woodblock Prints...*, cit., p. 8-11.

²⁷ NEWLAND, "*Shin-hanga : Innovation from Tradition*"..., cit., p. 20.

2. Le nuove stampe

2.1 Il gap generazionale e il ritorno del *mokuhanga*

Il periodo Taishō (1912-1926) fu un'epoca di grande dinamismo nell'ambito della xilografia giapponese in cui si assistette non solo a un cambiamento dal punto di vista delle tecniche, degli stili, degli approcci teorici o del pubblico fruitore ma anche dal punto di vista degli artisti stessi. All'inizio di questa nuova era, la società era cambiata, così come il mondo dell'arte e la percezione degli artisti era cambiata. Contrariamente alle generazioni precedenti, gli artisti giapponesi dell'inizio del XX secolo vivevano in un'era in cui le parole "internazionalizzazione", "industrializzazione", "mass media" e "urbanizzazione" erano diventate parole-chiave. L'introduzione di diverse tecnologie, tra cui le nuove tecniche reprografiche, la maggiore accessibilità all'arte tramite riviste e libri illustrati, insieme all'apertura di diverse esposizioni statali e, addirittura, lunghi periodi di studio all'estero, esposero la nuova generazione di artisti a diverse influenze artistiche, sia straniere che autoctone.²⁸ Nel mondo dell'arte la frattura con le tradizioni passate si manifestò inoltre con l'evoluzione della formazione artistica. Infatti, contrariamente ai loro predecessori che eseguirono una formazione di apprendistato individuale o in piccole classi, esponendoli ad un unico stile, molti artisti dell'era Taishō frequentarono le scuole artistiche create nel periodo Meiji, permettendo loro di accedere a diverse prospettive artistiche, non ottenibili con un unico maestro.²⁹ Tuttavia, certi artisti continuarono a scegliere il sistema di apprendistato (che rimase importante anche nelle scuole artistiche) e, di fatto, fu proprio con gli artisti emersi da questo sistema, come Shinsui, Hasui e Shirō, studenti di Kaburaki Kiyokata, che l'editore Watanabe Shōzaburō ebbe una collaborazione più produttiva.³⁰ Il sistema scolastico, oltre a rendere gli artisti più liberi nella loro produzione artistica, li introdusse anche alle ideologie occidentali, spronandoli ad andare incontro a nuove forme di espressione artistica all'interno dell'ambiente culturale e commerciale moderno. Fu proprio la maggiore libertà e l'incontro di idee a creare il fermento che portò gli artisti a sperimentare la xilografia e a realizzare stampe individualmente.

²⁸ NEWLAND (a cura di), *The Hotei Encyclopedia...*, cit., p. 279.

²⁹ *Shin-Hanga: New Prints in Modern Japan...*, cit., p. 28.

³⁰ Donald JENKINS, "Facing the Future, Revisting the Past", in Amy Reigle STEPHENS (a cura di), *The New Wave : Twentieth-Century Japanese Prints from the Robert O. Muller Collection*, Bamboo Publishing Ltd., London, Hotei Japanese Prints, Leiden, 1993, p. 16.

Un altro fattore che distingue gli artisti di stampa del periodo Taishō dai loro predecessori, è il fatto che la loro opera xilografica rappresentò solo una parte della loro produzione artistica. Il motivo dietro questa differenza, oltre ad una ragione economica, era il rifiuto da parte del governo ufficiale della stampa a matrice di legno come mezzo di espressione artistica. In effetti, la xilografia era esclusa sia dal curriculum delle scuole statali, come la Tōkyō Bijutsu Gakkō e la Kyōto Shiritsu Bijutsu Kōgei Gakkō³¹, che dalle esposizioni ufficiali come il prestigioso Bunten, portando quindi gli artisti desiderosi di riconoscimento nel mondo dell'arte giapponese ad essere versatili e a dedicarsi anche ad altre forme artistiche.³² Laddove all'estero le stampe dei disegnatori *shinhanga* ottenevano un successo indiscusso, in Giappone, all'epoca, la maggior parte di loro era nota per la sua attività di pittore o per la sua professione di illustratore o di disegnatore pubblicitario, lasciando nell'oscurità le loro opere xilografiche. Per esempio, Itō Shinsui (1898-1972), prima di intraprendere lo studio della pittura *nihonga*, lavorò come illustratore di giornale, oppure Kitano Tsunetomi (1880-1947) che produsse diverse stampe *shinhanga* nel genere *bijinga* 美人画 fu anche intagliatore per un giornale, illustratore di *kuchie*, disegnatore di pubblicità, nonché pittore. Come vedremo nella seconda parte, il coinvolgimento degli artisti nei vari media e forme d'arte, insieme alla loro esperienza lavorativa nella pubblicità, si ripercosse sulla rappresentazione della donna, protagonista di una buona parte della produzione *shinhanga*.³³

Attorno all'anno 1910, si assistette a un punto di svolta nella produzione di *mokuhanga*. Secondo Donald Jenkins, le stampe precedenti a quell'anno, salvo alcune eccezioni, sono completamente diverse da quelle successive. Sebbene la rottura non fu lampante, probabilmente perché riguardava più un cambiamento di attitudine che di stile o tema, fu, tuttavia, profonda. Infatti, come sostiene lo studioso nel suo saggio, non fu tanto la produzione degli editori o degli artisti a cambiare, quanto il fatto che acquisirono una nuova consapevolezza della tecnica stessa; ossia il momento in cui iniziarono a intravedere il potenziale grafico e estetico del mezzo, oltre la sua funzionalità.³⁴

Il fatto che all'epoca le riproduzioni fotomeccaniche monocromatiche fossero ormai usate comunemente rende la rivalutazione della xilografia, una tecnica diventata

³¹ L'unica possibilità di imparare la xilografia era tramite un apprendistato presso l'atelier di un maestro.

³² JENKINS, "Facing the Future, Revisiting the Past"..., cit., pp. 16-17.

³³ *Light in Darkness: Women in Japanese Prints of Early Shōwa (1926-1945)*, Catalogo della mostra organizzata alla Fisher Gallery, University of Southern California, Los Angeles, 1996, pp. 17-18.

³⁴ JENKINS, "Facing the Future, Revisiting the Past"..., cit., p. 18.

antiquata e cara, alquanto particolare ma, se si analizzano le circostanze, non del tutto sorprendente. Innanzitutto, la scoperta nel XX secolo dell'influenza dell'*ukiyo-e* sull'arte occidentale, insieme alla consapevolezza dell'importanza attribuita dagli occidentali alla stampa in qualità d'opera d'arte, stimolò gli artisti giapponesi a rivalutare i meriti della xilografia come forma di espressione creativa.³⁵ Inoltre, il fatto che certi giornali artistici prestigiosi come *Kokka* continuassero ad assumere artigiani xilografici per realizzare le loro illustrazioni, benché all'epoca le riproduzioni realizzate con la stampa meccanica fossero meno costose, conferma che il "sapore" della stampa xilografica era ancora apprezzato dal pubblico giapponese.³⁶ Per di più, la frenesia di modernità del periodo Meiji aveva portato nel periodo Taishō a una crisi d'identità riguardante la natura della cultura giapponese moderna, creando un sentimento di nostalgia e una fame per ciò che era considerato parte della "tradizione giapponese", di cui faceva parte la xilografia. La *Pan no kai* (La società Pan), attiva dal 1908 fino al 1911, costituisce un perfetto esempio della crisi d'identità della società giapponese moderna. I suoi membri, tra cui gli autori Kafū, Ōgai, Tanizaki e gli artisti *sōsaku hanga* Kanae e Hakutei, si raggruppavano per condividere le loro sensazioni sul mondo moderno e la loro nostalgia per il passato.³⁷ Molti pittori *yōga*, riscontrando difficoltà con la pittura a olio nella rappresentazione del loro concetto di sensibilità, ricorsero alla xilografia come passatempo, dedicandosi con abbandono al *sōsaku hanga*, come se matrice di legno e bulino fossero gli unici strumenti con cui esprimere i loro sentimenti più profondi.³⁸

Come abbiamo appena visto, ciò che contraddistingue la produzione delle nuove stampe e rende gli artisti *sōsaku hanga* e *shinhang*a fondamentalmente diversi dai disegnatori di stampa precedenti è che, malgrado il disdegno del mondo artistico ufficiale per la xilografia, e malgrado i diversi mezzi di espressione a disposizione degli artisti e la loro maggiore libertà artistica, essi scelsero la xilografia come mezzo di espressione, poiché erano convinti che possedesse delle proprietà visive ed emotive esclusive e differenti da quelle possedute da un dipinto. Di fatto, questa convinzione accomunò sia l'editore di *shinhang*a, Watanabe Shōzaburō, che i suoi contemporanei Onchi Kōshirō (1891-1955) o Yamamoto Kanae (1882-1946), aderenti al movimento *sōsaku hanga* nell'obiettivo

³⁵ *Shin-Hanga: New Prints in Modern Japan...*, cit., p. 28.

³⁶ MERRITT, *Modern Japanese Woodblock Prints...*, cit., p. 6.

³⁷ *Shin-Hanga: New Prints in Modern Japan...*, cit., p. 31.

³⁸ MERRITT, *Modern Japanese Woodblock Prints...*, cit., p. 15.

congiunto di innalzare lo status del *mokuhanga* al livello della pittura.³⁹

Per le ragioni elencate sopra, si può quindi affermare che la scelta deliberata della xilografia come mezzo di espressione non fosse solo un mezzo di appagamento creativo o monetario, ma che rappresentava anche uno statement artistico, una maniera per gli artisti di esprimere la propria identità.⁴⁰ Un'identità che, da una parte, poteva esprimersi nella ricerca di un'evoluzione artistica usando una tecnica tradizionale, o dall'altra, nella rivendicazione di un ritorno al passato, allo stile e ai temi tradizionali della xilografia giapponese.

2.2 Il movimento delle “stampe creative”

Il dibattito culturale e artistico nato nel periodo Taishō menzionato in precedenza toccò diversi aspetti del mondo dell'arte giapponese. Ciò di cui si parlerà però tocca la discussione riguardante il concetto di creatività insieme al ruolo individuale dell'artista nel processo creativo, oltre qualsiasi affiliazione stilistica o scolastica, e per estensione



Figura 3 *Gyofu* (漁夫 Pescatore), Yamamoto Kanae, 1904.

riguardante la definizione di stampa creativa. Gli artisti giapponesi, influenzati dalle ideologie occidentali, iniziarono a concepire l'arte come mezzo di espressione personale e, di conseguenza, a considerare la creazione materiale dell'opera d'arte come necessaria a questo fine. Durante i primi dieci anni del XX secolo, gli artisti, sperimentando questo nuovo concetto, realizzarono diverse illustrazioni per riviste *dōjin* (gruppi letterari).⁴¹ Nel 1904, il giovane intagliatore Yamamoto Kanae, traendo ispirazione dalle stampe artistiche di riviste occidentali come *Jugend* e *Pan*, realizza la stampa (Fig. 3), generalmente ritenuta come il primo *sōsaku hanga*, e la pubblica sulla rivista *Myōjō* (Stella del mattino), con l'aiuto dell'amico Ishii Hakutei

³⁹ JENKINS, “Facing the Future, Revisting the Past”..., cit., p. 19.

⁴⁰ NEWLAND (a cura di), *The Hotei Encyclopedia*..., cit., p. 279.

⁴¹ *Broad Strokes and Fine Lines. The Dual Tradition in 20th Century Japanese Printmaking*, Catalogo della mostra tenutasi al Nihon no hanga, Exhibition Catalogue, no. 1, Nihon no hanga, Amsterdam, 2009, p.10.

(1882-1958), assieme ad un articolo che spiegava l'uso della xilografia a scopo creativo gettando così le basi di quello che sarebbe diventato il movimento *Sōsaku hanga* 創作版画 (Stampe Creative).⁴² L'obiettivo di questo articolo era spiegare la differenza tra l'uso riproduttivo della stampa xilografica, alla base dello *nishikie*, e porre enfasi sulle possibilità creative che potevano procurare le immagini ottenute da blocchi ritagliati dall'artista stesso.⁴³

La partecipazione diretta dell'artista in tutte le tappe del processo creativo della stampa xilografica diventò il caposaldo del movimento *Sōsaku hanga*, come evidenziato dallo slogan *jiga, jikoku, jizuri* 自画、自刻、自摺 (disegnato, scolpito, stampato personalmente). Quindi, in poche parole, oltre a realizzare il modello, l'artista doveva da sé, o almeno teoricamente, intagliare le matrici di legno e stampare il proprio disegno. Questo approccio moderno e occidentale di creatività con l'artista al centro della produzione artistica rappresentava un'idea rivoluzionaria per gli artisti giapponesi dell'inizio del XX secolo e in completa opposizione con la produzione tradizionale della xilografia e il sistema collaborativo, caposaldo del movimento *Shinhanga*.⁴⁴ Tradizionalmente, la partecipazione dell'artista nel processo creativo della xilografia si limitava a fornire un disegno all'editore che in seguito supervisionava gli intagliatori e stampatori professionisti nella realizzazione effettiva della stampa finale. All'interno del sistema di collaborazione, la figura dell'editore, *hanmoto*, era quindi essenziale. Spesso la qualità di una stampa dipendeva dall'occhio dell'editore e dalla sua capacità a collaborare con l'artista per trasformare il disegno preparatorio in un progetto di stampa.⁴⁵ Una fonte di critiche aperte da parte degli artisti *sōsaku hanga* nei confronti dello *shinhanga* riguardava il chiaro orientamento commerciale del sistema *hanmoto*. Alcuni membri del movimento delle stampe creative si definirono addirittura amatoriali per sottolineare la natura non commerciale della loro produzione e al contempo distanziarsi dai loro omologhi *shinhanga*, definendoli “the slaves of publishers and incapable of bearing artistic responsibility.”⁴⁶ Tuttavia, sappiamo che diversi tra di

⁴² Per quanto riguarda il termine “*hanga*” 版画, fu utilizzato per la prima volta con il significato di “stampa” nel 1905 da Yamamoto Kanae in riferimento alle nuove stampe creative (*sōsaku hanga*). Nel suo libro del 1953, Onchi Kōshirō definisce il termine “*hanga*” come un “immagine disegnata con una matrice” (*han o tsukatte kaku ga*). ONCHI Kōshirō, *Nihon no gendai hanga* (Stampe giapponesi contemporanee), Sōgensha, Tōkyō, 1953, p. 13.

⁴³ *Shin-Hanga: New Prints in Modern Japan...*, cit., p. 28.

⁴⁴ JENKINS, “*Facing the Future, Revisiting the Past*”..., cit., pp. 17-18.

⁴⁵ MERRITT, *Modern Japanese Woodblock Prints...*, cit., pp. 18-19.

⁴⁶ Critica di Nagase Yoshiō (1897-1946) indirizzata agli artisti *shinhanga*. UHLENBECK, NEWLAND, DE VRIES (a cura di), *Waves of Renewal...*, cit., p. 25.

loro, stentando a vendere le proprie stampe e attraversando difficoltà economiche, si appoggiarono a un editore per commercializzare delle loro opere.⁴⁷

Una caratteristica che contraddistingue gli appartenenti al movimento *Sōsaku hanga* consiste nel loro sviluppo individuale della propria visione artistica. Laddove le stampe *shinhang*a erano per certi aspetti vincolate stilisticamente agli ideali di Watanabe Shōzaburō, gli artisti *sōsaku hanga* invece non ricercavano una particolare conformità stilistica o la specializzazione in un genere specifico. Al contrario, sembra che:

For *sosaku hanga* adherents, art was not intended to transmit an ‘impression’ of the subject or object, but rather serves as an ‘expression’ of the creator’s own emotional state. And this expression could be channeled through a bold individualistic style that resulted from the direct application of the chisel to the woodblock.⁴⁸

A differenza del movimento *Shinhang*a che comprende un numero limitato di generi, per quanto riguarda il movimento delle stampe creative la divisione in categorie non è esaustiva. Infatti, nel periodo formativo del movimento, molti artisti (come Yamamoto Kanae e Onchi Kōshirō), cercando di raffigurare la modernità sperimentarono una vasta gamma di tematiche, in parte probabilmente per distanziarsi dallo *shinhang*a. Tra i soggetti prediletti possiamo citare, oltre la figura femminile (compreso il tema del nudo e della ragazza moderna), i paesaggi, tra cui la città e la sua architettura, il ritratto maschile e l’autoritratto, insieme a passatempi occidentali come il circo, l’opera, il cinema e lo sport (baseball, golf, biliardi) (Fig. 4). In seguito, gli artisti iniziarono a rappresentare con più frequenza attività solitamente associate con la tradizione giapponese, come il bagno all’*onsen*, il *matsuri*, oppure celebrazioni popolari.⁴⁹

Un altro tratto distintivo della stampa creativa riguarda le tecniche di incisione. Solitamente gli artisti



Figura 4 *Guran masse* (グランマッセ *Grand massé*), Nakagawa Isaku, 1933.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ UHLENBECK, NEWLAND, DE VRIES (a cura di), *Waves of Renewal...*, cit., p. 27.

⁴⁹ *Ibid.*

sōsaku hanga, contrariamente agli intagliatori professionisti del sistema collaborativo, non realizzavano né un disegno preparatorio (*hanshitae* 版下絵)⁵⁰ né una matrice principale per definire i contorni dell'immagine ma invece incidevano direttamente il blocco con il bulino, realizzando forme in rilievo prive di contorno. Per questa ragione le linee risultano spesso larghe, imprecise e grezze come quelle di uno schizzo e appaiono meno sofisticate in confronto alle linee sottili della stampa *shinhanga*, i quali artigiani erano riusciti a padroneggiare la tecnica di incisione ad un livello magistrale.⁵¹

Nonostante le loro differenze stilistiche, si può effettivamente dire che gli artisti *sōsaku hanga* facessero parte di un “movimento”. In effetti, stabilirono delle società affiliate a riviste artistiche e letterarie, prendevano parte a discussioni teoriche sull'arte e sul posto dell'arte giapponese a livello internazionale ma anche riguardante i vantaggi della stampa rispetto alla pittura.⁵² Nel 1913, uno dei gruppi artistici più notevoli dell'epoca, costituito dagli artisti Onchi Kōshirō, Tanaka Kyōkichi (1892-1915) e Fujimori Shizuo (1891-1943), fondò la rivista *Tsukuhae* (Riflesso di luna) per la quale fornirono numerose illustrazioni. Il giornale, incentrato sulla poesia e la xilografia, era fortemente influenzato dall'arte occidentale e benché la pubblicazione cessò dopo solo sette numeri a causa di problemi finanziari, il gruppo riuscì, tramite la pubblicazione indipendente e la ricerca di una completa libertà artistica, a concepire un nuovo archetipo di rivista artistica. Un'altra società che ebbe un ruolo importante nello sviluppo del movimento fu la Nihon Sōsaku Hanga Kyōkai (Associazione della Stampa Creativa Giapponese)⁵³, creata nel 1918 da Yamamoto Kanae, assieme a Oda Kazuma (1882-1956), Terasaki Takeo (1883-1967) e Tobarī Kogan (1882-1927). Infatti, fu grazie al successo delle loro esposizioni organizzate presso centri commerciali che il movimento delle stampe creative prese slancio. Queste società artistiche furono fondamentali nello sviluppo del movimento *Sōsaku hanga*, poiché rappresentavano inizialmente un'occasione per gli intellettuali di incontrarsi e discutere di questioni letterarie, politiche e sociali.⁵⁴

⁵⁰ Una pratica utilizzata nella produzione tradizionale dell'*ukiyo-e*, per cui l'artista realizzava un primo disegno accurato su un sottile foglio di carta non calibrato: lo *hanshitae*. Questo disegno preparatorio una volta approvato dall'editore, veniva intagliato su una matrice di legno, lasciando intatte le linee dell'artista. MERRITT, YAMADA, *Woodblock Kuchi-e Prints ...*, cit., pp. 28-9.

⁵¹ *Broad Strokes and Fine Lines...*, cit., p. 11.

⁵² UHLENBECK, NEWLAND, DE VRIES (a cura di), *Waves of Renewal...*, cit., p. 23.

⁵³ Rinominata “Associazione della stampa giapponese” nel 1931, tuttora attiva e comprende tutti i diversi stili e tecniche. Lawrence SMITH (a cura di), *Modern Japanese Prints 1912-1989: Woodblocks and Stencils*, British Museum Press, London, 1994, p. 17.

⁵⁴ *Broad Strokes and Fine Lines...*, cit., pp. 10-11.

Durante il periodo “d’oro” della stampa *shinhanga*, molto apprezzata dai collezionisti stranieri, la stampa creativa al contrario riscontrò poco successo fuori dal mercato nipponico. Negli anni 1950 e 1960, fu rivalutata a livello internazionale, grazie alla partecipazione di diversi artisti *sōsaku* in competizioni fuori dal Giappone, dove le loro stampe trionfarono.

2.3 Il dialogo tra *sōsaku hanga* e *shinhanga*

Storicamente, la produzione di stampe xilografiche realizzata durante il XX secolo è sempre stata divisa in due categorie a prima vista opposte: il movimento *Sōsaku hanga* 創作版画 (stampe creative) e il movimento *Shinhanga* 新版画 (nuove stampe). La divisione binaria si concentra generalmente sull’opposizione delle filosofie e degli approcci e definisce le stampe *sōsaku hanga* come progressiste, moderne e a stampo occidentale. Gli aderenti al movimento vengono a loro volta caratterizzati dall’adozione del concetto occidentale di creazione e dalla realizzazione individuale delle proprie stampe come mezzo necessario per esprimere se stessi. Il movimento *Shinhanga*, a volte chiamato anche “neo-*ukiyo*”, è descritto invece come una riproposta in chiave moderna dei generi e dello stile *ukiyo*e, attraverso la rivitalizzazione del sistema collaborativo tradizionale *hanmoto*, e quindi, come esso, caratterizzato dalla produzione di stampe commerciali regolate in base al gusto popolare. Per questa ragione, la stampa creativa viene abitualmente attribuita con un maggiore valore artistico e creativo in confronto al suo omologo *shinhanga*. Tuttavia, sembrerebbe che questa partizione convenzionale, rivendicata in primis dai maggiori difensori dei due movimenti – Onchi Kōshirō e Watanabe Shōzaburō – e adottata anche da molti studiosi e artisti, non rispecchi del tutto la situazione complessa della xilografia giapponese all’inizio del XX secolo. In effetti, studi recenti riguardante l’argomento mettono sempre più in evidenza il velo sottile che separava in realtà i due movimenti.⁵⁵ Per esempio, secondo lo studioso Kendall H. Brown: “The dichotomous relation between *Shin-hanga* and *Sōsaku-hanga* might characterize much printmaking between 1926 and roughly 1970, but it does not apply so neatly to the rich and complex period from 1900 to 1926.”⁵⁶ In effetti, per

⁵⁵ NEWLAND, “*Shin-hanga : Innovation from Tradition*” ..., cit., p. 20.

⁵⁶ NEWLAND (a cura di), *The Hotei Encyclopedia*..., cit., p. 279.

quanto riguarda una serie di artisti e di opere, questa partizione è semplicemente inadeguata. In primo luogo, nonostante l'enfasi posta dai membri del movimento *Sōsaku hanga* sull'intagliare i propri blocchi e la realizzazione delle proprie stampe, alcuni artisti fecero intervenire in diverse occasioni intagliatori e stampatori professionisti. Si possono citare ad esempio: la serie *Tōkyō jūnikai* (東京十二景 Dodici vedute di Tōkyō, 1910-17) di Ishii Hakutei (vedere Fig.), e la serie collaborativa *Yasui Sōtarō hangashū* (安井曾太郎版画集 Collezione di stampe xilografiche di Yasui Sōtarō, 1933-35) (Fig. 5); quest'ultima fu inoltre pubblicata dall'editore Ishihara Kyūryūdō.⁵⁷ Nel 1920, Oda Kazuma, altra

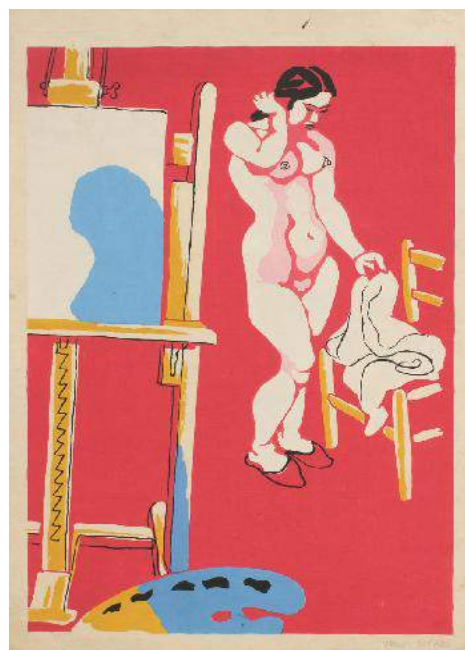


Figura 5 Gaka to moderu (画家とモデル Pittore e modella), Yasui Sōtarō, 1934.

figura centrale del movimento, collaborò con Watanabe su una serie di paesaggi (tra i suoi



Figura 6 Odori, (踊り Ballo), Itō Shinsui, 1923.

lavori più impressionanti).⁵⁸ Perfino Onchi Kōshirō, maggiore detrattore dello *shinhanga*, affidò all'allievo Sekino il compito di stampare i propri disegni a partire dei blocchi originari.⁵⁹ D'altro canto, certi artisti *shinhanga*, ispirandosi dai loro omologhi *sōsaku*, si cimentarono a creare le proprie stampe. Shinsui fu uno di loro nonostante si fosse limitato a un solo tentativo: *Odori* (踊り Ballo, 1923) (Fig. 6).⁶⁰

In secondo luogo, poiché le arti grafiche tendono a influenzarsi tra di loro, si potrebbe pensare che la differenziazione tra *shinhanga* e *sōsaku hanga* non sia altro che un nuovo aspetto del dibattito culturale e artistico che nel periodo Taishō oppose la pittura *nihonga* e *yōga*. Certamente, diverse figure centrali del movimento *sōsaku*

⁵⁷ *Emerging from the Bath: The Nude in 20th Century Japanese Prints*, Catalogo della mostra tenutasi al Nihon no hanga, Exhibition Catalogue, no. 3, Nihon no hanga, Amsterdam, 2010, p. 50.

⁵⁸ *Shin-Hanga: New Prints in Modern Japan...*, cit., pp. 30-31.

⁵⁹ UHLENBECK, NEWLAND, DE VRIES (a cura di), *Waves of Renewal...*, cit., pp. 29-31.

⁶⁰ MERRITT, *Modern Japanese Woodblock Prints...*, cit., p. 51.

hanga studiarono presso il dipartimento di *yōga* della Tōkyō Bijutsu Gakkō e risedettero all'estero per perfezionare la loro educazione (tra cui Kōshirō, Kanae e Hakutei) e famosi artisti *shinhanga* come Shinsui e Hasui furono apprendisti del pittore *nihonga*, Kaburagi Kiyokata. Tuttavia, alcuni artisti *shinhanga*, prima di dedicarsi alle stampe ispirate dalla tradizione giapponese, studiarono la pittura in stile occidentale. Per esempio, Natori Shunsen, Yoshida Hiroshi, Yamamura Kōka o anche Hashiguchi Goyō studiarono alla Tōkyō Bijutsu Gakkō e, oltre la loro attività come disegnatori *shinhanga*, erano anche riconosciuti come pittori *yōga*. Per di più, Goyō fu l'allievo del grande artista *yōga* Kuroda Seiki (1866-1924) e Yoshida fece parte dell'eminente filoccidentale Taiheiyo Gakai, la Società Pittorica del Pacifico.⁶¹

In terzo luogo, nel caso di certi artisti o editori spesso nominati “intermedi”, la classificazione binaria convenzionale è semplicemente inefficace. Di fatto, alcuni artisti più fluidi per la loro scelta di rappresentare temi occidentali in stile giapponese, o temi tradizionali in stile occidentale, o un misto di entrambi, sono definiti, a seconda degli studiosi, come un intermedio tra il *sōsaku* e il *shinhanga* o come indipendenti non appartenenti a nessuno dei due generi. Il più notevole e versatile tra loro è senz'altro Takehisa Yumeji (1884-1934). Infatti, per quanto il suo metodo di produzione si allinei con il metodo *shinhanga*, le sue stampe esprimono uno spirito d'indipendenza tipico delle stampe creative (Fig. 7). Un'altra opera che rappresenta perfettamente l'armonia dei due generi artistici è senz'altro la serie di nudi del pittore *yōga* Ishikawa Toraji (1875-1964)



Figura 7 Rantō, (蘭燈 Lanterna), Takehisa Yumeji, 1937-40.

(Fig. 83 a 98), realizzata nel 1934/35, in cui riferimenti alla cultura tradizionale giapponese si mischiano a corpi e ambienti di ispirazione occidentale, oltre al tema del nudo (di chiaro stampo occidentale).⁶²

⁶¹ JENKINS, “Facing the Future, Revisting the Past”..., cit., p. 17.

⁶² Lawrence SMITH, The Japanese Print since 1900 : Old Dreams and New Visions, Harper & Row, New York, 1983, pp. 20-22.

Inoltre, una divisione categorica pone il problema della collocazione di artisti indipendenti, quali Goyō o Yoshida Hiroshi (1876-1950), riconosciuti come *shinhanga*, ma che pubblicarono le proprie stampe e funsero, quindi, da editori. Un'altra faccenda problematica riguarda la classificazione di artisti occidentali – Fritz Capelari (1884-1950), Elizabeth Keith (1887-1956), Charles W. Barlett (1860-1940) – che realizzarono stampe *shinhanga* durante la loro permanenza in Giappone. In effetti, come si vedrà in seguito, Watanabe, nella sua ricerca di un nuovo genere di stampa, collaborò in diverse occasioni con pittori occidentali. Tuttavia, si possono veramente definire artisti stranieri come appartenenti a un genere artistico fortemente radicato nel passato nostalgico giapponese, e definirlo come tale? Forse per questo motivo, sebbene siano menzionati, le loro stampe spesso non figurano nei cataloghi dedicati al movimento *Shinhanga* o se sono incluse, compaiono in un capitolo a parte.⁶³ Collocare certi artisti è dunque un lavoro complesso e dipende parzialmente dalle preferenze dello studioso.⁶⁴ Per esempio, nel catalogo incentrato sullo *shinhanga Onna-e/The female image* venne inclusa la serie dell'artista Ishikawa Toraji che ne intagliò le matrici; lo stesso non avvenne però per le opere degli artisti *sōsaku hanga*, Umehara Ryūzaburō (1888-1986) e Yasui Sōtarō (1888-1955), i cui blocchi furono intagliati da artigiani professionisti. Il catalogo *Printed to Perfection* descrive Yoshida Hiroshi come un'artista "intermedio", a differenza di altri saggi che lo definiscono generalmente come un artista puramente *shinhanga*.⁶⁵

Per quanto la distinzione tra *shinhanga* e *sōsaku hanga* in due movimenti opposti ed esclusivi rappresenti uno strumento utile al fine di catalogare le diverse correnti della xilografia giapponese nella prima metà del XX secolo, si deve, tuttavia, tenere presente che essa non è categorica. Il dialogo, o punto d'incontro, tra *sōsaku hanga* e *shinhanga* testimonia, infatti, la complessità sottesa alle correnti artistiche della xilografia nel XX secolo.

⁶³ In BARRY, *Shin Hanga: the New Print Movement of Japan...*, cit., p. 13, vengono chiamati: "Foreigners using the Japanese woodblock techniques", e in JENKINS, "Facing the Future, Revisiting the Past" ..., cit., p. 41, le loro stampe sono definite come appartenenti al "Japonisme".

⁶⁴ SMITH (a cura di), *Modern Japanese Prints 1912-1989...*, cit., p. 16.

⁶⁵ UHLENBECK, NEWLAND, DE VRIES (a cura di), *Waves of Renewal...*, cit., p. 30.

2.4 La nascita del movimento *shinhanga* e la figura di Watanabe Shōzaburō

Ciò che contraddistinse il movimento *Shinhanga* da altri movimenti artistici xilografici del XX secolo fu il fatto che non prese vita dalla visione creativa di un artista ma bensì di un editore: Watanabe Shōzaburō (1885-1962). Questo infatti, spinto dalla convinzione che il mezzo della stampa a matrice di legno avrebbe suscitato un nuovo interesse nella cultura contemporanea dell'epoca, dedicò le sue risorse, il suo talento e le sue energie per sviluppare ciò che avrebbe in seguito chiamato *Shinhanga*.⁶⁶ A differenza del movimento delle stampe creative, non esiste alcun “manifesto”, nessuna “traccia scritta” che spieghi la nascita del movimento, il suo obiettivo o ancora il concetto sottostante la visione estetica dell'editore. Quest'ultima in effetti nacque dalla sua sensibilità artistica oltre che da una particolare concezione estetica riguardante le qualità che costituivano una buona stampa xilografica.⁶⁷ La vita dell'editore e le sue collaborazioni rappresentano quindi elementi fondamentali per la comprensione della sua visione artistica indipendente e delle circostanze che portarono alla nascita e allo sviluppo del movimento *Shinhanga*. Per queste ragioni ci si focalizzerà in una prima fase sulla figura di Watanabe Shōzaburō.

Watanabe Shōzaburō nacque il 2 giugno 1885 nella prefettura d'Ibaragi. All'età di 17 anni fu assunto come apprendista presso la filiale di Yokohama del negozio d'antiquariato appartenente all'editore e collezionista di *ukiyo*e Kobayashi Bunshichi, dove il giovane Watanabe fu assegnato al nuovo dipartimento incaricato della vendita di *nishikie* antichi a una clientela straniera. Il suo periodo d'apprendistato non solo gli diede l'opportunità di imparare le basi del mestiere di venditore di *ukiyo*e e di imparare il loro processo di produzione ma gli permise inoltre di costatare l'esodo delle stampe giapponesi all'estero.⁶⁸ Nel 1906 Watanabe si congedò dal negozio di Kobayashi per iniziare un'attività in proprio con il socio Tsutsumi (?-?). Il negozio, situato in Hamachō, fu battezzato Shōbidō “Palazzo della valutazione della bellezza” e, basandosi sulla strategia del maestro, si specializzò nella vendita d'antichità e di stampe antiche.⁶⁹

All'inizio del XX secolo l'enorme richiesta di *ukiyo*e all'estero, congiunta alla

⁶⁶ *The Women of Shin Hanga: The Judith and Joseph Barker Collection of Japanese Prints*, Catalogo della mostra tenutasi al Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire, 2013, p. 1.

⁶⁷ NEWLAND (a cura di), *The Hotei Encyclopedia...*, cit., p. 298.

⁶⁸ UHLENBECK, NEWLAND, DE VRIES (a cura di), *Waves of Renewal...*, cit., p. 38.

⁶⁹ SHIMIZU Hisao, “*The Publisher Watanabe Shōzaburō and the Birth of Shin-Hanga*” in Kendall H. Brown (a cura di), *Water and Shadow: Kawase Hasui and the Japanese Landscape Print*, Virginia Museum of Fine Art, Richmond, 2014, p. 23.

penuria di stampe originali e al conseguente aumento del loro valore, spinse diversi venditori, tra cui Watanabe, a produrre *fukusei hanga*.⁷⁰ Watanabe iniziò quindi la sua attività di editore con la ristampa⁷¹ di alcune *bijin* 美人 di Suzuki Harunobu (c. 1724-1770), iniziando a sviluppare nel contempo il desiderio di realizzare un genere di stampe nuove e originali, intese come forma d'arte (*geijutsu*). In effetti, la sua conoscenza del valore delle stampe xilografiche all'estero, oltre al fatto che era informato sulla produzione contemporanea degli artisti *sōsaku hanga*, gli fecero comprendere appieno il potenziale economico che la produzione di stampe nuove che rivitalizzassero l'*ukiyo*e avrebbe offerto.⁷²

L'anno seguente l'inaugurazione del suo commercio, Watanabe decise di tentare un primo esperimento chiedendo al pittore Takahashi Shōtei (1871-1945, noto a partire dal 1921 come Hiroaki) di realizzare un *hanshitae*, un disegno preparatorio, ispirandosi alle stampe di Hiroshige, nonostante all'epoca fosse abituale utilizzare dipinti finiti come modello di stampa.⁷³ Da questa collaborazione nacque una serie di 10 stampe paesaggistiche che Watanabe definì *shinsaku hanga*⁷⁴ 新作版画, stampe nuove (non riproduzioni di stampe già esistenti), e che espose nel negozio di un amico nella città turistica di Karuizawa al fine di valutare la risposta dei turisti stranieri. Queste stampe originali, precorritrici dello *shinhanga*, riscontrarono un tale successo che l'editore decise di esportarle all'estero, una strategia di vendita che continuò ad adottare durante il corso di tutta la sua carriera.⁷⁵

Gli affari prosperavano e nel 1909, un anno dopo il suo matrimonio con Chiyo, figlia dell'intagliatore Chikamatsu Otohisa, Watanabe decise di mettersi in proprio. Il nuovo

⁷⁰ BARRY, *Shin Hanga: the New Print Movement of Japan...*, cit., p. 8.

⁷¹ Per riferirsi alle sue riproduzioni Watanabe preferiva usare il termine *fukkoku* 復刻 (re-impressione), invece di *fukusei* 複製 (riproduzione), e in seguito *saihan* 再版 (seconda edizione), insinuando, a torto, di utilizzare i blocchi originali. WATANABE Shōzaburō (d'ora in poi abbreviato in WATANABE S.), *Catalogue of Woodcut Colour Prints of S. Watanabe*, Watanabe S., Tokyo, 1936, p. 59.

⁷² SHIMIZU, "The Publisher"..., cit., pp. 23-4.

⁷³ WATANABE Tadasu (d'ora in poi abbreviato in WATANABE T.) *hen*, *Watanabe Shōzaburō* (Watanabe Shōzaburō), *Watanabe Mokuhan Bijutsu Gaho*, Tōkyō, 1974, p. 139, tratto da MERRITT, *Modern Japanese Woodblock Prints...*, cit., p. 41.

⁷⁴ Un termine usato da Watanabe per definire qualsiasi stampa originale realizzata nel suo studio secondo il processo di produzione tradizionale dello *nishikie*. L'obiettivo era di distinguerle da quelle che chiamava "stampe antiche" (*kohanga* 古版画), ovvero le riproduzioni di *ukiyo*e. Non esiste traccia dell'uso della parola "*shinhanga*" 新版画 da parte di Watanabe prima del 1916, anche se in un'intervista del 1949, l'editore definì le stampe iniziali realizzate con Shōtei e Sōzan: *shinhanga*. Nel presente elaborato, si è deciso di seguire l'esempio degli studiosi Shimizu Hisao e Chris Uhlenbeck e di differenziare la produzione xilografica di Watanabe Shōzaburō tra *shinsaku hanga* (le "stampe souvenir" destinate all'esportazione e prodotte circa tra il 1907 e il 1935) e *shinhanga* (le stampe intese come opere d'arte, prodotte dopo il 1915). Seguendo questa partizione, le opere di cui tratteremo nella seconda parte sono esclusivamente *shinhanga*. OKAMOTO Hiromi, Henri D. SMITH II, "Ukiyo-e for modern Japan: the legacy of Watanabe Shōzaburō", in STEPHENS (a cura di), *The New...*, cit., p. 29.

⁷⁵ NEWLAND (a cura di), *The Hotei Encyclopedia...*, cit., p. 294.

negozio, stabilito in Kyōbashi, fu ribattezzato Watanabe Mokuhangaho (Negozio di stampe xilografiche Watanabe) e in seguito Watanabe Hangaten (Negozio di stampe Watanabe).⁷⁶ Negli anni successivi egli ampliò la sua produzione commissionando le opere di diversi disegnatori come Shun'yō, Kakei, Fuyō (in seguito conosciuto come Narazaki Eishō, 1864-1936), Yauchi Shūrei e Itō Sōzan (1884-?), sui quali poco si sa.⁷⁷ È generalmente ammesso che attorno al 1908 Watanabe ordinò a Sōzan diverse composizioni nel genere *kachōga* 花鳥画 (immagini di fiori e uccelli), anche se di questa collaborazione non esiste quasi nessuna traccia. Queste stampe, destinate ad una clientela straniera, erano generalmente utilizzate come illustrazioni di calendari, cartoline o biglietti di auguri ed erano esportate all'estero in grande quantità tramite case di commercio stabilite a Yokohama.⁷⁸

Al contrario della produzione iniziale del movimento *sōsaku hanga*, le stampe *shinsaku hanga*, più che rispecchiare il paesaggio moderno giapponese occidentalizzato, dovevano raffigurare ciò che Watanabe definiva “characteristic Japanese landscape and figure images, full of the expression of *nihonga* that could effectively be turned into woodblock prints.”⁷⁹ Per quanto riguarda il tema, affinché potesse attrarre un pubblico sia internazionale che nazionale, Watanabe scelse di mantenere i generi xilografici tradizionali, ovvero il *bijinga* 美人画 (immagini di beltà femminili), il *fūkeiga* 風景画 (immagini paesaggistiche), lo *yakushae* 役者絵 (immagini di attori) e il *kachōga*.⁸⁰ Poiché questo tipo di stampa era inteso come un “rinascimento” in chiave moderna della tradizione della stampa a matrice di legno, esso manteneva evidentemente alcune convenzioni dell'*ukiyo-e*, quali le linee di contorno marcate, ma nello stesso tempo adottava alcuni elementi della tradizione artistica occidentale, al fine di distinguersi dalle stampe classiche con il loro maggiore realismo. I *shinsaku hanga* rappresentavano quindi un primo tentativo di creare delle stampe discoste dai modelli tradizionali, ciò che avrebbe raggiunto in un secondo tempo lo *shinhanga*.⁸¹

Grazie al successo delle riproduzioni e delle stampe *shinsaku hanga* sul mercato

⁷⁶ OKAMOTO, SMITH, “*Ukiyo-e*”..., cit., p. 29.

⁷⁷ WATANABE T. *hen*, *Watanabe Shōzaburō*..., cit., p. 182.

⁷⁸ NEWLAND, “*Shin-hanga: Innovation from Tradition*”..., cit., p. 23.

⁷⁹ WATANABE S., *Watanabe mokuhanga mokuroku* (Catalogo di stampe xilografiche del Negozio di stampe xilografiche Watanabe), Watanabe mokuhangaho, Tōkyō, 1935, p. 92, trad. dal giapponese di Shimizu Hisao, tratto da SHIMIZU, “*The Publisher*”..., cit., p. 24.

⁸⁰ Fatta eccezione del genere delle stampe storiche *rekishiga* 歴史画 (incluse le stampe di guerrieri, *mushae* 武者絵) che venne abbandonato. NEWLAND, “*Shin-hanga: Innovation from Tradition*”..., cit., p. 23.

⁸¹ SHIMIZU, “*The Publisher*”..., cit., p. 24.

estero Watanabe riuscì ad ampliare la sua clientela americana ed europea, acquisendo una reputazione come editore di stampe xilografiche di qualità, e a costruire una solida stabilità economica che gli permise non solo di aumentare il suo stock di rare stampe *ukiyo-e* originali, ma gli diede inoltre l'opportunità di studiare e sperimentare diverse tecniche di stampa, creando così un clima propizio alla “fioritura”⁸² dello *shinhang*. Fu durante questo periodo che l'editore iniziò a considerare la produzione di un nuovo genere di stampe originali.⁸³

Di fatto, le stampe *shinsaku hanga*, per quanto originali, appartenevano pur sempre alla categoria dell'illustrazione popolare, più che a quella di una vera e propria opera d'arte, e quindi non corrispondevano ancora alla sua visione di una “nuova” stampa che superasse i modelli tradizionali.⁸⁴ Inoltre, le opere pubblicate da Watanabe dal 1907 fino alla metà degli anni 1910 si distinguono dalla sua produzione successiva per l'assenza, sia da parte dell'editore che da parte degli artisti, di un progetto artistico ben identificato. Ciononostante vi traspare, in particolare nei paesaggi di Shōtei, un'estetica che le collega con i veri e propri *shinhang*, realizzati dopo il 1915 (Fig. 8). L'editore aveva in parte raggiunto il suo obiettivo di far rinascere la tradizione della stampa a matrice di legno; ciononostante, non ancora soddisfatto, egli proseguì quindi la sua ricerca.⁸⁵



Figura 8 *Ayasegawa no yuki*, (綾瀬川の雪, Neve sul fiume Ayase), Takahashi Shōtei, 1915.

Nella prima parte del XX secolo, mentre eseguiva ricerche per la produzione di stampe originali, Watanabe continuò a coltivare la sua passione per l'*ukiyo-e*. Nel 1914, preoccupato dalla penuria di *ukiyo-e* antichi originali in Giappone e desideroso di fare

⁸² WATANABE S., “*Hanga seisaku kushin no ichi ni*” (Alcune difficoltà sulla realizzazione di stampe xilografiche), in *Ukiyo-e hanga kessakushū kaisetsu* (Un commento sui capolavori della stampa *ukiyo-e*), vol. 4, Ukiyo-e Kenkyūkai, Tōkyō, 1917, p. 5.

⁸³ SHIMIZU, “*The Publisher*”..., cit., p. 25.

⁸⁴ UHLENBECK, NEWLAND, DE VRIES (a cura di), *Waves of Renewal*..., cit., p. 15.

⁸⁵ OKAMOTO, SMITH, “*Ukiyo-e*”..., cit., p. 29.

riconoscere ai suoi compatrioti la xilografia come una “forma d’arte nazionale”⁸⁶, fonda l’*Ukiyoe kenkyūkai* (Società di ricerca dell’*ukiyo*e), un’associazione dedicata allo studio delle stampe antiche. Con l’obiettivo di diffondere il fascino delle stampe antiche a livello nazionale e assicurare la continuità della tecnica e del suo apprendistato, egli intraprese, a partire del 1916 fino al 1920, la pubblicazione di una serie in dodici volumi che riproducevano i capolavori dei grandi maestri *ukiyo*e del XVIII e XIX secolo e includevano le ultime ricerche effettuate nel settore: l’*Ukiyoe hanga kessakushū* (Collezione di capolavori *ukiyo*e). Oltre a questi, nel corso della sua carriera, Watanabe pubblicò sette cataloghi di riproduzioni di *ukiyo*e, tutti di altissima qualità, per i quali tentò sempre di replicare esattamente le tecniche e i materiali che erano originalmente utilizzati nella realizzazione delle stampe classiche.⁸⁷ Perfino l’artista Hashiguchi Goyō, noto per il suo perfezionismo, che all’epoca aveva iniziato a studiare le tecniche tradizionali dello *nishikie*, apprezzava la qualità delle riproduzioni di Watanabe.⁸⁸

All’inizio del 1915 l’editore trovò finalmente un eco alla sua visione durante un’esposizione dell’artista austriaco Fritz Capelari, all’epoca residente in Giappone per via della Prima Guerra Mondiale. Insieme compirono diverse ricerche riguardanti il metodo di produzione dello *nishikie*, ideando nuove tecniche laddove quelle tradizionali fallivano, al fine di raggiungere gli effetti desiderati da Capelari. Lo stesso anno, ritenendosi entrambi soddisfatti del risultato ottenuto, pubblicarono una dozzina di stampe (Fig. 9). Secondo Watanabe Tadasu (1908-1993), quest’incontro rappresentò un momento decisivo per Watanabe Shōzaburō, poiché da questa



Figura 9 Tornando a casa sotto la pioggia, Fritz Capelari, 1915.

⁸⁶ INOUE Kazuo, WATANABE S. *hen*, *Ukiyoeshi den* (Discussioni sull’*ukiyo*e), Watanabe hangaten, Tōkyō, 1931, p. 226.

⁸⁷ Gli altri cataloghi sono: *Mokuhan ukiyoe taika gashū* (Collezione di opere dei grandi maestri delle stampe xilografiche *ukiyo*e) 1915, *Ukiyoe taikan* (Un ampio sguardo sull’*ukiyo*e) 1917, *Hiroshige rokujūkaiki tsuizen kinen isaku tenrankai mokuroku* (Catalogo della mostra per la commemorazione del sessantesimo anniversario della morte di Hiroshige) 1917, *Tōkaidō gojūsan eki tsuzukie* (Le cinquantatré stazioni del Tōkaidō) 1918, *Tōto hakkei* (Otto vedute di Edo) 1926, *Ukiyoeshi den* (Discussioni sull’*ukiyo*e) 1931. NEWLAND (a cura di), *The Hotei Encyclopedia...*, cit., pp. 294-6.

⁸⁸ OKAMOTO, SMITH, “*Ukiyo-e*”..., cit., p. 30.

sperimentazione nacquero delle stampe originali che presentavano le qualità di un'opera d'arte: “i primi veri *shinhang*”⁸⁹. Le sue opere ebbero una grande influenza sulla produzione di artisti successivi come Charles W. Barlett, Shōtei, Goyō, Shinsui.⁹⁰ Negli anni successivi, Watanabe continuò a lavorare con diversi artisti occidentali, tra cui Charles W. Barlett (dal 1916) e Elizabeth Keith (a partire del 1919), entrambi inglesi, e Cyrus LeRoy Baldridge (1889-1975) e una certa “Signora Raymond”, americani.⁹¹ Questa scelta dimostra la prospettiva internazionale dell'editore, anche se fu probabilmente dovuta al fatto che gli artisti stranieri, in confronto a quelli giapponesi, erano più disposti a collaborare con lui. Infatti, benché all'inizio Watanabe avesse tentato di convincere diversi artisti *yōga* – tra cui Kuroda Seiki – a partecipare alla realizzazione del suo progetto, tutti, influenzati dal concetto di creatività proposto dal movimento *sōsaku hanga*, rifiutarono, considerando il sistema impiegato da Watanabe superato e adatto solo alla realizzazione di riproduzioni. Tuttavia Watanabe, non ritenendo le stampe ottenute con gli occidentali sufficientemente autentiche, riprese a cercare artisti giapponesi con i quali avrebbe potuto sviluppare la sua visione di *shinhang*.⁹²

Poco tempo dopo quindi convinse il pittore *yōga* Hashiguchi Goyō (1880-1921) a convertire uno dei suoi dipinti in una stampa. Watanabe conosceva già l'artista per la sua produzione pittorica e per i suoi studi nel campo dello *nishikie*, ma fu il poster di stampo *ukiyo*e (Fig. 10), grazie al quale Goyō vinse un concorso del centro commerciale Mitsukoshi, che persuase l'editore a contattarlo. Dalla cooperazione tra il pittore e l'editore nacque un'unica stampa: *Yokugo ratai onna* (浴後裸体



Figura 10 *Kono bijin*, 此の美人 Questa beltà femminile, Hashiguchi Goyō, 1911.

⁸⁹ *Gendai no shinhang*a no dai issaku. WATANABE T., “*Gaka Hasui to hanmoto Shōzaburō*” (L’artista, Hasui e l’editore, Shōzaburō), in *Kawase Hasui: jojō no shi Taishō-Shōwa no fūkei hangaka* (Catalogo della mostra Kawase Hasui: ode all’artista di stampe paesaggistiche del periodo Taishō a Shōwa), Yamanashi Kenritsu Bijutsukan, Ōta Kuritsu Kyōdō Hakubutsukan, 1990, p. 8.

⁹⁰ NEWLAND (a cura di), *The Hotei Encyclopedia*..., cit., p. 296.

⁹¹ NEWLAND, “*Shin-hanga: Innovation from Tradition*” ..., cit., p. 23.

⁹² OKAMOTO, SMITH, “*Ukiyo-e*”..., cit., p. 30.

女 Nudo di donna dopo il bagno, 1915) (Fig. 70).⁹³ La loro cooperazione tuttavia si interruppe, probabilmente a causa sia dell'insoddisfazione di Goyō nei confronti dell'opera, che non raggiungeva il livello di perfezione da lui desiderato, che della sua insoddisfazione a proposito della collaborazione con Watanabe, che non gli lasciava abbastanza libertà.⁹⁴ Hashiguchi aprì il proprio atelier dove continuò poi il suo approfondimento delle tecniche di stampa *nishikie* tradizionali e pubblicò indipendentemente, dal 1918 fino alla sua morte sopravvenuta nel 1920, una dozzina di stampe di una tale bellezza che tuttora lo fanno riconoscere come il più grande artista *shinhanga*. Hashiguchi Goyō fu il primo membro del movimento a concentrare i suoi sforzi e le sue ricerche riguardanti la produzione di stampe innovative sull'utilizzo di una tecnica tradizionale che corrispondeva al concetto di creatività così com'era inteso dal movimento *sōsaku hanga*. Nel 1915 egli pubblicò un articolo nel quale affermava di usare il sistema collaborativo dello *nishikie* con l'obiettivo di ottenere delle *sōsakuteki no mokuhanga*, ovvero “stampe xilografiche creative”.⁹⁵ Malgrado la breve collaborazione, dopo anni di sperimentazione, Watanabe aveva finalmente trovato uno stile che corrispondeva perfettamente alla sua visione di *shinhanga*, insieme a una direzione nella quale sviluppare il suo progetto.⁹⁶

Dopo la cooperazione con il pittore, l'editore decise di rivolgersi a giovani artisti *nihonga* (Watanabe e Goyō erano quasi coetanei), probabilmente più facili da formare e



Figura 11 *Taikyō*, 対鏡 Davanti allo specchio, Itō Shinsui, 1916.

⁹³ Il titolo originale dell'opera è *Yokugo ratai onna*, tuttavia, oggi è generalmente chiamata *Yuami no onna* (湯浴みの女 Donna ritratta durante il bagno) o *Yokujō no onna* (浴場の女 Donna al bagno pubblico). La stampa è segnata dal marchio *shisaku* 試作 (prototipo), dimostrando l'indecisione dell'artista riguardante un futuro proseguimento della cooperazione. OKAMOTO, SMITH, “*Ukiyo-e*”..., cit., pp. 31, 39.

⁹⁴ MERRITT, *Modern Japanese Woodblock Prints*..., cit., pp. 46-7.

⁹⁵ GOYŌ Hashiguchi, “Nihon no mokuhanga” (Stampe xilografiche giapponesi), *Shin Shōsetsu*, XX, 9, 1915, p. 83, tratto da IWAKIRI Shin'ichirō, “Hashiguchi Goyō: Sōshoku bijutsu no kiseki” in *Seitan 130 nen, Hashiguchi Goyō ten* (Catalogo dell'esposizione Hashiguchi Goyō, in occasione del 130° anniversario della nascita), Tōkyō Shinbun, Tōkyō, 2011, p. 14.

⁹⁶ OKAMOTO, SMITH, “*Ukiyo-e*”..., cit., p. 31.

da dirigere e più vicini stilisticamente alla sua idea. Nel 1916, egli assistette a una mostra del Kyōdokai (Società del luogo natio), un'associazione artistica formata dagli studenti del pittore *nihonga* Kaburaki Kiyokata, dove rimase colpito da un dipinto di Itō Shinsui. L'opera, intitolata *Taikyō* (対鏡 Davanti allo specchio, 1916) (Fig. 11), raffigura una donna intenta a sistemare la sua acconciatura mirandosi allo specchio, che però è assente dalla composizione; un *bijinga*, secondo Watanabe, perfettamente adatto alla tecnica della stampa.

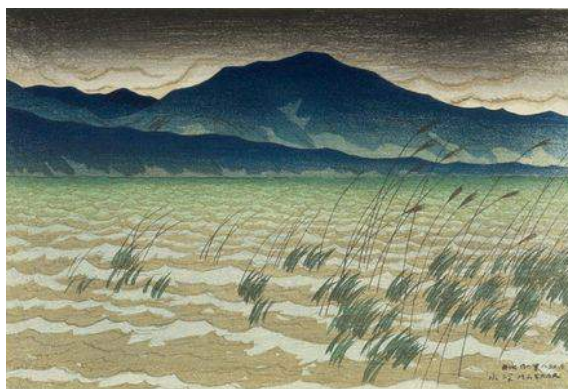


Figura 12 *Ōmi hakkei Hirai*, 近江八景の内比良 Otto vedute di Ōmi, il monte Hira, Itō Shinsui, 1917-18

Il giovane pittore, messo in contatto dal maestro con l'editore, acconsentì all'adattamento e, qualche mese dopo, un'omonima stampa fu pubblicata, segnando l'inizio di una lunga e fruttuosa collaborazione che durò più di 40 anni. L'anno successivo, Watanabe ampliò il suo catalogo con la pubblicazione di una stampa nel genere *yakushae* del pittore *nihonga* Yamamura Kōka (1885-1942, conosciuto in seguito come Toyonari), con il quale lavorò fino al 1924. Questo versatile artista produsse stampe di diversi generi, tra cui anche *bijinga* (Figg. 25, 34, 66). Nel 1918, in occasione della quarta esposizione annuale del Kyōdokai, Kawase Hasui (1883-1957), all'epoca apprendista di Kiyokata, vide l'edizione di *Ōmi hakkei* (近江八景の内比良 Otto vedute di Ōmi, il monte Hira, 1917-18) (Fig. 12) di Itō Shinsui pubblicata da Watanabe e ne fu talmente colpito che decise di diventare disegnatore di *shinhangas*.⁹⁷ Hasui portò una serie di schizzi a Watanabe che, incuriosito, gli fece preparare in guisa di esperimento tre disegni ispirati alle prime stampe paesaggistiche di Shinsui, dando così avvio ad una collaborazione con colui che sarebbe diventato l'artista di stampe giapponesi più prolifico del XX secolo. Nel 1957, anno della sua morte, la produzione di Hasui contava all'incirca 700 stampe, la maggior parte pubblicata da Watanabe.⁹⁸

Durante questo periodo ricco di collaborazioni, Watanabe decise di applicare differenti strategie riguardanti la produzione e la vendita delle stampe *shinsaku hanga* e *shinhangas*: relegò le prime ad una categoria di "stampe souvenir", riducendone il formato e

⁹⁷ MERRITT, *Modern Japanese Woodblock Prints...*, cit., pp. 47-8, 54.

⁹⁸ UHLENBECK, NEWLAND, DE VRIES (a cura di), *Waves of Renewal...*, cit., pp. 19, 151.

enfaticandone il carattere economico, e conferì alle seconde lo status di opere d'arte di collezione. Va precisato che, nonostante i *shinsaku hanga* avessero cambiato status, l'attenzione artistica e tecnica dedicata alla loro realizzazione rimase invariata.⁹⁹

Nel contempo, Watanabe, che aveva ormai acquisito una solida clientela oltre mare, cercava di sviluppare in Giappone un interesse per le nuove stampe, organizzando nel 1921 una prima mostra sullo *shinhang*a e un'altra l'anno successivo presso il centro commerciale Shirokiya. Tuttavia le esposizioni non ebbero l'effetto desiderato perché il mondo dell'arte giapponese era all'epoca maggiormente interessato alla pittura ad olio e agli acquerelli, e la maggior parte delle vendite rimase limitata all'estero, con l'eccezione delle stampe di beltà femminili e di attori, pubblicate sotto forma di edizioni limitate destinate agli appassionati giapponesi del *mokuhanga*.¹⁰⁰

Shinsui e Hasui non furono gli unici studenti appartenenti all'entourage di Kaburaki Kiyokata ad essere reclutati da Watanabe Shōzaburō. In effetti, quest'ultimo pubblicò anche le opere di Natori Shunsen (1886-1960), Yamakawa Shūhō (1898-1944), Itō Takashi (1894-1982) e Kasamatsu Shirō (1895-1991). Il primo era conosciuto come disegnatore nel genere *yakushae*, il secondo per le sue beltà femminili, mentre gli ultimi due si distinsero soprattutto durante gli anni trenta per le loro stampe paesaggistiche. Negli anni 1930, Watanabe collaborò anche se per una sola stampa (Fig. 43), con Kobayakawa Kiyoshi (1896-1948), un altro studente del pittore *nihonga*. I dettagli riguardanti la loro breve relazione lavorativa rimangono ignoti, ma come accadde con altri artisti è possibile che le concezioni artistiche del disegnatore differissero da quelle dell'editore. La collaborazione tra gli apprendisti di Kiyokata e l'editore di Tōkyō permise non solo di creare un legame con la tarda scuola Utagawa¹⁰¹ ma anche con la stampa della fine del periodo Meiji, dando vita nel laboratorio di Watanabe ad una stampa nuova e originale, nata dall'uso moderno del processo tradizionale dello *nishikie*.¹⁰² In effetti, per quanto le stampe di Watanabe fossero lontane stilisticamente dalla produzione xilografica del XIX secolo, sotto certi aspetti si può comunque osservare nello *shinhang*a una continuità con i lavori dei disegnatori di *kuchie*. Innegabile è in particolare l'influenza delle opere di Kiyokata sulle stampe *shinhang*a di

⁹⁹ SHIMIZU, "The Publisher" ..., cit., p. 27.

¹⁰⁰ OKAMOTO, SMITH, "Ukiyo-e" ..., cit., p. 33.

¹⁰¹ Kiyokata studiò con l'artista Mizuno Toshikata, apprendista dell'artista *ukiyoe* Tsukioka (Taiso) Yoshitoshi (1839-92), a sua volta allievo di Utagawa Kuniyoshi (1798-1861), membro della scuola Utagawa. NEWLAND, UHLENBECK (a cura di), *Ukiyo-e to Shin Hanga: The Art of Japanese Woodblock Prints*, Mallard Press, New York, 1990, pp. 132, 195.

¹⁰² MERRITT, *Modern Japanese Woodblock Prints* ..., cit., p. 61.

beltà femminili.¹⁰³

Oltre alla cerchia di Kiyokata, l'editore continuò a lavorare con Takahashi Shōtei che all'inizio degli anni 1920 realizzò stampe maggiormente innovative in confronto ai suoi *shinsaku hanga* iniziali.¹⁰⁴ Inoltre, tra il 1920 e 1922 pubblicò 7 stampe paesaggistiche del pittore in stile occidentale, e grande viaggiatore Yoshida Hiroshi. In seguito al grande terremoto del Kantō, seguendo l'esempio di Hashiguchi Goyō¹⁰⁵, Yoshida decise di diventare indipendente, fondando nel 1925 il proprio atelier e selezionando gli artigiani con cui avrebbe supervisionato scrupolosamente il processo di produzione (Fig. 13).¹⁰⁶

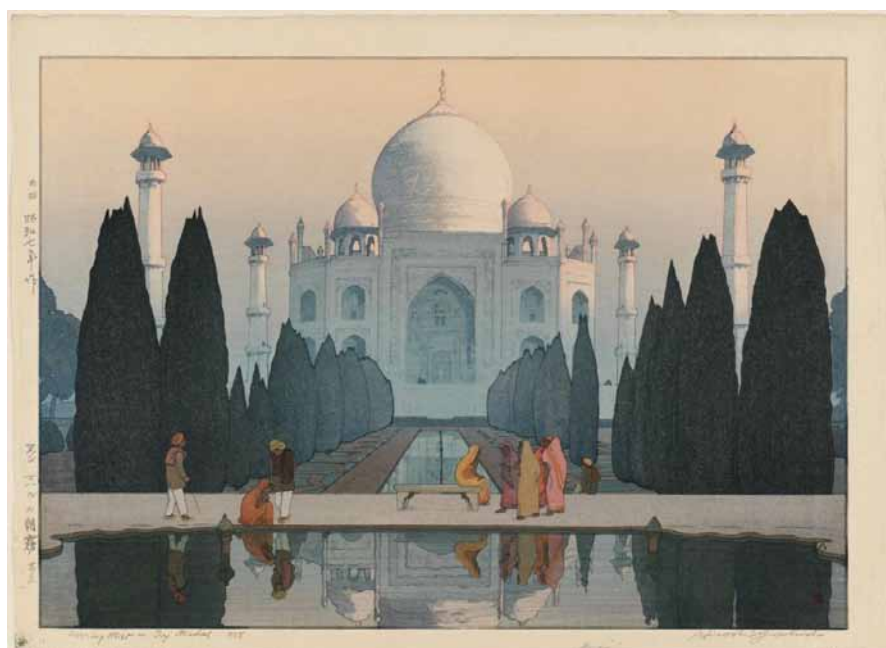


Figura 13 *Taji Maharu no asagiri dai go*, タジマハルの朝霧第五 Nebbia mattutina al Taj Mahal, No. 5, Yoshida Hiroshi, 1932.

Il primo settembre 1923, il grande terremoto del Kantō distrusse la città di Tōkyō. Il negozio di Watanabe non fu risparmiato, e il suo stock di stampe insieme a numerose matrici originali, che rappresentavano la sua principale fonte di guadagno, furono divorati dalle fiamme. Un anno dopo la catastrofe Watanabe riaprì l'attività commerciale, nel ripristinare la quale ebbe però molte difficoltà dovute alla mancanza delle matrici con cui stampare le

¹⁰³ *The Pupils of Kaburaki Kiyokata...*, cit., p. 20.

¹⁰⁴ OKAMOTO, SMITH, "*Ukiyo-e*"..., cit., p. 32.

¹⁰⁵ È probabile che avessero difficoltà ad essere diretti da qualcuno di più giovane. Infatti, entrambi i pittori *yōga* erano più anziani di Watanabe. Un'altra teoria invece afferma che la separazione nasce dal fatto che gli artisti erano divisi tra il sistema *hanmoto* che prevedeva la supervisione dell'esecuzione dell'opera e l'idea europea che il disegnatore di stampe dovesse essere responsabile della sua produzione. MERRITT, *Modern Japanese Woodblock Prints...*, cit., p. 57.

¹⁰⁶ UHLENBECK, NEWLAND, DE VRIES (a cura di), *Waves of Renewal...*, cit., p. 105.

complesse riproduzioni di *ukiyo*e e le stampe *shinhanga*. Per quanto riguarda la sua produzione, l'editore riprese la pubblicazione di *shinsaku hanga*, riducendone il formato e la qualità, che non eguagliò mai più quella delle opere prodotte prima della catastrofe.¹⁰⁷ Tralasciò inoltre progressivamente la pubblicazione delle edizioni limitate di *ukiyo*e di grandi dimensioni che aveva realizzato in passato, dedicandosi alla produzione di *fukusei hanga* che rappresentava una fonte sicura di entrate, essendo la maggior parte destinata ad essere venduta all'estero, o ai turisti come souvenir.¹⁰⁸ Sei mesi dopo la riapertura, Watanabe, vedendo che gli affari non andavano bene, chiese ad una serie di artisti e artigiani con



Figura 14 *Ashi ni sagi* (葦に鷺 Aeroni tra i giunchi), Ohara Koson, 1926.

cui aveva collaborato prima della catastrofe, tra cui Shōtei e Sōzan, di produrre delle “reissues of the prequake prints with newly drawn designs by the original artists”¹⁰⁹. Nello stesso tempo, malgrado le difficoltà economiche, l'editore iniziò ad investire seriamente nella produzione realizzazione di stampe e di serie individuali *shinhanga*, ripristinando la sua collaborazione con alcuni, tra cui Natori Shunsen e ingaggiando nuovi disegnatori (solitamente chiamati di “seconda generazione”) come Ohara Koson (1877-1945) (Fig. 14).¹¹⁰

Il grande terremoto del Kantō è considerato una svolta maggiore nella storia del movimento *Shinhanga*, meno per l'avvenimento in sé che per i cambiamenti che seguirono alla ricostruzione, tanto che le stampe sono solitamente distinte tra *shinhanga* pre- e post-catastrofe.¹¹¹ Infatti, mentre nella prima parte della sua carriera, definita il “golden age” dello *Shinhanga* (1915-1923), la produzione dell'editore, spinta dal suo idealismo, era molto diversificata, nelle decadi successive alla catastrofe si constata un notevole cambiamento

¹⁰⁷ La produzione di *shinsaku hanga* diminuì dopo il 1927 per cessare completamente verso il 1935.

¹⁰⁸ NEWLAND (a cura di), *The Hotei Encyclopedia...*, cit., p. 298.

¹⁰⁹ ISHIDA Yasuhiro, “Watanabe Shozaburo den” (Una biografia di Watanabe S.) in WATANABE T., *Watanabe...*, cit., p. 161, trad. dal giapponese di Shimizu Hisao, tratto da SHIMIZU, “The Publisher” ..., cit., p. 28.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ NEWLAND, “Shin-hanga : Innovation from Tradition” ..., cit., p. 28.

stilistico nelle nuove stampe.¹¹² Secondo Kendall H. Brown le nuove stampe iniziarono a mostrare un rifiuto “[of] powerful emotive and explicitly creative character of pre-1923 works in favour of a serenity in mood and a nuanced variety in form that found a receptive audience.”¹¹³ Un pubblico che a partire della metà degli anni venti si estese sempre di più a livello internazionale.¹¹⁴ Nel 1924, Watanabe chiese ad uno dei suoi ex-artisti, Yoshida Hiroshi, che doveva recarsi negli Stati Uniti per vendere le sue opere, di includere nel suo catalogo alcuni *shinhanga* di sua produzione. Le nuove stampe riscontrarono un tale successo oltreoceano che l’editore decise di concentrare i suoi sforzi all’estero, pur mantenendo nel contempo la sua reputazione di editore di stampe di alta qualità, già stabilita quando – all’inizio della sua carriera – era soltanto un venditore di *fukusei hanga*. Mentre prima del terremoto solamente una piccola parte della produzione *shinhanga* aveva trovato una collocazione sul mercato statunitense, dopo il terremoto i collezionisti statunitensi diventarono i suoi principali acquirenti tanto che nemmeno la crisi economica mondiale del 1929 fece diminuire la clientela statunitense.¹¹⁵ Ad avere inoltre un’influenza fondamentale sulla produzione di *shinhanga* e sul loro apprezzamento in America furono le mostre allestite nel 1930 e 1936 presso il Museo d’arte di Toledo nell’Ohio. Le esposizioni – le prime grandi mostre all’estero dedicate esclusivamente alle nuove stampe – furono organizzate da Yoshida Hiroshi in collaborazione con i direttori del museo: J. Arthur MacLean (1879-1964) e Dorothy Lillian Blair (1890-1989), studentessa di Yoshida. La mostra, itinerante, diffuse le nuove stampe in diverse città americane e rappresentò un punto di svolta nella loro commercializzazione. Ad ogni tappa, i visitatori potevano ordinare stampe tramite Yoshida che a sua volta contattava Watanabe. Le 342 stampe esposte nella prima e le 289 della seguente, erano state per la maggior parte opere realizzate da Yoshida Hiroshi o da altri artisti, e pubblicate da Watanabe.¹¹⁶

Sebbene in principio il movimento delle nuove stampe fosse nato dall’idea di creare stampe di qualità intese come opere d’arte, dopo il 1923 l’attività di Watanabe divenne meno creativa ed ebbe risvolti più pecuniari. Bisogna tuttavia ricordare che Watanabe Shōzaburō era prima di tutto un commerciante che, dopo aver subito una profonda crisi nel suo commercio, si trovava in difficoltà nel rilanciarlo: non è quindi sorprendente che all’epoca

¹¹² OKAMOTO, SMITH, “*Ukiyo-e*”..., cit., p. 32.

¹¹³ NEWLAND (a cura di), *The Hotei Encyclopedia*..., cit., p. 290.

¹¹⁴ NEWLAND, “*Shin-hanga: Innovation from Tradition*”..., cit., p. 29.

¹¹⁵ MERRITT, *Modern Japanese Woodblock Prints*..., cit., p. 60.

¹¹⁶ UHLENBECK, NEWLAND, DE VRIES (a cura di), *Waves of Renewal*..., cit., pp. 48-9.

considerasse cruciale l'aspetto economico. Per cui, per quanto desiderasse produrre stampe che riflettessero le complessità culturali del Giappone all'inizio del XX secolo, desiderava anche che i *shinhanga* si vendessero bene all'estero e nell'arcipelago. È quindi naturale che i gusti e le preferenze degli stranieri, i suoi maggiori clienti, abbiano influenzato alcune delle sue decisioni artistiche, sia nella scelta dei disegnatori che dei temi trattati. In realtà, le nuove stampe, che raffiguravano un Giappone irreale inalterato dagli effetti della modernità, riscontravano un grande successo sia presso la clientela straniera – che rimaneva affascinata dalle immagini esotiche – che presso quella autoctona – che vi trovava un eco alla visione nostalgica della propria cultura.¹¹⁷ Lo *shinhanga* così soddisfaceva da una parte la nostalgia dei giapponesi per il passato e dall'altra confermava l'immagine generalmente idealizzata del Giappone che aveva l'Occidente.¹¹⁸

La popolarità dello *shinhanga* all'estero permise a Watanabe di raggiungere l'obiettivo di preservare il metodo tradizionale della xilografia, ma contribuì anche a conferire un carattere sempre meno innovativo alle opere prodotte dal suo atelier. Di fatto, a differenza della cerchia di Watanabe, diversi artisti che lavoravano con altri editori quali Torii Kotondo (1900-1976) e Kobayakawa Kiyoshi, realizzarono alcune delle loro migliori stampe dopo gli anni 1930. Inoltre, in quel periodo i rapporti tra l'editore e i suoi artisti diventarono sempre più tesi, causando una perdita di intimità collaborativa. Watanabe iniziò inoltre ad avere difficoltà nel prendere e controllare le decisioni estetiche. Da una parte, questa tensione non si riflette in nessun modo sulle stampe, sempre di un'altissima qualità tecnica; dall'altra è forse per questa ragione che alcune stampe *shinhanga* dopo il 1923 riflettono una maggiore individualità da parte degli artisti, liberi dal vincolo di una stretta osservanza dei gusti di Watanabe. Alcuni di loro, dopo aver ricevuto una formazione tecnica nel suo atelier, decisero di collaborare con altre case editrici.¹¹⁹

Il crescente apprezzamento dello *shinhanga* in Occidente, soprattutto negli Stati Uniti¹²⁰, fu di vitale importanza per la sopravvivenza in Giappone, di diverse case editrici che, a partire degli anni 1920, iniziarono anch'esse a produrre le nuove stampe, sia

¹¹⁷ JENKINS, "Facing the Future, Revisiting the Past" ..., cit., pp. 24-5.

¹¹⁸ SHINJI, NEWLAND, *The female image...*, cit., p. 26.

¹¹⁹ SHIMIZU, "The Publisher" ..., cit., pp. 28-9.

¹²⁰ Secondo Watanabe Shōichirō, nipote di Watanabe Shōzaburō, le ragioni del successo in territorio statunitense, più che europeo, sono probabilmente da ricollegarsi al fatto che al sorgere del movimento *Shinhanga* (1915) l'Europa era nel pieno della Prima Guerra Mondiale (1914-18). UHLENBECK, WATANABE Shōichirō, "The shin hanga publisher Watanabe, an interview with Watanabe Shōichirō" in UHLENBECK, NEWLAND, DE VRIES (a cura di), *Waves of Renewal...*, cit., p. 40.

collaborando con gli artisti di Watanabe sia reclutando nuovi disegnatori.¹²¹ In effetti, dopo il 1923, con la sua commercializzazione, lo *shinhanga* divenne un tipo di stampa che poteva essere commissionato da altri editori, che tuttavia mantennero la qualità e la raffinatezza impostate inizialmente da Watanabe Shōzaburō. Così, benché quest'ultimo rimanesse sempre il maggiore esportatore di stampe all'estero, non era più l'unico specializzato nella produzione di “nuove stampe”.¹²² Altre case editrici infatti raggiunsero con le loro opere, un tale grado di sofisticazione tecnica da sorpassare quello di Watanabe, distinguendosi grazie alle diverse tecniche di stampa, o al tipo e formato della carta impiegata. A Tōkyō, la coppia di editori ed esportatori Sakai e Kawaguchi, pubblicarono le *bijin* dell'artista Torii Kotondo (Figg. 20, 23, 44, 46, 57, 61, 73, 82), che dal 1929 in poi si affidò alla compagnia del meno noto Ikeda Shoten. Tra gli altri editori prominenti della capitale possiamo inoltre citare Doi Teiichi (che può anche essere letto Sadaichi), Nishinomiya Yosaku, Fusui Gabō e Katō Junji, insieme alla Compagnia di stampe xilografiche Takamizawa (Takamizawa Mokuhansha) che continuò ad operare anche dopo la morte del suo fondatore, Takamizawa Enji (1890-1927). Quest'ultimo si fece inizialmente conoscere per l'altissima qualità delle sue riproduzioni di *ukiyoe* e in particolare per quelle degli artisti Torii Kiyonobu (1664-1729) e Torii Kiyomasu (circa 1694-1716) di cui invecchiava la carta prima dell'impressione. Verso l'anno 1932, Takamizawa pubblicò inoltre le opere di Kobayakawa Kiyoshi (Figg. 27, 40, 41).¹²³ All'epoca la pubblicazione di *shinhanga* era concentrata a Tōkyō, ma esistevano anche case editrici nella regione dello Kamigata (attorno a Kyōto/Ōsaka/Nara), tra cui la compagnia Kyōto Hangain (Istituto di Stampe di Kyōto) e quelle degli editori Nezu Seitarō e Satō Shōtarō. Il venditore e collezionista di *ukiyoe*, Satō Shōtarō (attivo 1890-1930) è solitamente conosciuto per aver creato un tipo distinto di *shinhanga* definito “dello Kamigata”. Egli collaborò con vari artisti, come Yoshikawa Kanpō (1894-1979), noto per le sue stampe paesaggistiche e di attori, o Miki Suizan (1887-1957), di cui pubblicò le immagini di paesaggi e di geisha (Fig. 28).¹²⁴ Questi editori costituirono quindi la prima generazione della loro professione a produrre stampe originali per un nuovo mercato internazionale: molti di loro, coscienti della popolarità dello *shinhanga* all'estero, realizzarono cataloghi in inglese destinati ad un pubblico straniero (Watanabe, Takamizawa,

¹²¹ SHIMIZU, “*The Publisher*”..., cit., p. 28.

¹²² *Seven Masters: 20th Century Japanese Woodblock Prints from the Wells Collection*, Catalogo della mostra tenutasi al Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, Minnesota, 2015, p. 19.

¹²³ *The Pupils of Kaburaki Kiyokata*..., cit., p. 20.

¹²⁴ NEWLAND, “*Shin-hanga: Innovation from Tradition*”..., cit., p. 29.

Nishinomiya Yosaku). Inoltre, sia Watanabe che Shōtarō organizzarono delle mostre negli Stati Uniti.¹²⁵

A partire degli anni 1930, grazie all'organizzazione di diverse mostre e con l'accrescersi del sentimento nazionalistico stimolato dall'avanzata dell'esercito giapponese in Cina, le stampe e gli artisti *shinhang*a iniziarono ad ottenere riconoscimenti nell'arcipelago nipponico. Diversi collezionisti giapponesi, consapevoli dell'esistenza di importanti collezioni di *mokuhanga* in Europa e in America, cominciarono ad acquisire le nuove stampe. Watanabe, sempre sensibile al clima commerciale, si rivolse allora al mercato domestico. Nel 1932, si tenne al centro commerciale Mitsukoshi un'esposizione di "stampe *ukiyo*e moderne" che, in confronto a quelle del decennio precedente, riscosse un grande successo.¹²⁶ L'anno successivo una stampa di Hasui fu premiata in occasione della novantatreesima mostra della Nihon Bijutsu Kyōkai (Associazione dell'Arte Giapponese). Si tratta di un evento di notevole importanza, pensando alla scarsa considerazione attribuita alla stampa a matrice di legno fino a poco tempo prima in Giappone.¹²⁷ Nel 1935, Watanabe pubblicò un catalogo comprendendo l'insieme delle stampe *shinhang*a da lui prodotte, che includeva le biografie dettagliate dei suoi artisti. Tuttavia, nonostante i riconoscimenti ottenuti sia a livello nazionale che internazionale, il movimento stava invecchiando rapidamente. In effetti nessuno dei disegnatori con cui collaborava Watanabe era nato nel XX secolo. Assumere nuovi artisti avrebbe potuto infondere un nuovo impulso al movimento, ma l'editore scelse di non farlo, con l'unica eccezione di una serie di stampe commissionate a Ishiwata Kōitsu (1897-1987), uno studente di Hasui che in seguito collaborò con l'editore Katō Junji.¹²⁸

A livello internazionale, verso la fine degli anni 1930, l'investimento crescente del Giappone nella guerra e la situazione di tensione tra i diversi paesi portarono gli stranieri a guardare con un occhio più critico le nuove stampe giapponesi che veicolavano l'immagine "romantica" di un paese idilliaco.¹²⁹ Questo assieme alla produzione ripetitiva dei suoi principali artisti, come Hasui e Shinsui, spinse Watanabe Shōzaburō a cercare nuove strategie di vendita. L'editore stesso realizzò da sé due disegni firmandoli Kakō, il suo nome d'arte; inoltre, ispirandosi al genere *sōsaku hanga*, incoraggiò Hasui a dare un aspetto più

¹²⁵ *Broad Strokes and Fine Lines...*, cit., pp. 8-9.

¹²⁶ MERRITT, *Modern Japanese Woodblock Prints...*, cit., pp. 66-7.

¹²⁷ NEWLAND (a cura di), *The Hotei Encyclopedia...*, cit., p. 298.

¹²⁸ OKAMOTO, SMITH, "Ukiyo-e"..., cit., pp. 33-5.

¹²⁹ MERRITT, *Modern Japanese Woodblock Prints...*, cit., p. 67.

grezzo ai suoi disegni, ormai troppo stereotipati.¹³⁰

Gli anni bellici, marcati dal crollo del commercio estero – la sua principale fonte di guadagno – le restrizioni sulla carta e i materiali più pregiati, insieme all’arruolamento del suo erede, Watanabe Tadasu, e dei suoi artigiani più giovani, furono disastrosi per la compagnia di Watanabe Shōzaburō e per gli altri editori. Fu in parte grazie agli ordini di diversi collezionisti stranieri, come Robert O. Muller (1911-2003), che i diversi editori di *shinhanga* riuscirono a sopravvivere. Durante gli anni della guerra, per mantenere occupati gli artigiani che non erano stati arruolati, Watanabe proseguì la produzione di *shinhanga*, sebbene in quantità ridotta. Alla fine del conflitto le stampe ebbero un successo strepitoso tra le forze dell’Occupazione presenti in Giappone, che le acquistavano come souvenir e fu grazie all’importante stock di stampe e di blocchi costituito nel periodo bellico che la compagnia, sotto la direzione di Watanabe Tadasu, riuscì a rispondere immediatamente all’enorme richiesta per lo *shinhanga*. Tuttavia, riprendendo i termini di Lawrence Smith, “the old energy was never regained”¹³¹. Il 14 febbraio 1962, 3 anni dopo aver ottenuto la Medaglia per il Merito Culturale, Watanabe Shōzaburō decedette e dopo la sua morte il movimento *Shinhanga* – nato 57 anni prima grazie alla visione dell’editore – si spense lentamente.¹³²

2.5 Innovazione e tradizione: Watanabe Shōzaburō e il sistema di collaborazione

Come spiegato precedentemente, il movimento *Shinhanga* si basava sul “triangolo della cooperazione”, il metodo cooperativo che poneva il disegnatore, l’intagliatore e lo stampatore sotto il controllo e coordinamento dell’editore. Il genio di Watanabe Shōzaburō fu di riuscire ad adattare e tramandare nel periodo Taishō – epoca in cui “individualità” e “creatività” erano diventate parole d’ordine – un sistema gerarchico che durante il periodo Edo dava all’editore un controllo quasi dispotico sui suoi impiegati.¹³³ Il suo successo fu anche dovuto alla sua capacità di bilanciare tradizione e modernità, elementi autoctoni e internazionali. Benché Watanabe propugnasse il sistema collaborativo di produzione xilografica antico, ciò non significa che non avallasse i principi dello “spirito artistico

¹³⁰ OKAMOTO, SMITH, “*Ukiyo-e*”..., cit., p. 35.

¹³¹ Lawrence SMITH, “*Twentieth-century prints*” in *Japanese art masterpieces in the British Museum*, British Museum Publications, London, 1990, p. 234.

¹³² OKAMOTO, SMITH, “*Ukiyo-e*”..., cit., p. 35.

¹³³ *Ibid.*

moderno”.¹³⁴ Quando in un’intervista gli fu chiesto se le tecniche impiegate nel suo atelier fossero uguali a quelle dello *nishikie*, egli rispose:

彫刻法、摺刷法などは昔と同じです。併し作る心持は全然違ひます、旧型に囚はれないようまた肉筆画らしく成らぬよう、独立した芸術品を作る事に各技術家が協心努力して居ます。¹³⁵

Le tecniche di intagliatura, di stampatura, ecc. sono uguali a quelle di una volta. Tuttavia, i sentimenti [degli artisti] nella realizzazione sono completamente diversi. [Lo *shinhanga*] non tenta di imitare il vecchio stile o di assomigliare ai *nikuhitsuga* (dipinti): ciascuno degli artisti s’impegna, in maniera cooperativa, a creare opere d’arte individuali.¹³⁶

Del resto, sebbene il movimento *Shinhanga* fosse inestricabilmente collegato alla tradizione dell’*ukiyo*e, i suoi membri erano degli artisti “moderni” provenienti da formazioni artistiche diverse e che possedevano la consapevolezza creativa dell’età moderna.¹³⁷ Come disse l’artista Kobayakawa Kiyoshi:

私が春信の時代を想起する情景を描いたとしても、どうしても私の表は今日の健康に溢れる美を描くことになるだろう。私は今日の習慣や生き方を描くのではなく、我々が生きている時代の本質を捉えようと努力しているのである。¹³⁸

Anche se provassi a disegnare scene che richiamano l’epoca di Harunobu, nel mio richiamo finirei inevitabilmente per ritrarre le beltà traboccanti di salute di oggi. Non disegno gli usi e costumi di oggi ma aspiro a catturare l’essenza dell’epoca nella quale viviamo.¹³⁹

Gli artisti erano inoltre convinti di essere “creativi” quanto i loro corrispettivi del movimento

¹³⁴ NEWLAND, “*Shin-hanga: Innovation from Tradition*” ..., cit., p. 22.

¹³⁵ *Taishō no hangaten* (Esposizioni di stampe del periodo Taishō), Itabashiku Bijutsukan, Tōkyō, 1988, p. 100.

¹³⁶ La traduzione è mia.

¹³⁷ SHINJI, NEWLAND, *The female image...*, cit., p. 14.

¹³⁸ MATSUOKA Haruo, *Shinhanga no geijutsuteki isan* (L’eredità artistica dello *shinhanga*), tratto da SHINJI, NEWLAND, *The female image...*, cit., p. 18.

¹³⁹ La traduzione è mia.

delle stampe creative e desideravano quindi essere considerati artisti a tutti gli effetti.¹⁴⁰ Infatti, probabilmente per contrastare le critiche del movimento *Sōsaku*, piuttosto che “triangolo della cooperazione” l’editore stesso preferiva definire il processo di produzione come un momento in cui gli artigiani fungevano da assistenti all’artista.¹⁴¹ Al fine di sottolineare il ruolo “indipendente” e “creativo” dei suoi disegnatori, Watanabe affermava che essi avevano un controllo totale sull’intero processo di produzione, lavorando fianco a fianco dell’intagliatore, e in particolare dello stampatore, quasi come se fossero estensioni della sua volontà. D'altronde durante il periodo formativo del movimento, la parola “creativa”, ovvero “*sōsaku*”, era spesso usata per definire le creazioni dell’editore e dei suoi artisti, così dimostrando come all’inizio del XX secolo il movimento *Shinhanga* e i suoi membri fossero ritenuti parte integrante di un grande e unico movimento artistico xilografico che aveva come obiettivo l’espressione della visione artistica individuale. Come già ricordato, i due movimenti effettivamente dissentivano sulla natura creativa della xilografia, ma condividevano la convinzione che essa rappresentasse più di un semplice mezzo di riproduzione.¹⁴²

L’adozione da parte del movimento *Shinhanga* della tecnica, dei temi e del metodo lavorativo dello *nishikie*, insieme alla sua innegabile prospettiva commerciale, potrebbe sembrare l’opposto del concetto di individualismo artistico come inteso dal movimento delle stampe creative e benché la scelta da parte degli artisti di rappresentare il Giappone in maniera “romantica” avesse da una parte come obiettivo l’attrazione di clienti stranieri. Dall’altro,

[...]self-exploration, as an aspect of individualism, led many to search out the integral aspect of their original culture in seeking to define their own identities. *Shinhanga* artists, having developed an appreciation for realism from the study of Western art, returned to the sights around them, seeking the essence of their environment. Unwilling to follow the waves of stylistic change in the West slavishly, they romantacized the [prints]...¹⁴³

Lo *shinhanga* non dovrebbe quindi essere considerato un movimento artisticamente artefatto

¹⁴⁰ SHINJI, NEWLAND, *The female image...*, cit., pp. 14, 25.

¹⁴¹ INOUE, WATANABE S. *hen, Ukiyoeshi den...*, cit., p. 263.

¹⁴² OKAMOTO, SMITH, “*Ukiyo-e*”..., cit., pp. 32, 36.

¹⁴³ Il corsivo è mio. *Shin-Hanga: New Prints in Modern Japan...*, cit., p. 15.

o socialmente irrilevante. Al contrario, le nuove stampe esprimono un aspetto fondamentale della cultura Taishō.¹⁴⁴ Come già detto, la crisi dell'identità culturale nata dall'impressione di aver perso aspetti importanti della propria cultura dopo anni di modernizzazione e di occidentalizzazione, portò la società del periodo Taishō a esplorare quella che era considerata la “tradizione giapponese”. Di conseguenza, benché né l'editore né i membri del movimento *Shinhanga* fossero direttamente coinvolti nei dibattiti intellettuali riguardanti la ricerca identitaria del periodo Taishō, la decisione di Watanabe Shōzaburō di intraprendere una “rivitalizzazione” del *mokuhanga*, tecnica ormai considerata obsoleta, insieme all'adozione dei temi xilografici tradizionali potrebbe quindi essere interpretata come una ricerca personale d'identità culturale.¹⁴⁵

Dietro la visione di Watanabe dello *shinhanga* vi era la convinzione di poter creare, a partire dalla tradizione, un nuovo genere di stampa artistica che rappresentasse una convergenza tra aspetti tradizionali e elementi moderni. Benché non avesse beneficiato di una formazione artistica, egli possedeva un istinto impeccabile circa le qualità di una buona stampa xilografica e aveva idee molto precise sull'aspetto e lo stile delle stampe che desiderava creare.¹⁴⁶ Un suo obiettivo era inoltre quello di stabilire la “stampa Watanabe” come un genere distintivo di una qualità e una raffinatezza che rivaleggiasse con un'opera d'arte; si mostrò così estremamente esigente nei confronti dei suoi impiegati, arrivando a distruggere i disegni e i blocchi che non raggiungevano i suoi standard.¹⁴⁷ Per ottenere opere di altissima qualità, Watanabe non esitava quindi ad impiegare i migliori materiali, artisti e artigiani. Ad esempio, per le stampe *shinhanga* erano usati coloranti costosi (tra cui la polvere di *mica*) provenienti principalmente da pigmenti naturali vegetali non soggetti ad alterazioni temporali. Inoltre, ordinava una carta di qualità superiore – la carta Echizen *hōsho* confezionata a mano a partire da pasta pura di carta – leggermente più pesante e assorbente, che permetteva pertanto di ottenere una colorazione di maggiore profondità.¹⁴⁸ Altro tratto caratteristico dello *shinhanga* era il formato, il quale diventò molto più largo: mentre nel periodo Meiji una stampa *ōban* era di 37,5 x 24,5 cm, nel periodo Taishō un *bijinga shinhanga* raggiungeva generalmente un formato di 41 x 24 o 27 cm. Goyō utilizzò

¹⁴⁴ *Shin-Hanga: New Prints in Modern Japan...*, cit., pp. 15, 36.

¹⁴⁵ *Emerging from the Bath...*, cit., p. 17.

¹⁴⁶ NEWLAND, “*Shin-hanga: Innovation from Tradition*” ..., cit., p. 35.

¹⁴⁷ NEWLAND (a cura di), *The Hotei Encyclopedia...*, cit., p. 297.

¹⁴⁸ WATANABE S., “*Shinhanga no naiyō*” (Tenore dello *shinhanga*) in KAWASE Hasui, WATANABE S., *Kawase Hasui sōsaku hanga kaisetsu* (Commento sulle stampe creative di Kawase Hasui), Watanabe Hangaten, Tōkyō, 1921, pp. 48-9.

addirittura dei fogli di 50 x 32 cm per alcune sue opere. Watanabe decise probabilmente di allargare il formato dello *shinhanga* per distinguerlo dalle stampe *nishikie* di qualità inferiore e promuoverne il riconoscimento come forma d'arte.¹⁴⁹

L'editore rimaneva presente per tutto il processo di produzione, lavorando insieme agli artigiani per sviluppare nuove tecniche che avrebbero permesso di realizzare la sua visione estetica. Sotto la direzione di Watanabe, gli artigiani raggiunsero una tecnica raffinata caratterizzata da linee molto sottili. Gli stampatori portarono all'estremo la tecnica di stampa a gradazione (*bokashi*), non risparmiando sul colore per ottenere la transizione di colore desiderata.¹⁵⁰ Un aspetto particolarmente importante agli occhi dell'editore era la grana della stampa: per raggiungere un risultato soddisfacente egli sperimentò insieme agli stampatori lo sviluppo di tecniche speciali che diventarono poi tipiche dello *shinhanga*; ad esempio, l'applicazione ad uno sfondo privo di decorazioni del *baren sujizuri*, un effetto ottenuto umidificando la carta più del necessario e passandoci sopra delicatamente il bordo del *baren* (Fig. 15) a angolo stretto, divenuto un marchio di riconoscimento della produzione della sua casa editrice, prima di essere imitata da altri editori negli anni 1920, come si può osservare in *Kagami no mae keshō* (鏡の前化粧 Truccandosi davanti allo specchio)



Figura 15 Baren



Figura 16 *Kagami no mae keshō* (鏡の前化粧 Truccandosi davanti allo specchio), Takahashi Shōtei (Hiroaki), 1927.

¹⁴⁹ *Emerging from the Bath...*, cit., p. 20.

¹⁵⁰ UHLENBECK, NEWLAND, DE VRIES (a cura di), *Waves of Renewal...*, cit., p. 41.

(Fig. 16) di Takahashi Shōtei (Hiroaki), pubblicata da Fusui Gabō nel 1927.¹⁵¹

Secondo Watanabe, il sistema *hanmoto* era l'unico mezzo con il quale ottenere un'opera xilografica all'apice della perfezione tecnica. Gli artigiani facevano parte integrante del processo creativo e avevano il ruolo fondamentale di utilizzare le loro capacità manuali per far rendere il disegno, sfruttando appieno la bidimensionalità della stampa a matrice di legno, mentre l'artista doveva realizzare un disegno che si adattava al mezzo.¹⁵² Tuttavia, trovare disegnatori adatti allo *shinhanga* non era facile poiché: “the nature or sentiment of a print image must be portrayed in design terms which is why not just anyone can create the preparatory drawing for a print”¹⁵³. Come abbiamo ricordato nella parte biografica, diversi membri del movimento *Shinhanga* avevano ricevuto una formazione pittorica e in certi casi Watanabe, specie all'inizio della sua carriera, adattò alcuni dei loro dipinti già esistenti, una pratica inconsueta nell'*ukiyoe*.¹⁵⁴ Tuttavia, l'obiettivo dell'editore era quello di creare stampe con un'espressione che andasse oltre quella della pittura. Per evitare quindi di creare opere che fossero semplici riproduzioni di dipinti, uno dei suoi metodi era quello di insegnare all'artista le caratteristiche della xilografia. Inoltre, Watanabe, al contrario degli editori di *nishikie* che consegnavano direttamente il disegno preparatorio agli artigiani, incoraggiava un'interazione creativa tra gli artisti, gli intagliatori e gli stampatori, portandoli a sperimentare continuamente i metodi d'intagliatura e di stampa, ripetendo finché il prodotto finale non coincideva con la visione artistica del disegnatore. Secondo l'editore solo quando queste condizioni erano soddisfatte si otteneva una vera stampa di qualità.¹⁵⁵ Infatti, all'inizio della sua carriera come disegnatore di stampe, Itō Shinsui, che non era abituato a questa tecnica di produzione, fece diverse prove di stampa per trovare una pratica diversa dallo *sashiage* (tecnica per applicare il colore nella pittura *nihonga*) e che utilizzasse al meglio la tecnica della stampa.¹⁵⁶ Di fatto, fu proprio tramite la collaborazione dei diversi impiegati che nacque tutta una serie di nuovi processi: per esempio, l'effetto pastello presente nell'unica stampa realizzata con Gōyō, *Yuami no onna* (Fig. 70), o ancora l'aggiunta in *Taikyō* di Shinsui di uno sfondo grigio *gomazuri*

¹⁵¹ *Emerging from the Bath...*, cit., p. 20.

¹⁵² NEWLAND (a cura di), *The Hotei Encyclopedia...*, cit., pp. 298-9.

¹⁵³ WATANABE S., “*Wagakuni dokutoku no mokuhanga kōrui o mamoru*” (Le stampe xilografiche tipiche del nostro paese, proteggere un bastione solitario), *Hōchi shinbun*, 18 luglio 1930, p. 5, trad. dal giapponese di Amy Reigle Newland in NEWLAND (a cura di), *The Hotei Encyclopedia...*, cit., p. 298.

¹⁵⁴ *Seven Masters...*, cit., p. 17.

¹⁵⁵ INOUE, WATANABE S. *hen*, *Ukiyoeshi den...*, cit., pp. 262-3.

¹⁵⁶ UHLENBECK, NEWLAND, DE VRIES (a cura di), *Waves of Renewal...*, cit., p. 44.

(impressione a semi di sesamo).¹⁵⁷ Circa quest'ultima si racconta che, nel tentativo di rendere la stampa più lussuosa, Watanabe e Shinsui (che i primi anni di collaborazione era solito lavorare affianco degli artigiani per perfezionare i suoi disegni nei minimi dettagli) richiesero uno sfondo di *mica*. Un effetto che si otteneva stampando lo sfondo in un primo tempo con della colla e spolverando in seguito la polvere di *mica* sopra la colla ancora umida. Il risultato essendo insoddisfacente, sembra che Ono, lo stampatore, suggerì loro di utilizzare la tecnica *gomazuri*, che consisteva nel dare alla carta una tinta grigia chiara, per poi usare un grigio più scuro per stampare lo sfondo della stampa utilizzando il *baren* per fare apparire i pigmenti più chiari. L'artista, riconobbe che la sensibilità dell'artigiano e la sua perspicacia avevano permesso di migliorare l'opera e ne accettò così il contributo.¹⁵⁸

Mantenere un sistema collaborativo armonioso poteva però rivelarsi arduo, specie nel caso di alcuni artisti, della loro personalità e in particolare del loro rapporto con Watanabe. L'editore era conosciuto per essere un uomo autoritario che preferiva tenere sotto stretto controllo i suoi collaboratori. Alcuni disegnatori erano perfettamente adatti al sistema, ma altri rimanevano insoddisfatti e criticavano Watanabe per i suoi metodi lavorativi. Come già detto, diversi furono gli artisti che dopo una breve collaborazione con l'editore scelsero di fondare il proprio atelier (Hashiguchi Goyō e Yoshida Hiroshi) o di cambiare casa editrice (Kobayakawa Kiyoshi). Perfino Itō Shinsui, che insieme a Kawase Hasui lavorò più a lungo per Watanabe, lo criticò aspramente in un articolo pubblicato nella rivista *Ukiyoe geijutsu* (Opere d'arte *Ukiyoe*) nel 1933: lo accusava di essere reticente a provare tecniche nuove e di essere interessato unicamente a produrre immagini che avrebbero riscontrato un successo commerciale, ciò che all'epoca era probabilmente vero.¹⁵⁹ Due anni dopo espresse di nuovo il suo scontento, questa volta riguardo al *bijinga*, dicendo di voler disegnare paesaggi. Infatti, come nel sistema *nishikie*, gli artisti tendevano a rimanere legati al genere specifico a cui erano assegnati all'inizio della loro collaborazione dall'editore. Per esempio, Hasui, il disegnatore di *fūkeiga* per eccellenza, benché avesse espresso diverse volte il desiderio di raffigurare immagini di beltà femminili, finì per pubblicarne solo una (Fig. 56).¹⁶⁰ Bisogna, tuttavia tenere a mente che Watanabe era un editore, lui stesso formato secondo il sistema di apprendistato, e capiva quindi perfettamente i valori e le esigenze della professione.

¹⁵⁷ NEWLAND (a cura di), *The Hotei Encyclopedia...*, cit., p. 296.

¹⁵⁸ KATŌ Junzō *hen*, *Kindai nihon hanga taikai* (Un quadro generale della stampa giapponese moderna), vol. 3, Mainichi Shinbunsha, Tōkyō, 1975, p. 247.

¹⁵⁹ OKAMOTO, SMITH, "Ukiyo-e"..., cit., p. 36.

¹⁶⁰ *The Pupils of Kaburaki Kiyokata...*, cit., p. 28.

Al fine di trasformare le nuove stampe in una categoria speciale di opere da collezione, egli introdusse diverse novità all'interno del sistema editoriale xilografico. Benché adottasse inizialmente l'attitudine degli *hanmoto* del periodo Edo nei confronti del numero di edizioni per stampa, ovvero finché la domanda continuava e i dettagli dei blocchi rimanevano relativamente chiari, proseguiva la pubblicazione; tuttavia, a partire degli anni 1920 scelse, come altri editori, di adottare la prassi occidentale di realizzare edizioni limitate "so as not to destroy the artistic merit of the works"¹⁶¹.¹⁶² La sua esperienza come studioso di *ukiyo*e gli fece comprendere l'importanza della presenza del nome dell'artista e della data di pubblicazione nella valutazione di una stampa, e quindi le aggiunse sistematicamente allo *shinhang*a.¹⁶³ Presumibilmente per discostare le nuove stampe dalle stampe creative, un'altra sua strategia consisteva nell'enfatizzare il grado di sofisticazione tecnica richiesta per la realizzazione delle opere, rendendola un obiettivo in sé. In effetti, per impressionare i suoi clienti stranieri con le abilità tecniche dei suoi artigiani, vendeva loro dei "libri di processo" nei quali era spiegato il metodo di produzione dello *shinhang*a, insieme al numero di blocchi e di sovra-impresioni necessari per stampa. Ad esempio, nel catalogo della seconda mostra di Toledo si dice che la stampa di Kawase Hasui *Nijūbashi no asa* (二重橋の朝 Mattina al ponte Nijū, 1930) (Fig. 17) necessitò di venti matrici e 25 sovra-impresioni. Alcuni di questi libri, per dimostrare l'intero processo di produzione, comprendevano inoltre le impresioni tratte dai diversi blocchi, dalla prima stampa fino all'ultima, rilegate insieme (Fig. 18).¹⁶⁴



Figura 17 Nijūbashi no asa (二重橋の朝 Mattina al ponte Nijū), Kawase Hasui, 1930.

¹⁶¹ WATANABE S., "Wagakuni dokutoku"... cit., p. 5, trad. dal giapponese di Amy Reigle Newland in NEWLAND (a cura di), *The Hotei Encyclopedia*..., cit., p. 298.

¹⁶² MERRITT, *Modern Japanese Woodblock Prints*..., cit., p. 51.

¹⁶³ NEWLAND (a cura di), *The Hotei Encyclopedia*..., cit., p. 297.

¹⁶⁴ UHLENBECK, NEWLAND, DE VRIES (a cura di), *Waves of Renewal*..., cit., p. 28.



Figura 18 Tre impressioni tratte da un libro di processo della Compagnia Xilografica Watanabe S. che spiegano la realizzazione della stampa *Shiobara Saruiwa* (塩原猿岩 Rupe Saru di Shiobara), Kawase Hasui, 1949.

Nel parlare del movimento *Shinhang* la storia si focalizza inevitabilmente sulla figura dell'editore Watanabe Shōzaburō non solo perché egli fu il creatore del movimento, ma anche perché egli diede nuova vita a un'editoria xilografica ormai quasi scomparsa: rivitalizzò il metodo xilografico tradizionale e propose un nuovo movimento di stampe che rese popolare la xilografia moderna sia in Giappone che all'estero, conferendo allo *shinhang* lo status di genere di stampa artistica di ottima qualità.¹⁶⁵ Il modello commerciale di Watanabe fu senz'altro un fattore decisivo del suo successo: egli infatti riconosceva l'importanza di rispondere alle esigenze della sua clientela e riuscì quindi sin dal principio a crearsi una buona reputazione sia in Giappone che all'estero. Ammirabile inoltre fu la sua abilità di creare un network internazionale composto da venditori, editori e collezionisti, pur senza lasciare mai il Giappone.¹⁶⁶ Del resto, sua fu l'astuzia di combinare la vendita di *ukiyoe* antichi originali, la produzione di *fukusei hanga* e *shinsaku hanga*, e la promozione di stampe originali, i *shinhang*, combinazione che permise al suo commercio di sopravvivere al terremoto del 1923 e ai bombardamenti del 1944/45 e permise alla sua attività familiare di restare ininterrotta fino a oggi, prima sotto la direzione del figlio di Shōzaburō, Tadasu, e in seguito di Shōichirō, suo nipote.¹⁶⁷

Un'altra chiave della lunga carriera e del successo di Watanabe Shōzaburō fu anche la sua particolare concezione personale di ciò che conferiva alla stampa una qualità sicura, oltre ad un'evidente sensibilità estetica. I suoi vari studi nel campo delle arti figurative, come

¹⁶⁵ *The Pupils of Kaburaki Kiyokata...*, cit., p. 5.

¹⁶⁶ UHLENBECK, NEWLAND, DE VRIES (a cura di), *Waves of Renewal...*, cit., pp. 16-9.

¹⁶⁷ *Broad Strokes and Fine Lines...*, cit., p. 9.

l'*ukiyo-e*, contribuirono certamente a creare questa sensibilità indipendente.¹⁶⁸ Infine, sulla base dell'analisi del metodo di lavoro collaborativi di Watanabe possiamo affermare che la combinazione della severità dell'editore, la creatività dell'artista e la diligenza dell'artigiano, congiunta all'attaccamento di ognuno di loro sia alla tradizione che alla modernità, furono gli ingredienti essenziali per infondere una forza e una creatività nuova al metodo antico della xilografia in un'epoca orientata alla novità e alla modernità, che gli permise di sopravvivere e di affascinarci fino ad oggi.¹⁶⁹

¹⁶⁸ NEWLAND (a cura di), *The Hotei Encyclopedia*..., cit., pp. 298-9.

¹⁶⁹ OKAMOTO, SMITH, "*Ukiyo-e*"..., cit., pp. 36-7.

PARTE II : Volti di donne

3. Introduzione : il genere *bijinga* all'interno dello *shinhanga*

Le immagini di beltà femminili, ossia il “*bijinga*”, hanno una lunga storia nella tradizione artistica giapponese, in particolar modo nella stampa xilografica che mise spesso in luce la *bijin*.¹⁷⁰ Gli artisti appartenenti al movimento *Shinhanga* non rappresentarono un'eccezione a questa tendenza. Infatti, prima dell'entrata in guerra del Giappone, i disegnatori *shinhanga* realizzarono più di 200 stampe aventi come tema la figura femminile. In questa parte si analizzeranno alcuni dei temi ricorrenti di questo genere, insieme alle donne protagoniste di queste stampe affascinanti.¹⁷¹

Dopo la caduta in desuetudine della stampa a matrice di legno nel XIX secolo, il *bijinga* come genere artistico xilografico fu riattualizzato all'inizio del XX secolo.¹⁷² Watanabe Shōzaburō ebbe un ruolo essenziale in questa rivitalizzazione, inaugurata nel 1915 con la pubblicazione dell'iconografia di Capelari che illustra una donna che tiene in braccio un gatto (Fig. 19). Riprendendo il *bijinga* come tema integrante del nuovo movimento artistico xilografico da lui fondato, l'editore permise agli artisti di sviluppare una nuova tipologia di immagine della donna, consigliando tecniche artistiche tradizionali e moderne.¹⁷³



Figura 19 *Kuroneko o kakaeru rajo* (黒猫を抱える裸女, Donna nuda tenendo in braccio un gatto), Fritz Capelari, 1915.

¹⁷⁰ *Bi* 美 (bellezza), *jin* 人 (persona), *ga* 画 (immagine) : *bijinga* 美人画. Il termine *bijinga* con il significato di immagini di “beltà femminili” fu stabilito durante il periodo Meiji non prima degli anni 1880. Pilar Cabañas MORENO, “La Imagen de la Mujer en el Grabado Japonés”, in *Revista de Estudios Asiáticos*, 02, 1996, p. 137.

¹⁷¹ *Feminine and Independent: The Modern Women of Pre-war Japan*, Catalogo della mostra organizzata al Nihon no hanga, Exhibition Catalogue, no. 5, Nihon no hanga, Amsterdam, 2011, p. 3.

¹⁷² MORENO, “La Imagen de la Mujer...”, cit., p. 150.

¹⁷³ UHLENBECK, NEWLAND, DE VRIES (a cura di), *Waves of Renewal...*, cit., p. 20.

Nella creazione di questa nuova rappresentazione femminile, i disegnatori presero in prestito vari aspetti dal canone iconografico *bijinga ukiyoe* come, ad esempio, l'impiego di linee uniformi e di curve molto raffinate e stilizzate.¹⁷⁴ Tuttavia, come abbiamo visto, numerosi erano coloro tra gli artisti *shinhang*a che ricevettero un'educazione artistica moderna presso diversi istituti statali: costoro erano quindi al corrente delle tendenze artistiche coeve, molte delle quali ispirate all'arte occidentale, e ciò ispirò nella stampa a matrice di legno un trattamento più realistico del soggetto, insieme all'utilizzo di concetti artistici occidentali come tridimensionalità e prospettiva.¹⁷⁵ Infatti le immagini dimostrano una maggiore profondità, plasticità e volume. Il trattamento accademico della figura umana (p.e. con l'utilizzo dell'ombreggiatura) rimane quasi o del tutto assente e la concretezza della figura si manifesta tramite le linee e le forme.¹⁷⁶ Un'altra innovazione riguarda l'usanza, derivata dalla prassi occidentale, di effettuare schizzi dal vivo basandosi sullo studio di modelle, pratica che fu adottata da numerosi artisti *shinhang*a (come Hashiguchi Goyō, Ishikawa Toraji, o Kobayakawa Kiyoshi) e che ebbe un'influenza sulla raffigurazione dell'espressione e del volto delle donne che così, in confronto alle protagoniste delle stampe classiche, dimostrano un maggiore individualità.¹⁷⁷ Esemplare è il caso di Hashiguchi Goyō: vari dei suoi schizzi sopravvissuti fino al giorno d'oggi permettono di individuare le donne che usava come modelle, rendendolo così unico nella storia della stampa giapponese.¹⁷⁸ Benché la donna sia tendenzialmente illustrata in maniera più naturale che in passato, le stampe *bijinga* non possono essere definite rappresentazioni realistiche poiché i dettagli anatomici sono generalmente raffigurati in maniera semplificata, come si vedrà nella parte sul nudo. Tra le novità introdotte nell'iconografia *bijinga* si assiste a un cambiamento dal punto di vista della posa, che diventa più semplice e naturale, sebbene sempre elegante, e della gamma dei colori, più varia.¹⁷⁹ A differenza di quanto succedeva in passato inoltre, le donne sono generalmente poste in un ambiente o su uno sfondo meno denso di particolari: nella maggioranza delle stampe *shinhang*a le belle donne sono raffigurate su uno sfondo privo di decorazioni e ricoperto di *mica* o semplicemente dalle circonvoluzioni del *baren* (Fig. 20).¹⁸⁰ Gli artisti danno un'immagine delle protagoniste di *bijinga* di grande

¹⁷⁴ MERRITT, *Modern Japanese Woodblock Prints...*, cit., p. 47.

¹⁷⁵ NEWLAND (a cura di), *The Hotei Encyclopedia...*, cit., p. 298.

¹⁷⁶ UHLENBECK, NEWLAND, DE VRIES (a cura di), *Waves of Renewal...*, cit., p. 20.

¹⁷⁷ *Shin-Hanga: New Prints in Modern Japan...*, cit., p. 59.

¹⁷⁸ *Seitan 130 nen...*, cit., pp. 111-28.

¹⁷⁹ *The Pupils of Kaburaki Kiyokata...*, cit., p. 17.

¹⁸⁰ *Broad Strokes and Fine Lines...*, cit., p. 9.

femminilità, sia nell'apparenza che nei modi, enfatizzandone la bellezza serena e raffinata, sensuale e passiva, ma nel contempo rappresentandole con l'espressione languida e sognante, come se stessero rammentando con malinconia un passato migliore. Sebbene i disegnatori seguano le convenzioni nell'illustrare l'espressione delle *bijin*, esse sono tuttavia pervase di sentimento e carattere.¹⁸¹

Sebbene alcuni membri del movimento *Shinhanga* realizzassero stampe singole di beltà, numerosi furono coloro che adottarono la pratica ispirata dall'*ukiyo-e* di creare serie, sia in maniera indipendente che in collaborazione con altri artisti, cui erano assegnati titoli come *Shin bijin jūni sugata* (新美人十二姿 Dodici



Figura 20 *Obi* (帶 Fascia), Torii Kotondo, 1929.

forme di nuove beltà), *Gendai bijin shū dai issū* (現代美人集第一集 Prima collezione di beltà contemporanee), ecc.¹⁸² che avevano come tema ad esempio l'illustrazione dei diversi stili di abbigliamento indossati dalle donne all'epoca, o che erano incentrate sulla rappresentazione di *bijin* in relazione alle stagioni o i diversi mesi dell'anno, o ancora occupate in diverse attività.¹⁸³

I *bijinga shinhanga* presentano quindi figure femminili idealizzate nate dalla combinazione tra concetti artistici occidentali e la sensibilità del canone *ukiyo-e* in un'atmosfera onirica che si evolve dalla stampa Meiji e in particolare dal *kuchie*.¹⁸⁴ Questo cambiamento di tendenza nella rappresentazione delle beltà femminili prese origine durante la fine del XIX secolo, in parte grazie al pittore *nihonga*, illustratore di *kuchie* e saggista

¹⁸¹ UHLENBECK, NEWLAND, DE VRIES (a cura di), *Waves of Renewal...*, cit., p. 20.

¹⁸² Per una lista dettagliata delle diverse serie di *bijinga* realizzate nel periodo Taishō e Shōwa (1926-89), consultare Helen MERRITT, YAMADA Nanako, *Guide to Modern Japanese Woodblock prints: 1900-1975*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1992, pp. 225-78.

¹⁸³ *Shin-Hanga: New Prints in Modern Japan...*, cit., pp. 50, 59.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

Kaburaki Kiyokata, nonché maestro di numerosi disegnatori *shinhanga*.¹⁸⁵ Egli partecipò insieme ad altri artisti contemporanei, come le pittrici specializzate in *bijinga* Ikeda Shōen (1886-1917) e Uemura Shōen (1875-1949), alla dissociazione del genere con “la volgarità *ukiyo*”.¹⁸⁶ Infatti, le loro opere raffigurano con uno stile diverso dal canone *ukiyo* precedente, la bellezza idealizzata di donne comuni e contemporanee, impegnate in attività quotidiane, o delle protagoniste di ruoli letterari melodrammatici.¹⁸⁷ Questi pittori ebbero un ruolo importante nello sviluppo dell’estetica *bijinga* moderna poiché introdussero le immagini di figure femminili moderne e contemporanee, finora destinate ad una fruizione privata, nelle mostre ufficiali ponendole così sotto la luce pubblica del mondo dell’arte. A stimolare questa nuova iconografia femminile moderna furono inoltre le nuove arti grafiche, sviluppatasi grazie ai nuovi mezzi reprografici, che avevano come protagoniste le donne: poster, *kuchie*, cartoline, pubblicità ecc., che si diffusero su una larga scala nella società giapponese. E di fatto diversi artisti di *bijinga* lavoravano nell’ambito pubblicitario. L’evoluzione del genere *bijinga* nel Giappone moderno costituiva quindi un fenomeno strettamente correlato con i complessi cambiamenti storici e culturali che allora si verificavano nell’arcipelago nipponico. Le stampe *shinhanga* appartenenti al genere *bijinga* sono testimoni di questa trasformazione.¹⁸⁸

Per quanto riguarda le tematiche e le diverse ambientazioni in cui erano collocate le *bijin*, gli artisti *shinhanga* ripresero generalmente le convenzioni del *bijinga*: le donne sono generalmente illustrate in ambienti domestici, impegnate in attività tradizionalmente associate al genere femminile come incipriarsi, dipingere di rosso le labbra o sistemare l’acconciatura davanti allo specchio, uscire dal bagno, e in generale impegnarsi nella cura del corpo. Viene inoltre data una particolare attenzione all’abbigliamento e all’acconciatura delle beltà femminili che sono il fulcro della composizione. Alcuni teorici sostengono che rappresentare la donna occupata in qualche attività permetteva così allo spettatore maschile di osservarla liberamente.¹⁸⁹ In alcuni casi, più rari, le *bijin* sono raffigurate all’esterno, immerse nella natura della cui bellezza transitoria diventano l’allegoria.¹⁹⁰

¹⁸⁵ Per approfondire l’argomento riguardante l’influenza di Kaburaki Kiyokata sugli artisti del movimento *Shinhanga* vedere: *The Pupils of Kaburaki Kiyokata...*, cit., pp. 5-20.

¹⁸⁶ *The Pupils of Kaburaki Kiyokata...*, cit., p. 17.

¹⁸⁷ *Shin-Hanga: New Prints in Modern Japan...*, cit., p. 26.

¹⁸⁸ SHINJI, NEWLAND, *The female image...*, cit., pp. 12-3, 15.

¹⁸⁹ *The Women of Shin Hanga...*, cit., p. 144.

¹⁹⁰ *Shin-Hanga: New Prints in Modern Japan...*, cit., p. 59.

Un altro tema ricorrente nel canone *bijinga shinhanga* consisteva nel raffigurare la donna mentre si pettina i capelli. La prima stampa nell'insieme della produzione del movimento che presenta questa composizione, e senz'altro la più notevole, è *Kami sukeru onna*, (髪梳ける女 Donna che si pettina i capelli, 1920) di Hashiguchi Goyō (Fig. 21). In questa opera, il pittore prende in prestito uno dei temi preferiti dagli artisti sin dal principio della tradizione artistica *bijinga*: la chioma femminile. Infatti, sia i disegnatori di stampe classiche che quelli del movimento delle nuove stampe si concentrarono sul riprodurre fedelmente l'aspetto delle diverse acconciature, dimostrando un livello di maestria tecnica e di cura del dettaglio magistrale, specie nel rendimento dell'attaccatura dei capelli attorno al



Figura 21 *Kami sukeru onna* (髪梳ける女 Donna che si pettina i capelli), Hashiguchi Goyō, 1920.

volto e sulla nuca. Goyō tuttavia altera la configurazione solita del tema raffigurando la *bijin* con i capelli sciolti.¹⁹¹ Siccome i capelli non erano legati in una pettinatura complessa, il lavoro dell'artista e degli artigiani era quindi complicato dal fatto che dovevano riprodurre accuratamente l'aspetto della capigliatura su tutta la loro lunghezza. Di fatto, il fulcro della composizione è la lunga chioma nera che la donna è intenta a pettinare. I capelli sono rappresentati in ciocche individuali, composte da una miriade di sottili linee che creano riflessi e conferiscono luminosità e riproducono in maniera dettagliata l'aspetto dei capelli bagnati, testimoniando il livello di padronanza tecnica raggiunto dall'intagliatore e dallo stampatore. Questi ultimi, insieme all'artista, realizzarono inoltre un lavoro notevole nel riuscire a bilanciare il volume e la massa dei capelli, ottenendo una composizione di un'incomparabile armonia. Il disegnatore è inoltre riuscito, grazie al delicato colorito della

¹⁹¹ Il tipo, insieme alla posizione dei pettini e degli accessori per capelli indicavano spesso la classe, lo status sociale, l'età e l'occupazione di chi li indossava.



Figura 22 *Nagajuban o kitaru onna* (長襦袢を着たる女 Donna che indossa un nagajuban), Hashiguchi Goyō, 1920.

pelle, a comunicare alla figura un senso di profondità e realismo senza fare uso di ombreggiatura. In considerazione dell'impatto visivo della chioma, Goyō scelse di addobbare la *bijin* con uno semplice *yukata* blu e di contrapporla ad uno sfondo di *mica* privo di decorazioni, caratteristico della sua produzione. Per ottenere un effetto che avrebbe riprodotto la trama del tessuto dello *yukata* l'intagliatore utilizzò una tecnica che consisteva nello scavare piccole scanalature sulla superficie della matrice di legno. Questo procedimento era spesso impiegato dai membri del movimento *sōsaku hanga*, elemento che dimostra quanto la separazione tra i due movimenti fosse labile. L'assenza di acconciatura formale crea un'apparenza intima e elimina ogni differenziazione sociale, permettendo al disegnatore di rappresentare con maggiore libertà il volto della donna, ossia Kodaira Tomi (?-?), una cameriera di Ōsaka.¹⁹² La modella posava frequentemente per Goyō e può essere individuata anche in *Yokugo no onna* (Donna dopo il bagno, 1920, analizzata nella parte sul nudo (Fig. 70) e *Nagajuban o kitaru onna* (長襦袢を着たる女 Donna che indossa un *nagajuban*, 1920) (Fig. 22).¹⁹³ Molte *bijin* nello *shinhanga* hanno un'aria distaccata e quasi indifferente; tuttavia in *Kamisukeru onna*, forse per il fatto che

Goyō conosceva bene la modella (i diversi schizzi di natura erotica realizzati dall'artista indicano che avevano una relazione intima), lo sguardo suggerisce una soggettività unica non riscontrata né nella tradizione *ukiyoe* né in quella *shinhanga*.¹⁹⁴

Tra i membri del movimento *Shinhanga*, il disegnatore che eccelleva nella raffigurazione di beltà femminili in maniera tradizionale era Torii Kotondo. All'età di quindici anni fu adottato da Torii Kiyotada (1875-1941), settimo capo alla testa della famosa scuola di stampa xilografica Torii, specializzata nella produzione di manifesti di teatro *kabuki*, poster e stampe di genere *yakushae*. Torii Kotondo imparò il mestiere di disegnatore

¹⁹² *The Women of Shin Hanga...*, cit., pp. 79-80.

¹⁹³ Il *nagajuban* è una sottoveste lunga indossata sotto il kimono.

¹⁹⁴ UHLENBECK, NEWLAND, DE VRIES (a cura di), *Waves of Renewal...*, cit., p. 116.

con il padre, studiando nel contempo la pittura in stile giapponese. A partire del 1917, l'artista diventò l'allievo di Kaburaki Kiyokata, il cui stile si riflette grandemente sulla sua opera sia pittorica che xilografica, in particolare nel carattere onirico delle sue composizioni.¹⁹⁵ Alla morte del padre, l'artista riprese il nome paterno diventando così il quinto Torii Kiyotada, formando l'ottava generazione della famiglia Torii a produrre stampe a tema teatrale. La produzione di Kotondo è meno estesa, ad esempio del suo collega Itō Shinsui, poiché realizzò solo ventuno stampe di *bijinga* tra il 1929 e il 1934.¹⁹⁶ *Keshō* (化粧 Il trucco, 1929) fu la sua prima pubblicazione (Fig. 23). L'opera illustra una donna di profilo, lo sguardo benevolo e impassibile, mentre applica con la mano un cosmetico bianco sulla spalla. Grazie alla scelta audace e accurata dei colori decisi la stampa costituisce uno dei suoi lavori visivamente più spettacolari. Lo sfondo indaco mette in risalto la pelle bianca e nel contempo complementa il tessuto rosa del kimono. Al fine di indicare che la *bijin* sta applicando della cipria sulla sua pelle bianca, Kotondo aggiunse una lieve tinta rosa su alcune parti del corpo, come il viso, le braccia e la punta delle dita, lasciando la zona del collo priva di colore.¹⁹⁷ L'artista denuda la spalla e lascia intravedere un seno, la cui anatomia è alquanto semplificata, conferendo così un erotismo sottile e discreto all'opera. Sebbene da una parte le stampe di *bijinga* di Kotondo rappresentino donne che personificano gli ideali di bellezza del periodo Shōwa (1926-89), dall'altra la loro apparenza non riflette gli stili moderni. Infatti, nel suo catalogo si osserva un'assenza totale di donne vestite all'ultima moda, all'epoca spesso di influenza occidentale. Come affermato nel catalogo *Seven masters*, le immagini sembrano piuttosto incarnare l'estetica *iki*, un termine che in origini si riferiva allo stile di vita animato di Edo, che tuttavia verso la fine del XIX secolo, acquisì una connotazione diversa, indicando uno stile, un modo di essere raffinato e contenuto. Secondo questa estetica un guardaroba e delle acconciature semplici, un modo di parlare e gesti spontanei erano segno di una personalità aperta e franca, deliziosamente femminile. Come



Figura 23 *Keshō* (化粧 Il trucco), Torii Kotondo, 1929

¹⁹⁵ *The Pupils of Kaburaki Kiyokata...*, cit., p. 52.

¹⁹⁶ MERRITT, *Modern Japanese Woodblock Prints...*, cit., pp. 81-3.

¹⁹⁷ *The Women of Shin Hanga...*, cit., p. 206.

molti altri disegnatori di *shinhanga*, egli preferiva raffigurare un genere particolare di donna contemporanea che esibiva stili tradizionali nel vestire e ammirava “‘things Japanese’ even as the world around her was rapidly changing.” Le opere di Kotondo dunque “addressed a desire among Japanese and Western collectors at the time to cling to a nostalgic impression of Japan.”¹⁹⁸ ¹⁹⁹

In *Kagami no mae* (鏡の前 Davanti allo specchio, 1932) Hirano Hakuho (1879-1957) riprende il tema della *bijin* durante la sua toeletta (Fig. 24). Come indicato dal titolo l’opera illustra una beltà moderna seduta su un cuscino davanti a uno specchio giapponese, *kyōdai*, mentre sistema con un pettine la sua acconciatura voltando le spalle allo spettatore.

Le eleganti composizioni dell’artista dimostrano la sua preferenza nel raffigurare le donne di profilo o di spalle: tuttavia in *Kagami no mae*, Hakuho altera leggermente l’iconografia, utilizzando il riflesso dello specchio per lasciare intravedere un occhio e una parte del volto della donna. Lo sfondo dell’iconografia è piatto, di colore neutro e fu ripassato leggermente con il *baren*, creando un ambiente perfetto per far risaltare il motivo del tessuto rosso e bianco del kimono realizzato con la tintura a riserva *shibori* e il vistoso e colorato motivo a righe dello *obi* (fascia per kimono).²⁰⁰ Il rendimento accurato delle vesti dimostra come la rappresentazione degli stili di abbigliamento insieme ai diversi tessuti fosse al centro dell’iconografia *bijinga* e gli artisti *shinhanga* amassero raffigurarli.²⁰¹



Figura 24 *Kagami no mae* (鏡の前 Davanti allo specchio), Hirano Hakuho, 1932.

Si sa poco riguardo la vita di Hirano Hakuho ad eccezione che era un pittore *nihonga* di formazione e che pubblicò cinque stampe con Watanabe Shōzaburō durante la metà degli anni 1930. Dal punto di vista xilografico, a

¹⁹⁸ *Seven Masters...*, cit., p. 188.

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ MERRITT, *Modern Japanese Woodblock Prints...*, cit., pp. 63-4.

²⁰¹ *The Women of Shin Hanga...*, cit., p. 172.

differenza dei suoi contemporanei il disegnatore prediligeva i formati più stretti, e le sue figure femminili presentano una linea di contorno nera semplice, dimostrando una certa influenza da parte dell'*ukiyo*.²⁰² *Kagami no mae* fu inclusa nella mostra xilografica presso il museo di Toledo nel 1936. Nel catalogo dell'esposizione si afferma che l'opera presenta un timbro di edizione limitata a novanta esemplari. Si tratta tuttavia di un'informazione falsa: essa dimostra l'astuzia e il senso degli affari di Watanabe e Hiroshi, gli organizzatori giapponesi della mostra, insieme al loro desiderio di soddisfare la preferenza del pubblico statunitense per le edizioni a tiratura limitata, che contrassegnava un lavoro come "esclusivo".²⁰³

Come si è potuto constatare nelle opere appena analizzate, il movimento *Shinhanga* proponeva quindi un nuovo genere di *bijinga* in cui le qualità associate con gli ideali di femminilità tradizionale, ispirata dalla sensibilità *ukiyo*, erano associate agli stili e le tendenze artistiche contemporanei.²⁰⁴ I disegnatori proponevano un'immagine idealizzata della donna moderna femminile in apparenza e nei modi, che diventasse l'immagine stessa della serenità, del contegno e della modestia.²⁰⁵ Queste figure femminili benché collocate all'interno del genere stabilito *bijinga* di cui seguivano alcune convenzioni, erano tuttavia espressioni degli ideali di bellezza dei periodi Taishō e Shōwa.²⁰⁶ Le stampe *bijinga shinhanga* sono quindi rappresentazioni idealizzate di donne moderne vista dall'occhio maschile, poiché gli artisti erano per la maggior parte uomini che, secondo Brown cercavano di evocare "a fantasy world where the strongest desire was to make tangible an image of the ideal woman emblematic of traditional Japan".^{207 208}

²⁰² Yomigaeru ukiyo: uruwashiki Taishō shinhanga ten (Catalogo della mostra Rivitalizzare l'ukiyo: le bellissime stampe shinhanga del periodo Taishō), Tōkyō Edo Tōkyō Hakubutsukan, Asahi Shinbunsha, Tōkyō, 2009, p. 116.

²⁰³ *Printed to Perfection...*, cit., p. 58.

²⁰⁴ *Shin-Hanga: New Prints in Modern Japan...*, cit., p. 60.

²⁰⁵ UHLENBECK, NEWLAND, DE VRIES (a cura di), *Waves of Renewal...*, cit., p. 20.

²⁰⁶ *Printed to Perfection...*, cit., p. 24.

²⁰⁷ *Shin-Hanga: New Prints in Modern Japan...*, cit., p. 64.

²⁰⁸ SHINJI, NEWLAND, *The female image...*, cit., p. 11.

4. La geisha – rappresentante dell'identità nazionale?

Quando il movimento *Shinhanga* cominciò a svilupparsi, nella prima parte del XX secolo, il legame tra il genere xilografico *bijinga* e i quartieri di piacere dello Yoshiwara non sussisteva più.²⁰⁹ Infatti, le cortigiane dei quartieri di piacere autorizzati, insieme alle nuove forme di prostituzione associate con i bar, i caffè e i *dance hall* sono assenti della xilografia moderna benché le immagini di geishe sussistono. Questo cambiamento ebbe inizio nel periodo Meiji, quando gruppi cristiani e femministi fecero pressione sullo stato giapponese per mettere un termine alla prostituzione legalizzata. Inoltre, in quel periodo si era assistito a un aumento della prostituzione e nel contempo a un progressivo abbandono delle arti che avevano caratterizzato la professione di cortigiana. I giapponesi, sensibili all'opinione degli occidentali sulle prostitute e le cortigiane, convennero che non erano un argomento ideale per un mezzo ad ampia diffusione come la xilografia.²¹⁰ Così durante il XIX secolo l'immagine della geisha, simbolo dei quartieri di piacere e della cultura *chōnin*, celebrata nell'*ukiyoe* sin dall'inizio del XVIII secolo, perse il suo fascino e il suo status di icona di bellezza femminile e di ideale da emulare nell'abbigliamento e nei modi.²¹¹ Come ricordato in precedenza, durante il XIX secolo si assiste allo sviluppo di una nuova raffigurazione della figura femminile: quella di una donna moderna priva dell'erotismo che aveva connotato le cortigiane dei quartieri di piacere autorizzati (sebbene nell'*ukiyoe* erano rappresentate le cortigiane più famose e non le prostitute di basso livello). Diversi pittori parteciparono alla trasformazione dell'immagine della donna, la cui diffusione fu facilitata dai mezzi reprografici. Quando Watanabe decise di creare un nuovo genere di stampa xilografica moderna, benché da una parte desiderasse ripristinare la tecnica, i temi e il sistema di produzione della stampa classica, dall'altra intendeva con lo *shinhanga* promuovere un genere di *bijinga* alieno dalla "volgarità" ancora associata nell'opinione pubblica alle immagini di cortigiane dello *nishikie*. Infatti, i tempi erano cambiati e insieme ad essi anche la società: il pubblico per cui produceva Watanabe era diverso rispetto ai frequentatori dei quartieri di piacere di Edo che compravano le stampe *ukiyoe*. L'editore voleva quindi riprendere la tradizione evitando l'accusa di volgarità.²¹²

²⁰⁹ UHLENBECK, NEWLAND, DE VRIES (a cura di), *Waves of Renewal...*, cit., p. 20.

²¹⁰ Pamela J. ASQUITH, Arne KALLAND, (a cura di), *Japanese Images of Nature: Cultural Perspectives*, Curzon, Richmond, 1997, p. 77.

²¹¹ *Shin-Hanga: New Prints in Modern Japan...*, cit., p. 26.

²¹² SHINJI, NEWLAND, *The female image...*, cit., pp. 9, 12-3.

Infatti, come espresse perfettamente Kaburaki Kiyokata:

旧時代にあつて浮世絵が卑しまれたのもこの通俗性が往々卑俗に墮した事實は否定することが出来ません。艶美であっても卑猥でなく、甘美でもいいから低級でなく、美人画をかく人の深く心すべきところは其のかねあひにあります。²¹³

Non posso negare il fatto che questa popolarità [del *bijinga ukiyoe*] degenerò spesso nella volgarità e di conseguenza nei tempi passati l'*ukiyoe* fu disprezzato. Fascino ma non indecenza, la soavità è accettata ma non la dozzinalità, colui che disegna *bijinga* deve prestare molta attenzione a questo equilibrio.²¹⁴

Per questa ragione le stampe di *bijinga* dovevano essere attraenti senza essere volgari. Questo dualismo concettuale si riflette nella produzione del movimento delle nuove stampe che avevano come protagonista la geisha.

In primo luogo, nell'iconografia *shinhanga*, l'aspetto "professionale" della geisha e le arti associate alla sua professione sono solitamente omesse: gli artisti preferivano focalizzarsi su dettagli inerenti l'aspetto della cortigiana come per esempio abbigliamento o trucco. Come nelle stampe raffiguranti beltà femminili contemporanee, le geishe sono solitamente rappresentate come donne piene di dignità e innocenza, spesso poste su uno sfondo privo di decorazioni.²¹⁵ Questa particolare attenzione alla bellezza esterna delle cortigiane è visibile ad esempio, in *Maiko* (舞妓 Maiko, 1924) in cui Yamamura Kōka ritrae una cortigiana in fase di apprendimento, ossia la *maiko* (Fig. 25). Kōka era un pittore *nihonga* specializzato nei dipinti di beltà femminili



Figura 25 *Maiko* (舞妓 Maiko), Yamamura Kōka, 1924.

²¹³ “*Bijinga kōgi*” in *Shin bijutsu kōza, Nihongaka*, vol. 1, Chūō Bijutsusha (data di pubblicazione ignota), tratto da SHINJI, NEWLAND, *The female image...*, cit., p. 9.

²¹⁴ La traduzione è mia.

²¹⁵ *Light in Darkness...*, cit., p. 49.

tradizionali. Dal punto di vista xilografico, il pittore lavorò come illustratore e disegnatore di *shinhanga*, pubblicando con Watanabe una serie incentrata sul teatro *kabuki* e a partire del 1924, dopo il Grande Terremoto del Kantō, si cimentò nella realizzazione di altri generi. Questa stampa, pubblicata alle sue spese, rappresenta il suo primo esperimento xilografico *bijinga*.²¹⁶ Kōka raffigura l'apprendista geisha di tre quarti, come convenzionale nel genere *bijinga*, abbigliata sontuosamente in vesti tradizionali, su uno sfondo di *mica* brillante. Come si può constatare, l'artista ha abbandonato l'uso delle linee scure e concise che avevano caratterizzato le sue stampe *yakushae*, privilegiando un approccio più delicato nel dettagliare la figura femminile. Il ritratto dimostra tuttavia alcune influenze delle sue stampe precedenti come ad esempio il modo drammatico di ritrarre le sopracciglia, che sembrano poggiate sul volto, come in alcuni esempi delle sue iconografie di attori *kabuki*.²¹⁷ Durante il loro periodo come apprendiste geishe, le *maiko* portano un kimono a maniche lunghe chiamato *furisode* con delle fantasie appropriate alla loro giovane età e a differenza delle cortigiane adulte, indossano un trucco bianco con il quale ricoprono interamente faccia e collo, lasciando libera solo una striscia lungo la base della nuca. Al fine che codesta possa essere ammirata, il kimono è lasciato abbassato dietro, mentre il colletto è tenuto alto davanti per coprire la base del collo. Le giovani ragazze si distinguono inoltre per il loro *obi* più largo, decorato con ulteriori corde e fasce, e legato sulla schiena in un nodo, sotto il quale il resto della fascia drappeggia lungo il kimono. In questa composizione, Kōka decora le vesti della sua *maiko* con dei fiori di ciliegio rosa brillante che contrastano piacevolmente con il nero del tessuto. Il materiale rosso scuro dello *obi* invece è ornato di motivi geometrici dorati, creando un effetto visivo sontuoso. La giovane donna ha capelli voluminosi e la sua pettinatura è adornata con diversi ornamenti, *kanzashi*, come la pallina tonda rosa montata su uno spillo dorato che porta il nome di *tama kanzashi* (ornamento a gioiello). Ella indossa inoltre un *birabira*, un fermaglio di metallo, di cui si possono intravedere le sottili strisce argentate sul lato sinistro dell'acconciatura.²¹⁸ Come nella stampa *Maiko* di Kōka, Yamakawa Shūhō in *Akai eri* (赤い襟 Colletto rosso, 1928) (Fig. 26) accentua l'impatto emotivo tramite il rendimento minuzioso dei sontuosi tessuti, dei pettini che decorano l'acconciatura della giovane donna, probabilmente una geisha, di cui alcune ciocche sono sciolte assumendo così

²¹⁶ *Taishō Chic: Japanese Modernity, Nostalgia, and Deco*, Catalogo della mostra della Honolulu Academy of Arts, Honolulu, 2001, p. 32.

²¹⁷ *Strong Women, Beautiful Men: Japanese Portrait Prints from the Toledo Museum of Art*, Catalogo della mostra tenutasi al Toledo Museum of Art (Ohio), Hotei Publishing, Amsterdam, 2005, p. 70.

²¹⁸ *The Women of Shin Hanga...*, cit., p. 138.

un valore allusivo. L'opera appartiene alla serie a tema stagionale *Fujo yondai* (婦女四題 Quattro soggetti di donne, 1927-28), in cui ognuna delle quattro donne è collegata a una stagione.²¹⁹ *Akai eri* è legata alla primavera, stagione solitamente associata con la gioventù: fu probabilmente per questa ragione che Shūhō scelse come protagonista della stampa una giovane geisha la cui età è indicata dalla sottoveste rossa e dal colore rosa acceso del kimono. Si può dedurre dalla fantasia che il materiale del kimono sia di tipo *meisen*, un tessuto di semplice armatura a tela decorato con disegni intrecciati o realizzati con uno stampo.²²⁰ Yamakawa Shūhō era un pittore *nihonga* specializzato in *bijinga*. La sua produzione pittorica dimostra il suo interesse per la rappresentazione di beltà femminili



Figura 26 *Akai eri* (赤い襟 Colletto rosso), Yamakawa Shūhō, 1928.

contemporanee, benché da un lato il suo stile sia più reminiscente dell'*ukiyo-e* e dall'altro mostri l'influenza di suo maestro, Kaburaki Kiyokata. In questa stampa, l'artista raffigura la geisha di profilo, su uno sfondo di *mica* chiaro, offrendo così una visione parziale del volto per focalizzare l'attenzione sulla nuca, tradizionalmente considerata la parte più seducente di una donna.²²¹ Questa iconografia, derivava dalla tradizione *ukiyo-e*, conferisce alla stampa, a prima vista innocente, una connotazione erotica.²²²

A differenza dei *bijinga ukiyo-e*, che rappresentavano spesso le cortigiane più famose dei quartieri di piacere, nello *shinhang*a molte stampe di geishe non specificano l'identità delle loro modelle. Tuttavia alcuni artisti, tra cui Kobayakawa Kiyoshi, ne rivelano l'identità nel titolo. Verso il 1933, l'artista pubblica una stampa che ha come protagonista la popolare geisha *Geisha Ichimaru* (芸者市丸 La geisha Ichimaru), nome professionale di Gotō Mitsue

²¹⁹ Le altre opere della serie sono *Yukimoyoi* (Neve in arrivo, 1927), *Aki* (Autunno, 1927) (entrambe saranno analizzate in seguito), *Tasogare* (Crepuscolo, 1928). *Printed to Perfection...*, cit., p. 98.

²²⁰ *Seven Masters...*, cit., p. 178.

²²¹ MERRITT, *Modern Japanese Woodblock Prints...*, cit., p. 84.

²²² SMITH, *The Japanese Print since 1900...*, cit., p. 69.

(1906-1997) (Fig. 27). Questa iniziò la professione di cortigiana all'età di quattordici anni, come geisha di basso rango in una casa da bagno situata nella prefettura di Nagano.²²³ Nel 1926 Mitsue adottò il nome di Asakusa Ichimaru quando iniziò a lavorare in un *okiya* (sala da tè) di Asakusa (un quartiere di Tōkyō) dove si dedicò allo studio della musica del periodo Edo, e in particolare all'apprendimento dello *shamisen*.²²⁴ Il suo talento si sviluppò rapidamente e Ichimaru diventò una delle geishe più famose della capitale. I suoi servizi erano spesso richiesti nelle case da tè e nei ristoranti dei quartieri di piacere più prestigiosi di Tōkyō tanto che negli anni 1930 il suo successo come artista le permise di firmare un contratto con una casa discografica e di ritirarsi dalla professione di geisha. L'artista la incontrò nel 1932, in circostanze rimaste sconosciute, ne fu immediatamente attratto, come si può desumere dalla stampa. La xilografia è basta su un dipinto che Kiyoshi presentò alla mostra Teiten del 1933, dove fu acclamato dalla critica. Come nel dipinto, la stampa ritrae Ichimaru di tre quarti, il volto leggermente inclinato e con un'espressione composta: tuttavia, a differenza del dipinto esposto al Teiten, in cui la modella indossa vesti formali, nella stampa il pittore raffigura la cortigiana in sottoveste, in un momento privato, così conferendo all'opera una sfumatura erotica. In questa composizione, Kiyoshi presta una particolare attenzione al rendimento dell'acconciatura,



Figura 27 *Geisha Ichimaru* (芸者市丸 La geisha Ichimaru, Kobayakawa Kiyoshi, c. 1933).

caratteristica presente nella tradizione *bijinga* sia *ukiyoe* che *shinhanga*, utilizzando riflessi grigi per creare un effetto chiaroscuro. Utilizza inoltre la tecnica della stampa a rilievo sulla

²²³ All'epoca nelle zone rurali era frequente per le ragazze di famiglie povere assumere la posizione di cortigiana per aiutare economicamente i genitori.

²²⁴ Uno strumento a tre corde, utilizzato per accompagnare spettacoli cantati.

linea del naso e della mascella al fine di conferire volume al volto. Come l'intera opera xilografica di Kiyoshi, *Ichimaru* dimostra un'alta qualità sia nei materiali che nelle tecniche. Oltre a questa stampa, il disegnatore realizzò altre dodici stampe (alcune delle quali saranno discusse in seguito), una serie di sei stampe a sue spese e altre sette con altri editori, di cui una con Watanabe.²²⁵

L'artista che produsse esclusivamente stampe *bijinga* incentrate sulla figura della geisha fu Miki Suizan. Vissuto a Kyōto, lavorò esclusivamente con l'editore Satō Shōtarō. La sua produzione *shinhanga* comprende 8 paesaggi e 6 *bijinga* tutti realizzati nell'anno 1924. Benché nel mondo della xilografia sia prevalentemente conosciuto per le sue stampe di geisha in stile tradizionale, era anche un pittore *nihonga* che paradossalmente realizzò diversi dipinti di ragazze moderne.²²⁶ Le sue composizioni di cortigiane costituiscono un'eccezione all'interno della produzione del movimento *Shinhanga* poiché le sue figure femminili sono inserite in ambientazioni architettoniche elaborate e in luoghi famosi facilmente identificabili dal pubblico. La serie *Shinsen Kyōto meisho dai issū* (新選京都名所第一集 Prima collezione di luoghi famosi selezionati di Kyōto, 1925), non incentrata su vedute paesaggistiche come potrebbe lasciare intendere il nome, rappresenta geishe in luoghi famosi dell'antica capitale durante attività culturali e individuali. Ad esempio in *Daimonji no yoru no Kiyamachi* (大文字の夜の木屋町 Kiyamachi durante la sera del festival Daimonji, 1925) (Fig. 28) la giovane cortigiana si trova sul balcone di uno dei vari ristoranti del distretto Kiyamachi di Kyōto, lungo la riva del fiume Kamo. Sulla riva opposta si possono osservare degli edifici e dietro una montagna sul fianco della quale è presente il carattere *dai* 大 (grande). Ad agosto in occasione del festival



Figura 28 *Daimonji no yoru no Kiyamachi* (大文字の夜の木屋町 Kiyamachi durante la sera del festival Daimonji), Miki Suizan 1925.

²²⁵ *The Women of Shin Hanga...*, cit., pp. 222, 226-27.

²²⁶ John DOWER (a cura di), *The Brittle Decade: Visualizing Japan in the 1930s*, MFA Publications, Boston, 2012, p. 74.

annuale Daimonji, vengono accesi dei fuochi a forma di *kanji* sulle montagne circostanti la città di Kyōto. La ragazza è raffigurata inginocchiata mentre guarda il riflesso del fuoco in un vassoio che contiene dell'acqua.²²⁷ Benché Suizan traesse ispirazione dall'*ukiyo*e le sue opere di beltà femminili mostrano lo sviluppo di un nuovo stile.²²⁸ Sebbene infatti la figura della *maiko* sia alquanto statica, il suo volto mostra una maggiore espressività: sorride scoprendo i denti, e i suoi occhi mostrano la sua eccitazione nel partecipare ai festeggiamenti. La *maiko* di Suizan sembra così una qualsiasi ragazza che si gode il paesaggio e nulla, eccetto il suo abbigliamento, lascia trasparire la sua professione.

Durante il periodo Taishō e l'inizio del periodo Shōwa, mentre il ruolo delle donne si evolveva di pari passo con i cambiamenti della società giapponese, la geisha diventò per i conservatori un simbolo dell'identità e dei valori culturali nazionali. Questo nuovo ruolo della cortigiana è reso esplicito nel 1935 da Kawamura Tokutarō, direttore dell'Associazione Shimbashi delle Case di Geisha:

Along with Fujiyama, cherry blossoms, and the samurai's hara kiri, are not "geisha girls" one of the main symbols of Japan to Europeans? And like these other things, should not geisha be admired and respected in their own country as one of the distinctive glories of Nippon?²²⁹

In *Light and darkness: Women in Japanese Prints of Early Shōwa (1926-1945)*, Sharon Goodman sostiene che la stampa *shinhang*a seguiva l'ideologia conservatrice che elevava la geisha a qualità di simbolo di bellezza ideale e di unicità giapponese, afferma inoltre che l'aspetto sensuale associato alla sua figura fosse in parte attenuato dal ruolo di custode della tradizione acquisito nel XX secolo, che Kendall Brown così descrive "the geisha became the custodian of traditional art and femininity, earning a new respectability despite the true nature of her profession."²³⁰

Questo si verifica ad esempio nella stampa *Hatsuges*hō (初化粧 Primo trucco del nuovo anno) di Dōmoto Inshō (1891-1975), pubblicata a gennaio dell'anno 1935, in cui una geisha è ritratta il giorno di capodanno mentre si prepara per uscire (Fig. 29). La xilografia è particolarmente lussuosa, con uno sfondo che passa gradualmente dal blu scuro al dorato.

²²⁷ *Strong Women, Beautiful Men...*, cit., p. 71.

²²⁸ SHINJI, NEWLAND, *The female image...*, cit., p. 200.

²²⁹ Liza DALBY, *Geisha*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1983, p. 84.

²³⁰ *Light in Darkness...*, cit., p. 11.

I motivi a fiori di pruno e di fronda di pino che decorano la sottoveste e gli accessori per capelli e il *kadomatsu*, l'ornamento appeso dietro di lei (un simbolo Shintō realizzato con un ramo di pino, simbolo di longevità, la corda e la carta piegata) indicano chiaramente il giorno di capodanno. La stampa possiede una connotazione erotica manifesta: mentre la geisha sta sistemando una spilla nella sua acconciatura tradizionale, la sua sottoveste scivola lasciandole un seno scoperto. Combinando quindi erotismo e tradizione – in Giappone, la prima rappresentazione di ogni attività quotidiana è considerata di buon auspicio – l'artista legittima la sessualità e la nudità parziale della cortigiana mettendola in relazione all'atto della preparazione: la *bijin* infatti è colta mentre si prepara per uscire. E di fatto il giorno di capodanno era tradizione per le *maiko* recarsi dalle loro insegnanti più anziane e offrire loro dei regali.²³¹ Lo stato di nudità parziale, che avrebbe potuto attirare l'attenzione della censura in un differente contesto, è inoltre reso non censurabile poiché è connesso alla nuova figura della geisha, diventata il simbolo della tradizione nazionale. Associando quindi la geisha ad un'attività culturale, si implica che questa era pura e naturale come la tradizione e la cultura che essa rappresenta. In *Hatsugeshō* la nudità della cortigiana è quindi accettabile poiché letteralmente “vestita di tradizione”, un elemento questo che sarà affrontato e ampliato in seguito.²³²



Figura 29 *Hatsugeshō* (初化粧 Primo trucco del nuovo anno), Dōmoto Inshō, 1935.

Come si è potuto osservare nelle opere analizzate precedentemente, gli artisti *shinhangā* propongono quindi una nuova immagine della geisha, rappresentandola solitamente come la *bijin* tradizionale: femminile, passiva e piena di virtù, attenuandone l'aspetto sensuale o legittimandolo in quanto legato a un'attività culturale o funzionale come il bagno, tema di cui si parlerà in seguito. L'aspetto professionale della *geisha* e della *maiko*

²³¹ SMITH (a cura di), *Modern Japanese Prints 1912-1989...*, cit., p. 52.

²³² *Light in Darkness...*, cit., pp. 11, 57.

era tendenzialmente tralasciato: queste infatti non sono mai mostrate in compagnia di clienti, e rarissime sono le nuove stampe in cui esse suonano qualche strumento o ballano. Le cortigiane sono piuttosto raffigurate su uno sfondo privo di decorazioni, durante qualche attività culturale o mentre, come le altre protagoniste di *bijinga shinhanga* si prendono cura del loro corpo.²³³ Gli artisti preferiscono così mettere in risalto l'apparenza della geisha più che la sua sostanza.

Un'opera che tuttavia contrasta con le composizioni di geishe studiate precedentemente è *Yūjo* (遊女 Una cortigiana, 1916) di Itō Shinsui (Fig. 30). La protagonista della stampa, la seconda dell'artista a tema *bijinga* e indubbiamente una delle sue composizioni più espressive, non si distingue dalle altre cortigiane tanto per il suo aspetto quanto per la dimensione emotiva conferitale. Infatti quando l'opera fu pubblicata, Shinsui commentò la peculiarità dell'immagine come segue:

When a courtesan searches her heart [...] her mind will be oppressed by loneliness and sorrow [...] when she realizes that her life only exists to satisfy the unsavory sentiments of customers [...] she will be astonished. I met a young woman of this sad type. This picture is based on my observations. In order to emphasize my point I dared to use the colour of indigo.²³⁴

Per rappresentare la tristezza e la solitudine provata dalla cortigiana in un momento di introspezione il disegnatore scelse di raffigurarla leggermente scompigliata e inclinata in avanti, come sopraffatta dal suo stato d'animo. Come disse Shinsui il blu indaco del coprikimono crea un contrasto con la grana dello sfondo, segnato dalle marche del *baren* e contribuisce all'atmosfera malinconica della stampa.²³⁵ *Yūjo* costituisce quindi un'eccezione all'interno dell'iconografia *bijinga* poiché piuttosto che raffigurare la geisha come ideale di bellezza serena e sensuale, svela il lato nascosto e decisamente più buio della professione.

In un'epoca segnata dal cambiamento nei canoni della bellezza femminile, nelle attività lavorative delle donne, nei loro rapporti con il sesso forte, nel controllo del loro corpo e del loro aspetto, le immagini *shinhanga* di *bijin* contemporanee e di geisha presentavano un concetto di femminilità idealizzata e le rappresentavano con un abbigliamento e in spazi associati alla tradizione, in connessione con stagioni specifiche o aspetti della natura, durante il bagno o il trucco. Tale rappresentazione consisteva in un re-investimento nella cultura

²³³ *Light in Darkness...*, cit., p. 11.

²³⁴ Watanabe S., *Itō Shinsui sōsaku hanga aisetsu* (Commenti sulle stampe creative di Itō Shinsui), Watanabe hangaten, Tōkyō, 1921, p. 4., trad. dal giapponese di Amy Reigle Stephens, tratto da STEPHENS (a cura di), *The New...*, cit., p. 182.

²³⁵ STEPHENS (a cura di), *The New...*, cit., p. 181.

“tradizionale” giapponese e implicava che le beltà femminili fossero parte integrante di questa cultura.²³⁶ Tra tutte queste immagini di donne tradizionali alcune stampe sono tuttavia diverse poiché raffigurano la “Donna Moderna” con diversi gradi di modernità: a volte completamente in abiti occidentali, a volte in un kimono tradizionale ma con un’acconciatura in stile occidentale secondo la moda dell’epoca. Le donne più audaci che esprimono chiaramente la loro indipendenza e la loro conoscenza della moda occidentale furono denominate *moga*. Si vedrà successivamente in quali ambienti si muovevano e avevano un loro ruolo queste nuove donne.²³⁷



Figura 30 *Yūjo* (遊女 Una cortigiana), Itō Shinsui, 1916.

²³⁶ *Light in Darkness...*, cit., p. 47.

²³⁷ *Feminine and Independent...*, cit. p. 3.

5. La *moga* – simbolo di modernità?

Benché la maggior parte degli artisti *shinhanga* realizzasse composizioni di donne tradizionali e dall'aspetto onirico, non ignoravano tuttavia l'emergere di una donna moderna. Diversi artisti, sebbene pochi, illustrarono la *moga* e i suoi ambienti.²³⁸

Durante il periodo Taishō, caratterizzato da tendenze maggiormente democratiche, si assiste a una serie di cambiamenti riguardanti la posizione delle donne. Durante l'industrializzazione del Giappone nel periodo Meiji, la domanda di donne come forza lavorativa aumentò. Benché dal punto di vista formale la loro posizione legale²³⁹ e economica non progredisse rapidamente, poiché erano ancora discriminate sul luogo di lavoro e avevano salari estremamente bassi rispetto ai loro corrispettivi maschili, dal punto di vista informale si accresce il numero di donne che prendono parte alla vita sociale e numerose tra di loro iniziano a partecipare a cerchi artistici e letterari. Durante la metà degli anni 1920, nel periodo immediatamente successivo al Grande Terremoto del Kantō e alla ricostruzione di Tōkyō, si assistette così allo sviluppo di una nuova cultura urbana. Fu in quel periodo, generalmente caratterizzato da un maggiore ottimismo, che emerse in Giappone un nuovo genere di donna che mise in discussione i concetti tradizionali di femminilità e di ruolo sociale delle donne: la *moga* モガ, un abbreviazione del termine *modan gāru* モダンガール (dall'inglese *modern girl*, ossia la ragazza moderna), con la sua controparte maschile il *modan boi* モダンボーイ o *mobo* モボ (“*modern boy*” o il ragazzo moderno).²⁴⁰ Le fonti indicano unanimemente che il termine *moga* fu per la prima volta utilizzato nel 1924 dall'autrice Kitazawa Shūichi (?-?) come titolo di un contributo alla rivista femminile *Josei* (Donna).²⁴¹ Secondo Barbara Sato, la *moga* sarebbe una categoria del concetto più ampio della “nuova donna” (“*atarashii onna*”) comparsa durante la fine del periodo Taishō. Infatti, ella afferma, negli anni 1920 nelle aree urbane si osserva l'apparizione di tre tipi di “donne moderne”: la *shufu*, ossia casalinga, la *shokugyō fujin*, la professionista estroversa e razionale e infine la ragazza moderna, la *moga*. Queste tre categorie di donne rimisero in discussione, in modi diversi, il concetto tradizionale e codificato di femminilità insieme all'ideologia ufficiale della detta “*Ryōsai kenbo*” (“Buona

²³⁸ *Shin-Hanga: New Prints in Modern Japan...*, cit., p. 59.

²³⁹ Le donne ottennero tutti i diritti politici nel dicembre 1945 dopo la fine della seconda guerra mondiale.

²⁴⁰ *Feminine and Independent...*, cit. p. 5.

²⁴¹ Barbara SATO, *The New Japanese Woman: Modernity, Media, and Women in Interwar Japan*, Duke UP, Durham, London, 2003, pp. 119-20.

moglie e saggia madre”) che incarnava gli ideali di ubbidienza e sacrificio.²⁴² Esse sembravano contestare la posizione delle donne nella società in generale, dimostrando inoltre più indipendenza economica perchè lavoravano e avevano avuto un’educazione più liberale, ma differivano nel loro approccio alle problematiche di genere.²⁴³ Infatti, alcuni critici insistevano che questi cambiamenti portavano alla mascolinizzazione delle donne e la femminilizzazione degli uomini, risultando in un’ambiguità riguardante i ruoli sociali e di genere.²⁴⁴ Sotto questo aspetto la *moga* era molto più controversa e attirava pertanto l’attenzione dei disegnatori di stampe.

All’epoca i giornali discutevano il ruolo e l’importanza delle donne nell’ambiente lavorativo e politico, e perfino il loro status all’interno del matrimonio.²⁴⁵ Non sorprende quindi che, poco dopo la nascita della ragazza moderna, iniziò un dibattito sulla sua natura e le sue caratteristiche, estensivamente discusse nei media e specialmente nelle numerose riviste dirette a un pubblico femminile. Quest’ultime parteciparono anche alla costruzione del nuovo “tipo sociologico” della *moga*, che definivano come:

apolitical, autonomous, liberated from age-old conventions, animated, fond of double entendre, erotically aggressive, flirtatious, promiscuous, anarchistic, militant and westernized. [...] She would be seen smoking and drinking cocktails. And, perhaps above all, she was an active consumer, demonstrating her financial independence.²⁴⁶

Fisicamente, era caratterizzata dal taglio corto dei capelli e dall’abbigliamento che seguiva la moda occidentale.²⁴⁷ La *moga* inoltre era generalmente definita come sicura di sé ed era associata a una dimostrazione di sessualità provocatoria.²⁴⁸ Come riassume perfettamente Uhlenbeck, “one could say that the *moga* presented a media construct which could well contain all of the above. [In fact,] no woman fitted all these traits.”²⁴⁹

Definire la Ragazza Moderna è dunque alquanto difficile. Infatti, gli studiosi non sono tutti concordi e tuttora il dibattito è aperto sull’immagine della Ragazza Moderna: Miriam Silverberg la definisce una donna lavoratrice; Barbara Sato, come anticipato, la considera invece parte della categoria più ampia della “Nuova Donna”, la nuova icona degli

²⁴² SATO, *The New Japanese Woman...*, cit. pp. 7-8.

²⁴³ Kendall H. BROWN, "Moderating Modernity: The Moga in Shin-Hanga" in *Light in Darkness...*, cit., p. 65.

²⁴⁴ *Shin-Hanga: New Prints in Modern Japan...*, cit., p. 59.

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ *Feminine and Independent...*, cit. p. 10.

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ DOWER (a cura di), *The Brittle Decade...*, cit., p. 51.

²⁴⁹ *Feminine and Independent...*, cit. p. 10.

ideali moderni di femminilità sviluppata negli 1920, che racchiudeva la *moga*, la *shufu* e la *shokugyō fujin*; per Brown, la *moga* lavorava nei caffè, i *dance hall* e si poteva intravedere nei luoghi di divertimento.²⁵⁰ In questo elaborato, non ci si addentrerà in un'analisi approfondita del fenomeno sociologico della *moga* ma si proverà piuttosto ad analizzare e esporre le caratteristiche della sua rappresentazione all'interno del genere *bijinga* della stampa *Shinhanga*.

La prima stampa di genere *shinhanga* raffigurante la donna moderna, ovvero colei che cominciava a mostrare una certa indipendenza ma non era ancora chiamata *moga*, figura nella serie incompleta di Ishii Hakutei: *Tōkyō jūnikei* L'artista realizzò solo due stampe nel 1910 prima della sua partenza per l'Europa. Al suo ritorno nel 1914 riprese la produzione fino alla nona stampa abbandonando la pubblicazione tre anni dopo, senza mai completare le ultime tre opere.²⁵¹ Questa serie costituisce una tappa importante nella storia della xilografia moderna poiché marca una transizione tra l'*ukiyo-e* e ciò che sarebbe diventato qualche anno dopo il movimento *Shinhanga*; testimonia inoltre dell'evoluzione della raffigurazione della figura femminile moderna nella stampa a matrice di legno.²⁵² L'opera che nell'insieme della serie rappresenta un'eccezione e meglio si collega all'argomento trattato in questo elaborato è *Yanagibashi* (柳ばし Yanagibashi, 1910) (Fig. 31), la seconda stampa realizzata da Hakutei nel 1910. La composizione ritrae una geisha vestita in maniera tradizionale che si rilassa fumando una sigaretta dopo aver suonato il *shamisen* posto accanto a lei. La sua acconciatura consiste in una versione aggiornata della pettinatura adottata dalle donne mature, e



Figura 31 *Yanagibashi* (柳ばし Yanagibashi), Ishii Hakutei, 1910.

²⁵⁰ DOWER (a cura di), *The Brittle Decade...*, cit., p. 51.

²⁵¹ *Feminine and Independent...*, cit. p. 10.

²⁵² *The Women of Shin Hanga...*, cit., p. 126.

dimostra un cambiamento rispetto allo stile classico delle cortigiane.²⁵³ Sebbene da una parte Hakutei adotti nei suoi *bijinga* uno stile reminescente della tradizione passata *ukiyo-e*, anche nella scelta della geisha come soggetto, dall'altra le sue composizioni sono permeate di aspetti associati alla modernità. Tra i vari elementi dell'iconografia che l'artista prese in prestito dalla stampa classica si possono citare, ad esempio, la figura femminile, il riquadro, il cartiglio rosso con il titolo della serie, il sottotitolo, la firma e il sigillo dell'artista.²⁵⁴ La sua ispirazione alla tradizione si ritrova inoltre nella sua decisione di produrre una serie di dodici immagini di donne.²⁵⁵ D'altro canto, si possono notare nel contempo alcune innovazioni apportate al genere, come ad esempio la composizione meno carica che permette di concentrare l'attenzione sulla figura femminile o i volti delle diverse *geishe* di una maggiore individualità. L'artista aveva avuto una formazione pittorica in Francia ed è quindi possibile che abbia basato i suoi disegni su uno studio di modelle dal vivo. La scelta stessa della geisha come argomento da parte di Ishii Hakutei è significativo: l'artista era innanzitutto un pittore *yōga* e, come già detto, ebbe un ruolo importante nello sviluppo del movimento delle stampe creative. La sua decisione di raffigurare una figura femminile associata con la tradizione potrebbe di conseguenza essere l'espressione personale di una nostalgia provata nei confronti della cultura Edo e una manifestazione compiuta della difficile transizione tra passato e modernità. Infatti, egli possedeva diverse conoscenze all'interno della *Pan no kai* (p. 19). Nella serie, questa compresenza di tradizione e modernità può essere inoltre intravista nel ricorso di Hakutei alla convenzione *ukiyo-e* che consisteva nell'associare la rappresentazione di donne con quartieri o luoghi specifici della capitale, in questo caso quartieri di piacere, stabilendo così un legame con il titolo della serie.²⁵⁶ Tuttavia i riquadri che solitamente presentavano un paesaggio o dei particolari topografici classici della città di Tōkyō mostrano in sei



Figura 32 *Shibaura* (芝浦 Shibaura), Ishii Hakutei, 1914-17.

²⁵³ *Feminine and Independent...*, cit. p. 10.

²⁵⁴ *The Women of Shin Hanga...*, cit., p. 126.

²⁵⁵ SHINJI, NEWLAND, *The female image...*, cit., p. 13.

²⁵⁶ I titoli delle opere si riferiscono quindi a quartieri di Tokyo e sono rispettivamente: *Yoshichō* (1910), *Yanagibashi* (1910), *Shitaya*, *Akasaka*, *Shinbashi*, *Asakusa*, *Mukōjima*, *Nihonbashi*, *Shibaura* (1914-17). *The Women of Shin Hanga...*, cit., pp. 126-31.

stampe sulle nove totali i cambiamenti portati dalla modernizzazione del paese, ad esempio cavi elettrici, edifici dall'architettura in stile occidentale e perfino fabbriche illuminate nella notte da lampadari (Fig. 32).²⁵⁷ Nella serie *Tōkyō jūnikei* la donna è dunque associata con la modernità. Ciononostante, a differenza delle altre immagini in cui le *geishe* di eleganza e decoro tradizionale sono accostate a paesaggi moderni, la donna moderna nell'opera analizzata è abbinata a un paesaggio e un luogo classico – Yanagibashi era uno dei più longevi quartieri di *geishe* di Tōkyō²⁵⁸ – presumibilmente per attenuare l'innovazione (la sigaretta) introdotta nell'iconografia classica. Infatti, la vista contenuta all'interno del riquadro illustra i fuochi d'artificio sul fiume Sumida (lungo il quale era collocato il quartiere di Yanagibashi), una scena antica quanto il quartiere stesso, formatosi alla fine del XVIII secolo.²⁵⁹ In *Yanagibashi*, non è l'apparenza della donna a rivelare la sua identità di donna moderna ma la sua posa, il suo modo di essere naturale e rilassato che mostra un certo grado di disinvoltura e paradossalmente – vista la sua professione – suggerisce indipendenza. La stampa *Yanagibashi* rappresenta quindi un primo tentativo di affermazione di modernità nella raffigurazione femminile poiché la tradizione rappresentata dalla *geisha* viene sovrapposta a semplici aspetti caratteristici della modernità: una donna che si rilassa fumando una sigaretta.²⁶⁰

Le *moga* erano soprattutto riconoscibili dalla loro apparenza: in primo luogo portavano i capelli corti a caschetto, o lunghi ma arrangiati in acconciature diverse da quelle tradizionali. Uno di questi stili, chiamato *mimikakushi*, consisteva in una leggera arricciatura delle ciocche che coprivano le orecchie, coi i capelli divisi in mezzo e legati sulla nuca (Fig. 33). Questa pettinatura diventò particolarmente popolare negli anni 1920 poiché si adattava sia ai vestiti giapponesi che a quelli occidentali. Infatti, a partire dell'inizio degli anni 1920, le donne avevano iniziato ad adottare acconciature nuove in stile occidentale (*yōhatsu*), arricciandosi leggermente i capelli o permanentandoli o coprendo solo un orecchio per poi arrivare



Figura 33 *Noia* (titolo suggerito), Ohira Kasen (1900-1983), fine 1931.

²⁵⁷ UHLENBECK, NEWLAND, DE VRIES (a cura di), *Waves of Renewal...*, cit., p. 131.

²⁵⁸ *The Women of Shin Hanga...*, cit., p. 128.

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ *Feminine and Independent...*, cit. p. 10.

al taglio a caschetto (*danpatsu*) che si diffuse verso la fine del periodo Taishō. Le ragazze moderne erano inoltre avido consumatrici di cosmetici. Si coloravano le labbra, le sopraciglia e le unghie. Si distinguevano poi per le loro scelte in fatto di abbigliamento: indossavano vestiti giudicati provocatori poiché lasciavano scoperte le gambe e/o le spalle. Il loro vestiario includeva l'uso di accessori come girelli, orologi da polso, orecchini e anelli, calze, insieme a diversi tipi di borse di stile occidentale; d'inverno si coprivano con scialli e pellicce. Con i loro capelli corti e i vestiti rivelatori, le donne moderne andavano quindi contro la tendenza tradizionale giapponese che richiedeva di portare i capelli lunghi raccolti sulla sommità del capo e di coprire completamente le gambe.²⁶¹

La stampa *shinhanga* che forse meglio cattura l'essenza della *moga* e dei luoghi da lei frequentati è probabilmente *Odori Shanghai nyū Karuton shoken* (踊り上海ニューカルトン所見 *Ballando nel Caffè New Carlton, Shanghai, 1924*) (Fig. 34) di Yamamura Kōka il cui anno di pubblicazione, 1924, coincise precisamente con il conio del termine *moga* da parte di Kitazawa Shūichi (?-?) e con l'uscita del famoso romanzo di Tanizaki Jun'ichirō (1886-1965), *Chijin no ai* (痴人の愛 *L'amore di uno sciocco*), la cui figura centrale è Naomi, una ragazza moderna.²⁶² In questa auto-pubblicazione Kōka raffigura due



Figura 34 *Odori Shanghai nyū Karuton shoken* (踊り上海ニューカルトン所見 *Ballando nel Caffè New Carlton, Shanghai*), Yamamura Kōka, 1924.

una pausa dal ballo, e osservano le coppie di ballerini vestiti anche essi in stile occidentale. Le protagoniste della stampa presentano tutti gli aspetti caratteristici della ragazza moderna: il taglio di capelli a caschetto, il rossetto, i tacchi, i vestiti riccamente decorati e dai colori e dai motivi floreali sgargianti, e una di loro ha perfino un ventaglio a piume di pavone. Le coppie ballano ravvicinate e i ballerini posano una mano sull'anca della partner, così testimoniando di un cambiamento nel rapporto uomo-donna, o forse la presunta maggiore

²⁶¹ *Feminine and Independent...*, cit. p. 21.

²⁶² BROWN, "Moderating Modernity...", cit., p. 66.

libertà sessuale della *moga*.²⁶³ Dal punto di vista tecnico l'opera fu realizzata secondo il metodo di produzione *shinhanga*, ma dal punto di vista stilistico, *Ballando nel Caffè New Carlton, Shanghai* appartiene piuttosto al genere delle stampe creative e rappresenta quindi un'anomalia nella produzione xilografica di Yamamura Kōka. Di fatto, l'artista xilografico era un pittore *nihonga* conosciuto soprattutto per la sua produzione di immagini di femminilità in stile convenzionale. La scelta dell'artista di raffigurare i ballerini da dietro, con la faccia nascosta, costituisce un'anomalia all'interno dello *shinhanga*. L'unico volto visibile è quello geometrico della donna presentato di profilo e privo di espressione, molto diverso dai volti tradizionali idealizzati nelle stampe di artisti come Itō Shinsui o Hirano Hakuhō.²⁶⁴ L'architettura della sala e le coppie sono ricoperti di polvere di *mica* – solitamente usata dagli artisti *shinhanga* come sfondo privo di decorazioni per mettere in scena la *bijin* – che conferisce alla superficie dell'opera un'iridescenza opaca che fa risplendere l'intera scena e gli dà un carattere effimero; mentre le marche concentriche del *baren* conferiscono consistenza allo sfondo e trasmettono l'energia frenetica del ballo. L'insieme rafforza l'impressione che la composizione avant-guardistica sia anonima e atemporale. La scelta di ambientare il disegno a Shanghai e non in Giappone accresce l'atmosfera esotica, a dimostrazione dell'internazionalizzazione del fenomeno *moga*.²⁶⁵ Infatti, negli anni 1920, Shanghai era considerato il centro asiatico del divertimento di alta classe ed era famoso per la sua “atmosfera *art deco*” cosicché la città fu soprannominata la “Parigi dell'Est”.²⁶⁶ Un altro elemento che rafforza l'atmosfera esotica e moderna della stampa riguarda la data che è scritta verticalmente in numeri romani.²⁶⁷ Se la ragazza moderna è caratterizzata dai suoi vestiti occidentali, dai suoi capelli corti, dalla sua passione per la vita notturna e la sua libera fisicità, quest'opera di Yamamura Kōka è riuscita a catturarne pienamente l'essenza. La stampa raffigura inoltre alla perfezione il genere di luoghi che frequentava la donna moderna di alta classe, insieme all'atmosfera dell'Asia orientale di quell'epoca.²⁶⁸ Si può quindi affermare che *Odori Shanghai nyū Karuton shoken* costituisce la prima rappresentazione effettiva della *moga* nello *shinhanga*.

²⁶³ *Printed to Perfection...*, cit., p. 85.

²⁶⁴ *Taishō Chic...*, cit., p. 32.

²⁶⁵ *The Women of Shin Hanga...*, cit., p. 190.

²⁶⁶ *Feminine and Independent...*, cit., pp. 13.

²⁶⁷ *The Women of Shin Hanga...*, cit., p. 190.

²⁶⁸ *Seven Masters...*, cit., p. 70.

La ragazza moderna poteva essere intravista principalmente nei *caffè* dove spesso lavorava, e soprattutto in quelli di Ginza, un quartiere di Tōkyō che era diventato il simbolo del nuovo consumismo e che contava numerosi bar, teatri, cinema, *dance hall* e negozi (Fig. 35).²⁶⁹ L'area fu completamente distrutta durante il Grande Terremoto del 1923 ma fu ricostruita negli anni seguenti e i divertimenti ripresero con più ardore di prima.²⁷⁰ Le cameriere, *jokyū*, erano infatti l'aspetto più notevole di questi bar poiché conferivano al luogo un tocco di erotismo, come le geishe in passato nelle sale da tè. I giornali conservatori li definivano come luoghi di prostituzione e atrio della nuova cultura *ero-guro-nansensu*



Figura 35 *Ginza modan gāru* (銀座モダンガール Moga camminando per una via di Ginza), Kageyama Kōyō (1907-1981), 1928.

che manifestava una sessualità eclatante che poteva essere intesa sia come un tentativo di evadere le severe norme sociali che come una loro critica indiretta, e fu proprio per questa ragione che furono attivamente repressi dalla polizia.²⁷¹ Le *moga* erano una presenza costante anche nei centri commerciali, sviluppatosi nell'era precedente, che divennero il luogo per eccellenza dello stile di vita moderno, e di conseguenza del consumismo. I centri commerciali come Mitsukoshi, Takashinaya, ecc, fungevano inoltre di spazi espositivi e numerosi, e tra questi Watanabe, furono coloro che vi organizzarono mostre. Oltre ad essere dimostrazione di modernità, questi posti erano anche spazi culturali.²⁷²

L'artista *shinhanga* che produsse negli anni 1930 il più grande numero di immagini di ragazze moderne fu Kobayakawa Kiyoshi. Tra il 1930 e il 1931, Kiyoshi auto-pubblicò una serie intitolata *Kindai jiseishō* (近代時世粧 Stili di *maquillage* moderni, 1930-31): questa comprendeva tre stampe che ritraevano donne in kimono con acconciature alla moda durante varie fasi della loro toilette, così proponendo una femminilità giapponese più filtrata²⁷³, in opposizione alle altre che rappresentavano *moga* dipinte in una gamma di colori

²⁶⁹ *Modern Boy Modern Girl: Modernity in Japanese Art 1910-1935*, Catalogo della mostra tenutasi alla Art Gallery of New South Wales, Sydney, 1998, p. 29.

²⁷⁰ Elise K. TIPTON, "The café: Contested space of modernity in interwar Japan" in Elise K. Tipton, J. Clark (a cura di), *Being modern in Japan: Culture and society from the 1910s to the 1930s*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2000, pp. 120-23.

²⁷¹ TIPTON, "The café...", cit., p. 128.

²⁷² *Feminine and Independent...*, cit., p. 15.

²⁷³ *Keshō* (化粧 Il trucco, 1930), *Tsume* (Unghie, 1930), *Kurokami* (黒髪 Capelli neri, 1931).

vistosi che dimostrano “a strong social commentary”.²⁷⁴



Figura 36 *Horoyoi* (ほろ酔い Brilla), Kobayakawa Kiyoshi, 1930.

Da una parte la scelta dell’artista di raffigurare *moga* è alquanto particolare se si considera che il disegnatore di xilografie era principalmente un pittore di genere *bijinga* convenzionale; dall’altra dimostra la sua capacità di conciliare la ragazza moderna con l’estetica tradizionale giapponese.²⁷⁵ La serie si apre con *Horoyoi* (ほろ酔い Brilla, 1930), una delle stampe xilografiche più importanti del XX secolo (Fig. 36). L’opera raffigura una ragazza moderna con i capelli a caschetto che fuma una sigaretta. Davanti a lei è posto sul tavolo *art deco* un *cocktail*, scintillante grazie all’applicazione di *mica*. Le sue guance arrossate, insieme alla lieve tinta rosa delle sue braccia, indicano, come suggerito da titolo, il suo stato di ebbrezza. Gli accessori indossati (l’orologio da polso, la collana di perle e l’anello) dichiarano il suo

status di consumatrice, una delle caratteristiche che contraddistingueva la *moga*. Il vestito a pois lascia le spalle, il collo e presumibilmente la schiena scoperti e allude alla sessualità sfrontata che secondo i giornali popolari dell’epoca queste ragazze dimostravano.²⁷⁶ Lo sguardo provocatorio diretto sullo spettatore e la sua posa sensuale e priva di segni di sottomissione, suggeriscono la sua indipendenza e riaffermano la sua identità di *moga*. Inoltre, lo sguardo fisso, insieme allo sfondo rosso come le sue labbra, contribuisce a creare un’atmosfera intima come se lo spettatore si ritrovasse a bere di fronte a lei. In questa opera la *moga* è raffigurata come un essere sensuale, provocante e diretto come il suo sguardo.²⁷⁷ Quest’ultimo rappresenta un motivo ricorrente anche in *Hitomi* (瞳 Pupilla, 1931), quarta stampa della serie (Fig. 37). Come indicato dal titolo il punto focale della composizione è lo sguardo magnetico e quasi felino della *moga* che attrae immediatamente l’attenzione. Le pupille sono rese in maniera particolarmente dettagliata: sono nere con delle fini linee che partono dal centro verso l’iride, dotata di una tonalità grigia chiara mentre il bianco degli occhi è leggermente tinto di verde. Gli occhi e l’espressione dello sguardo sono resi con

²⁷⁴ DOWER (a cura di), *The Brittle Decade...*, cit., p. 79.

²⁷⁵ *The Women of Shin Hanga...*, cit., p. 16.

²⁷⁶ *The Women of Shin Hanga...*, cit., pp. 216-17.

²⁷⁷ *Taishō Chic...*, cit., p. 34.

molta cura e raffinatezza e differiscono grandemente da altre *bijin* contemporanee. In confronto a quello della donna in *Horoyoi*, lo sguardo della *moga* in *Hitomi* è meno sfacciato ma è comunque seducente e possiede una qualità magnetica. La ragazza porta i capelli secondo la moda popolare dell'epoca, tirati in un chignon alto e con un orecchio scoperto, e indossa una grossa sciarpa bianca (il cui colore richiama i fiocchi di neve sullo sfondo) stampata con un motivo argentato. Oltre al disegno, le opere di Kiyoshi si distinguono per l'alta qualità sia dei materiali che per il grado di tecnica impiegato per la realizzazione della stampa.²⁷⁸ Queste caratteristiche si ritrovano anche in *Hitomi* per cui gli artigiani si sorpassarono per rendere gli occhi ma anche per i vestiti: la linea che separa il tessuto dal cielo fu stampata in maniera sfocata al fine di rendere la consistenza morbida del materiale.²⁷⁹



Figura 37 *Hitomi* (瞳 Pupilla), Kobayakawa Kiyoshi, 1931.

La sesta stampa della serie e l'ultima che illustra una *moga* è *Kuchibeni* (口紅 Rosso per labbra, 1931) (Fig. 38). Benché le altre due stampe siano anch'esse colorate, in quest'opera la paletta di colori scelta dall'artista è particolarmente vivace. La donna è vestita in maniera tradizionale, ma le fantasie tropicali (i motivi ad ananas erano particolarmente in voga all'epoca) del suo kimono, la sua acconciatura permanentata, i suoi accessori (l'anello, l'orologio da polso, la pochette e l'accessorio floreale rosso per capelli) sono tutt'altro che tradizionali: al contrario, sono quelli di una donna vestita all'ultima moda. Il suo abbigliamento, insieme alla tenda verde petrolio sul cui sfondo la *moga* è posta, suggeriscono che si trovi a un evento, probabilmente in qualche teatro per assistere ad uno spettacolo. Un aspetto degno di nota riguarda il titolo, per il quale Kiyoshi optò per la parola *kuchibeni* 口紅, termine giapponese tradizionale utilizzato per designare il cosmetico



Figura 38 *Kuchibeni* (口紅 Rosso per labbra), Kobayakawa Kiyoshi, 1931.

²⁷⁸ *The Women of Shin Hanga...*, cit., pp. 218-19.

²⁷⁹ *Printed to Perfection...*, cit., p. 96.

rosso (*beni* 紅) per le labbra (*kuchi* 口) applicato con un pennello (*benifude* 紅筆) (Fig. 39), benché a differenza della *maiko* di Goyō la *moga* di Kiyoshi nella stampa applichi alle sue labbra, sensualmente semi aperte, del rossetto in tubetto, aiutandosi con lo specchietto da borsa e non con quello tradizionale. Si potrebbe quindi interpretare l'opera come una riproposta del tema tradizionale in chiave contemporanea.²⁸⁰ Il modo in cui sono raffigurate le donne di Kiyoshi in queste tre opere è particolarmente importante poiché rappresenta le figure femminili in modo diverso, non eteree e romantiche come di consuetudine nel *bijinga* tradizionale, ma libere e sensuali, ricche della nuova indipendenza conferita loro dalla modernità. Comparata con le *bijin* del suo collega Shinsui, quelle di Kobayakawa Kiyoshi sono molto più sensuali, e mostrano una rottura con l'estetica di Kaburaki Kiyokata, suo maestro.²⁸¹ Di fatto l'artista, come si è potuto capire dalla citazione riportata precedentemente, era convinto che in qualità di artista Shōwa i suoi *bijinga* dovevano raffigurare le beltà femminili dell'epoca nella quale viveva.



Figura 39 *Benifude moteru onna* (紅筆を持てる女 Donna tenendo un pennello per labbra), Hashiguchi Goyō, 1920.



Figura 40 *Odori* (踊り Ballo), Kobayakawa Kiyoshi, 1932.

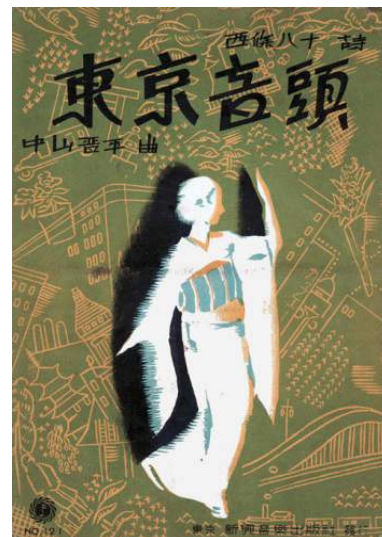


Figura 41 *Spartito musicale Tōkyō ontō* 東京音頭, Gruppo di Tōkyō, 1933.

²⁸⁰ *The Women of Shin Hanga...*, cit., pp. 220-21.

²⁸¹ *Printed to Perfection...*, cit., p. 95.

Negli anni 1920 il ballo divenne un passatempo popolare e molti erano quelli che frequentavano le sale da ballo di Tōkyō dove si poteva assistere a spettacoli o praticare diversi stili di danza, giapponese, occidentale, o anche improvvisata, come si può costatare nelle stampe di Kobayakawa Kiyoshi. Un anno dopo aver completato la serie di *bijin*, l'artista pubblicò due stampe sul ballo. La prima, *Odori* (踊り Ballo, 1932) (Fig. 40), rappresenta una donna che balla con un kimono rosso a maniche lunghe; benché la grazia dei suoi movimenti ricordi la danza tradizionale giapponese, la sua acconciatura è quella di una *moga* e il suo kimono è abbastanza trasparente da lasciare intravedere la forma del suo corpo, suggerendo così che non si tratta di una danzatrice giapponese tradizionale.²⁸² Questa immagine richiama i poster e *panflets* che pubblicizzavano nella prima parte del periodo Shōwa i diversi spettacoli musicali e potrebbero aver ispirato Kiyoshi per questa stampa. (Fig. 41).²⁸³



Figura 42 *Dansā* (ダンサー Ballerina), Kobayakawa Kiyoshi, 1932.

La ballerina di *Dansā* (ダンサー Ballerina, 1932) (Fig. 42), al contrario, indossa un vestito attillato in stile occidentale, insieme a un cappello da sera ornato di perle sopra i capelli corti e ricci; è raffigurata piegata all'indietro in una posa drammatica e improbabile. Un dettaglio alquanto divertente consiste nel mignolo, sgusciato fuori dalla scarpa sinistra della ragazza troppo presa dal ballo scatenato per accorgersene.²⁸⁴ Entrambe le opere furono pubblicate dal poco noto editore Hasegawa Shōten. Questa scelta editoriale potrebbe essere stata dettata dall'argomento audace in un periodo viceversa sempre più opprimente.²⁸⁵ L'ultima immagine riguardante il tema della danza fu pubblicata da Watanabe ed è intitolata *Butō* (舞踏

²⁸² *Feminine and Independent...*, cit. p. 33.

²⁸³ *Yomigaeru ukiyoe...*, cit., p. 106.

²⁸⁴ UHLENBECK, NEWLAND, DE VRIES (a cura di), *Waves of Renewal...*, cit., p. 205.

²⁸⁵ *Feminine and Independent...*, cit. p. 18.

Dansa moderna, 1934) (Fig. 43). In quest'ultima, Kiyoshi raffigura la *moga* vestita con un costume alquanto particolare richiamante quello di un giocoliere e ornato da campanellini. Come si è potuto osservare in queste immagini, il fascino della danza moderna è che permetteva l'esposizione del corpo femminile in modi non convenzionali. Molti balletti all'epoca erano di natura erotica e furono repressi dalle autorità.²⁸⁶ In effetti, nel 1933, un anno dopo la pubblicazione delle due prime opere di Kiyoshi, il governo emise degli editti anti-ballo.²⁸⁷ In confronto alle ballerine che si esibivano nei *dance hall* di Tōkyō, alquanto erotiche, il disegnatore scelse di attenuare gli aspetti più sessuali e aggressivi della ragazza moderna, considerando il fatto che la censura era particolarmente attiva in quei anni.²⁸⁸ Le ballerine di Kiyoshi sono tuttavia ardite, specie nella resa dell'abbigliamento trasparente e occidentale.²⁸⁹



Figura 43 *Butō* (舞踏 Dansa moderna), Kobayakawa Kiyoshi, 1934.

Infine verso la fine degli anni 1930, la ragazza moderna scomparì come fenomeno sociologico, poiché fermamente represso dal governo, e fu relegata a un sotto genere delle stampe *bijinga*. Durante il crescente coinvolgimento del Giappone nella guerra con la Cina, la polizia repressse tutte le forme di eccentricità e promosse la fedeltà a un severo ideale giapponese.²⁹⁰ Inoltre, con la messa in atto da parte del governo dei programmi di austerità la forte attitudine individualista e consumistica della *moga*, con i suoi vestiti occidentali lussuosi e il suo stile di vita gaudente, fu considerata antipatriottica²⁹¹ e la sua discordanza coi ruoli tradizionali dei sessi una minaccia, al punto da provocare l'intervento del governo.²⁹² Con la campagna di Mobilizzazione Spirituale, la censura intervenne anche nell'ambito xilografico e alcune opere furono bandite, tra cui la serie di nudi di Ishikawa

²⁸⁶ *The Women of Shin Hanga...*, cit., pp. 228-29.

²⁸⁷ BROWN, "Moderating Modernity...", cit., p. 72.

²⁸⁸ A differenza delle sale da ballo questi spettacoli a sfondo erotico erano prevalentemente frequentati da un pubblico maschile.

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ *Feminine and Independent...*, cit. p. 23.

²⁹¹ DOWER (a cura di), *The Brittle Decade...*, cit., pp. 86, 132.

²⁹² BROWN, "Moderating Modernity...", cit., p. 66.

Toraji (discussa nella parte successiva), che mostrava la sessualità e il mondo privato femminile, o ancora l'apparentemente innocente stampa *Asanegami* (朝寝髪 letteralmente Capelli di una dormigliona ma più conosciuta come Capelli al mattino, circa 1932) di Torii Kotondo (Fig. 44).²⁹³ Alcune fonti riportano che la stampa fu considerata immorale a causa del pettine poggiato sul *futon* e, dopo la vendita di una settantina di copie, il resto dell'edizione fu confiscato dalle autorità Shōwa.²⁹⁴ Questo aneddoto pare strano, poiché nell'intera opera di Kotondo traspare generalmente una profonda comprensione della femminilità tradizionale giapponese e da questo punto di vista *Asanegami* non sembra rappresentare un'eccezione: la stampa, messa a confronto ad esempio con quelle di Toraji, non risulta infatti eccessivamente erotica. Sebbene la donna scapigliata sia raffigurata in una posa languida, lo sguardo perso nel vuoto, è inserita in un contesto autoctono e indossa vesti giapponesi. Inoltre, il termine *Asanegami* risale al *Man'yōshū* (antologia poetica dell'VIII secolo), un pilastro della letteratura giapponese classica, in cui l'autore della poesia immagina sua moglie che, dal momento della loro separazione, lo aspetta



Figura 44 *Asanegami* (朝寝髪 Capelli al mattino), Torii Kotondo c. 1932.

passando le sue notti in un letto vuoto e astenendosi dal pettinare i suoi *asanegami*.²⁹⁵ D'altronde, la stampa fu pubblicata durante la militarizzazione del Giappone, un periodo in cui i ruoli delle donne erano sempre più contestati e i dibattiti riguardanti il decoro sociale si fecero sempre più ideologici. È quindi possibile che, oltre al pettine scivolato sul *futon*, fosse lo stile di vita indolente della ragazza suggerito dal suo sguardo sognante e ancora assonnato e dalla pettinatura scompigliata di chi si è appena svegliato ad essere opposto

²⁹³ *Feminine and Independent...*, cit. p. 25.

²⁹⁴ STEPHENS ha rintracciato questa affermazione al *Nihon Ukiyoe Kyōkai hen, Torii wa snabyakunin to kyūdaime Kiyomitsu ten*, Yomiuri Shinbun, Tōkyō, 1990, p. 102. In STEPHENS (a cura di), *The New...*, cit., p. 202.

²⁹⁵ *Ibid.*

all'ideologia governativa dell'epoca che insisteva sull'importanza della partecipazione della donna allo sforzo bellico. Potrebbe essere questo il motivo che portò le autorità a confiscare le ultime 30 stampe.²⁹⁶ L'opera consiste in una perfetta dimostrazione di come le opere d'arte si possano leggere in modi diversi e come ciò che è censurabile per uno, per l'altro sia solo un'espressione del passato.²⁹⁷

Dopo la seconda guerra mondiale alcuni artisti continuarono a ritrarre la donna moderna, intrecciando nella sua raffigurazione elementi tradizionali con tendenze contemporanee. Più della metà della produzione di Shinsui degli anni cinquanta presenta *bijinga* realizzati in maniera tradizionale, mentre una diecina di stampe più larghe con un'impressione più moderna, combinano per la maggior parte un kimono tradizionale con delle acconciature che seguono la moda dell'epoca.²⁹⁸ Un esempio caratteristico è *Tekagami* (手鏡 Specchietto, 1954) di Itō Shinsui (Fig. 45), in cui la donna porta un kimono con un motivo cubista alquanto marcato, con parti rosa intersecate da linee multicolori e definite.



Figure 45 *Tekagami* (手鏡 Specchietto), Itō Shinsui, 1954.

La fantasia del tessuto si fonde con l'ombreggiatura del kimono in un pattern continuo. L'artista è riuscito a realizzare l'effetto quasi astratto della composizione grazie ai blocchi di colore geometrici contrastanti.²⁹⁹ La permanente, leggermente diversa da quella originale in voga negli anni 1930, la identifica come una donna moderna degli anni 1950. Questa stampa costituisce un esempio eccellente ed è una delle migliori composizioni di Shinsui pubblicata nel dopo guerra. Le espressioni di modernità nelle stampe di beltà femminili quindi non scomparirono completamente e gli artisti xilografici, specie quelli *sōsaku hanga*, continuarono a sovrapporre e mischiare

²⁹⁶ *Light in Darkness...*, cit., p. 13.

²⁹⁷ MORENO, "La Imagen de la Mujer...", cit., p. 151.

²⁹⁸ *The Women of Shin Hanga...*, cit., p. 130.

²⁹⁹ UHLENBECK, NEWLAND, DE VRIES (a cura di), *Waves of Renewal...*, cit., p. 270.

nelle loro opere aspetti autoctoni e stranieri esemplificando così il dilemma continuo che straziava la cultura giapponese del XX secolo, ossia se adottare i principi occidentali o aggrapparsi a quelli della tradizione giapponese. In *Feminine and Independent: The Modern Women of Pre-war Japan*, Uhlenbeck sostiene che potrebbe essere una delle ragioni per cui numerose stampe a matrice di legno mostrano, dal principio del movimento *Shinhanga* fino al suo termine, una combinazione di elementi autoctoni e di elementi provenienti dall'estero.³⁰⁰

Infine, la figura della *moga*, se analizzata dal punto di vista femminista, rappresenta un paradosso poiché da una parte la sua natura provocatrice e la sua dimostrazione di femminilità rappresentava un simbolo di indipendenza e di forza femminile ma dall'altra confermava l'immagine tradizionale della donna come oggetto sessuale.³⁰¹ Infatti, spiega Brown, i vestiti in stile occidentale delle ragazze moderne erano spesso interpretati dagli opinionisti come un simbolo di attitudine occidentale, e quindi promiscua, nei confronti del sesso.³⁰² In *The Women of Shinhanga* l'autrice afferma che studi recenti dimostrano che la ragazza moderna era una costruzione, "more of an object than a self-defining subject."³⁰³ Per questa ragione gli artisti *shinhanga* furono attratti dalla ragazza moderna e cercarono di includere elementi della modernità nelle loro opere.

Much like Yoshiwara courtesans during the Tokugawa and Meij eras, the sensational reputation and unique appearance of modern girls made them appealing subjects for artists who trafficked in visual spectacle. [...] Modern girls offered *shin hanga* artists an opportunity to keep their tradition relevant in an ever-expanding market for commercial images of women.³⁰⁴

Non di donne reali dunque si tratta, ma della loro costruzione come rappresentazioni. La *moga*, come soggetto di *bijinga* all'interno dello *shinhanga*, potrebbe quindi essere l'equivalente moderno della *geisha*. Di conseguenza, la *moga* è ricollegata alle *bijin* tradizionali e non è diversa nell'essenza ma piuttosto nell'apparenza rispetto ad altre generazioni di donne precedenti.³⁰⁵

³⁰⁰ *Feminine and Independent...*, cit. pp. 24-5.

³⁰¹ *Feminine and Independent...*, cit. p. 23.

³⁰² BROWN, "Moderating Modernity...", cit., p. 66.

³⁰³ *The Women of Shin Hanga...*, cit., p. 111.

³⁰⁴ *Ibid.*

³⁰⁵ BROWN, "Moderating Modernity...", cit., p. 66.

6. La natura e il concetto di stagionalità all'interno del *bijinga shinhanga*

In Giappone esiste una lunga tradizione presente sia nella cultura artistica che letteraria nell'associare la donna con fenomeni naturali; all'epoca in cui fiorì il movimento *Shinhanga* il concetto di bellezza femminile era saldamente connesso con quello di bellezza della natura.³⁰⁶ Infatti, come sostengono Helen Merritt e Yamada Nanako: “beauty in women was associated with flowers and women represented in *bijn-ga* were often paired with flowers [...] with leaves or other tokens from nature.”³⁰⁷ Diversi sono i titoli di *bijinga* che si riferiscono a fenomeni naturali riflessi negli elementi che compongono la stampa, come “neve” o “pioggia” (Fig.



Figura 46 *Ame* (雨 Pioggia, Torii Kotondo, 1929).



Figura 47 *Fubuki* (吹雪 Tempesta di neve), Itō Shinsui, 1932.

46), che sembrano designare più

rappresentazioni di paesaggi che raffigurazioni di belle donne.³⁰⁸ Ad esempio, la stampa *Fubuki* (吹雪 Tempesta di neve, 1932) di Itō Shinsui (Fig. 47) che figura nella sua *Seconda collezione di bellezze moderne* (現代美人種第二集 *Gendai bijinshū dai nishū*, 1931-36), illustra una donna in un paesaggio invernale, colta da una tempesta di neve. *Fubuki*, a differenza del resto della produzione *bijinga* di Shinsui, non è statica e costituisce la composizione più dinamica mai creata dall'artista. L'artista rappresenta la donna (o la geisha) mentre cerca di ripararsi dalla bufera sotto un ombrello giapponese tradizionale sul quale si è accumulata la neve.

³⁰⁶ ASQUITH, KALLAND (a cura di), *Japanese Images of Nature...*, cit., p. 74.

³⁰⁷ Il corsivo è mio. MERRITT, YAMADA, *Woodblock Kuchi-e Prints...*, cit., p. 132.

³⁰⁸ ASQUITH, KALLAND (a cura di), *Japanese Images of Nature...*, cit., p. 74.

L'illusione di movimento è conferita grazie alla posa assunta dalla donna che comunica lo sforzo impiegato per continuare ad avanzare contro la forza e la furia del vento invernale, trasmessi dalle marche del *baren*.³⁰⁹ Malgrado il titolo di ispirazione paesaggistica il soggetto della stampa è la donna ritratta nella maniera caratteristica dell'iconografia *bijinga* di Shinsui, ossia una geisha dalla bellezza femminile tradizionale, associata in questo caso alla natura.³¹⁰

Inoltre, nelle stampe di beltà femminili, gli aspetti naturali non costituiscono un semplice motivo decorativo o uno sfondo ornamentale. Essi piuttosto rappresentano un modo per veicolare sentimenti e ricordi da essi evocati. Come sostiene Pilar Cabañas Moreno in *Japanese Images of Nature: Cultural Perspectives*: “*Bijinga* [...] evoke some experiences of nature that cannot be represented visually, such as [...] the freshness of a spring morning, as well as the moods and emotions associated with the season.”³¹¹. Queste evocazioni sono parte integrante di un vocabolario visivo comune e noto sia agli artisti che al pubblico, e



Figura 48 *Yukimoyoi* (雪もよい Neve in arrivo), Yamakawa Shūhō, 1927.

infatti, il riferimento stagionale costituisce una fonte ricca di allusioni poetiche e culturali che collega il *bijinga* alla cultura pre-moderna. Un solo elemento come una foglia cadente o un singolo petalo di ciliegio era sufficiente per alludere alla stagione stessa e per questa ragione la rappresentazione fisica della natura o della stagione non era sempre necessaria.³¹² *Yukimoyoi* (雪もよい Neve in arrivo, 1927) (Fig. 48), seconda stampa della serie *Fujo yondai* di Yamakawa Shūhō, esprime perfettamente questo concetto. Benché il titolo dell'opera che indica una nevicata incipiente alluda alla stagione invernale, lo sfondo della stampa rimane privo di decorazioni richiamanti l'inverno e al contrario pone la donna in un primo piano

³⁰⁹ STEPHENS (a cura di), *The New...*, cit., p. 192.

³¹⁰ *Light in Darkness...*, cit., p. 56.

³¹¹ ASQUITH, KALLAND (a cura di), *Japanese Images of Nature...*, cit., p. 79.

³¹² ASQUITH, KALLAND (a cura di), *Japanese Images of Nature...*, cit., pp. 76, 80-1.

particolarmente ravvicinato al punto che una parte della sua pettinatura in stile tradizionale è tagliata dal riquadro. Oltre alla mano coperta dalla manica che la *bijin* ha alzato per proteggere il suo volto dal vento freddo, gli unici indizi dell'iconografia che suggeriscono l'ambientazione invernale sono i diversi strati che compongono il suo abbigliamento, insieme al motivo sul tessuto blu del kimono di rami di bambù sacro con delle bacche rosse ricoperti di neve.³¹³ In *Haru chikashi omoi* (春近し思い Contemplando l'arrivo della primavera, 1923) (Fig. 49) di Itō Shinsui, la donna che ha portato la mano alle labbra in un gesto contemplativo che richiama il titolo, è contrapposta ad uno sfondo privo di decorazioni.³¹⁴ La fantasia di rami di pino coperti di neve, insieme ai colori scuri delle vesti pesanti indossate dalla donna, colloca la stampa in inverno. Tuttavia le farfalle che ornano il suo accessorio per capelli, insieme ai fiori di ciliegio presenti sul kimono, ricorda che la primavera a cui è fatta allusione nel titolo sta per arrivare. Per i disegnatori di stampe xilografiche non era quindi necessario illustrare la figura femminile in un contesto naturale, poiché la natura era evocata attraverso la *bijin* e il suo abbigliamento³¹⁵ cosicché “the woman stands for the season and for the appreciation of it (and) because the clothing of the *bijin* is linked to the season, the relationship is harmonious.”³¹⁶



Figura 49 *Haru chikashi omoi* (春近し思い Contemplando l'arrivo della primavera), Itō Shinsui, 1923.

³¹³ *Seven Masters...*, cit., p. 178.

³¹⁴ SHINJI, NEWLAND, *The female image...*, cit., p. 57.

³¹⁵ ASQUITH, KALLAND (a cura di), *Japanese Images of Nature...*, cit., p. 76.

³¹⁶ Kendall BROWN, *Dangerous Beauties and Dutiful Wives: Popular Portraits of Women in Japan, 1905-1925*, Dover Fine Arts, History of Art Series, Dover Publications, 2011, p. ix.

Diverse stampe *shinhanga* rendono conto di questo approccio, implicando che la beltà appartiene al mondo della natura, bella e atemporale come il ciclo delle stagioni.³¹⁷ Già nel periodo Edo era consuetudine per i maestri *ukiyo-e* realizzare delle serie di *bijinga* in cui le protagoniste rappresentavano un particolare mese dell'anno o una delle quattro stagioni che lo ritmano. Questa pratica continuò nel periodo Taishō fino al periodo Shōwa e fu adottata sia dagli artisti membri del movimento *Shinhanga* tali Itō Shinsui, Torii Kotondo, Yamakawa Shūhō, Kitano Tsunetomi, Itō Sōzan, Watanabe Ikuharu, ecc. che dagli artisti

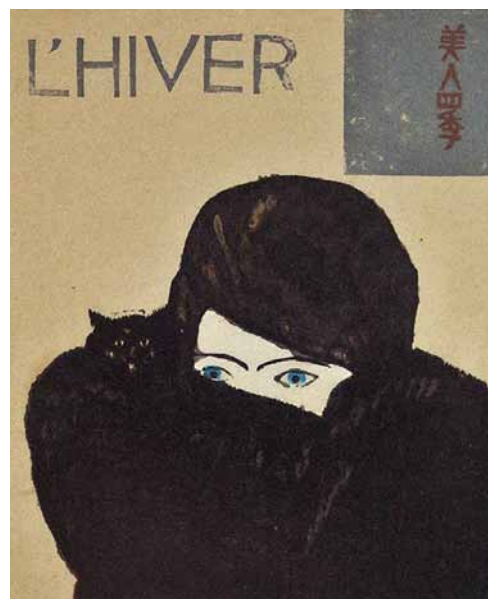


Figura 50 *Fuyu* (冬 Inverno), Onchi

sōsaku hanga, ad esempio Onchi Kōshirō nella sua serie *Bijin shiki* (美人四季 Beltà delle



Figura 51 *Jūgatsu, Momiji* (十月紅葉 Ottobre, Acero), Nakayama Shūko, 1924.

quattro stagioni, 1927) (Fig. 50).³¹⁸ Nella serie xilografica collaborativa intitolata *Shin ukiyo-e bijin awase* (新浮世絵美人合わせ Collezione di nuove beltà femminili *ukiyo-e*) pubblicata nel 1924 ogni figura femminile personifica un mese dell'anno e la stagione a cui appartiene.³¹⁹ In *Jūgatsu, Momiji* (十月紅葉 Ottobre, Acero, 1924) (Fig. 51), Nakayama Shūko (?-?) illustra una *bijin*, vestita con un kimono tradizionale abbastanza pesante da richiamare il clima autunnale, lo sguardo malinconico perso nel vuoto e il viso inclinato delicatamente poggiato sulle sue mani incrociate.³²⁰ Come indicato dal titolo dell'opera il ramo di acero, *momiji*, che sfiora il riquadro della finestra sulla quale è appoggiata la donna, simboleggia il mese di ottobre, di cui la figura femminile è il simbolo. Il membro del

³¹⁷ *Light in Darkness...*, cit., p. 54.

³¹⁸ *Taishō Chic...*, cit., p. 36.

³¹⁹ *Light in Darkness...*, cit., p. 54.

³²⁰ SHINJI, NEWLAND, *The female image...*, cit., p. 99.



Figura 52 *Gifu chōchin* (岐阜提灯 Lanterna Gifu), Itō Shinsui, 1930.

lanterna di carta con un motivo floreale. Questo tipo di lanterna, appositamente dipinto di fiori autunnali, veniva appeso durante l'estate nella città settentrionale di Gifu, luogo di produzione che da il nome alla lanterna. In questa composizione l'azione della *bijin* è sufficiente per richiamare la stagione estiva.³²² Sempre appartenente a questa serie è *Kaya* (蚊帳 Zanzariera, Itō Shinsui, 1929) (Fig. 53).³²³ La zanzariera, necessaria per sopravvivere all'estate umida giapponese e lo *yukata*, decorato con un pattern floreale, indicano che la stampa è ambientata in estate. La sensibilità stagionale si può inoltre ritrovare nella paletta dei colori: piuttosto che selezionare colori caldi o luminosi per simboleggiare la stagione estiva, Shinsui ha preferito una gamma di colori freddi come

movimento *Shinhanga* che pubblico il più grande numero di serie di *bijinga* a tema stagionale fu Itō Shinsui che realizzò ben tre serie di dodici stampe l'una, nelle quali le donne incarnano o rappresentano una stagione specifica. Nella serie *Gendai bijinshū issshū* (現代美人種第一集 Prima collezione di beltà femminili moderne, pubblicata tra il 1930 e 31), non solo il periodo esatto dell'anno è palesato attraverso le vesti, appropriate alla stagione o tramite l'ambientazione nella quale sono raffigurate, ma anche indirettamente attraverso le loro azioni.³²¹ *Gifu chōchin* (岐阜提灯 Lanterna Gifu, Itō Shinsui, 1930) (Fig. 52) è collegata all'estate e illustra una figura femminile che indossa uno *yukata* con una fantasia a scacchi molto allegra e fresca mentre sospende una



Figura 53 *Kaya* (蚊帳 Zanzariera), Itō Shinsui, 1929.

³²¹ *Light in Darkness...*, cit., p. 56.

³²² STEPHENS (a cura di), *The New...*, cit., p. 192.

³²³ SHINJI, NEWLAND, *The female image...*, cit., p. 63.

il bianco e le diverse tonalità blu, al fine di creare un effetto rinfrescante per lo spettatore. Scoprendo il polso e il collo della donna, l'artista conferisce inoltre una lieve tinta erotica alla stampa. Nelle serie a tema stagionale la donna è collegata, tramite il suo abbigliamento, i suoi accessori e gli elementi decorativi della composizione, da una parte alla natura e alla stagione e dall'altra al ciclo delle stagioni; di conseguenza i suoi cambiamenti sono visti come parte di questo ciclo.³²⁴

Il disegnatore *shinhanga* Kitano Tsunetomi utilizza allo stesso fine le diverse tecniche stilistiche esposte precedentemente nella sua serie di quattro stampe *Kuruwa no shunjū* (廓の春秋 Primavera e autunno nei quartieri di piacere 1914-1918/1919). Le protagoniste delle xilografie sono raffigurate in un'ambientazione interna e sono le loro vesti, e in alcuni casi la fantasia floreale che richiama le stagioni di cui portano il nome, ad essere il fulcro della composizione.³²⁵ Il titolo della serie “*shunjū*” 春秋 (“primavera e autunno”) consisteva in un'abbreviazione della parola giapponese indicante le quattro stagioni “*shunkashūtō*” 春夏秋冬, ognuna delle quali è “rappresentata” in una stampa della serie. Tuttavia, a differenza delle stampe analizzate prima, ogni *bijin*, oltre a costituire l'allegoria di fenomeni stagionali, è anche collegata ai quartieri di piacere (*kuruwa* 廓) di Ōsaka³²⁶: il quartiere di Shinchi, ad esempio, era ed è tuttora un luogo di prostituzione.³²⁷ Tsunetomi era principalmente un pittore *nihonga* (e infatti tutte le stampe sono ispirate a dipinti pre-esistenti) nonché illustratore di successo; inoltre, a differenza degli artisti studiati finora, era basato a Ōsaka. Forse per questa ragione le sue iconografie possiedono una qualità e una sensibilità differenti rispetto alle opere *shinhanga* prodotte nella capitale.³²⁸ Infatti le figure femminili di Tsunetomi sono uniche all'interno della produzione *Shinhanga*: la sua opera si contraddistingue per la sua preferenza per corpi e volti giovanili, il trattamento degli occhi (completamente neri e cerchiati da una linea argentea), e infine le pose delle donne, che suggeriscono una certa vulnerabilità. Codesta è particolarmente visibile in *Dai san, Natsu Horie, Yūgure* (第三夏堀江夕暮れ No. 3, Crepuscolo, Horie d'estate, 1916): una geisha seduta per terra è ritratta con gli occhi alzati quasi timidamente verso una persona o un evento rimasto fuori campo, come se stesse aspettando un cliente appena arrivato (Fig.

³²⁴ *Light in Darkness...*, cit., p. 56.

³²⁵ *Light in Darkness...*, cit., p. 56.

³²⁶ *Printed to Perfection...*, cit., p. 66.

³²⁷ UHLENBECK, NEWLAND, DE VRIES (a cura di), *Waves of Renewal...*, cit., pp. 121-22.

³²⁸ *Ibidem*.



Figura 54 *Dai san, Natsu Horie, Yūgure* (第三夏堀江夕暮れ No. 3, Crepuscolo, Horie d'estate), Kitano Tsunetomi, 1916.

un rosso intenso, appropriato alla stagione fredda, insieme alla sottoveste pesante che può essere intravista sotto il suo braccio alzato, ci segnalano l'ambientazione invernale. Al fine di rendere esplicita la stagione, fu utilizzata la tecnica *bokashi* sulle foglie che ornano le vesti per dare l'impressione che abbiano iniziato ad appassire.³³¹ Come suggerisce Sharon Goodman, in queste stampe non vengono raffigurate semplicemente donne vestite in base alle stagioni, ma piuttosto le donne diventano le stagioni stesse: “the women have become the seasons, as pliant as a spring flower or as soft as a summer breeze”³³². La studiosa afferma inoltre che le serie *shinhanga* in cui la donna è collegata con la natura utilizzano le variazioni stagionali per creare una

54). La linea quasi calligrafica conferisce alla figura una certa morbidezza, come se fosse afflosciata per il calore estivo, e comunica una sensuale fragilità. L'estate di cui la geisha è l'allegoria è richiamata dai fiori estivi che decorano il suo *yukata*.³²⁹ Ciascuna delle composizioni si collega inoltre a diverse fasi di preparazione della geisha in base alle stagioni: il bagno in autunno, il trucco in inverno, l'allenamento in primavera e l'attesa in estate.³³⁰ Infatti, la figura femminile di *Dai yon, Fuyu Shinchi, Kagami no mae* (第四冬鏡の前 No. 4, Davanti allo specchio, Shinchi in inverno, 1918/1919), quarta stampe della serie, è ritratta di fronte a uno specchio occupata a sistemarsi un pettine rosso che richiama il colore delle sue vesti (Fig. 55). La tinta del suo kimono,



Figura 55 *Dai yon, Fuyu Shinchi, Kagami no mae* (第四冬鏡の前 No. 4, Davanti allo specchio, Shinchi in inverno, Kitano Tsunetomi, 1918/1919).

³²⁹ *The Women of Shin Hanga...*, cit., p. 158.

³³⁰ I titoli delle due prime stampe sono : *Dai ichi, Aki Nanchi, Yuagari* (No. 1, Nanchi in autunno, Dopo il bagno, 1914) e *Dai ni, Haru Shinmachi, Keiko no ma* (No. 2, Shinmachi in primavera, Durante una lezione, 1915).

³³¹ *The Women of Shin Hanga...*, cit., pp. 164-65.

³³² *Light in Darkness...*, cit., p. 56.

diversità tematica all'interno di un principio organizzato e organico, con l'ulteriore scopo di associare le donne con la dimensione "anti-moderna" della natura e della poetica tradizionale giapponese.³³³

L'apprezzamento delle immagini di beltà femminili oltrepassa quindi l'aspetto visivo poiché nel *bijinga* gli elementi naturali non sono solo ornamentali o semplicemente uno sfondo, ma veicolano sentimenti e ricordi evocati dalla natura.³³⁴ Di fatto nelle stampe xilografiche gli elementi naturali possono possedere una funzione allegorica: così la neve può essere un simbolo di purezza o i fiori di ciliegio possono simboleggiare il mutamento.³³⁵ Questa funzione si ritrova ad esempio in *Yuku Haru* (行く春 Primavera svanente, 1925) (Fig. 56), unica stampa di genere *bijinga* realizzata dal disegnatore di *fūkeiga* per eccellenza: Kawase Hasui. Il titolo dell'opera "Yuku Haru" 行く春 ("Primavera svanente"), fa riferimento alla transizione stagionale enfatizzata



Figura 56 *Yuku Haru* (行く春 Primavera svanente), Kawase Hasui, 1925.

dalla varietà di fiori che ornano il kimono della *bijin*. L'*obiage* rosso (una fascia legata direttamente sopra l'*obi*), generalmente indossato da ragazze giovani o adolescenti, indica l'età della *bijin* che, come la primavera svanente, lascerà l'adolescenza; così come i fiori di ciliegio rappresentati su colletto e maniche del *kimono* svaniranno, lasciando spazio ai fiori estivi, a loro volta un'allegoria della maturità.³³⁶ Questa composizione semplice evoca, grazie ad alcuni fiori stagionali, la bellezza effimera della giovane donna e nel contempo la tristezza sottesa al concetto di mutamento e brevità della vita, di cui i suoi occhi stanchi dimostrano la consapevolezza.³³⁷ Dal punto di vista tecnico, l'opera, benché sia stata l'unica impresa *bijinga* di Hasui, mostra la stessa qualità delle sue xilografie paesaggistiche: al fine di conferire alla stampa un aspetto lussuoso lo sfondo fu stampato di *mica* dorato. Inoltre,

³³³ *Ibid.*

³³⁴ ASQUITH, KALLAND (a cura di), *Japanese Images of Nature...*, cit., p. 74.

³³⁵ BROWN, *Dangerous Beauties and Dutiful Wives...*, cit., p. ix.

³³⁶ *The Women of Shin Hanga...*, cit., pp. 192-93.

³³⁷ *The Pupils of Kaburaki Kiyokata...*, cit., p. 24.



Figura 57 *Botan yuki* (牡丹雪 Neve di peonia), Torii Kotondo, 1934.

per la sua realizzazione fu impiegata una tecnica di stampa caratteristica dello *shinhangata*, utilizzata talvolta al fine di attenuare i lineamenti duri e sconnessi della figura, per cui l'immagine era stampata una seconda volta con un colore diverso.³³⁸ Anche *Botan yuki* (牡丹雪 Neve di peonia, 1934) (Fig. 57) di Torii Kotondo, raffigura una dimensione insita che oltrepassa la rappresentazione di una beltà femminile illustrata sotto la neve da cui si ripara grazie a un ombrello tradizionale giapponese. Come in *Fubuki* di Itō Shinsui, Kotondo ha utilizzato la tecnica del *baren sujizuri* sull'intera superficie, ad eccezione delle zone coperte dall'ombrello tradizionale, al fine di rendere l'atmosfera invernale nella quale è immersa la *bijin*. Il freddo della scena è inoltre trasmesso dalla lieve tinta rosa data al viso e le dita della

donna. Il disegnatore ha prestato una particolare attenzione alla resa dell'abbigliamento pesante e dell'acconciatura della *bijin*: si può intravedere la sua sottoveste rossa sia dalle maniche che dall'incollatura dalla quale sporge una minuscola striscia, la cui visione aveva probabilmente lo scopo di stuzzicare lo spettatore.³³⁹ L'aspetto stagionale comunicato sia dall'ambientazione che dalle vesti è inoltre richiamato tramite un titolo significativo. Come sostenuto in *Printed to perfection*, il titolo *Botan yuki* 牡丹雪 ("Neve di peonia") potrebbe rinviare a un gioco di parole con l'iconografia, poiché i grossi fiocchi di neve dall'apparenza soffice potrebbero richiamare letteralmente i boccioli del fiore di peonia. Il titolo potrebbe inoltre essere un riferimento a una varietà di peonia invernale (*fuyu botan* 冬牡丹) che durante l'inverno viene protetta dal gelo grazie a una fine copertura di paglia, elemento che richiamerebbe la donna riparata dalla neve sotto l'ombrello. La stampa potrebbe quindi sia istituire un paragone tra la taglia dei fiocchi di neve e quella dei boccioli di peonia che un

³³⁸ UHLENBECK, NEWLAND, DE VRIES (a cura di), *Waves of Renewal...*, cit., pp. 27-8.

³³⁹ *The Women of Shin Hanga...*, cit., pp. 210-11.

parallelo tra la bellezza della donna e quella del fiore.³⁴⁰ Si potrebbe poi interpretare questa iconografia, sulla base del riferimento naturale (l'associazione donna-peonia e la capacità di questo fiore di resistere all'inverno), come un'allegoria della resilienza femminile.

Nel genere *bijinga shinhanga*, dunque, la rappresentazione della figura femminile è strettamente connessa con la natura e i suoi fenomeni. Nelle stampe l'aspetto naturale non è un semplice sfondo ma costituisce una fonte ricca di allusioni poetiche e culturali che collega il *bijinga* alla cultura pre-moderna e evoca elementi associati con le stagioni che non possono essere visti come sensazioni, emozioni o concetti culturali, come dimostrato in *Yuku haru* e *Botan yuki*. Questo linguaggio figurativo è comune sia all'artista che al pubblico e collega la stampa alla tradizione. Per questa ragione, nelle stampe a tema stagionale l'aspetto naturale non è sempre raffigurato esplicitamente poiché un solo elemento, come si è visto ad esempio in *Yukimoyoi* o *Haru chikashi omoi*, è sufficiente per evocare la stagione specifica cui allude.³⁴¹ Si è inoltre constatato che nei *bijinga* la donna è spesso collegata a un mese o a una stagione di cui è l'allegoria. Questo collegamento è visibile non solo nell'ambientazione o negli elementi decorativi della composizione, ma anche nell'abbigliamento della *bijin*, nei suoi accessori, nei motivi dei tessuti appropriati alla stagione e, indirettamente, nelle sue azioni.³⁴² I *bijinga* a tema stagionale implicano che la donna è parte della natura e quindi i canoni apparenti di bellezza tradizionale (in base ai quali è ritratta) devono essere visti come ugualmente organici e naturali.³⁴³ Oltre ad evocare sentimenti, il collegamento donna-natura alludeva anche al ciclo delle stagioni; di fatto numerosi artisti *shinhanga* realizzarono delle serie a tema stagionale in cui la *bijin* rappresentava l'allegoria del mese o della stagione indicato dalla stampa, suggerendo così che la donna appartiene alla natura e, nel contempo, che i suoi cambiamenti sono parte integrante di questo ciclo.³⁴⁴ Di conseguenza, siccome la bellezza femminile basata sul collegamento con la natura può veicolare le emozioni dell'artista e generare dunque un certo tipo di sentimento nel pubblico, si può interpretare la rappresentazione tradizionale della figura femminile immersa nella natura come una scelta. Questa scelta mira a rispecchiare da una parte il sentimento nostalgico del disegnatore stesso e dall'altra a suscitare la malinconia e il rimpianto per il passato nei clienti, riaffermando quindi l'idea che le *bijin* così come la natura sono parti integrante della cultura tradizionale.

³⁴⁰ *Printed to Perfection...*, cit., p. 117.

³⁴¹ ASQUITH, KALLAND (a cura di), *Japanese Images of Nature...*, cit., pp. 76, 80-1.

³⁴² *Light in Darkness...*, cit., p. 56.

³⁴³ *Taishō Chic...*, cit., p. 36.

³⁴⁴ *Light in Darkness...*, cit., p. 56.

Considerando che diversi membri del movimento *shinhanga* iniziarono a lavorare in ambito pubblicitario, dove impararono a vendere prodotti tramite la costruzione di immagini³⁴⁵, questa interpretazione potrebbe essere plausibile.

6.1 La natura e la *moga*

Un disegnatore di stampe che con la sua serie intendeva rappresentare la donna Shōwa è Watanabe Ikuharu (1895-1975). La sua serie *Shōwa bijo sugata kurabe* (昭和美女姿比べ Confronto di beltà dell'era Shōwa, 1930), infatti, era concepita come un catalogo virtuale aggiornato e *à la page* della moda e degli stili (specie per le fantasie di kimono³⁴⁶) del periodo Shōwa che mescola rappresentazione femminile tradizionale con aspetti dello



Figura 58 *Irodorizuki Kuchibeni* (いろどり月口紅 Settembre (secondo il calendario lunare), Rossetto), Watanabe Ikuharu, 1930.

stile contemporaneo.³⁴⁷ Infatti, in *Irodorizuki Kuchibeni* (いろどり月口紅 Settembre (secondo il calendario lunare), Rossetto, 1930) (Fig. 58) così come nella stampa *Kuchibeni* (vedere Fig. 38) di Kobayakawa Kiyoshi, la ragazza indossa un kimono e porta un taglio di capelli in voga nel periodo Shōwa. Benché le due composizioni siano pressoché identiche e solo un anno le separi, il sentimento che vi è infuso differisce completamente. Si è visto nella parte precedente come bellezza e femminilità tradizionale fossero spesso abbinata con la natura. In questa serie, Ikuharu opera lo stesso procedimento con la *moga*. Infatti, l'opera di Ikuharu è priva della sensualità eclatante presente nelle opere di Kiyoshi e l'impatto degli aspetti della modernità che caratterizzano la *moga*,

³⁴⁵ *Ibid.*

³⁴⁶ La serie è uno dei pochi set di *bijinga shinhanga* a raffigurare delle fantasie all'ultima moda e contemporanee.

³⁴⁷ *Taishō Chic...*, cit., p. 35.

come i capelli a caschetto o il rossetto, risultano diluiti per effetto non tanto del kimono in stile tradizionale, presente anche in *Kuchibeni*, ma piuttosto dell'associazione della *moga* con la natura e le stagioni. Si tratta di un concetto, come già abbiamo visto, saldamente collegato all'estetica pre-moderna e che implica che la sua cesura con la tradizione (per alcune famiglie delle zone rurali era considerato un crimine per le figlie di tagliarsi i capelli)³⁴⁸ non fosse altro che un passaggio stagionale.³⁴⁹ Di fatto, nella serie, le donne illustrate nelle dodici stampe sono associate ciascuna con un mese diverso, indicato in maniera classica dal genere di vestiti e di accessori indossati. Questa sensibilità si estende alla palette dei colori del cartiglio che è composto da due colori che si ricollegano al tema floreale del titolo (la parola “*irodorizuki*” いろどり月 designa il mese delle foglie che prendono colore) o al colore dominante dell'abbigliamento: il giallo e verde del riquadro sono presenti sul kimono, benché in *Irodorizuki Kuchibeni* le foglie colorate da cui il mese prende il nome non siano rappresentate.³⁵⁰ Nella serie la tradizione si ritrova inoltre nell'aggiunta di un cartiglio per il titolo e il sottotitolo che richiama il canone *ukiyo-e*, specie nella scelta del termine “*sugata kurabe*” 姿競 (“confronto di stili”), espressione comune nei titoli delle serie *bijinga* e libri illustrati prodotti nel periodo Edo. Per di più, il disegnatore assegna dei nomi poetici ai mesi del calendario lunare, caduto in disuso poco dopo la restaurazione Meiji, e dimostra la volontà dell'artista di collegare la serie, se non alla stampa classica, almeno a un'epoca precedente. Di fatto, questa tecnica non è assolutamente caratteristica dello *shinhanga* realizzato nel periodo Shōwa.³⁵¹ Lo stesso fenomeno si ritrova nella stampa *Aki* (秋 Autunno, 1927) (Fig. 59), appartenente alla serie di quattro stampe *Fujo yondai*, realizzata da Yamakawa Shūhō. Come le altre stampe della serie trattate precedentemente,



Figura 59 *Aki* (秋 Autunno), Yamakawa Shūhō, 1927.

³⁴⁸ *Modern Boy Modern Girl*, cit., p. 29.

³⁴⁹ SHINJI, NEWLAND, *The female image...*, cit., p. 178.

³⁵⁰ *Taishō Chic...*, cit., p. 35.

³⁵¹ *The Women of Shin Hanga...*, cit., pp. 196-97.

Aki fa riferimento a una stagione: l'autunno, la cui atmosfera è comunicata certamente dal titolo ma anche dai coloriti rossicci dei suoi abiti e dalle foglie arancione che cadono attorno alla protagonista, indubitabilmente una *moga*. Così come le fantasie del suo kimono, anche la sua acconciatura, chiamata *rajiomaki* (*radio roll*) per la sua forma distintiva simile a quella delle cuffie degli annunciatori radiofonici, riflette la moda della fine degli anni 1920. Particolarmente degno di nota è il motivo di origine occidentale che figura sul suo *haori*³⁵² verde di carte da gioco, elemento audace poiché all'epoca il gioco d'azzardo era un'attività repressa dalle campagne di purezza morale.³⁵³ A differenza di altre *bijin* raffigurate in pose convenzionali e delicate, la protagonista di *Aki* è illustrata durante una passeggiata, il braccio alzato in una postura dinamica, mentre fissa allegramente lo spettatore. In un primo tempo la donna sembra quindi opposta alle beltà tradizionali poiché mostra apertamente la sua adozione della cultura moderna e la sua indipendenza. Tuttavia, l'assenza di contesto urbano, oltre il fatto che la *moga* sia associata alla bellezza della natura, fa sì che essa non metta in discussione il concetto di femminilità tradizionale poiché la sua presenza in una serie a tema stagionale la colloca automaticamente all'interno del ciclo delle stagioni, ricco di allusioni poetiche e culturali, che lega la stampa alla cultura tradizionale. Non è sorprendente se si considera che il resto della serie raffigura donne contemporanee ritratte in maniera classica come si è visto in *Akaeri* (Fig. 26) e *Yukimoyoi* (Fig. 48). Così come in *Irodorizuki Kuchibeni*, in *Aki* l'artista inserisce la *moga* nel canone tradizionale della bellezza femminile suggerendo che, come le stagioni, sia passeggera e non un riflesso dei cambiamenti sociali duraturi. La sua trasgressione e modernità sono quindi filtrate attraverso la cultura e la tradizione, e rese così accettabili.³⁵⁴

³⁵² Si tratta di una sorta di giacca indossata sopra il kimono.

³⁵³ *Taishō Chic...*, cit., p. 38.

³⁵⁴ *Ibid.*

7. Il bagno – messa in scena del nudo femminile

In Giappone, il nudo (inteso come genere artistico di origine europea) si sviluppò alla fine del XIX secolo quando gli artisti *yōga* che avevano studiato la pittura in Europa, una volta tornati nell'arcipelago nipponico, lo diffusero nell'arte giapponese. In un primo tempo rimase confinato alla pittura ad olio in stile occidentale, poi all'inizio del XX secolo si espanse nella pittura *nihonga* e infine nella stampa xilografica.³⁵⁵ Storicamente, sebbene il tema del nudo figurasse occasionalmente nell'*ukiyo-e*, non diventò mai un genere a sé stante e rimase prevalentemente collocato all'interno dello *shunga* 春画 (immagini primaverili), ossia le immagini erotiche. Inoltre, qualora in una stampa comparisse la nudità, essa era solitamente parziale e appariva generalmente in una situazione erotica. D'altronde Berndt osserva:

[what] all those bodies had in common was that they were naked, not that they were nudes. [...] Japanese artists refrained from any idealization other than idolizing, for example, courtesans, and that the artists showed a much greater interest in clothes and accessories than in corporeality.³⁵⁶



Figura 60 Kayusō (かゆそう Prurito), Tsukioka Yoshitoshi (1839-1892), 1888.

Infatti, anche nelle stampe erotiche, le donne erano raramente ritratte completamente svestite visto che i disegnatori preferivano mettere in evidenza i genitali, la curva sensuale del collo o ancora esaltare il corpo della donna tramite il drappeggio dei vestiti, piuttosto che tramite la resa globale dell'aspetto corporeo, per alimentare le fantasie sessuali (Fig. 60).³⁵⁷ Gli unici soggetti che richiedevano una nudità, perlomeno parziale, erano: le pescatrici di *awabi*, chiamate *ama*, le *shiokuni*, donne che producevano il sale a partire della salsedine contenuta nell'acqua marina, la *yamauba*, una figura femminile appartenente al folklore giapponese legata al luogo della montagna, e il bagno, e benché queste scene non fossero ritratte in maniera apertamente erotica, esse

³⁵⁵ *Emerging from the Bath...*, cit., p. 3.

³⁵⁶ J. BERNDT, "Nationally Naked? The Female Nude in Japanese Oil Painting and Posters (1890s-1920s)" in Doris CROISSANT, Catherine Vance YEH, Joshua S. MOSTOW (a cura di), *Performing "nation": gender politics in literature, theater, and the visual arts of China and Japan, 1880-1940*, Sinica Leidensia, vol. 91, Brill, Leiden, 2008, p. 316.

³⁵⁷ *Emerging from the Bath...*, cit., p. 5.

stimolavano in ogni caso la fantasia dell'acquirente e conferivano alle donne lavoratrici e della comunità rurale una carnalità solitamente associata alle cortigiane. Tuttavia, il pubblico preferiva generalmente le stampe in cui le cortigiane erano rappresentate in pose lascive, con la scollatura e talvolta i seni scoperti, piuttosto che rappresentate completamente nude.³⁵⁸ Alla fine del XIX secolo il nudo come genere artistico acquisisce anche un'importante sfumatura politica: il tema divenne effettivamente sinonimo di "modernità culturale", e per associazione di "civilizzazione". Due concetti che il governo Meiji cercava assolutamente di dimostrare di aver raggiunto con successo al fine di poter porre termine ai trattati ineguali firmati con le potenze straniere.³⁵⁹ La censura divenne di conseguenza meno rigida alla fine dell'era Meiji e per quanto il nudo nella pittura ad olio non suscitasse quasi più scalpore, tuttavia la raffigurazione della nudità non idealizzata nella stampa a matrice di legno, un mezzo facilmente accessibile e di ampia diffusione, poteva ancora incorrere nella censura: essa fu quindi molto rara, in parte a causa delle tendenze artistiche dell'epoca ma anche della polemica che avrebbe potuto suscitare tale argomento.³⁶⁰

In *Waves of Renewal, modern Japanese Prints, 1900 to 1960*, Chris Uhlenbeck e Amy Reigle Newland ipotizzano che quando Watanabe Shōzaburō decise di creare un nuovo genere di stampa xilografica originale abbia avuto l'intuizione che le stampe di beltà femminili denudate avrebbero riscontrato un interesse sia in Giappone che all'estero. Inoltre, seguendo la tendenza artistica e adottando questo genere, avrebbe presumibilmente dimostrato di essere al corrente della "discussione sul nudo" (*ratai ron*) e la sua raffigurazione nell'ambito artistico dell'epoca, provando di conseguenza di essere innovativo. Infatti, tra i primi *bijinga* pubblicati dall'editore numerosi sono quelli che ritraggono beltà femminili nude o parzialmente vestite.³⁶¹ Questa affermazione potrebbe, inoltre, spiegare il motivo per cui l'editore, nella sua ricerca di artisti giapponesi adatti, si sia rivolto in primis a Kuroda Seiki. In effetti, il pittore *yōga*, oltre ad essere un maestro nella rappresentazione accademica della figura femminile, nel 1895 aveva esposto in occasione della quarta Esposizione Nazionale per la Promozione dell'Industria (Naikoku Kangyō Hakurankai) a Kyōto il dipinto *Chōshō* (Toiletta), un nudo che all'epoca fu accolto come un oltraggio dal pubblico che lo considerò "an attack on public morals and a negative influence

³⁵⁸ *Taishō Chic...*, cit., p. 40.

³⁵⁹ *Emerging from the Bath...*, cit., p. 3.

³⁶⁰ BERNDT, "Nationally Naked?...", cit., pp. 320-321.

³⁶¹ UHLENBECK, NEWLAND, DE VRIES (a cura di), *Waves of Renewal...*, cit., p. 20.

on the customs and manners of Japanese society”³⁶². In Francia al contrario, il dipinto, esibito due anni prima, era stato acclamato dalla critica. Questo episodio rivela come all’epoca in Giappone, malgrado l’esistenza di una lunga – sebbene ufficialmente illegale – tradizione di arte erotica, il pubblico fosse ancora maggiormente ostile e testimonia come il mondo dell’arte giapponese fosse combattuto tra mantenere i valori “tradizionali” o cambiare, adottando quelli nuovi portati dalla Rivoluzione Meiji. Infatti all’inizio del XX secolo nelle menti del pubblico giapponese la nudità nella xilografia rimaneva ancora prevalentemente associata alle composizioni che mostravano cortigiane in pose sensuali tipiche del *bijinga ukiyoe* e quindi a una dimensione pornografica. Perciò all’epoca per un artista della xilografia raffigurare una donna a metà o completamente nuda da un lato significava abbracciare la modernità, ma dall’altro poteva generare una controversia e/o la censura dell’opera, e in alcuni casi la distruzione dei blocchi di stampa.³⁶³

Di conseguenza, se Watanabe desiderava adottare nelle nuove stampe il tema del nudo, le *bijin* ritratte dovevano essere attraenti ma nel contempo mantenere un certo grado



Figura 61 *Yuge* (湯気 Vapore), Torii Kotonondo, 1929.

di modestia.³⁶⁴ Gli artisti del movimento *Shinhanga* riuscirono a rappresentare questa dualità grazie a diverse strategie riguardanti il tema, la composizione o ancora l’aspetto fisico delle *bijin*.

Nelle stampe che riguardano l’iconografia del nudo l’effetto ricercato era generalmente quello di donne che esprimessero tranquillità e contegno, ritratte durante il trucco o il bagno. Le *bijin* erano generalmente illustrate parzialmente coperte come nella tradizione *ukiyo*e ma in pose modeste che nascondevano le parti intime, lo sguardo solitamente discosto dallo spettatore. In questo senso l’opera di Torii Kotonondo: *Yuge* (湯気 Vapore, 1929) (Fig. 61) costituisce un esempio tipico. La stampa ritrae in maniera tradizionale

³⁶² *Emerging from the Bath...*, cit., p. 8.

³⁶³ *Emerging from the Bath...*, cit., pp. 3, 11, 17.

³⁶⁴ SHINJI, NEWLAND, *The female image...*, cit., p. 9.

una donna durante il bagno che porta al volto leggermente inclinato un asciugamano che le copre un seno, lo sguardo perso in contemplazione. Il titolo attira l'attenzione sul movimento circolare del *baren* che suggerisce la presenza di vapore sullo sfondo, più chiaro nella parte superiore come se il vapore del bagno si stesse dissipando.³⁶⁵ Un'opera completamente opposta a quella di Torii Kotondo è *Nekojarashi* (猫じゃらし Giocherellando con un gatto, inizio anni 1930) (Fig. 62) di Takahashi Hiroaki (Shōtei). La stampa fu pubblicata da Fusui Gabō e non da Watanabe, benché collaborassero regolarmente, presumibilmente proprio perché l'editore considerava un tale nudo inappropriato per la sua clientela e voleva evitare motivi di controversia. L'obiettivo di Watanabe era quello di discostare la sua produzione dalla "volgarità" associata



Figura 62 *Nekojarashi* (猫じゃらし Giocherellando con un gatto), Takahashi Hiroaki (Shōtei) inizio anni 1930.

allo *nishikie*. Infatti, comparata alla produzione alquanto conservativa dell'editore, l'erotismo apertamente dichiarato dell'opera è notevole e richiama le stampe di Utamaro (1753-1806). La beltà dalla lunga chioma stuzzica con un fazzoletto un gattino nero,



Figura 63 *Mayuzumi* (眉墨 Mattita per sopracciglia), Itō Shinsui, 1928.

sopracciglia, 1928) (Fig. 63) di Itō Shinsui e aggiunge dei riflessi neri brillanti ai capelli vaporosi della donna e al pelo del gatto.³⁶⁸

³⁶⁵ *Emerging from the Bath...*, cit., p. 18.

³⁶⁶ Il gatto ha un significato sessuale nell'arte giapponese. BROWN, "Moderating Modernity...", cit., p. 72.

³⁶⁷ MERRITT, *Modern Japanese Woodblock Prints...*, cit., p. 100.

³⁶⁸ *Shin-Hanga: New Prints in Modern Japan...*, cit., p. 64.



Figura 64 *Kami* (髪 Capelli), Itō Shinsui, 1952.

Un'altra caratteristica dei nudi *shinhanga* consisteva nella resa non accademica del corpo umano. Benché le nuove stampe presentassero un maggiore realismo in confronto all'*ukiyo-e* non si può affermare che alcuna opera raffiguri l'anatomia femminile in maniera dettagliata o possa essere considerata una raffigurazione somigliante alla realtà. Come possiamo costatare nella stampa *Kami* (髪 Capelli, 1952) (Fig. 64) disegnata da Shinsui nel 1952, in occasione della sua nomina a Tesoro Nazionale Vivente (Mukei Bunkazai) da parte della Commissione per la Protezione di Proprietà Culturale (Bunkazai Hogo Iinkai)³⁶⁹, l'anatomia del seno è resa in maniera piuttosto

semplificata.³⁷⁰ Questa impressionante opera, alla cui realizzazione furono necessari trentanove blocchi, fu basata su un dipinto dallo stesso nome realizzato, nel 1949, che il pittore considerava appropriato alla stampa. Il disegno differisce tuttavia dall'opera originale nell'uso di una paletta di colori più scuri, nell'aggiunta dello sfondo di *mica* e nella figura della donna posta completamente in primo piano.³⁷¹ Lavarsi o pettinarsi i capelli rappresentava un tema popolare nella pittura in stile giapponese sin dal periodo Heian (794-1185) ed è frequentemente raffigurato nella stampa *Shinhanga*. La figura semi coperta della donna che è piegata per sciacquarsi i capelli è posta in primo piano e riempie quasi tutto lo spazio. Il corpo è definito da archi decisi sulle spalle e sul seno, che sono richiamati nelle pieghe dello *yukata* che ricadono nella parte sinistra del disegno. Il colorito chiaro della pelle risalta piacevolmente sullo sfondo grigio argento della polvere di *mica*. Benché la composizione non possieda la delicatezza caratteristica dei migliori *bijinga* di Shinsui è

³⁶⁹ *Yomigaeru ukiyo-e...*, cit., p. 190.

³⁷⁰ *Emerging from the Bath...*, cit., p. 11.

³⁷¹ STEPHENS (a cura di), *The New...*, cit., p. 194.



Figura 65 *Onsen yado no onna* 温泉宿の女 Donna ritratta in un *onsen*, Hashiguchi Goyō, realizzata nel 1920, pubblicata tra il 1950-52.

comunque un'immagine dotata di notevole impatto emotivo.³⁷² Altro analogo esempio del modo stilizzato di rappresentare il seno, che si intravede nel riflesso della donna nell'acqua della vasca, si riscontra nella stampa postuma di Hashiguchi Goyō, *Onsen yado no onna* (温泉宿の女 Donna ritratta in un *onsen*, realizzata nel 1920, pubblicata tra il 1950-52) (Fig. 65). Prima della sua morte il pittore *yōga* lasciò diversi disegni preparatori incompleti che furono pubblicati negli anni 1950 sotto la supervisione di suo nipote, Hashiguchi Yasuo (1903-1973).³⁷³ Questa stilizzazione, caratteristica dell'iconografia *bijin* nello *shinhanga*, creava una distanza con il pubblico. Tramite il mantenimento di queste convenzioni, Watanabe riusciva quindi ad apparire moderno mentre evitava motivi di controversia. Gli artisti membri del movimento delle stampe creative al contrario raggiungevano questo distanziamento e evitavano la censura, come affermato da Uhlenbeck, attraverso la raffigurazione della donna nuda con un

corpo “non-giapponese”.³⁷⁴

Un esempio di nudo particolarmente significativo e che illustra perfettamente gli argomenti toccati nella parte riguardante il dialogo tra il *Shinhanga* e il *Sōsaku hanga*, è *Rafu* (裸婦 Nudo, 1931) (Fig. 66) di Yamamura Kōka. L'artista *shinhanga*, maggiormente conosciuto per le sue opere nel genere *yakushae* ma che realizzò anche alcuni *bijinga*, come si è visto in *Maiko* (Fig. 25), scelse in questo caso di definire il corpo della donna con delle linee nere, spesse e fluide che dal punto di vista stilistico somigliano maggiormente al *sōsaku*



Figura 66 *Rafu* (裸婦 Nudo), Yamamura Kōka, 1931.

³⁷² MERRITT, *Modern Japanese Woodblock Prints...*, cit., pp. 53-4.

³⁷³ *Seitan 130 nen...*, cit., p. 154.

³⁷⁴ *Emerging from the Bath...*, cit., pp. 11-12, 62.

hanga. Il contrasto tra lo sfondo grigio di *mica*, il motivo a scacchi rosso, bianco e giallo dell'asciugamano, insieme al colore pallido della pelle risulta in una composizione affascinante. Al fine di mantenere un certo pudore, la figura femminile è ritratta con il capo posato sulle braccia incrociate, il grembo coperto da una salvietta. Benché la nudità parziale del soggetto possa essere considerata stuzzicante, la figura esprime un certo pudore tramite la posa e le linee liquide che attraggono la nostra attenzione. Infatti, malgrado la nudità della modella, la stampa sembra uno studio della figura umana più che un modo per rappresentare la donna denudata.³⁷⁵

Infine, dare una funzione e un contesto alla nudità permetteva ai disegnatori xilografici di non attirare critiche sulle proprie opere. In considerazione della manifesta appartenenza alla cultura e alla tradizione giapponese, il tema del bagno, con le sue derivazioni, rappresentava dunque il metodo migliore per legittimare e rendere dignitosa la nudità. Per questa ragione fu privilegiato da numerosi editori e artisti *shinhanga* per mettere in scena il corpo femminile. In Giappone, il bagno, infatti, rappresenta un aspetto essenziale della vita quotidiana e può essere considerato come una manifestazione di alcuni dei concetti più importanti della cultura giapponese, come la pulizia e la purezza. Questi concetti, oltre ad essere entrambi elementi essenziali all'interno del Buddismo e dello Shintoismo, sono strettamente associati ai concetti d'igiene personale e di salute, e insieme costituiscono un sistema coerente di credenze e costumi incentrati sul bagno. Sin dal VIII secolo i templi davano accesso a titolo caritatevole a delle strutture dove ci si poteva fare il bagno, tradizione che perdurò fino all'urbanizzazione del Giappone alla fine del XVI e all'inizio del XVII secolo, quando furono stabiliti nelle città dei bagni pubblici commerciali. L'importanza del bagno pubblico, o *sento*, per i cittadini di Edo del XVII secolo – che ne erano dipendenti per la loro igiene personale – è manifestamente visibile nelle stampe *ukiyo*e di quel periodo. Poiché il bagno faceva parte della vita quotidiana e apparteneva alla tradizione sia artistica sia culturale giapponese, non è dunque sorprendente che numerose stampe xilografiche siano state dedicate al tema e alle sue ambientazioni. Per queste ragioni, il bagno, in qualsiasi sua forma, costituiva il contesto perfetto in cui raffigurare in maniera appropriata la nudità della donna nello svolgimento delle azioni necessarie alla cura del corpo. Nelle diverse opere che raffigurano il bagno giapponese (inteso come luogo per le abluzioni) si possono distinguere il *furo* 風呂, ovvero il bagno privato presente all'interno della casa, quello pubblico (vedere Fig. 69) – anch'esso chiamato *furo* o *sento* 泉都 – e le terme o sorgenti naturali, *onsen*

³⁷⁵ *Emerging from the Bath...*, cit., p. 36.

温泉. Inoltre, nel periodo Meiji, grazie allo sviluppo di un sistema ferroviario, il turismo legato alla visita di *onsen* aumentò e continuò a svilupparsi nell'era Taishō. Con la scusa del loro effetto benefico sulla salute, diversi erano quelli che viaggiavano fino a località remote per soggiornare in un *ryokan* (locanda giapponese) e approfittare delle sorgenti calde naturali. Diversi furono gli artisti che collocarono le loro beltà in questi luoghi.³⁷⁶ Ad esempio, *Onsen no asa Shinshū Nozawa* (温泉の朝信州野沢 Mattina all'onsen Nozawa della provincia Shinshū, Kasamatsu Shirō, 1933) (Fig. 67) è uno dei rari esemplari della stampa *Shinhanga* in cui è possibile osservare l'interno di un *onsen*. Come si può costatare in questo caso, d'estate, il tetto della struttura è lasciato parzialmente aperto per lasciare uscire il vapore causato dall'alta temperatura dell'acqua.³⁷⁷



Figura 67 *Onsen no asa Shinshū Nozawa* (温泉の朝信州野沢 Mattina all'onsen Nozawa della provincia Shinshū), Kasamatsu Shirō, 1933.

Nelle stampe che rappresentano il bagno giapponese ricorrono tutta una serie di elementi attinenti alle abluzioni. Il bagno in sé può essere raffigurato sia in stile giapponese



Figura 68 *Nyūyoku*, (入浴 Bagno), Yamagishi Kazue, c. 1948-1955.

sia in stile occidentale (anche se quest'ultimo compare con più frequenza nelle stampe *sōsaku*) (Fig. 68). Nelle raffigurazione tradizionali si possono riscontrare, ad esempio, la vasca di legno dritta e profonda di castagno o di cipresso giapponese chiamata *yubune* 湯船 il cui uso si diffuse nel XX secolo come quella della stampa *Kami* di Shinsui (vedere Fig. 64). Sono inoltre

³⁷⁶ *Emerging from the Bath...*, cit., pp. 20-1, 39.

³⁷⁷ *The Pupils of Kaburaki Kiyokata...*, cit., p. 41.



Figura 69 *Machi no yu* (町の湯 Bagno pubblico), Hasegawa Tatsuko, 1935.

frequentemente ritratti i “secchi” di legno utilizzati per sciacquarsi il corpo, gli sgabelli e l’asciugamano o panno che serviva principalmente a coprire le parti intime.³⁷⁸ Questi elementi sono presenti in *Machi no yu* (町の湯 Bagno pubblico, Hasegawa Tatsuko (?-?), 1935) (Fig. 69), opera in cui due donne appaiono immerse in una discussione in un bagno pubblico del periodo Shōwa. Una è accovacciata in una posa classica mentre l’altra si strizza i capelli, adottando una postura poco naturale che tuttavia mette in risalto le forme e la linea sinuosa del suo corpo.³⁷⁹

Forse la stampa *shinhangata* più famosa riguardante il bagno e la prima pubblicata da Watanabe in questo genere è *Yuami no onna* di Hashiguchi Goyō

(湯浴みの女 Donna ritratta durante il bagno, 1915, stampata nel 1916) (Fig. 70). La *bijin* di Goyō è ritratta accovacciata all’interno di un *furo* mentre torce un piccolo asciugamano, in un’opera di serena semplicità. Il colorito della pelle in questo caso è semplicemente il colore caldo della carta realizzata a mano. Grazie all’abile resa della linea di contorno e alla semplicità del corpo messo a confronto con il colore e il pattern dell’ambiente circostante l’artista e gli artigiani riescono a suggerire, nonostante l’assenza di ombreggiatura, un senso di tridimensionalità. Considerando l’insieme della produzione xilografica di Goyō questa stampa risulta piuttosto atipica nello stile e nella presentazione. Infatti, a differenza della produzione successiva dell’artista, lo sfondo non è ricoperto di *mica* ma fu stampato con la tecnica *gomazuri*, il cui uso darebbe origine alla separazione del pittore e dell’editore, che suggerisce la presenza di



Figura 70 *Yuami no onna* (湯浴みの女 Donna ritratta durante il bagno), Hashiguchi Goyō 1915, stampata nel 1916.

³⁷⁸ *Emerging from the Bath...*, cit., p. 39.

³⁷⁹ SHINJI, NEWLAND, *The female image...*, cit., p. 166.

vapore. Il pittore desiderava che il corpo fosse reso in maniera piatta e decorativa ma che allo stesso tempo esprimesse volume e solidità. Questa combinazione di forma piatta e evocazione di volume non era mai stata riscontrata né richiesta agli artigiani e Watanabe Shōzaburō dovette probabilmente dare prova di sua profonda convinzione personale e dimostrare il suo entusiasmo per convincerli a realizzare la stampa di Goyō. Questo esperimento dette origine alla tecnica che egli avrebbe usato in seguito con Shinsui: il *baren sujizuri*. Come l'intera produzione *bijinga* del pittore *yōga* la figura fu basata su schizzi dal vivo che sono sopravvissuti fino al giorno d'oggi e in cui si può chiaramente vedere che l'artista prestava la stessa attenzione dei pittori occidentali al volume e alla massa, ma che desiderava anche trasmettere la sensazione di solidità tramite la modulazione della linea e la descrizione della forma piuttosto che tramite l'ombreggiatura.³⁸⁰ I tratti del volto sono meno idealizzati e più spigolosi e l'opera non manifesta la perfezione tecnica che caratterizza la sua produzione successiva. La modella di *Yuami no onna* era Kodaira Tomi e, come si è visto in *Kamisukeru onna* (Fig. 21) e *Nagajuban o kitaru onna* (Fig. 22), Goyō faceva frequentemente uso dei suoi servizi.³⁸¹ Per la formazione di Goyō nella pittura *yōga* e in



Figura 71 *Yokugo* (浴後 Dopo il bagno), Natori Shunsen, 1928.

particolare nella raffigurazione realistica del nudo femminile, l'artista tornò spesso a questo tema, come si vedrà in seguito.³⁸²

Nella stampa *shinhanga* il bagno nelle sue diverse forme non era l'unico luogo per mettere in scena il corpo femminile nudo. Di fatto, sempre legata al soggetto della nudità e del bagno, ma non direttamente all'atto di lavarsi è la frequente raffigurazione della beltà femminile nuda dopo le abluzioni, seduta o stante, o colta mentre si veste come in *Yokugo* di Natori Shunsen (浴後 Dopo il bagno, 1928) (Fig. 71) o semplicemente mentre si rilassa nella sua stanza.³⁸³ In questi casi sono il titolo e, in alcuni la presenza di vapore indicata dal pattern del *baren* sullo sfondo a ricollegare la scena al

³⁸⁰ MERRITT, *Modern Japanese Woodblock Prints...*, cit., pp. 44-6.

³⁸¹ *Printed to Perfection...*, cit., p. 60.

³⁸² STEPHENS (a cura di), *The New...*, cit., p. 130.

³⁸³ *The Women of Shin Hanga...*, cit., p. 198.

bagno, giustificando così la nudità altrimenti fuori contesto. Nel 1920, Hashiguchi Goyō, realizzò in una stampa di questo soggetto uno dei primi nudi coronati da successo in Giappone. *Yokugo no onna* (浴後の女 Una donna dopo il bagno) (Fig. 72) costituisce effettivamente l'esecuzione del corpo femminile di gran lunga più drammatica di tutta la sua produzione xilografica. La raffigurazione del corpo fu resa possibile in parte grazie allo studio di Goyō della pittura in stile occidentale ma anche alla sua vasta esperienza nel ritrarre modelle dal vivo. Per la composizione, tradizionale, l'artista scelse di rappresentare la donna parzialmente girata, seduta con la gamba sinistra ripiegata sotto quella destra in maniera naturale mentre porta al volto un fazzoletto.³⁸⁴ La leggera



Figura 72 *Yokugo no onna* (浴後の女 Una donna dopo il bagno), Hashiguchi Goyō, 1920.

applicazione di rosa sulla pelle pallida testimonia dell'abilità con la quale lo stampatore tentò di restituire l'ombreggiatura presente nei diversi disegni preparatori realizzati dall'artista, suggerita inoltre dall'applicazione sullo sfondo di *mica*, già utilizzato ai tempi dell'*ukiyo*e, di un blocco di colore beige che crea un senso di volume.³⁸⁵ Da una parte Goyō si dimostra innovativo, con una posa di una naturalezza senza precedenti nell'iconografia xilografica *bijinga* che testimonia una visione matura di un nuovo modo di rappresentare il corpo femminile nello *shinhanga*, già ravvisabile nella prima stampa pubblicata con Watanabe precedentemente analizzata. Dall'altra, egli mantiene numerosi elementi ricollegabili con la xilografia tradizionale giapponese: ad esempio l'illustrazione dettagliata dei diversi tessuti colorati, insieme all'esecuzione accurata dei capelli sono segni dell'influenza dei suoi studi sull'*ukiyo*e. Anche la composizione stessa, ovvero una donna con lo sguardo rivolto in direzione di una figura o di un evento che rimane ignoto poiché fuori dall'inquadratura, era una tecnica utilizzata sin dai principi dagli artisti *nishikie* nel *bijinga* per focalizzare l'attenzione dello spettatore sull'interno della scena e suggerire una possibile intimità. In questo caso la beltà sembra più assorta nei propri pensieri che occupata a ricambiare lo sguardo di un amante, ma d'altronde questo sguardo introspettivo e perso nel vuoto è tipico della iconografia femminile di Goyō, come se le sue beltà fossero perse in una

³⁸⁴ SMITH, *The Japanese Print since 1900...*, cit., p. 23.

³⁸⁵ UHLENBECK, NEWLAND, DE VRIES (a cura di), *Waves of Renewal...*, cit., p. 118.

contemplazione interiore. Queste tecniche dimostrano la sua estesa conoscenza dell'artista per la storia delle stampe classiche del periodo Edo ma anche delle dinamiche sessuali inerenti alla cultura dell'*ukiyo*.³⁸⁶

Come possiamo vedere in *Yugaeri* (湯帰り Uscendo dal bagno pubblico, 1933) (Fig. 73), stampa per la quale Torii Kotondo, usò sua moglie come modello, un altro soggetto preferito da numerosi artisti, sia *shinhanga* che *sōsaku hanga*, (Fig. 74) era la rappresentazione della *bijin* nel suo kimono leggero mentre attraversava il *noren* (specie di tenda di mezz'altezza con funzione di insegna appesa all'entrata di un negozio) mentre entrava o usciva dal bagno pubblico. Benché in questo tipo di composizione la donna fosse completamente vestita, immaginarla con i capelli ancora bagnati e appena uscita dal *furo* stimolava probabilmente la fantasia suggerendone la nudità tramite l'allusione al bagno.³⁸⁷



Figura 73 *Yugaeri* (湯帰り Uscendo dal bagno pubblico), Torii Kotondo, 1933.



Figura 74 *Yugaeri* (湯帰り Uscendo dal bagno pubblico), Onchi Kōshirō, 1946.

Il tema della beltà femminile ritratta sulla spiaggia costituisce un'altra declinazione del nudo relativo al bagno all'interno della stampa *Shinhanga*. In Giappone alla fine del XIX secolo, frequentare la spiaggia divenne un passatempo popolare e il nuoto a partire degli anni

³⁸⁶ *The Women of Shin Hanga...*, cit., p. 146.

³⁸⁷ *Emerging from the Bath...*, cit., pp. 36-37, 39.

1930 acquisisce un ruolo importante come attività sportiva poiché fu promosso dal governo in vista dei giochi olimpici di Los Angeles nel 1932.³⁸⁸ Lo sviluppo di questa crescente cultura balneare portò nel periodo Taishō a una rivitalizzazione nella xilografia dell'iconografia che illustra la *bijin* in spiaggia.³⁸⁹ Di fatto, come già menzionato in precedenza, le scene in cui apparivano figure femminili associate al mare (come le *ama*, reputate nel Giappone pre-moderno per il loro temperamento passionale, o le *shiokuni*), appartenevano già al *bijinga ukiyoe*. D'altro canto, anche le cortigiane erano spesso illustrate passeggiavano sulla spiaggia o raccoglievano conchiglie; tuttavia, al contrario delle precedenti, sembrerebbe che ritrarle all'esterno del contesto della casa da tè, ne attenuasse in qualche modo la carnalità.³⁹⁰ Alcuni membri del movimento *shinhanga* ripresero il tema classico della *ama* 海女, come possiamo osservare nella Figura 75. In quest'opera pubblicata da Fusui Gabō nel 1931, Takahashi Hiroaki (Shōtei) rappresenta la pescatrice in modo simile a come le dipinse l'artista *ukiyoe* Utamaro: i capelli bagnati arruffati, il petto nudo e i fianchi coperti da una fascia.³⁹¹ Tuttavia, probabilmente per evitare la critica dei censori, utilizzò i nastri stracciati del panno per simboleggiare le alghe che utilizzavano i suoi predecessori nelle loro opere.³⁹²



Figura 75 *Ama* (海女 Pescatrice di *Awabi*) Takahashi Hiroaki (Shōtei), 1931.

Altri disegnatori, sebbene pochi, scelsero invece di raffigurare la donna in maniera diversa. Infatti nelle stampe del periodo Taishō si assiste a un'evoluzione del genere: il soggetto della *bijin* collegata al mare venne associato a un'attività ricreativa e non più lavorativa o turistica come in passato. Questo cambiamento fu colto da Elizabeth Keith in *Kamakura no natsu* (鎌倉の夏 Estate a Kamakura, 1922) (Fig. 76) in cui cinque giovani, probabilmente fratelli, sono rappresentati muniti di canna da pesca, secchielli e retino, pronti a passare una giornata di divertimento in spiaggia. In lontananza si

³⁸⁸ DOWER (a cura di), *The Brittle Decade...*, cit., p. 151.

³⁸⁹ *Emerging from the Bath...*, cit., p. 43.

³⁹⁰ *Taishō Chic...*, cit., p. 40.

³⁹¹ UHLENBECK, NEWLAND, DE VRIES (a cura di), *Waves of Renewal...*, cit., p. 96.

³⁹² SMITH, *The Japanese Print since 1900...*, cit., p. 73.



Figura 76 *Kamakura no natsu* (鎌倉の夏 Estate a Kamakura), Elizabeth Keith, 1922.

colgono persone in costume che fanno il bagno nell'oceano.³⁹³ La stampa riflette un'altra evoluzione del *bijinga* a tema balneare, ossia la nascita nel XX secolo della raffigurazione della donna in costume. Benché il tema fu prevalentemente trattato dagli artisti *sōsaku hanga*, tuttavia si può osservare un esempio

shinhang in *Mizugi* (水着 Costume da bagno, 1932) (Fig. 77) di Ishii Hakutei. Se si compara la stampa con il *kuchie* risalente all'inizio del periodo Taishō: *Mizugi sugata no bijo* (水着姿の美女 Beltà in costume, circa 1915) di Terazaki Kōgyō (1866-1919) (Fig. 78) si può constatare l'evoluzione della rappresentazione della figura femminile in costume.



Figura 77 *Mizugi* (水着 Costume da bagno), Ishii Hakutei, 1932.



Figura 78 *Mizugi sugata no bijo* (水着姿の美女 Beltà in costume), Terazaki Kōgyō, c. 1915.

³⁹³ BARRY, *Shin Hanga: the New Print Movement of Japan...*, cit., p. 111.

Nella seconda opera, lo stile dell'indumento, molto più aderente, è quello del periodo Taishō: esso lascia intravedere il corpo più di quelli popolari una decade prima, mentre il costume e la cuffia della prima stampa sono quelli indossati dalle donne nell'era Shōwa. Forse la più grande differenza consiste nel “sentimento” espresso dalle diverse stampe. La sensualità della ragazza Taishō è sottolineata dalla sua posa che esprime sicurezza di sé. Il cappello di paglia alla moda rivela i suoi capelli sciolti che accentuano le curve discrete del suo corpo. L'opera all'epoca appariva probabilmente audace.³⁹⁴ In *Mizugi* si incontra una posa tipica nel *bijinga* a tema balneare e sia il costume, più aderente, che la posa, più esplicita, lasciano ammirare il corpo pieno di salute e atletico tipico delle ragazze nel periodo Shōwa ed esprimono nel contempo una sensualità più diretta.³⁹⁵ A differenza dello sguardo della ragazza illustrata nel *kuchie*, diretto in lontananza, lo sguardo della modella Shōwa è rivolto direttamente allo spettatore. Queste due xilografie testimoniano della trasformazione della *bijin* in costume; si potrebbero poi considerare le espressioni diverse delle due donne come manifestazioni del clima storico, l'una simbolo della libertà e dell'ottimismo del periodo Taishō e l'altra dell'atmosfera più composta dell'era successiva.

Si può quindi concludere che la raffigurazione del copro femminile in stato di nudità, e per associazione quindi della sessualità femminile, era accettata solo se riproposta e rielaborata attraverso la tradizione.³⁹⁶ Ad esempio, la



Figura 79 *Yu no ka* (湯の香 Fragranza di sorgente), Itō Shinsui, 1930.

stampa *Yu no ka* (湯の香 Fragranza di sorgente, 1930) (Fig. 79) di Shinsui, raffigura una donna immersa nella natura durante le sue abluzioni. Sebbene la nudità sia completa, grazie alla connessione con il tema del bagno da una parte e dall'altra alla classica associazione donna-natura, la stampa non suscitò scalpore alcuno. Di fatto questa immagine appartiene alla serie *Gendai bijinshū dai isshū* che, come riportato nella parte sul tema della natura, illustra le *bijin* in diversi periodi dell'anno e all'interno di un contesto stagionale: il motivo dell'acero ricorda la stagione autunnale.³⁹⁷ Considerando quanto detto precedentemente in merito alla liceità della rappresentazione del nudo nel

³⁹⁴ *Taishō Chic...*, cit., p. 44.

³⁹⁵ DOWER (a cura di), *The Brittle Decade...*, cit., p. 151.

³⁹⁶ *Taishō Chic...*, cit., p. 68.

³⁹⁷ SMITH, *The Japanese Print since 1900...*, cit., p. 63.

contesto balneare non è sorprendente che la prima stampa pubblicata da Watanabe con Goyō sia stata una scena di bagno.

7.1 Caratteristiche tecniche dei nudi *shinhanga*

Watanabe, come possiamo ricordare, possedeva delle idee molto precise sull'aspetto e lo stile delle stampe prodotte dal suo *atelier* e per concretizzare la sua concezione estetica introdusse varie innovazioni importanti al *mokuhanga*. Tra quelle relative alle opere che rappresentano nudi o figure di donne durante il bagno si possono citare, ad esempio, il tentativo di sfumare le linee di contorno del corpo denudato. Infatti, nel metodo tradizionale era consuetudine enfatizzare la sagoma della *bijin* con una linea di contorno nera; nello *shinhanga*, questa tecnica, considerata troppo decisa, fu abbandonata a favore dello *karazuri* (stampa a sbalzo o *gauffrage*) realizzato battendo sul verso della carta umida e del *kimedashi*, in cui i contorni venivano premuti, risultando in una linea "meno marcata" che conferiva un aspetto più pittorico alla stampa. Un altro cambiamento riguarda la già citata tecnica dello *baren sujizuri*: siccome il motivo a spirale creato con il *baren* era molto efficace nel suggerire la presenza di vapore questa diventò la tecnica più utilizzata nelle stampe aventi come tema il bagno.³⁹⁸ L'opera che meglio testimonia di queste novità tecniche è *Shoka no yoku* (初夏の浴 Bagno di prima estate, 1922) (Fig. 80) di Itō Shinsui che ritrae una donna nuda nascosta nel vapore, presumibilmente in un bagno pubblico. L'artista ha sfruttato il potenziale visivo delle spirali del *baren* che sembrano avvolgere le gambe e la parte inferiore del torso della figura femminile di cui solo la testa e la parte superiore del corpo emergono più o meno chiaramente dalla foschia. Inoltre, al fine di accentuare l'impressione di un'atmosfera offuscata dal vapore, la stampa fu realizzata senza matrice principale e le mani e il volto furono leggermente tinti di rosa, come se l'atmosfera calda del *furo* ne avesse riscaldato la pelle.³⁹⁹ La sagoma e gli arti furono stampati in *karazuri* e non in nero secondo il metodo tradizionale, conferendo alla vaga linea di contorno bianca una definizione leggermente esagerata che separa la donna dall'ambiente circostante annesso.⁴⁰⁰

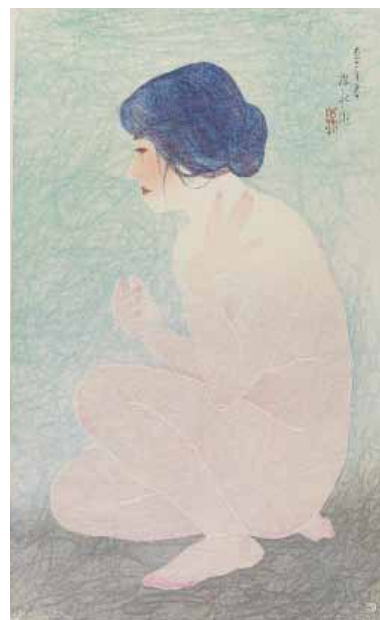


Figura 80 *Shoka no yoku* (初夏の浴 Bagno di prima estate), Itō Shinsui, 1922.

³⁹⁸ *Emerging from the Bath...*, cit., pp. 17, 20.

³⁹⁹ *The Women of Shin Hanga...*, cit., p. 174.

⁴⁰⁰ *Emerging from the Bath...*, cit., p. 19.

occidentale. In effetti, a suo avviso si può intravedere nella pienezza e morbidezza della figura l'influenza dell'opera di Renoir (1841-1919) e di Degas (1834-1917).⁴⁰¹ Benché la figura femminile sia dipinta completamente nuda, l'atmosfera e la posa modesta adottata risultano in una stampa non apertamente erotica.

Queste innovazioni divennero marche di riconoscimento della stampa Watanabe e, come riportato in precedenza, furono in seguito imitate da altri artisti e editori, come si può rilevare in *Kurokami* (黒髪 Capelli neri, 1931) di Kobayakawa Kiyoshi (Fig. 81), pubblicata indipendentemente dall'artista nel 1931, o ancora in *Kamisuki* (髪梳き Donna ritratta mentre si pettina i capelli, 1929) (Fig. 82) di Torii Kotondo, pubblicata da Sakai e Kawaguchi. In quest'ultima lo stampatore ha adottato un approccio molto simile a *Shoka no yoku*, enfatizzando il volume del corpo con delle linee di contorno quasi luminose che spiccano sul colore blu scuro dello sfondo che fu stampato con la tecnica *baren sujizuri* per suggerire la presenza di vapore.⁴⁰²



Figura 81 *Kurokami* (黒髪 Capelli neri),
Kobayakawa Kiyoshi, 1931.



Figura 82 *Kamisuki* (髪梳き Donna ritratta mentre si pettina i capelli),
Torii Kotondo, 1929.

7.2 Dieci tipi di nudo femminile – la serie di Ishikawa Toraji

Dopo aver esposto gli aspetti fondamentali che caratterizzano il soggetto del nudo e per estensione del bagno nello *Shinhanga*, si studieranno questi temi in maniera più approfondita nella serie di Ishikawa Toraji (1875-1964). Quest'ultima, oltre ad essere l'opera

⁴⁰¹ SMITH, *The Japanese Print since 1900...*, cit., p. 62.

⁴⁰² *Shin-Hanga: New Prints in Modern Japan...*, cit., p. 63.

shinhanga più famosa sul nudo, è l'unica nella storia della xilografia giapponese interamente a colori ad essere dedicata completamente all'argomento.⁴⁰³

Tra il 1934 e 1935⁴⁰⁴ Ishikawa Toraji realizzò 10 stampe in formato *dai ōban* (37x49cm) che pubblicò a sue spese il medesimo anno, sotto forma di portfolio intitolato *Rajo jusshu* (裸女十種 Dieci tipi di nudo femminile, 1934/35). Toraji aveva originalmente studiato la pittura a Parigi negli anni 1910 ed era conosciuto in Giappone per la sua produzione pittorica in stile occidentale. Come già detto, era inoltre membro della *Taiheiyō Gakai*, un'associazione conservatrice formata da pittori *yōga*. Tuttavia, verso il 1914 sul consiglio del collega Yoshida Hiroshi, si cimentò a disegnare stampe xilografiche, ciò che fece fino al 1936 circa. Come già detto, egli produceva in maniera indipendente le proprie stampe, realizzando i disegni originali e ingaggiando poi artigiani professionisti per realizzare la stampa finale.⁴⁰⁵ Questa serie di nudi, sia nella scelta di tema che per lo stile utilizzato, differisce profondamente dalla produzione xilografica precedente e successiva di Ishikawa, tendenzialmente ispirata ai suoi dipinti: di fatto non fu ripresa da un'opera preesistente ma disegnata appositamente per la stampa.⁴⁰⁶



Figura 83 *Kuroi neko* (黒い猫 Gatto nero), Ishikawa Toraji, 1934/35.

Queste opere risultano difficili da collocare poiché mescolano aspetti della tradizione giapponese con aspetti “moderni” occidentali. In primo luogo, sebbene il metodo di produzione sia quello adottato dal movimento *Shinhanga*, lo stile impiegato da Toraji appartiene più al genere delle stampe creative. Inoltre, benché l'artista abbia utilizzato il metodo caratteristico della tradizione xilografica giapponese di rendere i corpi senza ombreggiatura, le figure femminili sono realizzate in uno stile occidentale quasi accademico, che deriva probabilmente dalla sua formazione di pittore *yōga*.⁴⁰⁷ Infatti, le modelle (Fig. 83) sono piuttosto formose

⁴⁰³ *Emerging from the Bath...*, cit., p. 51.

⁴⁰⁴ In SMITH, *The Japanese Print since 1900...*, cit., p. 89 e BROWN, “Moderating Modernity...”, cit., p. 72 la data di pubblicazione è stabilita nel 1934, mentre in *Emerging from the Bath...*, cit., p. 51, *The Women of Shin Hanga...*, cit., p. 232 e *Munakata Shikō tōjō*, *Nihon no hanga IV (1931-1940)* (Il debutto di Munakata Shikō, Stampe giapponesi vol. 4 (1931-1940), Catalogo della mostra tenutasi al Chibashi Bijutsukan, Chiba, 2004, p. 170, la stabiliscono nel 1935.

⁴⁰⁵ *Ishikawa Toraji ten TORAJI ISHIKAWA* (Catalogo della mostra su Ishikawa Toraji), Kōchi Kenritsu Bijutsukan, Kōchi, 2002, pp. 6-23.

⁴⁰⁶ BROWN, “Moderating Modernity...”, cit., p. 72.

⁴⁰⁷ *Emerging from the Bath...*, cit., p. 51.

e scultoree e sono ritratte con delle curve piene che definiscono plasticamente i loro corpi atteggiati in pose molto sensuali.⁴⁰⁸ Questo stile moderno e popolare di raffigurare il nudo femminile somiglia alla tecnica impiegata dai membri del movimento *sōsaku hanga* che sceglievano di disegnare le loro modelle con un corpo diverso da quello tipicamente “giapponese”.⁴⁰⁹ La sua formazione pittorica si può anche cogliere nell’abilità con la quale il disegnatore è riuscito a riprodurre le pieghe dei tessuti e i volumi delle figure, insieme all’effetto delle posture delle donne: egli fu l’unico, assieme a Goyō – anche egli un pittore in stile occidentale – a raggiungere un tale equilibrio nelle sue stampe. Le linee fluide e il trattamento del corpo dettagliato testimoniano da una parte del suo studio dal vivo ma anche della maestria con la quale l’intagliatore riuscì a rendere le sottili linee del disegno originale simili a quelle di una bozza.⁴¹⁰ Il pittore in effetti, lavorò con diverse modelle e realizzò numerosi schizzi dal vivo prima di decidere il disegno finale.⁴¹¹



Figura 84 *Acquarello 1*,
Dokusho (読書 Lettura),
Ishikawa Toraji, 1934/35.



Figura 85 *Acquarello 2*,
Dokusho (読書 Lettura),
Ishikawa Toraji, 1934/35.



Figura 86 *Dokusho*
(読書 Lettura),
Ishikawa Toraji, 1934/35.

Tuttavia, a dare veramente vita ai disegni, più che l’uso delle linee da parte del pittore, sono il trattamento dei colori e la scelta dei motivi. Non avendo l’obbiettivo di riprodurre la tradizione xilografica del periodo Edo, Toraji, a differenza di Goyō o Hasui, non aveva nessuna idea preconcepita sui motivi o le tinte da usare nella versione finale delle sue creazioni; al contrario li selezionava una volta che la matrice principale era tagliata e stampata, colorandola poi all’acquarello (Fig. 84) e sperimentando con diversi colori e fantasie. Come si può vedere nella seguente figura (Fig. 85) Toraji probabilmente non ha

⁴⁰⁸ MERRITT, *Modern Japanese Woodblock Prints...*, cit., p. 98.

⁴⁰⁹ *Emerging from the Bath...*, cit., p. 62.

⁴¹⁰ *The Women of Shin Hanga...*, cit., p. 232.

⁴¹¹ *Ishikawa Toraji ten...*, cit., p. 172.

considerato coerente col contesto di influenza occidentale la fantasia floreale del tappeto, più autoctona, poiché sulla versione finale (Fig. 86, *Dokusho* (読書 Lettura, 1934/35)) scelse la vite. Questo dimostra inoltre che i disegnatori di stampe xilografiche moderne si consideravano artisti a tutti gli effetti e che, a differenza dei loro predecessori, non si limitavano a consegnare il disegno preparatorio con delle annotazioni riguardanti la scelta dei colori. I diversi stili dell'arredo dimostrano inoltre che il disegnatore era a conoscenza delle tendenze artistiche dell'epoca e in particolare, secondo Smith, dell'arte francese contemporanea. Come vedremo in *Ikoi* (憩い Riposo, 19/3435) (Fig. 87), sono infatti presenti dei dettagli di stampo *art deco* che riconosciamo anche nel divano di *Buryū inko* (ブルー鸚哥 Pappagallo blu, 1934/35) (Fig. 94) o nella sala da bagno di *Asa* (朝 Mattina, 1934/35) (Fig. 88).⁴¹² Kendall Brown ravvisa inoltre nei motivi sgargianti dell'interno un richiamo all'opera di Matisse (1869-1954), la cui pittura ebbe una grande influenza su Mitsutani Kunishiro (1874-1936), amico e collega tramite il quale Toraji potrebbe aver sviluppato un interesse nei confronti del nudo.⁴¹³

Raffrontata con le stampe *shinhanga* analizzate prima, l'opera di Toraji si distingue manifestamente per il contesto nel quale è collocato il nudo: sebbene in tre stampe figurino beltà in scene successive al momento del bagno, l'ambiente che vi è rappresentato non è assolutamente quello tradizionale giapponese. Infatti, all'eccezione di *Odori* (踊り Ballo,



Figura 87 *Ikoi* (憩い Riposo), Ishikawa Toraji, 1934/35.

1934/35) (Fig. 97), che raffigura una ballerina completamente nuda su un palco scenico sotto un'illuminazione di scena, le altre opere presentano tutte - anche quelle dall'ambient azione più semplice - un arredamento e una decorazione in stile occidentale. Mentre in altri nudi *shinhanga* lo sfondo, al fine di mettere in risalto la figura della *bijin* rimaneva generalmente vuoto o era decorato con il vapore del bagno o con un arredo sobrio in stile giapponese, la maggioranza delle composizioni di Toraji esprimono opulenza e, benché possano sembrare alquanto cariche, risultano molto sofisticate.⁴¹⁴ In *Ikoi* (Fig. 87), un'opera

⁴¹² KARL, *Toraji's "Reading" Print: A Case Study: A Case Study*, in *The Art of Japan Fine Japanese Prints*, 2015.

⁴¹³ BROWN, "Moderating Modernity...", cit., p. 73.

⁴¹⁴ KARL, *Toraji's "Reading" Print: A Case Study...*, cit.

un po' anomala nel contesto della serie, la combinazione dei diversi pattern complessi (per esempio la fantasia *art deco* della *chaise longue*, quella floreale delle tende o quella astratta del tappeto) potenzialmente pesante, crea un piacevole contrasto visivo con il corpo nudo, come se l'arredo in un certo senso lo addobbasse.⁴¹⁵ Di fatto, in *Rajo jusshu*, la decorazione riveste anche un'altra funzione. Tradizionalmente nel genere *bijinga*, l'abbigliamento, e di conseguenza i diversi tipi di tessuti e di fantasie, occupavano un ruolo fondamentale nella rappresentazione degli usi e costumi dell'epoca e si può affermare che le vesti erano protagoniste dell'opera quasi quanto la beltà femminile in sé. Così anche nei *bijinga shinhanga* i vestiti ci forniscono spesso informazioni sull'età, lo status sociale, l'occupazione e in alcuni casi perfino la personalità della *bijin*. Nelle composizioni di Toraji, queste informazioni non sono trasmesse tramite i vestiti, visto che il tema ne esclude ovviamente la presenza, ma bensì tramite i dettagli e l'ambientazione che ne compensano l'assenza con la sontuosità dei tessuti colorati e complessi quanto i kimono indossati dalle protagoniste di *bijinga* tradizionali. Per esempio, in *Iko*, malgrado la nudità, l'insieme di particolari (l'acconciatura, le calze autoreggenti, le pantofole, gli anelli, il rossetto e lo smalto, oltre alla sigaretta che tiene indolentemente tra le dita) palesano la sua identità di ragazza moderna. Questa è consolidata dalla sua apparente familiarità con la decorazione in stile occidentale; di fatto, ella sembra perfettamente a suo agio sia con l'ambientazione che con la nudità. In *Asa* (Fig. 88) al contrario, ad eccezione dei capelli permanentati, è la decorazione moderna a definire la donna come *moga*. Lo sgabello di gusto orientale aggiunge anche un pizzico di esotismo alla composizione.⁴¹⁶



Figura 88 *Asa* (朝 Mattina), Ishikawa Toraji, 1934/35.

⁴¹⁵ BROWN, "Moderating Modernity...", cit., p. 73.

⁴¹⁶ *The Women of Shin Hanga...*, cit., pp. 230, 232.



Figura 89 *Suzu no on* (鈴の音 Suono di un campanellino), Ishikawa Toraji, 1934/35.

Benché l'ambientazione sia di chiara influenza occidentale, in diverse opere figurano nei dettagli vari elementi ispirati dalla tradizione giapponese. In *Suzu no on* (鈴の音 Suono di un campanellino, 1934/35) (Fig. 89) possiamo individuare sparsi sul tappeto alcuni tasselli di Mah Jong, un gioco da tavolo di origine cinese molto diffuso in Giappone,

insieme a un paravento in stile *Rimpa* 琳派⁴¹⁷ collocato nella parte superiore dell'immagine. Per di più, l'artista allude alla tradizione artistica *ukiyo-e* collegandosi allo stesso tempo con i suoi maestri passati⁴¹⁸ sia nella stampa intitolata *Tsurezure* (つれづれ Noia, 1934/35) (Fig. 98) – in cui la modella guarda un libro sul quale appare una stampa nel genere *bijinga* presumibilmente di Utamaro (Fig. 90) – che in *Dokusho* (Lettura, 1934/35) (Fig. 86) in cui una donna sfoglia ciò che Uhlenbeck definisce come un libro di immagini *shunga* ma che ad



Figura 90 Particolare di *Tsurezure* (つれづれ Noia), Ishikawa Toraji, 1934/35.



Figura 91 Particolare di *Dokusho* (読書 Lettura), Ishikawa Toraji, 1934/35.

⁴¹⁷ Scuola di pittura giapponese creata nel XVII secolo da Tawaraya Sōtatsu (?-1643) e Hon'ami Kōetsu (1558-1637) e rivitalizzata nel XVIII secolo da Ogata Kōrin (1658-1716). Fu riscoperta nel XX secolo da Okura Tenshin che propose che serva di modello per la pittura *nihonga*.

⁴¹⁸ SMITH, *The Japanese Print since 1900...*, cit., p. 89.

un'attenta osservazione, secondo la mia opinione, potrebbe appartenere al genere *kachōga* (Fig. 91).⁴¹⁹

Si è precedentemente menzionato come alla fine del XIX secolo il nudo di Kuroda Seiki avesse suscitato scalpore nel pubblico giapponese. Tuttavia quando all'inizio del periodo Shōwa, Toraji pubblicò la sua serie il nudo era ormai un tema accettato nel mondo della pittura; nella xilografica invece, per la vasta diffusione delle immagini stampate, l'argomento, a seconda dei casi, poteva essere ancora giudicato una violazione dei valori morali, specie nel clima di crescente autoritarismo politico. Infatti, il maggiore realismo con il quale fu ritratta la figura, insieme all'evidente natura erotica e "moderna" delle stampe, congiunto al fatto che fossero opere d'arte xilografiche e quindi potenzialmente di ampia diffusione, attrassero l'attenzione della censura. Così nel 1935, poco dopo la sua pubblicazione, secondo quanto dichiarato dall'intagliatore Yamagishi Kazue, l'intera serie fu confiscata e bandita dalla polizia, che distrusse inoltre i blocchi di due opere, nonostante l'artista avesse prodotto per il governo diversi dipinti ad olio, sia prima della serie che dopo.⁴²⁰ Da un lato non è sorprendente che all'epoca la nudità frontale e completa esibita dalle donne in questa serie fosse considerata pornografia; dall'altro, in passato sia artisti *shinhanga* che *sōsaku hanga* avevano rappresentato figure femminili completamente o parzialmente nude senza essere sanzionati dal governo (la stampa *Yu no ka* di Itō Shinsui pubblicata nel 1930 (Fig. 79) o ancora *Machi no yu* di Hasegawa Tatsuko realizzata nel 1935, Fig. 69). Il motivo per cui questi non furono contestati dalle autorità è che l'occupazione cui erano intente le donne rappresentate richiedeva la nudità; al contrario, se la nudità non possedeva alcuna funzione contestuale o non era collocata in un ambiente tradizionale diventava inammissibile. Come già detto, gli artisti davano dunque una funzione al nudo femminile, rappresentando le *bijin* in attività necessarie alla cura del corpo o, nel caso degli artisti *sōsaku hanga*, giustificandolo come studio o nudo accademico. Di fatto rappresentare la donna durante le varie attività correlate al bagno costituiva un tema relativamente comune nello *shinhanga*. Le stampe *Yokushitsu nite* (Fig. 93), *Asa* (Fig. 88) e *Seishun* (Fig. 92), essendo correlate ad un soggetto solitamente accettato, non avrebbero dovuto teoricamente sollevare contestazioni; nonostante il contesto "affidabile" e tradizionale giapponese del bagno però queste differiscono da altre opere di questo genere in numerosi aspetti.

Oltre l'ambientazione, Toraji tratta i temi tradizionali differentemente dai suoi

⁴¹⁹ *Emerging from the Bath...*, cit., p. 51.

⁴²⁰ *Ishikawa Toraji ten...*, cit., p. 23.

predecessori. La stampa *Seishun* (青春 Giovinezza, 1934/35) (Fig. 92) raffigura, come implicito nel titolo, una ragazza o una giovane donna in una situazione prediletta dagli artisti *shinhanga*: la donna che si mira nello specchio dopo il bagno. Tuttavia, in confronto alla composizione classica in cui il soggetto è spesso rappresentato inginocchiato sul *tatami* di fronte ad uno specchio tradizionale, il disegnatore ha scelto di disegnare la ragazza in piedi mentre osserva il suo riflesso in uno specchio montato su un comò, esponendo così integralmente il suo corpo. L'acconciatura, nella quale è intenta a sistemare un fiore ci suggerisce che si tratta di una *moga*.⁴²¹ Anche l'argomento del *furo* viene affrontato in maniera diversa da Toraji: la



Figura 92 *Seishun* (青春 Giovinezza, 1934/35), Ishikawa Toraji, 1934/35.

protagonista di *Yokushitsu nite* (浴室にて Nella sala da bagno 1934/35) (Fig. 93) è ritratta semi-nuda in un bagno moderno in stile occidentale. La scena, secondo Smith, è rappresentata in maniera tradizionale e benché sia vero che la composizione rimane nella



Figura 93 *Yokushitsu nite* (浴室にて Nella sala da bagno), Ishikawa Toraji, 1934/35.

concezione aderente al genere, quando si analizza attenta mente l'immagine si può notare una differenza rispetto all'iconografia tradizionale del tema.⁴²² Come nelle altre stampe di questo tipo, infatti, la ragazza è seduta vicino al bordo della vasca, i fianchi coperti da un asciugamano al fine di preservarne il pudore; l'impressione trasmessa, tuttavia, è tutt'altro che pudica. Mettendo per esempio a confronto la stampa con due nudi succitati col tema del bagno - *Shoka no yoku* (vedere Fig. 80) di Itō Shinsui e *Kamisuki* (vedere Fig. 82) di Torii Kotondo - la differenza è notevole. In queste ultime le beltà femminili tradizionali sono illustrate modestamente accovacciate e circondate

⁴²¹ *The Women of Shin Hanga...*, cit., p. 236.

⁴²² SMITH, *The Japanese Print since 1900...*, cit., p. 89.

dal vapore; la *bijin* in *Yokushitsu nite*, una ragazza moderna riconoscibile dal suo caschetto alla moda in quei anni, è seduta piuttosto che accovacciata e assume una posa sfrontata, col corpo leggermente inclinato in avanti e il braccio negligenemente posato sulla gamba destra ripiegata, che mette in luce le sue forme anche in assenza di nudità frontale. La nudità, d



Figura 94 *Buryū inko* (ブリユー鸚哥 Pappagallo blu), Ishikawa Toraji 1934/35).

è ritratta apertamente e senza pudore come dimostra inoltre la posizione adottata dalla ragazza in *Buryū inko* (ブリユー鸚哥 Pappagallo blu, 1934/35) (Fig. 94) reclinata su un divano di stampo occidentale in una posa lasciva mentre osserva un pappagallo. Toraji, a differenza di Kotondo e Shinsui che resero le loro figure femminili in maniera

piatta, riuscì malgrado la complessità geometrica della posa a bilanciare perfettamente le proporzioni del corpo, riducendo la taglia delle gambe della modella per mantenere l'equilibrio. Tuttavia – aspetto che più contrasta con le stampe precedenti – la ragazza restituisce sfacciatamente e in maniera seducente lo sguardo allo spettatore, come se le donne fossero diventate consapevoli dello sguardo altrui su di loro e non si vergognassero più di ricambiarlo. Questo scambio di sguardi induceva una presa di coscienza del suo stato voyeuristico nell'acquirente e implicava una complicità che nasceva dall'atto di guardare e essere guardato.⁴²³ Anche in *Asa* (Fig. 88) incontriamo questo tipo di sguardo, benché fatto solo con la coda dell'occhio. Questo cambiamento di atteggiamento potrebbe significare un'evoluzione nella consapevolezza femminile, percepita e catturata dall'artista maschile.⁴²⁴ Sebbene entrambe le stampe siano meno ricche visivamente rispetto ad altre stampe della serie, ciò non toglie che i dettagli furono eseguiti con la stessa maestria. L'altissima abilità tecnica dello stampatore si può



Figura 95 Particolare *Yokushitsu nite* (浴室にて Nella sala da bagno), Ishikawa Toraji, 1934/35.

⁴²³ BROWN, *Dangerous Beauties and Dutiful Wives...*, cit., p. ix.

⁴²⁴ *Taishō Chic...*, cit., p. 44.

osservare nell'esecuzione magistrale dei dettagli e dei colori, in particolare nel motivo marmoreo delle piastrelle inferiori in *Yokushitsu nite* per cui fu usata una combinazione di *bokashi* e *gomazuri* per rendere le vene blu sfumate (Fig. 95). Lo stesso motivo può essere intravisto nelle altre due stampe di bagno *Seishun* e *Asa*. In quest'ultima fu addirittura utilizzata della polvere di *mica* per ottenere il colore argentato delle pantofole col tacco, col risultato di un particolare splendente (Fig. 96).⁴²⁵



Figura 96 Particolare *Asa* (朝 Mattina, Ishikawa Toraji, 1934/35.

Tuttavia, in *Rajo jusshu* la maggiore trasgressione delle convenzioni da parte dell'artista riguarda prevalentemente il genere di donna che scelse di rappresentare: le protagoniste di *Rajo jusshu* sono chiaramente *moga*, riconoscibili dal taglio di capelli corti e dagli ambienti *à la page* che le circondano. Come già sottolineato, la nudità era generalmente accettata quando la stampa xilografica aveva come soggetto una *bijin* passiva, in particolare la *geisha*, che simboleggiava i concetti di femminilità tradizionali. Tuttavia, quando il corpo esposto era quello di una ragazza moderna tendenzialmente associata con un "overt eroticism"⁴²⁶, l'opera possedeva implicazioni radicalmente diverse. Infatti, come sostiene Brown e come si può constatare in *Odori* (Fig. 97), le protagoniste delle raffigurazioni esercitavano possibilmente professioni non raccomandabili. La voluttuosa figura della ballerina, completamente svestita ad eccezione di tacchi a spillo neri e di una stola a rete, è illuminata da una luce teatrale che crea sulla pelle bianca ombre blu, verdi e arancione che sembrano in qualche modo addobarla. Poiché negli anni 1930 questo livello di nudità era ancora proibito, non è sorprendente che l'immagine, probabilmente frutto dell'immaginazione dell'artista, sia stata considerata inappropriata. Inoltre, Brown suggerisce che le decorazioni opulente combinate



Figura 97 *Odori* (踊り Ballo), Ishikawa Toraji, 1934/35.

⁴²⁵ *The Women of Shin Hanga...*, cit., p. 234.

⁴²⁶ DOWER (a cura di), *The Brittle Decade...*, cit., p. 51.

con la presenza di animali, come il pappagallo e il cane pechinese o ancora il gatto di *Kuroi neko* (Fig. 83), facciano allusione a una casa chiusa. Il soggetto della stampa potrebbe di conseguenza essere quello delle prostitute moderne di alto livello e questa ipotesi, se veritiera, potrebbe spiegare in parte l'intervento delle autorità.⁴²⁷



Figura 98 *Tsurezure* (つれづれ Noia), Ishikawa Toraji, 1934/35.

La serie per di più alludeva a concetti contrastanti con l'ideologia dominante degli anni 1930. In effetti la stampa *Tsurezure* (Fig. 98) raffigura una donna nuda che sfoglia un libro seduta su un tappeto. La forma arrotondata del corpo richiama quella del gatto che dorme appallottolato. Non solo la nudità in sé allude alla pigrizia ma sia il titolo dell'opera "Noia" che il paragone tra donna e felino suggeriscono l'ozio, nozioni opposte al pensiero e ai valori di sacrificio personale e ubbidienza promulgati dal governo Shōwa. Inoltre, nel crescente clima ultranazionalistico la combinazione di ambienti occidentali e di modelle giapponesi era probabilmente considerato anti-patriotico.⁴²⁸ Infine, la serie esprimeva in maniera attenuata, secondo Brown, la nuova sensibilità dell'*eroguro nansensu*, un termine abbreviato dall'inglese *erotic grotesque nonsense* ("nonsenso erotico grottesco") sviluppatasi negli anni 1920 e 1930 insieme alla cultura della *moga*, dei bar, dei spettacoli e degli *dance hall* e che designa generalmente un sensualità decadente di derivazione occidentale.⁴²⁹ L'intera serie è un'ode alla modernità con la quale il disegnatore sembra voler confrontare il pubblico.⁴³⁰ Non è quindi sorprendente che "such decadence was seen as an implicit threat to the social order".⁴³¹

⁴²⁷ BROWN, "Moderating Modernity...", cit., pp. 73-75.

⁴²⁸ John DOWER (a cura di), *The Brittle Decade: Visualizing Japan in the 1930s*, MFA Publications, Boston, 2012 p. 132.

⁴²⁹ BROWN, "Moderating Modernity...", cit., p. 72-73.

⁴³⁰ *Emerging from the Bath...*, cit., p. 51.

⁴³¹ *Shin-Hanga: New Prints in Modern Japan...*, cit., p. 64.



Figura 99 *Atami onsen*
(熱海温泉 Onsen Atami),
Yoshida Hiroshi, 1927.

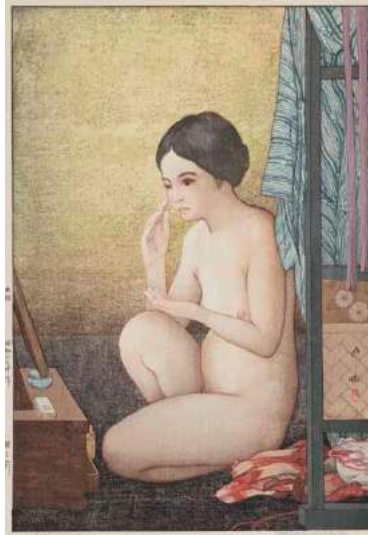


Figura 100 *Kagami no mae*
(鏡の前 Davanti allo specchio),
Yoshida Hiroshi, 1927.



Figura 101 *Shūsaku*
(秀作 Studio di Nudo),
Yoshida Hiroshi, 1927.

Sessualità e modernità separate erano concetti controversi, poiché contrastavano con la tendenza conservativa che aveva iniziato a svilupparsi in quegli anni e che metteva l' enfasi sulla famiglia e la tradizione. La sensualità sfacciata espressa dalle modelle, insieme alle loro attività e alla loro identità, combinata con l'atmosfera in stile occidentale, fu quindi intesa dalle autorità come una potenziale sovversione culturale. L'importanza di collocare il nudo e la sessualità femminile in un ambiente tradizionale è chiaramente visibile nel paragone dell'opera di Ishikawa Toraji con le tre stampe del 1927 di Yoshida Hiroshi: *Atami onsen* (Fig. 99), *Kagami no mae* (Fig. 100) e *Shūsaku* (Fig. 101) (rispettivamente: 熱海温泉 Onsen Atami, 鏡の前 Davanti allo specchio e 秀作 Studio di Nudo, 1927).⁴³² Come Toraji, Yoshida impiegava un intagliatore ma realizzava il resto del processo da sé.⁴³³ Le opere furono pubblicate quasi dieci anni prima che Toraji realizzasse la sua serie e benché Hiroshi rendesse il corpo nudo delle figure femminile secondo uno stile occidentale come Ishikawa, la sua produzione non fu censurata. La differenza compositiva maggiore tra *Rajo jusshu* e queste immagini riguarda la scelta delle protagoniste e la collocazione del nudo. Infatti, Yoshida raffigura le donne in un ambiente tradizionale giapponese (il termine *Shūsaku*, “Studio di nudo”, implicava uno studio della figura e giustificava quindi la nudità). Le figure femminili, che non sono *moga* sono inoltre dipinte in pose modeste e esprimono

⁴³² *Fresh Impressions: Early Modern Japanese Prints*, Catalogo della mostra del Toledo Museum of Art, Toledo Museum of Art, 2013, pp. 300-01.

⁴³³ Era l'unico artista *shinhang*a a scrivere *jizuri* (stampato da sé) sulle sue produzioni. *Strong Women, Beautiful Men...*, cit., p. 78.

tranquillità e contegno. Bisogna tuttavia tenere presente che la produzione xilografica di Hiroshi era prevalentemente destinata all'estero e le stampe potrebbero quindi essere sfuggite all'attenzione del governo. Un altro fattore che potrebbe spiegare l'assenza di reazione da parte della censura è che queste diverse stampe furono realizzate in epoche differenti: i nudi di Yoshida nel periodo Taishō, ancora permeato dall'ottimismo e da un maggiore liberalismo e la serie di Toraji invece nell'era Shōwa in un crescente clima di nazionalismo culturale che portò nel 1937 al Movimento nazionale di mobilitazione spirituale, il *Kokumin Seishin Sōdōin Undō*.⁴³⁴ Inoltre se si confronta lo stile e l'argomento "decadente" della serie di *Rajō jūsshū* con le stampe contemporanee di *moga* analizzate in precedenza tale *Kuchibeni* (Fig. 38) di Kobayakawa Kiyoshi o *Aki* (Fig. 59) di Yamakawa Shuhō, quest'ultime risultano alquanto convenzionali.⁴³⁵

Due anni dopo aver terminato la sua serie, Ishikawa Toraji pubblicò un altro nudo intitolato *Tawamure* (戯れ Gioco, 1936) (Fig. 102) in occasione della serie *Shinjidai Hangashū Zenshū* (新時代版画集全集 Collezione di Stampe della Nuova Era, 1936-37), prima parte – che insieme alla seconda parte consisteva in 10 stampe – pubblicata nel 1936 da Onoda Mototsugu. Lo stile continuativo dell'opera suggerisce che fosse probabilmente prevista per la serie 'Dieci

tipi di nudo', nella quale non fu inclusa per una ragione che ci rimane ignota. *Tawamure* fu realizzata con un formato ridotto rispetto alle stampe della serie precedente. Dopo questa pubblicazione Toraji smise di produrre xilografie per dedicarsi interamente alla pittura.⁴³⁶



Figura 102 *Tawamure* (戯れ Gioco), Ishikawa Toraji, 1936.

In Giappone, quindi, prima che il nudo come espressione artistica rispettabile fosse

⁴³⁴ Il movimento che richiedeva la partecipazione degli artisti allo sforzo nazionale durante la guerra con la Cina fu abolito nel 1945, dopo la fine della Seconda Guerra mondiale (1940-45).

⁴³⁵ BROWN, "Moderating Modernity...", cit., pp. 74-5.

⁴³⁶ *Feminine and Independent...*, cit., p. 57.

introdotta durante il periodo Meiji tramite l'arte occidentale, la nudità era sempre stata raffigurata tramite il mezzo della stampa xilografica. Nella mente del popolo giapponese all'inizio del XX secolo l'associazione di nudità e xilografia rimaneva prevalentemente connessa alla nozione di erotismo. Successivamente il tema del nudo fu ammesso nella pittura ad olio, ma nelle stampe a matrice di legno rimase alquanto raro: la censura era infatti particolarmente attenta ai mezzi di riproduzione come la xilografia in considerazione della loro facilità di accesso per il pubblico. Quindi, nel periodo Taishō e Shōwa, per gli artisti di *mokuhanga* realizzare una stampa che raffigurasse una donna completamente o semi-nuda, da un lato significava dimostrarsi "moderno" artisticamente ma dall'altro poteva suscitare reazioni controverse e/o provocare, specie negli anni 1930, la censura dell'opera e in alcuni casi perfino la distruzione dei blocchi. In conclusione, al fine di coniugare innovatività e rispetto delle convenzioni sociali, gli artisti *shinhanga* tendevano a ritrarre la figura femminile in maniera innaturale. Il grado di controversia dipendeva anche dall'ambientazione in cui era collocato il nudo, insieme all'identità della figura femminile raffigurata. Quando, come nel caso della serie di Ishikawa Toraji, la nudità era posta in un contesto naturale e contemporaneo ma non-giapponese e la donna rappresentata era una *moga*, l'artista correva il rischio di vedere la sua opera censurata dalle autorità. La collocazione perfetta era quindi il bagno, contesto più conservativo ma privo di rischi, considerato come un simbolo dei valori profondamente radicati nella società giapponese.⁴³⁷

⁴³⁷ *Emerging from the Bath...*, cit., p. 62.

8. L'implicazione politica dei *bijinga shinhanga* – il ruolo degli artisti

Per quanto riguarda le supposte sfumature politiche delle stampe di genere *bijinga* nello *shinhanga*, Kendall Brown così si esprime al riguardo:

[...] Shin hanga artists served as soldiers in this war of ideals, their prints aimed at the heart and minds of foreign and domestic consumers smitten with the beautiful ideal of traditional Japan. Their most potent weapon was the beguiling image of Japanese womanhood. In those years – when the darkness of intolerance, oppression, and warfare spread over Japan, Asia, and the Pacific – the “truth” and beauty, the light, of traditional femininity was shone forth with a dazzling artistic brilliance, ostensibly intended to illuminate but perhaps serving only to blind.⁴³⁸

Da un lato, secondo Uhlenbeck, non esistono abbastanza prove che avvalorino questa teoria per poter considerare i membri del movimento, assieme alla loro opera, come promulgatori espliciti di un'immagine nazionalista e tradizionalista.⁴³⁹ Di fatto, si sa poco al riguardo della



Figura 103 *Genzai no Tōkyō eki* (現在の東京駅 Stazione di Tōkyō di oggi), Yamakawa Shūhō, 1942.

opinioni politiche degli artisti *shinhanga* poiché costoro decisero di non prendere parte al dibattito politico, al contrario dei membri del movimento delle stampe creative, sebbene sia vero che l'opera di membri del movimento *Shinhanga* fu utilizzata a fini politici e propagandistici, come nel caso ad esempio di *Genzai no Tōkyō eki* (現在の東京駅 Stazione di Tōkyō di oggi) realizzata nel 1942 da Yamakawa Shūhō (Fig. 103).⁴⁴⁰ In occasione del settantesimo anniversario della nascita della Ferrovia Governativa Giapponese il Ministero dei Trasporti (Tetsudōshō) commissionò a Itō Shinsui e a Yamakawa Shūhō, due artisti specializzati nella raffigurazione femminile tradizionale, due stampe raffiguranti rispettivamente la stazione di

⁴³⁸ BROWN, “Moderating Modernity...”, cit., p. 13.

⁴³⁹ *Emerging from the Bath...*, cit., p. 15.

⁴⁴⁰ *Ibid.*

Tōkyō⁴⁴¹ alla sua apertura nel 1872 (Fig. 104) e nel momento della commissione delle stampe negli anni 1940. Benché il titolo si riferisca solo alla stazione, l'artista scelse di raffigurare una *bijin* davanti all'edificio. Nell'opera di Shūhō, non si percepisce alcun segno del clima bellico e ad indicare il contesto storico sono l'abbigliamento della beltà femminile, vestita con un kimono e un *haori meisen* moderno, e alcuni dettagli come l'aereo e l'automobile, simboli del progresso tecnologico raggiunto dal paese. La donna posta in primo piano, una beltà contemporanea, è solida come i valori tradizionali giapponesi di cui è l'allegoria. In questa immagine la *bijin* incarna il potere della tradizione e dell'ideologia ufficiale



Figura 104 *Nanajūnen mae no Shinbashi eki* (七十年前の新橋駅 La stazione di Shinbashi Settanta anni fa), Itō Shinsui, 1942.

relativa alla donna giapponese.⁴⁴² Quest'opera rappresenta tuttavia un'eccezione. D'altro canto, non bisogna dimenticare che l'intento principale degli editori era la creazione di stampe che avrebbero soddisfatto la loro clientela.⁴⁴³ Sharon Goodman al riguardo afferma che: "Shin hanga artists generally chose not to portray the real conditions of women; instead they opted to fashion *bijin*, and especially geisha, into symbols of the traditional culture"⁴⁴⁴. Proseguendo sulla stessa linea di pensiero, Brown sostiene che, ad eccezione della serie di Toraji, i disegnatori *shinhang*a con le loro opere controllavano i diversi tipi accettabili di femminilità moderna tramite la rappresentazione delle *bijin* o la loro omissione:

Café waitresses, for example are rarely portrayed, and the varieties of unlicensed prostitutes who wore modern fashion are largely absent, although geisha are a staple. Indeed, most types of modern employment for women are omitted. Pictures implying women's economic independence, however minimal, seem to be nearly taboo in *bijinga*.⁴⁴⁵

Bisogna tenere presente che da una parte i clienti erano generalmente stranieri benestanti, in

⁴⁴¹ L'edificio fu disegnato da Tatsuno Kingo (1854-1919) e prendendo come modello la stazione principale di Amsterdam.

⁴⁴² *Light in Darkness...*, cit., p. 7.

⁴⁴³ *Emerging from the Bath...*, cit., p. 15.

⁴⁴⁴ Sharon GOODMAN, "Body Politics: Bijin in Shin-Hanga" in *Light in Darkness...*, cit. p. 47.

⁴⁴⁵ *Taishō Chic...*, cit., p. 23.

gran parte collezionisti di opere d'arte giapponesi abituati alla figura della geisha. Questa era stata resa familiare dalla stampa *ukiyo-e*, e aveva perso la sua connotazione erotica in confronto alla sua rappresentazione nella stampa classica, essendo poi associata con l'idea romantica che gli occidentali possedevano del Giappone, e per questa ragione era probabilmente accettata. Questi clienti non avrebbero probabilmente comprato delle stampe raffiguranti prostitute moderne, per di più vestite all'occidentale. Di fatto, secondo Uhenbeck, attribuire una sfumatura politica alla produzione del movimento *Shinhanga* significherebbe fraintendere profondamente le priorità e gli obiettivi dell'editoria xilografica.⁴⁴⁶ Infatti i disegnatori di *shinhanga* in realtà non erano gli unici a decidere del tema della stampa, ma questo era generalmente deciso in accordo con gli editori, solitamente non audaci o propensi a manifestare un'opinione politica nelle loro pubblicazioni, essendo il loro primario interesse produrre stampe per la vendita.⁴⁴⁷ Uhlenbeck afferma che “they should generally be considered apolitical pragmatists rather than soldiers in an ideological war.”⁴⁴⁸ Che dietro la rappresentazione vi siano motivazioni commerciali o ideologiche, è innegabile che la maggioranza delle *bijin* sono ritratte con un'espressione malinconica, sognante e introversa come se ricordassero con nostalgia un'epoca passata e più bella.⁴⁴⁹

⁴⁴⁶ *Emerging from the Bath...*, cit., p. 15.

⁴⁴⁷ *Feminine and Independent...*, cit. p. 11.

⁴⁴⁸ *Emerging from the Bath...*, cit., p. 15.

⁴⁴⁹ *Ibid.*

CONCLUSIONI

In questa tesi si è tentato di dare uno studio completo del movimento *Shinhanga* e della rappresentazione delle figure femminili all'interno dello *shinhanga bijinga* dal periodo Taisho fino al periodo Showa, con particolare attenzione al ruolo dei temi della natura e del bagno nella sua raffigurazione e al dialogo tra passato e presente creato dai membri del movimento delle nuove stampe.

Nelle opere analizzate si è visto come lo *Shinhanga*, un movimento che riprese la tecnica obsoleta della stampa a matrice di legno, riuscì con le sue stampe di beltà femminili ad affermarsi come una componente importante del mondo dell'arte moderna in un'epoca in cui la società era attratta dalla modernità. Lo *Shinhanga* inoltre riuscì ad affascinare un pubblico sia nazionale che internazionale che acquistavano le stampe a un prezzo superiore rispetto a quello delle stampa *ukiyo-e*. Nelle loro stampe gli artisti congiungevano l'estetica delle immagini di beltà femminili ispirate al canone della stampa classica con le innovazioni artistiche e sociali relative al ruolo della donna nella società sviluppatasi tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo.

Uno dei principali fili rossi di questa ricerca consiste nella considerazione che lo *Shinhanga* non fosse semplicemente un movimento commerciale privo di valenze artistiche nato come riproposta dell'*ukiyo-e* unicamente per soddisfare le esigenze della clientela dell'editore Watanabe Shozaburo; come si è potuto constatare grazie allo studio del contesto storico, lo *Shinhanga* nacque dalla combinazione di diverse condizioni storiche e sociali che furono propizie alla sua nascita. Si è visto come all'inizio del XX secolo gli artisti, forti di una nuova consapevolezza creativa e artistica derivata da una maggiore esposizione a diverse influenze artistiche autoctone e straniere, adottarono il mezzo del *mokuhanga* per esprimere la loro identità, traendo il massimo vantaggio della tecnica xilografica e delle sue peculiarità. Infatti, è emerso con evidenza da questo elaborato che la xilografia disegnata, intagliata e stampata autonomamente dall'artista, come rivendicato dal movimento *Sosaku hanga* o lo *shinhanga*, poggia sul nesso complesso della collaborazione tra artista, artigiano e editore, evocando i sentimenti profondi di chi adottava la sua tecnica. Per questo era scelta come mezzo di espressione di una visione artistica creativa individuale, ed i disegnatori erano convinti che la xilografia fosse il migliore modo per esprimerla. Nel caso dello *shinhanga* questa visione tendeva verso la rappresentazione di un Giappone e di figure femminili che richiamavano un passato pre-moderno. L'adozione da parte degli artisti delle nuove stampe del mezzo tradizionale e dei temi della stampa a matrice di legno può quindi corrispondere

alla ricerca degli aspetti più ancestrali della propria cultura natia per definire la propria identità. Nello *Shinhanga* d'altra parte i clienti stranieri trovavano un riscontro alla loro visione idealizzata del Giappone, mentre i clienti giapponesi vedevano soddisfatta la loro nostalgia per un Giappone inalterato dalla modernità e dei suoi effetti.

Watanabe ebbe un ruolo fondamentale nella creazione dell'iconografia *shinhanga* poiché questa nacque dalla sua visione estetica personale e dalla sua convinzione di poter creare dalla tradizione un genere di stampa inteso come opera d'arte che rappresentasse la convergenza tra elementi tradizionali e moderni. Egli infatti apportò diverse innovazioni alla tecnica della stampa a matrice di legno, all'impiego dei materiali e al sistema di produzione xilografico collaborativo, introducendo anche alcune novità all'interno del sistema editoriale xilografico. Queste innovazioni tecniche e artistiche furono adottate in seguito da altri artisti indipendenti e dagli editori che parteciparono allo sviluppo del movimento.

Il movimento *Shinhanga* quindi non deve essere considerato un movimento artisticamente artificioso o socialmente irrilevante. I suoi membri esprimono la ricerca d'identità culturale nata all'inizio del XX secolo dall'impressione di aver perso aspetti importanti della propria cultura col processo di occidentalizzazione e modernizzazione del paese. La compresenza e la mescolanza continua di aspetti autoctoni e stranieri, moderni e tradizionali costituiva infatti il dilemma della cultura giapponese del XX secolo, combattuta tra l'adozione dei principi occidentali o l'adesione a quelli della tradizione giapponese che continuò ad esprimersi nella raffigurazione femminile *shinhanga* nel corso degli anni. Benché gli artisti traessero di fatto un'ispirazione dal passato desideravano nel contempo dimostrarsi innovativi e crearsi un posto nel mondo dell'arte moderna, adottando a questo fine diverse tecniche e tematiche (come il nudo) derivate dall'arte occidentale.

Questo tentativo di conciliare passato e presente, elementi stranieri e autoctoni è chiaramente visibile nelle stampe di beltà femminili analizzate. Infatti, nelle stampe *bijinga shinhanga* la rappresentazione delle figure femminili passava da una femminilità tradizionale a una provocatoria e contemporanea, da donne moderne o geishe modeste con un'espressione languida e sognante, raffigurate con abbigliamento e in spazi tradizionali, alle moga, le ragazze moderne dalla sensualità provocante la cui modernità si esprimeva tramite l'apparenza di stile occidentale (p.e. *Dansā, Horoyoi*) ma anche tramite l'ostentata indipendenza (p.e. *Yanagibashi*) e che rappresentavano stili di vita sospetti associati con caffè e dance hall e i valori di una nuova cultura incentrata sul consumismo e lo svago.

L'analisi delle opere ha permesso di mettere in luce come i diversi artisti gestivano le nozioni di tradizione e modernità di queste figure femminili e come quest'ultima poteva

essere resa più accettabile tramite la prima. Si è visto come l'aspetto sessuale della figura della geisha fosse legittimato quando collegato a un'attività culturale o funzionale. Nello *shinhanga* la geisha è spesso anonima e se ne tace la professione: all'inizio del periodo Showa era di fatto diventata per i conservatori un simbolo d'identità e dei valori tradizionali, paradossalmente ottenendo così una nuova rispettabilità nonostante la sua professione. Gli artisti rappresentavano quindi la sua apparenza e non la sua essenza. Benché più ardite rispetto a quelle di cortigiane, nelle immagini di *moga* gli artisti (all'eccezione di *Horoyoi* e della serie di Toraji) tendevano a smorzare gli aspetti più sessuali e aggressivi, conciliandone la modernità con l'estetica tradizionale giapponese. La *moga* come soggetto *bijinga shinhanga* confermava quindi l'immagine della donna come oggetto sessuale rendendola così l'equivalente moderno della geisha. La sua figura non era quindi differente nell'essenza ma piuttosto nell'apparenza rispetto alle *bijin* tradizionali. Sia la geisha che la *moga* costituiscono visioni filtrate dalla tradizione e dalla cultura benché esprimesse in modi diversi: la geisha tramite la sua identità di guardiana della cultura tradizionale e la *moga*, paradossalmente, tramite la sua apparenza moderna che confermava le pratiche passate di raffigurare le ultime mode tramite la xilografia. Le stampe di *moga* dimostravano che gli artisti erano al corrente delle tendenze artistiche e sociali pur rimanendo la loro produzione abbastanza tradizionale per poter giungere a clienti sia stranieri che giapponesi e non suscitare il sospetto della censura, molto attiva negli anni '30. Infatti, come si è visto, quando le stampe *bijinga* esprimevano concetti che erano in opposizione con l'ideologia ufficiale (come l'ozio in *Asanegami* o la sessualità decadente della serie di Toraji) le stampe potevano essere censurate. Quindi da una parte gli artisti, che desideravano mostrarsi moderni e innovativi rappresentando la sessualità e la modernità della donna senza suscitare controversie, attenuavano e rendevano accettabili questi concetti tramite il loro collegamento con la tradizione, proponendone una versione temperata.

In questo lavoro sono poi stati studiati gli ambienti tradizionali della natura e del bagno. La collocazione della *bijin* in un'ambientazione naturale o stagionale costituisce una fonte ricca di allusioni poetiche che collega le stampe alla cultura pre-moderna. Si è osservato come la donna servisse di allegoria per la natura e i fenomeni delle stagioni (come dimostrato in *Yuku haru* e *Botan yuki*) i cui i motivi costituivano un linguaggio simbolico conosciuto sia dall'artista e dai clienti giapponesi che non necessitava quindi sistematicamente di una raffigurazione fisica. Il collegamento donna-natura nelle serie di *bijinga* a tema stagionale implicava che la donna era parte integrante della natura e dei suoi ritmi e, come lei, i canoni di bellezza tradizionale secondo i quali era raffigurata erano

considerati organici e naturali. Si è inoltre constatato come la raffigurazione della *moga* in associazione con la natura o le stagioni la inserisse nel contesto culturale e tradizionale di ciclicità, temperandone la modernità e la trasgressione attraverso il filtro di cultura e tradizione insite nel tema della natura, suggerendo che altro non fosse che una moda passeggera. La seconda ambientazione analizzata è quella del bagno nel suo collegamento con il concetto artistico del nudo. Nel periodo Taishō e Shōwa, per gli artisti *shinhanga* realizzare una stampa che illustrasse una donna completamente o semi-nuda, da un lato significava dimostrarsi “moderno” artisticamente, ma dall’altro poteva provocare, specie negli anni ‘30, la censura dell’opera. Al fine di dimostrarsi moderni pur nel rispetto delle convenzioni sociali, gli artisti del movimento *Shinhanga* adottarono diverse strategie in relazione al tema, alla composizione (vapore del bagno) o ancora all’aspetto fisico delle *bijin*: p.e. la resa non accademica del corpo umano o la rappresentazione delle *bijin* in pose modeste, lo sguardo solitamente discosto dallo spettatore. Il confronto della serie incentrata sul nudo di Ishikawa Toraji con le opere di Yoshida Hiroshi ha permesso di capire come il grado di controversia dipendesse anche dall’ambientazione in cui era collocato il nudo, oltre che all’identità della figura femminile raffigurata: quando la nudità femminile era posta in un contesto naturale e contemporaneo, ma non-giapponese, e la donna rappresentata era una *moga*, l’artista correva il rischio di vedere la sua opera censurata dalle autorità. Il bagno, quindi, grazie alla sua associazione con valori culturali profondamente radicati nella società giapponese, permetteva di legittimare la nudità femminile e di renderla accettabile.

Lo studio degli ambienti tradizionali della natura e del bagno ha dunque evidenziato come le nozioni di sessualità femminile e di modernità fossere accettate se rielaborate tramite la tradizione confermando anche come l’ambientazione giocasse un ruolo più complesso che quello di un semplice sfondo.

Si sono infine analizzate le possibili implicazioni politiche e ideologiche della stampe di beltà femminili. Sebbene nel periodo bellico alcune opere *bijinga* fossero utilizzate a fini propagandistici, questo non significa che gli artisti promulgassero attraverso le stampe di *bijin* un’immagine dell’ideologia nazionalista e tradizionalista. Infatti, gli artisti e gli editori *shinhanga* non esprimevano solitamente le proprie opinioni politiche poiché il loro intento principale era vendere stampe che avrebbero soddisfatto la loro clientela. La scelta da parte degli artisti di raffigurare la donna in maniera tradizionale era quindi più pragmatica che politica o ideologica.

In conclusione la stampa *bijinga* del movimento *Shinhanga* non fu un semplice movimento commerciale o una rivitalizzazione della stampa classica *ukiyo-e*; fu invece usata

dagli artisti come mezzo di espressione creativa individuale, e costituiva un riflesso del dilemma della cultura giapponese del XX secolo combattuta tra l'adozione di moderni principi occidentali e il mantenimento di elementi culturali della tradizione giapponese. Le immagini di donne moderne cristallizzate nelle stampe di *bijinga shinhanga* sono quindi da una parte riflessi della nostalgia dei artisti e clienti, giapponesi o stranieri, verso il passato culturale del Giappone, e dall'altra il loro desiderio di dimostrarsi moderni e di inserirsi nel contesto artistico internazionale moderno, un desiderio che si rifletteva nelle tematiche, nelle figure e nelle tecniche impiegate. Le stampe di beltà femminili realizzate dai membri del movimento *Shinhanga* sono quindi prodotti culturali complessi che riflettono la temperie culturale dell'epoca nella quale furono concepite e realizzate, quella del Giappone dei periodi Taishō e Shōwa e dei suoi paradossi.

Appendici

1. Glossario

Ama 海女: pescatrice di *awabi*.

Atarashii Onna 新しい女: “la Nuova Donna”, nuova icona degli ideali moderni di femminilità sviluppatasi negli 1920, che racchiudeva la *moga*, la *shufu* e la *shokugyō fujin*.

Awabi 鮑: orecchia marina (conchiglia).

Bakufu 幕府: shogunato, governo militare guidato dallo *shōgun*.

Baren 馬連: strumento usato dagli stampatori *shinhanga*.

Baren sujizuri 馬連筋刷り: effetto di stampa ottenuto umidificando la carta più del necessario e passandoci sopra delicatamente il bordo del *baren* a angolo stretto.

Benifude 紅筆: pennello utilizzato per applicare il cosmetico rosso per le labbra tradizionale giapponese.

Bijinga 美人画: immagini di beltà femminili.

Birabira ビラビラ: ornamento di metallo per capelli.

Bokashi 暈し: tecnica di stampa a gradazione.

Bunjinga 文人画: “pittura di letterati”, vedere *Nanga*.

Bunmei kaika 文明開化: letteralmente “civiltà e illuminazione”, politica di occidentalizzazione e industrializzazione adottata dal governo giapponese all’inizio del periodo Meiji.

Bunten 文展: abbreviazione di *Monbushō Bijutsu Tenrankai* (Esposizione di belle arti del ministero dell’educazione), esposizione artistica prestigiosa sponsorizzata dal governo.

Chōnin 町人: termine che designa la classe mercantile emmersa nel Giappone del periodo Edo.

Dai ōban 大大版: formato di stampa più largo del formato *ōban* standard.

Danpatsu 断髪: taglio di capelli a caschetto.

Dōjin 同人: gruppi letterari.

Eroguro nansensu エログロナンセンス: termine abbreviato dall’inglese *erotic grotesque nonsense* (“nonsenso erotico grottesco”) che indica una sensibilità sviluppatasi negli anni 1920 e 1930 insieme alla cultura della *moga*, dei bar, dei spettacoli e degli *dance hall* e che designa generalmente un sensualità decadente di derivazione occidentale.

Fukkoku 復刻: re-impressione.

Fūkeiga 風景画 : immagini paesaggistiche.

Fukusei hanga 複製版画 o *Fukuseiga* 複製画 : riproduzioni di stampe *ukiyo-e*.

Furisode 振り袖: kimono a maniche lunghe.

Furo 風呂: bagno privato presente all'interno della casa.

Fuyu botan 冬牡丹 : varietà di peonia invernale che durante l'inverno viene protetta dal gelo grazie a un fine copertura di paglia.

Geijutsu 芸術: belle arti.

Gomazuri 胡麻刷り : tecnica di impressione detta: “a semi di sesamo” che consiste nel dare alla carta una tinta grigia chiara, per poi usare un grigio più scuro per stampare lo sfondo della stampa utilizzando il *baren* per fare apparire i pigmenti più chiari.

Haori 羽織: sorta di giacca a maniche ampie indossata sopra il kimono.

Hanmoto 版元: termine usato per designare sia un editore che una casa editrice.

Hanshitae 版下絵 : disegno preparatorio.

Iki 息 : termine che in origini si riferiva allo stile di vita animato di Edo, che tuttavia verso la fine del XIX secolo, acquisì una connotazione diversa, indicando uno stile, un modo di essere raffinato e contenuto.

Irodorizuki いろどり月: “mese delle foglie che prendono colore”, un termine che designa il mese di settembre secondo il calendario lunare.

Jiga, jikoku, jizuri 自画、自刻、自摺 : “disegnato, scolpito, stampato personalmente”, slogan e caposaldo del movimento *Sōsaku hanga*.

Jokyū 女給 : termine che designa le cameriere che accoglievano i clienti nei caffè e nei bar dal periodo Meiji fino al periodo Shōwa.

Kabuki 歌舞伎 : teatro tradizionale giapponese.

Kachōga 花鳥画 : immagini di fiori e uccelli.

Kadomatsu 門松 : ornamento realizzato con rami di pino, della corda e della carta piegata appesa sul portone il giorno di capodanno.

Kanō 狩野 : Scuola di pittura giapponese tradizionale, fondata da Kanō Eitoku (1543-1590).

Kanzashi 簪 : ornamenti per capelli.

Karazuri 空刷り : stampa a sbalzo o gaufrage, effetto ottenuto battendo sul verso della carta umida.

Kimedashi きめ出し: tecnica di stampa realizzata premendo i contorni del disegno.

Kohanga 古版画 : letteralmente “stampe antiche”, termine utilizzato dall’editore Watanabe Shōzaburō per designare le riproduzioni di *ukiyo*e.

Kuchibeni 口紅 : termine giapponese tradizionale utilizzato per designare il cosmetico rosso per le labbra che veniva applicato con un pennello.

Kuchie 口絵 : frontespizi di romanzi prodotti nel periodo Meiji.

Kuruwa 廓 : quartiere di piacere.

Kyōdai 鏡台 : specchio giapponese.

Maiko 舞妓 : cortigiana in fase di apprendimento.

Man’yōshū 万葉集 : antologia poetica dell’VIII secolo.

Maruyama-shijōha 円山四条派 : scuola di pittura giapponese, fondata da Maruyama Ōkyō (1733-95).

Matsuri 祭り : festival, prevalentemente legati a festività religiose.

Meisen 銘仙 : tessuto di semplice armatura a tela decorato con disegni intrecciati o realizzati con uno stampo.

Mimikakushi 耳隠し : acconciatura in voga all’inizio del XX secolo.

Mobo/Modan boi モボ・モダンボーイ : “modern boy”, ossia il ragazzo moderno, controparte della *moga*.

Moga modan gāru モガ・モダンガール : dall’inglese “modern girl”, ossia la ragazza moderna.

Mokuhanga 木版画 : la stampa a matrice di legno.

Mushae 武者絵 : stampe di guerrieri.

Nagajuban 長襦袢 : sottoveste lunga indossata sotto il kimono.

Nanga 南画 : “pittura settentrionale”, genere pittorico, chiamato anche *bunjinga*, ispirato dalla pittura di letterati cinese.

Nihonga 日本画 : pittura in stile giapponese.

Nikuhitsuga 肉筆画 : forma di pittura in stile *ukiyo*e.

Nishikie 錦絵 : stampe polichrome.

Noren 暖簾 : specie di tenda di mezz’altezza con funzione di insegna appesa all’entrata di un negozio.

Ōban 大版 : formato di stampa grande, 37,5 x 24,5 cm.

Obi 帯 : fascia per kimono.

Obiage 帯揚げ : una fascia legata direttamente sopra l'*obi*.

Okiya 置屋: case dove risiedevano le geishe; sala da té.

Onsen 温泉: terme o sorgenti naturali.

Rajiomaki ラジオ巻き : dall'inglese "radio roll", acconciatura dalla forma simile a quella delle cuffie degli annunciatori radiofonici.

Ratai ron 裸体論 : dibattito sul nudo.

Rekishiga 歴史画: stampe a tema storico

Rimpa 琳派: Scuola di pittura giapponese creata nel XVII secolo da Tawaraya Sōtatsu (?-1643) e Hon'ami Kōetsu (1558-1637) e rivitalizzata nel XVIII secolo da Ogata Kōrin (1658-1716). Fu riscoperta nel XX secolo da Okura Tenshin (1862-1913) che propose che serva di modello per la pittura *nihonga*.

Ryokan 旅館: locanda giapponese.

Ryōsai kenbo 良妻賢母: letteralmente "Buona moglie e saggia madre", concetto tradizionale di femminilità promulgato dall'ideologia ufficiale nella prima parte del XX secolo.

Sakoku 鎖国 : politica isolazionista che durò dal 1641 al 1853

Saihan 再販: seconda edizione.

Sashiage さしあげ: tecnica per applicare il colore nella pittura *nihonga*.

Sensōe 戦争絵: stampe belliche.

Sento 泉都: bagno pubblico.

Shamisen 三味線 : strumento a tre corde, utilizzato per accompagnare spettacoli cantati.

Shinhangā 新版画 : "nuove stampe", movimento xilografico artistico sviluppatosi nella prima parte del XX secolo.

Shiokuni しおくに: donne che producevano il sale a partire della salsedine contenuta nell'acqua marina.

Shisaku 試作: prototipo di stampa.

Shinsaku hanga 新作版画: "stampe nuove" (non riproduzioni di stampe già esistenti), termine che designa la produzione xilografica di Watanabe Shōzaburō prodotta circa tra il 1907 e il 1935 e destinata all'esportazione.

Shōgun 将軍: comandante dell'esercito; titolo che designava il capo del governo militare dal 1192-1868.

Shokugyō fujin 職業婦人 : la donna professionista estroversa e razionale.

Shufu 主婦 : casalinga.

Shunga 春画: “immagini primaverili”, ossia le immagini erotiche appartenenti all’*ukiyo*.

Shunkashūtō 春夏秋冬: le quattro stagioni.

Sōsaku hanga: “stampe creative”, movimento xilografico artistico nato nel XX secolo.

Tama kanzashi: ornamento a gioiello.

Ukiyoe 浮世絵: immagini del Mondo Fluttuante.

Yakushae 役者絵: stampe di attori.

Yamauba 山姥: figura femminile appartenente al folklore giapponese legata al luogo della montagna.

Yōga 洋画: pittura in stile occidentale.

Yōhatsu 洋髪: acconciature in stile occidentale.

Yubune 湯船: la vasca di legno dritta e profonda di castagno o di cipresso giapponese il cui uso si diffuse nel XX secolo.

Yukata 浴衣: sorta di kimono di cotone indossato d’estate.

2. Indice delle immagini

Fig. 1 – <http://www.myjapanesehanga.com/home/artists/tsukioka-kogyo-1869-1927/russo-japanese-war-pictorial-part-6-fierce-fight-in-the-vacinity-of-pyongyang>

Fig. 2 – BROWN, *Dangerous Beauties and Dutiful Wives: Popular Portraits of Women in Japan, 1905-1925*, Dover Fine Arts, History of Art Series, Dover Publications, 2011, plate 12.

Fig. 3 – <http://art.honolulumuseum.org/objects/2095/fisherman?ctx=ada90c0a-e0c3-4453-8a63-1f7b6c5dbcd5&idx=2>

Fig. 4 – *Feminine and Independent: The Modern Women of Pre-war Japan*, Catalogo della mostra organizzata al Nihon no hanga, Exhibition Catalogue, no. 5, Nihon no hanga, Amsterdam, 2011, p. 44.

Fig. 5 – <http://www.sarugallery.com/default.php?L=4&NR=2924>

Fig. 6 – https://ukiyo-e.org/image/harashobo/7542_3

Fig. 7 – http://www.yamada-shoten.com/onlinestore/detail.php?item_id=44248

Fig. 8 – http://www.scholten-japanese-art.com/2010exhibition_05.htm

Fig. 9 – https://ukiyo-e.org/image/jaodb/Capelari_Fritz-No_Series-RETURNING_HOME-00033339-021225-F12

Fig. 10 –

https://ir.canterbury.ac.nz/bitstream/handle/10092/11814/Marr%2C%20Kathryn_Masters%20Thesis.pdf?sequence=1&isAllowed=y, p. 113.

Fig. 11 – <https://ukiyo-e.org/image/artofjapan/02081601>

Fig. 12 – <https://ukiyo-e.org/image/harvard/HUAM-CARP07178>

Fig. 13 – <https://ukiyo-e.org/image/mfa/sc211824>

Fig. 14 – <http://www.myjapanesehanga.com/home/artists/ohara-koson-1877---1945-/herons-in-reeds>

Fig. 15 – <https://jacquesc.home.xs4all.nl/Printing.htm>

Fig. 16 – http://www.scholten-japanese-art.com/2010exhibition_28.htm

Fig. 17 – https://ukiyo-e.org/image/jaodb/Kawase_Hasui-No_Series-Morning_at_Nijubashi_Bridge-00041073-071208-F12

Fig. 18 – UHLENBECK, NEWLAND, DE VRIES (a cura di), *Waves of Renewal: Modern Japanese Prints, 1900 to 1960*, Hotei Publishing, Leiden, 2016, p. 29.

Fig. 19 – http://www.scholten-japanese-art.com/2015exhibition_05b.htm

Fig. 20 – [http://www.nihon-no-hanga.nl/collectiondetail/622/Torii_Kotondo_\(1900-1976\)/](http://www.nihon-no-hanga.nl/collectiondetail/622/Torii_Kotondo_(1900-1976)/)

Fig. 21 – https://ukiyo-e.org/image/ohmi/Hashiguchi_Goyo-Woman_Combing_Her_Hair-009392-04-05-2008-9392-x2000

Fig. 22 – <https://ukiyo-e.org/image/mia/62515>

Fig. 23 – [http://www.nihon-no-hanga.nl/collectiondetail/386/Torii_Kotondo_\(1900-1979\)/](http://www.nihon-no-hanga.nl/collectiondetail/386/Torii_Kotondo_(1900-1979)/)

Fig. 24 – <http://art.honolulumuseum.org/objects/7472/the-large-mirror-okagami?ctx=c8ee1d03-a9b8-432f-aeb5-fb2e76f35944&idx=3>

Fig. 25 – http://www.scholten-japanese-art.com/japanese_prints_2-64b.htm

Fig. 26 – <https://ukiyo-e.org/image/artelino/7433g1>

Fig. 27 – <https://ukiyo-e.org/image/aggv/17080>

Fig. 28 – https://ukiyo-e.org/image/jaodb/Suizan_Miki-Selected_Views_of_Kyoto-Evening_at_Kiyamachi_during_the_Daimonji_Festival-00038399-100802-F12

Fig. 29 – http://www.scholten-japanese-art.com/japanese_prints_2-94.htm

Fig. 30 – [http://www.nihon-no-hanga.nl/collectiondetail/617/It%C5%8D_Shinsui_\(1898-1972\)/](http://www.nihon-no-hanga.nl/collectiondetail/617/It%C5%8D_Shinsui_(1898-1972)/)

Fig. 31 – http://www.scholten-japanese-art.com/japanese_prints_2-03b.htm

Fig. 32 – http://www.scholten-japanese-art.com/japanese_prints_2-03e.htm

Fig. 33 – <http://www.scholten-japanese-art.com/printsV.php?printID=1379>

Fig. 34 – http://www.scholten-japanese-art.com/2010exhibition_26b.htm

Fig. 35 – <http://www.independent.co.uk/life-style/fashion/japan-s-history-of-gender-a7607311.html>

Fig. 36 – <http://hoodmuseum.dartmouth.edu/explore/exhibitions/women-shin-hanga>

Fig. 37 – <https://ukiyo-e.org/image/artofjapan/10092506>

Fig. 38 – <https://ukiyo-e.org/image/artofjapan/07081853>

Fig. 39 – <https://ukiyo-e.org/image/etm/0106200444>

Fig. 40 – https://ukiyo-e.org/image/jaodb/Kiyoshi_Kobayakawa-No_Series-Odori-00036227-040515-F06

Fig. 41 – <http://showamodern.blog.fc2.com/blog-entry-97.html>

Fig. 42 – [http://www.nihon-no-hanga.nl/collectiondetail/620/Kobayakawa_Kiyoshi_\(1889-1948\)/](http://www.nihon-no-hanga.nl/collectiondetail/620/Kobayakawa_Kiyoshi_(1889-1948)/)

Fig. 43 – <https://ukiyo-e.org/image/artofjapan/07081856>

Fig. 44 – http://www.scholten-japanese-art.com/japanese_prints_2-84.htm

Fig. 45 – <https://ukiyo-e.org/image/scholten/shin-10-0724>

Fig. 46 – http://www.scholten-japanese-art.com/japanese_prints_2-88.htm

Fig. 47 – <https://ukiyo-e.org/image/artofjapan/02134191>

Fig. 48 – https://ukiyo-e.org/image/jaodb/Shuho_Yamakawa-No_Series-Winter_Dreams-00037951-050628-F06

Fig. 49 – http://www.scholten-japanese-art.com/japanese_prints_2-23.htm

Fig. 50 – <http://www.theartofjapan.com/art-detail/?inv=11155222>

Fig. 51 –

<https://japankaleidoskop.files.wordpress.com/2015/10/nakayama.jpg?w=584&h=931>

Fig. 52 – https://ukiyo-e.org/image/jaodb/Shinsui_Ito-First_Series_of_Modern_Beauties-Gifu_Chochin_Gifu_Paper_Lantern-00035921-041113-F06

Fig. 53 – <https://ukiyo-e.org/image/harvard/HUAM-CARP07987>

Fig. 54 – http://www.scholten-japanese-art.com/2010exhibition_c.htm

Fig. 55 – http://www.scholten-japanese-art.com/2010exhibition_d.htm

Fig. 56 – [http://www.nihon-no-hanga.nl/collectiondetail/625/Kawase_Hasui_\(1883-1957\)/](http://www.nihon-no-hanga.nl/collectiondetail/625/Kawase_Hasui_(1883-1957)/)

Fig. 57 – http://www.scholten-japanese-art.com/japanese_prints_2-85.htm

Fig. 58 – https://ukiyo-e.org/image/jaodb/Watanabe_Ikuharu-A_Competition_of_Showa_Beauties-November_Rouge-00043421-111129-F06

Fig. 59 – https://ukiyo-e.org/image/jaodb/Shuho_Yamakawa-4_images_of_women-Autumn-00036225-040515-F06

Fig. 60 – <https://data.ukiyo-e.org/kruml/images/beauties75.jpg>

Fig. 61 – <http://www.theartofjapan.com/art-detail/?inv=02175575&cat=2&ss=false&ref=L2FydC9zaGluLWhhbmdhLw==#&gid=1&pid=1>

Fig. 62 – http://www.scholten-japanese-art.com/nudes_10.htm

Fig. 63 – [http://www.nihon-no-hanga.nl/collectiondetail/387/It%C5%8D_Shinsui_\(1898-1972\)/](http://www.nihon-no-hanga.nl/collectiondetail/387/It%C5%8D_Shinsui_(1898-1972)/)

Fig. 64 – <https://ukiyo-e.org/image/kruml/shinhanga13>

Fig. 65 – <https://ukiyo-e.org/image/harvard/HUAM-CARP07546>

Fig. 66 – <http://www.fujiarts.com/cgi-bin/item.pl?item=229996>, p. 36.

Fig. 67 – <http://www.scholten-japanese-art.com/printsV.php?printID=659>

Fig. 68 – <https://ukiyo-e.org/image/scholten/10-3673w>

Fig. 69 – https://ukiyo-e.org/image/jaodb/Hasegawa_Tatsuko-No_Series-Public_Bath-00036222-101025-F12

Fig. 70 – <https://ukiyo-e.org/image/mia/62488>

Fig. 71 – https://ukiyo-e.org/image/jaodb/Shunsen_Natori-3_beauties_by_Shunsen-After_a_bath-00041562-080908-F12

Fig. 72 – https://ukiyo-e.org/image/ohmi/Hashiguchi_Goyo-Woman_after_a_Bath-011100-03-22-2011-11100-x2000

Fig. 73 – https://ukiyo-e.org/image/jaodb/Kotondo_Torii-No_Series-Yugaeri_Coming_out_of_the_bath_house-00034907-060325-F06

Fig. 74 – <https://ukiyo-e.org/image/mfa/sc212341>

Fig. 75 – <http://www.hanga.com/viewimage.cfm?ID=2657>

Fig. 76 – <http://www.hanga.com/viewimage.cfm?ID=514>

Fig. 77 – <https://artaskia.wordpress.com/2016/07/16/japan-modern-collectie-elisewessels/>

Fig. 78 – <https://ukiyo-e.org/image/artofjapan/06081801>

Fig. 79 – https://ukiyo-e.org/image/jaodb/Shinsui_Ito-1st_Series_of_Modern_Beauties-Hotspring_fragrance-00035287-031030-F06

Fig. 80 – <https://ukiyo-e.org/image/mia/62345>

Fig. 81 – <https://ukiyo-e.org/image/scholten/10-2676w>

Fig. 82 – https://ukiyo-e.org/image/jaodb/Kotondo_Torii-No_Series-Combing_Her_Hair-00032223-081223-F12

Fig. 83 – <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/114415/>

Fig. 84 – <http://www.theartofjapan.com/torajis-reading-prin-a-case-study/>

Fig. 85 – <http://www.theartofjapan.com/torajis-reading-prin-a-case-study/>

Fig. 86 – http://www.scholten-japanese-art.com/nudes_19.htm

Fig. 87 – http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/64951?search_no=5&index=1

Fig. 88 – <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/114405/>

Fig. 89 – http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/64927?search_no=4&index=3

Fig. 90 – http://www.scholten-japanese-art.com/nudes_20.htm

Fig. 91 – http://www.scholten-japanese-art.com/nudes_19.htm

Fig. 92 – <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/114411/>

Fig. 93 – <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/114413/>

Fig. 94 – <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/111649/>

Fig. 95 – <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/114413/>

Fig. 96 – http://www.scholten-japanese-art.com/nudes_18.htm

Fig. 97 – <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/114418/>

Fig. 98 – <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/114417/>

Fig. 99 – <http://emuseum.toledomuseum.org:8080/emuseum/objects/49470/atami-hot-spring-atami-onsen?ctx=c1f59d65-e3a1-4f21-903c-c4f9f7f3b51c&idx=4>

Fig. 100 – <http://emuseum.toledomuseum.org:8080/emuseum/objects/49472/at-the-mirror-kagami-no-mai?ctx=c1f59d65-e3a1-4f21-903c-c4f9f7f3b51c&idx=5>

Fig. 101 – <http://emuseum.toledomuseum.org:8080/emuseum/objects/49138/study--shusaku?ctx=ce31d007-4191-4968-a6b6-61199b67178c&idx=156>

Fig. 102 – http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/151373?search_no=1&index=5

Fig. 103 – https://ukiyo-e.org/image/jaodb/Shinsui_Ito-No_Series-Shinbashi_Station_70_Years_Ago-00036243-040515-F06

Fig. 104 – https://ukiyo-e.org/image/jaodb/Shuho_Yamakawa-No_Series-The_Tokyo_Station_At_Present_Watanabe-00036224-080501-F12

3. Bibliografia

- ❖ ASQUITH, Pamela J., KALLAND, Arne (a cura di), *Japanese Images of Nature: Cultural Perspectives*, Curzon, Richmond, 1997.
- ❖ BIRNBAUM, Phyllis, *Modern Girls, Shining Stars, The Skies of Tokyo : 5 Japanese Women*, Columbia UP, New York, 1999. (consultato ma non citato)
- ❖ BROWN, Kendall, *Dangerous Beauties and Dutiful Wives: Popular Portraits of Women in Japan, 1905-1925*, Dover Fine Arts, History of Art Series, Dover Publications, 2011.
- ❖ CROISSANT, Doris, “Icons of Femininity: Japanese National Painting and the Paradox of Modernity” in J. S. Mostow, N. Bryson e M. Graybill (a cura di), *Gender & Power in the Japanese Visual Field*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2003, pp. 119-140. (consultato ma non citato)
- ❖ CROISSANT, Doris, YEH, Catherine Vance, MOSTOW, Joshua S. (a cura di), *Performing "nation": gender politics in literature, theater, and the visual arts of China and Japan, 1880-1940*, Sinica Leidensia, vol. 91, Brill, Leiden, 2008.
- ❖ DALBY, Liza, *Geisha*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1983.
- ❖ DOWER, John (a cura di), *The Brittle Decade: Visualizing Japan in the 1930s*, MFA Publications, Boston, 2012.
- ❖ FELLER, Ives Colta, *The Great Wave: The Influence of Japanese Woodcuts on French Prints*, Metropolitan Museum of Art and New York Graphic Society, New York, 1974.
- ❖ GOODALL, Hollis, “The ‘Greater Taishō’ era: a boiling cultural stew”, in *Andon: shedding light on Japanese art*, 97, 2014, pp. 7-18.
- ❖ GOOKIN, Frederick William, *Japanese Colour-prints and Their Designers*, lecture 19 april 1911, the Japan Society, New York, 1913.
- ❖ KOYAMA-RICHARD, Brigitte, *Beautés japonaises: La représentation de la femme dans l’art japonais*, Nouvelles Editions Scala, 2016.
- ❖ LOUIS, Frédéric, *Le Japon: Dictionnaire et Civilisation*, Editions Robert Laffont S.A., Paris, 1996. (consultato ma non citato)
- ❖ MACHOTKA, Ewa, “For Girls and Wives: Narrating ‘Tradition’ and ‘Modernity’ through Gendered Publications of the Taishō Era”, in *Andon: shedding light on Japanese art*, 97, 2014, pp. 91-104.

- ❖ MASON, Penelope, *History of Japanese Art*, Prentice Hall, New York, 2005 (I ed. 1993).
- ❖ MAYO, Marlene J., RIMER, Thomas J., Kerkham, Eleanor H. (a cura di), *War, Occupation, and Creativity: Japan and East Asia, 1920-1960*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2001. (consultato ma non citato)
- ❖ MERRITT, Helen, *Modern Japanese Woodblock Prints: The Early Years*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1990.
- ❖ MERRITT, Helen, YAMADA, Nanako, *Guide to Modern Japanese Woodblock prints: 1900-1975*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1992.
- ❖ MERRITT, Helen, YAMADA, Nanako, *Woodblock Kuchi-e Prints: Reflections of Meiji Culture*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2000.
- ❖ MORENO, Pilar Cabañas, “La Imagen de la Mujer en el Grabado Japonés”, in *Revista de Estudios Asiáticos* 2, 1996, pp. 137-151.
- ❖ MORENO, Pilar Cabañas, “Protagonismo della Mujer”, in *Hanga : Imágenes del mundo flotante. Xilografías japonesas*, Catalogo della mostra del Museo Nacional de Artes Decorativas, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, 2005 (I ed. 1999), pp. 43-52. (consultato ma non citato)
- ❖ NAOI, Nozomi, SCHENK, Sabine, DE VRIES, Maureen (a cura di), *Takehisa Yumeji*, Hotei Publishing, Leiden, 2015. (consultato ma non citato)
- ❖ NEWLAND, Amy Reigle (a cura di), *The Hotei Encyclopedia of Japanese Prints*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005.
- ❖ NEWLAND, Amy Reigle, UHLENBECK, Chris (a cura di), *Ukiyo-e to Shin Hanga: The Art of Japanese Woodblock Prints*, Mallard Press, New York, 1990.
- ❖ OKAMOTO, Hiromi, SMITH, Henry D. II, “Ukiyo-e for Modern Japan: The Legacy of Watanabe Shozaburo”, in Amy Reigle Stephens (a cura di), *The New Wave: Twentieth-Century Japanese Prints from the Robert O. Muller Collection*, Bamboo Publishing, London, 1993, pp. 27-40.
- ❖ SATO, Barbara, *The New Japanese Woman: Modernity, Media, and Women in Interwar Japan*, Duke UP, Durham, London, 2003.
- ❖ SHIMIZU, Hisao, “The Publisher Watanabe Shōzaburō and the Birth of Shin-Hanga” in Kendall H. Brown (a cura di), *Water and Shadow: Kawase Hasui and the Japanese Landscape Print*, Virginia Museum of Fine Art, Richmond, 2014, pp. 23-31.
- ❖ SHINJI, Hamanaka, NEWLAND, Amy Reigle, *The female image: 20th century prints of Japanese beauties*, Abe Publishing Ltd., Tokyo & Hotei Publishing, Leiden,

- 2000 (2003).
- ❖ SILVERBERG, Miriam, “The Modern Girl as Militant” in Gail Lee Bernstein (a cura di), *Recreating Japanese Women, 1600-1945*, University of California Press, Berkeley, 1991, pp. 239-66.
 - ❖ SMITH, Lawrence, *The Japanese Print since 1900: Old Dreams and New Visions*, Harper & Row, New York, 1983.
 - ❖ SMITH, Lawrence (a cura di), *Modern Japanese Prints 1912-1989: Woodblocks and Stencils*, British Museum Press, London, 1994.
 - ❖ SMITH, Lawrence, “Twentieth-century prints” in *Japanese art masterpieces in the British Museum*, British Museum Publications, London, 1990, p. 234.
 - ❖ STEPHENS, Amy Reigle (a cura di), *The New Wave: Twentieth-century Japanese Prints from the Robert O. Muller Collection*, Bamboo Publishing Ltd., London, Hotei Japanese Prints, Leiden, 1993.
 - ❖ SZOSTAK, John D., *Painting Circles: Tsuchida Bakusen and Nihonga Collectives in Early Twentieth Century Japan*, Brill, Leiden, 2013. (consultato ma non citato)
 - ❖ TILL, Barry, *Shin Hanga: the New Print Movement of Japan*, Pomegranate Communications, San Francisco, 2007.
 - ❖ UHLENBECK, Chris, NEWLAND, Amy Reigle, and DE VRIES, Maureen (a cura di), *Waves of renewal: modern Japanese prints, 1900 to 1960*, Hotei Publishing, Leiden, 2016.
 - ❖ WAKAKUWA, Midori “Three women artists of the Meiji Period (1868-1912): Reconsidering Their Significance from a Feminist Perspective” in K. Fujimura-Fanselow, A. Kameda (a cura di), *Japanese Women: New Feminist Perspectives on the Past, Present and Future*, The Feminist Press at The University of New York, New York, 1995, pp. 61-74. (consultato ma non citato)
 - ❖ WATANABE, Shōzaburō, *Catalogue of woodcut colour prints of S. Watanabe*, S. Watanabe, Tokyo, 1936.
 - ❖ WATANABE, Shōzaburō, *Catalogue of woodcut colour prints by contemporary Japanese artists*, S. Watanabe Color Prints Co., Tokyo, 1962.
 - ❖ TIPTON, Elise K., “The café: Contested space of modernity in interwar Japan” in Elise K. Tipton and John Clark (a cura di), *Being Modern in Japan: Culture and Society from the 1910s to the 1930s*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2000.

Cataloghi di mostre:

- ❖ *Broad Strokes and Fine Lines. The Dual Tradition in 20th Century Japanese Printmaking*, Catalogo della mostra tenutasi al Nihon no hanga, Exhibition Catalogue, no. 1, Nihon no hanga, Amsterdam, 2009.
- ❖ *Emerging from the Bath: The Nude in 20th Century Japanese Prints*, Catalogo della mostra tenutasi al Nihon no hanga, Exhibition Catalogue, no. 3, Nihon no hanga, Amsterdam, 2010.
- ❖ *Feminine and Independent: The Modern Women of Pre-war Japan*, Catalogo della mostra organizzata al Nihon no hanga, Exhibition Catalogue, no. 5, Nihon no hanga, Amsterdam, 2011.
- ❖ *Fresh Impressions: Early Modern Japanese Prints*, Catalogo della mostra del Toledo Museum of Art, Toledo Museum of Art, 2013.
- ❖ *Images of a Changing World: Japanese Prints of the Twentieth Century*, Catalogo della mostra tenutasi al St. Louis Art Museum, Portland Art Museum, Portland (OR), 1983. (consultato ma non citato)
- ❖ *Itō Shinsui*, Catalogo della mostra del Rietberg Museum Zürich, Taiyo no Hikari Foundation, Japan, 2016.
- ❖ *Light in Darkness: Women in Japanese Prints of Early Shōwa (1926-1945)*, Catalogo della mostra organizzata alla Fisher Gallery, University of Southern California, Los Angeles, 1996.
- ❖ *Modern Boy Modern Girl: Modernity in Japanese Art 1910-1935*, Catalogo della mostra tenutasi alla Art Gallery of New South Wales, Sydney, 1998.
- ❖ *Nostalgia and modernity: The Styles of Komura Settai and Kawanishi Hide*, Catalogo della mostra organizzata al Nihon no hanga, Exhibition Catalogue, no. 7, Nihon no hanga, Amsterdam, 2012.
- ❖ *Printed to Perfection: Twentieth Century Japanese Prints from the Robert O. Muller Collection*, Catalogo della mostra della Arthur M. Sackler Gallery of Art, Smithsonian Institution in association with Hotei Pub., Amsterdam, 2004.
- ❖ *Seven Masters: 20th Century Japanese Woodblock Prints from the Wells Collection*, Catalogo della mostra tenutasi al Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, Minnesota, 2015.
- ❖ *Shin-Hanga: New Prints in Modern Japan*, Catalogo della mostra organizzata al Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1996.

- ❖ *Strong Women, Beautiful Men: Japanese Portrait Prints from the Toledo Museum of Art*, Catalogo della mostra tenutasi al Toledo Museum of Art (Ohio), Hotei Publishing, Amsterdam, 2005.
- ❖ *Taishō Chic: Japanese Modernity, Nostalgia, and Deco*, Catalogo della mostra della Honolulu Academy of Arts, Honolulu, 2001.
- ❖ *The Pupils of Kaburaki Kiyokata: New Ukiyo-e from the Greater Taishō Period*, Catalogo della mostra organizzata al Nihon no hanga, Exhibition Catalogue, no. 8, Nihon no hanga, Amsterdam, 2012.
- ❖ *The Women of Shin Hanga: The Judith and Joseph Barker Collection of Japanese Prints*, Catalogo della mostra tenutasi al Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire, 2013.

Fonti in giapponese:

- ❖ INOUE, Kazuo, WATANABE, Shōzaburō *hen*, *Ukiyoeshi den* (Discussioni sull'*ukiyo*), Watanabe hangaten, Tōkyō, 1931.
井上和雄、渡辺庄三郎編、「浮世絵師伝」、渡辺版画店、東京、1931年。
- ❖ *Ishikawa Toraji ten TORAJI ISHIKAWA* (Catalogo della mostra su Ishikawa Toraji), Kōchi Kenritsu Bijutsukan, Kōchi, 2002.
「石川寅治展 TORAJI ISHIKAWA」、高知県立美術館、高知、2002年。
- ❖ *Itō Shinsui zen mokuhanga* (Tutte le stampe xilografiche di Itō Shinsui), Watanabe Mokuhan Bijutsu Gaho, Tōkyō, 1996.
「伊東深水全木版画」、渡辺木版美術画舗、東京、1996年。
- ❖ *Kawase Hasui: jojō no shi Taishō-Shōwa no fūkei hangaka* (Catalogo della mostra Kawase Hasui: ode all'artista di stampe paesaggistiche del periodo Taishō a Shōwa), Yamanashi Kenritsu Bijutsukan, Ōta Kuritsu Kyōdō Hakubutsukan, 1990.
「川瀬巴水抒情の詩大正・昭和の風景版画家」、山梨県立美術館、大田区立郷土博物館、1990年。
- ❖ KATŌ Junzō *hen*, *Kindai nihon hanga taikei* (Un quadro generale della stampa giapponese moderna), vol. 3, Mainichi Shinbunsha, Tōkyō, 1975.

- 加藤順三「近代日本版画大系」第三巻、毎日新聞社、東京、1975年。
- ❖ *Kizamareta "ko" no kyōen, Nihon no hanga II (1911-1920) (Un banchetto "privato" intagliato, Stampe giapponesi vol. 2 (1911-1920))*, Chibashi Bijutsukan, Okazakishi Bijutsu Hakubutsukan, Tōkyō Shinbun, Chiba, 1999.
「刻まれた「個」の饗宴」、日本の版画第2巻（1911-1920）、千葉市美術館、岡崎市美術博物館、東京新聞、千葉、1999年。
 - ❖ *Munakata Shikō tōjō, Nihon no hanga IV (1931-1940) (Il debutto di Munakata Shikō, Stampe giapponesi vol. 4 (1931-1940), Catalogo della mostra tenutasi al Chibashi Bijutsukan, Chiba, 2004.*
「棟方志功登場」、日本の版画 第4巻（1931-1940）、千葉市美術館、千葉、2004年。
 - ❖ NAGATA, Seiji, *Shiryō ni yoru kindai ukiyoe jijō (La situazione dell'ukiyoe moderno)*, Sansaisha, Tōkyō, 1992.
永田生慈「資料による近代浮世絵事情」、三彩社、東京、1992年。
 - ❖ ONCHI Kōshirō, *Nihon no gendai hanga (Stampe giapponesi contemporanee)*, Sōgensha, Tōkyō, 1953
恩地孝四「日本の現代版画」、創元社、東京、1953年。
 - ❖ *Seitan 130 nen, Hashiguchi Goyō ten (Catalogo dell'esposizione Hashiguchi Goyō, in occasione del 130° anniversario della nascita)*, Tōkyō Shinbun, Tōkyō, 2011.
「生誕130年、橋口五葉展」、東京新聞、東京、2011年。
 - ❖ *Taishō no hangaten (Esposizioni di stampe del periodo Taishō)*, Itabashiku Bijutsukan, Tōkyō, 1988.
「大正期の版画展」、板橋区美術館、東京、1988年。
 - ❖ *Tokubetsuten Meiji, Taishō bijin hanga ten (Catalogo della mostra speciale : Stampe di beltà femminili dell'era Meiji e Taishō)*, Ukiyoe Ōta Kinen Bijutsukan, Tōkyō, 1993. (consultato ma non citato)
「特別展明治・大正美人版画展」、浮世絵太田記念美術館、東京、1993年。
 - ❖ *Toshi to onna to hikari to kage to, Nihon no hanga III (1921-1930) (Città e donne, luce e ombra, Stampe giapponesi vol. 3 (1921-1930))*, Chibashi Bijutsukan, Chiba, 2001.
「都市と女と光と影と」、日本の版画 第4巻（1921-1930）、千

葉市美術館、千葉、2001年。

- ❖ *Yomigaeru ukiyoe : uruwashiki Taishō shinhanga ten* (Catalogo della mostra Rivitalizzare l'ukiyoe : le bellissime stampe shinhanga del periodo Taishō), Tōkyōto Edo Tōkyō Hakubutsukan, Asahi Shinbunsha, Tōkyō, 2009.

「よみがえる浮世絵：うるわしき大正新版画展」、東京都江戸東京博物館、朝日新聞社、東京、2009年。

- ❖ WATANABE Shōzaburō, “Shinhanga no naiyō” (Tenore dello shinhanga) in KAWASE Hasui, WATANABE Shōzaburō, Kawase Hasui sōsaku hanga kaisetsu (Commento sulle stampe creative di Kawase Hasui), Watanabe Hangaten, Tōkyō, 1921.

渡辺庄三郎「新版画の内容」、川瀬巴水、渡辺庄三郎「川瀬巴水創作版画解説」、渡辺版画店、東京、1921年。

- ❖ WATANABE Shōzaburō, “Hanga seisaku kushin no ichi ni” (Alcune difficoltà sulla realizzazione di stampe xilografiche), in *Ukiyoe hanga kessakushū kaisetsu* (Un commento sui capolavori della stampa ukiyoe), vol. 4, Ukiyoe Kenkyūkai, Tōkyō, 1917.

渡辺庄三郎「版画製作苦心の一に」、浮世絵版画傑作集解説、第四巻、浮世絵研究会、東京、1917年。

- ❖ WATANABE, Tadasu (*hen*), *Watanabe Shōzaburō* (Watanabe Shōzaburō), Watanabe Mokuhan Bijutsu Gaho, Tōkyō, 1974.

渡辺規「渡辺庄三郎」、渡辺木版美術画舗、東京、1974年。

Fonti tratte da internet :

- ❖ KARL, Darrel C., *Toraji's "Reading" Print : A Case Study*, in *The Art of Japan, Fine Japanese Prints*, 2015, (<http://www.theartofjapan.com/torajis-reading-prin-a-case-study/>), 12-04-2017.
- ❖ MARR, Kathryn R., “*Mirrors of Modernity, Repositories of Tradition: Conceptions of Japanese Feminine Beauty from the Seventeenth to the Early Twentieth Century*”, 2015, https://ir.canterbury.ac.nz/bitstream/handle/10092/11814/Marr%2C%20Kathryn_Masters%20Thesis.pdf?sequence=1&isAllowed=y,%20p.%20113, 07-10-2017.