Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale

in Lingue e civiltà
dell'Asia e dell'Africa
mediterranea

Tesi di Laurea

# La linea blu

Il colore blu nelle stampe
*ukiyoe* e la rivoluzione blu di
Prussia

**Relatrice**
Ch.ma Prof.ssa Silvia Vesco

**Correlatore**
Ch. Prof. Bonaventura Ruperti

**Laureanda**
Giulia Popaiz
Matricola 846212

**Anno Accademico**
2018 / 2019

*A mia zia Annalisa e a mia nonna Anna Maria*

Ringrazio i miei genitori per la pazienza e la comprensione che hanno sempre dimostrato nei miei confronti, specie per aver tollerato la mia naturale e spesso eccessiva lentezza nel fare le cose, anche nello scrivere questa tesi. Ringrazio la professoressa Silvia Vesco per la sua gentilezza, la sua pronta disponibilità nell'aiutarmi e nel rispondere a ogni mio dubbio, oltre che per i suoi preziosi consigli. Ringrazio mia sorella, perché è sempre riuscita a sopportarmi anche nei miei momenti di acidità, per la buona musica che mi ha offerto durante le ore di studio e perché suo malgrado ha rivestito il ruolo di valvola di sfogo. Un grazie a tutte le mie amiche, quelle di vecchia data e quelle più recenti, quelle con cui ho esplorato il giardino dell'asilo, quelle con cui ho condiviso i banchi delle elementari e delle medie, quelle con cui ho vissuto le notti in tenda dei campeggi, quelle con cui ho trascorso gli anni del liceo e dell'università, quelle con che son state mie coinquiline durante la convivenza in convitto o in appartamento. Con loro ho condiviso esperienze importanti della mia vita e voglio ringraziarle per esserci sempre state in tutti i momenti felici e anche in quelli meno gioiosi, per avermi supportata e avermi accettata per come sono, anche quando non mi faccio viva per mesi. Infine ringrazio la dottoressa Michela Messina per la sua gentilezza, per avermi permesso di condurre un tirocinio che è stato per me un'esperienza davvero significativa e per i suoi suggerimenti, che si sono rivelati preziosi durante la stesura di questo lavoro.

# 青い線

浮世絵版画における青色着色料とプルシャンブルーの革新

## 要旨

浮世絵版画が非常に芸術的価値のある作品だと言われている理由の一つは色彩であろう。その色彩の中には、青色が本当に魅力的で重要な色であろう。

十九世紀、浮世絵版画の最初のヨーロッパの研究者や収集家は葛飾北斎や歌川広重のような絵師の版画に使用された青色着色に非常に驚きその色を「広重の青」と命名した。しかし、その青色は日本の伝統的な色素ではなく、本当は十八世紀初頭にドイツで発明された人造の無機顔料というプルシャンブルーだった。その顔料はオランダと中国の商人によって輸入され、江戸時代にはドイツ語のベルリン・ブラウ、オランダ語系のベレンスから訛ったベロやヘロリンと一般的に呼ばれ、着色力が強くて摺りやすく、鮮やかな青色なので、天保期から版画に使用された。しかし、当時は浮世絵版画の青色着色のために用いられた伝統的な有機染料である露草と藍もあった。灰色がかった爽やかな淡青色の露草は「アオバナ」という植物の青い花弁から得られ、濃い紺色の藍は発酵させた「アイ」という植物の葉に由来する。

この論文の目的はその青色着色料がどのように生産され、摺られたときどのような利点あるいは欠点があるか理解してみるということだ。それに、プルシャンブルーの特徴を検討し、露草と藍に比べるとどのような利点があるか調べる。また、その人工顔料の日本へ輸入について触れ、風景画と藍刷り絵というジャンルの関係も分析する。

さらに、当時江戸錦絵のプルシャンブルーの導入過程に関して、江戸町人の日常生活や風俗習慣に非常に影響を与えている青色の流行がすでに発展していた「青色の文化」がプルシャンブルーの輸入や使用を奨励したかどうか調べるのはこの論文の目的でもある。そのために、露草、藍　とプルシャンブルーの生産方法や特徴を示し、プルシャンブルー導入の後でもその伝統的な青色染料がやはり用いられたかどうか調べた。それに、どのようにオランダから来た船がプルシャンブルーを日本へ輸入したか説明し、そして中国商人もその顔料を貿易し始めた状況も示した。また、当時は染付磁器や藍染織物や中国やヨーロッパという外国文化に関係する江戸青色流行も検討されている。

# *Indice*

**Introduzione** ..... 1

**1. La cultura *chōnin* del periodo Edo.** Premesse storiche ..... 7

**2. Verso il colore: *nishikie*.** Il percorso evolutivo dell'*ukiyoe*, il processo di stampa e le tecniche ..... 10

2.1 L'iconografia del "mondo fluttuante": storia, caratteristiche e temi di un'industria di massa ..... 10

*2.1.1 Storia e sviluppo delle xilografie ukiyoe* ..... 11

*2.1.2 Dal nero al "broccato": storia di un'evoluzione cromatica* ..... 14

*2.1.3 Produzione di massa, produzione standardizzata: i formati e i temi* ..... 16

2.2 Una stampa, quattro attori: il mercato editoriale e le tecniche di stampa tra illustratori, intagliatori, stampatori ed editori ..... 20

*2.2.1 Il mercato editoriale e gli editori* ..... 21

*2.2.2 Il primo passo: gli illustratori* ..... 22

*2.2.3 Nel segno di intagliatori e matrici* ..... 24

*2.2.4 Stampatori: maestri del colore* ..... 26

*2.2.5 Alcune tecniche di stampa dei colori* ..... 29

**3. I colori dell'*ukiyoe*.** Pigmenti tradizionali delle stampe *nishikie* ..... 33

3.1 Tra pittura e tintura: l'origine dei pigmenti delle stampe *ukiyoe* ..... 34

*3.1.1 Pigmenti tra seta e carta: l'influenza della pittura e della tintura sulla palette delle stampe* ..... 34

*3.1.2 Una questione d'affari: il mercato editoriale e le sue ripercussioni sul colore* 38

3.2 Le sfumature del "mondo fluttuante": la preparazione dei colori e i pigmenti più comuni tra XVIII e XIX secolo ..... 40

**4. *Tsuyukusa* e *ai*.** I pigmenti blu tradizionali della stampa *ukiyoe* ..... 45

4.1 I pigmenti minerali della tradizione pittorica giapponese ..... 46

*4.1.1 Azzurrite* ..... 46

*4.1.2 Blu di smalto* ..... 54

*4.1.3 Blu oltremare* ..... 56

4.2 Il blu di commelina: *tsuyukusa* o *aobana* ..... 59

*4.2.1 Storia e impieghi del "fiore blu": dalla tintura alla stampa* ..... 61

*4.2.2 Produzione e commercializzazione dell'aigami* ..... 65

*4.2.3 Le caratteristiche del blu di commelina e il suo impiego nelle stampe: un colore delicato* ..... 68

*4.2.4 Successo e declino dell'aigami: le possibili ragioni* ..... 72

4.3 L'indaco: *ai* ..... 76

*4.3.1 Storia e impieghi dell'indaco in Giappone: tintura o pigmento?*.....76
*4.3.2 Dal cotone alla carta: la produzione e il commercio* .....83
*4.3.3 L'intensità del blu: le proprietà dell'indaco e il suo impiego nelle stampe ukiyoe* .....89
*4.3.4 Un nuovo colore per un nuovo gusto: la rapida ascesa dell'indaco*.....95
4.4 Il mercato del blu: rapporti tra editori, stampatori e commercianti di tinte.....100
**5. Un blu rivoluzionario.** Il blu di Prussia nelle stampe *nishikie* .....105
5.1 Il nuovo blu dell'Europa.....106
*5.1.1 Un successo, per caso: la scoperta del blu di Prussia e la sua diffusione in Europa* .....107
*5.1.2 I metodi di produzione e il commercio in Europa tra il XVIII e gli inizi del XIX secolo* .....111
*5.1.3 Il blu ideale: proprietà e caratteristiche del blu di Prussia* .....116
5.2 Viaggio verso oriente: il blu di Prussia in Giappone .....119
*5.2.1 Il blu straniero: introduzione e vicende storiche del blu di Prussia in Giappone*120
*5.2.2 Il "blu cinese" e le sue importazioni durante l'era Bunsei*.....133
5.3 Il successo del XIX secolo: il blu di Prussia nelle stampe *ukiyoe*.....140
*5.3.1 Una rivoluzione annunciata? La moda del blu*.....153
**6. La moda del blu.** Il blu di Prussia, le stampe *aizurie* e la cultura del blu del tardo periodo Edo.....155
6.1 Tra stoffe e porcellane: l'estetica del bianco e blu.....158
6.2 Cieli azzurri e mondi distanti: il blu e lo sviluppo delle stampe paesaggistiche183
6.3 Blu e carta: *aizurie* .....195
**Conclusioni** .....205
**Bibliografia**.....210
**Sitografia**.....218

## *Immagini*

**Figura 1.** Utagawa Hiroshige, *Kusatsu* .....66
**Figura 2.** Tanba Shūji e Mizoguchi Gekkō, *Oshiegusa* .....68
**Figura 3.** Utagawa Kunisada, *Neve al crepuscolo presso Mokuboji*.....100
**Figura 4.** Keisai Eisen, *Paesaggio cinese* o *Veduta dello stagno Shogetsu* .....141
**Figura 5.** Katsushika Hokusai, *Il tempio Hongan presso Asakusa, a Edo* .....145
**Figura 6.** Katsushika Hokusai, *La cascata Kirifuri presso il monte Kurokami, nella provincia di Shimotsuke* .....152
**Figura 7.** Kitao Masanobu, *Danza della volpe di Yoshiwara* .....161
**Figura 8.** Kitagawa Utamaro, *Libro illustrato di Yoshiwara: eventi annuali*.....162
**Figura 9.** Kitagawa Utamaro, *N. 4* dalla serie *Donne che si dedicano alla sericoltura*163
**Figura 10.** Kitagawa Utamaro, *Cortigiane sotto un pergolato di glicine*.....164

**Figura 11.** Kitagawa Utamaro, *Tarda estate a Takanawa*, pannello destro .....166
**Figura 12.** Kitagawa Utamaro, *Tarda estate a Takanawa*, pannello destro .....166
**Figura 13.** Utagawa Kunisada, *Cortigiane a un festino* .....167
**Figura 14.** Utagawa Kunisada, *L'ora della Scimmia, l'attore Iwai Hanshirō V* .....168
**Figura 15.** Utagawa Kunisada, *Amabile a vedersi: il tempio Sensōji presso il monte Kinryū* .....170
**Figura 16.** Utagawa Kunisada, *L'acconciatura* .....170
**Figura 17.** Utagawa Kunisada, *L'ora del bue: l'ottava ora della notte* .....171
**Figura 18.** Utagawa Kunisada, *Il tempio Mokuboji sul fiume Sumida* .....171
**Figura 19.** Utagawa Kunisada, *Gli attori Iwai Hanshirō V, Segawa Kikunojō V, Iwai Shijaku I, Onoe Kikugorō III, Ichikawa Danjūrō VII e Iwai Kumesaburō II* .....176
**Figura 20.** Ryūryūkyo Shinsai, *Teiera in grès, ciotole, braciere e carbone in un jūbako* 177
**Figura 21.** Ryūryūkyo Shinsai, *Braciere e vaso da fiori* .....178
**Figura 22.** Ryūryūkyo Shinsai, *Utensili per incenso* .....178
**Figura 23**. Ryūryūkyo Shinsai, *Non parlo* .....179
**Figura 24.** Utagawa Kunisada II, *Gli attori Onoe Kikugorō IV come Goshuden Okuma, Ichimura Uzaemon XIII come la giovane Onami, sorella di Shichinosuke, e Ichikawa Kodanji IV come Kozaru Shichinosuke* .....182
**Figura 25.** Utagawa Kunisada, *Koume* .....182
**Figura 26.** Artista ignoto, *Un monastero francescano in Olanda* .....186
**Figura 27.** Utagawa Toyoharu, *Immagine prospettica del Sanjūsangendō a Fukagawa, a Edo* .....187
**Figura 28.** Utagawa Toyoharu, *Scena occidentale n. 6* .....188
**Figura 29.** Katsushika Hokusai, *La vista dei fuochi d'artificio in una serata fresca presso il ponte Ryōgoku* .....189
**Figura 30.** Utagawa Kunisada, *Gli attori Iwai Kumesaburō II come Hisamatsu, Ichikawa Danjūrō VII come Kimon Kihei e Iwai Shijaku I come Aburaya Osome* .....192
**Figura 31.** *Kenbyō* con paesaggio cinese in bianco e blu.....199
**Figura 32.** Bottiglia ottagonale per *saké* con paesaggio cinese in bianco e blu.....199
**Figura 33.** Katsukawa Shunkō, *Immagine prospettica del tempio Zōjōji a Edo* .....201
**Figura 34.** Sō Shiseki, A*lba primaverile presso la Fonte dei fiori di pesco* .....202
**Figura 35.** Keisai Eisen, *La Fonte dei fiori di pesco a Wuling* .....202
**Figura 36.** Katsushika Hokusai, *Shichirigahama nella provincia di Sagami*……204

# Introduzione

Intorno al 1830, Katsushika Hokusai realizzava quella che oggi è considerata, perlomeno nell'immaginario comune, una delle opere più iconiche dell'arte giapponese, soprattutto per quanto riguarda le stampe *ukiyoe*: *La grande onda di Kanagawa* (*Kanagawa oki nami ura*, 神奈川沖波裏). Questa xilografia policroma faceva parte di una serie di 46 illustrazioni, pubblicata, tra il 1830 e il 1832 circa, dall'editore Nishimura Yohachi (Eijudō 永寿堂): *Trentasei vedute del monte Fuji* (*Fugaku sanjūrokkei*, 富嶽三十六景)[1]. Se *La grande onda* ha acquisito nel tempo tanta popolarità, a partire dall'entusiasmo con cui venne accolta dai primi collezionisti europei di stampe giapponesi a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, lo deve certamente non solo all'ardita composizione della scena, ma anche a un altro aspetto: il colore blu.

Il blu accompagna, come un filo sottile, buona parte delle stampe presenti nella serie delle *Trentasei vedute del monte Fuji*; ma esso è riscontrabile anche in altre opere di Hokusai. Si pensi, per esempio, ad altre due raccolte pubblicate sempre da Nishimura Yohachi tra il 1832 e il 1834: *Viaggio tra le cascate delle varie province* (*Shokoku taki meguri*, 諸国瀧廻り, 1832-1833) e *Vedute insolite di famosi ponti giapponesi di tutte le province* (*Shokuku meikyō kiran*, 諸国名橋奇覧, 1833-1834)[2], in cui saltano subito all'occhio le variegate gradazioni di blu che delineano fiumi, rapide, mari, cieli e sagome di monti che sfumano all'orizzonte. Non sono però i soli lavori di Hokusai a vantare tale caratteristica cromatica: a impressionare i collezionisti europei e americani di fine XIX secolo furono le brillanti tonalità di blu che caratterizzavano le stampe di un altro - oggi iconico – artista, Utagawa Hiroshige. La sua raccolta di stampe più nota, *Cinquantatré stazioni del Tōkaidō* (*Tōkaidō gojūsantsugi*, 東海道五十三次)[3], ne è un esempio, così come lo è un'altra serie, realizzata a partire dal 1856, ovvero *Cento vedute di luoghi celebri di Edo* (*Meisho Edo hyakkei*, 名所江戸百景)[4]. In entrambe,

[1] Henry D. SMITH II, "Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints", in John T. Carpenter (a cura di), *Hokusai and his Age*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005, pp. 252-259

[2] Rossella MENEGAZZO (a cura di), *Hokusai, Hiroshige, Utamaro*, Milano, Skira, 2016, p. 75

[3] Una prima serie fu realizzata per l'editore Hōheidō tra il 1833 e il 1834 e ottenne un tale successo da essere seguita negli anni da una decina di diverse edizioni, fra cui una datata tra il 1848 e il 1849 per l'editore Marusei; si veda: Rossella MENEGAZZO (a cura di), *Hokusai, Hiroshige, Utamaro*, cit., p. 143

[4] Flaminio GUALDONI, "La vita e l'arte", in *Hiroshige*, "Skira Masters", Milano, Skira, 2018, pp. 63-64

sono molte le xilografie in cui a risaltare sono le molteplici sfumature del blu, che vanno dal delicato e pallido azzurro di alcune superfici d'acqua, all'intenso e profondo blu scuro, quasi nero, di certi cieli notturni. Non deve quindi sorprendere se i primi, entusiasti collezionisti di stampe giapponesi rimasero tanto colpiti dalle qualità del blu delle opere di Hiroshige da denominare tale colore "blu di Hiroshige"[5]. Il suo fascino doveva probabilmente molto anche alla sua misteriosa origine: per i tanti appassionati di arte nipponica che si prodigarono, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, nell'acquisire (e più tardi studiare) le xilografie provenienti dal Paese del Sol Levante, indubbiamente tale tonalità non poteva che essere un prodotto squisitamente giapponese, assai differente dai colori usati dagli artisti europei, e che doveva le sue straordinarie qualità al metodo tradizionale impiegato nella sua produzione. In altre parole, il "blu di Hiroshige" veniva associato a quello che era un pigmento tipico dell'arte giapponese: l'indaco (*ai* 藍). Naturalmente l'indaco era, assieme ad un altro colore di origine naturale, il cosiddetto blu di commelina (*tsuyukusa* 露草), il pigmento blu autoctono per eccellenza nelle stampe *ukiyoe*; ma quello che i collezionisti di fine Ottocento lodavano quale tradizionale indaco giapponese non aveva nulla a che fare con esso. Infatti, ciò che gli studiosi, artisti e mercanti d'arte orientale dell'epoca non sapevano era che il tanto decantato autoctono "blu di Hiroshige", nulla aveva di "autoctono" nella sua origine: si trattava infatti del cosiddetto *bero ai* ベロ藍 o più semplicemente *bero* ベロ, ovvero blu di Prussia[6].

Un aspetto importante del blu di Prussia è essere il primo pigmento totalmente sintetico e senza alcun equivalente naturale: fu infatti realizzato per la prima volta, quasi per caso, nei primissimi anni del XVIII secolo in Germania[7]. Dunque si trattava di un pigmento non solo assolutamente non giapponese nella sua provenienza, ma anche già largamente utilizzato in Europa, in quanto la sua commercializzazione era iniziata pochi anni dopo la sua creazione, intorno al 1710[8].

[5] Henry D. SMITH II, "Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints", cit., p. 236
[6] *Ibidem*
[7] Jo KIRBY e David SAUNDERS, "Fading and Colour Change of Prussian Blue: Methods of Manufacture and the Influence of Extenders", *National Gallery Technical Bulletin*, 25, 2004, p. 73
[8] *Ibidem*

Se oggi le stampe *ukiyoe* sono riconosciute per il loro valore artistico, non è possibile ignorare il ruolo che ebbero i loro colori nel suscitare fascinazione nei loro confronti, in primis il blu.

Il blu di Prussia non è certo l'unico blu riscontrabile nelle xilografie policrome di epoca Edo: infatti, come già accennato, altre due erano le tinte utilizzate prima della sua introduzione in Giappone, ovvero l'indaco e il blu di commelina. Tuttavia fu con l'arrivo del blu di Prussia che si assistette, intorno agli anni trenta dell'Ottocento, a una notevole diffusione di stampe interamente (o in buona parte) realizzate con il solo colore blu, le cosiddette *aizurie* 藍刷り絵. Ed è proprio in questo contesto che Hokusai realizzò le *Trentasei vedute del monte Fuji*, influenzando non poco la produzione di stampe a tema paesaggistico, in cui, pochi anni dopo, si sarebbe distinto anche Hiroshige con le sue *Cinquantatré stazioni del Tōkaidō*. L'importanza che il colore blu, in particolare proprio il blu di Prussia, ebbe nello sviluppo dell'arte giapponese in epoca Edo, perlomeno nella produzione *ukiyoe*, non è dunque da sottovalutare. Le xilografie *aizurie* vantarono infatti un ruolo fondamentale, assieme ad altri fattori, nello sviluppo delle stampe paesaggistiche in cui eccelsero Hiroshige e Hokusai e certamente l'introduzione del blu di Prussia giocò a sua volta una parte vitale nell'evoluzione di tale specifica tecnica di stampa. Tuttavia, esempi di *aizurie* possono essere fatti risalire già agli anni settanta del XVIII secolo, anche se si trattava di illustrazioni non così comuni prima dell'era Bunsei 文政(1818-1830)[9]. Inoltre, i metodi di stampa dei blu e la qualità dei pigmenti tradizionalmente utilizzati, specie dell'indaco, intrapresero un graduale miglioramento e una notevole rifinitura proprio in quest'ultimo periodo, ben prima che il blu di Prussia divenisse popolare, come ben dimostra un trittico di Utagawa Kunisada: *Neve al crepuscolo presso Mokuboji* (*Mokuboji bosetsu* 木母寺暮雪), realizzato intorno al 1820 e in cui le ricche sfumature di blu, che potrebbero essere facilmente scambiate per blu di Prussia per via della loro intensità e qualità, sono rese grazie all'indaco naturale[10]. Questi elementi potrebbero far pensare, pertanto, a un crescente interesse nei confronti di questo colore che avrebbe interessato il panorama della produzione *ukiyoe* già prima del successo del nuovo pigmento di fattura europea, che avrebbe comunque contribuito a dare un'ulteriore spinta a tale tendenza. Tale ipotesi potrebbe suggerire una revisione dello stretto rapporto che lega il blu di Prussia con la produzione di

[9] Henry D. SMITH II, "Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints", cit., p. 245
[10] Henry D. SMITH II, "Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints", cit., p. 239

*aizurie* e il genere paesaggistico – in quanto porterebbe a chiedersi se sia stata l'introduzione di tale colore a lanciare lo sviluppo di questo tipo di stampe oppure se esso abbia dovuto la sua popolarità a una moda, già in fase di maturazione, in cui si sarebbe inserito. Questa seconda possibilità implicherebbe dunque l'esistenza di un gusto generale per il colore blu, che avrebbe preso a diffondersi precedentemente alla "novità" rappresentata dal pigmento europeo e che quindi avrebbe interessato anche gli altri coloranti autoctoni. Il blu di Prussia avrebbe indubbiamente favorito e rafforzato l'espansione di tale tendenza, ma potrebbe non esserne stato la causa prima. Autori come Henry Smith II, nei saggi "Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints" (2005) e "Blue and White Japan, 1700-1900: Indigo, Porcelain, and Berlin Blue in the Transformation of Everyday Life" (1995), e Sasaki Seiichi, nello studio "Kinsei (18-seiki kōhan ikō) no Ajia ni okeru Purushian buruu no tsuiseki" ("Ricerche sul blu di Prussia nell'Asia premoderna, a partire dalla seconda metà del XVIII secolo", 1985), propongono una lettura ben approfondita in merito, analizzando nel dettaglio sia il processo d'introduzione di tale colorante sintetico sia il suo legame con la cultura del tempo, mentre Miyashita Saburō, in "Jinkō konjō (Purushian buruu) no mozō to yunyū" ("Imitazione e importazione del *konjō*, il blu di Prussia", 1995), esamina attentamente gli aspetti relativi alla sua importazione.

Inoltre non si possono ignorare le tinte tradizionali giapponesi e il rapporto che ebbero con esso: l'introduzione del nuovo blu certamente ne influenzò l'uso, ma forse non si trattò di un cambiamento tanto drammatico da comportare il completo abbandono dei pigmenti autoctoni, come spesso si è sostenuto. Al riguardo, le ricerche condotte da Matsui Hideo, Matsui Setsuko, Nakamura Emi e Shimoyama Susumu ed esposte in "Ukiyo-e hanga aoiro enogu no hi-hakai dōtei benseki ni mototsugu yakusha nishiki-e no berurin buruu (bero) dōnyū katei no kenkyū – Edo nishiki-e bero dōnyū shuyōki Tenpō 1-nenkōhan setsu no kakushō" ("Studio sul processo d'introduzione del blu di Prussia, *bero,* nelle stampe policrome *yakushae,* sulla base delle analisi non distruttive di identificazione dei pigmenti blu delle stampe *ukiyoe* - La seconda metà del primo anno dell'era Tenpō come periodo fondamentale per l'introduzione del blu di Prussia nelle stampe *nishikie* di Edo", 2005) forniscono un contributo importante nel determinare i vari elementi che concorsero nel processo d'introduzione del blu di Prussia nelle stampe policrome di Edo e il suo rapporto con l'indaco. Altrettanto fondamentali per ricostruire una datazione nell'impiego dei diversi coloranti blu,

autoctoni e non, nelle xilografie policrome, sono le relazioni "RI keikō Xsen hi-hakai bunsekihō ni yoru ukiyoe hanga he no purushan burū dōnyūkatei no kenkyū" ("Studi sul processo d'introduzione del blu di Prussia nelle stampe *ukiyoe* mediante il metodo di analisi non distruttiva di fluorescenza X RI", 2004) e "Ukiyoe hanga ni shiyōsareta aoiro chakushokuryō no kenkyū" ("Studio sui coloranti blu utilizzati nelle stampe *ukiyoe*", 2006) di Matsui Hideo e Shimoyama Susumu, assieme allo studio "Ukiyo-e no shokuryō: Ukiyo-e hi-hakai bunsekihō no kaihatsu kenkyū to ukiyo-e kenkyūsha to no deai"("Studio sui pigmenti dell'*ukiyoe* – Ricerche sullo sviluppo dei metodi di analisi non distruttivi dell'*ukiyoe* e l'incontro con gli studiosi di stampe *ukiyoe*", 2017) di Shimoyama Susumu e Shimoyama Yasuko.

Ciò che questo scritto si propone è esaminare il ruolo che il colore blu ebbe nel panorama della produzione *ukiyoe* e in particolare cercare di comprendere quali furono le innovazioni legate all'introduzione del blu di Prussia in tale scenario.
Si cercherà di indagare innanzitutto quali fossero i pigmenti blu tradizionali giapponesi, focalizzando l'attenzione su quelli utilizzati nel processo di stampa e con quali procedimenti essi venissero prodotti. Inoltre si cercheranno di definire le loro proprietà e quali difetti essi potessero presentare nel loro impiego.
Si tenterà quindi di capire quale vantaggio abbia rappresentato, per gli artisti che si occupavano della produzione delle xilografie policrome, l'introduzione del blu di Prussia e se esso fosse preferibile, e per quali motivazioni, ai coloranti autoctoni. A questo scopo si descriveranno i suoi metodi di produzione, la sua origine e le sue qualità. Oltre a ciò, si proverà a ricostruire una cronologia della sua importazione in Giappone e i canali mediante cui questa avvenne, delineando le vicende che ne hanno caratterizzato il commercio e la graduale introduzione nel mondo delle stampe *ukiyoe*, fino alla sua affermazione indiscussa a partire degli anni trenta del XIX secolo.
L'obiettivo è quello di tentare di comprendere quali fossero i pigmenti blu che caratterizzavano le xilografie *ukiyoe* al momento della diffusione delle stampe *aizurie* e quali elementi abbiano concorso nell'incoraggiare tale interesse. Inoltre si vuole cercare di capire quali fattori abbiano favorito il successo del blu di Prussia all'interno di questo panorama e quali elementi di innovazione ciò abbia comportato. Se tale nuovo pigmento incontrò tanta fortuna lo dovette forse non solo alle sue qualità tecniche ma anche a un clima culturale favorevole che seppe sfruttarne le potenzialità cromatiche grazie a un

gusto in questo senso già in ascesa. In particolare, fu davvero tale colore a determinare la passione per l'*aizurie* oppure esso si inserì in un contesto più ampio che vide con il suo arrivo un ulteriore impulso evolutivo?

Altro proposito di questa ricerca è quello di capire se davvero l'introduzione nel processo di stampa del blu di Prussia comportò il rapido declino dell'uso dei pigmenti blu tradizionali o se invece il cambiamento fu meno traumatico e le diverse tinte rimasero in uso anche dopo tale innovazione.

Le speranze sono quelle di poter dare una visione d'insieme che dimostri come il colore blu sia stato un protagonista fondamentale nell'evoluzione delle stampe *ukiyoe*, in particolare considerando l'impatto che ebbero gli *aizurie* nel panorama artistico dell'ultimo periodo Edo e nello sviluppo del filone paesaggistico, di cui Hiroshige e Hokusai furono due interpreti.

# 1. La cultura *chōnin* del periodo Edo

*Premesse storiche*

Quando Tokugawa Ieyasu (1543-1616) divenne il signore indiscusso del Giappone nel 1603, forse non immaginava che i suoi discendenti avrebbero esercitato il potere militare e amministrativo per oltre duecentocinquant'anni, garantendo un periodo di pace interna che sarebbe durato fino a quando, nel 1868, il governo degli *shogun* Tokugawa sarebbe stato smantellato a favore della modernizzazione e occidentalizzazione del Paese. Sede del *bakufu* Tokugawa divenne la città di Edo 江戸 (l'odierna Tokyo) che, divenuta il cuore del potere amministrativo e militare, vide le sue dimensioni e la sua popolazione crescere velocemente, tanto che, da piccolo villaggio quale era agli inizi del XVII secolo, già nei primi anni del XVIII secolo poteva vantare oltre un milione di abitanti. Il rapido sviluppo urbano, unito alla pratica del *sankin kōtai* 参勤交代 che obbligava tutti i signori feudali a risiedere nella capitale per lunghi periodi e che quindi comportava l'arrivo in città anche del loro nutrito seguito, favorì la nascita di un sempre maggior numero di servizi e attività commerciali rivolti ai nuovi e molteplici potenziali consumatori[1]. La crescita economica che ne seguì, pose le basi per lo svilupparsi di un vero e proprio ceto borghese, composto principalmente da mercanti e artigiani. I componenti di questa emergente classe cittadina (*chōnin* 町人), pur rappresentando il ceto più benestante e disponendo di copiose risorse, occupavano di fatto il grado più basso della società dell'epoca, fondata su un sistema di pensiero neoconfuciano[2]: ciò limitava fortemente le loro possibilità di espressione e la loro partecipazione in questioni politico-amministrative e di carattere pubblico. Perciò, loro principale occupazione divenne, oltre al commercio, la ricerca del piacere[3].

Tale tendenza portò ben presto a profondi cambiamenti nel senso estetico e nelle mode cittadine, incoraggiando il fiorire di una vivace cultura borghese che andava incontro ai

[1] Donald JENKINS, "Paintings of the Floating World", *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 75, 7, 1988, pp. 245-246

[2] Uno dei motori del successo finanziario del ceto medio fu il passaggio a un'economia monetaria, a discapito del precedente sistema che vedeva il riso come valuta di scambio. Ciò permise a mercanti e artigiani di accumulare capitali e acquisire un notevole potere d'acquisto; si vedano: Rossella MENEGAZZO (a cura di), *Hokusai, Hiroshige, Utamaro*, cit., pp. 19-20 e Donald JENKINS, "Paintings of the Floating World", cit., pp. 245-246

[3] Donald JENKINS, "Paintings of the Floating World", cit., p. 246

gusti dei nuovi acquirenti *chōnin*. Se nei secoli precedenti erano stati la nobiltà e i grandi signori feudali a commissionare preziose e imponenti opere d'arte, ora erano i mercanti arricchiti a dettare i nuovi canoni stilistici, stabilendo valori e regole[4]. Mentre la classe samuraica si tramutava in una classe di burocrati e ufficiali amministrativi, quella borghese vedeva la sua ascesa concretizzarsi nel proliferare di luoghi e di forme d'arte e d'intrattenimento che ben si addicevano alla "cultura del piacere" che la caratterizzava, e che puntavano a soddisfare la sua sempre maggiore esigenza di qualità e raffinatezza in materia di svaghi: case da tè, teatri *kabuki*, ma soprattutto gli *yūkaku* 遊郭, i quartieri di piacere "autorizzati", dove sorgevano le cosiddette "case verdi" (*seirō* 青楼), i bordelli[5]. Non è un caso che i tre principali centri urbani e culturali del tempo, nominalmente Edo, Kyoto e Osaka, avessero nei corrispettivi quartieri a luci rosse i luoghi d'incontro prediletti di intellettuali, artisti, pittori, poeti e letterati, e il cuore delle innovazioni artistiche, estetiche e culturali e delle mode più influenti[6]. Tra tutti, però, fu Yoshiwara 吉原, il quartiere di piacere di Edo, a vantare maggiore notorietà e a guadagnarsi la fama di centro indiscusso della raffinatezza e del gusto dell'epoca[7].

Una parte fondante nella nascita di questa cultura cittadina la ebbe sicuramente la decisione del regime Tokugawa di proibire l'accesso nel paese agli stranieri, linea politica che si consolidò una volta per tutte durante gli anni trenta del XVII secolo. Già nel periodo Azuchi-Momoyama (1573-1615) la paura che i missionari gesuiti, giunti principalmente da Spagna e Portogallo, potessero rappresentare una minaccia capace di sovvertire l'ordine politico e l'indipendenza del Giappone aveva portato Toyotomi Hideyoshi a dare il via a una sanguinosa persecuzione contro i cristiani nel 1597. Fu però con il secondo *shogun* Tokugawa, Hidetada, che il cristianesimo venne ufficialmente bandito nel 1612, provvedimento poi rafforzato definitivamente nel 1640. La cacciata dei cristiani dal paese coincise con l'espulsione di buona parte degli stranieri operanti sul suolo nipponico, principalmente mercanti spagnoli, portoghesi, olandesi e inglesi.

[4] Rossella MENEGAZZO, *Hokusai, Hiroshige, Utamaro*, cit., p. 20

[5] Penelope MASON, *History of Japanese Art*, Upper Saddle River, Pearson Prentice Hall, 2005, pp. 273-276

[6] Rossella MENEGAZZO, *Hokusai, Hiroshige, Utamaro*, cit., pp. 22-23

[7] I quartieri di piacere quali Yoshiwara a Edo o Shimabara a Kyoto svilupparono a loro volta una loro sofisticata etichetta, uno specifico codice di comportamento e una divisione sociale interna fortemente gerarchica e organizzata, in cima alla quale vi erano le cortigiane di alto rango, le *oiran* 花魁; si veda: Donald JENKINS, "Paintings of the Floating World", cit., pp. 246-247

Nel 1635 un editto shogunale vietò a tutta la popolazione giapponese di poter viaggiare all'estero, mentre nel 1639 venne sancita la chiusura di tutti i porti nazionali alle navi straniere. Iniziava dunque un lungo periodo di isolazionismo, noto come *sakoku* 鎖国, che sarebbe cessato solo nel 1853. Eccezione alla chiusura dei rapporti con il mondo esterno era Nagasaki, il solo porto in cui le navi dei mercanti cinesi e olandesi - gli unici stranieri ammessi a commerciare con il Giappone - avevano il permesso di attraccare[8].
Risultato di questo isolamento fu che i facoltosi mercanti, non potendo guardare ai paesi d'oltremare, vennero ulteriormente incentivati a rivolgersi al consumo "locale" di generi di lusso e a farsi intenditori assai sofisticati di svariate forme d'intrattenimento che la cultura cittadina, plasmata e permeata dai loro stessi valori e gusti, poteva fornire[9].
I nuovi canoni estetici e gli interessi della popolazione cittadina influenzarono notevolmente la produzione delle arti decorative e applicate, ma soprattutto diedero vita a un nuovo filone artistico-letterario, che aveva quali suoi soggetti principali le mode e i piaceri mondani, fugaci ed effimeri che caratterizzavano i sogni e le fantasie dei *chōnin*, che ne erano al contempo fruitori e protagonisti. Un "mondo fluttuante", *ukiyo* 浮世, fatto di gioie temporanee e passioni passeggere, quasi illusorie[10], destinate a svanire presto e che proprio per questo dovevano essere vissute fino in fondo nella vita presente[11]. Esso divenne il protagonista indiscusso della letteratura popolare del tempo, ma soprattutto di una vasta produzione di immagini di medio-piccole dimensioni – facilmente maneggiabili e utilizzabili in ambienti più o meno modesti e altrettanto facilmente smerciabili, dati i costi contenuti – che andavano da paraventi e rotoli dipinti, a illustrazioni stampate su fogli sciolti o raccolte in serie e album: le immagini *ukiyoe* 浮世絵.

[8] Va comunque fatto notare che, soprattutto grazie alle politiche illuminate dello *shogun* Yoshimune a metà Settecento, molte innovazioni scientifiche e tecnologiche, nonché libri, provenienti dai paesi occidentali e importati dai mercanti olandesi, raggiunsero il Giappone. Queste conoscenze e invenzioni destarono l'interesse e la curiosità degli intellettuali, e non solo, dando origine a una branca di studi riguardanti l'Occidente, conosciuta all'epoca come *rangaku* 蘭学, cioè "studi olandesi"; si vedano: Tsuneko S. SADAO e Stephanie WADA, *Discovering the Arts of Japan. A Historical Overview*, New York - London, Abbeville Press, 2010, pp. 162-166 e pp. 198-202 e Rossella MENEGAZZO, "Hokusai, Hiroshige, Utamaro. Luoghi e volti del Giappone …, cit., p. 26

[9] Sarah THOMPSON, "The World of Japanese Prints", *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, 82,349/350, 1986, p.3

[10] Infatti il termine aveva le sue origini nella filosofia buddhista, dove indicava le illusioni transitorie del mondo terreno, fonti solamente di dolore e sofferenza.

[11] Amaury A. GARCÍA RODRÍGUEZ, "La xilografía del periodo Edo", in *Cultura popular y grabado en Japón: siglos XVII a XIX*, Colegio de Mexico, 2005, pp. 40-41

# 2. Verso il colore: *nishikie*

*Il percorso evolutivo dell'ukiyoe, il processo di stampa e le tecniche*

## *2.1 L'iconografia del "mondo fluttuante": storia, caratteristiche e temi di un'industria di massa*

La produzione di immagini legate al "mondo fluttuante" dei quartieri di piacere, delle case da tè, dei teatri e attori *kabuki*, delle cortigiane e di tutti quegli effimeri piaceri che costellavano la vita mondana della borghesia cittadina, si compone di svariate tipologie pittoriche, tra cui dipinti su paraventi (*byōbu* 屏風) e rotoli verticali da appendere (*kakemono* 掛物). Inoltre a questo genere appartengono, soprattutto, le stampe *ukiyoe* 浮世絵: xilografie vendute al pubblico del tempo come fogli singoli o rilegate in album, come libri illustrati o disegni decorativi per ventagli[1]. Ma esse fungevano anche da calendari illustrati (*egoyomi* 絵暦), piccole stampe per committenze private di alta qualità realizzate per occasioni di festa o scambi poetici tra i membri di circoli intellettuali (*surimono* 刷物), programmi e cartelloni teatrali (*shibai banzuke* 芝居番付) oppure da manifesti pubblicitari, addobbi per gli interni domestici, giochi e altre pubblicazioni di uso comune[2].

Essendo concepite principalmente come pubblicità, souvenir, poster o come oggetto d'intrattenimento in sostituzione a quanto rappresentatovi, e in ogni caso come decorazioni usa e getta, le stampe *ukiyoe* rispondevano alle esigenze di un mercato di massa. In questo senso, il loro sviluppo è strettamente legato a quello dell'industria editoriale e, più in generale, della stampa[3].

[1] Rossella MENEGAZZO, *Hokusai, Hiroshige, Utamaro*, cit., p. 20
[2] Amaury A. GARCÍA RODRÍGUEZ, "La xilografía del periodo Edo", cit., pp. 59-63
[3] Sarah THOMPSON, "The World of Japanese Prints", cit., pp. 4-5

### *2.1.1 Storia e sviluppo delle xilografie ukiyoe*

La storia della stampa in Giappone ha radici antiche, riconducibili ai primi esempi di scritti stampati, perlopiù invocazioni buddhiste, introdotti dal continente cinese attraverso la penisola coreana nell' Ottavo secolo, in epoca Nara[4]. Per lungo tempo i testi stampati sarebbero stati legati alla divulgazione religiosa: nel tardo periodo Heian e in epoca Kamakura, infatti, l'amidismo e altre correnti del Buddhismo giapponese furono tra i principali fautori dello sviluppo delle tecniche di stampa xilografica (sempre di derivazione cinese) [5] . La produzione di libri stampati, comunque, rimase generalmente confinata ai templi e alle scuole buddhiste, sia in qualità di mezzo di pratiche devozionali sia come strumento di divulgazione dottrinale. Un'alternativa al metodo di stampa con matrice in legno di origine cinese fu rappresentata dall'introduzione, nel XVI secolo, della tecnica a caratteri mobili importata sia dalla Corea – a seguito delle campagne di conquista promosse da Toyotomi Hideyoshi – sia dai missionari gesuiti europei. Tuttavia i caratteri mobili non incontrarono grande successo in Giappone e questa metodologia venne ben presto abbandonata in periodo Edo, durante il quale si assistette a un'importante rivoluzione della stampa, basata ancora una volta sulle matrici in legno[6].

La stabilità e la prosperità economica che caratterizzarono soprattutto la prima parte dell'epoca Edo favorirono un considerevole aumento del tasso di alfabetizzazione, facilitato dalla rapida diffusione di scuole in tutto il territorio giapponese; tanto che a metà del XIX secolo, all'incirca il 50-60% della popolazione era in grado di leggere e scrivere. Prodotto e fattore di questa crescita, fu il progressivo sviluppo dell'industria editoriale commerciale e l'innovazione delle tecniche di stampa. La preferenza delle matrici lignee ai caratteri mobili, in particolare, sarebbe probabilmente da attribuire al minor costo che tale metodo richiedeva. Infatti, gli editori solitamente pubblicavano alla volta un numero ridotto di copie di un'opera, preferendo ristamparle ripetutamente nel tempo, anche per periodi molto estesi: tale operazione era notevolmente facilitata dall'uso della xilografia, in quanto le matrici, una volta intagliate, potevano essere

[4] Andrew T. KAMEI-DYCHE, "The History of Books and Print Culture in Japan: The State of the Discipline", *Book History*, 14, 2011, p. 272

[5] David B. WATERHOUSE, *Harunobu and his age. The development of colour printing in Japan*, London, British Museum Press, 1964, pp. 9-11

[6] Andrew T. KAMEI-DYCHE, "The History of Books and Print Culture in Japan...", cit., pp. 272-274

conservate e riutilizzate di nuovo quando il mercato lo avrebbe richiesto[7]. Questo sistema era vero soprattutto per la pubblicazione di romanzi e altri testi, ma non è difficile credere che riguardasse anche le stampe illustrate.

La crescente richiesta, da parte dei *chōnin*, di passatempi letterari portò ben presto alla nascita di nuovi generi e, di conseguenza, allo sviluppo di un mercato popolare della letteratura d'intrattenimento, che si tradusse nell'affermazione di un settore commerciale di case editrici private. La diffusione di libri rilegati, suddivisi e classificati in svariati generi e tipologie, fu certamente un elemento fondamentale nell'evoluzione delle stampe *ukiyoe*[8]. A partire dagli inizi del XVII secolo, infatti, molti libri contenevano illustrazioni, principalmente in bianco e nero o monocrome[9], ma in seguito anche a colori: i cosiddetti *kusazōshi* 草双紙, che comprendevano diverse tipologie di narrativa popolare e vantavano una considerevole notorietà, erano testi illustrati in perfetto stile *ukiyoe* e non di rado gli stessi artisti di stampe venivano incaricati di realizzarne le copertine o le immagini interne[10]. Inoltre, si sviluppò un mercato di illustrazioni erotiche, che sarebbe divenuto nel tempo una componente importante della produzione delle stampe del "mondo fluttuante"[11].

Se il mercato editoriale fu uno degli stimoli alla nascita delle xilografie *ukiyoe*, altro importante antecedente, soprattutto stilistico e tematico, fu la pittura mondana in stile giapponese *yamatoe* sviluppata dalla scuola Tosa durante il XVI secolo. A essa si sarebbero rifatti, con i loro dipinti raffiguranti scene di genere, anche altri precursori della corrente dell'*ukiyoe* e cioè alcuni maestri appartenenti alla scuola Kanō quali Yoshinobu (1552-1640), Naizen (1566-1608) e Naganobu (1577-1654)[12].

Tra gli altri "padri" dell'*ukiyoe* vanno ricordati il pittore e illustratore Iwasa Matabei (1578-1650) e gli artisti che si cimentarono nella pittura *bijinga* 美人画, ovvero nella

[7] In questo modo le case editrici erano in grado di recuperare la notevole spesa iniziale rappresentata da una nuova pubblicazione. Inoltre non era raro che un editore traesse profitto dalla vendita delle matrici e dei diritti di stampa di una certa opera a un suo concorrente; si veda: HIOKI Kazuko, "Japanese printed books of the Edo period (1603–1867): history and characteristics of block-printed books", *Journal of the Institute of Conservation*, 32, 1, 2009, pp. 79-81

[8] Andrew T. KAMEI-DYCHE, "The History of Books and Print Culture in Japan...", cit., pp. 274-275

[9] Peter F. KORNICKI, "The Publishing Trade", in Amy Reigle Newland (a cura di), *The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005, p. 305

[10] HIOKI Kazuko, "Japanese printed books of the Edo period (1603–1867)…", cit., pp. 97-100

[11] Peter F. KORNICKI, "The Publishing Trade", cit., p. 305

[12] David B. WATERHOUSE, *Harunobu and his age*…, cit., p. 12

rappresentazione di bellezze femminili ideali (perlopiù cortigiane)[13], che divenne estremamente popolare durante l'era Kanbun 寛文(1661-1672)[14].

Da queste forme pittoriche si sviluppò un genere incentrato, oltre che su rappresentazioni di cortigiane e donne affascinanti, su scene di genere e passatempi mondani, talvolta con eleganti allusioni e riferimenti colti a tematiche letterarie ripresi dalla pittura di corte, e spesso caratterizzato dall'attenzione nei confronti degli stili di vita, dei divertimenti e dei "tipi umani" dei centri urbani come Edo[15]. Tali dipinti, perlopiù realizzati su carta o seta nella forma di rotoli o paraventi, presero il nome, appunto, di *ukiyoe*, "immagini del mondo fluttuante". Da questo genere pittorico avrebbe ripreso le sue tematiche la stampa xilografica che si sarebbe sviluppata poco dopo, proprio grazie all'opera del pittore Hishikawa Moronobu. Dopo di lui, comunque, molti artisti dell'*ukiyoe* si sarebbero cimentati sia nella stampa che nella pittura.

Influenza fondamentale fu, comunque, proprio quella dei testi illustrati come i *kusazōshi*, specie quelli che riportavano brevi racconti e storie riguardanti episodi di vita, spesso umoristici e parodici, di cittadini e cortigiane, i cosiddetti *ukizōshi* 浮双紙. Apparsi per la prima volta agli inizi del XVII secolo, essi guadagnarono una tale popolarità che la qualità delle loro illustrazioni crebbe a tal punto da renderli opere di un certo pregio già in era Genroku 元禄(1688–1704)[16]. Da essi sarebbero emerse altre tipologie di libri illustrati, incluse nella categoria dei *kusazōshi*, che si svilupparono a partire dal tardo XVII secolo.

L'affermazione dell'editoria e dell'*ukiyoe* come forma d'arte puramente commerciale non sarebbe stata possibile senza il patrocinio della popolazione cittadina. Buona parte delle stampe del XVIII e del XIX secolo erano prodotti economici, come souvenir dei quartieri di piacere o dei teatri *kabuki*, e alla portata della gente comune, che ne era infatti la principale fruitrice, e solamente alcune edizioni particolari – specie quelle commissionate per occasioni speciali da privati – erano davvero costose.

Tuttavia fu proprio grazie al mecenatismo di committenti privati come intellettuali e ricchi borghesi che l'editoria e le tecniche di stampa poterono raggiungere standard più

[13] Questo fatto fa presumere che potesse trattarsi di dipinti venduti a clienti abituali dei quartieri di piacere, come agiati borghesi e samurai, in qualità di costosi souvenir.
[14] Penelope MASON, *History of Japanese Art*, cit., pp. 278-279
[15] Donald JENKINS, "Paintings of the Floating World…", cit., pp. 257-258
[16] Donald JENKINS, "Paintings of the Floating World…", cit., pp. 257-258

elevati e perfezionarsi. Se le illustrazioni di libri e di poster pubblicitari inizialmente erano solo in bianco e nero o monocrome, talvolta dipinte a mano, gradualmente cominciarono a comparire delle sperimentazioni di xilografie policrome.
Le prime stampe a colori vennero commissionate soprattutto da gruppi di poeti dilettanti, che avevano l'abitudine di scambiarsi raccolte poetiche realizzate per particolari occasioni, al cui interno comparivano immagini colorate - inizialmente dipinte a mano e più tardi, a partire dagli inizi del XVIII secolo, stampate direttamente in due o tre colori[17].
La nascita delle stampe policrome in fogli singoli, in particolare, deve molto alla realizzazione di calendari pubblicati privatamente. Saranno queste opere il preludio alle stampe a colori come attività commerciale su larga scala. Poiché in epoca Edo i calendari erano prodotti solo su diretta autorizzazione del governo shogunale, i circoli e i singoli committenti dovevano per forza fare affidamento su pubblicazioni patrocinate privatamente. Furono proprio questi lavori finanziati da mecenati più o meno abbienti, come quelli commissionati per i festeggiamenti del nuovo anno nel 1765 da un certo Kyosen, a permettere un'evoluzione nella xilografia policroma: infatti venivano utilizzate più matrici, una per ogni colore[18].

### *2.1.2 Dal nero al "broccato": storia di un'evoluzione cromatica*

Lo sviluppo tecnico delle stampe *ukiyoe* attraversò diverse fasi evolutive.
Come si è visto, esse erano strettamente correlate al mercato editoriale e librario, traendo le loro origini proprio come illustrazioni di testi, e le prime immagini di questo genere erano in bianco e nero, note come *sumizurie* 墨摺絵 o semplicemente *sumie* 墨絵. Nel corso dei primi decenni del XVIII secolo si assistette all'aggiunta del colore: i primi esempi in questo campo erano dipinti a mano, utilizzando principalmente una tinta rosso-arancione, denominata *tan* 丹, a cui potevano talvolta affiancarsi il giallo e il blu[19]. In particolare, benché la maggior parte degli autori di tali opere siano oggi a noi

[17] David B. WATERHOUSE, *Harunobu and his age*…, cit., p. 12-19
[18] David B. WATERHOUSE, *Harunobu and his age*…, cit., p. 20-21
[19] Sandra A. CONNORS, Elizabeth I. COOMBS, Roger S. KEYES e Paul M. WHITMORE, "The Identification and Light Sensitivity of Japanese Woodblock Print Colorants: the Impact on Art History and Preservation", in Paul Jett, John Winter e BIytlie McCarthy (a cura di), *Scientific Research on the Pictorial*

ignoti, negli anni venti del Settecento Okumura Toshinobu ne realizzò alcune raffiguranti attori *kabuki*[20]. Altri artisti i cui nomi sono legati a questa tipologia di immagini, dette *tan e* 丹絵, sono Torii Kiyonobu, Okumura Masanobu, noti anch'essi per le loro rappresentazioni di popolari attori *kabuki* loro contemporanei, e Hishikawa Moronobu[21]. Quest'ultimo, che operava prima di tutto come pittore ed era famoso per le sue scene di genere, è spesso accreditato come il "padre" dell'*ukiyoe* e l'inventore di un nuovo formato, ovvero quello delle stampe su fogli singoli indipendenti commercializzati sia separatamente che raccolti in album, gli *ichimaie* 一枚絵 – divenuto poi nel tempo il format prediletto[22].

Il pigmento *tan* venne gradualmente sostituito da un nuovo colore, dalle tonalità rosso-rosate, chiamato *beni* 紅 e ottenuto dalla pianta di cartamo (*Carthamus tinctorius*). Oltre al rosa, in tali lavori erano presenti anche altre tinte, come il giallo, il blu o il verde; ma il *beni* restava comunque la componente cromatica principale, motivo per cui vennero definiti *benie* 紅絵 ("immagini rosa"). Poiché spesso a scopo decorativo si utilizzava anche un inchiostro nero misto a colla che garantiva una finitura dall'effetto laccato, tali opere venivano indicate anche come *urushie* 漆絵 ("immagini laccate")[23]. Esse sono databili soprattutto tra gli anni venti e trenta del XVIII secolo e gli stessi Kiyonobu e Masanobu, assieme ad altri come i membri della scuola Torii e a Ishikawa Toyonobu, vi si dedicarono[24].

Fu tuttavia negli anni quaranta del XVIII secolo che prese piede un'importante innovazione tecnica: la stampa a colori. I primi esempi risalivano già ad alcuni album poetici risalenti al secondo decennio dello stesso secolo, ma queste prime semplici stampe a colori dovettero attendere del tempo prima di poter essere immesse nel mondo della produzione commerciale. Il primo esemplare documentato è datato 1742 ed è firmato Okumura Masanobu[25]. Si trattava principalmente di stampe a due colori, solitamente nei toni del rosso-rosa *beni* e del verde, ragion per cui venivano designate

---

(segue nota) *Arts of Asia: Proceedings of the Second Forbes Symposium at the Freer Gallery of Art*, London, Archetype Publications, 2005, p. 40

[20] CONNORS, Sandra A., COOMBS, Elizabeth I., KEYES, Roger S. e WHITMORE, Paul M., "The Identification and Light Sensitivity of Japanese Woodblock Print Colorants…", cit., p. 40

[21] MIHARA Shigeyoshi, "Ukiyo-e: Some Aspects of Japanese Classical Picture Prints", *Monumenta Nipponica*, 6, 1/2, 1943, pp. 251-252 e Sarah THOMPSON, "The World of Japanese Prints", cit., pp. 4-9

[22] Amaury A. GARCÍA RODRÍGUEZ, "La xilografía del periodo Edo", cit., p. 51

[23] Sarah THOMPSON, "The World of Japanese Prints", cit., p. 7

[24] MIHARA Shigeyoshi, "Ukiyo-e: Some Aspects…", cit., p. 251

come *benizurie* 紅摺絵 ("immagini rosa stampate"). Esse furono assai popolari per un periodo di circa vent'anni, tra gli anni quaranta e sessanta del Settecento, lasso di tempo durante il quale aumentò anche il numero di matrici utilizzate, pur restando inferiore a cinque[26].

Come già accennato, fondamentali per la sperimentazione e il perfezionamento di queste xilografie a colori furono proprio le pubblicazioni private come *surimono* e calendari, da cui poi si passò a lavori pensati per un più ampio mercato.

Non è dunque un caso che, quando nel 1765 circa apparvero le prime stampe interamente a colori, esse fossero pensate come produzioni private, nello specifico calendari illustrati[27]. Queste primissime sperimentazioni sono attribuite a Suzuki Harunobu, che viene perciò generalmente accreditato come il padre delle stampe *nishikie* 錦絵 ("immagini di broccato"), ovvero le xilografie policrome con più di cinque colori – che richiedevano l'uso di numerose matrici, una per ogni sfumatura cromatica[28]. I progressi tecnici di tale produzione a colori avrebbero continuato ad accrescere negli anni seguenti, tanto che oggi il periodo compreso tra il 1781 e il 1801, durante il quale operarono artisti del calibro di Torii Kiyonaga e Kitagawa Utamaro, viene definito quale "epoca d'oro" delle stampe *ukiyoe*[29].

Sarebbero state le xilografie *nishikie*, divenute a loro volta beni di consumo di massa, a regnare sul mercato editoriale fino alla fine del XIX secolo.

### *2.1.3 Produzione di massa, produzione standardizzata: i formati e i temi*

Trattandosi di una produzione di massa, ben presto le stampe *ukiyoe* svilupparono una serie di formati e tematiche iconografiche standardizzate.

Le illustrazioni potevano essere orizzontali o verticali, presentando misure diverse a seconda della tipologia, delle tematiche e degli usi per cui erano prodotte; in particolare, con l'affermazione della tecnica *nishikie* il numero dei tagli possibili aumentò

---

[25] Roger S. KEYES, *Japanese Woodblock Prints. A catalogue of the Mary A. Ainsworth Collection*, Oberlin, Allen Memorial Museum, Oberlin College, 1984, p. 28

[26] MIHARA Shigeyoshi, "Ukiyo-e: Some Aspects…", cit., Plate D e Sarah THOMPSON, "The World of Japanese Prints", cit., p. 10

[27] Roger S. KEYES, *Japanese Woodblock Prints*…, cit., pp. 30-31

[28] David B. WATERHOUSE, *Harunobu and his age*…, cit., pp. 14-23

[29] Michele DERRICK, Richard NEWMAN e Joan WRIGHT, "Plant Dye Identification in Japanese Woodblock Prints", *Arnoldia*, 74, 3, 2017, p. 13

notevolmente. In genere, si possono però identificare alcuni formati ricorrenti e maggiormente diffusi. Uno dei più comuni era l'*ōban* 大判 ("formato grande", 390-395×260-270mm), utilizzato nella produzione *nishikie* per vari soggetti, tra cui il genere *ōkubie* 大首絵[30] e i paesaggi. Spesso più *ōban* erano pensati per essere disposti uno accanto all'altro per formare un polittico.

Molto diffuso era anche il *chūban* 中判 ("formato medio", 260×195mm), indicativamente la metà di un foglio *ōban*, utilizzato da artisti quali Hiroshige. Un'altra versione di questa tipologia, che misurava all'incirca 290×220mm, era prediletta invece dai primi autori di stampe policrome come Suzuki Harunobu.

Vi era poi lo *hosoban* 細判 ("formato stretto", 330×150mm), impiegato in genere verticalmente. Esso incontrò i favori degli autori di stampe che ritraevano attori (*yakushae* 役者絵), come Tōshūsai Sharaku e i membri della scuola Katsukawa.

Altri formati abbastanza comuni si basavano su biglietti poetici di forma quadrata (*shikishi* 色紙) o rettangolare (*tanzaku* 短冊) ed erano spesso utilizzati per la realizzazione di *surimono*. Tra questi spiccavano lo *chūtanzakuban* 中短冊判 ("formato medio per biglietti poetici", 390×120mm) e l'*ōtanzakuban* 大短冊判 "formato grande per biglietti poetici", 390×175mm), legati alla produzione di *kachōga* 花鳥画 ("immagini di fiori e uccelli")[31].

Non erano soltanto le dimensioni dei fogli a presentare un pattern ricorrente: anche le tematiche iconografiche, per quanto varie, potevano essere ricondotte a delle categorie generali.

Tra le più famose immagini dell'*ukiyoe* spiccano le rappresentazioni di attori e bellezze femminili. Il primo genere, quello delle stampe che ritraevano gli attori *kabuki*, le cosiddette *yakushae* 役者絵, vide tra i suoi pionieri, nella prima metà del XVIII secolo, i membri della scuola Torii, specie Torii Kiyonobu e Torii Kiyomasu[32]. Tra gli anni settanta e ottanta del Settecento furono gli artisti della scuola Katsukawa, come

[30] Letteralmente "immagini di grandi teste", si trattava di ritratti a mezzo busto, perlopiù di attori teatrali e di bellezze femminili. Tra gli artisti che produssero questo genere di opere, figurano Kitagawa Utamaro e Tōshūsai Sharaku.

[31] Sarah THOMPSON, "The World of Japanese Prints"…, cit., p. 5 e SHIHO Sasaki, "Materials and Techniques", in Amy Reigle Newland (a cura di), *The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005, pp.328-330

[32] Amaury A. GARCÍA RODRÍGUEZ, "La xilografía del periodo Edo…", cit., p.57

Katsukawa Shunshō, a farla da padroni in questo settore di mercato, sviluppando immagini che si concentravano su di una sola figura. Questo genere di autoritratti avrebbe raggiunto il suo apice con i lavori di Tōshūsai Sharaku a fine secolo. Le *yakushae* furono debitrici del loro successo all'affermazione e alla fama che in epoca Edo ottenne il teatro *kabuki*: gli attori divennero dei divi e la popolazione si appassionò sempre più a tali spettacoli. Le stampe, nate inizialmente solo come poster pubblicitari delle rappresentazioni, si evolvettero presto in una serie di ritratti che riproducevano gli attori nei loro ruoli e pose più noti: una vera e propria forma di merchandising che riscosse nel tempo sempre maggiore popolarità[33].

Altrettanta fortuna commerciale incontrarono i *bijinga* 美人画, ovvero le immagini di soggetti femminili, specie cortigiane e intrattenitrici appartenenti al mondo dei quartieri di piacere dell'epoca o bellezze idealizzate. Tuttavia, con il tempo, anche donne appartenenti a svariati ceti sociali cittadini, come figlie e mogli di mercanti e samurai, note per la loro avvenenza e raffinatezza, ne sarebbero diventate protagoniste. Il primo artista a specializzarsi in questo genere fu, negli anni sessanta e settanta del Settecento, Suzuki Harunobu, noto per le sue figure aggraziate e dalle sembianze adolescenziali – seguito poi da molti altri, come Torii Kiyonaga, che negli anni ottanta svilupparono uno stile di rappresentazione più allungato e meno realistico. L'età d'oro delle stampe *bijinga* si ebbe con l'opera di Kitagawa Utamaro e di Sharaku tra l'ultimo decennio del XVIII secolo e i primi anni del XIX secolo. In questo frangente, il formato prediletto dagli artisti di questo genere divenne l'*ōban* – tendenza che già si riscontra nelle opere databili agli anni ottanta del Settecento – anche in virtù dei grandi ritratti a mezzobusto degli *ōkubie*, in cui si riscontrava un interesse verso la fisionomia e l'indagine psicologia dei soggetti rappresentati[34].

Non sempre facilmente distinguibili dai generi precedenti, sono le stampe definite come "paragoni" o "adattamenti", ovvero realizzate secondo le convenzioni del *mitate* 見立. La nozione di *mitate* indica la giustapposizione, nello stesso contesto, di due concezioni dissimili, che poco hanno a che fare l'una con l'altra, oppure un'immagine di ambientazione moderna a cui viene sovrapposta un'ulteriore dimensione interpretativa, spesso fatta di rimandi a episodi letterari o storici. Non è un caso che questo genere si sviluppò inizialmente nell'ambito delle produzioni private commissionate da circoli di

[33] Sarah THOMPSON, "The World of Japanese Prints", cit., pp. 6-13
[34] Sarah THOMPSON, "The World of Japanese Prints", cit., pp. 14-21

intellettuali e poeti, dove la raffigurazione di un soggetto contemporaneo in un contesto moderno richiamava, grazie ad alcuni dettagli come la posa, il costume o l'iconografia, a famose vicende letterarie o leggendarie[35]. Le stampe di questa tipologia erano soprattutto parodiche e umoristiche, spesso con soggetto bellezze femminili o personaggi del passato o della letteratura, oppure giustapposizioni di luoghi o poemi con figure contemporanee o scene di genere. Non di rado il *mitate* era una scusa per poter realizzare una serie dove poter paragonare determinati soggetti noti della contemporaneità a elementi letterari e artistici come le quattro stagioni, i sette dei della fortuna e altri. Tantissimi artisti si cimentarono nella categoria del *mitate*, come Utamaro, Hosoda Eishi, Harunobu e Utagawa Kuniyoshi[36].

La produzione di stampe a tema paesaggistico, le cosiddette *fūkeiga* 風景画, invece, non si affermò come un genere proprio prima del XIX secolo. Suoi predecessori furono libri di viaggio e guide turistiche, che occupavano una posizione importante all'interno del mercato editoriale dell'epoca[37]. A dare un rilevante impulso allo sviluppo di questo tipo di immagini fu la necessità da parte di artisti ed editori di trovare nuovi soggetti per le loro opere, poiché le raffigurazioni di cortigiane, donne attraenti e attori erano state vietate dalle disposizioni redatte dal governo in era Kansei (1789-1801)[38]. Oltre a ciò, fondamentali furono le immagini prospettiche introdotte dall'Europa mediante libri e dispositivi ottici importati dai mercanti olandesi, che influenzarono non poco gli artisti del tempo[39]. Tra coloro che si confrontarono con questa tipologia, si distinsero soprattutto i nomi di Katsushika Hokusai e Utagawa Hiroshige.

Anche le stampe di tipo *kachōga* (花鳥画, "immagini di fiori e uccelli"), ovvero raffiguranti fiori, piante, animali quali insetti, pesci, uccelli e altri soggetti naturali, incontrarono i favori della clientela. Esse si richiamavano all'omonima antica tradizione pittorica, di derivazione cinese e ben nota nell'arte giapponese, che vedeva come soggetti proprio piante, fiori e uccelli. Naturalmente queste xilografie si proponevano come un'alternativa, economica e accessibile al più vasto pubblico, ai preziosi dipinti su paraventi, rotoli *kakemono* e *fusuma* che decoravano le abitazioni dei più facoltosi; ma erano molto apprezzate anche per il significato simbolico e benaugurale che spesso

[35] Roger S. KEYES, *Japanese Woodblock Prints*…, cit., pp. 30-31
[36] Sarah THOMPSON, "The World of Japanese Prints", cit., pp. 22-27
[37] Sarah THOMPSON, "The World of Japanese Prints", cit., pp. 40-47
[38] Amaury A. GARCÍA RODRÍGUEZ, "La xilografía del periodo Edo", cit., p. 54-55 e 57-58
[39] Stephen LITTLE, "The Lure of the West: European Elements in the Art of the Floating World", *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 22, 1, 1996, pp. 87-93

sottintendevano. Generi popolari erano anche le raffigurazioni di scene di vita quotidiana, spesso legate a un'ulteriore interpretazione basata sul *mitate*[40], le stampe di guerrieri ed eroi del passato (*mushae* 武者絵) – sviluppatesi nel XIX secolo e fra i cui autori figura Utagawa Kuniyoshi – e, soprattutto, le stampe a tema erotico. Queste ultime, conosciute come *makurae* 枕絵 ("immagini del guanciale") o *shunga* 春画 ("immagini primaverili"), occuparono un'importante fetta del mercato editoriale durante tutto il periodo Edo, benché la loro produzione nel tempo fosse stata pesantemente limitata e addirittura bandita dal governo. Tuttavia, esse continuarono a circolare come edizioni private o clandestine, in genere sotto forma di album di dodici stampe o come libri erotici. Infine, una categoria a sé stante era rappresentata dai libri illustrati, gli *e hon* 絵本, di cui facevano parte anche gli *ukizōshi* e i *kusazōshi*[41], e dalle pubblicazioni di carattere privato, come i *surimono* 刷物 (letteralmente "cose stampate") e i calendari - commissionati da singoli mecenati o da circoli di intellettuali, letterati e poeti per ricorrenze speciali o con intenti augurali. Quest'ultima tipologia di immagini permise la sperimentazione di nuove tecniche di stampa, richiedeva l'impiego della massima cura, abilità tecnica e qualità dei materiali impiegati, ma soprattutto sviluppò delle tematiche proprie, quali raffigurazioni di soggetti naturalistici, poetici e letterari e della natura morta[42].

## *2.2 Una stampa, quattro attori: il mercato editoriale e le tecniche di stampa tra illustratori, intagliatori, stampatori ed editori*

Oggi attribuiamo una certa stampa a un dato nome, ovvero a quello dell'artista che ne ha eseguito il disegno. Ma sarebbe errato pensare che la realizzazione di una xilografia *ukiyoe* riguardasse una sola persona, anzi: per ottenere un'opera di qualità era necessario il lavoro di tre artigiani altamente specializzati e di grande talento, nominalmente illustratore, intagliatore e stampatore. Tuttavia, altrettanto fondamentali per la riuscita del processo di stampa erano l'attenta supervisione e le direttive di un quarto elemento: l'editore, il quale tirava le fila e spesso commissionava le serie che venivano pubblicate.

[40] Sarah THOMPSON, "The World of Japanese Prints", cit., p. 28
[41] Amaury A. GARCÍA RODRÍGUEZ, "La xilografía del periodo Edo", cit., p. 55- 59
[42] Roger S. KEYES, *Japanese Woodblock Prints…*, cit., p. 46

### *2.2.1 Il mercato editoriale e gli editori*

Il mercato editoriale si affermò a partire dal XVII secolo, divenendo i breve tempo una fiorente industria in grado di distribuire i suoi articoli in tutto il Giappone. Sua caratteristica fondante, che sarebbe rimasta pressappoco invariata nel tempo, era il fatto che libri, mappe e stampe erano venduti e prodotti dalla stessa istituzione[43]. I membri di questo settore – generalmente indicati con il termine *honya* 本屋[44] – iniziarono a riunirsi in corporazioni, spesso suddivise in base al genere di articoli venduti, già a partire dalla seconda metà del Settecento: esse avevano il compito non solo di tutelare i diritti d'autore e sovrintendere la produzione, ma ben presto assunsero anche il ruolo di organizzazioni di auto-censura, in quanto supervisionavano i lavori e ne approvavano la stampa sulla base delle norme governative[45].

L'industria libraria si divideva essenzialmente in due categorie: l'editoria di libri "seri", come testi cinesi o trattati filosofici, storici o riguardanti il Buddhismo, e quella di romanzi, racconti popolari, mappe illustrate e stampe.

Inoltre, essa includeva un'ampia gamma di istituzioni differenti. In cima alla scala gerarchica vi erano gli editori su larga scala, che non si limitavano alla sola pubblicazione, ma commerciavano anche articoli di altre case editoriali, disponevano di dipendenti che operavano come ambulanti e vendevano i loro prodotti anche in altre zone del paese, e gestivano servizi di noleggio libri (*kashihon* 貸本). Vi erano poi editori di piccole dimensioni, che spesso affiancavano l'attività di pubblicazione alla loro principale mansione di intagliatori o di altre professioni collegate al mondo editoriale. Infine vi erano le librerie al dettaglio, che si limitavano a fornire testi e stampe pubblicati da altri. Il loro commercio riguardava una gran quantità di articoli, dai romanzi più popolari alle stampe *ukiyoe*, dai libri illustrati a giochi da tavolo. Le illustrazioni dell'epoca rappresentano spesso questi piccoli esercizi, rivelandone l'abitudine a esporre le stampe fuori dal negozio e offrire ai possibili acquirenti un assaggio della merce disponibile. Molti erano distribuiti lungo le principali arterie cittadine e in prossimità di templi e dei quartieri dei divertimenti.

[43] Peter F. KORNICKI, "The Publishing Trade", cit., p. 307

[44] Questo vocabolo, letteralmente "commerciante in libri", indicava sia il mercato librari in sé che i soggetti che se ne occupavano.

Il settore librario non era il monopolio di una singola città, ma ogni grande centro urbano e persino alcune cittadine di provincia possedevano una loro specifica editoria, che talvolta riusciva addirittura a imporsi su scala nazionale. Tra più importanti editori del tempo, spiccavano Eirakuya Tōshirō di Nagoya, Hachimonji Hachizaemon e Kukuya Kihei di Kyoto, Tsutaya Jūzaburō e Urokogataya Magobei di Edo, Shioya Chōbei di Osaka e Hariya Yohei di Nagasaki[46].
Caratteristiche dell'editoria di epoca Edo erano, dunque, l'attitudine dei commercianti a vendere un gran numero di articoli di generi differenti, l'esistenza di diversi attori, di dimensioni e tipologie, che operavano nel settore e una distribuzione geografica alquanto ampia delle pubblicazioni.

Poiché le grandi case editoriali supervisionavano l'intero processo di stampa, pubblicazione e vendita dei loro prodotti, stava all'editore (*hanmoto* 版元) finanziare e lanciare una determinata serie di stampe *ukiyoe* destinate alla diffusione.
Era lui a stanziare il capitale necessario per alle operazioni editoriali, che dovevano richiedere un investimento iniziale di una certa rilevanza. Inoltre era sempre lui a stabilire quale tipologia di lavori iniziare, con quali formati e quali temi proporre, in relazione alle richieste e alle preferenze dettate dal mercato. Soprattutto, era l'editore a decidere, sulla base di che tipo di opera intendesse intraprendere, a quali artigiani rivolgersi e a seguire passo passo l'intero processo di produzione.

### *2.2.2 Il primo passo: gli illustratori*

Una volta che l'editore aveva stabilito che tipo di lavoro realizzare e a quali maestranze ricorrere, contattava in primis l'illustratore (*eshi* 絵師).
Questi eseguiva uno schizzo basandosi sulle indicazioni ricevute riguardo al tema dell'illustrazione. In seguito esso veniva presentato all'editore, che poteva dare consigli su eventuali modifiche e ne discuteva con il disegnatore. Questi abbozzi spesso presentavano annotazioni dell'artista riguardo lo sfondo e i colori da utilizzare. Non è improbabile che fossero gli editori stessi a suggerire quali tinte impiegare, in base alle

[45] HIOKI Kazuko, "Japanese printed books of the Edo period (1603–1867)…", cit., pp. 82-83
[46] Peter F. KORNICKI, "The Publishing Trade", cit., pp. 306-309

mode vigenti. Ad ogni modo, l'artista poteva proporre in questa occasione una prima idea di quali gradazioni adoperare e in quali zone dell'immagine, ma il preciso schema cromatico veniva definito solamente in seguito, una volta che fosse stata realizzata una prima prova del disegno stampato da parte dell'intagliatore. Solo a quel punto il disegnatore determinava con esattezza le tonalità da applicare e le aree corrispondenti[47].

Una volta ricevuto il benestare dell'editore e dopo che questi aveva apportato la sua firma e il suo timbro sul lavoro, l'illustratore procedeva a realizzare il disegno definitivo e dettagliato (*hanshita e* 版下絵), solitamente realizzato su carta *mino* o *ganpi*, entrambe particolarmente resistenti. Tuttavia non era sempre lo stesso artista a svolgere quest'ultima operazione, ma un copista[48].

Infine, era ancora una volta l'editore a occuparsi di ritirare il bozzetto definitivo e mostrarlo al censore ufficiale, il quale ne approvava o meno la pubblicazione. Quando questo passava il controllo della censura, su di esso veniva apportato il sigillo che ne indicava il consenso alla divulgazione: *aratame in* 改印 o *kiwame in* 極印[49].

Gli illustratori non erano però gli unici responsabili dello stile finale che avrebbe avuto l'opera definitiva una volta conclusa la stampa: l'abilità, il talento e la tecnica dell'intagliatore delle matrici prima, e dello stampatore poi, avevano un peso considerevole nella resa dell'immagine raffigurata. Stava quindi anche all'illustratore stessi, oltre che all'editore, saper scegliere l'incisore più adatto alle sue caratteristiche e che sapesse realizzare un lavoro il più vicino possibile alla sua maniera; oppure stava sempre a lui creare delle illustrazioni che si adattassero e si confacessero alle capacità dell'intagliatore e dello stampatore che avrebbero continuato la sua opera[50]. La qualità della stampa finale, dunque, non dipendeva da una sola persona, ma era questione di una perfetta sintonia tra tutte le parti coinvolte.

[47] Jan TSCHICHOLD, "Chinese and Japanese Colour Wood-Block Printing", *Leonardo*, 4, 1, 1971, p. 79
[48] Amaury A. GARCÍA RODRÍGUEZ, "La xilografía del periodo Edo", cit., pp.43-45
[49] Peter F. KORNICKI, "The Publishing Trade", cit., p. 310
[50] Roger S. KEYES, *Japanese Woodblock Prints…*, cit., pp. 104, 126

### *2.2.3 Nel segno di intagliatori e matrici*

Una volta approvato, il disegno passava nella bottega dell'intagliatore (*hangiya* 版木屋), dove venivano preparate le matrici in legno (*hangi* 版木).

Tali matrici erano realizzate con lo *yamazakura* 山桜, una varietà di ciliegio selvatico, caratterizzato da un legno massiccio e robusto. In genere si preferiva utilizzare lo stesso tronco per la medesima serie, prediligendo la parte interna, più dura, per le tavole che sarebbero state utilizzate per i contorni dell'immagine, mentre la sezione esterna, tendenzialmente più morbida, per quelle destinate ai colori. Una volta livellate e rese lisce, si poteva procedere con l'intaglio[51].

Il processo che portava alla creazione di stampe *nishikie* prevedeva innanzitutto che sulla superficie della tavola, cosparsa di pasta di riso, venisse posizionato a faccia in giù un foglio con il disegno da riprodurre e lo si oliasse perché risultasse trasparente. L'intagliatore (*horishi* 彫師) iniziava quindi a incidere il legno servendosi di piccoli coltelli affilati e ceselli, ognuno con una sua specifica funzione[52]. Solitamente le tavole venivano lavorate su entrambi i lati; inoltre non era così infrequente che a occuparsi della maggior parte delle operazioni fossero gli apprendisti, mentre il maestro eseguiva solamente quelle parti che richiedevano maggiore abilità e precisione, come le mani e i volti[53].

La prima matrice ad essere realizzata era quella dei soli contorni del disegno. Si procedeva dunque a realizzare una prima impressione in inchiostro nero su carta *mino* 美濃紙 o *ganpi* 雁皮紙, che fungeva da prova (*kyōgō* 校合). La stampa tornava nuovamente nelle mani dell'editore e dell'illustratore, i quali revisionavano il risultato e, se lo approvavano, annotavano su di esso le differenti zone in base alla tinta che si voleva l'opera finale avesse[54]. Solitamente l'artista eseguiva tante bozze quante le tonalità desiderate[55].

A questo punto era il momento di intagliare le matrici dei colori: una per ogni diversa gradazione. Ancora una volta i fogli in carta *mino* o *ganpi* erano posti a faccia in giù sul

[51] Jan TSCHICHOLD, "Chinese and Japanese Colour Wood-Block Printing", cit., p. 78
[52] Peter MORSE, "Tokuno's description of Japanese printmaking", in Matthi Forrer e Neil K. Davey (a cura di), *Essays on Japanese art presented to Jack Hillier*, London, R. G. Sawers Publishing, 1982, pp. 125-126
[53] Roger S. KEYES, *Japanese Woodblock Prints*…, cit., p. 104
[54] Amaury A. GARCÍA RODRÍGUEZ, "La xilografía del periodo Edo", cit., p. 46
[55] Jan TSCHICHOLD, "Chinese and Japanese Colour Wood-Block Printing", cit., p. 79

legno e questo veniva inciso e cesellato fino ad ottenere la giusta copia. Naturalmente gli schizzi preparatori eseguiti dagli illustratori per questo scopo andavano distrutti durante il lavoro.

Poiché era fondamentale che l'incisione corrispondesse esattamente con la sezione del disegno che doveva possedere una data colorazione, senza che si sovrapponesse ad altre o fuoriuscisse dai contorni, un ruolo essenziale era giocato dal *kentō* 見当. Con questo termine si indicavano dei contrassegni, delle tacche incise sui contorni esterni della zona intagliata di ciascuna tavola, sul bordo superiore e sul lato opposto. Essi indicavano dove dovesse essere posizionato il foglio al momento della stampa, assicurando che venisse rispettato il giusto registro[56].

Il processo di intaglio delle matrici si concludeva con la realizzazione di nuove prove su carta, una per colore, in maniera da indicare alla maestranza successiva, ovvero lo stampatore, quali gradazioni erano richieste.

Va notato che questo lavoro richiedeva grandi abilità e precisione da parte dell'intagliatore, motivo per cui raramente erano gli stessi illustratori ad occuparsi di incidere le matrici per le loro opere, e perché invece a occuparsene erano generalmente artigiani professionisti che avevano appreso la loro arte dopo anni di apprendistato. Ciascuno, inoltre, sviluppava nel tempo un proprio stile, ragion per cui illustrazioni realizzate dallo stesso autore ma passate per botteghe di incisori differenti possono risultare tanto diverse tra loro da far dubitare che siano state effettivamente disegnate dalla stessa persona[57]. Anche qui tutto dipendeva dalla bravura dell'editore nello scegliere un certo intagliatore in base all'effetto finale desiderato, oppure dall'attenzione dell'illustratore nell'indicare quale incisore dovesse eseguire i suoi lavori, o nel realizzare delle opere il cui stile potesse adattarsi a quello di chi ne avrebbe realizzato le matrici. Nel XIX secolo la figura dell'intagliatore sembrava aver ottenuto un grado di riconoscimento maggiore rispetto ai secoli precedenti, tanto che non solo a metà del secolo divenne abbastanza normale apportare all'opera finita anche la firma dell'incisore, ma alcuni di essi divennero professionisti indipendenti che collaboravano per diverse case editrici[58].

---

[56] Amaury A. GARCÍA RODRÍGUEZ, "La xilografía del periodo Edo", cit., p. 46 e Jan TSCHICHOLD, "Chinese and Japanese Colour Wood-Block Printing", cit., p. 78

[57] Roger S. KEYES, *Japanese Woodblock Prints*…, cit., pp. 104-105, 126

[58] Sulle stampe prodotte tra il XVII e gli inizi del XIX secolo raramente compare la firma dell'intagliatore che si occupò di realizzarne le matrici. Tuttavia pare che già nel XVIII secolo a Edo esistesse una corporazione degli incisori: riconosciuta ufficialmente nel 1791, essa doveva essere attiva già da

### *2.2.4 Stampatori: maestri del colore*

Ultimo passaggio obbligato per la produzione delle xilografie era lo stampatore (*surishi* 摺師), il più importante se si considera la questione dal punto di vista dei pigmenti adoperati.

Stava infatti a questo professionista preparare le tinte e applicarle in maniera tale che l'opera finale presentasse gli effetti cromatici desiderati da illustratore ed editore.

Generalmente per una xilografia *nishikie* erano necessarie non meno di cinque matrici, in quanto solitamente non si utilizzavano meno di tre o quattro colori a stampa, per un totale di incisioni che andavano da otto a dieci – considerato che le tavole venivano intagliate su entrambi i lati[59].

Gli strumenti utilizzati in questo processo erano diversi, solitamente tenuti a portata di mano e conservati in un apposito mobile a più ripiani. Innanzitutto, essenziali erano i pennelli, differenziati in due tipologie: lo *hakobi* 運び, impiegato per mescolare le tinture e applicarle sulle tavole, e lo *hake* 刷毛, in crine di cavallo e adoperato per stendere correttamente i colori sulle matrici[60]. Ci si serviva di un pennello per ogni colore, per evitare di mischiarli involontariamente, e dopo l'uso essi erano fatti asciugare e appesi su un'apposita rastrelliera, che sormontava il mobile a scomparti in cui venivano riposti tutti i materiali necessari alla stampa[61]. Vi era poi il *baren* 馬連, uno strumento di forma rotonda e molto resistente che consisteva di una cordicella di fibre di bambù intrecciate avvolta su se stessa a spirale, fissata a un disco rigido di carta inamidata e rivestita di un'ulteriore "pelle" di foglia di bambù, le cui estremità venivano afferrate dallo stampatore durante l'uso. Esso si adoperava per strofinare i fogli di carta sulle matrici per farvi penetrare il colore[62]. I coloranti invece venivano solitamente conservati in delle boccette di vetro o in delle scodelle in ceramica, e sempre in ciotole simili venivano preparati mescolandoli con acqua.

---

(segue nota) parecchi anni, a dimostrazione dell'importanza che queste figure avevano nel settore dell'editoria; si vedano: Roger S. KEYES, *Japanese Woodblock Prints*…, cit., pp. 104, 126 e Peter F. KORNICKI, "The Publishing Trade", cit., p. 310

[59] Sasaki SHIHO, "Materials and Techniques", cit., pp. 339, 350

[60] SHIHO Sasaki, "Materials and Techniques", cit., p. 332

[61] Peter MORSE, "Tokuno's description of Japanese printmaking", cit., p. 130

[62] Peter MORSE, "Tokuno's description of Japanese printmaking", cit., pp. 130-131

La carta più usata nella stampa policroma era la *hōshogami* 奉書紙, ricavata dalle fibre di una tipologia di gelso, il *kōzo* 楮 (gelso della carta, varietà *Broussonetia papyrifera* o *Broussonetia kazinoki*), che le conferivano una certa resistenza, a cui era spesso aggiunta della polvere di amido di riso, che la rendeva più bianca e levigata. Tra le varie qualità di questa carta, la più comune era la cosiddetta *masagami* 柾紙, che non rappresentava però quella di maggior pregio[63].

Il primo passaggio era la preparazione della carta e dei colori. Per evitare che i coloranti sbavassero, era necessario, mediante un pennello molto largo (detto *dōsabake* 礬砂刷毛), spalmare la carta con un agente isolante, che la rendesse meno permeabile e più resistente all'abrasione a cui sarebbe stata sottoposta durante il processo di stampa. Tale sostanza era nota come *dōsa* 礬砂 e consisteva in una mistura di *nikawa* 膠, una colla di origine animale[64], e di *myōban* 明礬, ovvero allume[65]. Benché si trattasse di un composto acido che poteva rovinare la carta, esso aveva anche il pregio di far risaltare la vivacità di alcune tinture, soprattutto quelle che mostravano dei toni vividi solo in condizioni di acidità[66].

Dopo l'applicazione del *dōsa*, la carta doveva essere appesa e lasciata asciugare: solo in seguito i fogli potevano essere tagliati secondo il formato desiderato. Poiché tale procedimento aggiungeva un ulteriore passaggio all'intero processo di stampa, è plausibile che venisse praticato solamente per le produzioni più pregiate.

I fogli venivano dunque inumiditi con l'ausilio di un apposito pennello e ciascuno era inserito tra due strati di fogli asciutti e lasciato riposare circa sei ore[67].

Il processo di stampa vero e proprio iniziava solamente a questo punto: la tavola intagliata veniva inumidita, in maniera che il colorante applicato successivamente su di essa restasse sulla superficie e non si seccasse. La matrice era quindi posizionata su di un tavolo inclinato[68] e cosparsa, usando lo *hakobi*, con il colore e con della colla di

[63] SHIHO Sasaki, "Materials and Techniques", cit., pp. 327-328

[64] La colla animale *nikawa* si ricavava facendo bollire la pelle e le ossa di cervo, bue oppure pesce.

[65] Marcella IOELE, Gian Franco PRIORI, Maria Vera QUATTRINI e Daila RADEGLIA, "A seventeenth century Japanese painting: Scientific identification of materials and techniques", *Studies in Conservation*, 59, 5, 2014, p.330

[66] SHIHO Sasaki, "Materials and Techniques", cit., p. 331

[67] Peter MORSE, "Tokuno's description of Japanese printmaking", cit., p. 127 e Jan TSCHICHOLD, "Chinese and Japanese Colour Wood-Block Printing", cit., p.79

[68] L'inclinazione del tavolo da lavoro, rialzato dal lato dove si posizionava lo stampatore, permetteva di applicare la stessa pressione su tutta la superficie della matrice anche se ci si trovava seduti. Quando

amido di riso. Quest'ultima sostanza, detta *himenori* 姫糊 e ottenuta facendo bollire della farina di riso con acqua, veniva aggiunta dopo aver applicato la tintura e serviva a facilitarne la corretta distribuzione sulla superficie della matrice; inoltre concorreva a donare maggiore lucentezza ai colori e a fissarli meglio. Pare inoltre che fosse opportuno immergervi anche il pennello, assicurando così una migliore combinazione con la tinta[69].

Tale colla e il colorante erano quindi mescolati con estrema cura e stesi su tutta l'area desiderata grazie al movimento circolare dello *hake*, facendo attenzione a rimuovere eventuali segni delle pennellate ed evitare eccessivi accumuli di colore, che avrebbero potuto portare alla formazione di macchie o alla perdita di definizione dell'immagine[70].

Dopodiché, si posizionava il foglio inumidito sulla matrice, cercando di rispettare il giusto registro segnalato dai *kentō*, e lo si strofinava con il *baren*, applicando una certa pressione e facendo sì che il movimento seguito fosse a *zigzag*: in questo modo il colorante si stendeva e penetrava nella carta[71]. L'operazione di inchiostratura e sfregamento con il *baren* veniva ripetuta più volte, fino a che il colore non aveva raggiunto la giusta saturazione. La ragione dietro questo metodo stava nel fatto che non fosse possibile spalmare sulla matrice una soluzione di colorante eccessivamente densa e carica: infatti essa non sarebbe stata assorbita correttamente dalla carta e avrebbe potuto restare sulla sua superficie, spandendosi e rischiando di formare macchie e sbavature. Era quindi più opportuno impiegare una soluzione più diluita e tenue, che potesse penetrare con maggior facilità e in modo uniforme nelle fibre della carta[72]. Si tendeva, comunque, a partire dalla stampa delle tonalità più chiare e accese, passando poi a quelle più scure[73]. Inoltre, alcune sfumature e gradazioni si ottenevano sovrastampando due colori differenti sulla stessa area, anche se questa tecnica non era così frequente e si preferiva creare la tinta desiderata in precedenza[74].

Tale procedimento si ripeteva per ogni matrice di ciascun colore. Alla fine, ottenute tutte le tonalità desiderate, si faceva asciugare all'aria il foglio e, una volta asciutto, lo si

(segue nota) non era in uso, esso veniva utilizzato per chiudere il mobile a ripiani in cui si conservavano gli strumenti del mestiere.

[69] Peter MORSE, "Tokuno's description of Japanese printmaking", cit., pp. 128, 130

[70] SHIHO Sasaki, "Materials and Techniques", cit., p. 340

[71] Peter MORSE, "Tokuno's description of Japanese printmaking", cit., pp. 130-131

[72] SHIHO Sasaki, "Materials and Techniques", cit., p. 340

[73] Jan TSCHICHOLD, "Chinese and Japanese Colour Wood-Block Printing", cit., p.79

schiacciava tra dei cartoncini piuttosto spessi e lo si pressava leggermente. Questa fase poteva essere seguita da altre eventuali rifiniture e lavorazioni aggiuntive per decorare ulteriormente l'immagine e impreziosirla.

Solo quando tutti i processi di stampa e finitura erano terminati, era lecito dire che l'opera era conclusa. Un ultimo passaggio consisteva in un taglio finale della carta, che, essendo stata più volte inumidita e sottoposta a pressione, spesso risultava allungata e irregolare nelle dimensioni.

Naturalmente anche nel caso dello stampatore, si parla di un professionista altamente capace e qualificato, che doveva le sue abilità a molti anni di apprendistato e pratica[75]. Se l'illustratore infatti poteva indicare quali tonalità e accostamenti desiderava che il lavoro finale possedesse, stava soltanto alla bravura dello stampatore rendere alla perfezione tali gradazioni, intensità e saturazione dei colori. Le tecniche impiegate nella resa di sfumature e ombreggiature, nonché nell'impreziosire la stampa con raffinate decorazioni, erano piuttosto complesse e richiedevano una notevole precisione. Oltre a ciò fondamentali erano la scelta e la preparazione dei coloranti, che spesso si basavano sulla sola esperienza del singolo artigiano.

### *2.2.5 Alcune tecniche di stampa dei colori*

Tra le varie tecniche di stampa utilizzate nella produzione di *nishikie*, vi erano quelle note come *bokashi* 暈し.

Questo termine viene utilizzato per indicare la gradazione tonale e si associa a tutte quelle operazioni impiegate durante il processo di stampa che hanno come scopo la resa sfumata di una certa tonalità. Generalmente ci si riferisce ad esse con l'espressione *fukibokashi* 拭き暈し, letteralmente "*bokashi* strofinato".

Questo procedimento implicava che una piccola quantità di colore venisse applicata sull'area dove si sarebbe dovuta ottenere la sfumatura più scura, e che poi si spalmasse un sottile ma uniforme strato d'acqua, con l'ausilio di uno straccio bagnato, proprio in prossimità del colore, là dove si voleva che la tonalità risultasse più chiara. Dopodiché

[74] Roger S. KEYES, *Japanese Woodblock Prints…*, cit., p. 28; Peter MORSE, "Tokuno's description of Japanese printmaking", pp. 127-129 e Jan TSCHICHOLD, "Chinese and Japanese Colour Wood-Block Printing", cit., p.79

[75] MIHARA Shigeyoshi, "Ukiyo-e: Some Aspects…", cit., pp. 255-256

la tintura veniva combinata con l'acqua della superficie inumidita utilizzando un pennello oppure trascinando il panno stesso come fosse un tampone[76]. Questo passaggio richiedeva notevole abilità, in quanto, in un primo momento, ci si limitava a stendere il colore e l'acqua linearmente senza che questi si mischiassero e solo poi li si mescolava con delle pennellate circolari e decise, ma piuttosto strette. Infine era necessario passare un'ultima volta il pennello seguendo una linea dritta, in maniera che i segni lasciati dal precedente movimento rotatorio sparissero e il colore si distribuisse uniformemente.

Vi erano più tecniche di questo tipo, anche se l'effetto ottenuto era spesso molto simile: solitamente per le aree piuttosto grandi, come il cielo, che richiedevano l'uso del *bokashi* per una superficie alquanto ampia, si parlava di *ōbokashi* 大暈し ("*bokashi* esteso"). Sempre il cielo, ma anche altre zone come il mare e l'erba, presentavano normalmente il cosiddetto *ichimonjibokashi* 一文字暈し ("*bokashi* lineare" o "*bokashi* stretto"), caratterizzato da una stampa lineare e dritta  e da tonalità molto ricche. Un'altra tipologia era lo *atenashibokashi* 当て無し暈し ("*bokashi* indefinito"), basato sull'applicazione di colore e acqua sulla superficie grezza della matrice. Tuttavia questo processo rendeva molto difficile ottenere lo stesso effetto  con coerenza su due stampe differenti. Infine vi era lo *itabokashi* 板暈し ("*bokashi* della tavola") che si otteneva durante il procedimento di incisione: infatti esso prevedeva che il margine intagliato fosse levigato con una varietà di equiseto, per creare una lieve inclinazione. Al momento della stampa, si esercitava una pressione minima per dare maggiore risalto alla leggera pendenza del contorno. Questo sistema si adoperava soprattutto nella resa delle montagne e delle nubi, oppure per l'ombreggiatura delle vesti. In generale, comunque, la tecnica del *bokashi* venne molto apprezzata nel contesto delle stampe paesaggistiche del XIX secolo[77].

Altrettanto importante era la goffratura. Essa non prevedeva l'uso di coloranti applicati sulla matrice e veniva operata a fine del processo di stampa: i colori che appaiono sulle superfici sottoposte a questo trattamento, pertanto, sono stati impressi prima di tale operazione.

Esistevano tre tipi di goffratura. Il primo, detto *karazuri* 空摺 (letteralmente "stampa a vuoto", "stampa senza colore"), si realizzava quando la carta era ancora umida e si utilizzava per realizzare quelle aree che erano caratterizzate da una trama o un motivo,

[76] Rossella MENEGAZZO, *Hokusai, Hiroshige, Utamaro*, cit., p. 319

[77] SHIHO Sasaki, "Materials and Techniques", cit., pp. 340-341

come le fantasie degli abiti, la pioggia, i petali di piccoli fiori e via dicendo. Questi elementi venivano intagliati sulla matrice e si pressavano sulla carta utilizzando il *baren*, in maniera non dissimile dalla modalità di stampa del colore. Il secondo tipo di goffratura era chiamato *nunomezuri* 布目摺 ("stampa a motivo tessile") e consisteva nell'incollare un pezzo di tessuto sulla matrice, laccarlo – così da indurirlo – e trasferirne il motivo sul foglio esercitando pressione con il *baren*. Questa tecnica, utilizzata soprattutto per la resa delle decorazioni di abiti e stoffe, si applicava sulla carta asciutta. Sempre su carta asciutta era eseguita anche l'ultima variante di questa tecnica: il *kimedashi* 極出し (letteralmente "spingere via"). Si otteneva premendo la carta in un intaglio concavo della matrice con uno strumento arrotondato, trasferendolo così sul foglio. Si presentava quindi come una superficie convessa in rilievo e pertanto serviva a suggerire l'aspetto vaporoso di fiori o piume[78].

Altre tecniche di rifinitura e decorazione delle stampe *nishikie* erano legate all'aggiunta, direttamente su carta, di ulteriori coloranti, con lo scopo di impreziosire l'opera, dare maggior risalto a determinati elementi o perfezionare alcuni dettagli.

L'operazione di *gofunchirashi* 胡粉散らし ("spruzzatura del *gofun*") consisteva, per esempio, nello spruzzare il *gofun*[79] direttamente sulla superficie del foglio ed era usata per raffigurare la neve o gli schizzi d'acqua. Per le scene di rapido movimento, invece, si poteva ricorrere al processo di *fukibokashi* ("sfumatura schizzata", da non confondere con la tecnica di stampa *bokashi* prima citata), ovvero lo spruzzare del colore sulla carta picchettando con le setole del pennello oppure sfregando il pennello su di una rete metallica.

Di particolare pregio era la tecnica nota come *kirazuri* o *unmozuri* 雲母刷 ("stampa con la mica"), un metodo decorativo che si basava sull'impego della mica e che si prestava per impreziosire sia sfondi interi sia piccoli particolari. Essa conferiva un effetto satinato uniforme e veniva realizzata mescolando della polvere di mica alla colla di riso *himenori* e applicandola poi al foglio imprimendola con una matrice o servendosi di uno stampo. Solitamente questo composto veniva steso sopra un colore già stampato, ma si potevano anche aggiungere mica e *himenori* direttamente al colorante prima della

[78] SHIHO Sasaki, "Materials and Techniques", cit., p. 341

[79] Il *gofun* è un pigmento bianco, ricavato da conchiglie, solitamente ostriche, sminuzzate e polverizzate. Si tratta di un colorante specificatamente giapponese; si veda: Elisabeth West FITZHUGH, "Pigments on Japanese Ukiyo-e Paintings in the Freer Gallery of Art", in Paul Jett, Janet G. Douglas, Blythe McCartliy e

stampa; in base alla tinta con cui veniva mescolata, si parlava di differenti tipologie di *kirazuri*: *shirounmo* 白雲母 (o *shirokira*, "mica bianca") qualora la mica fosse usata da sola o con l'aggiunta di *gofun*, *kurounmo* 黒雲母 (o *kurokira*, "mica nera") qualora si applicasse all'inchiostro[80].

Infine vanno ricordate le tecniche di *kinginzuri* 金銀刷[81] ("stampa in oro e argento") e di *sunagochirashi* 砂子散らし ("spruzzatura di sabbia"): la prima consisteva nello stampare sull'area desiderata pigmenti metallici, oro o argento appunto, mescolati a una soluzione molto densa di *nikawa*, mentre la seconda prevedeva che si spargessero dei frammenti di foglia d'oro o d'argento sullo sfondo dell'immagine. Quest'ultima era spesso realizzata mediante la stampa di altri coloranti, che creavano un effetto simile a quello dei metalli preziosi; naturalmente la ragione di questa scelta era quella di contenere i costi di produzione, motivo per cui la vera operazione di *sunagochirashi* era piuttosto rara[82]. Entrambe erano associate alla produzione di opere di alta qualità e pertanto riservate alla pubblicazione in ambito privato.

(segue nota) John Winter (a cura di), *Scientific Research in the Field of Asian Art: Proceedings of the First Forbes Symposium at the Freer Gallery of Art*, London, Archetype Publications, 2003, p. 151

[80] SHIHO Sasaki, "Materials and Techniques", cit., pp. 341-344

[81] Sia la tecnica di *kirazuri* che quelle di aggiunta di pigmenti metallici erano specifiche della fase finale del processo di stampa, quando la carta era completamente asciutta; si veda: SHIHO Sasaki, "Materials and Techniques", cit., p. 344

[82] *Ibidem*

# 3. I colori dell'*ukiyoe*

*Pigmenti tradizionali delle stampe nishikie*

Per poter analizzare con maggiore chiarezza e precisione quali fossero i pigmenti blu tradizionali usati nel processo di stampa e quali possano essere state le ragioni per cui il blu di Prussia riscosse tanto successo nella produzione dell'*ukiyoe* nel XIX secolo, è utile prima di tutto dare una panoramica di quelli che erano i coloranti più usati in questo settore.

Per lungo tempo è stato difficile poter riconoscere e classificare i colori utilizzati nelle xilografie policrome, sia perché le testimonianze in materia erano scarse, sia perché lo stato di degrado della qualità delle tinte era tale da renderne difficile l'identificazione.

Tuttavia, un documento interessante è rappresentato dal resoconto, riguardante il processo di stampa a colori, realizzato dal capo dell'Ufficio per l'Incisione e la Stampa del Ministero delle Finanze giapponese, Tokunō Tsūshō, nel 1889 per conto dello Smithsonian Institution. Tale relazione, edita nel 1982 da Peter Morse, rappresenta il rapporto più dettagliato che sia stato redatto prima che la produzione tradizionale di xilografie policrome cessasse nei primi anni del XX secolo[1].

Fortunatamente, studi e ricerche quali "A Pigment Census of Ukiyo-E Paintings in the Freer Gallery of Art" di Elisabeth Fitzhugh (1979), "Identification of Traditional Organic Colorants Employed in Japanese Prints and Determination of their Rates of Fading" di Catherine Bailie, Mary Curran e Robert Feller (1984) e "The Ozone Fading of Traditional Japanese Colorants" di Glen Cass e Paul Whitmore (1988), hanno nel tempo permesso una più approfondita conoscenza dei coloranti utilizzati nelle stampe e nei dipinti di epoca Edo e un'analisi del loro grado di sensibilità alla luce e tempistiche con cui tendono a sbiadire. Altre indagini sono state condotte nel tempo, permettendone una catalogazione più precisa e una migliore definizione delle loro qualità, tra questi si ricordino "Pigments on Japanese Ukiyo-e Paintings in the Freer Gallery of Art" di Elisabeth Fitzhugh (2003), "The Identification and Light Sensitivity of Japanese Woodblock Print Colorants: the Impact on Art History and Preservation" di Sandra Connors, Elizabeth Coombs, Roger Keyes e Paul Whitmore (2005) e "Plant Dye

[1] Peter MORSE, "Tokuno's description of Japanese printmaking", cit., p. 132 e "Smithsonian Institution", *The Tokuno Gift*, 12-3-2019

Identification in Japanese Woodblock Prints" di Michele Derrick, Richard Newman e Joan Wright (2017).
Naturalmente alcuni dubbi permangono ancora e la precisa identificazione di tutti i pigmenti non è sempre possibile, tuttavia oggi è se non altro possibile fornire una visione d'insieme di quali fossero i principali componenti delle tinture utilizzate in periodo Edo, specie nelle stampe *ukiyoe*.

## *3.1 Tra pittura e tintura: l'origine dei pigmenti delle stampe ukiyoe*

I materiali utilizzati per produrre i colori possono essere classificati in due principali categorie chimiche: i composti inorganici (di origine minerale) e quelli organici. Possono essere ulteriormente suddivisibili in sostanze di origine sintetica o naturale. Generalmente, dal punto di vista della durevolezza a lungo termine, si considerano i materiali di origine minerale altamente stabili, a differenza di quelli di origine organica, specie se di derivazione animale o vegetale, che spesso presentano una resistenza alla luce alquanto limitata[2].
Gli stampatori giapponesi di periodo Edo avevano a loro disposizione sia coloranti inorganici che organici, ma questi ultimi erano presenti in numero maggiore.

### *3.1.1 Pigmenti tra seta e carta: l'influenza della pittura e della tintura sulla palette delle stampe*

Se si osserva la gamma cromatica delle opere *nishikie*, risulta evidente che essa è all'incirca la stessa riscontrabile in pittura[3].
Infatti, i colori principali che si possono ritrovare in opere come dipinti su paraventi o *fusuma*, *emakimono* 絵巻物 o altre forme di rotoli illustrati e altre tipologie pittoriche su legno databili a partire dal IX - X secolo sono fondamentalmente bianco, rosso, giallo,

[2] Catherine BAILIE, Mary CURRAN e Robert L. FELLER, "Identification of Traditional Organic Colorants Employed in Japanese Prints and Determination of their Rates of Fading", in Roger Keyes (a cura di), *Japanese Woodblock Prints: A Catalogue of the Mary A. Ainsworth Collection*, Oberlin, Allen Memorial Museum, Oberlin College, 1984, pp. 253-254 e EMOTO Yoshimichi e YAMASAKI Kazuo, "Pigments Used on Japanese Paintings from the Protohistoric Period through the 17th Century", *Ars Orientalis*, 11, 1979, pp. 5-6
[3] Glen R. CASS e Paul M. WHITMORE, "The Ozone Fading of Traditional Japanese Colorants", *Studies in Conservation*, 33, 1, 1988, pp. 30-33

verde, blu e nero – con un'eccezione rappresentata dall'aggiunta di oro o argento[4]. I pigmenti tradizionalmente utilizzati nella resa di questa *palette* nella pittura classica giapponese vennero in buona parte introdotti dalla Cina nel VI secolo e rimasero in sostanza invariati dal VII fino al XIX secolo[5]. Naturalmente, avvennero alcune innovazioni e cambiamenti, specie tra il IX e l'XI secolo e tra il XV e il XVI secolo: nel primo caso con il temporaneo rimpiazzo dell'azzurrite con un sostituto ottenuto dall'unione di ocra gialla e indaco per la resa dei blu, nel secondo con l'introduzione della polvere di conchiglie (*gofun* 胡粉) per il bianco al posto dell'argilla usata nei secoli precedenti[6]. Tuttavia, si può dire che in linea generale la palette e i pigmenti tradizionali della pittura giapponese non andarono incontro a grandi trasformazioni nel corso della storia. Tra i colori più usati figuravano l'argilla, la biacca e il *gofun* per il bianco, il cinabro, l'ossido di piombo o minio (*tan* 丹), l'ocra rossa e il vermiglione per il rosso, il litargirio, l'ocra gialla e la gommagutta per il giallo, la malachite per il verde e l'azzurrite e l'indaco per il blu. Il viola era in genere ottenuto mescolando dei pigmenti rossi e blu, come il cinabro e l'azzurrite. Infine l'inchiostro cinese era impiegato per il nero, mentre talvolta si poteva far ricorso anche all'uso di polveri o foglie d'oro o d'argento[7]. Dunque, si trattava per la maggior parte di coloranti inorganici.

I colori che si possono riscontrare nel campo dell'*ukiyoe* sono essenzialmente gli stessi, con la sola differenza che, se i pittori utilizzavano, come si è visto, soprattutto pigmenti di origine minerale, gli stampatori invece facevano maggiormente ricorso a quelli organici.

Se ci si domanda per quale ragione la gamma cromatica delle stampe *ukiyoe* rispecchi quella pittorica, la risposta può essere trovata nelle loro stesse origini. Come già detto, l'*ukiyoe* nacque come genere pittorico, in particolare dalle opere di Hishikawa Moronobu, che prima di tutto si fece conoscere per i suoi dipinti che raffiguravano

[4] EMOTO Yoshimichi e YAMASAKI Kazuo, "Pigments Used on Japanese Paintings from the Protohistoric Period…", cit. , pp. 6-9 e YAMASAKI Kazuo, "Technical Studies in the Pigments Used in the Ancient Paintings of Japan", *Proceedings of the Japan Academy*, 30, 8, 1954, pp. 782-784

[5] Sandra GRANTHAM, "Japanese Painted Paper Screens: Manufacturing materials and Painting Techniques", *Studies in Conservation*, 47, 3, 2002, p. 85

[6] Marcella IOELE, Gian Franco PRIORI, Maria Vera QUATTRINI e Daila RADEGLIA, "A seventeenth century Japanese painting…", cit. , pp. 330-331 e EMOTO Yoshimchi e YAMASAKI Kazuo, "Pigments Used on Japanese Paintings from the Protohistoric Period…", cit. , p. 9

scene di genere e poi si cimentò anche nella stampa, dando il via alla produzione xilografica di cui oggi è considerato il padre. Ma anche in seguito molti altri autori di stampe si dedicarono alla pittura, come per esempio alcuni esponenti della scuola Utagawa, come Utagawa Toyokuni e Utagawa Kunisada[8]. Non deve quindi sorprendere che la gamma cromatica delle xilografie e i materiali utilizzati per ottenerla rispecchiassero almeno in parte quelli della pittura su rotolo e su paraventi. Soprattutto per quanto riguardava le primissime forme di stampe a colori, ovvero le *tan e* dipinte a mano, vennero impiegati fondamentalmente coloranti già usati in pittura: il pigmento *tan*, ottenuto dall'ossido di piombo, era di origine minerale, come lo era il giallo di orpimento[9]. Successivamente, con l'aggiunta di nuove tinte, si assistette a un aumento dei pigmenti organici. Non furono solo i coloranti a risentire dell'influenza dell'arte pittorica tradizionale: anche altri materiali e tecniche vennero "importati". La pratica di stendere uno strato di *dōsa* sulla carta prima di applicarvi il colore, per gestirne al meglio il comportamento, era già ampiamente nota nella pittura su rotolo, come lo era, nella preparazione del colore, la prassi di mescolare al pigmento della colla *nikawa* che fungeva da sostanza legante[10] – operazione praticata anche nella pittura su paravento e che, vedremo, sarà impiegata anche dagli stampatori. Sempre nei dipinti su paraventi erano adoperate tecniche come il *bokashi* e l'applicazione di mica mista *himenori* con fine decorativo[11].

Se la pittura fu la prima fonte a cui gli artisti guardarono per sviluppare la *palette* distintiva delle xilografia policroma, un'altra importante arte a cui si ispirarono e con cui si indebitarono dal punto di vista del colore fu quella tintoria.

La tintura dei tessuti si basava essenzialmente su coloranti di origine organica, soprattutto vegetale, ma anche in alcuni casi animale[12]. Il mondo della produzione tessile, specialmente dei kimono, e della moda era tutt'altro che sconosciuto agli artisti di epoca Tokugawa: Moronobu era uno scrupoloso rappresentatore delle complesse ed

---

[7] EMOTO Yoshimichi e YAMASAKI Kazuo, "Pigments Used on Japanese Paintings from the Protohistoric Period…", cit. , pp. 13-14

[8] Donald JENKINS, "Paintings of the Floating World…", cit., pp. 258-260

[9] Glen R. CASS e Paul M. WHITMORE, "The Ozone Fading …", cit. , pp. 30-31

[10] Marcella IOELE, Gian Franco PRIORI, Maria Vera QUATTRINI e Daila RADEGLIA, "A seventeenth century Japanese painting…", cit. , p. 330 e Sandra GRANTHAM, "Japanese Painted Paper Screens…", cit., p. 85

[11] Sandra GRANTHAM, "Japanese Painted Paper Screens…", cit., pp. 85-86

[12] Glen R. CASS e Paul M. WHITMORE, "The Ozone Fading …", cit. , pp. 31-32

eleganti decorazioni delle vesti delle più note bellezze di Yoshiwara, Harunobu divenne famoso per i suoi ritratti di fanciulle in abiti raffinati, e praticamente tutti gli autori *ukiyoe* che si cimentarono nella raffigurazione di donne famose per il loro fascino non poterono non documentarne i ricchi e ricercati abiti[13]. Altrettanto essenziali nel pubblicizzare in tutto il paese e al contempo formare le mode (soprattutto femminili) delle grandi città come Edo o Kyoto furono i libri illustrati come i *kusazōshi*, che rappresentavano, proprio come le stampe policrome, delle opere attente alle tendenze e agli stili del momento, acquistabili a prezzi irrisori, e perciò assai popolari e distribuite in maniera capillare[14]. Non è un caso infatti che molti artisti dell'*ukiyoe* venissero incaricati dagli editori della creazione delle illustrazioni e delle copertine di questi testi. E proprio questa compenetrazione tra moda e illustrazione portò, non a caso, al coinvolgimento di autori di stampe nella realizzazione dei pattern decorativi e del design di kimono secondo le più raffinate tendenze del tempo, divenendone così non solo i promotori ma anche i creatori. Un gran numero di maestri dell'*ukiyoe* si occuparono dell'esecuzione non solo del design ma anche degli stampi utilizzati per i motivi decorativi[15].

Vista la commistione tra stampa e moda, non sorprende che vari coloranti adoperati nella tintura dei tessuti si possano ritrovare tra quelli impiegati nei *nishikie*. Furono molto probabilmente queste non poi così rare incursioni nel mondo della produzione tessile a influenzare i materiali con cui ne venivano realizzati i colori.

Un maggior numero di pigmenti organici fece la sua comparsa a partire dai tempi delle stampe *benie* colorate a mano: il principale componente cromatico di queste opere era infatti il rosa, talvolta rosso, *beni* appunto, ottenuto dal fiore di cartamo. L'indaco, anch'esso di origine vegetale, era ampiamente usato per le sue qualità in tutta l'Asia

[13] Pauline SIMMONS, "Artist Designers of the Tokugawa Period", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 14, 6, 1956, p. 147

[14] I *kusazōshi*, e poi i successivi *gōkan* 合巻 ("libri combinati") del XIX secolo, erano libri incentrati su argomenti, personaggi e fatti in voga al momento, perciò altamente sensibili alle mode dell'ultima ora e soggetti ai cambiamenti di tendenze – motivo per cui incontravano i favori del pubblico e per cui gli editori cercavano sempre di fornire informazioni aggiornate e fresche. Per rendere tali pubblicazioni ancora più appetibili e attirare l'attenzione, spesso sia le illustrazioni interne che le copertine venivano commissionate a famosi artisti del tempo. Le copertine, in particolare, erano essenziali per pubblicizzare ulteriormente questi libri, che spesso venivano esposti di fronte alle librerie su dei banconi o appesi assieme alle stampe; si veda: HIOKI Kazuko, "Japanese printed books of the Edo period (1603–1867)…", cit., pp. 97-100

[15] Pauline SIMMONS, "Artist Designers of the Tokugawa Period", cit. , p. 147

come tinta per i tessuti[16], mentre altri pigmenti che dovevano le loro origini al mondo dell'arte tintoria erano, per esempio, il giallo ottenuto dalla sofora del Giappone (*Styphnolobium japonicum*) o dalla *Cladrastis platycarpa*[17] o il rosso ottenuto dalla robbia[18].

### *3.1.2 Una questione d'affari: il mercato editoriale e le sue ripercussioni sul colore*

L'abbondanza di colori organici rispetto a quelli minerali nelle stampe *ukiyoe*, nello specifico, può essere fatta risalire inoltre anche a un altro fattore: il costo.
Trattandosi sostanzialmente di una produzione di massa che doveva essere acquistabile dal maggior numero di acquirenti possibili per poter fruttare un utile, era fondamentale per gli editori contenere il più possibile il costo del processo di stampa. Passaggi aggiuntivi come la stesura del *dōsa* o l'aggiunta di decorazioni preziose come nelle tecniche di *kinginzuri* o di *sunagochirashi* erano in genere limitate alle sole stampe di alta qualità e valore, ovvero quelle prodotte su commissione di privati che potevano permettersi di sponsorizzare l'impiego di materiali e procedimenti particolarmente raffinati ma dispendiosi. Analogamente, all'inizio le stampe *benizurie* contavano poche gradazioni cromatiche, per contenere il numero di matrici da utilizzare e il relativo costo: solo quando, con il progressivo sviluppo della tecnica di stampa a colori e la sempre maggiore crescita del mercato editoriale, si riuscirono a ottenere un maggior numero di sfumature senza che ciò implicasse una perdita eccessiva per la casa responsabile della pubblicazione, si assistette a un vero e proprio fiorire dei *nishikie*[19].
Sempre per ragioni di mercato gli editori erano estremamente attenti ai gusti, anche a livello di colori, del loro pubblico e cercavano di spingere gli artisti su questa linea: gli acquirenti potevano avere preferenze per determinati accostamenti cromatici che influenzavano sicuramente la *palette* delle stampe[20]. La predilezione, in buona parte delle stampe realizzate tra il XVIII secolo e gli inizi del XIX secolo, per i rossi e i rosa

[16] Marco LEONA e John WINTER, "The Identification of Indigo and Prussian Blue on Japanese Edo-Period Paintings", in Elisabeth West Fitzhugh, John Winter e Marco Leona (a cura di*), Studies Using Scientific Methods: Pigments in Later Japanese Paintings*, Washington D.C., Freer Gallery of Art, 2003, p. 58
[17] Pianta da fiore facente parte delle leguminose e originaria del Giappone.
[18] Glen R.CASS e Paul M. WHITMORE, "The Ozone Fading …", cit. , pp. 31-32
[19] Glen R.CASS e Paul M. WHITMORE, "The Ozone Fading …", cit. , p. 31
[20] Sandra A.CONNORS, Elizabeth I. COOMBS, Roger S. KEYES e Paul M. WHITMORE, "The Identification and Light Sensitivity of Japanese Woodblock Print Colorants…", cit., p. 42

ottenuti dal cartamo e per i blu e i grigio-blu ottenuti dalla commelina può essere un indizio sia di un particolare interesse manifestato dal pubblico verso queste specifiche tonalità (e il conseguente tentativo di soddisfarlo da parte dei produttori) sia la volontà degli editori di adoperare pigmenti che fossero il più facilmente reperibili[21]. Altre prassi abbastanza comuni che si riscontravano soprattutto nelle stampe meno costose erano il fatto che i coloranti venissero diluiti, naturalmente sempre per ragioni economiche, e che venissero riproposti, da parte di artisti dei primi anni del XIX secolo, contrasti di tinte quali il giallo, il blu e il rosso – già ampiamente usati durante tutto il XVII secolo[22]. Proprio come era nel loro interesse limitare il numero di matrici utilizzate, così certamente per gli editori la scelta dei colori da parte degli illustratori prima, e dei pigmenti atti a realizzarli da parte degli stampatori poi, era motivo di grande attenzione: la qualità del colorante variava sensibilmente in base alle disponibilità economiche e dalla spesa che essi erano disposti ad affrontare. Non sorprenderebbe quindi il fatto che essi cercassero di limitare il numero di pigmenti utilizzabili in ogni singolo lavoro e al contempo di incoraggiare l'utilizzo di quelli di più immediata disponibilità. In quest'ottica è più evidente il perché certi coloranti siano presenti in stampe di un determinato editore piuttosto che di un altro[23].

Tuttavia, così come poteva condizionare alcuni aspetti della scelta dei materiali, allo stesso modo il mercato poteva anche favorire delle innovazioni in tale campo: fu grazie patrocinio di ricchi mecenati prima e dell'apprezzamento del grande pubblico poi, se nuove tecniche ed effetti vennero introdotti, se gli artisti furono spinti a sperimentare un maggior numero di colori e se gli stampatori vennero stimolati a utilizzare nuovi pigmenti, anche di qualità superiore, e a perfezionare le loro capacità nel produrre miscele e artifici cromatici[24].

Date queste premesse risulta più facile capire il perché i coloranti di origine organica fossero privilegiati a quelli minerali: il loro costo era assai inferiore, soprattutto perché

[21] Infatti già a partire dal XVIII secolo erano disponibili anche altri coloranti per la resa delle stesse tonalità. Forse per le stesse ragioni per lungo tempo, almeno fino agli inizi del XIX secolo, l'indaco venne raramente adoperato come colore in sé ma fu perlopiù impiegato in combinazione a varie tipologie di giallo per ottenere il verde e, analogamente, praticamente tutti i verdi nel XVIII secolo vennero realizzati in questo modo; si veda: Sandra A.CONNORS, Elizabeth I. COOMBS, Roger S. KEYES e Paul M. WHITMORE, "The Identification and Light Sensitivity of Japanese Woodblock Print Colorants…", cit., pp. 40-42

[22] Sandra A.CONNORS, Elizabeth I. COOMBS, Roger S. KEYES e Paul M. WHITMORE, "The Identification and Light Sensitivity of Japanese Woodblock Print Colorants…", cit., pp. 40-42

[23] Michele DERRICK, Richard NEWMAN, e Joan WRIGHT, "Plant Dye Identification…", cit. , pp. 15, 21

la maggior parte poteva essere prodotta, presumibilmente, sul territorio giapponese, mentre quelli inorganici, come per esempio l'azzurrite, dovevano, almeno in parte, essere importati dall'estero[25]. Perciò i pigmenti minerali rimasero, per buona parte, limitati alla produzione pittorica, che si rivolgeva solitamente a un pubblico più ridotto e dotato di una maggiore disponibilità economica rispetto a quello delle stampe policrome.

## *3.2 Le sfumature del "mondo fluttuante": la preparazione dei colori e i pigmenti più comuni tra XVIII e XIX secolo*

Per la realizzazione dei colori delle stampe *nishikie* potevano essere usati più pigmenti, diversi a seconda del tipo di sfumatura e tonalità che si desiderava ottenere o a seconda della spesa iniziale che l'editore o la committenza erano disposti a sostenere.
Essi erano generalmente conservati in ciotole di ceramica o in contenitori di vetro e la loro preparazione da parte dello stampatore prevedeva innanzitutto che essi venissero mescolati con acqua. Nel caso si desiderassero ottenere specifiche tonalità o sfumature si dovevano unire i due coloranti più adatti nella giusta quantità. Talvolta veniva aggiunto anche del *nikawa*, che fungeva da fissante. Le esatte dosi di pigmenti, colla, acqua e le loro proporzioni erano dettate solamente dall'esperienza e dall'abilità del singolo stampatore, che ben conosceva quali combinazioni di colorante avrebbero dato una determinata gradazione piuttosto che un'altra e che poteva, a seconda delle sue capacità, scegliere se unire le tinture nelle ciotole apposite o direttamente sulla matrice[26].
A seconda del pigmento adoperato, poteva essere necessario un ulteriore passaggio, come, nel caso fosse minerale, il frantumarlo con un mortaio per ridurlo a una polvere più facilmente miscelabile, o l'aggiunta di sostanze che modificassero o rendessero più accesa la sua tonalità[27].

I pigmenti maggiormente utilizzati nella stampa *ukiyoe* tra il XVIII e il XIX secolo erano diversi, di seguito si cercherà di fornire una panoramica di quelli più comuni.

---

[24] Sandra A.CONNORS, Elizabeth I. COOMBS, Roger S. KEYES e Paul M. WHITMORE, "The Identification and Light Sensitivity of Japanese Woodblock Print Colorants…", cit., pp. 40-42
[25] EMOTO Yoshimichi e YAMASAKI Kazuo, "Pigments Used on Japanese Paintings from the Protohistoric Period…", cit. , p. 9
[26] Peter MORSE, "Tokuno's description of Japanese printmaking", cit., pp. 127-128 e Sasaki SHIHO, "Materials and Techniques", cit., pp. 339-340
[27] SHIHO Sasaki, "Materials and Techniques", cit., p. 340

Per quanto riguarda il nero, esso consisteva nel *sumi* 墨 ("inchiostro"), un nerofumo ottenuto dalle ceneri di olii o legno di pino fatti bruciare e poi mescolate con del *nikawa*. A tale composto veniva data la forma di un bastoncino che, al momento dell'uso, veniva sfregato su di un'apposita vaschetta (*suzuri* 硯, "pietra per l'inchiostro") e stemperato con dell'acqua; qualora fosse necessario, si aggiungeva altro *nikawa* per addensarlo. A seconda della qualità e della materia prima utilizzata, esso poteva avere sfumature differenti: lo *yuenboku* 油煙墨 ("*sumi* da cenere d'olio") aveva una colorazione tendente al marrone, lo *shōenboku* 松煙墨 ("*sumi* da cenere di pino") invece tendeva al nero-blu. Nelle stampe meno pregiate spesso si usava il cosiddetto *kezurizumi* 削り墨 ("scaglie di *sumi*"), di qualità inferiore ai precedenti.

Il bianco si ricavava essenzialmente da due pigmenti, entrambi inorganici: la biacca (*enpaku* 鉛白) e il *gofun* 胡粉 ("bianco di conchiglia"). L'*enpaku* era costituito da carbonato basico di piombo ed era creato artificialmente. Il *gofun* invece era un pigmento esclusivamente giapponese, composto da un tipo di calcite, il carbonato di calcio, e si estraeva triturando e riducendo in polvere delle conchiglie, soprattutto ostriche e vongole[28].

Per il colore rosso si utilizzavano più pigmenti, tra cui i più noti erano il *beni* 紅, ottenuto dai fiori di *benibana* 紅花 ovvero il cartamo (*Carthamus tinctorius*), il cinabro o vermiglione (*shu*, 朱) e la lacca di garanza o rubea, detta *akane* 茜 come la pianta da cui si estraeva (ovvero la robbia, *Rubia tinctorum* oppure *Rubia akane*). Il *beni*, pigmento rosso organico più usato, si estraeva dai fiori del cartamo essiccati, macinati e poi sottoposti a vari lavaggi per eliminarne la componente gialla. Per ottenere un rosso acceso era inoltre necessario sottoporli a un bagno in una sostanza alcalina. Vi erano più gradi di questo colore, raggiunti mediante l'uso di differenti prodotti acidi o modificando la durata dei vari passaggi di produzione; per questa ragione esso variava da un rosso-rosato a un arancione-rossastro. L'*akane* era originariamente una tintura usata per i tessuti e poi largamente impiegata nella stampa, aumentando la sua presenza dal 20 al 50% nel periodo di tempo che va dagli inizi del XVIII secolo ai primi anni del XIX secolo – forse perché usata come sostituto del più costoso *beni*. Si adoperavano anche coloranti di origine inorganica, come il vermiglione, estratto dal cinabro ma

[28] Elisabeth West FITZHUGH, "Pigments on Japanese Ukiyo-e Paintings …", cit. , p. 151 e Sasaki SHIHO, "Materials and Techniques", cit., p. 333

alquanto raro, o il *tan* 丹 (minio), un ossido di piombo ottenuto artificialmente e usato principalmente nelle prime stampe a colore, le *tan e*[29].

I pigmenti inorganici *benigara* 紅殻 (o *bengara* ベンガラ, ovvero il rosso indiano, ossido ferrico) e *taisha* 代赭 (cioè il marrone ocra) fornivano i principali coloranti marroni. Essi erano due ossidi di ferro estratti dall'argilla o da alcune rocce ferrose. Esisteva probabilmente un altro pigmento marrone, usato nel XIX secolo, forse di origine organica, ma attualmente non è stato ancora possibile identificarlo[30].

I gialli rappresentavano la categoria di colori per i quali esisteva il maggior numero di pigmenti, che cambiarono in maniera significativa nell'arco di circa un secolo, dal Settecento all'Ottocento. Si passò, infatti, dai flavonoidi e dalla gommagutta impiegati nelle prime stampe *benie*, alla curcuma e all'orpimento, popolari a partire dalla fine del XVIII secolo. Con il termine flavonoidi si intendono dei composti contenuti in moltissime piante, generalmente caratterizzati da una bassa resistenza alla luce – motivo per cui furono presto soppiantati da altri coloranti. Di questa categoria facevano parte i pigmenti estratti dalla sofora del Giappone (*enju* 槐, *Sophora japonica*) e dal melo di Siebold (*zumi* ズミ, *Malus sieboldii*). La gommagutta (*shiō* 雌黄 o *tōō* 籐黄), caratterizzata da un colore giallo oro, si estraeva invece dalla resina di varie specie di alberi sempreverdi della famiglia delle *Garcinia*, che veniva fatta indurire e poi commercializzata in forma solida oppure ridotta in polvere. La curcuma (*ukon* 鬱金) era impiegata inizialmente per la tintura dei tessuti e produceva un acceso giallo-arancio. Si estraeva dalle radici dell'omonima pianta, che venivano cotte, essiccate e macinate, per poi essere messe in commercio sotto forma di polvere. Diversamente dai flavonidi, poteva vantare una buona resistenza alla luce[31]. L'orpimento (*sekiō* o *kiō* 石黄 oppure *shiō* 雌黄) era invece un pigmento giallo di origine minerale e iniziò a essere usato in pittura e successivamente nelle stampe a partire dal XVIII secolo[32]. Esistevano anche

[29] SHIHO Sasaki, "Materials and Techniques", cit., pp. 333-334, Sandra A.CONNORS, Elizabeth I. COOMBS, Roger S. KEYES e Paul M. WHITMORE, "The Identification and Light Sensitivity of Japanese Woodblock Print Colorants…", cit., p. 37 e Michele DERRICK, Richard NEWMAN e Joan WRIGHT, "Plant Dye Identification…", cit. , pp. 16-27

[30] SHIHO Sasaki, "Materials and Techniques", cit., p. 334 e FITZHUGH, Elisabeth West, "Pigments on Japanese Ukiyo-e Paintings …", cit. , pp. 152-153

[31] Michele DERRICK, Richard NEWMAN e Joan WRIGHT, "Plant Dye Identification…", cit. , pp. 23-26

[32] Elisabeth West FITZHUGH, "Pigments on Japanese Ukiyo-e Paintings …", cit. , pp. 153-154

altre tipologie di coloranti per questa tinta, tra cui il *kihada* 黄檗 estratto dalla corteccia del sughero Amur (*Phellodendron amurense*)[33].

I blu tipici delle stampe *ukiyoe*, erano i pigmenti derivanti dall'*aobana* 青花 o *tsuyukusa* 露草, ovvero la commelina (*Commelina communis*), e dalle piante della famiglia dell'*Indigofera tinctoria*, note come *ai* 藍. Le colorazioni ottenute erano lo *tsuyukusa* 露草, il blu di commelina, e l' *ai* 藍, l'indaco. A partire dal XIX secolo un nuovo pigmento si rese disponibile per gli stampatori: il *bero ai* ベロ藍, ovvero il blu di Prussia, il primo pigmento sintetico della storia[34]. Le loro proprietà, metodi di produzione e usi verranno approfonditi nei capitoli successivi.

Vi erano poi dei colori che non derivavano da un pigmento specifico, ma erano il frutto della miscela di due o più coloranti, oppure di due tonalità differenti sovrastampate. Tra essi figurano i verdi e i viola: i primi erano ottenuti tramite l'unione di un blu e un giallo, solitamente indaco e gommagutta oppure indaco e orpimento; mentre i secondi si creavano mischiando o sovrastampando blu e rossi, comunemente cartamo e blu di commelina[35].

I pigmenti di origine minerale comunemente impiegati in pittura, come la malachite, l'azzurrite o il vermiglione, erano solo raramente adoperati nella stampa a colori: in parte perché costosi e quindi limitati ad alcune produzioni private di *surimono*, in parte a causa dello stato grezzo delle loro particelle, che rischiava di rovinare le matrici. Altrettanto sporadico era l'impiego di oro (*kin* 金) e argento (*gin* 銀), che erano riservati esclusivamente alle opere di alta qualità.

La mica (*kira* o *unmo* 雲母), derivante da minerali fillosilicati, quali la muscovite, ridotti a una polvere molto sottile, era invece principalmente usata a scopo decorativo dato il suo bianco luminescente[36].

I pigmenti impiegati nelle stampe *ukiyoe* tra il XVIII e il XIX secolo erano dunque di differenti tipologie e provenienze, ciascuno usato per la resa di gradazioni specifiche e

[33] SHIHO Sasaki, "Materials and Techniques"…, cit., p. 334

[34] Michele DERRICK, Richard NEWMAN, e Joan WRIGHT, "Plant Dye Identification…", cit. , pp. 26-27 e SHIHO Sasaki, "Materials and Techniques", cit., pp. 334-335

[35] Forse il rosso di cartamo usato nelle miscele per produrre il viola era di una qualità differente da quella adoperata come colore singolo; si vedano: Sandra A.CONNORS, Elizabeth I. COOMBS, Roger S. KEYES e Paul M. WHITMORE, "The Identification and Light Sensitivity of Japanese Woodblock Print Colorants…", cit., pp. 37-39 e Sasaki SHIHO, "Materials and Techniques", cit., p. 335

[36] Sasaki SHIHO, "Materials and Techniques", cit., pp. 335-336

in quantità diverse a seconda del periodo. Nel tempo gli stampatori preferirono quei coloranti che, rispetto agli altri, dimostrarono di possedere una maggiore resistenza alla luce e una maggiore versatilità. Bisogna comunque ricordare che stava all'esperienza e alle capacità del singolo professionista valutare le varietà, le quantità, le proporzioni e i metodi di applicazione di ogni singolo colore, e alle intenzioni e all'investimento del committente o dell'editore la scelta della qualità dei materiali che lo stampatore avrebbe potuto adoperare.

# 4. *Tsuyukusa* e *ai*

## *I pigmenti blu tradizionali della stampa ukiyoe*

Il blu occupa una posizione d'onore nella *palette* della produzione *ukiyoe*: inizialmente raro, soprattutto nelle prime stampe colorate a mano e nelle *benizurie*, acquisì man mano popolarità, prima apparendo nelle decorazioni di alcuni kimono, poi conquistandosi uno spazio sempre maggiore. Ciò farebbe ipotizzare che nel periodo Edo esso sia andato incontro a un crescente apprezzamento da parte della popolazione, divenendo un colore dominante in molti aspetti della vita quotidiana, dalle ceramiche all'abbigliamento.

Tuttavia, in Giappone il blu non fu sempre considerato un colore "alla moda". Soprattutto in epoca Nara, quando il paese guardava alla Cina come modello politico, amministrativo e culturale, esso non godette dei favori dell'*élite*: nel XVII secolo, durante il regno dell'Imperatore Kōtoku, venne decretato come un colore di basso rango, quantomeno nel vestiario. In questa scelta era riscontrabile l'influenza cinese, secondo cui il blu scuro era la tonalità più distante dall'idea di potere e indossarlo indicava uno status sociale marginale, a differenza del rosso e dell'oro, sinonimi di prestigio[1]. Indubbiamente tale percezione cambiò nei secoli successivi, perché in epoca Edo esso veniva riconosciuto come il secondo colore più nobile (preceduto solo dal viola) e associato alla classe samuraica e, di conseguenza, al potere e alla forza. Non è un caso che spesso venisse usato per enfatizzare le fredde e taglienti lame delle armi dei guerrieri protagonisti delle stampe *mushae*, dove non di rado una gradazione più intensa di questo colore sottolineava la potenza superiore di un personaggio rispetto ad altri[2].

Aldilà delle diverse implicazioni sociali a cui esso fu legato in differenti periodi storici, nella pittura giapponese, ad ogni modo, il blu vanta una tradizione molto lunga.

Benché nelle prime pitture tombali, databili tra il V e VII secolo, le tinte riscontrabili siano solo cinque (ovvero nero, bianco, rosso, verde e giallo), già a partire dal tardo VII secolo e il primo VIII secolo il blu appare nella decorazione di luoghi di sepoltura.

[1] WANG Siying, *Aesthetics of Colour in Japanese Paintings and Woodblock Prints in the Edo Period*, University of Victoria, Victoria (Canada), 2016, pp. 98-100

[2] WANG Siying, *Aesthetics of Colour in Japanese…*, cit., pp. 99- 100 e 110-111

La ragione per cui nelle prime testimonianze pittoriche non vi sia traccia di questo colore è probabilmente da imputare al fatto che i pigmenti e le nuove tecniche pittoriche necessarie per ottenerlo vennero introdotti in Giappone solo a partire dal VI secolo, in concomitanza all'arrivo del Buddhismo e forse proprio per merito di alcuni monaci buddhisti dediti alla pittura provenienti dalla Corea[3].

Il blu venne adoperato sempre più frequentemente, a partire dal tardo VII secolo, nelle pitture su muro e legno di alcuni templi buddhisti, come quelle presenti nello Hōryūji 法隆寺 di Nara, nella pagoda del Daigoji 醍醐寺 di Kyoto e nel Padiglione della Fenice (Hōō-dō 鳳凰堂), presso il Byōdōin 平等院, sempre a Kyoto[4]. Da questo momento in poi, la *palette* utilizzata nella pittura giapponese sarebbe rimasta perlopiù invariata nei secoli, in particolare il pigmento principale per il blu sarebbe stato uno: l'azzurrite.

## *4.1 I pigmenti minerali della tradizione pittorica giapponese*

### *4.1.1 Azzurrite*

L'azzurrite (*gunjō* 群青 oppure *iwa gunjō* 岩群青, per distinguerlo dal più prezioso blu oltremare, *gunjō* 群青 appunto, derivato dal lapislazzuli) deriva il suo nome e si ottiene da un minerale naturale blu (l'azzurrite, appunto, *randōkō* 藍銅鉱), nello specifico un idrossido carbonato rameico[5], e ha inoltre la caratteristica di essere stato il principale pigmento blu della pittura dell'Asia orientale[6]. Noto anche in Europa, nel Medioevo fu probabilmente il blu più usato, in sostituzione al ben più costoso blu oltremare, ottenuto dal lapislazzuli[7].

Tale pigmento si ricavava sminuzzando l'omonimo minerale, generalmente rinvenuto, in varie località del mondo, nelle porzioni superiori ossidate dei giacimenti di rame e solitamente associato alla malachite. In base al grado di frantumazione si potevano

[3] EMOTO Yoshimichi e YAMASAKI Kazuo, "Pigments Used on Japanese Paintings from the Protohistoric Period…", cit. , pp. 4-6 e YAMASAKI Kazuo, "Technical Studies in the Pigments…", cit., pp. 781-782

[4] EMOTO Yoshimichi e YAMASAKI Kazuo, "Pigments Used on Japanese Paintings from the Protohistoric Period…", cit., p. 8

[5] Elisabeth West FITZHUGH, "Pigments on Japanese Ukiyo-e Paintings …", cit. , p. 152

[6] Elisabeth West FITZHUGH e Rutherford J. GETTENS, "Azurite and Blue Verditer", *Studies in Conservation*, 11, 2, 1966, p. 54

[7] Elisabeth West FITZHUGH e Rutherford J. GETTENS, "Azurite and Blue Verditer", cit., p. 54

ottenere diverse gradazioni di colore, delle quali la più chiara corrispondeva alla polvere più finemente sminuzzata[8]. In Giappone, in particolare, esistevano quattro diverse tipologie di azzurrite: la più grezza e più difficile da usare era chiamata *konjō* 紺青, caratterizzata da un intenso colore blu-viola, seguivano poi, nell'ordine, le cosiddette *gunjō* e *usugun* 薄群, di media fattura, e infine vi era la qualità dalla polvere più fine e contraddistinta da un colore molto tenue, tanto da essere nota come "azzurrite bianca", *byakugun* 百群[9].

Le sue tonalità variavano dunque da un profondo blu scuro a un azzurro chiarissimo, ma la varietà *gunjō* era quella comunemente più usata ed era apprezzata per le sue sfumature blu brillante. Altra proprietà cromatica di questo pigmento è il possedere una venatura tendente al verde. Esso inoltre presenta una buona stabilità, specie se applicato assieme a un solvente, e non risente dell'esposizione alla luce; tuttavia, se esposto a vapori di zolfo, tende a scurire, come riscontrabile soprattutto nelle pitture murali[10]. Non bisogna però pensare che, nonostante la sua ampia diffusione, tale pigmento non presentasse problemi nel suo utilizzo o difetti nella resa del blu: paragonato al più prezioso lapislazzuli, infatti, era meno stabile (come si è detto, in alcune condizioni esso può mutare in verde o nero) e il colore ottenuto non era altrettanto gradevole, specialmente nelle qualità meno lavorate. In particolare, se da un lato, quando finemente triturato, esso tendeva a schiarire e perdere intensità tonale, dall'altro, qualora non frantumato a sufficienza, risultava molto difficile da mescolare con il legante e produceva una pittura granulosa, difficile da stendere.[11]

In Giappone l'azzurrite era reperibile in alcune particolari località, come per esempio nella Provincia di Settsu, dove pare fu scoperta nel II secolo, e nella Provincia di Kozuke. Tuttavia sembra che essa fosse meno abbondante della malachite e per questo è presumibile venisse, perlomeno in parte, importata dal continente, probabilmente dalla Cina – dove essa era nota dal III secolo a.C. e usata in pittura già prima del IV secolo d.C.[12]

---

[8] Elisabeth West FITZHUGH, "A Database of Pigments on Japanese Ukiyo-e Paintings in the Freer Gallery of Art", in Elisabeth West Fitzhugh, John Winter e Marco Leona (a cura di), *Studies Using Scientific Methods: Pigments in Later Japanese Paintings*, Washington D.C., Freer Gallery of Art, 2003, p. 18

[9] Edward W. FORBES, "Materials Used in Japanese Painting", *Bulletin of the Fogg Art Museum*, 1, 3, 1932, pp. 51-52 e Sandra GRANTHAM, "Japanese Painted Paper Screens…", cit., p. 86

[10] Elisabeth West FITZHUGH e Rutherford J. GETTENS, "Azurite and Blue Verditer"…, cit., p. 55

[11] Michel PASTOUREAU*, Blue. The History of a Color*, Princeton, Princeton Univeristy Press, 2001, p. 22

[12] Elisabeth West FITZHUGH, "A Database of Pigments on Japanese Ukiyo-e Paintings…", cit., p. 18

Una possibile conferma del fatto che questo minerale potesse non essere così diffusamente presente sul suolo nipponico e quindi dovesse essere, anche solo parzialmente, importato, sarebbe l'utilizzo, tra il IX e l'XII secolo, di un sostituto dell'azzurrite sia in pittura che nella decorazione di statue policrome. Esso si otteneva tingendo dell'ocra gialla con l'indaco, ed è stato identificato in alcuni dipinti su muro presenti nel Padiglione della Fenice (Hōō-dō) del Byōdōin (circa 1053) e nella pagoda del Daigoji (circa 951). Inoltre sarebbe stato impiegato sulle aureole di alcune statue dei templi Ryōzenji 霊山寺 e Murōji 室生寺 di Nara, risalenti rispettivamente all'XI secolo e al tardo IX secolo[13]. Il fatto che in queste pitture non siano state riscontrate tracce di azzurrite in concomitanza all'utilizzo del suo sostituto farebbe supporre che in questo periodo la sua produzione o, forse più probabilmente, la sua importazione fosse difficoltosa e il costo per ottenerla elevato, tanto da dover trovare un surrogato. A sostegno di tale tesi per cui non vi sarebbe stata una facile reperibilità di tale colorante minerale, fatto che porterebbe a pensare a un impoverimento dei giacimenti o a un'impossibilità di commerciarlo con l'estero, vi è inoltre il ritorno all'azzurrite a partire dai secoli XII e XIII[14]. Che questo pigmento, o l'omonimo minerale, venisse anche solo in parte importato dall'estero, sembra confermarlo un registro di prodotti farmaceutici importati a Nagasaki, redatto nel 1820 – lo *Hakusai yakubutsuroku* 舶載薬物録 – di cui Miyashita Saburō riporta un passaggio nel suo studio "Jinkō konjō (purushian buruu) no mozō to yunyū" ("Imitazione e importazione del *konjō*, il blu di Prussia", 1995). Secondo tale documento, vi sarebbero state delle importazioni sporadiche (o perlomeno non istituite in pianta stabile), nel corso del XVIII secolo, da parte di mercanti cinesi e olandesi, di *gunjō* 群青[15]. Il termine "gunjō" può riferirsi sia all'azzurrite che al blu oltremare. Tuttavia, come si vedrà, non vi sono testimonianze dell'uso del blu oltremare nell'arte giapponese prima del XIX secolo, quando fu

[13] EMOTO Yoshimichi e YAMASAKI Kazuo, "Pigments Used on Japanese Paintings from the Protohistoric Period…", cit. , pp. 8-9 e NISHIKAWA Kyotaro e YAMASAKI Kazuo, "Polychromed Sculptures in Japan", *Studies in Conservation*, 15, 4, 1970, pp. 280-281, 291

[14] EMOTO Yoshimichi e YAMASAKI Kazuo, "Pigments Used on Japanese Paintings from the Protohistoric Period…", cit. , p. 9

[15] Il testo si riferisce a sporadiche importazioni avvenute nel XX anno dell'era Kyōhō 享保 (1716-1736), quindi nel 1735, e nell'XI anno dell'era Hōreki 宝暦 (1751-1764), ovvero il 1761, da parte di mercanti cinesi. Dagli olandesi invece sarebbe stato commerciato talvolta durante il II anno dell'era Genbun 元文 (1736-1741), il 1737, e durante il VII anno dell'era An ei 安永(1772-1781), cioè il 1778; si veda: MIYASHITA Saburō, "Jinkō konjō (purushian buruu) no mozō to yunyū", in Arisaka Takamichi e Asai Mitsuaki (a cura di), *Ronshū Nihon Yōgaku III*, Ōsaka, Seibundō Shuppan, 1995, pp. 123-124

introdotto dall'Europa il blu oltremare artificiale, inventato in Francia agli inizi dell'Ottocento. È quindi improbabile che il testo si riferisca a commerci del XVIII secolo del blu oltremare naturale, di cui non si trovano riscontri nell'arte giapponese – tanto più in riferimento a importazioni da parte degli olandesi, dato che, trattandosi di un pigmento già di per sé costoso, esso avrebbe raggiunto dei prezzi troppo alti per qualsiasi acquirente se esportato da un paese così lontano. Impossibile invece che si tratti di blu oltremare artificiale (non ancora inventato all'epoca). L'unica interpretazione plausibile è che, in questo caso, il documento si riferisse all'azzurrite. Dunque, non solo la Cina, ma anche l'Europa potrebbe essere stata un mercato di provenienza di questo colore, anche se forse in tempi più recenti rispetto ai rapporti commerciali con il continente asiatico; oppure gli olandesi avrebbero fatto solo da tramite per un prodotto comunque originario dell'Asia.

Non vi sono testimonianze dell'uso di questo pigmento prima del VII secolo: nelle pitture murali presenti in alcune tombe databili tra il V e il VII secolo i colori usati sono solamente cinque (rosso, giallo, verde, bianco e nero) e non vi è traccia di blu, tantomeno di azzurrite. Solamente a partire dalla seconda metà del VII secolo e gli inizi dell'VIII secolo esso fece la sua comparsa: le prime documentazioni sono riconducibili al tumulo di Takamatsuzuka (*Takamatsuzuka kofun* 高松塚古墳), nella prefettura di Nara, risalente al tardo VII secolo. Le decorazioni al suo interno devono molto all'introduzione di nuove tecniche pittoriche, tra cui nuovi pigmenti e i rispettivi metodi di preparazione, provenienti dal continente e giunte in Giappone assieme al Buddhismo nel VI secolo. Altro primissimo esempio dell'impiego dell'azzurrite sono i dipinti sulle pareti della Sala d'oro (*kondō* 金堂) del tempio buddhista Hōryūji di Nara, datati tra la fine del VII e gli inizi dell'VIII secolo. Vi sono inoltre evidenze della sua presenza anche su oggetti d'artigianato e dipinti rinvenuti nello Shōsōin 正倉院 , la "casa del tesoro" del tempio Tōdaiji 東大寺 di Nara, alcuni dell'VIII secolo[16]. In opere più tarde, essa è stata riscontrata nelle decorazioni del Padiglione della Fenice del Byōdōin di Kyoto, risalente all'XII secolo, dove tuttavia non è l'unico blu impiegato, in quanto, come è stato visto, nei lavori eseguiti tra il IX e l'XII secolo esso venne quasi completamente rimpiazzato dall'utilizzo di un sostituto, ottenuto tingendo ocra gialla

[16] YAMASAKI Kazuo, "Technical Studies in the Pigments…", cit., pp. 781-783 e EMOTO Yoshimichi e YAMASAKI Kazuo, "Pigments Used on Japanese Paintings from the Protohistoric Period…", cit. , pp. 1-8, 10

con indaco[17], e impiegato anche in tale tempio. Dopo il XII secolo, ritornò in auge e venne ininterrottamente usato come principale pigmento blu in pittura, non solo su muro, ma anche su sculture, porte scorrevoli (*fusuma* 襖), paraventi (*byōbu* 屏風) e rotoli dipinti (*emakimono* 絵巻物), su supporti di legno, carta o seta.

Dal momento che la *palette* utilizzata dagli artisti subì minimi cambiamenti nel corso del tempo dopo il VII secolo, non deve stupire che i colori utilizzati nel XVI secolo per la decorazione di *fusuma* e *byōbu* fossero gli stessi che sarebbero poi stati adoperati dai pittori in epoca moderna[18]. In particolare, l'azzurrite è stata identificata sia in pitture su porte scorrevoli che su paraventi, datati tra il XVI e il XVII secolo, mentre per quanto riguarda gli *emakimono* essa è rintracciabile anche in alcuni primissimi esempi di questa categoria pittorica, in particolare nello *E ingakyō* 絵因果経 ("Sutra illustrato delle cause e degli effetti"), risalente a metà dell'VIII secolo, e nel *Genji monogatari emaki* 源氏物語絵巻 ("Rotolo dipinto della Storia di Genji"), databile alla prima metà del XII secolo[19]. Dunque, a partire dal periodo Momoyama (1573-1603), la tavolozza a disposizione dei pittori rimase pressoché invariata e perciò l'uso dell'azzurrite è frequente anche in svariate tipologie di opere di epoca Edo, come *byōbu* e rotoli dipinti da appendere (*kakemono* 掛物)[20]. Il genere pittorico dell'*ukiyoe*, in particolare, ne vide l'impiego come uno dei cinque pigmenti principali per la resa dei blu, assieme all'indaco, al blu di smalto, al blu oltremare e al blu di Prussia[21]. Nello specifico, essa è uno degli unici due blu che figurano tra i diciassette colori in uso fin dal tardo XVI sino

[17] Oggi la gradazione originale delle opere in cui tale sostituto dell'azzurrite venne impiegato è andato perlopiù perduta: l'esposizione all'aria ha fatto scolorire l'indaco e ha lasciato solo il colore giallo dell'ocra utilizzata come base, come si può osservare nelle pitture del Padiglione della Fenice del Byōdōin, in quelle della pagoda del Daigoji e sulle aureole delle principali icone del Ryōzenji (datate attorno al 1066); si vedano: NISHIKAWA Kyotaro e YAMASAKI Kazuo, "Polychromed Sculptures in Japan", cit., p. 291 e EMOTO Yoshimichi e YAMASAKI Kazuo, "Pigments Used on Japanese Paintings from the Protohistoric Period…", cit. , p. 9

[18] Principale cambiamento nella tipologia di pigmenti impiegati in pittura fu l'introduzione, tra il XV e il XVI secolo, del carbonato di calcio ricavato da polvere di conchiglie (*gofun*), che andò ad affiancare il bianco ottenuto dall'argilla e dalla biacca, usato fino ad allora; si vedano: EMOTO Yoshimichi e YAMASAKI Kazuo, "Pigments Used on Japanese Paintings from the Protohistoric Period…", cit. , pp. 7-9; Sandra GRANTHAM, "Japanese Painted Paper Screens…", cit., pp. 85-86 e YAMASAKI Kazuo, "Technical Studies in the Pigments…", cit., pp. 782-783

[19] Da notare come in queste produzioni, preziose e di dimensioni ridotte, non sia mai stato documentato l'utilizzo del sostituto dell'azzurrite, ma venissero invece impiegati solamente pigmenti di alta qualità; si vedano: YAMASAKI Kazuo, "Technical Studies in the Pigments…", cit., pp. 783-785 e EMOTO Yoshimichi e YAMASAKI Kazuo, "Pigments Used on Japanese Paintings from the Protohistoric Period…", cit. , pp. 8, 11-12

[20] EMOTO Yoshimichi e YAMASAKI Kazuo, "Pigments Used on Japanese Paintings from the Protohistoric Period…", cit. , pp. 12-13

alla metà del XIX secolo, assieme all'indaco; mentre i restanti tre vennero adoperati non prima del tardo XVII secolo[22].

La preparazione di questo colore avveniva sminuzzando il minerale, lavandolo, levigandolo e passandolo al setaccio, fino a che non si otteneva una polvere della finezza adatta a dare la sfumatura desiderata; dopodiché la si mescolava con acqua in un mortaio[23]. In pittura, sia su seta che su carta di paraventi e rotoli (*emakimono* o *kakemono* che fossero), nonché per la decorazione di statue lignee, il pigmento minerale triturato veniva meticolosamente mischiato con il *nikawa*, spesso servendosi di un piatto di porcellana bianco, dove piccole quantità di colore venivano amalgamate alla colla animale con la punta di un dito, assicurandosi in questo modo che il legante ricoprisse uniformemente tutte le particelle. Il colorante così ottenuto, detto *iwa enogu* 岩絵具 (ovvero "pittura minerale"), veniva quindi steso sul supporto a più riprese, con le sfumature più chiare (e quindi dalla polvere più sottile) applicate per prime. Quando la mano di colore si era seccata, la si spazzolava con acqua per renderla più uniforme e resistente e la si lasciava nuovamente asciugare; si procedeva quindi con gli strati successivi di colore, via via sempre più scuro, dalle particelle più grezzamente sminuzzate e mescolate in una soluzione di *nikawa* meno concentrata. Il numero di applicazioni variava a seconda dell'intensità che si desiderava avesse la tonalità finale. Solitamente era necessario preparare una nuova pittura ogni giorno, in quanto la colla animale, seccandosi, ne faceva sbiadire il colore e, deteriorandosi, la rendeva meno stabile. Trattandosi di un pigmento alquanto costoso, non era infrequente che esso, finito l'uso, venisse lavato con acqua bollente per rimuovere il *nikawa* e poter essere così riutilizzato in una nuova soluzione[24].

Dai risultati dello studio "A Database of Pigments on Japanese Ukiyo-e Paintings in the Freer Gallery of Art" di Elisabeth Fitzhugh (2003), si può notare come l'azzurrite sia stata impiegata nella pittura *ukiyoe* fino al XIX secolo. Tuttavia i dati forniti dalla stessa ricerca evidenziano anche come, se tra il XVI e il XVII secolo era il pigmento blu maggiormente usato, già a partire dalle opere databili tra il XVII e XVIII secolo

[21] Elisabeth West FITZHUGH, "Pigments on Japanese Ukiyo-e Paintings …", cit. , pp. 152-155

[22] Elisabeth West FITZHUGH, "A Database of Pigments on Japanese Ukiyo-e Paintings…", cit., pp. 2-5

[23] Elisabeth West FITZHUGH e Rutherford J. GETTENS, "Azurite and Blue Verditer", cit., p. 54 e Siying WANG, *Aesthetics of Colour in Japanese*…, cit., p. 101

[24] Sandra GRANTHAM, "Japanese Painted Paper Screens…", cit., pp. 85-87; NISHIKAWA Kyotaro e YAMASAKI Kazuo, "Polychromed Sculptures in Japan", cit., pp. 280-281 e Marcella IOELE, Gian Franco PRIORI, Maria Vera QUATTRINI, e Daila RADEGLIA, "A seventeenth century Japanese painting…", cit. , p. 330

cominciasse gradualmente a diminuire, anche se non in maniera marcata. Si può inoltre osservare come altri colori abbiano nel tempo aumentato la loro presenza: il blu di smalto, introdotto a partire dal XVII, arrivò a superare in quantità l'azzurrite nelle opere del XVIII secolo, ed è comunque ben documentato anche nel XVII e tra la fine del XVIII e inizi XIX secolo. Quello che risulta il più utilizzato è però l'indaco che, quasi assente tra la fine XVI e gli inizi XVII secolo, vide il numero di pitture che lo impiegavano aumentare notevolmente in poco tempo, tanto da sorpassare l'azzurrite già tra la fine Seicento e inizi Settecento, e restando da quel momento in poi il blu in assoluto più presente[25]. Su 245 dipinti (o gruppi di dipinti) in cui è impiegato il colore blu, 152 presentano tracce di indaco e su 106 è riscontrabile l'impiego di azzurrite. Ma se quest'ultimo pigmento la fa da padrone nelle opere datate tra il XVI e il XVII secolo, dove è praticamente l'unico blu usato (17 su 18), già a partire da quelle tra XVII e XVIII secolo esso è presente solo in 19 dipinti su 38, contro le 22 attestazioni dell'indaco[26]. Segue un progressivo declino: su 41 opere analizzate risalenti al XVIII secolo (in cui siano presenti tracce di blu), solo in 17 è stato riscontrato l'uso di azzurrite, e di questi ben 12 casi in concomitanza con l'indaco[27]. Tra il XVIII e il XIX secolo si arriva a 24 dipinti su 44, dei quali 17 sono caratterizzati dall'impiego di altri pigmenti blu oltre all'azzurrite. Nel XIX secolo, su 58 opere di Hokusai in cui si sia fatto uso del blu, solo in 7 è stata identificata la sua presenza (contro i 39 casi in cui è stato riscontrato l'indaco), mentre in 27 dipinti di altri autori, il pigmento dell'azzurrite è stato utilizzato in 13 casi[28].

Tutto ciò farebbe pensare a un graduale abbandono di tale pigmento minerale, forse dovuto alla sua onerosità rispetto ad altri colori e la complessità nell'utilizzarlo data la sua polvere grezza. Si consideri infatti che, in linea generale, i blu scuri, specie quelli minerali, rappresentavano da sempre una sfida per gli artisti: oltre alle complicazioni che implicava la loro creazione, erano molto spesso difficili da mescolare e da usare. In particolare risultava assai problematica la loro applicazione su superfici ampie e non era facile ottenere le sfumature desiderate su larga scala[29].

[25] Elisabeth West FITZHUGH, "A Database of Pigments on Japanese Ukiyo-e Paintings…", cit., pp. 32-41
[26] *Ibidem*
[27] Nel caso di dipinti databili al XVIII secolo, l'indaco è stato invece identificato in ben 30 opere su 41; si veda: Elisabeth West FITZHUGH, "A Database of Pigments on Japanese Ukiyo-e Paintings…", cit., pp. 32-41
[28] *Ibidem*
[29] Michel PASTOUREAU, *Blue. The History of a Color*, cit., pp. 131-132

Se in pittura l'azzurrite fu un pigmento blu usato di frequente, non si può dire che conobbe altrettanta fortuna nella stampa. Nelle xilografie *ukiyoe* esso venne solo sporadicamente impiegato, se non addirittura quasi per nulla. Sono infatti solo tre i blu identificati nelle stampe *nishikie*: lo *tsuyukusa* 露草 (il blu di commelina), l'*ai* 藍 (l'indaco) e il *bero* ベロ (il blu di Prussia)[30]. Dell'azzurrite non c'è traccia; o perlomeno fino ad ora non sono state trovate opere in cui se ne sia fatto uso. Tuttavia risulta difficile credere che tale pigmento potesse effettivamente trovare un impiego nel mondo della stampa: una serie di caratteristiche ne rendevano l'utilizzo poco conveniente. Il primo ostacolo era molto probabilmente il suo costo, troppo elevato per poter andare incontro a una produzione che puntava a un vasto mercato a prezzi contenuti. Il secondo fattore stava certamente nella sua composizione: le particelle troppo grezze, specie nelle tonalità più scure, avrebbero rischiato di rovinare sia le matrici che la carta una volta strofinate con il *baren*; oltre al fatto che utilizzare tale pigmento, soprattutto nelle sue qualità meno lavorate, risultava molto complicato, data la sua consistenza quasi sabbiosa[31].

Non è quindi possibile annoverare l'azzurrite tra i pigmenti dei *nishikie*, seppure esso avesse un ruolo importante nella produzione pittorica dell'*ukiyoe*, dalla quale – come si è visto – le stampe derivavano parte della loro *palette*. Il suo contributo nell'arte giapponese è innegabile, soprattutto in qualità di principale colore blu nella storia delle varie forme pittoriche del paese; tuttavia proprio la sua natura minerale non si adattava alle necessità del mercato editoriale: troppo costosa e granulare, inadatta allo sfregamento e di difficile assorbimento da parte della carta proprio a causa delle sue particelle, eccessivamente grosse e poco uniformi. Un colore con queste caratteristiche – oltre a danneggiare materiali impiegati dagli stampatori e il supporto cartaceo stesso – non avrebbe potuto assicurare l'uniformità cromatica e la "piattezza", tipiche delle stampe *nishikie*[32], né si sarebbe prestato a più inchiostrature o sovrapposizioni necessarie a ottenere tonalità più o meno intense e, ancor meno, alle sfumature delle tecniche *bokashi*. L'azzurrite, anche nelle sue qualità più minutamente triturate, non era una polvere abbastanza sottile perché la carta potesse assorbirla correttamente: anche

[30] Glen R. CASS e Paul M. WHITMORE, "The Ozone Fading …", cit. , pp. 34-38 e Sandra A.CONNORS, Elizabeth I. COOMBS, Roger S. KEYES e Paul M. WHITMORE, "The Identification and Light Sensitivity…", cit., pp. 36-37

[31] SHIHO Sasaki, "Materials and Techniques", cit., pp. 335-336 e Edward W. FORBES, "Materials Used in Japanese Painting", cit., p. 52

[32] David BELLE, *Explaining Ukiyo-e*, Dunedin, University of Otago, 2002, pp. 178, 185

nella pittura, come si è visto, era necessario spazzolare il colore una volta asciutto per levigare la superficie del supporto e rimuovere il pigmento in eccesso, prima di stendere la mano successiva. Una serie di operazioni come questa era impensabile nella xilografia: non solo avrebbe richiesto troppo tempo – un lusso che, a fronte di decine e decine di stampe da realizzare per ciascuna edizione, uno *surishi* non poteva permettersi – ma avrebbe anche aumentato i costi di produzione a dismisura. Inoltre, una polvere sottile, più indicata per la resa uniforme della tonalità e l'assorbimento da parte della carta, avrebbe significato, nel caso dell'azzurrite, un colore più chiaro se non addirittura trasparente, non certo un blu intenso e scuro – gradazione possibile invece solo grazie a un granulato più grossolano, inutilizzabile nel processo di stampa. Se poi si considera come la stesura dei pigmenti minerali su ampie superfici potesse rivelarsi problematica, si comprende come risulti difficile pensare che tale colore si prestasse ad un impiego funzionale nelle xilografie. Per quanto l'azzurrite fosse un blu protagonista della pittura, non lo era, dunque, nella stampa.

Altri due pigmenti blu in uso nella pittura *ukiyoe* del XIX secolo erano il blu di smalto e il blu oltremare. Il primo, di origine artificiale, apparve per la prima volta a partire dal XVII secolo, il secondo, ricavato dal lapislazzuli, fu usato solo nel XIX secolo, e comunque rimase alquanto raro.

### *4.1.2 Blu di smalto*

Il blu di smalto (*hanakonjō* 花紺青) è un pigmento inorganico minerale artificiale, ottenuto da silicato di potassio, in genere vetro ricco di potassio frantumato grossolanamente, e tinto di blu aggiungendo ossido di cobalto durante la creazione. Si presenta solitamente come un grigio-blu o, talvolta, come un blu brillante, e la pittura da esso ottenuta è generalmente granulosa e luccicante[33]. È uno dei sei pigmenti introdotti nella pittura *ukiyoe* solo dopo il XVII secolo, e infatti esso è stato riscontrato in dipinti di questo genere solo a partire dal tardo XVII secolo[34]. Non se ne trovano esempi in forme pittoriche più antiche, come pitture murali o *emakimono*, né in altre forme

[33] Elisabeth West FITZHUGH, "Pigments on Japanese Ukiyo-e Paintings …", cit. , p. 153 e Sandra GRANTHAM, "Japanese Painted Paper Screens…", cit., p. 86

[34] Elisabeth West FITZHUGH, "A Database of Pigments on Japanese Ukiyo-e Paintings…", cit., pp. 2-5

pittoriche precedenti al Seicento; tuttavia in seguito esso cominciò forse ad essere impiegato come sostituto per l'azzurrite, divenuta troppo costosa[35]. Se ne trova traccia anche nella pittura su paraventi, sempre però a partire dal XVII secolo[36].

Benché sia stato a lungo ritenuto un colore nato nell'Europa del XVI secolo, vi sono alcuni sporadici esempi di un suo precedente impiego anche nel continente asiatico, fatto che potrebbe far pensare a una sua origine orientale[37]. Giacimenti di cobaltite e smaltite, da cui si ricava l'ossido di cobalto, sono infatti presenti sia in Cina che in Giappone, e questo potrebbe favorire l'ipotesi che in effetti tale colore venisse prodotto in queste aree prima del XVII secolo; tuttavia non si hanno certezze sull'impiego del blu di smalto prima di tale data: una stampa, databile tra la fine del XVI secolo e gli inizi del XVII secolo, sarebbe l'unica testimonianza della sua presenza in Giappone prima del tardo Seicento[38]. Ad ogni modo, nonostante la presenza sul territorio di cobaltite e smaltite, pare che fosse più conveniente importare tali minerali dall'Europa, in quanto meno costosi, e dunque è probabile che tale pigmento venisse realizzato poi direttamente in Giappone. Ad essere più usato, però, era il blu di smalto di provenienza europea ed acquistato dai mercanti olandesi, perché economicamente più vantaggioso di quello locale[39]. Questo colore venne usato con una certa frequenza in pittura, come per esempio nella decorazione di paraventi, anche come sostituto o aggiunta all'azzurrite[40], probabilmente perché meno costoso.

Trattandosi di un pigmento inorganico di origine minerale, è lecito pensare che la sua preparazione seguisse quella dell'azzurrite e di altri colori simili (gli *iwa enogu* 岩絵の具, le "pitture minerali"): si otteneva una polvere della finezza adatta, sminuzzandola e passandola al setaccio, dopodiché la si mescolava con acqua e *nikawa*, ricavandone una pittura che veniva stesa a più riprese sul supporto di seta o carta.

Le analisi dei dipinti *ukiyoe* della Freer Gallery, esposti nello studio "A Database of Pigments on Japanese Ukiyo-e Paintings in the Freer Gallery of Art" di Elisabeth

[35] EMOTO Yoshimichi e YAMASAKI Kazuo, "Pigments Used on Japanese Paintings from the Protohistoric Period…", cit. , pp. 8, 11-14

[36] Sandra GRANTHAM, "Japanese Painted Paper Screens…", cit., p. 86

[37] Tracce di blu di smalto sono state identificate in Cina su una testa in ghisa di epoca Tang del VII secolo e su alcune pitture murarie della Mongolia, risalenti all'XI secolo; si veda: Elisabeth West FITZHUGH, "A Database of Pigments on Japanese Ukiyo-e Paintings…", cit., p. 19

[38] Elisabeth West FITZHUGH, "Pigments on Japanese Ukiyo-e Paintings …", cit. , p. 153 e Elisabeth West FITZHUGH, "A Database of Pigments on Japanese Ukiyo-e Paintings…", cit., p. 19

[39] Elisabeth West FITZHUGH, "A Database of Pigments on Japanese Ukiyo-e Paintings…", cit., pp. 18-19

[40] Glen R.CASS e Paul M. WHITMORE, "The Ozone Fading …", cit. , p. 30 e Sandra GRANTHAM, "Japanese Painted Paper Screens…", cit., p. 86

Fitzhugh (2003), rivelano come, prima della fine del XVII secolo, non vi fosse traccia del blu di smalto. Tuttavia, a cavallo tra il XVII e il XVIII secolo, esso fa la sua comparsa in un certo numero di opere: su 38 lavori di quest'epoca che presentino l'uso del blu, 12 sono quelli in cui è stato identificato[41]. Non si tratta di una quantità elevata, ma certamente non trascurabile se si considera che fino a quel momento non era mai stato utilizzato. Il XVIII secolo è il periodo in cui esso venne sicuramente più usato, con 21 identificazioni su 41 dipinti analizzati, sorpassando persino l'azzurrite. Il suo impiego diminuì nei secoli successivi, ma rimase comunque costante fino al XIX secolo[42].

Non si può dire che ebbe successo nella stampa: proprio come l'azzurrite, è quasi completamente assente dal mondo delle xilografie policrome. Unica testimonianza sarebbe, come si è visto, una stampa databile tra la fine del XVI secolo e gli inizi del XVII secolo. La ragione di ciò potrebbe essere la sua consistenza granulosa: per quanto economico – forse più dell'azzurrite – il suo essere costituito da particelle relativamente grandi non favoriva certamente il lavoro degli stampatori, che avrebbero rischiato di rovinare la carta e che non avrebbero ottenuto un colore uniforme, dal momento che esso, essendo comunque un pigmento inorganico di origine minerale, non sarebbe stato facilmente assorbito dal supporto cartaceo. Tali criticità non ne avrebbero quindi giustificato l'impiego nella produzione dei *nishikie*, nonostante potesse essere meno costoso di altri coloranti minerali.

Il blu di smalto, dunque, è annoverato tra i colori blu tradizionali della pittura giapponese, ma non entrò a far parte nell'universo della stampa *ukiyoe*.

### *4.1.3 Blu oltremare*

Il blu oltremare (*gunjō* 群青) è un pigmento inorganico minerale naturale che si ottiene dalla polvere di lapislazzuli (*ruri* 瑠璃), contenente lazurite, un alluminosilicato di

[41] In 5 casi l'uso del blu di smalto è stato riscontrato in concomitanza a quello dell'indaco; si veda: Elisabeth West FITZHUGH, "A Database of Pigments on Japanese Ukiyo-e Paintings…", cit., pp. 32-34

[42] Nei 41 dipinti *ukiyoe* analizzati risalenti al XVIII secolo, il blu di smalto è presente in 21 opere, in 10 assieme all'indaco e in 2 con indaco e azzurrite; l'azzurrite, invece, è stata riscontrata solo in 17 lavori. A cavallo tra il XVIII e il XIX secolo, il blu di smalto è stato identificato su 10 dipinti su 44, nel XIX secolo su 5 su 27. Solo nei lavori di Hokusai esso è raramente impiegato: delle sue 58 opere che presentano tracce di pigmenti blu, solamente 6 lo contengono; si veda: : Elisabeth West FITZHUGH, "A Database of Pigments on Japanese Ukiyo-e Paintings…", cit., pp. 32-41

sodio, ed è caratterizzato da un blu scuro tendente al viola[43]. Il lapislazzuli è una pietra dura semipreziosa, che allo stato naturale si presenta di un blu scuro con venature bianche e oro: conosciuta fin dall'antichità, i suoi maggiori giacimenti si trovano in Asia, in Siberia, Cina, Tibet, Iran e Afghanistan. Il pigmento da essa ricavato era estremamente costoso, sia per la sua rarità e per la difficoltà della sua estrazione, sia perché il suo processo di frantumazione e purificazione era particolarmente lento e complesso: il lapislazzuli contiene infatti più impurità che particelle blu, che, per poter ottenere un colore utilizzabile dagli artisti, dovevano essere completamente isolate da altre sostanze[44]. Se a questo processo, che richiedeva un certo numero di pietre per poter produrre una quantità soddisfacente di colore, si somma la durezza del lapislazzuli, si comprende perché esso fosse uno dei pigmenti in assoluto più preziosi. Il blu oltremare naturale era noto in Cina, anche se poco utilizzato proprio a causa del suo costo, mentre non venne mai prodotto in Giappone e per questo, oltre ovviamente alla sua esosità, non fu mai impiegato in pittura: non se ne trovano tracce né in dipinti su muro, né in *emakimono*, *fusuma* o *byōbu*[45].

In effetti il blu oltremare rappresenta un caso particolare nella storia della pittura giapponese: se non si trovano tracce del pigmento naturale in nessuna opera giapponese, a partire dal XIX secolo cominciò ad essere utilizzato il suo corrispettivo artificiale. Il blu oltremare sintetico, che ha la stessa composizione di quello naturale, fu inventato in Francia nel 1828[46]. Il suo impiego nella pittura giapponese iniziò quindi relativamente tardi: sporadici esempi sono databili al XIX secolo, e in ogni caso si tratta di blu oltremare artificiale e non naturale (un fatto, questo, dettato presumibilmente da un prezzo decisamente più basso). Non è chiaro quale fosse la provenienza di questo colore sintetico, ma è possibile che venisse importato dall'Europa dagli olandesi[47].

Stando a quanto rivelato dallo studio "A Database of Pigments on Japanese Ukiyo-e Paintings in the Freer Gallery of Art" di Elisabeth Fitzhugh (2003), solo 6 opere di

[43] Elisabeth West FITZHUGH, "Pigments on Japanese Ukiyo-e Paintings …", cit. , p. 155 e Elisabeth West FITZHUGH, "A Pigment Census of Ukiyo-E Paintings…", cit., p. 35

[44] Michel PASTOUREAU, *Blue. The History of a Color*, cit., pp. 21-22

[45] Elisabeth West FITZHUGH, "A Database of Pigments on Japanese Ukiyo-e Paintings…", cit., p. 22; EMOTO Yoshimichi e YAMASAKI Kazuo, "Pigments Used on Japanese Paintings from the Protohistoric Period…", cit. , pp. 8-12, 14 e Sandra GRANTHAM, "Japanese Painted Paper Screens…", cit., p. 86

[46] Elisabeth West FITZHUGH, "A Pigment Census of Ukiyo-E Paintings…", cit., p. 35

[47] Elisabeth West FITZHUGH, "A Database of Pigments on Japanese Ukiyo-e Paintings…", cit., pp. 21-22

quelle analizzate conterrebbero trace di blu oltremare artificiale, e tutte sarebbero risalenti al XIX secolo[48].

Per quanto presente in alcuni lavori, non si può dire che il blu oltremare sia un pigmento caratteristico dell'arte giapponese, tantomeno per la pittura – neppure per il genere dell'*ukiyoe*, in cui tuttavia se ne trovano alcuni esempi.

Anche nel campo delle stampe, le testimonianze del suo impiego non sono molte neppure in epoca Meiji: in uno studio condotto sulla serie *Bijin jūni kagetsu* 美人十二ヶ月 ("Bellezze femminili nei dodici mesi") di Miyagawa Shuntei, realizzata tra il 1898 e il 1899, la sua presenza è stata rilevata, ma solamente nelle decorazioni dell'indice e mai riscontrata in altre pagine. Questo fatto potrebbe dunque suggerire che all'epoca il blu oltremare artificiale non fosse considerato un pigmento importante o pregiato[49].

Dunque, dati i pochi esempi attualmente conosciuti – forse anche dovuti alla sua tardiva introduzione, nella sua versione artificiale, nel panorama artistico giapponese – è difficile credere che il blu oltremare sia stato adoperato in maniera consistente nella stampa *ukiyoe*.

Come si è visto i pigmenti minerali ereditati dalla tradizione pittorica, trovarono – almeno per quel che riguarda i blu – ben poche occasioni d'impiego nel mondo delle stampe policrome. Le cause principali di ciò furono il loro costo, troppo elevato per adattarsi alle esigenze di una produzione di massa, e le loro caratteristiche fisiche, in particolare la loro consistenza granulosa. Essa non solo avrebbe rischiato di danneggiare i fogli di carta durante lo sfregamento con il *baren*, ma avrebbe anche impedito un corretto fissaggio del colore: per poter far presa, infatti, le particelle dei pigmenti minerali devono penetrare nella carta e "inserirsi" negli spazi vuoti presenti tra i vari intrecci delle sue fibre. Pertanto, è necessario che tali particelle abbiano le stesse dimensioni, o siano più piccole, di tali "fori". È naturalmente possibile lavorare il pigmento affinché la sua polvere risulti più fine e si adatti alla struttura del foglio, ma, nel caso dei coloranti di origine minerale, questo passaggio si traduce molto spesso in

[48] Elisabeth West FITZHUGH, "A Database of Pigments on Japanese Ukiyo-e Paintings…", cit., pp. 37-41

[49] David ALMAZÁN, Nerea DÍEZ-DE-PINOS, Josefina PÉREZ-ARANTEGUI e David RUPÉREZ, "Colours and pigments in late *ukiyo-e* art works: A preliminary non-invasive study of Japanese woodblock prints to interpret hyperspectral images using in-situ point-by-point diffuse reflectance spectroscopy", *Microchemical Journal*, 139, 2018, p. 101

una perdita di colore, la cui intensità e brillantezza diminuisce al ridursi delle dimensioni dei granuli – come nel caso dell'azzurrite[50].

La questione è ben diversa se si impiegano delle tinte, in quanto il colore si lega direttamente alle fibre, tingendole. I coloranti usati in tintura, o perlomeno quelli di natura organica (specie vegetale), si rivelavano dunque assai più adatti alla stampa[51].

In particolare, i due blu tradizionali più usati nella xilografia *ukiyoe* erano due coloranti organici di origine vegetale: ovvero il blu di commelina e l'indaco.

## *4.2 Il blu di commelina: tsuyukusa o aobana*

Il blu di commelina, noto generalmente come *tsuyukusa* 露草, è un colorante organico di origine vegetale dal colore blu brillante. Esso si estrae dai petali della commelina o erba miseria asiatica, *Commelina communis L.*, nota in giapponese come, appunto, *tsuyukusa* 露草, una pianta che cresce spontaneamente varie zone del Giappone, ma presente anche in Cina e Corea, oppure della sua varietà coltivata, la *Commelina communis L. var. hortensis Makino*[52].

La sostanza colorante di questo pigmento è una metallo-antocianina, la *commelinina* $[M_6F_6Mg_2]^{6-}$, una supermolecola dalla struttura cristallina, composta da sei molecole di *malonilawobanina* (un'antocianina), sei di *flavoncommelina* (un flavone) e due atomi di magnesio[53].

[50] SHIMOYAMA Susumu e SHIMOYAMA Yasuko, "Ukiyoe no shokuryō: Ukiyoe hi-hakai bunsekihō no kaihatsu kenkyū to ukiyoe kenkyūsha to no deai", *Bunkazai Jōhōgaku Kenkyū*, 14, 2017, p. 69

[51] Non bisogna neppure dimenticare lo stretto legame tra le stampe *ukiyoe* e la moda del tempo: i libri stampati che raffiguravano i motivi decorativi degli abiti e le ultime tendenze in fatto di vestiario erano molti, e le stesse xilografie *nishikie* di famosi autori ne erano promotrici e testimoni allo stesso tempo. Vari artisti si dedicarono inoltre alla realizzazione di modelli usati per la decorazione di kimono e altri capi. Non è difficile credere che questa vicinanza al mondo della moda e dei tessuti abbia permesso ai primi artigiani della stampa a colori di conoscere e valutare quali coloranti usati nella tintura delle stoffe potessero adattarsi al meglio alle loro esigenze; si vedano: Pauline SIMMONS, "Artist Designers of the Tokugawa Period", cit., pp. 147-148, Glen R. CASS e Paul M. WHITMORE, "The Ozone Fading …", cit. , pp. 31-34 e Michele DERRICK, Richard NEWMAN, e Joan WRIGHT, "Plant Dye Identification…", cit., pp. 14-20

[52] MATSUI Hideo e SHIMOYAMA Susumu, "Ukiyoe hanga ni shiyōsareta aoiro chakushokuryō no kenkyū", *Bunkazai Jōhōgaku Kenkyū*, 3, 2006, p. 25

[53] GOTO Toshio, KONDO Tadao, YOSHIDA Kumi e YOSHIKANE Mitsuo, "Mechanism for Color Development in Purple Flower of *Commumelina communis*", *Agricultural and Biological Chemistry*, 55, 11, 1991, p. 2919; GOTO Toshio, KAWAI Takatoshi, KONDO Tadao, NAKAGAWA Atsushi, TAMURA Hirotoshi e YOSHIDA Kumi, "Structural Basis of Blue-colour Development in Flower Petals of *Commelina communis*", *Nature*, 358, 1992, p. 515 e MATSUGAKI Naohiro, SHIONO Masaaki e TAKEDA Kosaku,

Si tratta di un materiale usato principalmente in tintura, non tanto come tinta in sé quanto piuttosto per realizzare disegni preparatori e le linee guida per le decorazioni dei tessuti, dato il suo alto grado di solubilità in acqua che permette di lavarlo via completamente; ma venne impiegato anche nell'*ukiyoe*, specie nei primi anni della stampa a colori[54].

I nomi con cui è conosciuto il blu di commelina in giapponese sono molteplici e possono riferirsi sia alla pianta da cui è estratto sia ai fogli di carta blu mediante cui viene conservato e commercializzato. È bene dunque, prima di tutto, fare ordine sulle sue differenti denominazioni.

Le piante dai cui petali viene estratto questo colorante sono due: la *tsuyukusa* 露草, ovvero la *Commelina communis L.* che cresce spontanea, oppure l'*aobana* 青花, cioè la varietà ibridata e coltivata della commelina, la *Commelina communis L. var. hortensis Makino*. In epoca Edo i termini con cui veniva indicata la specie selvatica erano, oltre a *tsuyukusa* 露草 ("erba di rugiada"), *tsukikusa* 月草 ("erba della luna") o *bōshibana* 帽子花 ("erba dal cappello"). I nomi *aobana* 青花 ("fiore blu"), *aibana* 藍花 ("fiore indaco"), *ōbōshibana* 大帽子花 ("fiore dal grande cappello"), *hekisenka* 碧蝉花 ("fiore a forma di cicala blu") si riferiscono invece alla varietà ibridata, che poteva essere chiamata anch'essa *tsukikusa* o *tsuyukusa*. Per quanto riguarda le parole *aobanagami* 青花紙 ("carta di fiori blu" o "carta di *aobana*"), *aigami* 藍紙 ("carta indaco" o "carta blu"), *aibanagami* 藍花紙 ("carta di fiori indaco") o *bōshigami* 帽子紙 ("carta-cappello" o "carta di *bōshibana*"), esse fanno invece riferimento ai fogli di carta, imbevuti di questo colorante blu, impiegati per conservarlo e venderlo e da cui esso si estraeva. Per quanto riguarda il colore usato nella stampa, viene spesso indicato come *tsuyukusa*, anche se talvolta la denominazione *aigami* può essere adoperata sia in riferimento alla tinta blu sia alla carta da cui essa si ottiene[55].

---

(segue nota) "Structure of Commelinin, a Blue Complex Pigment from the Blue Flowers of *Commelina communis*", *Proceedings of the Japan Academy*, Ser. B, 84, 2008, p. 452

[54] Betty FISKE e Linda STIBER MORENUS, "Ultraviolet and Infrared Examination of Japanese Woodblock Prints: Identifying Reds and Blues", *The Book and Paper Group Annual*, 23, 2004, p. 28

[55] SHIHO Sasaki e Pauline WEBBER, "A Study of Dayflower Blue Used in Ukiyo-e Prints", *Studies in Conservation*, 47,3 , 2002, p. 185 e Elizabeth I. COOMBS e SASAKI Shiho, "Dayflower Blue: Its Appearance and Lightfastness in Traditional Japanese Prints", in in Paul Jett, John Winter e BIytlie McCarthy (a cura di), *Scientific Research on the Pictorial Arts of Asia: Proceedings of the Second Forbes Symposium at the Freer Gallery of Art*, London, Archetype Publications, 2005, p. 48

Storicamente i nomi usati per indicare tale colorante o le piante da cui era ricavato sono stati molteplici, anche in base alle differenti regioni o classi sociali, e cambiarono più volte nel tempo. Ad ogni modo, generalmente nel caso della specie selvatica si parla di *tsuyukusa*, mentre per quella coltivata di *aobana*; la carta per mezzo della quale viene conservato è oggi nota come *aobanagami*, anche se in alcuni casi si impiega questo appellativo anche per il colore in sé.

### *4.2.1 Storia e impieghi del "fiore blu": dalla tintura alla stampa*

Quando siano iniziate la coltivazione dell'*aobana* e la produzione dell'*aobanagami* non è chiaro, ma le testimonianze letterarie fanno pensare che le loro origini siano da ricercare in epoca Kamakura (1185-1333).

La prima testimonianza in questo senso risalirebbe al XIII secolo, in particolare il termine *awohana* アヲハナ comparirebbe nel Myōgoki 名語記 (1274). Parrebbe inoltre che, nel XVII secolo, le classi altolocate si riferissero alla carta tinta di blu come *aobana* アオバナ, mentre l'appellativo *hanada* ハナダ sarebbe stato usato dalla popolazione comune, almeno stando a quanto riportato nel "Vocabolario della lingua del Giappone" (*Nippojisho* 日葡辞書 - *Vocabulário da Língua do Japão*), compilato dai gesuiti tra il 1603 e il 1604[56].

Kikuchi Riyo, nel suo saggio "Yūzenzome to aobanagami no kakawari ni kansuru ichishiron" ("Saggio sul rapporto tra la tintura *yūzenzome* e l'*aobanagami*", 2018), precisa che, tuttavia, non è chiaro se all'epoca esistesse già una distinzione tra la varietà di commelina spontanea e quella coltivata, e pertanto non è possibile dire con certezza se il colorante fosse estratto dalla *tsuyukusa* oppure dalla sua controparte ibridata. Benché stabilire una datazione certa per l'inizio della produzione di *aobanagami* come la conosciamo oggi – e quindi anche della coltivazione della commelina – non sia possibile, certo è che il *Kefukigusa* 毛吹草, pubblicato nel 1638, descrive l'*aobanagami*, e dunque l'*aobana* stessa, come un prodotto caratteristico della provincia di Ōmi (l'attuale prefettura di Shiga). Inoltre si è a conoscenza del fatto che, nell'era Jōkyō 貞

[56] Nello specifico, il nome *hanada* sarebbe stato riferito al succo di colore blu, in cui poi veniva imbevuta la carta, ottenuto dai fiori di *hanagara* ハナガラ; perciò con *aobana* ci si sarebbe riferiti a qualcosa di molto simile all'attuale *aobanagami*; si veda: KIKUCHI Riyo, "Yūzenzome to aobanagami no kakawari ni kansuru ichishiron", *Mukei Bunka Isan Kenkyūhōkoku*, 12, 2018, p. 25

享 (1684-1688), lo *han* di Zeze istituì delle "tasse sull'*aobana*" (*aobana unjō* 青花運上) e che nello stesso periodo venne a crearsi la "Società dell'*aobana*" (*Aobanakaisho* 青花会所), che si occupava e probabilmente monopolizzava la vendita dell'*aobanagami* di Kusatsu (località di Ōmi dove ancora oggi si coltiva la commelina). Queste testimonianze dimostrerebbero dunque che la coltivazione dell'*aobana* e la conseguente produzione di *aobanagami* fossero già pienamente sviluppate nel XVII secolo, e d'altra parte vi sono notizie di un gruppo di commercianti, l'*Aobana za* 青花座, che avrebbe avuto l'esclusiva sulle compravendite di tale prodotto a Kyoto già in epoca Muromachi (1393-1499)[57].

La prima documentazione dell'*aobana* come varietà coltivata risale al 1763, quando Hiraga Gennai la descrisse nel suo trattato *Butsurui hinshitsu* 物類品質 come una coltura tipica del distretto di Kurita, a Ōmi, e illustrò il processo mediante cui il succo blu estratto dai suoi petali venisse usato per tingere la carta, per mezzo della quale esso veniva poi venduto. Anni dopo, nel 1797, nel libro "Illustrazioni di luoghi celebri del Tōkaidō" (*Tōkaidō meisho zue* 東海道名所図会), la produzione di *aobanagami* venne messa in relazione al processo di tintura *yūzenzome* 友禅染, nel quale il blu di commelina era impiegato per la realizzazione dei disegni preparatori delle decorazioni dei tessuti. Ma è probabile che esso fosse adoperato per questo scopo fin dall'era Genroku 元禄 (1688-1704)[58]. In effetti, data la sua solubilità in acqua, tale colorante divenne un materiale fondamentale per tracciare i bozzetti dei decori in questa tipologia di tintura, dal momento che poteva essere facilmente lavato via e non lasciava tracce. Ma dal momento che la sua produzione era già fiorente al momento dello sviluppo della tecnica *yūzen*, è possibile che venisse impiegato precedentemente anche in altri metodi di tintura come lo *shiborizome* 絞染 – per il quale sarebbe stata necessaria una maggiore

[57] KIKUCHI Riyo, "Yūzenzome to aobanagami no kakawari…", cit., pp. 25-26 e SHIHO Sasaki e Pauline WEBBER, "A Study of Dayflower Blue Used in Ukiyo-e Prints", cit., pp. 185-186

[58] Con *yūzenzome* si intende una tecnica di tintura nata in epoca Edo e ancora oggi praticata, per mezzo della quale è possibile tingere un tessuto con vari colori e tonalità, risparmiando le decorazioni – che verranno lasciate bianche o dipinte a mano in un secondo momento. Per far sì che le aree dei decori non vengano tinte assieme al resto della stoffa, esse vengono "coperte" con delle linee sottili di colla di riso, che le preservano durante le operazioni di tintura. La pasta di riso viene poi lavata via con dell'acqua. Per realizzare sulla stoffa i disegni preparatori delle decorazioni su cui poi verrà stesa la colla, si utilizza appunto il blu di commelina, che viene poi rimosso assieme all'amido di riso. Anche se le tecniche "moderne" sono state sviluppate durante l'era Genroku, è probabile che metodi di tintura simili esistessero già durante l'era Jōkyō, anche se non è chiaro se si usasse già il blu di commelina; si veda:

quantità di *aobanagami*, fatto che spiegherebbe il suo diffuso commercio già prima del XVII secolo[59].

Oltre al suo impiego in tintura, pare che essa venisse usato anche per la decorazione di ventagli e di pergamene, come riferisce il testo *Honzōkōmokukeimō* 本草綱目啓蒙 del 1803 – nel quale viene peraltro descritto dettagliatamente il suo uso nel metodo *yūzen*, che risulta essere del tutto simile a quello odierno[60]. Il blu di commelina compare anche come colore usato per la decorazione dei paraventi, tuttavia non è annoverato tra i pigmenti tradizionali adoperati in pittura [61], cosa che fa dubitare che possa effettivamente aver trovato spazio nella realizzazione di *fusuma* o *byōbu*. In effetti, il saggio *On Japanese Pigments* del 1878, scritto da Toyokichi Takamatsu, studente presso l'Università di Tokyo, e dedicato ai pigmenti tradizionali della pittura giapponese, non fa alcun riferimento all'*aigami* nella sezione dedicata ai blu[62].

Il fatto che nello *Honzōkōmokukeimō* si parli di pergamene colorate con tale tinta, forse sta a indicare il suo impiego nell'industria libraria dell'epoca. Infatti, in periodo Edo, essa fu adoperata per i cosiddetti *aohon* 青本 ("libri blu"), un genere di *kusazōshi*, che fiorirono attorno agli anni quaranta del XVIII secolo e dovevano il loro nome alla loro copertina azzurro-verde, ottenuta mescolando la commelina con la curcuma o altri gialli di natura organica. Essi vennero commerciati per una trentina d'anni, fino agli anni settanta dello stesso secolo, quando furono sostituiti dai *kibyōshi* 黄表紙, la cui denominazione indicava il colore giallo dei loro frontespizi. La ragione più probabile di tale cambiamento fu probabilmente il fatto che, con l'aumentare della domanda di libri stampati, le tempistiche necessarie per ottenere la caratteristica tinta degli *aohon*, che richiedeva la combinazione di due differenti tonalità, si rivelarono troppo lunghe per essere competitive sul mercato ed economicamente convenienti[63].

L'impiego di questo colorante nelle stampe *ukiyoe* cominciò invece fin dai primi *benie* della prima metà del XVIII secolo, e nelle prime produzioni *nishikie* a partire dagli anni

---

(segue nota) KIKUCHI Riyo, "Yūzenzome to aobanagami no kakawari…", cit., pp. 23-27 e SHIHO Sasaki e Pauline WEBBER, "A Study of Dayflower Blue Used in Ukiyo-e Prints", cit., pp. 185-186

[59] SHIHO Sasaki e Pauline WEBBER, "A Study of Dayflower Blue Used in Ukiyo-e Prints", cit., p. 186 e KURODA Chika, "The Constitution of Awobanin and Awobanol, the Colouring Matter of Awobana and its Co-pigment", *Bulletin of the Chemical Society of Japan*, 11, 3, 1936, p. 265

[60] KIKUCHI Riyo, "Yūzenzome to aobanagami no kakawari…", cit., p. 27

[61] Elisabeth West FITZHUGH, "Pigments on Japanese Ukiyo-e Paintings …", cit. , pp. 152-155 e Sandra GRANTHAM, "Japanese Painted Paper Screens…", cit., p. 86

[62] TAKAMATSU Toyokichi*, On Japanese Pigments*, Tokyo, Tokyo Daigaku, 1878, p. 23

[63] Kazuko HIOKI, "Japanese printed books of the Edo period (1603–1867)…", cit., pp. 91, 97-98

sessanta del Settecento. Come colore blu in sé il suo uso è stato attestato fin dagli anni venti del XVIII secolo e si protrasse per un secolo circa, fino agli anni venti del XIX secolo, come è possibile dedurre dalle analisi riportate negli studi "The Identification and Light Sensitivity of Japanese Woodblock Print Colorants: the Impact on Art History and Preservation" di Sandra Connors, Elizabeth Coombs, Roger Keyes e Paul Whitmore (2005), "RI keikō Xsen hi-hakai bunsekihō ni yoru ukiyoe hanga he no purushan burū dōnyūkatei no kenkyū" ("Studi sul processo d'introduzione del blu di Prussia nelle stampe *ukiyoe* mediante il metodo di analisi non distruttiva di fluorescenza X RI") di Matsui Hideo e Shimoyama Susumu, (2004) e "Ukiyoe hanga aoiro enogu no hi-hakai dōtei benseki ni mototsugu yakusha nishiki-e no berurin buruu (bero) dōnyū katei no kenkyū – Edo nishikie bero dōnyū shuyōki Tenpō 1-nenkōhan setsu no kakushō" ("Studio sul processo d'introduzione del blu di Prussia nelle stampe policrome *yakushae*, sulla base delle analisi non distruttive di identificazione dei pigmenti blu delle stampe *ukiyoe* - La seconda metà del primo anno dell'era Tenpō come periodo fondamentale per l'introduzione del blu di Prussia nelle stampe *nishikie* di Edo") di Matsui Hideo, Matsui Setsuko, Nakamura Emi e Shimoyama Susumu (2005)[64]. In particolare, il suo utilizzo risultò predominante per una quarantina d'anni, nelle stampe realizzate tra l'era Meiwa 明和 (1764-1772) e quella Kansei 寛政 (1789-1801), ma andò via via diminuendo a partire dalla seconda metà dell'era Kansei quando cominciò a essere sporadicamente adoperato anche l'indaco – il cui impiego divenne sempre maggiore agli inizi dell'era Bunsei 文政 (1818-1829). A metà dell'era Bunsei il blu di commelina aveva quasi completamente ceduto il passo all'indaco, che ormai era divenuto il colorante più comune. Tuttavia, non bisogna pensare che tale tinta scomparve completamente dal panorama della xilografia policroma: infatti continuò a essere usata per produrre il viola, almeno fino agli inizi dell'epoca Meiji[65].

[64] Sandra A. CONNORS, Elizabeth I. COOMBS, Roger S. KEYES e Paul M. WHITMORE, "The Identification and Light Sensitivity of Japanese Woodblock Print Colorants…", cit., pp. 44-47, MATSUI Hideo, MATSUI Setsuko, NAKAMURA Emi e SHIMOYAMA Susumu, "Ukiyo-e hanga aoiro enogu no hi-hakai dōtei benseki ni mototsugu yakusha nishiki-e no berurin buruu (bero) dōnyū katei no kenkyū – Edo nishiki-e bero dōnyū shuyōki Tenpō 1-nenkōhan setsu no kakushō", Engeki kenkyū, 29, 2005, pp. 49-58, MATSUI Hideo e SHIMOYAMA Susumu, "RI keikō Xsen hi-hakai bunsekihō ni yoru ukiyoe hanga he no purushan burū dōnyūkatei no kenkyū", JAERI-Conf 2003-021 Daishichikai Reimei Kenkyū Jōkokukai Hōkokushu, 2004, pp. 449-452 e Elizabeth I. COOMBS e SASAKI Shiho, "Dayflower Blue…", cit., p. 48

[65] SHIMOYAMA Susumu e SHIMOYAMA Yasuko, "Ukiyo-e no shokuryō: Ukiyo-e hi-hakai bunsekihō no kaihatsu kenkyū to ukiyo-e kenkyūsha to no deai", Bunkazai Jōhōgaku Kenkyū, 14, 2017, p.68

### *4.2.2 Produzione e commercializzazione dell'aigami*

Come si è detto, il blu di commelina si ottiene dai petali delle piante di *tsuyukusa* (*Commelina communis L.*) e *aobana* (*Commelina communis L. var. hortensis Makino*). Benché la sostanza colorante che si ricava da entrambe sia identica, esse presentano alcune differenze nel periodo di fioritura, nella misura dei semi e, soprattutto, nelle dimensioni dei petali: quelli della varietà coltivata sono più grandi di quelli della sua "cugina" selvatica (25mm contro 5mm), fatto che permette di estrarne molto più succo, motivo per cui essa è generalmente quella più utilizzata per questo scopo[66].

La coltivazione e la lavorazione dell'*aobana* non sono cambiate molto nei secoli, tanto che quelle ancora oggi praticate sono di fatto molto simili a quelle di periodo Edo[67] . I fiori, che possiedono due soli petali superiori di colore blu-violaceo, sbocciano in estate, tra giugno e luglio – infatti necessitano di temperature abbastanza elevate (circa 30°) – e appassiscono entro un giorno. Poiché si schiudono il mattino presto oppure la sera, è necessario coglierli ogni mattina[68]. Sebbene il colore dei pigmenti sia stabile nella pianta per alcuni giorni o addirittura un mese, le antocianine come la commelinina, una volta estratte, non lo sono affatto e possono scolorirsi con molta facilità – pertanto risulta essenziale lavorare il prodotto il prima possibile[69]. I petali raccolti, dopo essere stati setacciati, vengono spremuti per farne fuoriuscire il colorante blu – operazione che oggi viene compiuta, anche più volte di seguito, a mano, ma che un tempo era eseguita mediante un'apposita pressa[70], come illustrato chiaramente nella sezione dedicata all'*aobanagami* dello *Oshiegusa* 教草 (*Figura 2*), testo pubblicato nel 1873. A questo

[66] SHIHO Sasaki e Pauline WEBBER, "A Study of Dayflower Blue Used in Ukiyo-e Prints", cit., p. 186 e KIKUCHI Riyo, "Yūzenzome to aobanagami no kakawari…", cit., pp. 25-26

[67] SHIHO, Sasaki, "Review of MA Paper Conservation: Japanese prints", *V&A Conservation Journal*, 38, 2001, p.8

[68] Nel *Butsurui hinshitsu* di Hiraga Gennai (1763) viene riferito che i fiori di *aobana* venivano raccolti dal tredicesimo giorno del sesto mese al tredicesimo giorno del settimo mese, mentre nel *Tōkaidō meisho zue* (1797) si spiega che l'appellativo di "erba della luna" (*tsukikusa* 月草) era riferito a quei fiori che sbocciavano la sera. Si potrebbe quindi presumere che il nome "erba di rugiada" (*tsuyukusa* 露草) possa derivare da quelli che fiorivano il mattino; si vedano: KIKUCHI Riyo, "Yūzenzome to aobanagami no kakawari…", cit., pp. 25-26, Julene ARAMENDIA, Christian AUPETIT, Carole BIRON, Floréal DANIEL , Silvia FDEZ-ORTIZ DE VALLEJUELO, Sylvain LAZARE, Gwénaëlle LE BOURDON, Aurélie MOUNIER, Josefina PÉREZ-ARANTEGUI e Nagore PRIETO-TABOADA, "Red and blue colours on 18th–19th century Japanese woodblock prints: In situ analyses by spectrofluorimetry and complementary non-invasive spectroscopic methods", *Microchemical Journal*, 140, 2018, pp.135-136 e Michele DERRICK, Richard NEWMAN, e Joan WRIGHT, "Plant Dye Identification…", cit., p.26

[69] GOTO Toshio, KAWAI Takatoshi, KONDO Tadao, NAKAGAWA Atsushi, TAMURA Hirotoshi e YOSHIDA Kumi, "Structural Basis of Blue-colour Development…", cit., p. 515

[70] SHIHO Sasaki e Pauline WEBBER, "A Study of Dayflower Blue Used in Ukiyo-e Prints", cit., p. 187

punto bisogna trasferire il colorante estratto prima che si deteriori: inizia dunque la preparazione dell'*aigami*. Mantenuto in un luogo fresco, il liquido blu appena estratto può infatti essere conservato per un paio di giorni al massimo prima che perda le sue proprietà, mentre una volta essiccato – quindi sotto forma di "carta blu" – può preservarsi per più di un anno. Si intinge dunque un pennello, largo e piatto, nel succo ricavato dai petali e lo si utilizza per stendere il colorante su dei fogli di carta (una tipologia molto sottile di *kōzogami*) fino a che non sono completamente impregnati di colore; dopodiché vengono fatti asciugare separatamente. Questa operazione può essere ripetuta più volte fino a che la carta non è stata completamente imbevuta di colorante; a questo punto, una volta fatta asciugare definitivamente, essa viene rilegata in set da novantasei fogli – un numero in origine stabilito per motivi commerciali.

**Figura 1.** Utagawa Hiroshige, *Kusatsu* 草津, dalla serie Personaggi delle Cinquantatré stazioni del Tōkaidō (*Jinbutisu Tōkaidō gojūsantugi* 人物東海道五十三次), 1852, xilografia policroma, 25.4 x 18.1cm, Art Institute, Chicago

Quali fossero gli attori principali in questa produzione in periodo Edo non è facile da definire, tuttavia se si osservano alcune illustrazioni di testi come lo *Oshiegusa* (1873) o il *Tōkaidō meisho zue* (1797), oppure le stesse stampe *ukiyoe* come l'opera *Kusatsu* 草津 (*Figura 1*), dalla serie *Jinbutisu Tōkaidō gojūsantugi* 人物東海道五十三次, ("Personaggi delle Cinquantatré stazioni del Tōkaidō") di Hiroshige (1852), si può ipotizzare che – perlomeno per il lavoro di raccolta – fossero le donne a occuparsene. Se si considera che proprio le contadine erano tra gli artefici, assieme ai tintori professionisti, della lavorazione dell'indaco – anche se spesso questa per loro era un'attività secondaria[71] – non è improbabile che le cose andassero in modo simile anche nella produzione dell'*aobana*. Poiché il colorante doveva essere estratto il prima possibile dai petali e trasferito sulla carta per assicurarsene la conservazione, è ragionevole pensare che tali operazioni venissero svolte *in loco* subito dopo la raccolta, fatto che a maggior ragione avrebbe legato gli agricoltori, uomini e donne, alla realizzazione stessa della "carta blu". Tuttavia la sua commercializzazione non era gestita dai coltivatori, se non forse nelle zone limitrofe a quelle di produzione.

Una volta pronta, l'*aobanagami* passava infatti nelle mani di mercanti, detti *hanaya* 花屋, spesso con basi a Kyoto e Osaka, che fungevano da intermediari tra i contadini che lo producevano e commercianti che poi lo rivendevano a tintori o stampatori. Testimonianze di questo tipo di compravendite e, quindi, di un sistema di distribuzione oramai affermato e capillare su tutto il territorio nazionale, risalgono all'era Bunka 文化 (1804-1818); ma non bisogna dimenticare che l'esistenza di questo genere di "mediatori commerciali" era attestata a Kyoto già in epoca Muromachi (l'*Aobana za*) e nella prefettura di Ōmi – dove già allora l'*aobanagami* era considerata un prodotto tipico – a partire dall'era Jōkyō (l'*Aobanakaisho*)[72].

Per estrarre il colore dai fogli di *aobanagami* è sufficiente tagliarli in piccoli pezzi e immergerli in acqua, nella quantità desiderata in base alla tonalità che si vuole ottenere: il colorante viene immediatamente rilasciato ed è pronto all'uso[73].

[71] ŌTA Yasuhiro, "Shijō-gijutsuhenka he no zairai senshokugyō no taiō – Meijiki no Yamaguchiken Suō menorimono sanchi no jirei", *Chūshōkigyō kihō*, 1, 2018, p. 3

[72] KIKUCHI Riyo, "Yūzenzome to aobanagami no kakawari…", cit., pp. 26-27 e SHIHO Sasaki e Pauline WEBBER, "A Study of Dayflower Blue Used in Ukiyo-e Prints", cit., pp. 185-187

[73] Elizabeth I. COOMBS e SASAKI Shiho, "Dayflower Blue…", cit. pp. 48-49

**Figura 2.** Tanba Shūji e Mizoguchi Gekkō, *Oshiegusa* 教草, 1873, Waseda University Library, Tokyo

### *4.2.3 Le caratteristiche del blu di commelina e il suo impiego nelle stampe: un colore delicato*

Il blu di commelina, ricavato dai fogli di *aobanagami* immersi in acqua, fu il primo colore blu di origine vegetale a essere adoperato nella stampa *ukiyoe*.

Data la struttura supramolecolare della sua componente colorante, cioè la commelinina, è una tinta estremamente sensibile all'umidità[74]. Pertanto in ambienti umidi tende a scolorire e a mutare in una tonalità vicina al marrone; se a contatto diretto con l'acqua, invece, rischia di scomparire completamente: solitamente risulta essere più resistente quando concentrata, ma se diluita svanisce in modo rapido. Inoltre, il colore ottenuto da un foglio di *aobanagami* più vecchio si rivela più stabile di quello ricavato da uno nuovo. Per questo motivo nel processo di tintura *yūzen* è preferibile utilizzare del colorante di fattura recente: esso può essere rimosso con maggiore facilità di uno più datato, che invece è più resistente all'acqua. Su di una superficie blu, in una xilografia, una piccola area caratterizzata da un colore chiaro o addirittura dalla sua completa assenza, risultato della caduta di una goccia d'acqua, è indice di un colore estratto da dell'*aobanagami* relativamente nuova. Al contrario, un'area stampata con un colore più

vecchio, se inumidita, non si stinge senza lasciare traccia, ma sbiadisce assumendo una tonalità marroncina. Il blu di commelina, solubile solo in acqua, è l'unico dei coloranti blu a essere così instabile a contatto con l'umidità e a risultare spesso a chiazze, ingiallito o convertitosi in marrone chiaro nei punti dove sbiadito[75].

Anche se lo *tsuyukusa* è sempre stato descritto come estremamente sensibile alla luce e alcuni studi lo hanno classificato come una delle tinte organiche più instabili da questo punto di vista[76], ricerche più recenti hanno in realtà rivelato che, tra i coloranti impiegati nell'*ukiyoe*, quelli blu sono tra i più stabili e la commelina, sebbene non quanto l'indaco, è risultata uno dei pigmenti organici più resistenti. La sua tendenza a scolorire e ingiallire, quando a contatto con l'umidità, o le sue tonalità più pallide e tendenti al grigio, quando impiegato diluito o estratto da carta *aigami* prodotta da parecchio tempo, sono state spesso scambiate per una conseguenza dovuta all'esposizione alla luce e non tanto all'umidità o a un effetto intenzionale in sede di stampa. Anche nei casi in cui mescolato al *beni* per ottenere i viola, il colore originale della stampa è spesso compromesso: il suo ingiallimento porta alla creazione di un porpora tendente al marrone assai differente da quella che doveva essere la gradazione originale, oppure il suo completo scolorimento lascia sulla carta solamente il rosso-rosa del cartamo. Non bisogna però dimenticare che anche l'ingiallimento e il deterioramento della carta può influire notevolmente sull'aspetto finale del colore stampato[77].

Questo colorante si presentava agli stampatori di epoca Edo, ben consci delle sue proprietà, come estremamente vario sia nelle gradazioni che poteva offrire, da quelle più vivide a quelle più pallide, sia nella versatilità che dimostrava nella resa di effetti sfumati. Il blu di commelina può infatti presentarsi in varie tonalità: più intensa, brillante, scura e calda, se si utilizza un foglio di *aobanagami* recente, più chiara, semitrasparente e tendente al grigio quando se ne impiega uno vecchio; più tempo è passato dalla realizzazione della carta più il colore ingrigisce e impallidisce. La

---

[74] SHIHO, Sasaki, "Review of MA Paper Conservation: Japanese prints", cit., p. 8

[75] Elizabeth I. COOMBS e SASAKI Shiho, "Dayflower Blue…", cit. pp. 52-56 e SHIHO Sasaki e Pauline WEBBER, "A Study of Dayflower Blue Used in Ukiyo-e Prints", cit., pp. 186-187

[76] Catherine BAILIE, Mary CURRAN e Robert L. FELLER, "Identification of Traditional Organic Colorants…", cit., pp. 260-263

[77] Il blu di commelina è stato infatti classificato come "mediamente stabile", rientrando nella fascia 3-4 della Blue Wool Scale, che testa la stabilità dei coloranti alla luce e dove un colore è considerato instabile al di sotto del grado 3 e molto stabile sopra il grado 6; si vedano: Sandra A. CONNORS, Elizabeth I. COOMBS, Roger S. KEYES e Paul M. WHITMORE, "The Identification and Light Sensitivity of Japanese Woodblock Print Colorants…", cit., pp. 36, 43 e Elizabeth I. COOMBS e SASAKI Shiho, "Dayflower Blue…", cit. pp. 50-55

differenza di sfumature dipende dunque dall'età dell'*aigami* impiegato. Modulando la concentrazione di colore, diluendolo oppure selezionando dell'*aobanagami* più o meno recente, per gli stampatori era possibile ottenere moltissime gradazioni ed effetti tonali e sfumati ideali per la resa del cielo o dell'acqua[78].

Oltre che come blu, questa tinta veniva impiegata anche per la resa dei verdi e dei viola. In particolare il delicato viola (*murasaki* 紫) caratteristico di molte stampe a partire dai primi *nishikie* dei primi anni Sessanta del XVIII secolo fino agli inizi della seconda metà del XIX secolo – passato alla storia come "viola di Utamaro" – altro non era che una miscela (più raramente una sovrastampa) di *aigami* e *beni* 紅 (colore rosso ricavato dal cartamo). Tale tonalità così realizzata costituì il principale, se non l'unico, viola delle xilografie *nishikie* – sicuramente preferito ad altri creati con altri pigmenti (come indaco e robbia) – e rimase in uso almeno fino agli anni sessanta dell'Ottocento, quando venne via via sostituita dalle più pratiche tinte sintetiche introdotte a partire dall'apertura dei porti giapponesi al commercio internazionale nel 1859. Anche se il passaggio ai nuovi coloranti non fu immediato, già a partire dal 1864, con l'arrivo della rosanilina per il magenta, che si sostituì al *beni*, si cominciò ad adoperare un composto di tale nuova tinta e blu di Prussia. Il graduale abbandono dei colori tradizionali per il viola si completò nei primi anni dell'era Meiji, e nel 1875 fu introdotto il violetto di genziana (o violetto metile), che non necessitava di essere unito ad altri pigmenti per ottenere la gradazione desiderata. Il fatto che le aniline fossero sostanze coloranti, dalle capacità di tinta e stabilità molto buone, che potevano essere usate in quantità superiori rispetto a quelle preesistenti, su aree più estese e con costi inferiori, fu il motivo per cui con l'avanzare dell'epoca Meiji esse furono preferite alle miscele di *aigami*, che perse così anche il suo ultimo ambito di impiego nella stampa *ukiyoe*[79].

Soprattutto nelle prime xilografie policrome, in particolare le *benizurie* (riconducibili al periodo compreso tra gli anni quaranta e sessanta del XVIII secolo), si riscontra l'uso di verdi ottenuti sovrastampando lo *tsuyukusa* con la curcuma (*ukon*). In seguito si

[78] Elizabeth I. COOMBS e SASAKI Shiho, "Dayflower Blue…", cit. pp. 54-55 e SHIHO Sasaki e Pauline WEBBER, "A Study of Dayflower Blue Used in Ukiyo-e Prints", cit., pp. 187-188

[79] Anna CESARATTO, Marco LEONA, Henry D. SMITH II e YANG-BING Luo, "A timeline for the introduction of synthetic dyestuffs in Japan during the late Edo and Meiji periods", *Herit Sci*, 6, 22, 2018, pp. 7-8, 10, Elizabeth I. COOMBS e SASAKI Shiho, "Dayflower Blue…", cit. pp. 55-56, SHIMOYAMA Susumu e SHIMOYAMA Yasuko, "Ukiyo-e no shokuryō…", cit., p.68, Michele DERRICK, Richard NEWMAN e Joan WRIGHT, "Plant Dye Identification…", cit., pp. 17-18 e Sandra A. CONNORS, Elizabeth I. COOMBS, Roger S. KEYES e Paul M. WHITMORE, "The Identification and Light Sensitivity of Japanese Woodblock Print Colorants…", cit., pp. 38, 42

preferirono altre combinazioni, specialmente miscele di indaco e orpimento; tuttavia esempi di commelina combinata a flavonoidi (coloranti gialli di origine vegetale come l'*enju* o lo *zumi*) sono attestati in *ukiyoe* di fine Settecento[80].

Il blu di commelina aveva cominciato ad essere usato fin dalle prime stampe a colori intorno al secondo decennio del XVIII secolo e aveva conosciuto un periodo di successo durante la seconda metà del XVIII secolo, specialmente durante le ere Meiwa (1764-1772), An ei 安永 (1772-1781) e Tenmei 天明 (1781-1789); ma risulta essere stato abbastanza ricorrente anche nelle opere di era Kansei 寛政 (1789-1801), Kyōwa 享和 (1801-1804) e Bunka (1804-1818). Di fatto produceva la quasi totalità delle gradazioni blu e grigio-blu degli *ukiyoe* durante il Settecento. Tuttavia, fin dalla fine del secolo iniziò gradualmente a cedere il passo all'indaco, che nel tempo si guadagnò sempre più spazio all'interno del mondo delle stampe *nishikie* come pigmento principale per i blu. Intorno alla metà dell'era Bunsei, infatti, quest'ultimo era oramai il blu più comune nelle xilografie e lo *tsuyukusa* era raramente impiegato singolarmente, quanto piuttosto mescolato al *beni* per ottenere il viola[81]. Quest'ultimo sarebbe rimasto il suo principale utilizzo fino al terzo quarto del XIX secolo, quando – come si è visto – sarebbe stato soppiantato dalla combinazione di rosanilina e blu di Prussia o dal violetto di metile. Interessante da questo punto di vista è il resoconto del 1889 di Tokunō Tsūshō, capo dell'Ufficio per l'Incisione e la Stampa del Ministero delle Finanze giapponese, per lo Smithsonian Institution, che potrebbe fornire un'indicazione riguardante la possibilità che all'epoca il blu di commelina fosse oramai stato dismesso. In questo documento infatti, l'*aigami* viene citato come uno dei coloranti blu tradizionali usati nelle stampe *ukiyoe*, ma viene descritto come una carta imbevuta di una soluzione a base di indaco. Ciò potrebbe dunque essere un indizio del fatto che già dieci anni dopo l'inizio dell'epoca Meiji, e poco meno di venti dopo l'introduzione delle prime tinte sintetiche, l'uso di tale colore fosse decisamente raro – se non addirittura nullo – tanto che la sua stessa origine potesse divenire materia di equivoci ed esso venisse confuso con una tipologia di indaco. Dato che, come si vedrà, quest'altro colorante era più stabile dello

[80] Michele DERRICK, Richard NEWMAN e Joan WRIGHT, "Plant Dye Identification…", cit., pp. 18, 21 e Sandra A. CONNORS, Elizabeth I. COOMBS, Roger S. KEYES e Paul M. WHITMORE, "The Identification and Light Sensitivity of Japanese Woodblock Print Colorants…", cit., pp. 38, 42

[81] SHIMOYAMA Susumu e SHIMOYAMA Yasuko, "Ukiyo-e no shokuryō…", cit., p.68, MATSUI Hideo e SHIMOYAMA Susumu, "Ukiyoe hanga ni shiyōsareta…", cit., p. 22 e Sandra A. CONNORS, Elizabeth I. COOMBS, Roger S. KEYES e Paul M. WHITMORE, "The Identification and Light Sensitivity of Japanese Woodblock Print Colorants…", cit., pp. 40-42

*tsuyukusa* e produceva una tonalità di blu molto più scura, uno stampatore esperto non avrebbe mai potuto confondere le due tinte – questo errore, nato dal fatto che il termine *aigami* significa letteralmente "carta indaco", può essere compreso solamente se Tokunō, che comunque non era un professionista dell'*ukiyoe*, non avesse avuto modo di assistere effettivamente all'impiego di tale materiale ma ne avesse solo sentito parlare, dal momento che al tempo esso non veniva più adoperato[82]. Inoltre egli riferisce che per il viola brillante del trittico *Inaka Genji* 田舎源氏 di Utagawa Kuniteru II, pubblicato intorno al 1870, non si sarebbe fatto uso di aniline, ma di una combinazione tradizionale di rosso scarlatto (forse *kurenai* 紅, ottenuto dal *beni*) e blu di Prussia[83]. Anche se la combinazione di *beni* e blu di Prussia risulta essere stata piuttosto rara [84] (tradizionalmente al rosso di cartamo si sarebbe associato lo *tsuyukusa*), ciò potrebbe essere comunque indicativo di un abbandono dell'impiego del blu di commelina nella realizzazione dei viola – sia che la relazione sia errata (in questo caso però sarebbe più corretto pensare che l'errore riguardi il rosso, che potrebbe essere stato rosanilina e non *beni*, piuttosto che il blu) sia che essa sia corretta ed effettivamente all'epoca si mescolassero *beni* e blu di Prussia.

### *4.2.4 Successo e declino dell'aigami: le possibili ragioni*

Ragione di questa progressiva caduta in disuso del blu di commelina quale colorante singolo per i blu, nonostante fosse particolarmente versatile, offrisse un'ampia gamma di gradazioni e il suo fosse un colore amabile – caratteristiche che lo rendevano particolarmente adatto alla stampa – fu molto probabilmente la sua natura estremamente sensibile all'umidità. Dovendo mescolare i vari cloranti con colla *himenori* al momento di stenderli sulla matrice, che tra l'altro veniva precedentemente inumidita, i rischi che esso si danneggiasse durante il processo di stampa non erano certo inconsistenti. Il fatto che una goccia d'acqua bastasse a farlo sbiadire del tutto e che, se le xilografie non

[82] Peter MORSE, "Tokuno's description of Japanese printmaking", cit., p. 129 e "Smithsonian Institution", *The Tokuno Gift*, cit.
[83] Peter MORSE, "Tokuno's description of Japanese printmaking", cit., p. 128 e "Smithsonian Institution", *The Tokuno Gift - About the Collection*, 12-3-2019
[84] La combinazione di *beni* e blu di Prussia per il viola è stata riscontrata in una sola opera datata 1859, mentre solitamente, a partire dal 1864 circa, il blu di Prussia era associato alla rosanilina.
Precedentemente sarebbe stato più comune riscontrare una miscela di blu di commelina e *beni*; si veda

fossero state conservate in un luogo asciutto, le superfici dipinte con tale tinta sarebbero presto ingiallite, non lo rendevano certamente un colore perfetto, nonostante le varie gradazioni che poteva offrire. Che le stampe si rovinassero prima ancora di essere vendute, era un rischio che gli editori non erano di sicuro disposti a correre. Inoltre, si trattava di una tonalità relativamente chiara di blu[85], anche nelle sue versioni più scure e cariche, e ciò non soddisfava del tutto i requisiti necessari per la resa di tutte sfumature di cielo e acqua, né la sua intensità poteva essere sufficiente a dare un senso di profondità e lontananza alle scene – elementi fondamentali per lo sviluppo del genere paesaggistico. Per quanto efficace e abbastanza facile da stampare, il fatto che esso perdesse stabilità una volta diluito poteva essere un ulteriore elemento di difficoltà al momento della stampa, in quanto il pericolo che l'opera finita non avesse la tonalità desiderata era più che probabile. Anche i viola ottenuti mescolandolo al *beni*, per quanto eleganti, erano tutt'altro che resistenti: troppa umidità poteva far ingiallire l'*aigami*, tramutando il colore finale in un rosso-marrone ben lontano da quello originale, oppure spruzzi d'acqua accidentali potevano farlo sparire completamente, lasciando chiazze rosa o rossastre là dove restava solamente il *beni*.

Perché allora, date le oggettive criticità che questo colorante presentava, esso rimase in uso per così tanto tempo?

Innanzitutto bisogna ricordare che, prima dell'introduzione del blu di Prussia, *tsuyukusa* e *ai* erano le uniche tinte disponibili ed effettivamente efficaci per le stampe *ukiyoe*, laddove i pigmenti minerali si erano rivelati inadatti allo scopo. In secondo luogo, come si vedrà anche in seguito, l'indaco era alquanto difficile da stampare, essendo di per sé insolubile in acqua, o perlomeno era molto più impegnativo da adoperare di quanto non lo fosse la commelina. Questa potrebbe essere stata una valida ragione per cui, almeno fino agli inizi del XIX secolo, esso venisse raramente impiegato nelle stampe e gli venisse preferito l'*aigami*. Probabilmente le conoscenze tecniche da parte degli stampatori si perfezionarono e si fecero più sofisticate a partire dall'era Bunsei, forse in concomitanza a un crescente interesse da parte del pubblico per le tonalità blu intenso che tale colore poteva offrire e per i blu in generale – dunque solo da quel momento in poi l'impiego dell'indaco (che comunque aveva già preso gradualmente piede nelle

(segue nota): Anna CESARATTO, Marco LEONA, Henry D. SMITH II e YANG-BING Luo, "A timeline for the introduction of synthetic dyestuffs…", cit., pp. 7-8

[85] Henry D. SMITH II, "Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints", cit., p. 238

epoche precedenti) si rese più semplice. Fino a che tali abilità non furono però affinate, lo *tsuyukusa* continuò ad essere il colorante più facile da adoperare tra i due.

Un'altra ragione può essere forse ricondotta alla tonalità stessa dell'*aigami*. Le stampe *nishikie*, essendo prodotti pensati per l'ampio pubblico cittadino che dovevano raggiungere il maggior numero di persone possibili per poter garantire agli editori e artigiani coinvolti un guadagno, cercavano per loro natura di andare incontro ai gusti dei loro acquirenti[86]. Pertanto anche l'uso di determinati colori piuttosto che altri poteva essere dettato da motivi commerciali più che dalla volontà dell'artista che sviluppava la composizione o dalle effettive abilità tecniche dello stampatore. Se il pubblico si fosse rivelato particolarmente affezionato a determinate combinazioni cromatiche, l'industria xilografica si sarebbe prodigata per accontentarlo. È quindi plausibile che, perlomeno nel XVIII secolo, i gusti della popolazione cittadina favorissero delle tonalità più delicate e "slavate" che il blu di commelina riusciva e rendere alla perfezione, grazie al suo colore acquerello, brillante ma relativamente chiaro, tendente al grigio nelle sue qualità meno recenti o diluite. Questo potrebbe anche spiegare perché si sia dovuto probabilmente aspettare l'era Bunsei per una concreta espansione nell'uso dell'indaco, e dunque per un progresso a livello tecnico del suo processo di stampa: prima di allora non ci sarebbe stata l'effettiva necessità di tale perfezionamento tecnologico, perché non vi era l'intenzione di abbandonare l'uso del blu di commelina per l'*ai*. Ma quando i gusti del pubblico mutarono e si cominciarono a preferire le gradazioni offerte dall'indaco a quelle della commelina, si resero essenziali nuovi accorgimenti tecnici che permisero un'ulteriore diffusione del nuovo pigmento, che nel giro di alcuni anni si impose sul panorama dell'*ukiyoe*.

Per le stesse motivazioni, forse, si poté invece assistere a un ben più durevole uso dello *tsuyukusa* nella miscela con il *beni* per ottenere il viola: tale gradazione avrebbe goduto dei favori del pubblico molto più di quanto non valesse per altre combinazioni tonali – almeno fino all'introduzione delle aniline nella seconda metà del XIX secolo, che la scavalcarono in brillantezza, durabilità ed economicità.

Un'altra concausa del prolungato successo del blu di commelina nella produzione *ukiyoe* è verosimilmente legata a fattori economici. Come si è visto, prima della stampa, l'*aigami* trovava largo impiego in tintura, specie come materiale per i disegni preparatori dello *yūzenzome*. Perciò, il suo commercio si era affermato stabilmente da

molto tempo e la sua diffusione era capillare, cose che lo rendevano relativamente facile da reperire. Inoltre, il processo di lavorazione dell'*aobana* e di produzione dell'*aobanagami* era relativamente semplice e non necessitava di un gran numero di passaggi. Tutti questi fattori ne influenzavano sicuramente il costo, rendendolo, se non economico, perlomeno meno caro di altre tinte. Bisogna comunque considerare che le fluttuazioni di prezzo erano certamente condizionate dalle quantità di fiori prodotti e raccolti in una determinata annata, dal numero di fogli realizzati, dall'età dell'*aigami* e, naturalmente, dalla domanda di mercato, oltre che tenere a mente che la sua commercializzazione era gestita da organizzazioni di mercanti e mediatori che di fatto ne monopolizzavano la vendita a tintori ed eventualmente a stampatori o editori. Tuttavia, se lo si confronta con l'indaco, perlomeno per quanto riguarda il XVIII secolo, si possono vedere i vantaggi economici dovuti alla sua relativa diffusione. Infatti la produzione di *ai*, legata soprattutto al suo impiego in tintura – come si vedrà in seguito – cominciò a svilupparsi in maniera rapida e quantitativamente significativa a partire dalla prima metà del XVIII secolo, ma un'ulteriore, importante, crescita si ebbe tra il 1740 e il 1800. Probabilmente, per quanto in ribasso dato l'aumento delle quantità disponibili, i prezzi dell'indaco non erano sufficientemente competitivi con quelli l'*aigami* durante la prima metà del XVIII secolo e cominciarono ad esserlo solo a partire dalla fine del secolo. Inoltre la produzione del colorante indaco era assai più complessa e lunga rispetto a quella dell'*aobanagami* e ciò sicuramente influiva sia sul costo che sulla sua reperibilità – quantomeno fino agli ultimi anni del Settecento.

Questi fattori economici, uniti alle non ancora adeguate tecniche di stampa per quanto riguardava l'indaco e ai gusti del pubblico che lo favorivano ad altri colori, giocarono sicuramente un ruolo non indifferente nell'assicurare al blu di commelina lo *status* di principale colorante blu del panorama delle stampe *ukiyoe* del XVIII secolo. Quando però tali premesse presero a modificarsi, i vantaggi del suo impiego cominciarono a essere offuscati dai suoi effettivi difetti e ciò portò a un suo graduale abbandono, a favore di altre tinte.

[86] Sandra A. CONNORS, Elizabeth I. COOMBS, Roger S. KEYES e Paul M. WHITMORE, "The Identification and Light Sensitivity of Japanese Woodblock Print Colorants…", cit., p. 42

## *4.3 L'indaco: ai*

L'indaco, in giapponese *ai* 藍, è un colorante organico di origine vegetale, che si presenta come un blu scuro ed è utilizzato sia come tinta sia come pigmento, in Asia e non solo. Si ricava dalle foglie di differenti specie di piante originarie sia dell'Africa e dell'America sia dell'Asia[87] ed è conosciuto fin dai tempi antichi. Tra le specie da cui si estrae, perlomeno per quanto riguarda il colore usato in Giappone, si annoverano il *Polygonum tinctorium* (*Polygonaceae*) e l'*Indigofera tinctoria* (*Papilionaceae*). Tali piante contengono un glucoside incolore, l'indicano, che a contatto con l'ossigeno, e dopo una serie di processi di fermentazione, si tramuta in indigotina ($C_{16}H_{10}O_2N_2$), insolubile in acqua, che costituisce la componente blu di questo pigmento[88].
Esso rappresenta uno dei principali coloranti blu dell'arte giapponese, in quanto usato non solo nelle stampe *ukiyoe*, ma anche in pittura e in tintura – due realtà in cui esso venne impiegato ben prima che in xilografia.

### *4.3.1 Storia e impieghi dell'indaco in Giappone: tintura o pigmento?*

L'indaco rappresenta uno dei principali coloranti dell'Asia Orientale: in Cina, dove costituiva la prima fonte per la tintura blu ed era impiegato anche come medicinale, esso era noto almeno dal III secolo a.C. e i suoi metodi di coltivazione, produzione e utilizzo furono descritti già a partire dal V secolo. In particolare la pianta di *Indigofera tinctoria*, originaria dell'India e dell'Asia del Sud, era conosciuta fin dall'epoca Tang (VII-IX secolo), introdotta forse proprio in quel periodo dalla Persia. Al contrario, il *Polygonum tinctorium* è autoctono del Sud-Est asiatico e della Cina stessa. Non è chiaro se tale specie sia sempre esistita in Giappone, ma è più probabile che vi sia stata importata dal

[87] Vi sono numerose varietà di piante che producono l'indaco, ma nessuna di esse è autoctona dell'Europa; si veda: Michel PASTOUREAU, *Blue. The History of a Color*, cit., p. 17
[88] Jennifer GIACCAI, Marco LEONA e John WINTER, "East Asian Painting Pigments: Recent Progress and Remaining Problems", in Paul Jett, Janet G. Douglas, Blythe McCartliy e John Winter (a cura di), *Scientific Research in the Field of Asian Art: Proceedings of the First Forbes Symposium at the Freer Gallery of Art*, London, Archetype Publications, 2003, p. 157, Marco LEONA e John WINTER, "The Identification of Indigo and Prussian Blue on Japanese Edo-Period Paintings", in Elisabeth West FitzHugh, John Winter e Marco Leona (a cura di), *Studies Using Scientific Methods: Pigments in Later Japanese Paintings*, Washington D.C., Freer Gallery of Art, 2003, pp. 57-58, Elisabeth West FITZHUGH, "Pigments on Japanese Ukiyo-e Paintings …", cit. , p. 153 e Michele DERRICK, Richard NEWMAN, e Joan WRIGHT, "Plant Dye Identification…", cit., p. 27

continente, verosimilmente dalla Cina. Ad ogni modo, tracce dell'impiego dell'indaco sono rintracciabili in Giappone fin dall'VIII secolo[89]. Ne sono state infatti rilevate in lavori conservati nello Shōsōin a Nara e risalenti proprio a quel periodo. Inoltre, in alcune opere databili tra il IX e l'XI secolo – come per esempio i dipinti presenti nella pagoda del Daigoji (951) e nel Padiglione della Fenice (Hōō-dō) del Byōdōin (1053) a Kyoto o sulle aureole di alcune statue dei templi Ryōzenji e Murōji di Nara (databili rispettivamente all'XI secolo e al tardo IX secolo) – è stato identificato l'uso di indaco tinto sopra dell'ocra gialla come sostituto dell'azzurrite, all'epoca probabilmente di difficile reperibilità[90]. Tuttavia, aldilà di questa fase di "surrogato" del ben più prezioso pigmento minerale, a partire dal XII secolo esso rimase un'apparizione alquanto rara nella pittura giapponese, perlomeno fino al XVII secolo – benché vi siano testimonianze di sutra di periodo Nara (710-794) e Heian (794-1185) in cui sia stato impiegato[91]. Negli *emakimono E ingakyō* ("Sutra illustrato delle cause e degli effetti"), della metà dell'VIII secolo, e *Genji monogatari emaki* ("Rotolo dipinto della Storia di Genji"), della prima metà del XII secolo, i blu sono stati infatti tutti realizzati per mezzo dell'azzurrite, probabilmente perché, trattandosi di opere alquanto ricercate, si preferivano pigmenti più costosi e pregiati. In modo analogo, non vi sono evidenze dell'uso di indaco per la resa dei blu neppure per quanto riguarda le porte scorrevoli dipinte del tempio Nanzenji 南禅寺 e del castello Nijō (*Nijōjō* 二条城) di Kyoto, tutte opere risalenti al periodo Momoyama e datate tra il XVI e il XVII secolo. Tuttavia, a partire dal XVII secolo, il suo impiego iniziò a diffondersi maggiormente, sia per quanto concerne i *kakemono* sia i paraventi: è stato identificato, per esempio, nel rotolo dipinto *Genji monogatari gojūshijō emaki* 源氏物語五十四条絵巻 ("Rotolo dipinto con cinquantaquattro scene della Storia di Genji"), realizzato dalla scuola Kanō nel 1695. La sua comparsa nella pittura su rotolo del XVII secolo e nei dipinti del genere

[89] Per quanto riguarda una terza pianta da cui è ricavabile l'indaco, ovvero l'*Isatis tinctoria*, essa non sarebbe giunta in Cina prima del XVI secolo; si vedano: Elisabeth West FITZHUGH, "Pigments on Japanese Ukiyo-e Paintings …", cit. , p. 153, Elisabeth West FITZHUGH, "A Database of Pigments on Japanese Ukiyo-e Paintings…", cit., pp. 19-20, ISHIHARA Tomoe, KIMURA Hideto, OGAWA Satoshi, TOKUYAMA Shota e YOKOTA Kazushige, "Identification of new flavonol O-glycosides from indigo (*Polygonumtinctorium Lour*) leaves and their inhibitory activity against3-hydroxy-3-methylglutaryl-CoA reductase", *Journal of Pharmaceutical and Biomedical Analysis*, 108, 2015, p. 102

[90] NISHIKAWA Kyotaro e YAMASAKI Kazuo, "Polychromed Sculptures in Japan", cit., p. 291 e EMOTO Yoshimichi e YAMASAKI Kazuo, "Pigments Used on Japanese Paintings from the Protohistoric Period…", cit. , pp. 8-10

[91] TATSUHARA Inuki, "Edo nishiki-e shikisai ni tsuite", in *Hanga Kenkyūkai Kaihō* (The Association for the Study of Prints Newsletter), 13, 2003, p.2

*ukiyoe* dello stesso periodo, anche se all'epoca la sua era ancora una presenza sporadica[92] e generalmente in associazione all'azzurrite (raramente veniva usato da solo), rappresentò ad ogni modo un'innovazione nella *palette* tradizionale dei pittori giapponesi, dove fino a quel momento i blu erano stati un'esclusiva, per l'appunto, dell'azzurrite[93]. A partire dalla seconda metà del XVII secolo il suo impiego si fece sempre più consistente: secondo le analisi condotte da Elisabeth Fitzhugh sui dipinti *ukiyoe* della Freer Gallery e riportate nello studio "A Pigment Census of Ukiyo-E Paintings in the Freer Gallery of Art" (1979), dalla metà del XVII secolo al primo quarto del XIX secolo esso è riscontrabile nel 60-74% delle opere[94]. A partire dal tardo XVIII secolo, inoltre, in pittura all'uso dell'indaco si affiancò quello del blu di Prussia, quest'ultimo comunque identificato in quantità minori rispetto al blu organico. I dati raccolti nei saggi "The Identification of Indigo and Prussian Blue on Japanese Edo-Period Paintings" di Marco Leona e John Winter (2003) e "A Database of Pigments on Japanese Ukiyo-e Paintings in the Freer Gallery of Art" di Elisabeth West Fitzhugh (2003), indicano che su 284 dipinti *ukiyoe* datati tra il tardo XVI e il XIX secolo, 245 presentano l'uso di pigmenti blu, fra i quali l'indaco ricorre in 152 opere, mentre il blu di Prussia in 36[95]. A partire dal XVIII secolo, rivelano sempre le stesse ricerche, questi due pigmenti, da soli o in composti, furono usati in 139 lavori di quelli analizzati: in 97 casi fu utilizzato uno solo dei due – 85 esempi per l'indaco e 12 per il blu di Prussia – mentre in 33 entrambi furono adoperati per i colori blu – in 26 occasioni per elementi differenti, in 13 mescolati assieme.

[92] Lo studio condotto da Elisabeth West Fitzhugh sui dipinti *ukiyoe* della Freer Gallery, "A Database of Pigments on Japanese Ukiyo-e Paintings in the Freer Gallery of Art" (2003), ha rivelato che per quanto riguarda le opere realizzate nel XVII secolo, l'indaco era utilizzato alquanto sporadicamente (solo 3 esempi, di cui 2 in concomitanza all'azzurrite). Tuttavia già a partire dai lavori databili tra la fine del XVII secolo e gli inizi del XVIII secolo, l'uso dell'indaco aveva superato di fatto quello dell'azzurrite, anche se la loro combinazione su di uno stesso dipinto era ancora molto frequente. A partire dal XVIII secolo, l'indaco rappresentava il pigmento blu in assoluto più utilizzato – in particolare dalla fine del secolo, quando esso iniziò a essere impiegato sempre più spesso anche singolarmente – mentre l'uso dell'azzurrite venne ridimensionato; anche se comunque sarebbe continuato fino XIX secolo inoltrato; si veda: Elisabeth West FITZHUGH, "A Database of Pigments on Japanese Ukiyo-e Paintings…", cit., pp. 32-41

[93] EMOTO Yoshimichi e YAMASAKI Kazuo, "Pigments Used on Japanese Paintings from the Protohistoric Period…", cit. , pp. 8-9, 11-10, Marcella IOELE, Gian Franco PRIORI, Maria Vera QUATTRINI, e Daila RADEGLIA, "A seventeenth century Japanese painting…", cit., p. 330, Elisabeth West FITZHUGH, "A Database of Pigments on Japanese Ukiyo-e Paintings…", cit., p.32 e Sandra GRANTHAM, "Japanese Painted Paper Screens…", cit., p.86

[94] Elisabeth West FITZHUGH, "A Pigment Census of Ukiyo-E Paintings…", cit., pp. 30-32, 37

[95] Per quanto riguarda altri pigmenti blu, l'azzurrite è stata identificata in 106 casi, il blu di smalto in 59 e l'oltremare in 6; non vi è invece traccia di blu di commelina.

Tali dati non solo rivelano che in pittura, perlomeno per quanto riguarda il genere *ukiyoe*, l'indaco fu utilizzato fino al tardo XIX secolo, ma anche che esso seguitò a essere impiegato, da solo o combinato ad esso, anche dopo la comparsa nel panorama artistico giapponese del blu di Prussia – addirittura continuando a rivestire il ruolo di pigmento blu più usato[96].

Tradizionalmente i coloranti organici più densi rispetto ad altri, come per l'appunto era l'*ai*, per poter essere conservati dai pittori, venivano mescolati con del *nikawa* e modellati a forma di bastoncini, che venivano fatti seccare e indurire per poi essere commercializzati o usati in seguito, i cosiddetti *bō enogu* 棒絵具 ("bastoncini di colore") – una sorta di colori ad acqua[97]. La produzione di stecche di colore indaco iniziò verosimilmente intorno alla metà del XVII secolo, quando esso prese ad essere adoperato in maniera più consistente in pittura e continuò lungo tutto il periodo Edo e Meiji, tanto che il suo impiego è stato riscontrato anche in bastoncini risalenti ai primi anni del XX secolo[98].

Ma l'indaco non fu importante solo in pittura: infatti esso era alla base della tecnica tintoria detta *aizome* 藍染 ("tintura indaco").

Conosciuta presumibilmente fin dai tempi antichi – in Cina era nota almeno dal V secolo – tale tintura andò incontro a un enorme successo e sviluppo in periodo Edo. La ragione principale di tale "invasione blu" nel vestiario giapponese fu dovuta principalmente all'introduzione, su suolo nipponico, della coltivazione, e dunque dei metodi di lavorazione e tessitura, del cotone nel XVI secolo. Tale filato era stato considerato a lungo un bene di lusso e in epoca Muromachi (1336-1573) veniva importato principalmente dalla Cina e dalla Corea, ma nel XVI secolo la sua coltura venne avviata anche in Giappone, inizialmente per scopi militari – salvo poi espandersi in breve tempo, rendendolo il principale materiale usato per il vestiario della stragrande maggioranza della popolazione. Quelle di cotone dunque si trasformarono in poco tempo in coltivazioni su larga scala, soprattutto nella regione di Osaka. Con l'arrivo di

[96] Marco LEONA e John WINTER, "The Identification of Indigo and Prussian Blue…", cit., pp. 64-66, 72-74 ed Elisabeth West FITZHUGH, "A Database of Pigments on Japanese Ukiyo-e Paintings…", cit., pp. 32-41

[97] Sandra GRANTHAM, "Japanese Painted Paper Screens…", cit., p. 85

[98] Antonio E.CANDEIAS, Maria L. CARVALHO, Ana GUILHERME, Marta MANSO, Sofia PESSANHA, Ignasi QUERALT e Sara VALADAS, "Characterization of Japanese color sticks by energy dispersive X-ray fluorescence, X-ray diffraction and Fourier transform infrared analysis", *Spectrochimica Acta*, Part B, 65, 2010, pp. 321, 324-325

questo tessuto, si sviluppò anche la produzione di indaco: le tinte naturali utilizzate in Giappone, infatti, erano sempre state funzionali per quanto riguardava la seta, ma ben presto si rivelarono inadatte a tingere la nuova fibra; l'unico colorante vegetale che si dimostrò efficace anche per questo materiale, senza tra l'altro la necessità di mordenti, fu proprio l'indaco[99]. Pertanto, le coltivazioni di questa pianta si diffusero, specie nelle province a sud-ovest del paese: tra esse si annoveravano Yamashiro, Yamato, Kawachi, Mino, Kotsuke, Mutsu e Harima, ma soprattutto Awa (l'attuale prefettura di Tokushima). L'indaco di quest'ultima regione, denominato *Awa ai* 阿波藍, divenne, nel corso XVII secolo, il più pregiato dell'intero Giappone. Tale area è attraversata dal fiume Yoshino, del quale i tifoni che colpivano la zona in epoca Edo causavano di frequente lo straripamento, provocando devastanti inondazioni. Poiché tali alluvioni si verificavano spesso prima della raccolta del riso, ciò determinava danni incalcolabili alle colture e all'economia della regione: è questa probabilmente la ragione per cui lungo il bacino del fiume si cominciò a coltivare l'indaco, il cui periodo di raccolta precedeva la stagione dei monsoni e perciò non ne veniva compromesso[100].

Non è chiaro quando la produzione di Awa iniziò, ma vi sono testimonianze di spedizioni di tale prodotto datate al 1445, fatto che farebbe supporre che essa già esistesse in epoca Muromachi e che forse le sue origini possano risalire alla prima metà del XV secolo. Citata all'interno della *Wakan sansai zue* 和漢三才図会 ("Enciclopedia illustrata sino-giapponese") – edita da Ryōan Terashima agli inizi del XVII secolo – sembra che all'epoca la produzione di Awa fosse tuttavia considerata di seconda categoria, inferiore a quelle di Settsu o Yoshino. Un gran numero di sforzi volti a migliorare le tecniche di lavorazione e la qualità del prodotto, accompagnato a politiche di promozione e finanziamento da parte dello stesso governo locale, fecero sì che le colture si sviluppassero e i metodi di produzione si affinassero in un tempo relativamente breve: nel XVIII secolo l'*Awa ai* era una merce pregiata e aveva raggiunto il primo posto della sua categoria nel mercato nazionale. Naturalmente la crescita non si fermò allora, ma continuò in maniera costante almeno fino alla metà del

[99] SMITH, Henry D. II, "Blue and White Japan, 1700-1900: Indigo, Porcelain, and Berlin Blue in the Transformation of Everyday Life", *Ukiyo-e Society of America Newsletter*, 1995, pp. 1-2, Henry D. SMITH II, "Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints", cit., pp. 238-239, 248, KAWAHITO Miyoko, "Awa ai, sono rekishi to fukkatsu - The History and Revival of Awa Natural Indigo", *Sen'i Gakkaishi*, 66, 4, 2010, p. 144 e Michel PASTOUREAU, *Blue. The History of a Color*, cit., p. 125

[100] TAKAMATSU Toyokichi, *On Japanese Pigments*, cit., p. 23 e KAWAHITO Miyoko, "Awa ai, sono rekishi to fukkatsu…", cit., p. 144

XIX secolo: la superficie coltivata a indaco nella regione di Awa, corrispondente nel 1740 a circa 3000 *chō*[101], raddoppiò nel giro di sessant'anni, arrivando ai 6500 *chō* del 1800 e superando gli 8000 *chō* negli anni quaranta del XIX secolo[102]. Principale sbocco di tale produzione erano Osaka e l'area del Kantō, dominate da grandi mercanti all'ingrosso e intermediari commerciali che si occupavano di gestire le compravendite tra i produttori e i tintori che si sarebbero poi occupati del processo di tintura *aizome* del cotone. Dato il crescente successo di tale attività, nel tempo si moltiplicarono gli attriti tra mercanti (*aishō* 藍商) e fabbricanti (*aishi* 藍師) d'indaco, mentre anche le figure di piccoli-medi produttori che si occupavano direttamente della vendita della loro merce presero ad aumentare intorno alla metà del XIX secolo[103].
La produzione dell'*ai*, sia per quanto riguarda la tintura che la pittura, subì un rapido declino a partire dall'epoca Meiji. Con l'apertura dei porti al commercio internazionale nel periodo del *bakumatsu*, sul mercato giapponese comparvero più qualità di indaco di origine straniera, caratterizzate da maggiori quantità di colorante e capacità di tinta – come per esempio l'indaco indiano – e, verso la fine del XIX secolo, l'indaco sintetico (scoperto in Germania nel 1878). Le coltivazioni locali si ridussero e il mercato interno, già stagnante, andò incontro a notevoli trasformazioni; persino le migliori tipologie per la pittura presero a essere importate dalla Cina[104]. L'età d'oro dell'*Awa ai* e delle altre produzioni nazionali volgeva così al termine.

Nelle stampe *ukiyoe*, l'indaco venne introdotto a partire dal tardo XVIII secolo, nella seconda metà dell'era Kansei (1789-1801); tuttavia il suo impiego risulta alquanto sporadico almeno fino alla fine dell'era Bunka (1804-1818). Al tempo infatti il colorante blu principale dei *nishikie*, come si è visto in precedenza, era il blu di commelina, caratterizzato da un colore più tenue e da una buona versatilità nella stampa. L'inserimento graduale dell'*ai* in questo panorama artistico pare aver subito un'accelerazione a partire dagli inizi dell'era Bunsei (1818-1830), quando il suo

[101] 1 *chō* corrispondeva all'incirca a 109 m
[102] AMANO Masatoshi, "Industrial development in the daimyō domain and economic modernization of Japan – With special references to the Awa indigo industry in the province of Awa-Tokushima from the Tokugawa period to the Meiji period", *Japan and the World Economy*, 11, 1999, pp. 226-227 e KAWAHITO Miyoko, "Awa ai, sono rekishi to fukkatsu…", cit., p.144
[103] AMANO Masatoshi, "Industrial development…", cit., pp. 227-231
[104] AMANO Masatoshi, "Industrial development…", cit., pp. 236-238, TAKAMATSU Toyokichi, *On Japanese Pigments*, cit., p. 27, Michel PASTOUREAU, *Blue. The History of a Color*, cit., p. 131 e ŌTA Yasuhiro, "Shijō-gijutsuhenka he no zairai senshokugyō…", cit., p. 3

impiego si fece via via più diffuso: intorno alla metà di quest'era (1824 circa) aveva preso il posto dello *tsuyukusa* come colore blu più comune nelle xilografie.

Tuttavia la sua supremazia in questo campo non sarebbe durata a lungo, perché durante la successiva era Tenpō 天保 (1830-1844) le cose sarebbero drasticamente cambiate: se nel 1829 (XII anno dell'era Bunsei) l'indaco rappresentava la maggioranza delle superfici blu, a partire dalla prima metà del I anno dell'era Tenpō iniziò a entrare in uso un nuovo pigmento di origine straniera, il blu di Prussia. Già nella seconda metà dello stesso anno esso aveva guadagnato una fetta importante della produzione xilografica – come suggeriscono i 2/3 (65%) delle *yakushae* esaminate nello studio "Ukiyo-e hanga aoiro enogu no hi-hakai dōtei benseki ni mototsugu yakusha nishiki-e no berurin buruu (bero) dōnyū katei no kenkyū – Edo nishiki-e bero dōnyū shuyōki Tenpō 1-nenkōhan setsu no kakushō" di Matsui Hideo, Matsui Setsuko, Nakamura Emi e Shimoyama Susumu (2005). Nel II anno dell'era Tenpō (1831), il blu di Prussia rappresentava quasi la totalità delle aree blu – l'86% delle stampe teatrali analizzate nella ricerca precedentemente citata. Nel 1832, il passaggio a questo nuovo colorante era praticamente completo ed esso era oramai utilizzato per quasi tutti i blu delle stampe policrome[105].

Tuttavia l'indaco non cadde del tutto in disuso, bensì si continuò ad adoperarlo per i verdi, mescolato soprattutto all'orpimento (*sekiō*), e per altre gradazioni come il violetto, unito a svariati pigmenti, oppure assieme al blu di Prussia, in miscele o in aree blu differenti (come del resto era accaduto in pittura). Era ancora all'attivo in epoca Meiji, per esempio associato al vermiglione o a pigmenti gialli di varia natura (come i solfuri) – ma non solo: l'indaco, principalmente mescolato al blu di Prussia, anche associato ad altri coloranti come la gommagutta o persino utilizzato da solo in alcune superfici azzurro chiaro, si rivela come uno dei principali colori blu in alcune opere di Miyagawa Shuntei risalenti al 1898-1899[106]; fatto che rivela come fosse ancora diffuso alla fine del XIX secolo.

[105] MATSUI Hideo, MATSUI Setsuko, NAKAMURA Emi e SHIMOYAMA Susumu, "Ukiyo-e hanga aoiro enogu no hi-hakai…", cit., pp. 60-61, SHIMOYAMA Susumu e SHIMOYAMA Yasuko, "Ukiyo-e no shokuryō…", cit., p.68 e MATSUI Hideo e SHIMOYAMA Susumu, "Ukiyoe hanga ni shiyōsareta…", cit., p. 22

[106] SHIMOYAMA Susumu e SHIMOYAMA Yasuko, "Ukiyo-e no shokuryō…", cit., p.68, Julene ARAMENDIA, Christian AUPETIT, Carole BIRON, Floréal DANIEL , Silvia FDEZ-ORTIZ DE VALLEJUELO, Sylvain LAZARE, Gwénaëlle LE BOURDON, Aurélie MOUNIER, Josefina PÉREZ-ARANTEGUI e Nagore PRIETO-TABOADA, "Red and blue colours on 18th–19th century…", cit., pp. 134-135, 139 e David ALMAZÁN, Nerea DÍEZ-DE-

### *4.3.2 Dal cotone alla carta: la produzione e il commercio*

Non si può dire con precisione da quale delle differenti varietà di piante fosse estratto l'*ai*, ma si può presumere che in origine esso derivasse dal *Polygonum tinctorium*, pianta annuale proveniente dalla Cina e dal Sud-Est asiatico. Successivamente si introdusse l'*Indigofera tinctoria*, giunta in Cina in epoca Tang e da lì verosimilmente diffusasi in Giappone. Ultima della specie ad arrivare dall'Europa nel XVI secolo fu l'*Isatis tinctoria*[107].

A partire dal XVII secolo, a seguito dello sviluppo delle piantagioni e della lavorazione del cotone, la coltivazione dell'indaco si diffuse in molte aree del paese: le produzioni di Settsu e Yoshino, nel Kansai, erano già note e stimate a partire dalla prima metà del Seicento, mentre nel XIX secolo spiccavano anche quelle di Yamashiro, Yamato, Kawachi, Mino, Kotsuke, Mutsu e Harima. Fin dal XVIII secolo, però, la più conosciuta e pregiata era la regione di Awa (resa fertile dalle alluvioni annuali causate dal fiume Yoshino che attraversa la zona), l'attuale Tokushima, nello Shikoku, e lo sarebbe rimasta fino alla fine del XIX secolo[108].

L'*ai* si ricava dalle foglie più giovani della pianta dell'indaco, che venivano raccolte una prima volta a metà del mese di Luglio e una seconda una trentina di giorni dopo, ad Agosto[109]. Le foglie di per sé non contengono la caratteristica sostanza colorante blu dell'indaco, l'indigotina, bensì un glucoside, l'indicano, che è un composto incolore associato al glucosio. Quando esse vengono raccolte, frantumate e fatte macerare, l'indicano subisce un processo di idrolisi in glucosio e indossile, e quest'ultimo, a contatto con l'ossigeno, si tramuta in indigotina. Poiché essa è insolubile in acqua, durante il processo di tintura indaco (*aizome*), che avviene in vasca, è necessario

---

(segue nota) PINOS, Josefina PÉREZ-ARANTEGUI e David RUPÉREZ, "Colours and pigments in late ukiyo-e art works…", cit. pp. 98-99

[107] Julene ARAMENDIA, Christian AUPETIT, Carole BIRON, Floréal DANIEL , Silvia FDEZ-ORTIZ DE VALLEJUELO, Sylvain LAZARE, Gwénaëlle LE BOURDON, Aurélie MOUNIER, Josefina PÉREZ-ARANTEGUI e Nagore PRIETO-TABOADA, "Red and blue colours on 18th–19th century…", cit., p. 135, Elisabeth West FITZHUGH, "A Database of Pigments on Japanese Ukiyo-e Paintings…", cit., pp. 19-20 e ISHIHARA Tomoe, KIMURA Hideto, OGAWA Satoshi, TOKUYAMA Shota e YOKOTA Kazushige, "Identification of new flavonol O-glycosides from indigo…", cit., p. 102

[108] TAKAMATSU Toyokichi, *On Japanese Pigments*, cit., p. 23, KAWAHITO Miyoko, "Awa ai, sono rekishi to fukkatsu…", cit., p. 144 e AMANO Masatoshi, "Industrial development…", cit., p. 144

[109] Michel PASTOUREAU, *Blue. The History of a Color*, cit., p. 125 e TAKAMATSU Toyokichi, *On Japanese Pigments*, cit., p. 24

tramutarla in una sostanza di colore giallastro, detta leucoindaco, che è invece solubile e può quindi essere assorbita dalle fibre dei tessuti. Ciò è possibile grazie a un processo di fermentazione, che avviene a una temperatura di circa 30° in acqua, con l'aggiunta di sostanze alcaline come liscivia o calce. Una volta che la stoffa viene rimossa dal liquido per tintura, la si espone all'aria: a contatto con l'ossigeno, il leucoindaco si ossida e si ritrasforma in indigotina, colorando di blu le fibre[110].

Nel caso dell'indaco di origine naturale, la quantità di colorante blu (indigotina) in esso presente dipende dalla tipologia di pianta da cui lo si ricava e può variare dall'1% al 50%; l'*Awa ai*, per esempio, non ne conterrebbe più del 5%[111].

Benché esistano alcuni metodi di tintura che prevedano l'impiego delle foglie fresche appena raccolte – pestandole direttamente sul tessuto o sminuzzandole e aggiungendovi dell'acqua, in modo da disperdervi l'indigotina e sfruttarla poi come liquido tingente – si tratta di operazioni che possono essere eseguite solo in certi periodi dell'anno, subito dopo la raccolta dell'indaco. Pertanto in periodo Edo si preferivano processi di lavorazione che prevedessero l'uso delle foglie essiccate, che quindi potevano essere conservate e adoperate quando necessario[112].

Il pigmento utilizzato in pittura o nella stampa derivava dunque dagli stessi processi che portavano alla formazione delle due sostanze coloranti contenenti indigotina impiegate nell'*azimome*: le tinte *sukumo* 蒅 e *aidama* 藍玉.

Con *sukumo* si indicano le foglie di indaco fatte fermentare con acqua, mentre *aidama* ("sfere d'indaco") fa riferimento a delle palline di "pasta" d'indaco, ottenute pestando in un mortaio le foglie fermentate e facendole poi essiccare e indurire.

Nel testo *On Japanese Pigments*, scritto da Takamatsu Toyokichi nel 1878, si descrivono con una certa precisione i processi di lavorazione di questi due prodotti e – dato l'anno di compilazione del saggio – si può presumere che essi si avvicinino a quelli operati in epoca Edo. Si trattava di procedimenti alquanto lunghi e laboriosi, dove il

[110] ŌSHITA Kōji e TOYODA Kentarō, "Aizome no senshokukyodō ni kansuru rironteki kōsatsu", *Bunkazai Jōhōgaku Kenkyū*, 10, 2013, pp. 29-30

[111] Al contrario, l'indaco sintetico può arrivare e contenere quasi il 100% di indigotina; si veda: KAWAHITO Miyoko, "Awa ai, sono rekishi to fukkatsu…", cit., p. 143

[112] Il processo di tintura che sfrutta le foglie fresche d'indaco disperse in acqua, detto *namabazome* 生葉染 ("tintura con foglie fresche"), non solo può essere effettuato solamente in determinati periodi all'anno, quando vi è l'effettiva disponibilità di foglie tenere appena colte, ma richiede anche una certa abilità, perché la trasformazione da indicano a indigotina deve avvenire in tempi brevi; si vedano: KAWAHITO Miyoko, "Awa ai, sono rekishi to fukkatsu…", cit., pp. 143-144 e ŌSHITA Kōji e TOYODA Kentarō, "Aizome no senshokukyodō…", cit., p. 30

minimo errore in materia di tempistiche o quantità degli ingredienti rischiava di compromettere la qualità del risultato finale.

Innanzitutto le foglie di *ai*, una volta raccolte, dovevano essere sminuzzate e lasciate essiccare al sole oppure in un apposito magazzino, fino a che non si fossero scurite. A questo punto venivano fatte macerare con acqua per almeno ottanta giorni. Tale massa veniva quindi lasciata riposare sotto dei *tatami*, rigirandola di quando in quando, per quattro, sei oppure nove giorni[113], dopodiché veniva aggiunta altra acqua, in quantità di volta in volta minori[114]. Alla fine di tale periodo di fermentazione – durante il quale l'indicano contenuto nelle foglie andava incontro a un fenomeno di idrolisi che dava origine a glucosio e indossile, il quale a sua volta si tramutava in indigotina, a contatto con l'ossigeno – si otteneva la sostanza colorante detta *sukumo*. Inutile dire che una quantità d'acqua eccessiva o insufficiente, oppure un errato calcolo delle tempistiche di macerazione avrebbero potuto compromettere l'intero processo, rendendo il materiale ottenuto inutilizzabile in tintura o abbassandone di molto il valore. Generalmente, per poterlo conservare e vendere, tale *sukumo* veniva lavorato e tramutato in *aidama*: era dunque necessario pestare in un mortaio, con l'aggiunta di un po' d'acqua, le foglie fermentate, ricavando una sorta di pasta[115]. Per evitare che si deteriorasse, vi si aggiungeva un particolare tipo di sabbia, detta *aisa* 藍砂 oppure *shusha* 銹砂. Il tutto veniva quindi lavorato a mano per creare una serie di piccole sfere, che in seguito si lasciavano asciugare e indurire[116]. A questo punto, il prodotto poteva essere venduto.

Le principali piazze per la compravendita di questa sostanza colorante erano Osaka, nella cui regione fiorivano anche le piantagioni di cotone, ed Edo, nelle quali operavano i grandi commercianti all'ingrosso che rivendevano poi tale prodotto ai tintori di *aizome*. Questi mercanti fungevano da intermediari tra i reali produttori di *aidama* e il mercato cittadino dei tessuti, di fatto monopolizzandone il commercio e la distribuzione – come accadeva, tra l'altro, anche per l'*aobanagami*. Ciò creò nel tempo non poche tensioni tra

[113] Il tempo di riposo delle foglie durante la fermentazione dipendeva dalla qualità che si desiderava avesse il prodotto finale: più essa fosse stata pregiata, meno giorni si sarebbero lasciati intercorrere.

[114] Anche il numero di volte in cui veniva ripetuta tale operazione variava a seconda del tipo di prodotto: 25 volte per la migliore qualità, appena 8 o 9 per quella più scadente.

[115] Anche in questo caso, le tempistiche di lavorazione dipendevano dalla qualità del prodotto finale: due giorni se pregiato, meno di mezza giornata se mediocre.

[116] TAKAMATSU Toyokichi, *On Japanese Pigments*, cit., pp. 24-26, KAWAHITO Miyoko, "Awa ai, sono rekishi to fukkatsu…", cit., pp. 143-144 e ŌSHITA Kōji e TOYODA Kentarō, "Aizome no senshokukyodō…", cit., p. 29-30

i fabbricanti di indaco (*aishi*) e mercanti (*aishō*) locali[117] e le grandi associazioni commerciali dei centri urbani[118].

Per quanto riguarda la tintura *aizome* in sé, essa era invece prerogativa di tintori professionisti, detti *kon ya* 紺屋, che si occupavano di tingere i tessuti con il colore indaco: trattandosi di un processo piuttosto complicato, era infatti necessaria l'esperienza di artigiani specializzati. In effetti, il termine *kon ya*, che oggi indica i tintori in generale, significherebbe letteralmente "bottega (*ya* 屋) del blu (*kon* 紺)", designando dunque la specifica attività di coloro la cui mansione era tingere stoffe e filati in blu e che pertanto si servivano delle tecniche *aizome*[119].

Le problematiche legate ai materiali che vi si utilizzavano, potevano rendere tale metodo di tintura estremamente lungo e costoso: l'*aidama*, per esempio, conteneva una notevole quantità di materiale vegetale e, di fatto, poca indigotina, per cui non solo ne erano necessarie grandi quantità per ottenere liquido colorante a sufficienza, ma bisognava anche ripetere l'operazione di tintura più volte, fino a che non si fosse ricavata la gradazione di blu desiderata. Inoltre, la soluzione indaco andava fatta riposare per un certo periodo di tempo e l'asciugatura dei tessuti poteva essere eseguita solo nelle giornate di sole. Se si considera anche il fatto che le qualità di *aidama* più pregiate avevano un prezzo relativamente elevato – dettato non soltanto dalla complessità dei procedimenti e dai lunghi tempi di produzione, ma anche dalle quantità di foglie raccolte in un dato anno e dal fatto che la loro lavorazione potesse essere svolta solo in determinati periodi – si può immaginare che ciò influenzasse non poco il costo del lavoro dei tintori. Per tali ragioni si diffusero i cosiddetti "falsi blu" (*gikon* 擬紺), colori che si ottenevano applicando l'indaco a un tessuto precedentemente tinto con altri coloranti scuri oppure mescolando direttamente tinte differenti e spesso di bassa qualità all'*aidama*. Queste procedure, verosimilmente usate nella produzione degli abiti blu scuro indossati dalla maggioranza della popolazione in epoca Edo, permettevano di abbattere i costi e potevano essere portate avanti anche da tintori che normalmente

[117] I contadini che si occupavano della coltivazione dell'indaco erano invece noti come *aisakunin* 藍作人: questo dimostra che, rispetto a quello dell'*aobanagami*, il mercato dell'indaco era maggiormente differenziato.

[118] AMANO Masatoshi, "Industrial development…", cit., pp. 227-230

[119] Esistevano naturalmente anche altre tipologie di tintori, come per esempio i *chazomeya* 茶染屋, che invece si occupavano delle tinture color tè; si veda: ŌTA Yasuhiro, "Shijō-gijutsuhenka…", cit., p.3

operavano mediante altre tecniche oppure da soggetti che non si dedicavano a tale attività a tempo pieno, come le donne agricoltrici[120].

A partire dall'epoca Meiji però, l'arrivo sul mercato nazionale di tipologie d'indaco provenienti dall'estero e contenenti quantità di colorante maggiori rispetto a quelle autoctone, seguite dall'introduzione dell'indaco sintetico (scoperto in Germania nel 1878), colpirono duramente le realtà locali collegate a tale commercio e posero gradualmente fine alla fiorente industria dell'indaco giapponese.

Nella stampa *ukiyoe* e in pittura, l'indaco veniva adoperato sotto forma di bastoncini di colorante cilindrici, detti *airō* 藍蝋 ("cera indaco") oppure *aibō* 藍棒 ("bastoncino d'indaco"). Essi si ricavavano a partire dai residui di colorante che galleggiavano, come una sorta di schiuma, sulla superficie delle vasche di fermentazione dell'indaco (sia foglie che tintura), oppure facendo bollire, assieme a una sostanza alcalina, vecchi tessuti o stracci tinti mediante *aizome* ed estraendone così il colorante[121]. Il composto ottenuto da entrambi questi processi veniva lasciato asciugare e la polvere blu risultante veniva in seguito mescolata a *nikawa* e fatta essiccare, in modo che si indurisse[122]. È verosimile ritenere che la qualità del pigmento variasse a seconda del metodo impiegato nella sua produzione. Il materiale derivato direttamente dalla fermentazione dell'*ai* era presumibilmente meno deteriorato di quello ricavato da vecchi tessuti *aizome*, dunque poteva risultare più pregiato. Tuttavia non bisogna dimenticare che, dal momento che l'indaco deve il suo colore all'effetto dell'ossidazione, il colorante contenuto nelle stoffe vantava una maggiore esposizione all'ossigeno e perciò poteva offrire una tonalità di blu più ricca e sicuramente più apprezzabile al momento della stampa[123]. Inoltre, un tessuto *aizome* – essendo stato sottoposto a più operazioni di tintura prima di acquisire il colore desiderato – poteva senz'altro contenere maggiori quantità di indigotina rispetto ai residui della fermentazione delle foglie o al liquido di tintura stesso, motivo in più per cui il pigmento da esso ricavato avrebbe potuto vantare un colore più carico e gradevole. È bene, però, ricordare anche che spesso, per contenere i

[120] ŌTA Yasuhiro, "Shijō-gijutsuhenka…", cit., p.3 e TAKAMATSU Toyokichi, *On Japanese Pigments*, cit., p. 26

[121] Nell'estrazione dell'indaco da vecchi tessuti, oltre a una sostanza alcalina, poteva essere aggiunto anche dello sciroppo d'amido.

[122] TATSUHARA Inuki, "Edo nishiki-e shikisai ni tsuite", cit., p.2, SMITH, Henry D. II, "Blue and White Japan…", cit., p.1, TAKAMATSU Toyokichi, *On Japanese Pigments*, cit., pp. 26-27, SHIHO Sasaki, "Materials and Techniques", cit., p. 335 e MATSUI Hideo, MATSUI Setsuko, NAKAMURA Emi e SHIMOYAMA Susumu, "Ukiyo-e hanga aoiro enogu no hi-hakai…", cit., p. 37

[123] SHIHO Sasaki, "Materials and Techniques", cit., p. 335

costi dell'*aizome*, i filati blu venivano realizzati applicando l'indaco sopra altre tinte scure precedentemente realizzate oppure mescolando l'*aidama* ad altri coloranti, anche scadenti: bisognava dunque prestare attenzione alle stoffe utilizzate per la produzione dell'*airō*. In questo caso, vi era certamente il rischio di compromettere la qualità del pigmento finale. Pertanto, si può ipotizzare che il costo delle materie prime impiegate sia quello dell'*ai* ottenuto variasse: procurarsi delle vecchie stoffe *aizome* "originali" implicava probabilmente una spesa maggiore di quanto non lo fosse recuperare dei tessuti *gikon*, e il valore dell'*airō* si modificava di conseguenza – tutto dipendeva dalla qualità di stampa richiesta nella pubblicazione.

Non è chiaro chi si occupasse della realizzazione dei bastoncini d'indaco, ma si può ipotizzare che il primo metodo di produzione potesse essere appannaggio di tintori di *aizome* oppure di fabbricanti o piccoli mercanti di *aidama*, dal momento che la materia prima necessaria era costituita dai residui di fermentazione della tintura indaco o delle foglie di *ai*. Al contrario, il secondo poteva riguardare i soli tintori o addirittura i pittori e stampatori stessi, dal momento che risultava potenzialmente più semplice recuperare i tessuti necessari, come vecchi abiti usati.

Al momento di essere utilizzate, le stecche di *airō* venivano sfregate e finemente frantumate in un piattino, poi si mescolava tale polvere blu con dell'acqua, che veniva aggiunta man mano, fino a che non si otteneva la sfumatura desiderata. Nel suo resoconto del 1889 per lo Smithsonian Institution, Tokunō Tsushō precisa che se tale procedura non fosse stata eseguita con precisione, il pigmento non si sarebbe disperso correttamente in acqua e pertanto il colore non sarebbe stato soddisfacente[124]. La ragione di ciò era probabilmente legata alla natura insolubile dell'indaco, che non lo rendeva semplice da utilizzare.

Come si è visto, mentre la coltivazione di *ai* nel territorio nazionale e la produzione tintoria a essa collegata andarono incontro a un lento declino in periodo Meiji, l'impiego dell'indaco in pittura e nella stampa sarebbe continuato almeno fino alla fine del XIX secolo e, di conseguenza, anche quello dei bastoncini *airō*, sebbene i migliori materiali fossero importati, a fine Ottocento, dalla Cina.

[124] Peter MORSE, "Tokuno's description of Japanese printmaking"…, cit., p. 129

### *4.3.3 L'intensità del blu: le proprietà dell'indaco e il suo impiego nelle stampe ukiyoe*

L'indaco è stato il secondo colorante blu ad essere introdotto nelle xilografie *ukiyoe*. Offre una gamma di tonalità che vanno da un intenso blu scuro e opaco a gradazioni più chiare e trasparenti, talvolta presentando venature verdastre o tendenti al rosso – fatto che dipende dal grado di purezza del pigmento. Tuttavia, in linea generale, le sfumature che possono essere ottenute sono inferiori a quelle possibili con il blu di commelina – benché le sue particelle, estremamente fini, rendano possibile applicarlo in modo rado, controllando così l'intensità del colore[125].

Come spiegato in merito all'*aigami*, tra i coloranti organici impiegati nella stampa *ukiyoe*, quelli blu si sono rivelati i più resistenti alla luce. In particolare, l'*ai* presenta una buona stabilità – di fatto non di molto differente da quella della commelina, anche se leggermente superiore – che tende ad aumentare quando usato per tingere il cotone e la lana[126]. Diversamente dallo *tsuyukusa*, però, può contare su una minore sensibilità all'umidità e pertanto scolorisce con molta meno facilità[127].

Dunque, compensa ampiamente i principali difetti del blu di commelina, ovvero la sua estrema instabilità all'umidità che lo porta a schiarirsi o ingiallire – se non addirittura a svanire del tutto – e la sua colorazione delicata, non adatta alle sfumature più scure e intense.

Tuttavia le criticità di questo pigmento non sono poche. Innanzitutto non bisogna dimenticare che la sua componente blu, l'indigotina, è insolubile in acqua. Questo fa sì che, nonostante la polvere d'indaco sia molto sottile, abbia una composizione cristallina che non solo ne rende difficile la dispersione in acqua, ma ne complica anche

[125] MATSUI Hideo, MATSUI Setsuko, NAKAMURA Emi e SHIMOYAMA Susumu, "Ukiyo-e hanga aoiro enogu no hi-hakai…", cit., p. 37, Henry D. SMITH II, "Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints", cit., pp. 238-239 e Marco LEONA e John WINTER, "The Identification of Indigo and Prussian Blue…", cit., pp. 57, 59-60

[126] La stabilità alla luce dell'indaco è classificata come intermedia, poiché di grado 3 nella Blue Wool Scale; tuttavia essa migliora ulteriormente nei tessuti: sul cotone si è rivelata compresa tra il grado 4 e il grado 5, ancora maggiore su lana. In linea generale dunque il suo grado di stabilità può essere considerato incluso tra i gradi 3 e 4 della Blue Wool Scale; si vedano: Sandra A. CONNORS, Elizabeth I. COOMBS, Roger S. KEYES e Paul M. WHITMORE, "The Identification and Light Sensitivity of Japanese Woodblock Print Colorants…", cit., p. 36 e Catherine BAILIE, Mary CURRAN e Robert L. FELLER, "Identification of Traditional Organic Colorants…", cit., p.261

[127] MATSUI Hideo, MATSUI Setsuko, NAKAMURA Emi e SHIMOYAMA Susumu, "Ukiyo-e hanga aoiro enogu no hi-hakai…", cit., p. 37, Henry D. SMITH II, "Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints", cit.,

l'assorbimento da parte delle fibre della carta – essa deve infatti penetrare negli spazi vuoti tra esse perché il colore possa fissarsi, in maniera più simile a un pigmento minerale piuttosto che a una tinta[128].

Per queste ragioni, l'*ai* risultava particolarmente complesso da preparare – in quanto bisognava assicurarsi che si disperdesse in modo uniforme in acqua – e, soprattutto, la sua applicazione sulla matrice di legno bagnata si rivelava alquanto difficoltosa, poiché non si stendeva in maniera omogenea sulla superficie[129]. Se inoltre si considera che esso non dimostra sempre un elevato potere colorante – soprattutto nelle sue varietà meno pure, contenenti più materiali organici che indigotina – è facilmente implicabile il fatto che si rendesse necessario impiegarne una notevole quantità per ottenere una buona tonalità[130]. Queste caratteristiche lo rendevano dunque un pigmento complicato da usare in xilografia e dalla stampabilità alquanto problematica. Di conseguenza, prendendo atto anche del fatto che il numero di gradazioni che poteva offrire era comunque limitato rispetto a quello dell'*aigami*, non si prestava alla resa degli effetti sfumati, essenziali nel ricreare elementi come cielo e acqua, e dunque nel genere paesaggistico in generale. Inoltre, esso tende a scurire col tempo, perdendo quindi brillantezza e trasparenza[131] – difetto, questo, forse meno grave se comparato all'instabilità della commelina nei confronti dell'umidità.

Non bisogna però pensare che l'*ai* non offrisse delle nuove possibilità: permetteva di ottenere dei blu molto più scuri e intensi, assai più adatti a suggerire un senso di profondità e lontananza rispetto al colore più chiaro della sua controparte, lo *tsuyukusa*. Si deve inoltre tener presente che le tecniche di stampa e la qualità stessa del pigmento indaco migliorarono e si perfezionarono notevolmente a partire dagli inizi dell'era Bunsei, rendendo possibile non solo un suo più diffuso e variegato utilizzo, ma anche la realizzazione di effetti *bokashi* alquanto ricercati e complessi, assolutamente in linea

---

(segue nota) pp. 238-239 e Betty FISKE e Linda STIBER MORENUS, "Ultraviolet and Infrared Examination of Japanese Woodblock Prints…", cit., pp. 28-29

[128] MATSUI Hideo e SHIMOYAMA Susumu, "Ukiyoe hanga ni shiyōsareta…", cit., pp. 22-23

[129] MATSUI Hideo e SHIMOYAMA Susumu, "Ukiyoe hanga ni shiyōsareta…", cit., pp. 22-23, Henry D. SMITH II, "Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints", cit., pp. 238-239 e MATSUI Hideo, MATSUI Setsuko, NAKAMURA Emi e SHIMOYAMA Susumu, "Ukiyo-e hanga aoiro enogu no hi-hakai…", cit., p. 37

[130] Tuttavia, nel corso di studi recenti, l'indaco ha rivelato, nelle sue qualità più pure, un potere colorante pari, se non addirittura superiore, al blu di Prussia; si veda: Marco LEONA e John WINTER, "The Identification of Indigo and Prussian Blue…", cit., pp. 60, 65 e Henry D. SMITH II, "Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints", cit., pp. 238-239

[131] TATSUHARA Inuki, "Edo nishiki-e shikisai ni tsuite", cit., p.2, MATSUI Hideo e SHIMOYAMA Susumu, "Ukiyoe hanga ni shiyōsareta…", cit., pp. 22-23 e Henry D. SMITH II, "Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints", cit., pp. 238-239

con le necessità della resa dei paesaggi. Un buon esempio di tale sviluppo è il trittico *Mokuboji bosetsu*, 木母寺暮雪 ("Neve al crepuscolo presso Mokuboji"), dalla serie *Edo hakkei* 江戸八景 ("Otto vedute di Edo") di Utagawa Kunisada, risalente al 1820 circa (*Figura 3*)[132].

Il colore dell'*ai*, in questo senso, è molto simile a quello del blu di Prussia, tanto che spesso è difficile distinguerli a occhio nudo[133]. Con l'arrivo in Giappone di questo nuovo pigmento sintetico durante l'era Tenpō, lo spazio per l'indaco nelle stampe, specie in qualità di tonalità blu in sé, si ridusse notevolmente. Se durante la seconda metà del I anno dell'era Tenpō il blu di Prussia rappresenta il 34% dei blu delle *yakushae* esaminate nello studio "Ukiyo-e hanga aoiro enogu no hi-hakai dōtei benseki ni mototsugu yakusha nishiki-e no berurin buruu (bero) dōnyū katei no kenkyū – Edo nishiki-e bero dōnyū shuyōki Tenpō 1-nenkōhan setsu no kakushō" di Matsui Hideo, Matsui Setsuko, Nakamura Emi e Shimoyama Susumu (2005), alla fine del II anno della stessa la sua presenza costituisce l'86% dei casi. Nel III anno dell'era Tenpō (1832) l'uso del blu di Prussia per le superfici blu degli *ukiyoe* rappresentava la prassi[134].

L'indaco tuttavia non fu scalzato completamente dal nuovo arrivato, continuò infatti ad essere impiegato per le superfici blu, da solo oppure – più frequentemente – assieme al blu di Prussia (in miscele oppure per differenti elementi iconografici). Le ragioni di questo "doppio uso" possono essere le più varie: come accadeva in pittura, poteva trattarsi di una scelta economica, dettata dal minor costo di uno dei due pigmenti (probabilmente lo stesso indaco, essendo un prodotto autoctono), che quindi veniva utilizzato per adulterare quello più pregiato – forse per "risparmiare" sul colorante più costoso limitandone la quantità adoperata – oppure poteva essere una scelta volta a modificare la colorazione di determinate aree con sfumature differenti – dal momento che probabilmente i due colori potevano rivelare una sottile differenza di gradazione[135].

L'uso incrociato di indaco e blu di Prussia è stato riscontrato, per esempio, nelle serie *Trentasei vedute del monte Fuji* (*Fugaku sanjūroku kei* 富嶽三十六景) e *Viaggio tra le cascate delle varie province* (*Shokoku takimeguri* 諸国瀧廻り), entrambe realizzate da

[132] Henry D. SMITH II, "Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints", cit., pp. 238-239

[133] Marco LEONA e John WINTER, "The Identification of Indigo and Prussian Blue…", cit., pp. 59-60 e Henry D. SMITH II, "Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints", cit., p. 239

[134] MATSUI Hideo, MATSUI Setsuko, NAKAMURA Emi e SHIMOYAMA Susumu, "Ukiyo-e hanga aoiro enogu no hi-hakai…", cit., pp. 60-61 e SHIMOYAMA Susumu e SHIMOYAMA Yasuko, "Ukiyo-e no shokuryō…", cit., p.68

[135] Marco LEONA e John WINTER, "The Identification of Indigo and Prussian Blue…", cit., pp. 72-73

Katsushika Hokusai negli anni trenta del XIX secolo, dove per le superfici blu e verdi è stato adoperato il pigmento artificiale, mentre per le linee di contorno e le scritte quello naturale. Anche qui inoltre, per alcune sfumature del blu, i due coloranti risultano essere stati mescolati [136]. D'altronde, combinare su di una stessa opera entrambi questi pigmenti sarebbe rimasta un'operazione comune sicuramente fino agli anni 1833-1834, ma non risultava anomala nemmeno alla fine del XIX secolo[137].

I blu non furono, però, l'unico campo di utilizzo dell'indaco: se il suo impiego per questo scopo si ridusse a partire dal secondo quarto dell'Ottocento, lo stesso non accadde per la sua presenza nelle miscele che formavano i verdi delle stampe *ukiyoe*.

Se nei primissimi lavori *nishikie* si preferivano quelli che combinavano i gialli con il blu di commelina, in quelli successivi – a partire dagli anni sessanta del XVIII secolo – prevalsero verdi ottenuti mescolando l'indaco con orpimento (*sekiō* 石黄); e in effetti nel Settecento la stragrande maggioranza di queste tonalità prevedeva l'unione di coloranti gialli con l'*ai*. Nel XIX secolo la principale miscela per il verde continuò ad essere quella di indaco e orpimento, ma si utilizzavano anche composti di indaco e gommagutta (*tōō* 籐黄) oppure il blu di Prussia mescolato a diversi tipi di gialli, tra cui, ancora una volta, il *sekiō*. In stampe di periodo Meiji, l'uso dell'*ai* per il verde risultava più raro, perlopiù sostituito proprio dal blu di Prussia, ma sono stati riscontrati casi di verde ottenuto mischiando contemporaneamente questi due blu assieme a un pigmento giallo[138].

---

[136] DYER, Joanne, KORENBERG, Capucine F., MCELHINNEY, Peter J. e PEREIRA-PARDO, Lucia, "Developing a systematic approach to determine the sequence of impressions of Japanese woodblock prints: the case of Hokusai's 'Red Fuji'", *Herit Sci*, 7, 9, 2019, pp. 5-8 e MATSUI Hideo, SHIMOYAMA Susumu, e SHIMOYAMA Yasuko, "Kō-faibaa setsuzoku kan'i keitaigata bunkōki wo mochiiru kasha ikkin sekigai hansha supekutoru ni yoru ukiyoe hanga aoiro chakushokuryō no hi-hakai dōtei", *Bunseki Kagaku*, 55, 2, 2006, pp. 123-124

[137] David ALMAZÁN, Nerea DÍEZ-DE-PINOS, Josefina PÉREZ-ARANTEGUI e David RUPÉREZ, "Colours and pigments in late ukiyo-e art works…", cit. pp. 98-99 e MATSUI Hideo e SHIMOYAMA Susumu, "RI keikō Xsen hi-hakai bunsekihō…", cit., p. 448

[138] Nel caso della combinazione per il verde più usata, quella di indaco e orpimento, solitamente si trattava di una miscela, tuttavia vi sono anche casi in cui i due colori venivano sovrastampati; si vedano: Betty FISKE e Linda STIBER MORENUS, "Ultraviolet and Infrared Examination of Japanese Woodblock Prints…", cit., pp. 28-29, Michele DERRICK, Richard NEWMAN e Joan WRIGHT, "Plant Dye Identification…", cit., pp. 18, 21, Sandra A. CONNORS, Elizabeth I. COOMBS, Roger S. KEYES e Paul M. WHITMORE, "The Identification and Light Sensitivity of Japanese Woodblock Print Colorants…", cit., pp. 40-42, SHIMOYAMA Susumu e SHIMOYAMA Yasuko, "Ukiyo-e no shokuryō…", cit., p.68, TATSUHARA Inuki, "Edo nishiki-e shikisai ni tsuite", cit., p.2, David ALMAZÁN, Nerea DÍEZ-DE-PINOS, Josefina PÉREZ-ARANTEGUI e David RUPÉREZ, "Colours and pigments in late ukiyo-e art works…", cit. pp. 98-99, DYER, Joanne, KORENBERG, Capucine F., MCELHINNEY, Peter J. e PEREIRA-PARDO, Lucia, "Developing a systematic approach…", cit., p. 8 e Julene ARAMENDIA, Christian AUPETIT, Carole BIRON, Floréal DANIEL , Silvia FDEZ-ORTIZ DE VALLEJUELO, Sylvain LAZARE, Gwénaëlle LE BOURDON, Aurélie MOUNIER, Josefina

Vi sono anche testimonianze di combinazioni di indaco e pigmenti rossi, come la robbia, per ricavare delle tonalità violacee, ma generalmente si preferiva il viola ottenuto dal blu di commelina[139].

La parabola dell'indaco come colorante dei *nishikie* non è molto lunga, se si considera il periodo in cui fu effettivamente l'unico pigmento utilizzato per le aree blu. Tuttavia, da un punto di vista più ampio – nelle miscele o accompagnato dal blu di Prussia – la sua presenza fu tutt'altro che trascurabile.

Per assurdo, le sue prime apparizioni nelle stampe policrome non furono come blu in sé, ma proprio come mistura, assieme all'orpimento o altri gialli, per ottenere il verde. A partire dalla seconda metà del XVIII secolo, si abbandonò l'impiego del verde ottenuto dall'*aigami*, preferendo impiegare, appunto, l'*ai*: da quel momento tale colorante sarebbe stato alla base della maggior parte dei verdi di quel periodo e anche, come si è visto, nel XIX secolo, ben dopo l'arrivo del blu di Prussia[140].

In effetti, nel XVIII secolo si continuò a impiegare lo *tsuyukusa* come principale colorante blu, benché – come appena osservato – l'*ai* fosse conosciuto come pigmento utilizzabile nella stampa almeno dagli anni sessanta del secolo. Superfici stampate in solo indaco risultavano molto rare all'epoca: si sarebbe dovuta attendere la seconda metà dell'era Kansei (1789-1801) perché cominciassero i primi timidi tentativi di adoperarlo come colore blu in sé. La sua diffusione in questo senso fu molto lenta e graduale: il suo uso crebbe durante le epoche Kyōwa (1801-1804) e Bunka (1804-1818), ma in maniera molto limitata. La scossa arrivò con l'inizio dell'era Bunsei (1818-1830): l'*ai*, fino ad allora sporadico, si fece man mano sempre più diffuso quale tonalità blu delle opere *nishikie* e, a metà di quella stessa era, aveva praticamente scalzato la commelina. Le analisi condotte da Matsui Hideo e Shimoyama Susumu e riportate nel saggio "RI keikō Xsen hi-hakai bunsekihō ni yoru ukiyoe hanga he no purushan burū dōnyūkatei no kenkyū" (2004), hanno rivelato che, su quasi la totalità delle xilografie esaminate databili tra il 1818 e il 1829, per i blu è stato impiegato esclusivamente l'indaco[141]. Un cambiamento alquanto drammatico e incredibilmente repentino, se si

---

(segue nota) PÉREZ-ARANTEGUI e Nagore PRIETO-TABOADA, "Red and blue colours on 18th–19th century…", cit., p. 134

[139] Michele DERRICK, Richard NEWMAN e Joan WRIGHT, "Plant Dye Identification…", cit., p. 18

[140] Sandra A. CONNORS, Elizabeth I. COOMBS, Roger S. KEYES e Paul M. WHITMORE, "The Identification and Light Sensitivity of Japanese Woodblock Print Colorants…", cit., pp. 40-42 e Michele DERRICK, Richard NEWMAN e Joan WRIGHT, "Plant Dye Identification…", cit., pp. 18, 21

[141] Sandra A. CONNORS, Elizabeth I. COOMBS, Roger S. KEYES e Paul M. WHITMORE, "The Identification and Light Sensitivity of Japanese Woodblock Print Colorants…", cit., pp. 40-42, SHIMOYAMA Susumu e

pensa che la supremazia dello *tsuyukusa* era durata quasi cento anni (o poco meno) e che lo stesso *ai* aveva dovuto attendere quasi cinquant'anni dalla sua prima comparsa prima di diffondersi in maniera capillare nel mondo della xilografia policroma.

Tuttavia questo suo primato non sarebbe durato a lungo: durante la seconda metà del I anno della successiva era Tenpō le superfici blu cominciarono a divenire appannaggio del *bero*, un nuovo, brillante ed intenso pigmento blu di origine sintetica e proveniente dall'estero. Fu un'ascesa ancora più rapida di quella del suo predecessore: durante la seconda metà del II anno dell'era Tenpō (1831) costituiva l'86% dei blu, nel III anno della stessa era (1832) ne rappresentava quasi l'interezza[142].

L'indaco non scomparve completamente: continuò ad essere usato assieme al nuovo pigmento sintetico sicuramente fino al IV-V anno dell'era Tenpō, ma il suo utilizzo, mescolato con il blu di Prussia o in concomitanza ad esso su aree differenti all'interno della stessa opera, sarebbe proseguito fino al tardo XIX secolo. Esso venne infatti impiegato, da solo o in miscele con altri colori, addirittura nel 1898-1899, nella serie *Bijin jūni kagetsu* 美人十二ヶ月("Bellezze femminili nei dodici mesi") di Miyagawa Shuntei. D'altro canto, il fatto che Tokunō Tsūshō descriva con una certa attenzione il metodo d'impiego dei bastoncini di *airō* nel suo compendio sulla stampa *ukiyoe* per lo Smithsonian Institution del 1889, può essere inteso come un indizio che all'epoca l'indaco fosse ancora impiegato con una certa frequenza[143].

(segue nota) SHIMOYAMA Yasuko, "Ukiyo-e no shokuryō…", cit., p.68, MATSUI Hideo e SHIMOYAMA Susumu, "Ukiyoe hanga ni shiyōsareta…", cit., p. 22 e MATSUI Hideo e SHIMOYAMA Susumu, "RI keikō Xsen hi-hakai bunsekihō…", cit., pp.449-450

[142] SHIMOYAMA Susumu e SHIMOYAMA Yasuko, "Ukiyo-e no shokuryō…", cit., p.68

[143] Matsuki Heikichi, proprietario della casa editrice *Daikokuya* 大黒屋 che pubblicò la serie di Shuntei, si preoccupò di rendere l'intera opera un prodotto qualitativamente pregiato, sia dal punto di vista tecnico che dei materiali. È interessante constatare che tra i colori tradizionali impiegati compaia l'indaco: ciò potrebbe indicare che, anche se meno usato rispetto al blu di Prussia, esso era ancora un pigmento di un certo valore e che la sua produzione non era scaduta nel tempo, bensì aveva mantenuto degli standard qualitativi piuttosto alti; si vedano: David ALMAZÁN, Nerea DÍEZ-DE-PINOS, Josefina PÉREZ-ARANTEGUI e David RUPÉREZ, "Colours and pigments in late ukiyo-e art works…", cit. pp. 96, 98-99, MATSUI Hideo e SHIMOYAMA Susumu, "RI keikō Xsen hi-hakai bunsekihō…", cit., p. 448 e Peter MORSE, "Tokuno's description of Japanese printmaking", cit., pp. 127-129

### *4.3.4 Un nuovo colore per un nuovo gusto: la rapida ascesa dell'indaco*

Uno degli aspetti che colpisce maggiormente se si osserva l'evoluzione dell'indaco nel panorama delle stampe *ukiyoe* è la notevole accelerazione che subì la sua diffusione durante l'epoca Bunsei (1818-1830).

Mettendolo a confronto con l'altro colorante blu in uso all'epoca, l'*aigami*, si nota come quest'ultimo rimase in auge nei *nishikie* per un lunghissimo periodo di quasi un centinaio d'anni: comparso all'interno delle prime xilografie policrome durante la prima metà del XVIII secolo, era ancora molto comune agli inizi del XIX secolo – e lo sarebbe rimasto fino alla tarda era Bunka (1804-1818).

Al contrario l'indaco non riuscì a imporsi prima della metà dell'era Bunsei. Non perché non se ne conoscessero le potenzialità come colore nella stampa: fin dal XVIII secolo costituiva il principale componente delle gradazioni di verde, e ciò significa che già dalla seconda metà del Settecento gli stampatori erano perfettamente coscienti che potesse essere usato in xilografia. Tuttavia rimase relegato a questo impiego almeno fino alla fine del secolo, quando cominciò a essere sporadicamente impiegato in qualità di blu. Tale situazione non cambiò fino agli inizi dell'epoca Bunsei, allorché si diffuse in maniera sempre più consistente fino a divenire il blu più comune nelle stampe, sostituendo quasi del tutto lo *tsuyukusa*. Sembra strano che un pigmento comunque più stabile e dal colore così intenso abbia impiegato tanto tempo per scalzarne un altro la cui poca resistenza all'umidità doveva essere certamente più che evidente già all'epoca.

Le ragioni di ciò possono essere molteplici e fra loro collegate.

Innanzitutto è necessario considerare che il blu di commelina era un colorante conosciuto fin dall'epoca Kamakura, la cui produzione e commercializzazione erano oramai ben sviluppate e organizzate in periodo Edo. Già dall'era Genroku (1688-1704) era stabilmente utilizzato per realizzare i disegni preparatori nel processo di tintura *yūzen* e pertanto il suo mercato interno si era consolidato ben prima della nascita delle stampe policrome. Le sue tecniche di lavorazione si erano perfezionate in un arco di tempo molto lungo e si conoscevano bene le sue proprietà coloranti. Quando apparvero le prime opere *nishikie*, quello dell'*aobanagami* era dunque già un commercio fiorente. Si trattava di un colorante abbastanza facile da reperire, data la sua ormai capillare diffusione, e il suo processo di lavorazione non era eccessivamente complesso, tanto che veniva svolto praticamente sul luogo di raccolta e non richiedeva un gran numero di

passaggi per essere portato a termine. I suoi costi dunque, per quanto influenzati dalle quantità di fiori di *aobana* raccolti e dettati dalle grandi organizzazioni di mercanti che ne monopolizzavano il commercio, erano certamente contenuti, o quantomeno più convenienti rispetto a quelli di altri coloranti.

Tra la fine del XVII secolo e gli inizi del XVIII secolo, invece, la produzione dell'*ai* era ancora in pieno sviluppo: non era molto che la sua coltivazione aveva preso ad espandersi e molte tecniche di lavorazione non erano state ancora perfezionate – la stessa qualità del prodotto era alquanto modesta. L'indaco di Awa, che poco tempo dopo sarebbe divenuto il più pregiato del Giappone, stava solo allora iniziando a riscattarsi dalla nomea di materiale di second'ordine. Trovare un colorante di buona fattura era difficile e sicuramente il suo costo era proibitivo per un mercato di massa come quello dell'*ukiyoe*. Anche in seguito, quando, nel corso del Settecento, la lavorazione si affinò e la qualità migliorò notevolmente, la sua complessità di fabbricazione e il gran numero di passaggi necessari rimasero un grave svantaggio sul piano economico. Occorreva che la sua produzione e il suo mercato si espandessero ulteriormente perché il prezzo diventasse competitivo come quello di altre tinte.

In sostanza, durante la prima metà del XVIII secolo, il blu di commelina era, semplicemente, l'unico – e il migliore – colorante blu che si conoscesse, effettivamente disponibile e utilizzabile in stampa. Tuttavia, tutto ciò non sarebbe bastato a garantirgli il prolungato successo di cui godette fino agli inizi del XIX secolo, se questo non si fosse basato su altre motivazioni – aldilà di quelle puramente economiche.

A partire dagli anni quaranta del XVIII secolo l'industria dell'indaco conobbe una crescita inarrestabile che portò le sue coltivazioni a raddoppiare in una sessantina d'anni, espandendosi ancora fino a poco prima della metà del XIX secolo. Tutto ciò è indice di un notevole sviluppo del suo commercio e di una crescente domanda, perlomeno nel campo della tintura *aizome*. È verosimile quindi credere che, dalla seconda metà del XVIII secolo – in concomitanza con l'ampliamento del suo mercato interno – i prezzi dell'*ai* si fossero via via ridimensionati e fossero divenuti più economici rispetto ai decenni precedenti. Forse non era ancora un pigmento conveniente quanto l'*aigami*, se non altro per i lunghi tempi di lavorazione e i complicati processi di produzione, ma certamente ora era più facilmente reperibile e acquistabile; senza considerare che adesso

la sua qualità era notevolmente migliorata[144]. Un indizio di ciò può essere il fatto che in pittura tale pigmento cominciò a diffondersi in maniera consistente proprio durante il XVIII secolo[145]. Considerando che in pittura potevano essere usati prodotti più costosi e pregiati che nella stampa, ciò suggerisce che all'epoca l'indaco fosse già abbastanza diffuso e conosciuto per le sue proprietà coloranti – e dunque economicamente più accessibile – e al contempo che la sua qualità fosse abbastanza buona da poter essere ammesso come materiale pittorico. Inoltre, proprio nello stesso periodo, cioè a partire all'incirca dagli anni sessanta del secolo, esso fece la sua prima apparizione nella stampa, come componente delle tonalità del verde. Era dunque divenuto sufficientemente abbordabile per essere annoverato tra i coloranti della xilografia policroma, ma non abbastanza per essere usato in maniera estensiva.

Come già accennato, il problema economico si sarebbe appianato negli anni successivi – data la costante crescita del mercato dell'indaco – e sicuramente, a fine secolo, il suo prezzo, se non proprio inferiore a quello della commelina, sarebbe stato verosimilmente abbastanza competitivo da poterne giustificare un eventuale ingresso a tutti gli effetti nel mondo della stampa.

Ma ciò non avvenne – o meglio: avvenne, ma in modo del tutto limitato[146] – e lo *tsuyukusa* continuò ad essere il blu più usato anche nei primi anni del XIX secolo.

Altri elementi, dunque, ne frenavano l'ascesa.

Se si considera che, ad ogni modo, l'*aigami* aveva il grosso difetto di essere instabile a contatto con l'umidità e pertanto di scolorire alquanto facilmente, l'indaco doveva per forza avere delle criticità altrettanto gravi.

La sua insolubilità in acqua può essere la risposta. Dati il basso potere colorante e la difficile stampabilità che ne derivano, ciò può essere stato per lungo tempo un valido deterrente per il suo inserimento tra i pigmenti dei *nishikie*. Per quanto instabile, il blu di commelina era un colorante versatile che poteva offrire una gran varietà di gradazioni e, in mani esperte, si prestava alla resa di eleganti effetti *bokashi*. Il suo colore forse poteva risultare alquanto chiaro e non sempre abbastanza intenso, ma sicuramente

[144] L'*Awa ai*, per esempio, godeva già di ottima fama e nel XVIII secolo costituiva il prodotto di punta del mercato nazionale dell'indaco.

[145] Elisabeth West FITZHUGH, "A Database of Pigments on Japanese Ukiyo-e Paintings…", cit., pp. 32-37

[146] In effetti, a partire dall'era Kansei (1789-1801), si registra l'uso sporadico dell'indaco nelle stampe. Questo significa che, almeno dal punto di vista dei prezzi, il suo impiego era attuabile. Il fatto che però il suo utilizzo rimanga alquanto limitato fino alla fine dell'era Bunka (1804-1818), nonostante in contemporanea la produzione di *ai* continuasse a crescere, suggerisce che la questione non fosse puramente economica.

gradevole e – agli occhi di uno stampatore – facile da imprimere e da sfumare. L'indaco di certo vantava tonalità più scure, cariche e intense, ma anche opache e meno brillanti rispetto a quelle dell'*aigami*. Inoltre, la gamma di sfumature che poteva offrire era assai più ridotta. A ciò si sommava la difficoltà nell'applicarlo sulle matrici bagnate e il fatto che si stendesse in maniera non uniforme, due caratteristiche che si traducevano nell'impossibilità di utilizzarlo per ottenere effetti *bokashi*. Questo naturalmente era un difetto non trascurabile per un'arte la cui *palette* era abbastanza ristretta e in cui la qualità del lavoro finito era dettata anche dalla raffinatezza delle tecniche di stampa stesse. Evidentemente, la mancanza di metodi di stampa adeguati per l'indaco rendeva problematico sfruttarne appieno le potenzialità e ne determinava la grande difficoltà d'impiego in xilografia. Il gioco quindi non valeva la candela: per quanto il prezzo fosse stato più competitivo, non lo era abbastanza da poter giustificare lo sforzo che richiedeva in fase di stampa né poter motivare la ricerca e lo sviluppo di nuove tecniche per migliorarne la resa.

A ciò si aggiungeva, probabilmente, un altro fattore – forse ancor più decisivo – che ne impedì di fatto la diffusione fino al XIX secolo: l'attrattiva.

Come già osservato per il blu di commelina, dal momento che le immagini *nishikie* erano prodotti pensati per essere venduti nel maggior numero possibile a un pubblico cittadino estremamente vasto, esse dovevano necessariamente intercettarne i gusti e gli interessi (oltre che esaltarli). Questa regola valeva non solo per i soggetti rappresentati, ma per tutti gli aspetti delle xilografie: i colori non erano esclusi. Determinati accostamenti cromatici o sfumature potevano avere più o meno successo di altri in specifici periodi: alcune gradazioni e abbinamenti di colori continuarono a essere proposti nelle stampe anche quando ormai le tecniche si erano evolute a tal punto che se ne sarebbero potuti adoperare altri e con effetti ancor più efficaci e ricercati[147]. Lo stesso, forse, accadde in questo caso: il pubblico avrebbe continuato a preferire le tonalità delicate della commelina a quelle più cupe dell'indaco.

Il fatto che, in ogni caso, non sarebbe stato troppo apprezzato dagli acquirenti – o perlomeno il dubbio che ciò avrebbe potuto accadere – non incentivò di certo editori e stampatori a cercare di affinare i metodi d'impiego del nuovo pigmento, che rimase una rarità fino agli inizi dell'era Bunka.

[147] Sandra A. CONNORS, Elizabeth I. COOMBS, Roger S. KEYES e Paul M. WHITMORE, "The Identification and Light Sensitivity of Japanese Woodblock Print Colorants…", cit., pp. 40-42

Questo spiegherebbe perché, nonostante fosse comparso come blu già durante l'ultimo decennio del XVIII secolo, ci vollero più di vent'anni perché se ne perfezionassero le tecniche di stampa ed esso si diffondesse nel panorama degli *ukiyoe*. Permetterebbe anche di capire come mai un colore ancora sporadicamente usato nell'era Bunka (1804-1818), e allora probabilmente difficilmente stampabile, divenne improvvisamente in grado di creare effetti *bokashi* come quelli visibili, intorno al 1820, in *Mokuboji bosetsu* di Utagawa Kunisada. I tempi dello sviluppo di tecniche adatte a sfruttare appieno le qualità dell'*ai* furono davvero molto brevi, suggerendo che forse in precedenza, nei suoi confronti, più che le possibilità, era mancato l'interesse. Per quanto riguarda il suo costo, doveva essere sceso ulteriormente, dal momento che una tale tendenza in fatto di blu non poteva che averne incentivato la produzione (stimolandone ancor di più l'impiego in tintura e nella stampa).

Queste considerazioni si giustificano soprattutto alla luce di una nuova sensibilità e attenzione verso le tonalità intense e scure che tale pigmento poteva garantire. Colorazioni ideali per chi avesse voluto rappresentare la profondità e il senso di lontananza di un paesaggio, soprattutto se potevano essere anche sfumate a dovere. Dall'altra parte doveva però anche esserci un pubblico in grado di coglierle e apprezzarle, ma soprattutto di desiderarle in una stampa.

In qualche modo, dunque, l'indaco spianò la strada al suo successore, il blu di Prussia, un pigmento artificiale dal colore estremamente simile ma dalla brillantezza, dalla stampabilità e dalla stabilità superiori. Furono queste le chiavi del sorpasso che si ebbe agli inizi dell'era Tenpō da parte del nuovo colorante arrivato dall'estero; ma di fatto esso non fece che inserirsi in una tendenza già avviata.

**Figura 3.** Utagawa Kunisada, Neve al crepuscolo presso Mokuboji (*Mokuboji bosetsu* 木母寺暮雪), dalla serie Otto vedute di Edo (*Edo hakkei* 江戸八景), 1820 circa, xilografia policroma, 37.0 x 25.1cm, Ishikawa Prefectural Museum of Art, Kanazawa

## *4.4 Il mercato del blu: rapporti tra editori, stampatori e commercianti di tinte*

Considerati i casi del blu di commelina e dell'indaco, si possono provare a delineare alcuni aspetti del rapporto tra colori, stampatori ed editori e in quali termini questi ultimi si confrontassero con il commercio dei pigmenti – nello specifico quello di questi due blu.

Entrambi questi coloranti avevano una loro "autonomia" rispetto al mercato editoriale delle stampe: la loro produzione e la loro distribuzione si erano sviluppate su di un binario parallelo, quello delle tinture, che inizialmente aveva poco a che fare con il mondo delle xilografie (l'*aobana* precedeva di molto la nascita dell'editoria).

Di fatto l'*aigami* venne usato per la prima volta al di fuori dei processi di tintura proprio nell'*ukiyoe* – dal momento che non c'è traccia del suo impiego in dipinti di nessun genere. L'*ai* aveva già fatto il suo ingresso in pittura a partire dal tardo XVII secolo, tuttavia, quando nel XVIII secolo si diffusero le stampe policrome, la sua principale sfera di influenza era la tintura *aizome*.

Si trattava, dunque, di tinte "in prestito" alla stampa: la loro produzione e i grandi mercanti che ne monopolizzavano le compravendite a monte non risentirono probabilmente di gravi perdite quando, nel XIX secolo, il loro impiego nei *nishikie* subì

un netto calo (l'*aigami* sostituito dall'indaco e quest'ultimo scalzato dal blu di Prussia). D'altro canto, come si è visto, il loro utilizzo non sparì del tutto, ma fu semplicemente ridimensionato e limitato a determinate tonalità o miscele.

Si può quindi parlare di produzioni "esterne" al mercato editoriale, che risentivano in maniera relativa dell'influenza delle figure che operavano in tale settore.

Come gli stampatori si procurassero i coloranti necessari non è così semplice da definire. Esistevano rivenditori di colori al dettaglio ed è lecito ritenere che anche i farmacisti si occupassero del loro commercio, dal momento che i pigmenti stranieri venivano classificati come beni erboristico-medicinali e che in merito esistono alcuni rapporti sulle importazioni di blu di Prussia tenuti da farmacisti di Osaka[148]. Poiché, per quanto riguarda il *bero*, il suo commercio – dalla vendita all'asta fino a quella al dettaglio – era gestito e controllato da una ristretta cerchia di mediatori e mercanti, che di fatto lo monopolizzavano e ne controllavano i prezzi (perlomeno a Osaka e Nagasaki, ma è più che probabile che lo stesso avvenisse anche a Edo)[149], si può presumere che un sistema simile valesse anche per tutti gli altri pigmenti. Poiché quelli dell'*aobanagami* e dell'*ai* erano due mercati già sviluppati, è improbabile che le associazioni di grossisti e intermediari che li gestivano fossero favorevoli a cedere la loro esclusiva o a condividerla con qualcun altro: è più ragionevole ipotizzare che avessero deciso di cogliere le opportunità derivanti da un'eventuale compravendita dei loro prodotti come pigmenti e, pertanto, si fossero occupate loro stesse di coordinarne lo smercio a farmacisti o venditori di colori.

È plausibile che, come accadeva a Osaka, anche il numero delle botteghe che commerciavano al dettaglio questi due coloranti fosse ridotto e che i prezzi pattuiti fossero strettamente controllati.

L'*aobana*, come si è visto, aveva una diffusione monopolizzata dai grandi mediatori commerciali di Kyoto e Osaka, e la cosa valeva anche per l'indaco. In questo secondo

[148] Henry D. SMITH II, "Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints", cit., pp. 243-244, MIYASHITA Saburō, "Jinkō konjō (Purushian buruu) no mozō to yunyū", cit., pp. 119, 123-128

[149] Tra Nagasaki e Osaka operava la *Nagasaki kaisho* 長崎会所, un'associazione mercantile di cui facevano parte gli intermediari e i grandi commercianti all'ingrosso che controllavano i traffici con l'estero. Esisteva inoltre un'organizzazione analoga per il Kantō, la *Edo kaisho* 江戸会所. Poiché a Osaka i prezzi al dettaglio del blu di Prussia continuarono ad aumentare anche a seguito della crescita delle sue importazioni e al crollo del suo valore nelle compravendite all'asta e all'ingrosso, è plausibile che la sua vendita al dettaglio fosse posta sotto stretto controllo di pochi soggetti autorizzati; si vedano: MIYASHITA Saburō, "Jinkō konjō (Purushian buruu) no mozō to yunyū", cit., pp. 126-130, SASAKI Seiichi, "Kinsei (18-seiki kōhan ikō) no Ajia ni okeru Purushian buruu no tsuiseki", *Tama Bijutsu Daigaku Kenkyū*

caso, però, non solo si avevano maggiori attriti tra i mercanti all'ingrosso e i piccoli produttori che cercavano di sfuggire al loro controllo, ma vi era anche la possibilità – perlomeno per i pittori e gli stampatori – di recuperare il pigmento necessario estraendolo da vecchi tessuti tinti grazie all'*aizome*.

Nell'universo delle xilografie *nishikie*, come è già stato osservato, la responsabilità di investire i capitali per la pubblicazione, di contattare stampatori, intagliatori e disegnatori e di acquistare e fornire i materiali, come la carta, il legno e, appunto, i colori spettava agli editori[150].

È naturale dunque che le loro principali preoccupazioni fossero contenere i costi, soddisfare la più vasta fetta di acquirenti possibile e, in questo modo, vendere un gran numero di stampe, in maniera da poterci guadagnare. Era quindi nel loro interesse far sì che le serie da loro pubblicate andassero incontro ai gusti del pubblico, favorendo combinazioni e tonalità familiari e apprezzate da quest'ultimo[151]. La scelta dei colori da usare rientrava dunque nelle loro facoltà. Ma non erano solo gli editori a occuparsene: un ruolo importante era giocato anche dagli illustratori stessi, che potevano espressamente indicare, nei loro bozzetti preparatori, non solo la tonalità e gli effetti desiderati ma la tipologia stessa del colorante che intendevano venisse usato su una determinata area. Dunque, se un artista avesse voluto uno specifico contrasto tonale o un determinato effetto sfumato, per il quale reputava più idonea una certa tinta piuttosto che un'altra, avrebbe potuto (e dovuto) specificarlo sulla stampa di prova che sarebbe servita da linea guida per lo stampatore. Naturalmente tali decisioni dovevano essere approvate dall'editore, che poteva modificarle e rivederle. Salvo casi particolari, in linea di massima non sempre e non tutti gli illustratori segnalavano quale particolare tinta usare per ogni determinato elemento compositivo, e ciò dava maggior spazio di manovra agli stampatori[152].

In mancanza di specifiche segnalazioni in materia di coloranti, spettava agli stampatori la decisione – sulla base del budget preventivato e delle proprie abilità tecniche – di quali pigmenti adoperare. La qualità del colore era una loro prerogativa.

---

(segue nota) *Kiyō*, 2, 1985, pp. 18-19 e Henry D. SMITH II, "Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints", cit., pp. 243-244

[150] David BELLE, *Explaining Ukiyo-e*, cit., pp. 189-190, 193

[151] Sandra A. CONNORS, Elizabeth I. COOMBS, Roger S. KEYES e Paul M. WHITMORE, "The Identification and Light Sensitivity of Japanese Woodblock Print Colorants…", cit., pp. 40-42

[152] MATSUI Hideo, MATSUI Setsuko, NAKAMURA Emi e SHIMOYAMA Susumu, "Ukiyo-e hanga aoiro enogu no hi-hakai…", cit., pp. 62-65 e David BELLE, *Explaining Ukiyo-e*, cit., pp. 188-191

Scegliere la carta che si adattasse al meglio alle loro necessità, valutare quale colorante si addicesse di più alle indicazioni dell'artista e quale grado di trasparenza e brillantezza assegnare a ogni livello di stampa erano loro responsabilità. Pertanto, rifacendosi anche alle loro capacità e alle informazioni ottenute su determinati pigmenti, erano loro a suggerire agli editori quali tinte reperire e di quale qualità[153]. Salvo indicazioni particolari, la scelta di uno specifico colore e il suo impiego nei *nishikie* erano frutto delle richieste degli stampatori – ovviamente in linea con le disponibilità del mercato e i gusti degli acquirenti finali.

È possibile che sia gli editori che i *surishi* fossero al corrente delle più recenti innovazioni nel campo dei pigmenti qualitativamente migliori, tecnicamente più versatili ed economicamente più vantaggiosi – o perlomeno i cui vantaggi valessero l'investimento da affrontare[154].

Quale fosse il rapporto tra le case editrici e il mercato dei pigmenti è un'altra questione da verificare. In effetti è possibile che gli *hanmoto* si rivolgessero, per conto degli stampatori (e magari anche su loro stesso suggerimento), a un rivenditore piuttosto che ad un altro. Non è però chiaro se si rivolgessero a venditori al dettaglio oppure ai grossi mercanti. Dal momento che le case editrici potevano avere dimensioni e distribuzioni differenti – e dunque la fetta di mercato a cui si rivolgevano variava in proporzione a questi elementi – è verosimile che anche le quantità di articoli pubblicati (e pertanto di materiali impiegati) si diversificassero sulla base delle loro disponibilità. Si può quindi pensare che piccole *honya* o stampatori che lavoravano in proprio si rivolgessero ai commercianti al dettaglio, dal momento che non necessitavano di grandi quantità di prodotti. Al contrario, le grandi case editoriali dovevano procurarsi molto più materiale e perciò è più logico pensare che potessero rivolgersi direttamente ai grossisti. In effetti ciò sarebbe risultato conveniente non solo in materia di quantità, ma anche di disponibilità e tempistiche di approvvigionamento, oltre che di costo. Se si pensa alla

[153] Il fatto che la scelta dei coloranti da utilizzare fosse a discrezione dello stampatore, spiegherebbe anche perché serie differenti, ma realizzate dallo stesso autore e pubblicate dal medesimo editore nello stesso anno, possano presentare l'impiego di due differenti pigmenti per la resa delle aree di una certa tonalità; si vedano: MATSUI Hideo, MATSUI Setsuko, NAKAMURA Emi e SHIMOYAMA Susumu, "Ukiyo-e hanga aoiro enogu no hi-hakai…", cit., pp. 62-65 e David BELLE, *Explaining Ukiyo-e*, cit., p. 193

[154] Gli editori in primis si interessavano in merito alla distribuzione e impiego di determinati colori, ma anche gli stampatori avevano certamente una loro rete di informazioni che permetteva loro di apprendere più elementi possibili sull'approvvigionamento, la qualità, la produzione, l'impiego e la reperibilità dei pigmenti, anche nuovi nel mondo della xilografia. È possibile che essi si servissero dunque di tali conoscenze per indirizzare gli editori sulle scelte più convenienti in questo settore; si

maggiorazione dei prezzi al dettaglio del blu di Prussia di Osaka e si ipotizza che dinamiche simili valessero per tutti i tipi di pigmenti disponibili – ancor più per quelli le cui materie prime erano sottoposte all'esclusiva di gruppi commerciali come il blu di commelina e l'indaco – ha un senso credere che per i grandi editori fosse più pratico e vantaggioso cercare i contatti direttamente con i mercanti che si occupavano delle transazioni d'asta e la vendita all'ingrosso di tali materiali. Per tali commercianti, inoltre, espandere i loro traffici anche al mondo dell'editoria poteva essere conveniente, perché in questo modo avevano la possibilità di controllarne direttamente i canali di rifornimento e assicurarsi che non si rivolgessero alla concorrenza.

Alla luce di queste riflessioni, è possibile sostenere che il mercato editoriale delle stampe *nishikie* si inserì all'interno di un panorama commerciale già definitosi e sviluppatosi in precedenza – fatto di grandi associazioni mercantili che monopolizzavano la distribuzione e determinavano i costi di prodotti come l'indaco e l'*aobanagami*. È plausibile dunque ritenere che gli editori si limitarono a cercare di intrattenere rapporti con figure già affermatesi, adeguandosi ai canali preesistenti. Non si può quindi parlare di una produzione di pigmenti "interna" alle *honya* o "commissionata" su misura per loro, perlomeno non per quanto riguarda i coloranti blu: *ai* e *tsuyukusa* erano due prodotti già usati in tintura e pertanto le loro circolazione e compravendita erano di per sé indipendenti dalla volontà del mercato editoriale, che doveva invece adattarsi alle condizioni già stabilite nel corso del tempo.

(segue nota) veda: MATSUI Hideo, MATSUI Setsuko, NAKAMURA Emi e SHIMOYAMA Susumu, "Ukiyo-e hanga aoiro enogu no hi-hakai…", cit., pp. 62-64

# 5. Un blu rivoluzionario

*Il blu di Prussia nelle stampe nishikie*

A lungo l'introduzione del blu di Prussia in Giappone e, in particolare, il suo impiego nelle stampe *ukiyoe* è stato considerato un evento rivoluzionario. Benché l'effettiva portata di questo avvenimento e il reale grado di innovazione che rappresentò possano essere rivalutati o quantomeno riesaminati, si può dire che la sua invenzione rappresentò una novità a tutti gli effetti. Agli occhi di un pittore, un buon colorante è quello che resta là dove viene dipinto, non scolorisce o si dissolve a contatto con acqua o altre sostanze aggiunte alla tinta, si rivela stabile alla luce e all'umidità, è facile da usare, può essere impiegato per superfici più o meno estese e, soprattutto, permette di ottenere la tonalità desiderata.

Fino alla comparsa del blu di Prussia nel XVIII secolo, nessun pigmento – né quelli minerali come azzurrite o lapislazzuli, né tantomeno quelli organici – possedeva tutte queste caratteristiche e la maggior parte non era in grado di produrre le sfumature giuste su larga scala[1]. E questo valeva sia per l'arte europea che, come si è visto, per quella giapponese.

In questo senso, l'invenzione del blu di Prussia – nella Berlino di inizi Settecento – rappresentò per gli artisti del tempo un sogno che si avverava; se si aggiunge che si trattava di un colore oltretutto poco costoso (specie se paragonato a coloranti minerali come il blu oltremare ottenuto dal lapislazzuli), allora si può comprendere perché costituì una vera e propria rivoluzione.

Non era solo il suo aspetto "tecnico" a essere un'assoluta novità, ma anche la sua stessa natura: il blu di Prussia fu il primo pigmento sintetico della storia dell'arte.

Si tratta di un esacianoferrato di ferro (o esacianoferrato ferrico), che può contenere ammonio (formula insolubile), $Fe_4[Fe(CN)_6]_3$, oppure potassio (formula solubile), $KFe[Fe(CN)_6]$, e il cui colore è di un intenso blu scuro[2].

[1] Michel PASTOUREAU, *Blue. The History of a Color*, cit., pp. 131-132

[2] Più correttamente, è un esacianoferrato di ferro idrato, le cui formule sono $Fe_4[Fe(CN)_6]_3.xH_20$ (se contenente ammonio) e $KFe[Fe(CN)_6].xH_20$ (se contenente potassio); si vedano: Barbara H. BERRIE, "Prussian Blue", in Elisabeth West FitzHugh (a cura di), *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*, 3, London, Archetype Publications, 1997, p. 191, 195, Jo KIRBY e David SAUNDERS, "Fading and Colour Change of Prussian Blue…", cit., p. 76 e Alexander KRAFT, "On the Discovery and History of Prussian Blue", *Bulletin for the History of Chemistry*, 33, 2, 2008, p. 61

Come per molti altri, anche per questo colorante vi sono più denominazioni, alcune derivanti dalle sue caratteristiche fisiche – che a loro volta dipendono dai metodi di realizzazione – altre dai luoghi di fabbricazione o dalle tonalità ottenute mescolandolo ad altri pigmenti. Esse abbondavano soprattutto tra il XVIII e il XIX secolo, quando la sua vera natura non era ancora chiara: blu di Berlino, blu parigino (o blu di Parigi), blu cinese, blu di Antwerp sono solo alcuni dei suoi tanti appellativi utilizzati in Europa. Anche in Giappone, i termini usati per indicarlo erano molti: il nome d'importazione usato a Nagasaki era *konjō* 紺青 (letteralmente "blu scuro"), mentre i termini *bero* ベロ o *hero* ヘロ, *herorin* ヘロリン (o *berorin* ベロリン), *herensu* ヘレンス e *berensu* ベレンス derivavano da *berurin burau* ベルリン・ブラウ e da *berensu buraau* ベレンス・ブラーウ, trascrizioni rispettivamente del tedesco *Berlin Blau* e dell'olandese *Berlyns Blaauw*. Nella sua prima descrizione in giapponese, scritta da Hiraga Gennai nel 1763, viene chiamato *bereinburaau* ベレインブラーウ, nel testo *Masaki no katsura* 真佐喜のかつら[3] di Seisōdō Tōho è invece presentato sia come *herorin* ヘロリン che come *tōai* 唐藍 (letteralmente "blu cinese" o "indaco cinese", dove però il *kanji* di "Cina", *tō* 唐, indica più genericamente una provenienza straniera, dunque sarebbe da intendere quale "blu straniero"). Per quanto riguarda la popolare denominazione *bero ai* ベロ藍 (che starebbe per "blu di Berlino"), non vi sono testimonianze del suo uso in periodo Edo e di fatto venne coniata in epoca Meiji[4].
Fin dal momento della sua creazione, nell'Europa del XVIII secolo, venne molto apprezzato da pittori e artisti e anche la sua introduzione in Giappone, per quanto presenti ancora dei contorni non chiari, venne accolta con interesse.

## *5.1 Il nuovo blu dell'Europa*

I pigmenti blu disponibili ai pittori europei del XVIII secolo erano sostanzialmente il blu oltremare, l'azzurrite e l'indaco. Il primo si otteneva dal lapislazzuli, pietra dura che giungeva dall'Asia: il suo costo era molto alto sia a causa della sua provenienza e rarità,

[3] Opera non datata ma presumibilmente risalente all'era Ansei 安政 (1854-1860)
[4] Barbara H. BERRIE, "Prussian Blue", cit., pp. 191-193, MATSUI Hideo e SHIMOYAMA Susumu, "Ukiyoe hanga ni shiyōsareta…", cit., p. 27, SASAKI Seiichi, "Kinsei (18-seiki kōhan ikō) no Ajia ni okeru Purushian buruu…", cit., pp. 13-15 e Henry D. SMITH II, "Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints", cit., pp. 235-137, 239, 241

sia perché la sua lavorazione era lunga e complessa. Il secondo si ricavava dall'omonimo minerale, estratto perlopiù in Germania e Boemia, pertanto il suo prezzo era meno proibitivo; tuttavia il suo particolato molto grosso lo rendeva difficile da mescolare con i leganti e da stendere su superfici estese. Infine, l'indaco comparve solo nel XVI secolo: veniva importato dalle Americhe, fatto che non solo ne condizionava il valore ma anche l'effettiva disponibilità sul mercato[5]. La scoperta del blu di Prussia, semplice da impiegare e ottenere, caratterizzato da un colore intenso e brillante, e soprattutto – a partire dalla metà del Settecento – economico, fu accolta con grande entusiasmo dagli artisti del tempo e in poco tempo esso si diffuse in tutta Europa e in America, divenendone il blu prediletto.

### *5.1.1 Un successo, per caso: la scoperta del blu di Prussia e la sua diffusione in Europa*

Che il blu di Prussia fosse, per l'epoca, un colore fuori dall'ordinario è un fatto riconosciuto, ma non sono solo le sue qualità a renderlo particolare: in questo senso, anche la sua storia è piuttosto originale. Nonostante sia stato il primo pigmento sintetico della storia, che a partire dal XVIII secolo rivoluzionò il mondo dell'arte, di fatto la sua scoperta fu del tutto casuale.

La data stessa della sua invenzione, avvenuta a Berlino, non è certa, ma è da accreditarsi tra il 1704 e il 1706, più probabilmente tra il 1705 e il 1706[6].

Benché la prima testimonianza di questo colore risalga al 1710, all'interno della pubblicazione scientifica *Miscellanea Berolinensia ad incrementum Scientiarum* dell'Accademia Reale Prussiana delle Scienze (Königlich Preussische Sozietät der Wissenschaften), la storia "ufficiale" della sua nascita venne fornita per la prima volta quasi venticinque anni dopo i fatti reali, nel 1731, in un libro del chimico tedesco Georg Ernst Stahl (1660-1734). Stando a questo documento, dove però non si fa riferimento ad alcuna datazione, gli inventori di questo pigmento sarebbero stati due: un farmacista e

[5] Michel PASTOUREAU, *Blue. The History of a Color*, cit., pp. 21-22, 64, 112-117, 124-127, 131-132

[6] Questa datazione è stata ricostruita sulla base delle informazioni biografiche di uno dei suoi inventori, Johann Konrad Dippel, il quale giunse a Berlino – "luogo di nascita" del blu di Prussia – nell'autunno del 1704 e lasciò la città nei primi mesi del 1707, trasferendosi in Olanda. Inoltre, in una cronaca berlinese manoscritta risalente al 1730, si indica il 1706 come data di tale scoperta; si vedano: Alexander KRAFT, "On the Discovery and History of Prussian Blue", cit., p. 64, SASAKI Seiichi, "Kinsei (18-seiki kōhan ikō) no Ajia ni okeru Purushian buruu…", cit., p. 14 e Michel PASTOUREAU, *Blue. The History of a Color*, cit., p. 132

produttore di pigmenti, Diesbach[7] (il cui nome è ignoto), e l'alchimista, fisico e farmacista Johann Konrad Dippel (1673-1734). Diesbach, che condivideva lo stesso laboratorio di Dippel a Berlino, produceva e vendeva un colore rosso, una tipologia di lacca fiorentina, ottenuto da un decotto di cocciniglia misto ad allume e solfato ferroso, che faceva poi precipitare aggiungendovi una sostanza alcalina (potassio). Un giorno, rimasto a corto di quest'ultimo ingrediente, ne chiese in prestito un po' a Dippel e questi gli fornì del potassio adulterato, che aveva adoperato durante la sua produzione di olio animale e che perciò era stato contaminato da esacianoferrato. Quando Diesbach lo utilizzò, invece del consueto rosso, ottenne un bellissimo blu intenso. Egli non comprese come ciò fosse accaduto, ma Dippel – probabilmente un chimico più esperto – capì che la causa doveva essere proprio il potassio da lui procurato, che – essendo stato ricavato da una sostanza animale – si era deteriorato e aveva agito a contatto con il ferro già contenuto nel preparato di Diesbach, producendo quel blu[8].

Non si conoscono con precisione i risvolti successivi a tale scoperta, ma è chiaro che i due inventori fecero il possibile per migliorare tale processo chimico e vendere il colore ottenuto, ma soprattutto per tenerne segreta la formula. La ragione di tale segretezza era, naturalmente, quella di massimizzare i lauti profitti che derivavano dal commercio di questo nuovo, rivoluzionario pigmento. In una serie di lettere scritte tra la fine del 1706 e il settembre 1716 da Johann Leonhard Frisch (1666-1743), insegnante e membro dell'Accademia di Scienze prussiana, residente a Berlino, e il filosofo Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716), tale colore viene menzionato più volte, sia usando il nome "blu di Prussia" (*Preussischblau*) sia quello "blu di Berlino" (*Berlinisch Blau* o *Berlin blau*). Da questa corrispondenza si apprende che nel 1709 Diesbach pubblicizzava il suo prodotto tra i pittori della città e che, ancora nel 1715, la ricetta per prepararlo era nota solamente a lui e allo stesso Frisch, che si occupava di venderlo al difuori di Berlino. Secondo altre fonti, Diesbach avrebbe in seguito rivelato la formula a un suo allievo che avrebbe così cominciato a realizzarlo a Parigi[9].

[7] Un manoscritto cronachistico berlinese del 1730, a proposito dell'invenzione del blu di Prussia, accredita la scoperta a Diesbach, citandone le origini svizzere e indicandone il nome come "Joh. Jacob Diesbach", ma trattandosi di un documento scritto più di vent'anni dopo i fatti non si possono ritenere tali informazioni del tutto attendibili; si veda: Alexander KRAFT, "On the Discovery and History of Prussian Blue", cit., p. 64

[8] Alexander KRAFT, "On the Discovery and History of Prussian Blue", cit., pp. 61-62, Barbara H. BERRIE, "Prussian Blue", cit., pp. 193-194, Michel PASTOUREAU, Blue. The History of a Color, cit., p. 132 e SASAKI Seiichi, "Kinsei (18-seiki kōhan ikō) no Ajia ni okeru Purushian buruu…", cit., p. 14

[9] Pare inoltre che imitazioni del blu di Prussia apparvero sul mercato fin da subito, tanto che Frisch ne parla in una delle sue lettere a Leibniz del 1709. Si trattava forse di indaco fatto passare per il nuovo

Per quanto riguarda Dippel, nel 1707 abbandonò Berlino (dove era giunto nel 1704) e si recò nei Paesi Bassi, dove rimase fino al 1714. Qui egli stabilì la propria produzione del fortunato "blu di Berlino" – che era probabilmente già attiva nel 1709, dal momento che la prima testimonianza dell'impiego di tale pigmento in pittura è un quadro dell'olandese Pieter van der Werff (1666-1720), *La sepoltura di Cristo*, dipinto proprio in quell'anno. Si hanno inoltre testimonianze di vendite di blu di Prussia avvenute in quel periodo in varie città d'Europa, come Parigi, San Pietroburgo e Lipsia. Tali compravendite erano perlopiù condotte dai pittori stessi, come sembra suggerire uno scritto dell'artista olandese Simon Eikenlenberg (1663-1738), da cui si apprende che nel 1722 il pittore Joan George Collazius pubblicizzava il fatto che avrebbe venduto del blu di Prussia di ottima qualità, a sua volta acquistato da un certo signor Mak di Lipsia. L'uso di tale pigmento è stato riscontrato in opere risalenti agli inizi del XVIII secolo, come alcuni quadri di Antoine Watteau (1684-1721), dipinti in Francia tra il 1710 e il 1712, dei ritratti eseguiti dal già citato Collazius intorno al 1725, alcuni lavori di Adriaen van der Werff (1659-1722), che se lo sarebbe procurato in Olanda (e quindi forse dallo stesso Dippel), e altri di Canaletto del 1719[10].

Sia Dippel che Diesbach riuscirono a mantenere il segreto della formula del loro portentoso blu fino al 1724, quando sulla rivista *Philosophical Transactions of the Royal Society* di Londra venne pubblicato un articolo del chimico inglese John Woodward, "Præparatio Cærulei Prussiaci ex Germaniâ missa ad Johannem Woodward" ("Preparazione del blu di Prussia inviata dalla Germania a John Woodward"), in cui se ne svelava la composizione e il processo chimico che ne permetteva la realizzazione. Il testo era seguito da alcune osservazioni in merito fatte dal chimico John Brown, che aveva lavorato con Woodward e aveva eseguito una serie di esperimenti di verifica[11].

---

(segue nota) pigmento sintetico; si vedano: Alexander KRAFT, "On the Discovery and History of Prussian Blue", cit., pp. 62-63, Michel PASTOUREAU, *Blue. The History of a Color*, cit., p. 132 e Barbara H. BERRIE, "Prussian Blue", cit., pp. 193-194

[10] SASAKI Seiichi, "Kinsei (18-seiki kōhan ikō) no Ajia ni okeru Purushian buruu…", cit., pp. 14-15, Alexander KRAFT, "On the Discovery and History of Prussian Blue", cit., pp. 63-64, Michel PASTOUREAU, *Blue. The History of a Color*, cit., pp. 132-133, Barbara H. BERRIE, "Prussian Blue", cit., pp. 193-194, 211 e Philip MCCOUAT, "Prussian blue and its partner in crime", *Journal of Art in Society*, 2014, 20-4-2018

[11] Woodward aveva ricevuto direttamente dalla Germania un documento che svelava la formula del blu di Prussia, ma non fece mai il nome di chi fosse il suo informatore. Gli esperimenti condotti da Brown servirono a confermare quanto scritto nella lettera e a cercare eventuali altri materiali impiegabili nel processo chimico; si vedano: Alexander KRAFT, "On the Discovery and History of Prussian Blue", cit., pp. 62-63 e Michel PASTOUREAU, *Blue. The History of a Color*, cit., pp. 132-133

Da quel momento le riproduzioni si susseguirono e la produzione del nuovo pigmento sintetico si diffuse velocemente in tutta Europa. Già nel 1725 il chimico Étienne François Geoffroy ne comunicava in Francia il metodo di preparazione e forniva nuove informazioni in proposito. La popolarità del blu di Prussia crebbe in breve tempo ovunque in Europa e raggiunse anche l'America: nel 1748 veniva venduto a New York e già nel 1761 ve ne erano in commercio varie qualità. Pare che fosse prodotto in Inghilterra già intorno al 1770, allorché 1 libbra di questo pigmento si vendeva per 2 ghinee (meno costoso era invece quello di origine americana); mentre si hanno testimonianze di sue manifatture, risalenti al 1778, anche in Siberia. La pittura non fu, naturalmente, il suo unico campo d'impiego. Tra il tardo XVIII secolo e gli inizi del XIX secolo era ampiamente usato nelle arti decorative, soprattutto nella creazione di carte da parati verdi. Si tentò anche di adoperarlo in tintura, per ottenere dei verdi e dei blu più vivaci e meno costosi di quelli derivati dall'indaco, ma con scarso successo: a metà del Settecento comparvero due bellissimi colori, il blu di Macquer e il verde di Körderer, tuttavia fu presto chiaro che non solo non si legavano sufficientemente ai tessuti, ma che non avevano neppure alcuna resistenza alla luce e al sapone.

Già nel 1764 tale pigmento poteva essere utilizzato come acquerello, ma solo dopo essere stato sminuzzato in una polvere estremante sottile. Descrizioni risalenti al 1800 rivelano che era ampiamente impiegato nei colori ad olio, negli acquerelli, nei pastelli, negli inchiostri e persino per la pittura su vetro.

A partire dalla fine del XVIII secolo quella del blu di Prussia iniziò a svilupparsi come produzione di massa, indice dell'elevata richiesta di tale prodotto, e sempre maggiori quantità ne furono immesse nel mercato: i prezzi, infatti, iniziarono gradualmente ad abbassarsi proprio tra il tardo Settecento e gli inizi dell'Ottocento e ciò indica che all'epoca cominciasse a prender piede una sua fabbricazione in serie. In effetti, il fatto che ben tre nomi di commercianti di blu di Prussia (Yallop&Grace, Stock William e Cannan&Brydon) fossero indicati dal London Directory, tra la fine del XVIII secolo e i primi anni del XIX secolo, come fornitori ufficiali della Compagnia delle Indie Orientali inglese, rivela come al tempo la sua produzione si fosse già diffusa a livello industriale, perlomeno in Inghilterra. Il suo successo continuò senza interruzioni durante tutto il XIX secolo: nel 1842 si rivelò fondamentale nel processo di stampa fotografica ideato da John Herschel, la cianotipia. Lo si poteva inoltre ritrovare tra i colori in tubetto del catalogo del 1864 della ditta inglese Rowney e in quello degli acquerelli

venduti dalla Winsor&Newton del 1878, mentre negli stessi anni era eletto uno dei blu prediletti dai pittori impressionisti[12].
La sua produzione in serie continuò a espandersi e i suoi prezzi scesero ulteriormente, ma la sua popolarità non accennò a diminuire – tanto che fino al 1970 lo si poteva tranquillamente definire uno dei pigmenti blu più utilizzati in assoluto[13].

### *5.1.2 I metodi di produzione e il commercio in Europa tra il XVIII e gli inizi del XIX secolo*

Il blu di Prussia è, come già detto in precedenza, un esacianoferrato di ferro, la cui composizione può variare nel caso contenga ammonio oppure potassio – pertanto la sua formula può essere, rispettivamente, $Fe_4[Fe(CN)_6]_3$ oppure $KFe[Fe(CN)_6]$ ; vanta inoltre il fatto di essere il primo pigmento sintetico della storia.
La sua produzione, che prese a espandersi e serializzarsi a partire dalla fine del XVIII secolo grazie al suo crescente successo in più ambiti artistici e decorativi, conobbe diversi cambiamenti nel corso del tempo, soprattutto per quanto riguarda i materiali impiegati. Nato da un caso fortuito, ci vollero vari anni e molti esperimenti prima che si chiarissero la sua esatta composizione e i metodi di preparazione più efficaci. Per quanto riguarda la sua commercializzazione, nei primi anni essa rimase nelle mani di alchimisti, chimici e venditori di pigmenti, ma a partire dalla fine del Settecento, con il massificarsi della produzione e la crescente richiesta, divenne un'esclusiva di case farmaceutiche e grandi produttori di colori – come rivelano i documenti del London Directory di quegli anni[14].
Anche il suo prezzo variò notevolmente: agli inizi del XVIII secolo, quando la sua formula era ancora un segreto, il suo commercio – condotto fondamentalmente tra e da

[12] SASAKI Seiichi, "Kinsei (18-seiki kōhan ikō) no Ajia ni okeru Purushian buruu…", cit., pp. 14-15, Michel PASTOUREAU, *Blue. The History of a Color*, cit., pp. 132-134, Alexander KRAFT, "On the Discovery and History of Prussian Blue", cit., pp. 64-65 e Barbara H. BERRIE, "Prussian Blue", cit., pp. 193-195
[13] Barbara H. BERRIE, "Prussian Blue", cit., p. 195
[14] In particolare, i tre maggiori fornitori di blu di Prussia alla Compagnia delle Indie Orientali inglese tra la fine del XVIII secolo e gli inizi del XIX secolo – Yallop&Grace, Stock William e Cannan&Brydon – erano tutti dediti sia alla produzione farmaceutica che a quella di colori. Pare che anche la ditta inglese di coloranti Rowney iniziò la realizzazione di tale pigmento nel 1789. Interessante, dal punto di vista della relazione tra colori e prodotti farmaceutici, è il fatto che il blu di Prussia avesse anche un impiego in campo medico: data la sua affinità con gli ioni di tallio e cesio, infatti, veniva somministrato oralmente ai soggetti contaminati da queste due sostanze; si vedano: SASAKI Seiichi, "Kinsei (18-seiki kōhan ikō) no Ajia ni okeru Purushian buruu…", cit., pp. 14-15 e Philip MCCOUAT, "Prussian blue and its partner in crime", cit.

pittori – era altamente remunerativo, date la sua grande richiesta, la sua disponibilità limitata e l'esclusività della sua produzione. Nel 1714 100 libbre di blu di Prussia furono vendute per 30 thaler a libbra, mentre nel 1722, il pittore olandese Collazius rivendeva a 54 gulden una qualità pregiata di tale pigmento, acquistata da un commerciante di Lipsia a 40 gulden a libbra. Alla fine del XVIII secolo, compariva già tra le merci esportate dalla Compagnia delle Indie Orientali inglese: il suo valore era lo stesso di un'eguale quantità di argento e corrispondeva a 1/3 di quello della cocciniglia, che all'epoca era equiparato a all'oro. Con la pubblicazione del suo metodo di preparazione e la conseguente diffusione della sua produzione, i prezzi si abbassarono gradualmente: nel 1770 quello realizzato in Inghilterra veniva venduto a 2 ghinee a libbra, mentre sembra che il prodotto di origine americana vantasse un costo più basso, forse per la maggiore economicità dei materiali impiegati[15]. Con l'industrializzazione della fabbricazione tale tendenza proseguì, fino a che il suo valore si ridusse notevolmente – in linea con quantità commercializzate sempre maggiori – tanto che nel 1864 un tubetto di tale colore, venduto dall'azienda inglese Rowney, costava appena 4 pence[16].

Oltre che di una diffusione e massificazione della sua produzione, ciò può essere considerato anche un effetto del perfezionamento progressivo dei metodi per ottenerlo.

La ricetta originale, quella impiegata da Diesbach e Dippel e che portò alla casuale scoperta del nuovo pigmento blu, prevedeva di far bollire della cocciniglia e di aggiungervi dell'allume e del solfato di ferro (del vetriolo marziale); infine si utilizzava un agente alcalino – nel caso specifico, del potassio adulterato contenente esacianoferrato e ricavato da una sostanza animale (l'olio animale che Dippel produceva) – per far precipitare il composto[17].

Nel metodo di preparazione che John Woodward riportò nel suo articolo "Præparatio Cærulei Prussiaci ex Germaniâ missa ad Johannem Woodward" del 1724, si riferiva che per ottenere la "liscivia" ("lixivio", ovvero la sostanza alcalina a base di potassio adulterato essenziale per tale processo) era necessario mescolare un'eguale quantità di tartaro di potassio ("Tartari crudi") e di salnitro ("Nitri crudi", nitrato di potassio),

[15] Barbara H. BERRIE, "Prussian Blue", cit., p. 194, SASAKI Seiichi, "Kinsei (18-seiki kōhan ikō) no Ajia ni okeru Purushian buruu…", cit., pp. 14-15 e Alexander KRAFT, "On the Discovery and History of Prussian Blue", cit., pp. 63-64

[16] SASAKI Seiichi, "Kinsei (18-seiki kōhan ikō) no Ajia ni okeru Purushian buruu…", cit., p. 14

[17] Barbara H. BERRIE, "Prussian Blue", cit., p. 193 e Alexander KRAFT, "On the Discovery and History of Prussian Blue", cit., pp. 61-62

ricavando così del "Salis Tartari" (ovvero potassa, carbonato di potassio). Dopodiché, quest'ultimo andava unito a del sangue di bovino essiccato ("sanguinis Bovini probe exsiccati"); il composto doveva quindi essere sottoposto a un lungo e delicato processo di calcinazione ("calcinatio"), riscaldandolo in un crogiolo ad altissima temperatura fino a che non diveniva incandescente. In seguito la massa ottenuta era macinata ancora calda e versata in acqua bollente, e poi filtrata più volte per eliminare eventuali impurità. A questo punto vi si aggiungevano del vetriolo inglese ("Vitrioli Anglici", contenente solfato ferrico) e una soluzione di allume ("Aluminis") disciolta in acqua bollente. Una volta mescolati questi elementi, si formava un precipitato verde ("color viridis"), che veniva filtrato mediante un panno. Quando vi si versava sopra dell'acido cloridrico ("spiritus salis"), esso si tramutava in un bellissimo colore blu ("color cæruleus pulcherrimus").[18] Infine il tutto andava lavato meticolosamente e lasciato asciugare[19].

Per verificare la correttezza delle procedure indicate in tale spiegazione, che un anonimo informatore gli aveva fatto pervenire dalla Germania, Woodward collaborò con il chimico John Brown, il quale eseguì una serie di esperimenti in merito – i cui risultati vennero esposti nella nota "Observations and experiments upon the foregoing preparation" (1724), che seguiva l'articolo di Woodward. Egli testò la procedura varie volte, modificando le quantità degli ingredienti o addirittura sostituendoli con altri materiali. Scoprì in questo modo che, variando le proporzioni di vetriolo e allume, era possibile modulare la tonalità di blu: la quasi totale mancanza di allume produceva un colore molto chiaro, mentre dosi uguali delle due sostanze ne generavano uno estremamente scuro e intenso. Egli comprese inoltre l'importanza del sangue (che poteva essere sostituito da della carne), concludendo – dopo una serie di tentativi infruttuosi in cui aveva utilizzato nel processo di calcinazione vari metalli – che l'elemento fondamentale nella preparazione del blu di Prussia era il ferro[20].

[18] John WOODWARD, "Præparatio Cærulei Prussiaci ex Germaniâ missa ad Johannem Woodward, M. D. Prof. Med. Gresh. R. S. S.", *Philosophical Transactions of the Royal Society*, 33, 1724, pp. 15-17 e Barbara H. BERRIE, "Prussian Blue", cit., p. 194

[19] Le quantità di ingredienti usati erano: 4 once (circa 113gr) di tartaro e di nitrato, 2 pinte d'acqua bollente (circa 1,1l) dove lavare la "lisciva" ottenuta dalla calcinazione di potassa e sangue essiccato, 1 oncia di vetriolo verde calcinato (circa 28gr), 8 once (circa 226gr) di allume da far disciogliere in 2 pinte d'acqua bollente e 2 o 3 once di acido cloridrico (circa 57-87ml); si veda: Jo KIRBY e David SAUNDERS, "Fading and Colour Change of Prussian Blue…", cit., pp. 77-78, 94

[20] John BROWN, "Observations and experiments upon the foregoing preparation", *Philosophical Transactions of the Royal Society*, 33, 1724, pp. 19-24 e Alexander KRAFT, "On the Discovery and History of Prussian Blue", cit., p. 64

Subito dopo la pubblicazione di questi due articoli sulla rivista *Philosophical Transactions of the Royal Society* di Londra, le ricerche sul suo metodo di produzione si moltiplicarono, nel tentativo di comprenderne meglio la composizione e perfezionarne il processo di realizzazione. Il chimico francese Étienne François Geoffroy nel 1725 condusse una serie di sperimentazioni che lo portarono a scoprire nuove informazioni: in particolare egli dimostrò che per la preparazione di tale colore potevano essere utilizzate, oltre alla carne e al sangue, anche altre parti di animali, come corna, peli, zoccoli e pelle. I metodi di produzione del blu di Prussia si affinarono sempre più nel tempo e se ne svilupparono vari – anche grazie al miglioramento delle tecnologie adottate – i quali andavano a influire sulla stessa composizione e sulla qualità del colore ottenuto: tra il 1724 e il 1904 ne vennero pubblicati più di un centinaio[21].

Essenziale per il prodotto finale era, ad ogni modo, la calcinazione tra il sangue e la sostanza alcalina. L'aggiunta di una maggiore quantità di quest'ultima produceva una tonalità più chiara, mentre più acido cloridrico, specie se accompagnato da un'attenta rimozione delle impurità formatesi durante la reazione chimica, permetteva di ottenerne una più scura e intensa.

Il metodo di preparazione del 1724 fu modificato nel 1758, utilizzando 6 libbre (circa 2,7kg) di sangue essiccato, 2 libbre (all'incirca 900gr) di carbonato di potassio, 4 libbre (circa 1,8kg) di allume e 2 libbre di vetriolo verde non calcinato. Una volta ottenuto il precipitato, bisognava aggiungervi 4 libbre di acido cloridrico perché modificasse il suo colore in blu. Le proporzioni dei vari ingredienti erano differenti da quelle originali (che prevedevano l'uso di 1 parte di vetriolo per 8 di allume): ora il rapporto tra vetriolo e allume risultava di 1 a 2, mentre quello tra sangue e sostanza alcalina era di 3 a 1[22]. L'incremento delle dosi utilizzate rispetto al processo iniziale del 1724 rivela come le quantità di blu di Prussia richieste dal mercato stessero aumentando sempre più. In particolare, un metodo esposto da Carl Hochheimer nel 1792 ne prevedeva una preparazione su larga scala, andando chiaramente incontro a una produzione oramai serializzata. Nel processo di creazione, come si è visto, il sangue non era l'unica materia prima di derivazione organica impiegata: si potevano usare altri materiali di origine animale, come corna oppure zoccoli (spesso con l'aggiunta di altro ferro), oppure di altra natura, come legno marcio o fuliggine – questo naturalmente per risparmiare sugli

[21] Barbara H. BERRIE, "Prussian Blue", cit., p. 194, 202 e Alexander KRAFT, "On the Discovery and History of Prussian Blue", cit., pp. 64-65

[22] Jo KIRBY e David SAUNDERS, "Fading and Colour Change of Prussian Blue…", cit., pp. 77-78, 94

ingredienti necessari (specie nelle produzioni quantitativamente più ingenti) – ma, in questi ultimi casi, non sempre gli esiti erano dei migliori, soprattutto in termini di qualità del prodotto[23].

A partire dal XIX secolo, si cominciò a impiegare, come materiale di partenza, il ferrocianuro di potassio (o esacianoferrato di potassio), ma si trattava sempre di una sostanza di origine organica. Anche il cianuro di potassio era frequentemente impiegato e anch'esso proveniva da materie prime naturali, tra cui sangue, zoccoli, pelli e corna. L'uso di questi ingredienti derivati da materiali organici continuò almeno fino ai primi decenni del secolo. In particolare, il blu di Prussia le cui particelle contengano tracce di alluminio può essere riconducibile a un prodotto del XVIII secolo o degli inizi del XIX secolo, in quanto esso era una sostanza caratteristica dei metodi di preparazione che prevedevano l'impiego di materie prime quali allume e sangue o corna. Ad ogni modo, la ricetta più comune in quel periodo, riportata in *The Encyclopedia of Chemistry* del 1872, prevedeva l'aggiunta di proto-sali di ferro a del ferrocianuro di potassio in soluzione: in tal modo, una parte di quest'ultimo non si dissolveva e il precipitato bianco di ferrocianuro di potassio che si otteneva, a contatto con l'aria, assorbiva l'ossigeno e diventava di colore blu[24]. Il numero dei processi seguiti per ottenere tale pigmento rimase elevato anche durante il XIX secolo, in quanto ciascuno poteva modificarne la composizione e, di conseguenza, la tonalità e la qualità. Per esempio, nel 1874 esistevano almeno sette metodi di preparazione per il blu di Prussia e altrettanti, se non di più, per una sua tonalità specifica, il blu di Parigi. Inoltre, una delle sue tipologie più pregiate, il blu della Cina, si otteneva utilizzando il cloruro manganoso come agente ossidante[25].

La sua produzione continuò a svilupparsi e il suo impiego crebbe enormemente con il tempo, fino ad arrivare al XX secolo. Non venne comunque commerciato solamente come colorante blu in sé, ma anche in miscele, specie con pigmenti gialli per ottenere diverse tonalità di verdi: a partire dai primi anni dell'Ottocento comparve il verde cromo, dove il blu di Prussia veniva mescolato al giallo cromo; mentre, unito alla gommagutta, produceva il cosiddetto verde di Prussia o verde malachite[26].

[23] Jo KIRBY e David SAUNDERS, "Fading and Colour Change of Prussian Blue…", cit., pp. 77-78, 94-95
[24] Barbara H. BERRIE, "Prussian Blue", cit., p. 202 e Jo KIRBY e David SAUNDERS, "Fading and Colour Change of Prussian Blue…", cit., pp. 78, 81
[25] Barbara H. BERRIE, "Prussian Blue", cit., p. 202
[26] Barbara H. BERRIE, "Prussian Blue", cit., pp. 203-204

### *5.1.3 Il blu ideale: proprietà e caratteristiche del blu di Prussia*

Fino al XVIII secolo, i pigmenti blu reperibili sul mercato erano fondamentalmente azzurrite, blu oltremare (ottenuto dal lapislazzuli), il blu Bice e l'indaco. Le problematiche legate al loro uso non erano poche: i colori di origine minerale non solo erano in genere molto costosi perché dovevano essere importati, ma anche di consistenza granulosa e pertanto risultavano estremamente difficili da usare per ampie campiture. Specie per quanto riguarda le tonalità più scure, era arduo mescolarle e applicarle su superfici estese, per cui ottenere determinate sfumature non era affatto semplice. Anche l'indaco, sebbene meno prezioso e più facilmente maneggiabile, tendeva a scurire e non era troppo stabile alla luce.

Il sogno di ogni artista era dunque un blu che fosse economico, il cui rifornimento non dipendesse dal commercio internazionale ma che fosse invece facile da produrre, altrettanto semplice da maneggiare e da stendere, non troppo granuloso – ma soprattutto che offrisse un colore intenso e brillante[27]. E tutto questo era il blu di Prussia.

Il suo è un colore blu scuro e intenso, che può apparire quasi nero nelle sue tonalità più cariche, per molti versi simile a quello dell'indaco, ma più brillante e trasparente: può offrire sfumature che vanno da un celeste chiaro e luminoso a un limpido blu profondo. Può presentare delle venature rossastre o verdi, che dipendono dalle condizioni in cui è stato prodotto e dalla qualità dei materiali utilizzati[28].

Uno dei suoi principali pregi è, soprattutto in rapporto ad altri coloranti blu, la sua stabilità alla luce, considerata generalmente eccellente. Questa sua proprietà dipende però dal suo grado di concentrazione: se puro e non mescolato con altri pigmenti è altamente stabile, quando però è miscelato o molto diluito, le sue prestazioni diminuiscono – minore è la quantità del blu minore sarà la sua resistenza alla luce. In particolare la sua combinazione con alcuni pigmenti bianchi, come il bianco di titanio, ma soprattutto con additivi, specie quelli contenenti ossidi di alluminio, può modificarne in maniera sensibile le proprietà (come l'intensità) e minarne la stabilità, favorendone la perdita di colore. Inoltre, la varietà di blu la cui formula contiene

[27] Michel PASTOUREAU, *Blue. The History of a Color*, cit., pp. 131-132, Jo KIRBY e David SAUNDERS, "Fading and Colour Change of Prussian Blue…", cit., pp. 73-74, Barbara H. BERRIE, "Prussian Blue", cit., p. 195 e Philip MCCOUAT, "Prussian blue and its partner in crime", cit.

[28] MATSUI Hideo e SHIMOYAMA Susumu, "Ukiyoe hanga ni shiyōsareta…", cit., p. 23, MATSUI Hideo e SHIMOYAMA Susumu, "RI keikō Xsen hi-hakai bunsekihō…", cit., p. 440, Marco LEONA e John WINTER,

potassio è considerata meno durevole, in quanto la sua struttura molecolare reticolata risulterebbe meno stabile di quella della varietà contenente ammonio, e questo ne favorirebbe una maggiore dispersione in soluzioni acquose, diminuendone la concentrazione.

Le proprietà di questo colore, in aggiunta, possono dipendere anche da fattori variabili legati alla sua produzione, come le proporzioni dei materiali impiegati o la temperatura a cui avvengono le reazioni chimiche, che ne possono influenzare non solo la tonalità, ma anche la durabilità, come del resto anche la purezza: date la sua natura colloidale e l'estrema finezza delle sue particelle, la separazione delle impurità o dell'acqua dal prodotto finale risulta molto complessa e ne compromette la stabilità. Anche non lavare correttamente il pigmento appena ottenuto può influire sulla sua durezza e su altre proprietà indesiderate. Ad ogni modo lo si può generalmente considerare un colorante con un buon grado di durabilità[29].

Un fenomeno sempre legato alla luce caratteristico del blu di Prussia è il suo "scolorimento reversibile". Infatti, la perdita di colore dovuta alla luminosità può essere in parte recuperata se la superficie su cui è applicato viene conservata in un luogo buio. Tuttavia, ad ogni ciclo di esposizione-sottrazione alla luce, la ripresa della tonalità non è mai completa ed essa tende comunque a schiarire progressivamente.

Inoltre questa "ripresa" ha luogo solamente se il colore è stato lasciato in ambienti molto luminosi solo per un breve periodo prima di essere riposto al buio – questo significa che si tratta di una prima fase del processo che a lungo termine porterà al definitivo scolorimento della tinta[30]. Una forma analoga di "recupero del colore" che riguarda tale pigmento è legata a un processo di riduzione e ossidazione reversibile. Quando conservato in un contenitore chiuso, il blu subisce un fenomeno di riduzione dovuto alla mancanza di ossigeno che lo porta a sbiadire. Una volta esposto all'aria, o in ogni caso quando l'ossigeno viene fornito nuovamente, la sua colorazione riacquista vigore[31].

---

(segue nota) "The Identification of Indigo and Prussian Blue…", cit., pp. 59-60 e Barbara H. BERRIE, "Prussian Blue", cit., p. 195

[29] Jo KIRBY e David SAUNDERS, "Fading and Colour Change of Prussian Blue…", cit., pp. 73-76, 84-88, Barbara H. BERRIE, "Prussian Blue", cit., p. 195-199 e Sandra A. CONNORS, Elizabeth I. COOMBS, Roger S. KEYES e Paul M. WHITMORE, "The Identification and Light Sensitivity of Japanese Woodblock Print Colorants…", cit., pp. 36-37

[30] Jo KIRBY e David SAUNDERS, "Fading and Colour Change of Prussian Blue…", cit., pp. 86-89 e Barbara H. BERRIE, "Prussian Blue", cit., p. 197-199

[31] Jo KIRBY e David SAUNDERS, "Fading and Colour Change of Prussian Blue…", cit., pp. 75-76, 87-89 e Barbara H. BERRIE, "Prussian Blue", cit., p. 197-199

Altra proprietà del blu di Prussia è il suo particolato estremamente fine: le dimensioni delle sue particelle sono molto piccole e questo favorisce una più semplice stesura del colore e un maggiore controllo della sua intensità e tonalità da parte dell'artista. Tale caratteristica inoltre lo rende più facilmente diluibile in acqua o mescolabile con altri coloranti per ottenere tinte differenti. Inutile dire che, dal punto di vista del suo impiego in xilografia, ciò permette un'efficace penetrazione delle particelle tra gli spazi vuoti presenti fra le fibre della carta, consentendo al colore di far presa in modo adeguato: la sua stampabilità risulta quindi notevole e la sua versatilità ben si presta alla resa di effetti sfumati come quelli *bokashi*.

Nonostante sia composto da un granulato così piccolo, il blu di Prussia conserva una colorazione intensa e brillante, a differenza della maggior parte dei pigmenti di origine minerale – un pregio non indifferente nei secoli XVIII e XIX[32].

Il suo potere colorante, infine, è elevato: a confronto con l'indaco, la dispersione del blu sintetico si rivela più chiara ma molto più brillante rispetto alla sua controparte organica, per cui anche le sue tinte più tenui vantano una colorazione alquanto vivida. Ciò significa che ne basta relativamente poco per tingere una superficie che richiederebbe altrimenti l'uso di un quantitativo superiore di altri coloranti, come – nel caso della stampa *ukiyoe* – indaco o commelina, e dunque una data quantità può essere utilizzata per molte più opere (implicando un notevole risparmio economico)[33].

Tuttavia, esso risulta notevolmente sensibile alle sostanze alcaline e pertanto non può essere impiegato in affreschi o pitture alla calce, né può entrare in contatto con qualsiasi materiale alcalino, come silicato di potassio o di sodio. Per queste ragioni, in pittura si sconsigliava di adoperarlo in associazione a pigmenti quali i bianchi ottenuti dalla biacca o dal carbonato di calcio[34].

---

[32] Inoltre, le particelle di blu di Prussia, essendo molto sottili, non rischiano di rovinare la carta quando si sfrega il foglio con il *baren*; si vedano: SHIMOYAMA Susumu e SHIMOYAMA Yasuko, "Ukiyo-e no shokuryō…", cit., pp. 66, 69, Marco LEONA e John WINTER, "The Identification of Indigo and Prussian Blue…", cit., pp. 59-60, MATSUI Hideo e SHIMOYAMA Susumu, "Ukiyoe hanga ni shiyōsareta…", cit., p. 23, MATSUI Hideo e SHIMOYAMA Susumu, "RI keikō Xsen hi-hakai bunsekihō…", cit., p. 440 e MATSUI Hideo, MATSUI Setsuko, NAKAMURA Emi e SHIMOYAMA Susumu, "Ukiyo-e hanga aoiro enogu no hi-hakai…", cit., p. 37

[33] È bene tenere presente, tuttavia, che un indaco di buona qualità può vantare un potere colorante equivalente, se nono addirittura superiore, a quello del blu di Prussia; si vedano: Marco LEONA e John WINTER, "The Identification of Indigo and Prussian Blue…", cit., pp. 60, 63 e Barbara H. BERRIE, "Prussian Blue", cit., p. 196-197

[34] Barbara H. BERRIE, "Prussian Blue", cit., p. 199-200, Marco LEONA e John WINTER, "The Identification of Indigo and Prussian Blue…", cit., pp. 60-61 e Henry D. SMITH II, "Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints", cit., p. 243

In linea generale, comunque, il blu di Prussia è un colorante estremamente versatile e stabile, che offre un'ottima qualità di stampa e una facile stesura in pittura, favorisce la resa di diverse gradazioni tonali ed effetti sfumati, presenta un buon grado di trasparenza e luminosità, è facilmente diluibile e non perde brillantezza, oltre a non scurire o a scolorirsi a contatto con l'umidità[35]. È inutile dire, dunque, che rispetto agli altri pigmenti blu disponibili all'epoca sia in Europa che in Giappone – quali azzurrite, commelina o indaco – esso offrisse una serie di vantaggi alquanto allettanti, oltre a vantare un colore intenso e brillante che regalava un'ampia gamma di tonalità differenti, da quelle più scure a quelle più tenui – un pregio tutt'altro che scontato per quei tempi.

## *5.2 Viaggio verso oriente: il blu di Prussia in Giappone*

Se il blu di Prussia rappresentò una grande innovazione per la *palette* degli artisti europei e americani, altrettanto valse per quelli dell'Asia.

In Giappone, in particolar modo, i pigmenti blu tradizionali impiegati in pittura o nella stampa, fondamentalmente azzurrite, indaco e commelina, avevano tutti delle criticità non indifferenti in termini di stabilità – alla luce o all'umidità – di costo oppure di stesura. Il nuovo colore proveniente dall'estero si proponeva come capace di risolvere buona parte di questi problemi, e pertanto a partire dal XIX secolo, quando anche il fattore economico non fu più un ostacolo, cominciò ad essere utilizzato in maniera sempre più consistente.

Il suo successo riguardò molti paesi dell'Asia orientale e varie forme d'arte a partire dalla fine del XVIII secolo e la prima metà del XIX secolo: in Cina se ne riscontrano tracce nella pittura su vetro e acquerelli, in Tailandia compare in pitture su muro e dipinti di ispirazione occidentale, in Corea se ne ha testimonianza nelle decorazioni di vari edifici religiosi[36]. Il Giappone non fece eccezione, ma ricostruire i passi dell'introduzione di tale pigmento entro i suoi confini non è semplice e molti aspetti al riguardo rimangono ancora oscuri.

[35] Sandra A. CONNORS, Elizabeth I. COOMBS, Roger S. KEYES e Paul M. WHITMORE, "The Identification and Light Sensitivity of Japanese Woodblock Print Colorants…", cit., p. 42

[36] SASAKI Seiichi, "Kinsei (18-seiki kōhan ikō) no Ajia ni okeru Purushian buruu…", cit., p. 13

### *5.2.1 Il blu straniero: introduzione e vicende storiche del blu di Prussia in Giappone*

Quando esattamente il blu di Prussia arrivò per la prima volta in Giappone non è chiaro. Benché la prima descrizione di tale pigmento compaia nel *Butsurui hinshitsu* 物類品隲 ("Selezione di vari tipi di merci") del 1763 di Hiraga Gennai, nel quarto volume dello *Zōho Kaitsū Shōkō* 増補華夷通商考 ("Resoconto sui contatti tra il Giappone e i paesi stranieri"), scritto dal *rangakusha* Nishikawa Joken e risalente al 1708, compaiono i termini 紺硝 (la cui lettura è indicata come *konseu* コンセウ, ma va pronunciata *konshō*) e コンゼウ (*konzeu*, letto *konjō*). In particolare, accanto al primo vi è un'annotazione, la quale specifica che si tratta di un colore (*enogu* 繪具). Lo stesso nome (紺硝) appare nella sezione dedicata all'Olanda ( 阿蘭陀 *Oranda*), in particolare nella lista dei doni (土産 *miyage*) provenienti da tale paese, mentre il secondo (コンゼウ) nel paragrafo dedicato ai doni del *Sarayata* (サラヤタ), ovvero della regione del Surat, sulla costa occidentale dell'India[37].

Entrambe le parole si riferiscono molto probabilmente a *konjō*, ovvero l'appellativo utilizzato a Nagasaki per indicare il blu di Prussia quale prodotto d'importazione. Olanda e India quindi sarebbero state le prime porte d'accesso al Giappone per questo colore, in quanto non se ne fa accenno in merito a nessun altro dei paesi citati, neppure per quanto riguarda la Cina[38]. In quest'occasione esso appare esclusivamente quale "dono" e non come merce vera e propria; d'altro canto la sua scoperta era avvenuta appena qualche anno prima e anche in Europa la sua commercializzazione era agli albori. Tuttavia il fatto che sia inserito nelle sezioni dedicate all'Olanda e al Surat (base commerciale olandese in India) è alquanto interessante: ciò dimostra che la produzione di questo pigmento nei Paesi Bassi – verosimilmente ad opera di Dippel, che, come si è detto, vi si era trasferito nel 1707 – era già ben avviata e le sue qualità già riconosciute, tanto da poterne consentire l'esportazione in piccole quantità. Vista la data di compilazione di tale documento, questa può probabilmente ritenersi la prima testimonianza in assoluto del blu di Prussia in Giappone, anche se naturalmente esso era ancora ben lontano dall'essere un prodotto accessibile. Ciò inoltre dimostrerebbe che

[37] MIYASHITA Saburō, "Jinkō konjō (Purushian buruu) no mozō to yunyū", cit., p. 123
[38] *Ibidem*

l'esportazione di questo colorante fosse cominciata, ad opera dei mercanti olandesi, praticamente subito dopo l'avvio della sua produzione nei Paesi Bassi.

Per lungo tempo la situazione non cambiò: il blu di Prussia rimase a lungo considerato un dono – o perlomeno un bene molto raro e pregiato – più che una merce vera e propria, verosimilmente a causa del suo costo elevato e della disponibilità quasi nulla. Le sporadiche importazioni erano appannaggio degli olandesi ed esso era classificato tra i prodotti farmaceutici ed erboristici, come testimonia il fatto che in tutti i registri commerciali riguardanti gli articoli d'importazione di Nagasaki esso compaia tra quelli medicinali[39].

Bisognò attendere il XIII anno dell'era Hōreki 宝暦 (1751-1764), cioè il 1763, perché il blu di Prussia venisse nuovamente citato in un documento scritto, ovvero il *Butsurui hinshitsu* 物類品隲 ("Selezione di vari tipi di merci") di Hiraga Gennai. Nel secondo volume, dedicato ai minerali e alle pietre, compare una descrizione del *berureinsu buraau* ベルレインスブラーウ, il blu di Berlino. Dal momento che quest'opera puntava a classificare in maniera scientifica animali, piante e minerali presenti sul mercato giapponese dell'epoca, le spiegazioni al suo interno non si basavano su voci o dicerie, ma citavano fonti preesistenti oppure si fondavano sull'esperienza diretta[40].

Vi si legge:

> Importato dagli olandesi. È di una qualità leggera e somigliante all'azzurrite. Se paragonato all'azzurrite presenta un colore più intenso e brillante. La prima volta, [arrivò] nascosto in un erbario olandese. […] Tutte le sfumature di [questo] colore affascinano. Se si dipinge con questo blu di Berlino si ottiene un blu molto scuro. È davvero un colore molto singolare. Dongbi sostiene che non sia diverso dal colore celeste dell'indaco e del cobalto occidentale [usato] per il capo del Buddha e che sia più prezioso del cobalto. Io ritengo che possa trattarsi di cobalto.[41]

Questo estratto rivela che allora la natura del blu di Prussia era ancora alquanto incerta per gli studiosi giapponesi: lo stesso autore ritiene che possa trattarsi di un tipo di

[39] MIYASHITA Saburō, "Jinkō konjō (Purushian buruu) no mozō to yunyū", cit., p. 119 e Marco LEONA e John WINTER, "The Identification of Indigo and Prussian Blue…", cit., pp. 58-59

[40] SASAKI Seiichi, "Kinsei (18-seiki kōhan ikō) no Ajia ni okeru Purushian buruu…", cit., pp. 15-16 e MIYASHITA Saburō, "Jinkō konjō (Purushian buruu) no mozō to yunyū", cit., p. 120

[41] 紅毛人持来ル編青ニ似テ質軽ク編青ニ此スレバ色深クシテ甚鮮ナリ予カ家紅毛花譜一帖ヲ蔵ム […]形状設色皆奪フレ真ヲ其青碧色ノモノハ此ベレインブラーウニテ彩ルト見エタリ其ノ色至テ妙ナリ東璧曰ク有ニ天青大青西夷回回青仏頭青ニ種種不レ同回回青尤モ貴レト疑ラクハ此ノ物回回青ナラン; HIRAGA Gennai, *Butsurui hinshitsu maki no ni*, Ōsaka, Shinsaibashisujijunkeimachi, 1763

cobalto (*kaikaisei* 回回青)[42], ma allo stesso tempo lo paragona all'azzurrite (*hensei* 扁青).

Le qualità superiori della sua colorazione, però, dovevano essere ben chiare già a quei tempi: in questo stesso passo, infatti, si sottolinea come si tratti di un blu più intenso e brillante di quello dell'azzurrite e come le sfumature scure che tale pigmento permetterebbe di ottenere siano estremamente affascinanti. Questo "colore singolare" era sicuramente già molto apprezzato per la sua luminosità. Naturalmente, ciò che nessuno poteva immaginare era che si trattasse di un pigmento sintetico, pertanto le speculazioni sulla sua origine erano aperte.

Ad ogni modo, il suo commercio, ora probabilmente meno sporadico e maggiormente noto rispetto a quanto non lo fosse a inizio secolo, era ancora un'esclusiva olandese. In Europa il suo metodo di preparazione era di dominio pubblico e la sua produzione diffusa ovunque, fatto che probabilmente ne aveva – anche se in maniera irrisoria per quanto riguarda le esportazioni – diminuito il costo, ma soprattutto ne aveva aumentato le quantità disponibili. Per quanto ancora un bene di lusso e difficilmente reperibile, di certo era assai più conosciuto e forse già impiegato, sebbene ancora raramente.

È possibile che all'epoca della compilazione del *Butusrui hinshitsu* fosse occasionalmente adoperato in pittura, specie dagli artisti che si cimentavano nello stile di ispirazione occidentale. Sebbene il suo prezzo e la sua rarità ne impedissero un'effettiva diffusione, il genere pittorico – di per sé rivolto a una clientela benestante o limitato a circoli d'intellettuali – poteva permettere l'introduzione di prodotti nuovi e costosi con maggiore facilità di quanto non avvenisse in altre forme artistiche, come per esempio le stampe. Se il blu di Prussia fosse stato in uso nella seconda metà del XVIII secolo, questo sarebbe stato il campo più probabile dove trovarlo. Le spedizioni di tale materiale, tuttavia, erano ancora lontane dall'essere frequenti e perciò la sua adozione doveva avvenire in modo isolato, perlopiù limitatamente agli ambienti legati allo studio e all'applicazione delle conoscenze di derivazione europea, ovvero quello dei *rangakusha* 蘭学者, gli "studiosi dell'Olanda".

In effetti, vi sono testimonianze del suo utilizzo in alcune opere di Ike Taiga: sarebbe stato forse adoperato nella resa del cielo nel dipinto *Asamasan shinkeizu* 浅間山真景図

[42] Probabilmente Hiraga Gennai riteneva potesse trattarsi del blu islamico, una qualità cobalto molto pregiata proveniente dalla Persia. Il fatto che venga citato lo studioso cinese Dongbi indica che il blu di Prussia era già noto anche in Cina; si veda: SASAKI Seiichi, "Kinsei (18-seiki kōhan ikō) no Ajia ni okeru Purushian buruu…", cit., p. 16

("La vera vista del monte Asama") del 1760 e ve ne sarebbe traccia anche in *Sekiheki* 赤壁 ("Parete rossa"), realizzato presumibilmente negli stessi anni. Tuttavia non si può essere certi del fatto che tale pigmento fosse presente in questi lavori fin dalla loro genesi: esso è stato infatti rilevato, perlomeno in uno dei due casi, in aree ampiamente rimaneggiate e ciò farebbe pensare che possa trattarsi di un'aggiunta posteriore, un ritocco o una riparazione delle parti danneggiate[43].

Prove più attendibili del suo effettivo impiego in pittura alla fine del XVIII secolo, e dunque dell'inizio della sua diffusione (sebbene ancora incredibilmente limitata), vengono da altre fonti.

Nel resoconto della *Nagasaki kaisho* 長崎会所[44] *Hakusai yakubutsuroku* 舶載薬物録 ("Registro dei prodotti farmaceutici importati") del 1820, in cui si tenta di mettere ordine nelle documentazioni riguardanti le compravendite di merci di tipo erboristico-medicinale, viene riferito che durante il VII anno dell'era An ei (1778) vi erano state delle sporadiche importazioni di *konjō* da parte degli olandesi, che tuttavia terminarono lo stesso anno[45].

Che il blu di Prussia non fosse disponibile in modo stabile, lo confermano i trattati di pittura *Gahō kōryō* 画法綱領 ("Compendio sui principi della pittura") e *Gamen rikai* 画面理解 ("Comprendere l'immagine") di Satake Shozan, esponente della scuola di pittura in stile occidentale di Akita, la Akita ranga 秋田蘭画, entrambi pubblicati nel 1778 (lo stesso anno in cui lo *Hakusai yakubutsuroku* attesta l'arrivo nel paese di piccole quantità del suddetto colorante, per mezzo degli olandesi), ma presumibilmente scritti l'anno precedente, nel 1777. In essi si parla del *berurensu buraau* ベウレンスブラーウ ("blu di Berlino") o *burau indeku* ブラウインデク ("indaco blu") come un prodotto venduto dagli olandesi ma molto difficile da ottenere. La descrizione di tale pigmento ricalca quella fornita da Hiraga Gennai una decina d'anni prima, soprattutto nel riferirsi al fascino del colore che esso produce – un blu simile a quello dell'azzurrite

[43] Marco LEONA e John WINTER, "The Identification of Indigo and Prussian Blue…", cit., pp. 72-73 e Timon SCREECH, *The Shogun's Painted Culture. Fear and Creativity in the Japanese States, 1760-1829*, London, Reaktion Books, 2000, pp. 203-204

[44] La *Nagasaki kaisho* 長崎会所 ("Società di Nagasaki") era l'associazione dei mercanti locali che detenevano il monopolio sulla gestione dei commerci con l'estero e sulla vendita all'asta, e il conseguente smercio, dei beni importati.

[45] MIYASHITA Saburō, "Jinkō konjō (Purushian buruu) no mozō to yunyū", cit., p. 124

ma molto più brillante e intenso – e nell'ipotizzare che possa trattarsi di una tipologia di cobalto[46].

Tuttavia, poiché questi due testi erano pensati per dare delle indicazioni pratiche per la realizzazione di opere alla maniera occidentale, suggerendo dunque anche pigmenti di origine europea che aiutassero a riprodurne lo stile con maggiore efficacia, è improbabile che essi proponessero la descrizione di un materiale sconosciuto o del tutto introvabile in Giappone; anzi: ciò sarebbe una prova che il blu di Prussia fosse effettivamente impiegato nei dipinti della scuola di Akita[47]. Certo, l'autore stesso ne sottolinea la difficile reperibilità, ma che ne lodi la vivacità e la gamma tonale dimostra che egli ne conoscesse bene le proprietà.

In effetti, il fatto che in alcuni suoi scritti lo stesso Satake difenda il suo stile di pittura e il suo impiego di pigmenti occidentali dalle critiche dei suoi contemporanei, potrebbe di per sé rappresentare un'ulteriore conferma che quel misterioso blu che poteva essere un tipo di cobalto venisse effettivamente impiegato[48].

La conferma definitiva che il blu di Prussia venisse adoperato all'interno della scuola Akita alla fine del XVIII secolo è tuttavia relativamente recente: nel loro studio sui pigmenti usati nell'*ukiyoe*, "Ukiyo-e no shokuryō: Ukiyo-e hi-hakai bunsekihō no kaihatsu kenkyū to ukiyo-e kenkyūsha to no deai" ("Studio sui pigmenti dell'*ukiyoe* – Ricerche sullo sviluppo dei metodi di analisi non distruttivi dell'*ukiyoe* e l'incontro con gli studiosi di stampe *ukiyoe*", 2017), Shimoyama Susumu e Shimoyama Yasuko hanno riportato i risultati delle loro analisi condotte su alcuni dipinti di uno degli esponenti di questo circolo pittorico, Odano Naotake, il cui periodo di attività andò dal 1774 al 1780 circa. In due sue opere, *Rōshōzu* 老松図 ("Pino antico") e *Sagizu* 鷺図 ("Airone"), ne è

[46] In effetti, Satake Shozan (conosciuto anche come Satake Yoshiatsu), *daimyō* di Akita e uno dei fondatori, assieme a Odano Naotake, della scuola Akita ranga, era stato discepolo di Hiraga Gennai e aveva iniziato a dipingere opere in stile occidentale seguendo gli insegnamenti del maestro: il fatto che la sua descrizione del blu di Prussia riprenda quella dello *Butsurui hinshitsu* non deve dunque sorprendere; si vedano: SASAKI Seiichi, "Kinsei (18-seiki kōhan ikō) no Ajia ni okeru Purushian buruu…", cit., p. 16 e Timon SCREECH, *The Shogun's Painted Culture*..., cit., pp. 201-204

[47] *Ibidem*

[48] Nel XVIII secolo vari erano i pigmenti importati usati dagli estimatori della pittura in stile occidentale (*yōga* 洋画). L'assenza di importazioni frequenti costrinse gli artisti di questo genere a crearne delle imitazioni con i materiali loro disponibili, anche se non sempre tali tentativi ebbero successo. Nacquero così le *doroe* 泥絵 ("pitture fangose"), dipinti alla maniera europea realizzati con colori opachi e densi, ottenuti da pigmenti poco costosi mischiati a colla di pesce; si veda: Timon SCREECH, *The Shogun's Painted Culture*…, cit., pp. 201-203

stato effettivamente riscontrato l'impiego[49]. Visti gli estremi della produzione di Odano, la datazione si sposa perfettamente con le descrizioni fatte da Satake Shozan in merito a tale colorante blu proveniente dall'estero: difficile da ottenere, certamente, ma in uso a tutti gli effetti nella pittura in stile occidentale di fine Settecento. Ben cinquant'anni prima che nella stampa policroma.

Pertanto tali opere possono essere considerate tra le prime che testimoniano l'impiego concreto del blu di Prussia nell'arte giapponese. Tuttavia questo rimase probabilmente il suo unico campo di diffusione per lungo tempo ancora.

Una delle ragioni per cui risulta difficile ricostruire le reali quantità di *konjō* importate a Nagasaki è il fatto che esse ricadessero all'interno della categoria dei "commerci privati".

Per occupare meno spazio possibile sulle navi e incentivare i marinai a compiere lunghi e pericolosi viaggi oltreoceano con la promessa di facili guadagni, le Compagnie delle Indie Orientali, sia inglesi che olandesi, favorivano il trasporto di piccole quantità di merci molto costose, che potevano essere rivendute privatamente dai membri dell'equipaggio nei porti asiatici e che, perciò, non venivano riportate nei registri ufficiali degli articoli imbarcati e commerciati. Poiché la quantità di beni smerciabili dai marinai con questo sistema era limitata, essi preferivano prodotti che fossero leggeri e la cui vendita, anche in numero minimo, assicurasse un lauto profitto. Chiaramente il blu di Prussia, il cui valore sul mercato delle esportazioni a fine XVIII secolo equivaleva a quello dell'argento, si prestava perfettamente a tale genere di transazioni[50]. Questa è sicuramente una delle ragioni per cui le importazioni in Giappone risultano essere state poco frequenti: innanzitutto non si hanno documentazioni in merito alla loro effettiva portata e, in secondo luogo, la sua disponibilità da parte dell'equipaggio stesso era circoscritta entro un limite massimo consentito per tutti gli articoli destinati al commercio privato. Inutile dire che i medesimi marinai avevano tutto l'interesse a contenere le quantità di pigmento trasportate: ciò avrebbe permesso loro di alzarne il prezzo durante le compravendite private e ricavarne molto di più. Se si ipotizza che già verso la fine del Settecento l'uso di blu di Prussia si stesse gradualmente diffondendo,

[49] In particolare, tracce di blu di Prussia sono state rinvenute nel verde degli aghi di pino del dipinto *Rōshōzu*, mentre nell'opera *Sagizu* esso è stato adoperato per il tenue celeste dello sfondo; si veda: SHIMOYAMA Susumu e SHIMOYAMA Yasuko, "Ukiyo-e no shokuryō…", cit., p. 69

[50] SASAKI Seiichi, "Kinsei (18-seiki kōhan ikō) no Ajia ni okeru Purushian buruu…", cit., pp. 14, 17 e Kate BAILEY, "A Note on Prussian Blue in Nineteenth-century Canton", *Studies in Conservation*, 57, 2, 2012, pp. 117-118

per quanto timidamente e soltanto in ambito pittorico, questo avrebbe implicato un aumento della domanda. Ma se a fronte della richiesta crescente gli olandesi avessero continuato a importarne solo quantità esigue, ciò avrebbe significato per loro guadagni certi.

Qualcosa cominciò a cambiare a partire dagli anni ottanta del XVIII secolo.

Tra i documenti commerciali presenti nello *Meiyasuchō hōki* 明安調方記 ("Registro dei controlli economici"), compendio riguardante gli scambi con l'estero di Nagasaki, nella sezione dedicata agli articoli farmaceutici si trova un'annotazione relativa al 1780 che attesta l'importazione annua di *konjō* per una quantità totale di 300 *kin* 斤, rivenduta mediamente per il valore di 25 *monme* 匁. Da questi dati si evince, tra le altre cose, che tale pigmento occupava l'ottavo posto delle merci più costose importate a Nagasaki, su un totale di 87 differenti tipologie di articoli[51].

Pochi anni più tardi, nello *Yakushuyose* 薬種寄("Elenco dei prodotti farmaceutici")[52] dei mercanti Nagamiya di Nagasaki, compare per l'anno 1782 una quantità di poco più di 2 *kin*, acquistata al prezzo di circa 18 *monme* per mezzo di una compravendita privata. Dal 1788 le importazioni si fecero più frequenti, anche se non ancora stabili, e non videro più impegnate solamente le navi olandesi, ma anche quelle cinesi. Queste ultime trasportarono piccole quantità di blu di Prussia in almeno tre occasioni fino al 1798, anno in cui dai registri mercantili di Nagasaki si apprende che il suo commercio passò quasi completamente in mano agli olandesi, che ne ebbero l'esclusiva fino al 1824. In particolare le importazioni si fecero annuali a partire dal 1817, dopo essere cessate completamente per alcuni anni dopo il 1810[53].

Come Henry D. Smith II schematizza nel suo saggio "Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints" (2005), si assistette a una prima fase tra il 1782 e il 1797 in cui le importazioni, sporadiche, vennero gestite dai cinesi a costi contenuti, seguì poi un graduale aumento nel loro numero (una spedizione ogni tre o quattro anni circa) dal 1798 al 1809, quando subentrarono nuovamente gli olandesi – anche se ciò coincise con un rialzo dei prezzi. Dal 1810 al 1816 non si ebbe alcuna compravendita di *konjō*, né

[51] Si tratta di una stima delle offerte all'asta per il blu di Prussia, il cui valore massimo per quell'anno è registrato a 35 *monme*. Il *kin* era la misura di peso vigente all'epoca e 1 *kin* equivarrebbe a circa 600g; si veda: MIYASHITA Saburō, "Jinkō konjō (Purushian buruu) no mozō to yunyū", cit., pp. 123-124

[52] Lo *yakushuyose* era la sezione dedicata agli articoli di natura farmaceutica presente in tutti i *kenchō* 見帳, i registri delle offerte d'asta e compendi commerciali in dotazione a tutte le famiglie di mercanti che operavano nel commercio estero a Nagasaki.

[53] MIYASHITA Saburō, "Jinkō konjō (Purushian buruu) no mozō to yunyū", cit., pp. 123-124, 131-132

con cinesi né con olandesi (questi ultimi avevano infatti sospeso temporaneamente i loro contatti con il Giappone a causa delle guerre napoleoniche); tuttavia a partire dal 1817 i commerci ripresero su base annua, completamente gestiti dall'Olanda, continuando ad essere una sua esclusiva fino al 1823. Durante quest'ultimo periodo i prezzi registrarono dei valori molto elevati, anche se nel tempo si assistette a un graduale ribasso[54]. In effetti in questo periodo, specie dopo 1817, il costo si mantenne sulle 3 cifre, arrivando a toccare le 850 *monme* per un'offerta all'asta del 1818 (per una media complessiva di 537 *monme* per 313 *kin*). I valori medi delle vendite sul mercato di Nagasaki andarono ad ogni modo calando negli anni: nel 1817 circa 78 *kin* di *konjō* furono aggiudicati a 456 *monme*, nel 1819 i 153 *kin* scaricati furono smerciati all'importo medio di 251 *monme*, i 69 *kin* del 1820 a 155 *monme*, i 116 *kin* del 1821 a 134 *monme*, mentre nel 1822 vennero offerti di media 127 *monme* per 218 *kin*; infine 125 *kin* del 1823 vennero venduti per 108 *monme*[55].

Questi dati svelano inoltre un'introduzione crescente di blu di Prussia: le quantità non erano massicce e ancora piuttosto fluttuanti, ma se si considerano gli appena 2 *kin* del 1798 o i 10 *kin* del 1804 e li si confronta con 83 *kin* del 1809, i 153 *kin* del 1819, i 116 *kin* del 1821 o i 125 *kin* del 1823 risulta abbastanza chiaro che l'offerta – e presumibilmente anche la domanda – fosse aumentata[56]. Il fatto che nel *Kenchō* 見帳 della famiglia di mercanti Murakami di Nagasaki relativo al 1818 si osservi un rincaro del prezzo tre volte superiore rispetto a quelli degli anni precedenti a fronte di un solo *kin* di *konjō* acquistato, sembra confermare l'ipotesi di un quantitativo inadeguato alle reali necessità[57].

Il fatto stesso che a partire dal 1817 le importazioni presero a essere condotte annualmente rivela non soltanto una maggiore disponibilità di prodotto, ma anche un interesse da parte degli olandesi nell'accrescerle, probabilmente per andare incontro alle richieste della controparte giapponese.

Una domanda crescente significava una cosa sola: il blu di Prussia si stava facendo strada e diffondendo nel paese. In effetti, a partire dal XIX secolo le fonti in cui esso

[54] Henry D. SMITH II, "Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints", cit., pp. 240-242 e Marco LEONA e John WINTER, "The Identification of Indigo and Prussian Blue…", cit., pp. 58-59

[55] Le quantità importate sono arrotondate per eccesso, mentre i prezzi di vendita all'asta rappresentano la media tra l'offerta più alta registrata e quella più bassa; si vedano: MIYASHITA Saburō, "Jinkō konjō (Purushian buruu) no mozō to yunyū", cit., pp. 124, 131-132 e Henry D. SMITH II, "Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints", cit., p. 240

[56] MIYASHITA Saburō, "Jinkō konjō (Purushian buruu) no mozō to yunyū", cit., pp. 131-132

[57] SASAKI Seiichi, "Kinsei (18-seiki kōhan ikō) no Ajia ni okeru Purushian buruu…", cit., p. 19

viene citato si fanno sempre più frequenti, benché paia evidente che, perlomeno nei primissimi anni dell'Ottocento, non fosse ancora ben chiaro a studiosi, commercianti e artisti quale fosse l'esatta natura di tale colorante.

Ne è una prova lo *Hakuraisho Sankaisetsu Shichijūjō* 舶来諸産解説七拾条 ("Commentario in settanta capitoli dei vari importatori e produttori") di Nakajima Makoto del 1803, in cui il *berurensu buraau* viene considerato una tipologia di azzurrite[58]. Nel testo si legge inoltre che tale nuovo prodotto era importato annualmente dagli olandesi[59], dichiarazione questa che potrebbe far riferimento ai commerci privati condotti dagli equipaggi e che indicherebbe dunque una quantità superiore di *konjō* introdotta in Giappone con una frequenza maggiore rispetto a quella riportata dai registri commerciali ufficiali. Tuttavia è anche possibile che, dal momento che in tale descrizione si fa chiaramente confusione tra il pigmento sintetico e quello minerale, tale informazione si riferisca in realtà alle importazioni di azzurrite o perlomeno unisca le due cose.

Sarebbe stato necessario attendere il 1810, data in cui venne tradotta la voce relativa al blu di Prussia del *Kōseishinpen* 厚生新編, una trasposizione giapponese del *Dictionnaire œconomique* di Nöel Chomel (1767) portata avanti dai due studiosi *rangakusha* Ōtsuki Gentaku e Udagawa Genshin, perché finalmente si facesse luce sulla sua originalità quale pigmento artificiale e dunque diverso da azzurrite o cobalto. Infatti, per la prima volta, in tale testo compariva una dettagliata spiegazione dei suoi metodi di produzione e dei materiali necessari. Nel passaggio dedicato alla sua sintesi chimica, venivano descritti due diversi possibili procedimenti, uno che impiegava del sangue essiccato di bovino e l'altro che invece ne adoperava di fresco – entrambi naturalmente necessitavano poi di altri ingredienti, quali calce, allume e calcantite[60].

Ora che la ricetta per la preparazione del blu di Prussia era giunta in Giappone, finalmente la sua natura puramente artificiale risultava chiara e, benché la circolazione

[58] Viene infatti utilizzato il termine cinese *shíqīng* 石青(*sekisei* in giapponese), che indica l'azzurrite, mentre il nome *berurensu buraau* ベルレンスブラーウ viene accreditato come denominazione olandese dello stesso minerale e non come un diverso pigmento. Infatti, quando l'autore cerca di spiegarne l'origine, viene riferito che gli olandesi stessi sostenessero che venisse ottenuto proprio a partire dall'azzurrite, spruzzandola con del sangue. Aldilà dell'errata classificazione del blu di Prussia come tipologia azzurrite, si può dedurre che gli olandesi avessero tutto l'interesse a mantenerne segreta la natura e a fornire informazioni errate sul suo conto, forse per evitare tentativi di riproduzione.

[59] MIYASHITA Saburō, "Jinkō konjō (Purushian buruu) no mozō to yunyū", cit., p. 123

[60] SASAKI Seiichi, "Kinsei (18-seiki kōhan ikō) no Ajia ni okeru Purushian buruu…", cit., p. 16 e MIYASHITA Saburō, "Jinkō konjō (Purushian buruu) no mozō to yunyū", cit., pp. 121-122

del *Kōseishinpen* rimase pressoché limitata (impedendo così che si ponessero le basi per una diffusa conoscenza della sua composizione), si assistette ad alcuni tentativi di riprodurlo.

Ōtsuki Gentaku, nel settimo volume del *Ran'en tekihō* 蘭畹摘芳 ("Compendio sui territori olandesi", 1810), descrive le sue sperimentazioni e ricerche per ottenere il *berureinsu buraau* ベルレインスブラーウ e il suo incontro con il *rangakusha* ed erborista dello shogunato Shibue Chōhaku, il quale a sua volta stava portando avanti una serie di esperimenti nel tentativo di produrre il medesimo pigmento. Seguendo quanto descritto nel *Kōseishinpen*, lo stesso Shibue si cimentò in un metodo di preparazione che prevedeva l'uso di scarti di ferro anziché del sangue bovino e di una soluzione di calcantite e allume disciolti in idrossido di calcio, zolfo e polvere di carbone. Tuttavia nessuno di questi sforzi ebbe successo e ben presto divenne chiaro che la riproduzione del blu di Prussia in Giappone non era possibile[61].

È interessante notare come i tentativi di produrre il pigmento europeo fossero iniziati intorno al 1810, anno in cui le importazioni olandesi si interruppero a causa delle guerre napoleoniche e in cui, pertanto, la sua disponibilità si fece ridotta, se non addirittura nulla. Tali sperimentazioni, dunque, erano volte non solo a cercare di affrancarsi dalla dipendenza, nel reperirlo, dal commercio estero e dai prezzi imposti dagli occidentali (o chi per loro), ma anche ad andare incontro a una domanda interna, che in quegli anni non poteva essere soddisfatta – ma che in generale le esigue quantità di colore blu introdotte a Nagasaki non erano comunque in grado di accontentare.

La fama del blu di Prussia evidentemente si era fatta strada nel Giappone dei primi anni del XIX secolo ed esso si era guadagnato molti più spazi in campo artistico di quanti non ne avesse avuti negli ultimi decenni del secolo precedente. In questo senso, l'aumento delle importazioni ne fu sia la causa che l'effetto. Il colore "singolare" decantato da Hiraga Gennai e Satake Shozan cominciava ad essere apprezzato per le sue qualità non più soltanto nella cerchia dei pittori in stile occidentale, ma anche in altri ambiti; e la sua maggiore disponibilità non fece che incoraggiarne la sperimentazione e l'adozione.

[61] Henry D. SMITH II, "Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints", cit., p. 242, SASAKI Seiichi, "Kinsei (18-seiki kōhan ikō) no Ajia ni okeru Purushian buruu…", cit., p. 16 e MIYASHITA Saburō, "Jinkō konjō (Purushian buruu) no mozō to yunyū", cit., pp. 121-122

Nel *Kōseishinpen* la sezione dedicata a tale pigmento si apre specificando come esso venisse erroneamente chiamato *beruren burau* ベルレンブラウ dalla "gente comune" (*zokkan* 俗間), invece che con i più corretti appellativi di *berureinsu buraau* ベルレインスブラーウ ("blu di Berlino") o *puriyutsushisu buraau* プリユツシスブラーウ ("blu di Prussia"); mentre Ōtsuki Gentaku puntualizza, nel *Ran'en tekihō*, sia come le persone comuni lo definissero sempre più spesso *beruren burau*, sia come esistesse l'abbreviazione *beru* ベル e quanto esso fosse apprezzato dai pittori[62].

Si tratta di testimonianze preziose, che rivelano non soltanto come tale colore avesse riscosso successo tra gli artisti dell'epoca, ma anche come fosse noto persino alla popolazione, che vi si riferiva usando degli appellativi derivati dalla storpiatura o dall'abbreviazione del suo nome. Forse anche tali "persone comuni" ne apprezzavano le tonalità che vedevano sempre più di frequente nei dipinti e forse esse stesse le richiedevano nelle loro commissioni ai pittori, i quali erano ulteriormente incentivati a usarlo nel loro lavoro.

Una cosa è certa: con il graduale abbassamento dei prezzi e le maggiori quantità importate soprattutto a partire dal 1817, tale pigmento andò incontro a un uso sempre più diffuso. In pittura, in particolare, esso non era più un'esclusiva della tipologia *yōga* 洋画 ("pittura in stile occidentale"): come testimoniano i dati raccolti nello studio "A Database of Pigments on Japanese Ukiyo-e Paintings in the Freer Gallery of Art" di Elisabeth West Fitzhugh (2003), era divenuto oramai noto anche in altri generi, come l'*ukiyoe*. Delle 47 opere (o gruppi di opere) analizzate risalenti al tardo XVIII secolo o ai primi anni del XIX secolo, solo 4 presentano l'impiego di blu di Prussia, contro le 34 che invece fanno uso dell'indaco, e in nessuna di queste esso è utilizzato da solo, ma in concomitanza con blu di smalto, azzurrite o indaco. Tuttavia, se si considerano i 28 dipinti di autori vari risalenti al XIX secolo, esso è presente in 8 di essi, in 2 come unico blu utilizzato, mentre per quanto riguarda gli 87 lavori databili allo stesso secolo e realizzati da Katsushika Hokusai, i casi in cui è stato rilevato sono 20, dei quali 5 assieme all'indaco e 4 con azzurrite. Dunque, su un totale di 284 dipinti, quelli caratterizzati dall'utilizzo del blu di Prussia sono 36: se si considerano quelli databili dalla metà del XVIII secolo al primo quarto del XIX secolo, esso risulta ancora raro, mentre a partire dalla fine XVIII secolo alla fine del secolo successivo il suo impiego è

[62] MIYASHITA Saburō, "Jinkō konjō (Purushian buruu) no mozō to yunyū", cit., pp. 121-122

stato identificato nel 28% degli esemplari analizzati[63]. L'introduzione del blu di Prussia in pittura perciò cominciò a fiorire a partire dal XIX secolo, certamente aiutata dall'aumento delle importazioni a partire dal 1817 e dal graduale abbassamento dei prezzi che ne derivò, sebbene questi fenomeni fossero stati a loro volta innescati dal crescente interesse degli artisti giapponesi, e quasi sicuramente del loro pubblico e dei loro committenti, verso le proprietà, non solo cromatiche, di questo pigmento – tendenza a cui già si era cominciato ad assistere alla fine del XVIII secolo.

A dimostrazione che con gli inizi del nuovo secolo l'uso in pittura di tale colore si fece sempre più comune, si prendano i dati dello studio "The Identification of Indigo and Prussian Blue on Japanese Edo-Period Paintings" condotto da Marco Leona e John Winter (2003), nel quale sono state analizzate 139 opere della Freer Gallery of Art, comprese tra il XVIII e il XIX secolo, in cui comparisse l'uso dell'indaco e/o del blu di Prussia. Solo in 12 casi il pigmento sintetico appare come unico blu utilizzato (contro gli 85 dell'indaco). In 33 lavori i due coloranti sono stati rilevati assieme, impiegati per la resa di differenti elementi compositivi oppure mescolati. Inoltre, per quanto riguarda le misture con altri pigmenti in cui il loro uso sia stato identificato, delle 60 totali riscontrate, soltanto 3 ne hanno rivelato l'uso (in tutti i casi unito al giallo per ottenere il verde).

La datazione non è tuttavia certa per la maggior parte dei dipinti: 34 possono essere fatti risalire a dopo il 1830 e di essi 18 presentano l'utilizzo del blu di Prussia. Al contrario, delle 17 opere sicuramente antecedenti al 1820, solamente una, risalente al 1817, ne presenta l'impiego[64]. Si può dunque concludere che l'uso di tale colore fosse alquanto raro prima di questa data, che d'altro canto coincide con la ripresa, su base annua, delle sue importazioni da parte degli olandesi e perciò con una sua maggiore reperibilità sul mercato.

[63] Il blu di Prussia è stato riscontrato anche in due dipinti della metà del XVIII secolo, tuttavia è presumibile che possa trattarsi di un ritocco successivo, in quanto risulta difficile credere che all'epoca, data la sua scarsissima reperibilità, esso potesse essere impiegato. Quantomeno è improbabile che potesse essere noto al difuori degli ambienti degli studiosi e artisti *rangakusha*, che, come si è visto, facevano uso di materiali di provenienza occidentale per ricreare nelle loro opere lo stile di quelle europee; si vedano: Elisabeth West FITZHUGH, "A Database of Pigments on Japanese Ukiyo-e Paintings…", cit., pp. 20-21, 32-41 e Elisabeth West FITZHUGH, "A Pigment Census of Ukiyo-E Paintings…", cit., pp. 30-33, 37

[64] In realtà, i dipinti antecedenti al 1820 in cui sia stato identificato il blu di Prussia sono due, ma il secondo caso – *Parete Rossa* di Ike Taiga, attribuibile al 1760 circa – potrebbe essere frutto di un ritocco successivo; si veda: Marco LEONA e John WINTER, "The Identification of Indigo and Prussian Blue…", cit., pp. 64-74

Il colorante blu più adoperato in pittura restava comunque l'indaco ed entrambi gli studi lo confermano: su 284 dipinti ben 152 presentano il suo impiego e su 139 opere che si caratterizzano per la presenza di almeno uno di questi due pigmenti, esso è presente in addirittura 131. In particolare, l'impiego simultaneo di indaco e blu di Prussia era alquanto frequente, sia per la resa di superfici diverse, sia mescolati assieme. Le ragioni potevano essere dettate dalla necessità di realizzare sfumature differenti di blu di elementi compositivi distinti oppure di modificare la tonalità di uno dei due pigmenti. Oppure uno dei due poteva essere adoperato per supplire la minore disponibilità dell'altro o per razionare quello più costoso (in entrambi i casi è più probabile che fosse l'indaco a sostituire il blu di Prussia e non il contrario)[65].

In effetti, come si è visto, l'indaco – specie se di buona qualità – aveva una colorazione molto simile a quella del blu di Prussia e presentava una discreta resistenza alla luce, una valida stabilità all'umidità e un alto potere colorante; inoltre, il fatto che non fosse solubile in acqua non rappresentava un grosso problema in pittura come poteva esserlo nella stampa. Dal momento che i pittori potevano probabilmente permettersi di impiegare quello più pregiato sul mercato, si può ipotizzare che non avessero motivo di abbandonarne l'utilizzo per sostituirlo con il più costoso blu di Prussia. L'uso di quest'ultimo era probabilmente dettato più da ragioni estetiche che tecniche: fin dall'inizio, nelle descrizioni sul suo conto, ad essere elogiate erano soprattutto le sfumature cromatiche che consentiva di ottenere quando dipinto. Perciò l'interesse dei pittori era probabilmente rivolto al colore in sé e alle tonalità che permetteva di creare. La sua adozione, quindi, era forse un fattore che andava a incidere sulla qualità estetica dell'opera finale, piuttosto che un elemento che rendeva più facile il lavoro dell'artista e andava a sopperire i difetti tecnici di altri pigmenti. È vero che l'indaco offriva una minore gamma di gradazioni, ma, considerando il costo del blu di Prussia, è possibile che in pittura la sua completa (o quasi completa) sostituzione con il nuovo pigmento straniero non fosse altrettanto conveniente quanto in stampa.

Ad ogni modo, è innegabile che a partire dal XIX secolo la richiesta di blu di Prussia fosse gradualmente aumentata negli anni e il suo impiego estesosi. Lo stesso fatto per il quale, quando nel 1817 le sue importazioni ripresero dopo quasi sette anni di stallo, i

[65] Marco LEONA e John WINTER, "The Identification of Indigo and Prussian Blue…", cit., pp. 64-65, 72-74, Elisabeth West FITZHUGH, "A Database of Pigments on Japanese Ukiyo-e Paintings…", cit., pp. 32-41 e LEONA, Marco e WINTER, John, "Fiber Optics Reflectance Spectroscopy: A Unique Tool for the Investigation of Japanese Paintings", *Studies in Conservation*, 46, 3, 2001, pp. 157-159

prezzi subirono un'impennata, è forse indice di una domanda superiore all'offerta[66]. Nonostante il progressivo abbattimento dei costi, questi rimasero comunque relativamente alti, specie in rapporto alle quantità introdotte: non vi erano ancora le condizioni adatte, in termini economici e di disponibilità sul mercato, perché esso venisse adoperato nelle stampe *ukiyoe*, una produzione di massa in cui elementi fondamentali erano i costi contenuti e i grandi numeri delle pubblicazioni. Ma le cose sarebbero presto cambiate.

### *5.2.2 Il "blu cinese" e le sue importazioni durante l'era Bunsei*

Se si osservano i dati che derivano dai registri delle importazioni di blu di Prussia a Nagasaki, appare evidente che il 1824 segnò una data di svolta per il commercio di tale pigmento. A partire da quell'anno, infatti, le compravendite vennero condotte quasi esclusivamente dai mercanti cinesi, che ne strapparono il monopolio agli olandesi. Quello che colpisce però non è tanto la rapida sostituzione degli attori coinvolti, quanto piuttosto il repentino aumento delle quantità importate e il vertiginoso calo dei prezzi che ciò comportò[67].

La domanda sorge spontanea: com'è possibile che in poco tempo le navi cinesi fossero divenute in grado di trasportare un tale quantitativo di *konjō* e a costi notevolmente inferiori rispetto agli olandesi?

Per poter rispondere è necessario rivolgere lo sguardo a quello che era il mercato del blu di Prussia in Cina e ai cambiamenti che avvennero al suo interno.

Se ci si rifà ai dati forniti dal London Directory di fine XVIII secolo, risulta evidente che già in quel periodo la Compagnia delle Indie Orientali inglese aveva avviato dei commerci del nuovo pigmento sintetico: ben tre produttori farmaceutici e di colori (Yallop&Grace, Stock William e Cannan&Brydon) ne risultavano i fornitori ufficiali tra il 1783 e il 1811 – a indicare che le quantità esportate non dovevano essere poi così esigue. Dal momento che però tale prodotto, il cui valore all'epoca era equiparabile a quello dell'argento, rientrava tra le merci più idonee per le compravendite private consentite agli equipaggi e che pertanto spesso non figurava nei registri ufficiali delle navi, è difficile stimare le esatte quantità che venivano trasportate, né le date in cui si

[66] Henry D. SMITH II, "Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints", cit., pp. 240-242
[67] *Ibidem*

cominciò effettivamente a considerarlo un articolo per l'esportazione[68]. È probabile che tali avvenimenti siano da considerarsi successivi alla prima pubblicazione del metodo di preparazione del blu di Prussia nel 1724 e da collocare nella seconda metà del secolo, allorché la sua produzione si diffuse e cominciò a massificarsi[69].

A Canton, base commerciale in Cina per la Compagnia delle Indie Orientali inglese, questo pigmento probabilmente figurava tra quelli disponibili agli artisti locali già a partire dal 1725 e infatti allo stesso periodo risalirebbero alcune sue spedizioni riportate nei registri della Compagnia. Nei documenti e nelle lettere private di uno dei capitani della stessa società mercantile, carichi di questo colorante sono attestati al 1810, assieme a una lista, specifica per quello stesso anno, dei prezzi di svariate merci importate ed esportate nel porto di Canton: il blu di Prussia è stimato a 100 dollari spagnoli per *picul*[70], contro i 1100 dollari per *picul* della cocciniglia. Il suo prezzo di mercato si era dunque notevolmente abbassato, sicuramente in concomitanza all'aumento della sua produzione in Europa e alle maggiori quantità disponibili – e anche di molto, se si considera come ora corrispondesse a 1/11 del valore della cocciniglia, mentre nel 1790 la proporzione fosse di 1/3. I traffici si intensificarono negli anni successivi, dal momento che tale colore pareva aver raggiunto una certa popolarità in Cina, tanto che tra il 1810 e il 1811 ne furono importati dall'Inghilterra 1899 *picul*. Tra il 1815 e il 1816, inoltre, ben undici navi che trasportavano il tanto richiesto articolo attraccarono al porto di Canton. I contatti si fecero continui, su base annua, perlomeno fino al 1824. Per quanto riguarda i prezzi, essi rimasero probabilmente alquanto stabili per alcuni anni, dato che William Milburn, scrivendo nel 1825, riportava che il suo costo a Canton poteva variare dai 100 ai 150 dollari spagnoli per *picul*, a seconda della qualità.[71].

Le ragioni di tanta richiesta erano molte: il suo impiego era ricercato in campo artistico, come è ben testimoniato da disegni e dipinti su carta di riso e da pitture su vetro, pensati anche per l'esportazione e realizzati attorno al 1820; ma sembra che un altro fine d'uso

[68] SASAKI Seiichi, "Kinsei (18-seiki kōhan ikō) no Ajia ni okeru Purushian buruu…", cit., pp. 14-15, 17

[69] Sembra che già nel 1770 un mercante di colori di Londra, Wilkinson, avesse avviato la produzione di blu di Prussia, seguito, nel 1789, dalla compagnia Rowney; si vedano: SASAKI Seiichi, "Kinsei (18-seiki kōhan ikō) no Ajia ni okeru Purushian buruu…", cit., p. 14 e Kate BAILEY, "A Note on Prussian Blue in Nineteenth-century Canton", cit., p. 117

[70] Il dollaro spagnolo era la valuta vigente per le esportazioni, mentre il *picul* era una misura di peso utilizzata in Asia orientale e nel Sud-Est asiatico per i commerci esteri e corrispondeva a circa 60kg.

[71] SASAKI Seiichi, "Kinsei (18-seiki kōhan ikō) no Ajia ni okeru Purushian buruu…", cit., p. 17 e Kate BAILEY, "A Note on Prussian Blue in Nineteenth-century Canton", cit., pp. 117-118

fosse quello di ridare colore e freschezza ai quei tè ormai troppo vecchi per essere venduti[72].

A queste motivazioni ne va probabilmente sommata anche un'altra. Come si è visto, tra il 1788 e il 1795 alcune navi cinesi trasportarono piccole quantità di blu di Prussia a Nagasaki e sporadiche importazioni possono essere ricondotte anche in seguito, all'ombra del monopolio olandese [73]. I mercanti cinesi fungevano dunque da intermediari per il pigmento di provenienza inglese, che veniva abbondantemente smerciato nei loro porti, forse anche a prezzi più competitivi di quelli olandesi. Il fatto che tra il 1810 e il 1817 non si registri in Giappone alcuna entrata di tale prodotto neppure dalla Cina, è probabilmente riconducibile anch'esso alla sospensione dei commerci marittimi a causa delle guerre napoleoniche, che l'Inghilterra stava affrontando in quegli anni.

Qualcosa negli assetti commerciali però cambiò poco tempo dopo, durante la seconda metà degli anni venti del XIX secolo.

Il bollettino economico che rendicontava settimanalmente il valore al singolo pezzo di tutte le merci importate ed esportate a Canton, *The Canton Register*, smise improvvisamente di registrare il prezzo del blu di Prussia nel 1827, segnalando che non vi era nessuna domanda di tale prodotto da parte del mercato cinese. Poco dopo, esso scomparve completamente dai listini di borsa, cosa che continuò anche negli anni successivi, e le importazioni dall'Inghilterra cessarono del tutto[74].

Un fatto ben strano, se si considerano le ingenti quantità introdotte nel porto di Canton fino a poco tempo prima. Ancor più singolare fu che tale pigmento non sparì affatto dal mercato cinese e anzi continuò ad essere largamente utilizzato.

Una prova del fatto che questo colorante blu fosse ancora commerciato e adoperato in Cina nonostante la sua scomparsa dai registri delle importazioni, è fornita da una serie di disegni, eseguiti in matita e acquerello da vari artisti cinesi su commissione di John Reeves, ispettore del tè a Canton per conto della Compagnia delle Indie Orientali dal 1817 al 1830. Questa collezione, che comprende sia immagini di specie ittiche e botaniche locali sia illustrazioni riguardanti usi e costumi, attività e paesaggi della Cina di quei tempi, conta più di 500 lavori che furono realizzati tra il 1828 e il 1830. Analisi

[72] SASAKI Seiichi, "Kinsei (18-seiki kōhan ikō) no Ajia ni okeru Purushian buruu…", cit., p. 17 e Kate BAILEY, "A Note on Prussian Blue in Nineteenth-century Canton", cit., p. 116, 118

[73] MIYASHITA Saburō, "Jinkō konjō (Purushian buruu) no mozō to yunyū", cit., pp. 131-134

[74] SASAKI Seiichi, "Kinsei (18-seiki kōhan ikō) no Ajia ni okeru Purushian buruu…", cit., pp. 17-18 e Kate BAILEY, "A Note on Prussian Blue in Nineteenth-century Canton", cit., pp. 117-119

condotte su tali disegni hanno evidenziato la presenza di blu di Prussia tra i colori impiegati nella loro realizzazione, e ciò costituisce una prova del fatto che dopo la "misteriosa" cessazione delle sue importazioni dall'Inghilterra esso fosse comunque reperibile per gli artisti attivi a Canton[75].

Inoltre, Sasaki Seiichi, nel suo studio "Kinsei (18-seiki kōhan ikō) no Ajia ni okeru Purushian buruu no tsuiseki" ("Ricerche sul blu di Prussia nell'Asia premoderna, a partire dalla seconda metà del XVIII secolo", 1985), fa notare come in un acquerello di tale collezione, risalente quindi alla fine del secondo decennio del XIX secolo, sia raffigurata la bottega di un commerciante di pigmenti come doveva apparire intorno agli anni trenta dell'Ottocento: tra i vari colori esposti nel negozio, egli pone l'attenzione su quello denominato 洋綻 *yángdiàn* (letteralmente "indaco occidentale", *yōden* in giapponese), ovvero nient'altro che il blu di Prussia[76]. Questa sarebbe un'ulteriore attestazione dell'effettiva presenza sul mercato cinese di tale colorante dopo il 1827.

Dunque, se le sue importazioni dall'Inghilterra si erano bruscamente interrotte ma lo stesso non era valso per il suo commercio e il suo impiego interni (perlomeno a Canton), vi è una sola spiegazione possibile: i cinesi avevano cominciato a produrre da sé il blu di Prussia.

Benché non vi siano documentazioni ufficiali in merito, una serie di elementi possono corroborare tale ipotesi. Innanzitutto – come si è appena visto – vi è il fatto che la disponibilità sul mercato del pigmento blu non cessò assieme ai carichi di provenienza inglese. In secondo luogo, alcuni testi analizzati da Kate Bailey nel suo saggio "A Note on Prussian Blue in Nineteenth-century Canton" (2012) fornirebbero una serie di evidenze dell'effettiva esistenza di una manifattura di blu di Prussia a Canton. Si tratta di testimonianze di autori del XIX secolo che riferiscono di una fabbrica di tale colore situata presso la porta nord di Canton e avviata da un "marinaio" cinese che ne aveva appreso i metodi di preparazione durante un soggiorno a Londra. Alcuni di questi scritti risalgono alla seconda metà del secolo e rivelano come i commerci di tale materiale con l'Inghilterra fossero finiti da anni, ma una nota in particolare di John Phipps del 1836, riguardante il bollettino *The Canton Register*, attribuisce l'interruzione delle

[75] Kate BAILEY, "A Note on Prussian Blue in Nineteenth-century Canton", cit., pp. 116, 119-121 e SASAKI Seiichi, "Kinsei (18-seiki kōhan ikō) no Ajia ni okeru Purushian buruu…", cit., pp. 17-18

[76] In realtà il termine corretto per "blu di Prussia" in cinese sarebbe 洋靛 *yángdiàn*, ma in questo caso il carattere 靛 sarebbe stato sostituito dall'omofono 綻, per errore dell'autore del disegno oppure perché usato come equivalente fonetico; si veda: SASAKI Seiichi, "Kinsei (18-seiki kōhan ikō) no Ajia ni okeru Purushian buruu…", cit., p. 18

importazioni all'acquisizione, da parte dei cinesi, delle conoscenze necessarie per riprodurre da sé tale pigmento, a tal punto che, dopo aver perfezionato in poco tempo le tecniche apprese, si sarebbero resi indipendenti dai rifornimenti esteri. Un'altra importante indicazione è accreditata al 1882, quando, nel volume di *The China Review* di quell'anno, Theophilus Sampson riferì che anni prima tale stabilimento aveva smesso di funzionare; e in effetti l'attività avrebbe chiuso i battenti intorno al 1842. Le informazioni ottenute da questi documenti fornirebbero uno scenario interessante: intorno al 1827 a nord della città di Canton, in un'area ben lontana dagli sguardi indiscreti dei mercanti stranieri (ai quali era vietato uscire dalla zona deputata ai loro stabilimenti commerciali, sulla riva nord del fiume delle Perle), sarebbe stata impiantata una produzione di blu di Prussia, che in pochissimo tempo avrebbe permesso alla Cina di svincolarsi dagli approvvigionamenti provenienti dall'Inghilterra. Per quanto riguarda il "marinaio" che l'avrebbe fondata, pare più probabile si trattasse di qualcuno recatosi a Londra appositamente per apprendere il metodo di preparazione di quel blu tanto richiesto e venduto in patria – ipotesi plausibile se si considera il fatto che i cinesi erano da sempre abili produttori di pigmenti, alcuni dei quali esportati anche in Europa, e perciò disponevano verosimilmente già di molti dei materiali necessari alla sua realizzazione[77].

È probabile che una prima produzione fosse stata allestita già alcuni anni prima del fatidico 1827, anche se le tecniche di fabbricazione del blu di Prussia richiesero qualche tempo prima di essere perfezionate e permettere così di ottenere quantitativi sufficienti a soppiantare le importazioni straniere. Tale ipotesi si adatterebbe non solo alle affermazioni di Phipps, ma anche ai commerci di tale prodotto nella Nagasaki di quegli stessi anni: nel 1824, infatti, una prima nave cinese ne scaricò 4 *kin*, che vennero rivenduti a 9 *monme*, mentre l'anno successivo ne giunsero 46 *kin*, il cui valore medio all'asta fu di 87 *monme*. Non molto in confronto alle importazioni olandesi degli stessi anni, 227 *kin* nel 1824 e 2 *kin* del 1825, oppure ai 198 *kin* del 1826; tuttavia i prezzi erano relativamente competitivi se si tiene conto che le quantità olandesi appena elencate vennero battute all'asta per il prezzo medio di 105 *monme*, 592 *monme* e 52 *monme* rispettivamente[78]. Costi, quelli cinesi, forse troppo bassi se tale merce fosse stata di provenienza inglese, ma più in linea, invece, con una produzione locale che si stava

[77] Kate BAILEY, "A Note on Prussian Blue in Nineteenth-century Canton", cit., pp. 118-119

[78] MIYASHITA Saburō, "Jinkō konjō (Purushian buruu) no mozō to yunyū", cit., pp. 131-134 e Henry D. SMITH II, "Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints", cit., p. 240

assestando proprio in quel periodo. Il fatto che il carico di 198 *kin* di blu di Prussia del 1826 sia stato battuto all'asta per soli 52 *monme*, il prezzo più basso mai registrato per un'importazione olandese di questo genere, è forse un tentativo di tener testa alla minaccia incombente di una nuova concorrenza da parte della Cina.

Sarebbe stato tutto vano: nel 1827 le navi provenienti da Canton introdussero a Nagasaki circa 1940 *kin* di *konjō*, che furono venduti a soli 39 *monme*, un costo ridicolo se si pensa che gli appena 190 *kin* giunti dall'Olanda lo stesso anno vennero smerciati a 43 *monme*. Da quel momento in poi le importazioni cinesi non ebbero rivali: le quantità aumentarono notevolmente mentre i prezzi scesero vertiginosamente. Nel 1828 ne furono introdotti 2475 *kin*, un numero impensabile solo un paio d'anni prima, e il loro valore medio all'asta fu di appena 31 *monme*. In questo senso, dunque, il periodo che va dal 1824 al 1828 fu, come fa notare Smith, una fase di transizione nel commercio del blu di Prussia, con il ritorno della Cina nei giochi, che comportò un calo nei costi e una crescita nei carichi (dal 1825 i prezzi non superarono più le 2 cifre).

Lo stadio successivo, a partire dal 1829, avrebbe visto i mercanti cinesi i padroni incontrastati delle importazioni. In quell'anno 206 *kin* furono battuti all'asta per 27 *monme*, un prezzo quasi esoso se si tiene conto che l'anno successivo, il 1830, circa 2203 *kin* non superarono le 14 *monme*. I costi si mantennero bassi da quel momento in poi: nel 1835, quasi 7960 *kin* di *konjō* vennero venduti a 12 *monme*, mentre nei due anni successivi, nel 1836 e nel 1837, si registrarono le offerte di 19 *monme* e 12 *monme* per oltre 11709 *kin* e 10363 *kin* rispettivamente. Le quantità di materiale più elevate sono riconducibili al 1844, con 21183 *kin* (per 21 *monme*), al 1847, con 26174 *kin* (per 30 *kin*), al 1850, con 23081 *kin* (per 13 *monme*) e, la maggiore in assoluto, al 1849, con 56103 *kin* per 33 *monme*[79].

Le importazioni olandesi continuarono, seppur in modo sporadico, registrando una ripresa a partire dal 1846 ma cessando definitivamente nel 1855. Le partite erano esigue rispetto a quelle cinesi, ma il loro prezzo quasi tre volte maggiore. Tuttavia, alcune annotazioni nei registri commerciali di Nagasaki suggeriscono che la qualità del pigmento fosse nettamente superiore a quello di origine cinese[80].

[79] I valori sono sempre approssimati per eccesso e i prezzi rappresentano la media tra il valore più alto e quello più basso delle offerte d'asta; si vedano: MIYASHITA Saburō, "Jinkō konjō (Purushian buruu) no mozō to yunyū", cit., pp. 125, 131-134 e Henry D. SMITH II, "Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints", cit., p. 240-242

[80] SASAKI Seiichi, "Kinsei (18-seiki kōhan ikō) no Ajia ni okeru Purushian buruu…", cit., pp. 19-20

Particolarmente interessanti per quanto riguarda l'ipotesi di una produzione di blu di Prussia a Canton, sono i dati relativi al 1842: infatti non si registra alcuna compravendita per quell'anno nei documenti giapponesi[81]. Ciò si spiegherebbe con la cessazione dell'attività cinese attestata proprio per quell'anno e potrebbe anche ricollegarsi al temporaneo ritorno nelle importazioni degli olandesi proprio negli anni quaranta dell'Ottocento. I contatti ripresero già l'anno successivo, senza grandi variazioni: è possibile infatti che ne esistesse più di una manifattura in Cina, benché ad ora non ve ne siano evidenze. È difficile però credere che, una volta appreso il metodo di preparazione del blu di Prussia e avviata la sua riproduzione nel paese, ci si fosse limitati a fondarne una sola fabbrica – o, perlomeno, sembra improbabile che una volta chiusa la prima attività non se ne fossero stabilite di altre. Vi è tuttavia un altro elemento da considerare, che potrebbe chiarire come mai le importazioni cinesi rimasero le più competitive anche dopo tale data. Nel 1832, infatti, il governo inglese aveva posto fine al monopolio della Compagnia delle Indie Orientali nei commerci con la Cina, liberalizzando il mercato. In seguito, nel 1839, tra le due nazioni scoppiò la prima Guerra dell'Oppio e nel 1842 la Cina fu costretta ad arrendersi (e proprio la guerra potrebbe essere la causa della chiusura della fabbrica di Canton). Lo stesso anno fu redatto il trattato di Nanchino, che di fatto aprì la strada per la semi-colonizzazione del paese da parte della Gran Bretagna. Tali avvenimenti favorirono sicuramente le esportazioni inglesi, oramai non più un'esclusiva di una sola compagnia né più soggetti ai dazi doganali cinesi; pertanto è possibile che il blu di Prussia che giungeva nelle nuove basi commerciali del paese avesse dei prezzi assai più bassi e arrivasse con carichi molto più frequenti e abbondanti che in passato[82]. Tuttavia, l'ipotesi che, dopo il 1842, almeno parte del pigmento blu che le navi cinesi sbarcavano in Giappone fosse di provenienza inglese, non si accorda con le affermazioni di autori della seconda metà del XIX secolo, ovvero John Gray nel 1875 e Theophilus Sampson nel 1882, che sostenevano che all'epoca la Cina fosse ancora indipendente dalle importazioni estere per quanto riguardava tale colore[83]. L'unica alternativa plausibile ritorna quindi ad essere quella di ulteriori stabilimenti cinesi attivi nella produzione del blu di Prussia, forse non più situati a Canton ma in altre località – sebbene attualmente non vi siano elementi che confermino questa tesi.

[81] MIYASHITA Saburō, "Jinkō konjō (Purushian buruu) no mozō to yunyū", cit., pp. 131-134
[82] MIYASHITA Saburō, "Jinkō konjō (Purushian buruu) no mozō to yunyū", cit., pp. 128-130
[83] Kate BAILEY, "A Note on Prussian Blue in Nineteenth-century Canton", cit., pp. 118-119

Le notevoli partite di *konjō* introdotte a Nagasaki a partire dal 1827 non possono però essere giustificate solamente con la grande disponibilità del prodotto sul mercato cinese, ma dovevano necessariamente andare a soddisfare quella che era una richiesta da parte della controparte nipponica. In effetti, proprio in quegli anni il "blu cinese" (*tōai* 唐藍) stava iniziando la conquista di una nuova frontiera dell'arte giapponese: le stampe *ukiyoe*.

Sebbene non vi siano certezze in merito, è possibile che i mercanti cinesi fossero pienamente coscienti che la domanda del blu di Prussia non stava crescendo solo nel loro paese, ma anche in Giappone. L'istituzione di una sua produzione a Canton proprio in quel periodo potrebbe in questo senso essere stata dettata non soltanto dalle esigenze del mercato interno, ma anche da quelle delle esportazioni: a quegli stessi anni sono riconducibili le prime testimonianze dell'uso di tale colore nelle stampe policrome di attori del Kamigata[84] e ciò è indice di un sempre maggiore interesse nei suoi confronti da parte degli artisti giapponesi – e perciò di una ricerca di intensificazione dei rifornimenti, che evidentemente le navi olandesi non erano in grado di garantire. È dunque lecito pensare che la nascita di una manifattura di questo pigmento a Canton fosse tutt'altro che scollegata dalle necessità del mercato del vicino Giappone, ma che, anzi, avesse colto nel suo crescente impiego (e domanda) di tale blu un'occasione di espansione dei propri commerci, e pertanto ciò fosse servito da ulteriore incentivo allo sviluppo dell'attività.

## *5.3 Il successo del XIX secolo: il blu di Prussia nelle stampe ukiyoe*

La prima fonte a far riferimento all'adozione del blu di Prussia nelle stampe *ukiyoe* è il *Masaki no katsura* 真佐喜のかつら, opera non datata ma presumibilmente risalente all'era Ansei 安政 (1854-1860). In un passaggio l'autore, Seisōdō Tōho, afferma che il *tōai* 唐藍, il cui nome olandese era *herorin* ヘロリン, sarebbe stato usato nei *surimono* fin dal 1829, ma che fino ad allora gli unici blu impiegati nei *nishikie* erano stati l'*airō* e l'*aigami*. Egli stesso si prende il merito di averlo introdotto nei *surimono* di *kyōka* e

[84] Henry D. SMITH II, "Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints", cit., pp. 243-244, MATSUI Hideo e SHIMOYAMA Susumu, "Ukiyoe hanga ni shiyōsareta…", cit., p. 23, MATSUI Hideo e SHIMOYAMA Susumu, "RI keikō Xsen hi-hakai bunsekihō…", cit., p. 448 e SHIMOYAMA Susumu e SHIMOYAMA Yasuko, "Ukiyo-e no shokuryō…", cit., p. 68

*haikai*, tuttavia riferisce che la sua prima comparsa nelle stampe policrome risale all'anno successivo, quando presso la bottega del commerciante di ventagli Iseya Sōbei di Nichōme, a Horiechō (nei pressi di Nihonbashi a Edo), fu messo in vendita un ventaglio, opera di Keisai Eisen (un discepolo di Keizan), stampato nel solo colore blu e che raffigurava sul lato interno il fiume Sumida, mentre su quello esterno un "paesaggio cinese di monti e acqua" (*morokoshi sansui* 唐土山水). Tutte le sfumature di blu, dalle più chiare alle più intense e scure, sarebbero state realizzate in *herorin*. Sarebbe stato un tale successo che presto in molti lo avrebbero imitato: il venditore di libri Nishimura Yohachi della bottega Eijudō di Bakurochō pubblicò la serie *Trentasei vedute del monte Fuji* di Hokusai, anch'essa stampata in quel colore. Questa si rivelò ancor più popolare del ventaglio e lanciò una nuova moda: da allora tutte le opere *nishikie* adoperarono lo *herorin*[85].

Stando a questa testimonianza l'introduzione del blu di Prussia nelle stampe policrome avvenne rapidamente e segnò la nascita delle stampe realizzate nel solo colore blu (*aizurie* 藍刷り絵), lanciando una nuova moda.

**Figura 4.** Keisai Eisen, Paesaggio cinese (*Morokoshi sansui* 唐土山水) o Veduta dello stagno Shogetsu, 1829, xilografia policroma, 24.1 x 30.2 cm, Brooklyn Museum, New York

[85] Henry D. SMITH II, "Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints", cit., pp. 235-237 e SASAKI Seiichi, "Kinsei (18-seiki kōhan ikō) no Ajia ni okeru Purushian buruu…", cit., p. 16

Il racconto è di per sé abbastanza attendibile: il ventaglio raffigurante un paesaggio cinese di Keisai Eisen esiste realmente (*Figura 4*), anche se la sua datazione risale al 1829 e non al 1830 come sostiene l'autore del *Masaki no katsura*. Gli eventi narrati sarebbero dunque da anticipare di un anno, ma l'errore sarebbe dovuto semplicemente al fatto che il testo fu scritto molti anni dopo[86]. Anche l'identificazione del periodo compreso tra il 1829 e il 1831 come momento di svolta nei *nishikie*, allorché improvvisamente il blu di Prussia ne divenne il colore blu dominante, è relativamente accurata e in effetti la transizione fu alquanto veloce.

La svolta definitiva avvenne infatti durante la seconda metà del I anno dell'era Tenpō (1830).

Gli studi condotti su stampe *yakushae* di Edo datate tra il 1829 e il 1831 da Matsui Hideo, Matsui Setsuko, Nakamura Emi e Shimoyama Susumu in "Ukiyo-e hanga aoiro enogu no hi-hakai dōtei benseki ni mototsugu yakusha nishiki-e no berurin buruu (bero) dōnyū katei no kenkyū – Edo nishiki-e bero dōnyū shuyōki Tenpō 1-nenkōhan setsu no kakushō" (2005), hanno confermato che fu proprio in quel periodo che il pigmento sintetico prese definitivamente il sopravvento nelle xilografie *nishikie*. I risultati delle indagini mostrano chiaramente come, durante il 1829, esso non venisse praticamente quasi mai impiegato: nessuna delle 41 opere risalenti a tale data, infatti, ne presenta traccia. Nel 1830 qualcosa cominciò a cambiare: delle 119 stampe analizzate, il 17% (20 fogli) presenta l'impiego del *bero*. Di questo gruppo, solamente 3 stampe risalgono alla prima metà anno (su un totale di 69, dunque appena il 4%), mentre nella seconda metà anno esse rappresentano il 34% dei lavori (17 casi su 50). Un aumento piuttosto drastico, sebbene l'indaco rappresentasse ancora il colorante blu principale. Il sorpasso è documentato all'anno seguente: delle 66 xilografie analizzate, ben 52 (il 79%) presentano l'impiego del blu di Prussia; nella prima metà anno rappresentano il 65% (15 opere su 23), mentre nella seconda esse hanno oramai raggiunto l'86% del totale (37 su 43). Da questi risultati è possibile individuare il periodo di transizione fondamentale proprio durante la seconda metà del I anno dell'era Tenpō. Da studi successivi è stato

[86] Henry D. SMITH II, "Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints", cit., p. 237

possibile concludere, inoltre, che già a partire dal 1832 tale pigmento fosse adoperato nella quasi totalità dei *nishikie* di Edo[87].

Non bisogna però pensare a un cambiamento così drastico come potrebbe apparire. L'introduzione nelle stampe policrome di Edo del blu di Prussia fu sicuramente molto veloce ma non avvenne certo dal nulla: durante il 1829 il suo impiego era molto raro e a puro titolo di sperimentazione, ma ciò non significa che fosse inesistente. In particolare, nel genere paesaggistico vi sarebbe il riscontro del suo utilizzo già durante ultimi anni dell'era Bunsei, nello specifico in alcune xilografie di Kunisada e Hiroshige databili tra il 1826 e il 1829, probabilmente a carattere sperimentale[88].

Durante gli anni 1830 e 1831, inoltre, non si assistette a una repentina e totale sostituzione degli altri colori blu già esistenti (principalmente l'indaco) ad opera del nuovo pigmento sintetico, ma piuttosto a un loro uso congiunto. Se si considerano le percentuali d'impiego dell'indaco nelle stampe in cui è presente anche il blu di Prussia, si osserva che la media durante il I e il II anno dell'era Tenpō è del 21,4%, cioè di 1 stampa su 5. Nello specifico, si ha una crescita nell'uso dell'*ai* in concomitanza al *bero*: riferendosi alle metà anno, si passa dal 18.8% (3/16), al 26.7% (4/15) per poi scendere al 22.2% (8/36). Questi dati rivelano quindi che l'impiego dell'indaco non fu abbandonato improvvisamente, ma che anzi si affiancò a quello del blu di Prussia. Se si prendono in considerazione gli editori di quel periodo, si può osservare che, sebbene nel II anno dell'era Tenpō più dell'80% avesse oramai introdotto nelle sue pubblicazioni il nuovo pigmento blu, la maggior parte di essi attraversò un periodo di "utilizzo sovrapposto" di indaco e *bero* all'interno delle opere prodotte, un lasso di tempo variabile che poteva andare dai 3 ai 16 mesi. Nei casi analizzati da Matsui Hideo, Matsui Setsuko, Nakamura Emi e Shimoyama Susumu, in particolare, dopo tale fase di uso incrociato dei due coloranti, solamente 4 editori su 15 passarono definitivamente all'uso esclusivo del blu di Prussia, gli altri ritornarono all'indaco – benché il numero di stampe analizzate in cui sia presente l'indaco sia troppo ridotto per poter effettivamente delineare una tendenza generale. A questo proposito i ricercatori suggeriscono che in linea di massima si possa considerare l'impiego del *bero* oramai un dato di fatto durante

[87] MATSUI Hideo, MATSUI Setsuko, NAKAMURA Emi e SHIMOYAMA Susumu, "Ukiyo-e hanga aoiro enogu no hi-hakai…", cit., pp. 41-61 e SHIMOYAMA Susumu e SHIMOYAMA Yasuko, "Ukiyo-e no shokuryō…", cit., p. 68

[88] MATSUI Hideo e SHIMOYAMA Susumu, "RI keikō Xsen hi-hakai bunsekihō…", cit., pp. 448-452, MATSUI Hideo, MATSUI Setsuko, NAKAMURA Emi e SHIMOYAMA Susumu, "Ukiyo-e hanga aoiro enogu

il II anno dell'era Tenpō e che, in buona parte degli editori, il periodo di sovrapposizione tra tale colorante e l'indaco si possa indicare attorno ai 3 mesi[89]. Ad ogni modo, l'*ai* è ancora riscontrabile – da solo o in concomitanza al blu di Prussia – in stampe risalenti alla fine del 1831, in alcuni *yakushae* databili al 1833 e addirittura in un foglio della serie di Hiroshige *Tōto meisho* 東都名所 ("Vedute celebri della capitale orientale") del 1834[90].

In questo senso, proprio le più celebri serie associate all'introduzione del blu di Prussia nelle xilografie *nishikie* sono in realtà una chiara dimostrazione del fatto che esso non spodestò improvvisamente l'indaco, ma che anzi la loro compresenza era relativamente comune all'interno delle stesse opere: nelle serie *Trentasei vedute del monte Fuji* (*Fugaku sanjūroku kei* 富嶽三十六景; *Figura 5*) e *Viaggio tra le cascate delle varie province* (*Shokoku takimeguri* 諸国瀧廻り; *Figura 6*) di Katsushika Hokusai, per le linee di contorno si impiega l'indaco, mentre per le superfici colorate si fa ricorso al blu di Prussia. Il fatto che la loro pubblicazione sia da far iniziare attorno al 1830 (la prima) e al 1832 (la seconda) è indicativo di come quello al blu di Prussia sia stato un passaggio meno drammatico di quanto non possa sembrare e che i pigmenti tradizionali non vennero improvvisamente spazzati via; anzi, l'*ai* e il *bero* continuarono ad essere adoperati assieme perlomeno fino al 1834, come rivela un'altra serie famosa, *Vedute celebri della capitale orientale* di Utagawa Hiroshige[91].

(segue nota) no hi-hakai…", cit., pp. 60-61 e MATSUI Hideo e SHIMOYAMA Susumu, "Ukiyoe hanga ni shiyōsareta…", cit., p. 23

[89] MATSUI Hideo, MATSUI Setsuko, NAKAMURA Emi e SHIMOYAMA Susumu, "Ukiyo-e hanga aoiro enogu no hi-hakai…", cit., pp. 62-64

[90] MATSUI Hideo e SHIMOYAMA Susumu, "RI keikō Xsen hi-hakai bunsekihō…", cit., pp. 448-452, MATSUI Hideo, MATSUI Setsuko, NAKAMURA Emi e SHIMOYAMA Susumu, "Ukiyo-e hanga aoiro enogu no hi-hakai…", cit., pp. 61-62

[91] MATSUI Hideo, SHIMOYAMA Susumu e SHIMOYAMA Yasuko, "Kō-faibaa setsuzoku kan'i keitaigata…", cit., pp. 123-124, MATSUI Hideo e SHIMOYAMA Susumu, "RI keikō Xsen hi-hakai bunsekihō…", cit., pp. 448-452, MATSUI Hideo e SHIMOYAMA Susumu, "Ukiyoe hanga ni shiyōsareta…", cit., p. 23 e DYER, Joanne, KORENBERG, Capucine F., MCELHINNEY, Peter J. e PEREIRA-PARDO, Lucia, "Developing a systematic approach…", cit., pp. 5-9

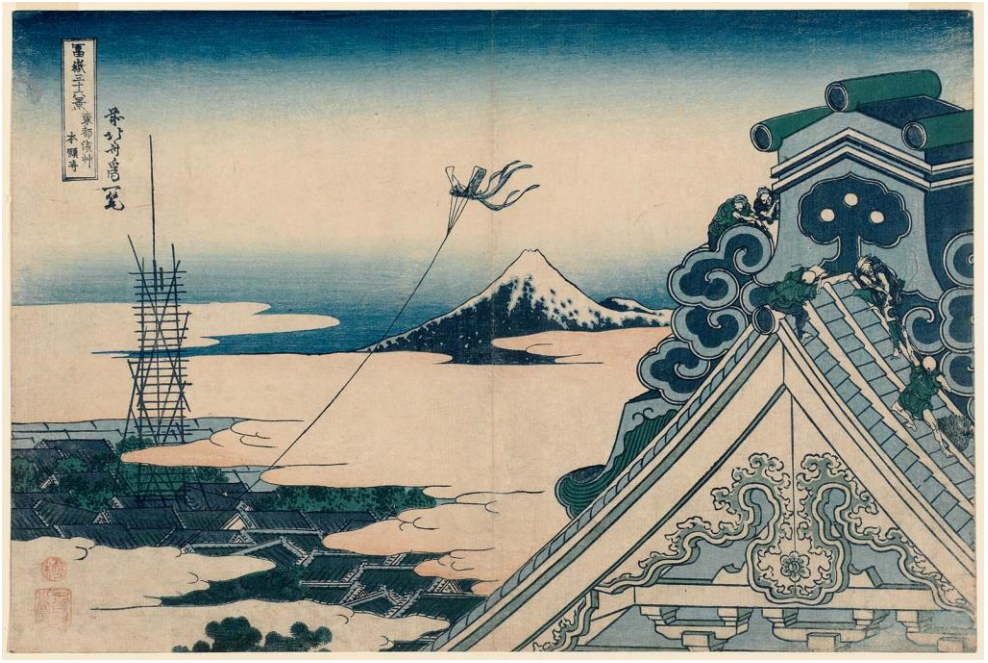

**Figura 5.** Katsushika Hokusai, Il tempio Hongan presso Asakusa, a Edo (*Tōto Asakusa Honganji* 東都浅草本願寺), dalla serie Trentasei vedute del monte Fuji (*Fugaku sanjūrokkei* 富嶽三十六景), 1830-1831 circa, xilografia policroma, 25 x 38 cm, Museum of Fine Arts, Boston

Tale transizione però non riguardò solamente i *nishikie*: anche nelle copertine dei *gōkan* si riscontra l'adozione di tale colorante a partire dallo stesso periodo. Per quanto riguarda i *surimono*, nel *Masaki no katsura* si sostiene che l'introduzione del *bero* in tale tipologia di opere fosse precedente, e in effetti, dal momento che queste stampe venivano eseguite su commissione privata e pertanto potevano predisporre di materiali e tecniche più costosi e pregiati di quelli normalmente adoperati in altre pubblicazioni, sarebbe ragionevole pensare che il suo impiego in tale genere si possa riscontrare prima del 1829. Tuttavia, almeno per quanto riguarda quelli realizzati a Edo, non se ne hanno attualmente attestazioni prima del 1830[92].

Ad ogni modo l'ipotesi di un uso anticipato del blu di Prussia in questo tipo di produzioni non è da escludere totalmente, soprattutto se si considera che tale pigmento non solo era disponibile sul mercato fin dall'era Bunsei, ma era anche già impiegato nella stampa.

Come già detto in precedenza, le quantità di *konjō* disponibili sul mercato aumentarono gradualmente a partire dal 1817, facendosi più sostanziose con l'arrivo di carichi provenienti dalla Cina dal 1824, fino a che nel 1827 i mercanti cinesi iniziarono a importarne grandi partite a prezzi sempre più bassi. Tale improvviso aumento della

[92] MATSUI Hideo e SHIMOYAMA Susumu, "RI keikō Xsen hi-hakai bunsekihō…", cit., p. 448

disponibilità di questo pigmento da parte della controparte cinese era dovuta all'avvio di una sua produzione a Canton, intesa probabilmente non solo a soddisfare le necessità del mercato interno ma anche ad andare incontro alla crescente domanda di quello giapponese. In effetti l'uso del blu di Prussia nelle xilografie non è da considerarsi solamente il risultato dell'aumento dei quantitativi importati ma ne è, forse, anche la causa.

Studi recenti hanno rivelato che nella regione del Kamigata, soprattutto a Osaka, l'impiego di tale pigmento nelle stampe risalirebbe già agli anni venti del XIX secolo, quasi dieci anni prima rispetto a Edo. Alcune opere che ne svelano la presenza in questo settore sarebbero riconducibili addirittura alla seconda metà dell'era Bunka (1804-1818), ed esso è stato identificato in *surimono* e stampe dei primissimi anni venti del secolo, come uno *yakushae* databile al 1821. Tuttavia la sua effettiva diffusione andrebbe collocata in era Bunsei, attorno agli anni 1825 e 1826, affermandosi definitivamente nel 1827[93].

Le date sono significative, in quanto corrispondono all'aumento delle importazioni *konjō* da parte dei mercanti cinesi. La diffusione del blu di Prussia nelle stampe del Kamigata fu dunque resa possibile da una maggiore disponibilità di materiale. Ma questo aumento fu forse favorito dall'interesse crescente nei confronti di tale colore registratosi già negli anni precedenti, che avrebbe potuto "suggerire" ai commercianti cinesi un ulteriore vantaggio rappresentato dall'istituzione di una sua manifattura in patria. In effetti, che il blu di Prussia fosse un pigmento che suscitava un certo entusiasmo e il cui impiego fosse già ricercato all'interno delle stampe, possono avvalorarlo alcuni dati in merito ai suoi prezzi di vendita al dettaglio di Osaka.

Se si osservano i valori rendicontati all'interno del registro *Bunka hachinen shōmichō* 文化八年正味帳 ("Annotazioni sul valore netto dell'VIII anno dell'era Bunka"), che fa riferimento ai prodotti venduti dal farmacista Ōmiya Chōzaburō di Osaka, e li si confronta con quelli registrati durante le aste di Nagasaki, si osserva che sebbene il prezzo all'ingrosso del *konjō* diminuisca sempre di più, lo stesso non avviene per la sua vendita al dettaglio. Per esempio, a Nagasaki, nel 1823, tale prodotto era stato venduto per 108 *monme* e nel commercio all'ingrosso di Osaka si osserva un leggero rincaro per

[93] Henry D. SMITH II, "Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints", cit., pp. 243-244, MATSUI Hideo e SHIMOYAMA Susumu, "RI keikō Xsen hi-hakai bunsekihō…", cit., p. 448, SHIMOYAMA Susumu e SHIMOYAMA Yasuko, "Ukiyo-e no shokuryō…", cit., p. 68 e MATSUI Hideo e SHIMOYAMA Susumu, "Ukiyoe hanga ni shiyōsareta…", cit., p. 23

un totale 138 *monme*, tuttavia il suo costo finale da parte della farmacia è di 217 *monme* (una maggiorazione del 57%). Nel 1825, a Nagasaki è battuto all'asta per 90 *monme*, a Osaka raggiunge le 93 *monme*, ma poi è rivenduto al dettaglio per 241 *monme* (un rincaro del 159%). La situazione non migliora nel 1826, in cui a Nagasaki il suo valore è di 42 *monme*, a Osaka di 79 *monme*, mentre presso la farmacia è di 223 *monme*. I dati relativi al 1834 e al 1841 non mostrano nessun calo significativo in questo senso: rispettivamente i prezzi al porto di Nagasaki sono di 28 e 27 *monme*, mentre a Osaka salgono a 32 e 38 *monme* – ma nulla in confronto a quelli di 213 e 151 *monme* applicati dal rivenditore privato (maggiorazioni del 565% e del 297%)[94].

I costi al dettaglio erano dunque elevati, soprattutto considerando la differenza che intercorreva con quelli all'ingrosso; eppure, nonostante tutto, la diffusione del blu di Prussia nelle stampe si verificò comunque – anzi, registrò un'impennata proprio in quegli anni. Dunque, ciò che la favorì non furono tanto i prezzi in sé (dato che il loro calo si ebbe di fatto solamente nelle vendite all'ingrosso), ma piuttosto l'aumento delle quantità disponibili. Questo potrebbe indicare che il pigmento straniero era già ambito da tempo e si aspettava solamente che divenisse più facilmente reperibile per poterlo adoperare in maniera più consistente. Dunque la "moda" per tale colore doveva essere già iniziata al momento in cui le importazioni cinesi ne permisero un'effettiva propagazione grazie ai loro carichi sempre più consistenti. Tutto ciò potrebbe dunque avvalorare l'ipotesi di un nesso tra la richiesta di blu di Prussia da parte del mercato giapponese e l'avvio di una sua produzione a Canton.

Allo stesso modo, ciò spiegherebbe perché la sua diffusione raggiunse Edo solo anni più tardi: non solamente i prezzi dovevano essere proibitivi, ma soprattutto non ve n'era ancora in circolazione una quantità sufficiente da poter essere utilizzata nelle pubblicazioni di massa quali gli *yakushae*. In effetti alcune testimonianze relative al 1826 sembrerebbero confermare tale ipotesi: il blu di Prussia era noto a Edo ma non veniva adoperato per produzioni a basso costo, come per esempio pitture in stile occidentale in voga a Nagasaki ma mere curiosità nella Edo dell'epoca, per la cui realizzazione il blu sintetico era sostituito dall'indaco[95]. Gli scarsi rifornimenti che giungevano nella città lo rendevano ancora un bene di lusso: si sarebbe dovuto attendere che le importazioni si facessero più consistenti, a partire dagli anni successivi, perché la

[94] Henry D. SMITH II, "Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints", cit., pp. 243-244 e MIYASHITA Saburō, "Jinkō konjō (Purushian buruu) no mozō to yunyū", cit., pp. 127-128, 131-134

[95] Henry D. SMITH II, "Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints", cit., p. 244

sua maggiore reperibilità ne giustificasse l'impiego, prima sporadicamente intorno al 1829, e poi in modo considerevole a partire dall'anno seguente. Il graduale abbassamento dei prezzi avrebbe poi fatto il resto.

A favorirne la diffusione, però, non furono solamente i fattori economici.

Innanzitutto bisogna considerare i soggetti coinvolti nel mercato editoriale.

Come si è già osservato per l'indaco, spettava agli editori l'onere di fornire i materiali necessari per la realizzazione di una data serie. Tuttavia istruzioni a proposito dei colori da impiegare potevano essere dettate dagli stessi illustratori, che indicavano le tonalità desiderate sulle stampe di prova da passare poi agli stampatori: specifici contrasti o gradazioni andavano dunque segnalati dall'artista, tuttavia era sempre e comunque essenziale l'approvazione dell'editore. È evidente che alcune scelte stilistiche, come nel caso di serie paesaggistiche che impiegavano il blu di Prussia e l'indaco per elementi compositivi differenti, prime fra tutte *Trentasei vedute del monte Fuji* e *Viaggio tra le cascate delle varie province* di Hokusai, erano fortemente volute dall'autore stesso, che forse fu il primo a introdurre tale nuovo pigmento all'interno delle stampe *fūkeiga*. Allo stesso modo, come fanno notare Matsui Hideo, Matsui Setsuko, Nakamura Emi e Shimoyama Susumu, la preferenza di un dato pigmento rispetto a un altro poteva dipendere dalle direttive dell'illustratore, ma in questo senso gli interessi dei vari autori differivano vistosamente: Kunisada preferì per lungo tempo l'indaco al *bero* (come indicherebbe il fatto che nelle sue opere vi sia un uso combinato dei due colori per oltre ventun mesi, una durata di molto superiore rispetto alla media), mentre Kuniyoshi fin da subito passò quasi completamente al blu sintetico[96]. Ciò non toglie che l'approvazione finale di tali decisioni spettasse agli editori. È logico pensare che fino a che la disponibilità di blu di Prussia non fosse aumentata, gli editori non avrebbero avuto alcun incentivo a promuoverne l'impiego e questo spiegherebbe come mai, nonostante nel Kamigata esso fosse già una realtà da almeno cinque anni, a Edo non se ne ebbe un effettivo utilizzo prima del 1830. Tuttavia questo non chiarisce come mai la sua introduzione fu così rapida e perché interessò in maniera pressoché analoga tutti gli *hanmoto* del tempo. Durante il I anno dell'era Tenpō gli editori che utilizzavano il *bero* per la produzione dei loro *yakushae* erano il 32%, mentre nel II anno dell'era Tenpō erano l'83%.

[96] MATSUI Hideo, MATSUI Setsuko, NAKAMURA Emi e SHIMOYAMA Susumu, "Ukiyo-e hanga aoiro enogu no hi-hakai…", cit., pp. 62-65

Benché per la maggior parte di loro si possa riscontrare poi un periodo più o meno lungo di sovrapposizione di tale pigmento e indaco, nel caso specifico delle case editrici che detenevano il monopolio della stragrande maggioranza delle pubblicazioni si può riscontrare un abbandono di tale "doppio uso" dopo circa tre mesi e la definitiva adozione del blu di Prussia durante il 1831[97]. Il quadro generale che viene suggerito da questi dati è dunque quello di un passaggio relativamente uniforme al nuovo pigmento blu da parte degli *hanmoto*. Per cui non è plausibile che esso fosse stato guidato dalle direttive di specifiche case editrici rispetto ad altre. Allo stesso modo, le preferenze degli artisti risultano essere state alquanto discordanti, perciò sembra difficile che la loro sola e unica volontà possa essere accreditata quale forza motrice della rapida comparsa del blu sintetico. Sicuramente l'uso pionieristico del *bero* in alcune opere fu fortemente influenzato dagli intenti dei singoli illustratori (come appunto nel caso di Hokusai o Kuniyoshi), ma ciò non può essere sufficiente a giustificare il suo dilagante impiego a partire dai primi anni dell'era Tenpō.

Si profila quindi l'importanza di un ultimo attore, la cui competenza poteva influenzare la decisione finale del colore impiegato: lo stampatore.

Quando un illustratore non dava specifiche indicazioni in merito e l'editore non poneva limitazioni particolari, erano i *surishi* a poter determinare la qualità dei pigmenti da adoperare, sulla base naturalmente delle proprie competenze tecniche e del budget disponibile. Qualora avessero avuto campo libero, nulla li avrebbe trattenuti dall'impiegare un colore assai più semplice da stampare, dal maggiore potere colorante e dall'intensità e brillantezza superiori. È possibile che questi professionisti fossero già venuti a conoscenza (come del resto forse anche gli editori) del vantaggio rappresentato dall'adozione del *bero* nel panorama delle stampe del Kamigata e attendessero soltanto che la sua reperibilità sul mercato aumentasse abbastanza da permettere loro di adoperarlo. Gli stampatori avevano sicuramente a loro disposizione una rete di informazioni sulla distribuzione e i metodi d'uso del blu Prussia, ed è logico pensare che fossero perfettamente consci del fatto che, una volta apprese le conoscenze tecniche necessarie per adoperarlo in maniera efficace nel processo di stampa, i benefici che esso avrebbe apportato sarebbero valsi la spesa nel procurarselo[98]. Il suo fine particolato, la sua solubilità in acqua, il suo alto grado di stabilità e trasparenza lo rendevano un

[97] MATSUI Hideo, MATSUI Setsuko, NAKAMURA Emi e SHIMOYAMA Susumu, "Ukiyo-e hanga aoiro enogu no hi-hakai…", cit., pp. 62-65

[98] *Ibidem*

pigmento versatile e più che mai adatto anche ai più complessi effetti *bokashi*, mentre il suo elevato potere colorante assicurava tonalità eccellenti anche solo grazie all'impiego di una sua minima dose, che si traduceva in un risparmio considerevole di materiale, compensandone il costo iniziale. A questo si aggiungeva il colore luminoso e intenso, capace di offrire sia gradazioni tenui sia scure in numero assai superiore a quelle dell'indaco. Non è così inverosimile pensare, dunque, che possano essere stati loro stessi a suggerire la sua convenienza agli editori e agli artisti, introducendolo in poco tempo nelle loro botteghe.

In che modo gli stampatori si procurassero il blu di Prussia non è facile da stabilire.

Tuttavia alcuni indizi suggeriscono che la loro principale fonte di approvvigionamento fossero le farmacie e botteghe che si occupavano dello smercio dei colori. In effetti tale pigmento veniva importato in qualità di merce di tipo erboristico-farmaceutico, come testimoniano i vari registri commerciali di Nagasaki. Inoltre, il fatto che i prezzi della sua vendita al dettaglio siano riportati nelle rendicontazioni delle botteghe che si occupavano di questo genere di prodotti non fa che avvalorare tale ipotesi. Diversamente da *aigami* e *airō*, il commercio del blu di Prussia era più facilmente controllabile, e quindi monopolizzabile, da parte di associazioni di mercanti. A Nagasaki il suo sbarco e la sua vendita all'asta erano un'esclusiva dei grandi commercianti che facevano parte della *Nagasaki kaisho* e conseguentemente anche la sua vendita all'ingrosso a Osaka doveva essere sottoposta alla loro supervisione. Il suo nome compare anche nei registri di mediatori che appartenevano a un altro importante consorzio mercantile, la *Edo kaisho* 江戸会所, che verosimilmente si occupava del suo trasporto e della sua distribuzione all'ingrosso a Edo[99]. Non erano questi però gli unici grandi attori attivi in questo settore: a Osaka è attestata l'esistenza di una corporazione che riuniva tutte e diciannove le botteghe che si occupavano della vendita di pigmenti fin dal 1781 – indice di un mercato fiorente già all'epoca – e un'organizzazione analoga esisteva anche per i farmacisti[100]. È assai probabile, dunque, che anche a Edo si fossero costituite associazioni simili. Questo spiega come mai i prezzi al dettaglio non accennarono a diminuire neppure con l'aumento delle quantità di prodotto importate: i pochi esercenti autorizzati alla vendita di tale pigmento erano in grado di monopolizzarne la distribuzione e, di conseguenza, i costi. Il fatto che nel 1841, quindi

[99] SASAKI Seiichi, "Kinsei (18-seiki kōhan ikō) no Ajia ni okeru Purushian buruu…", cit., pp. 18-19

[100] MIYASHITA Saburō, "Jinkō konjō (Purushian buruu) no mozō to yunyū", cit., pp. 126-127 e Henry D. SMITH II, "Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints", cit., pp. 243-244

quando oramai l'uso del *bero* era tutto fuorché una rarità, il suo valore presso l'attività del farmacista Ōmiya Chōzaburō fosse ancora incredibilmente alto rispetto a quello all'ingrosso, denota come non vi fosse di fatto alcuna concorrenza in questo settore di mercato. Ciò implicherebbe il fatto che stampatori ed editori si rivolgessero direttamente a tali figure per reperire i pigmenti necessari e non vi fosse alcun contatto diretto con quelli che erano i grandi intermediari all'ingrosso. Questo chiarirebbe anche perché si dovettero aspettare gli anni trenta del XIX secolo perché tale colore prendesse piede nelle stampe del Kantō, nonostante fosse già reperibile nella regione del Kamigata da alcuni anni: i quantitativi non erano ancora sufficienti per una sua efficace distribuzione su scala nazionale che raggiungesse anche Edo.

Se quindi l'impiego del blu di Prussia partì da un'iniziativa degli stampatori e dipese soprattutto dalle loro competenze tecniche, ciò spiegherebbe come mai in alcuni casi, serie firmate dallo stesso autore e pubblicate dalla stessa casa editrice nel medesimo periodo presentino l'uso di due differenti pigmenti blu: *ai* in un caso e *bero* nell'altro. La ragione più accreditata è che la stampa sia stata eseguita da due differenti professionisti, uno dei quali già in possesso delle capacità necessarie per utilizzare il nuovo colorante[101].

Questa ipotesi chiarirebbe come mai l'uso del *bero* fiorì a Edo in così poco tempo, subito dopo essere stato adoperato in alcune pubblicazioni pionieristiche come il ventaglio di Keisai Eisen, o serie quali *Trentasei vedute del monte Fuji* di Hokusai e *Prodotti tipici di monti e mari* (*Sankai meisantsuki* 山海名産尽) di Kuniyoshi, tutte attestate a partire dal 1829[102].

Non deve neppure sorprendere che i primi impieghi, più che altro sperimentali, del blu di Prussia furono per la maggior parte illustrazioni di tipo paesaggistico: le tecniche *bokashi* e un'ampia gamma di gradazioni cromatiche erano essenziali per la resa di cielo e acqua e per ricreare effetti prospettici che suggerissero l'idea di profondità e distanza (la cosiddetta prospettiva aerea), tutti elementi fondamentali nel genere delle *fūkeiga* che si stava sviluppando proprio in quegli anni. Per gli stampatori esso rappresentava una vera rivoluzione in termini tecnici: i pigmenti preesistenti non si adattavano facilmente a tali necessità, in quanto l'*aigami*, per quanto luminoso e versatile, non era abbastanza intenso da generare le sfumature più scure, mentre l'indaco era piuttosto

[101] MATSUI Hideo, MATSUI Setsuko, NAKAMURA Emi e SHIMOYAMA Susumu, "Ukiyo-e hanga aoiro enogu no hi-hakai…", cit., pp. 64-65

[102] *Ibidem*

opaco e, soprattutto, difficile da adoperare per tali effetti a causa della sua insolubilità in acqua. Il *bero*, dunque, sopperiva ampiamente ai difetti dei suoi predecessori e permetteva finalmente di stampare al meglio le composizioni paesaggistiche.

**Figura 6.** Katsushika Hokusai, La cascata Kirifuri presso il monte Kurokami, nella provincia di Shimotsuke (*Shimotsuke Kurokamiyama Kirifuri no taki* 下野黒髪山きりふりの滝), dalla serie Viaggio tra le cascate delle varie province (*Shokoku taki meguri* 諸国滝廻り), 1832-1833 circa, xilografia policroma, 13.8 x 8.8 cm, Museum of Fine Arts, Boston

Il suo impiego restò fortemente limitato, se non addirittura impossibile, fintanto che la sua disponibilità sul mercato rimase esigua, ma quando l'arrivo di ingenti partite dalla Cina ne immisero in commercio un quantitativo inimmaginabile fino a poco tempo prima, non vi furono più ragioni per cui dovesse essere ristretto a opere di diffusione contenuta e di più elevata qualità, come dipinti o *surimono*. Si apriva dunque per il blu di Prussia il mondo delle xilografie *nishikie* e di una produzione di massa a basso costo.
I dati relativi alle sue importazioni fino agli anni Sessanta del XIX secolo rivelano valori costanti e sempre in quantità importanti[103], dimostrando che il suo utilizzo non fu una moda passeggera ma una vera e propria invasione di campo nei confronti degli altri coloranti blu. Essi, come è stato già osservato nei capitoli precedenti, non scomparvero

[103] MIYASHITA Saburō, "Jinkō konjō (Purushian buruu) no mozō to yunyū", cit., pp. 131-134

del tutto: l'*aigami* continuò ad essere usato fino alla seconda metà del secolo per i viola, mentre l'indaco non solo poteva essere affiancato al *bero* per la colorazione di differenti elementi compositivi o per ottenere gradazioni diverse, ma anche quale principale componente nelle misture usate per i verdi – sebbene non sia così raro trovare il blu di Prussia mescolato all'orpimento per ottenere varie gradazioni di verde[104].
Il *bero* è largamente attestato anche in epoca Meiji, durante la quale rimase il colorante blu prediletto, riscontrabile in un'ampia gamma di sfumature, nonostante la compresenza (anche se meno massiccia) dell'indaco e l'introduzione di un nuovo pigmento sintetico, il blu oltremare – che però non riuscì a guadagnarsi uno spazio così significativo[105].

### *5.3.1 Una rivoluzione annunciata? La moda del blu*

Tornando al *Masaki no Katsura*, l'autore attribuisce il successo delle stampe *aizurie* all'introduzione del blu di Prussia, spiegando che a seguito della pubblicazione del ventaglio con paesaggio cinese di Keisai Eisen e della serie *Trentasei vedute del monte Fuji* di Hokusai si sviluppò una vera e propria moda per tale genere. Sembrerebbe dunque che la moda del blu nascesse proprio dall'arrivo del nuovo pigmento straniero.
Tuttavia, come è già stato fatto notare in precedenza, un altro colorante aveva avuto una diffusione altrettanto rapida nel panorama delle stampe *ukiyoe*: l'indaco, che durante l'era Bunsei aveva goduto, dopo anni di sporadiche apparizioni, di un'eccezionale propagazione, soppiantando il blu di commelina. Questo successo sembra essere quasi del tutto immotivato, soprattutto se si considera che l'indaco era un colorante disponibile per la stampa già da parecchio tempo e che tuttavia non era mai stato adottato in maniera stabile fino agli anni venti del XIX secolo. Ed è altrettanto curioso che, praticamente nello stesso periodo in cui l'indaco finiva sotto le luci della ribalta, le importazioni di *konjō* aumentassero gradualmente – il segno di una domanda crescente:

[104] DYER, Joanne, KORENBERG, Capucine F., MCELHINNEY, Peter J. e PEREIRA-PARDO, Lucia, "Developing a systematic approach…", cit., pp.6-8
[105] David ALMAZÁN, Nerea DÍEZ-DE-PINOS, Josefina PÉREZ-ARANTEGUI e David RUPÉREZ, "Colours and pigments in late ukiyo-e art works…", cit. pp. 98-101 e Julene ARAMENDIA, Christian AUPETIT, Carole BIRON, Floréal DANIEL , Silvia FDEZ-ORTIZ DE VALLEJUELO, Sylvain LAZARE, Gwénaëlle LE BOURDON, Aurélie MOUNIER, Josefina PÉREZ-ARANTEGUI e Nagore PRIETO-TABOADA, "Red and blue colours on 18th–19th century…", cit., p. 134

proprio quando l'*ai* era all'apice della sua diffusione, a metà dell'era Bunsei, le quantità del blu di Prussia sul mercato ebbero un'impennata.

La richiesta di maggiore reperibilità del pigmento sintetico derivava necessariamente dal fatto che esso fosse qualitativamente e tecnicamente superiore all'indaco, ma che tale richiesta abbia portato a una sua così massiccia importazione significa chiaramente che le aree in cui era previsto il suo impiego erano molte, perlomeno le stesse fino ad allora occupate dal colorante vegetale. Si trattava quindi di sostituire un blu scuro già molto popolare con un altro blu scuro, estremamente simile, più facilmente stampabile e utilizzabile anche per quegli effetti a cui l'*ai* non si prestava. L'arrivo del blu di Prussia in quest'ottica si propone molto meno rivoluzionario di quanto non si possa pensare, o meglio: una rivoluzione in campo tecnico ma non una completa novità in campo estetico. Il *konjō* era così richiesto perché il blu in sé – specie quello scuro – era richiesto, come ben dimostra la rapida ascesa dell'indaco. Ciò non toglie che l'introduzione del *bero* accelerò certi processi e favorì lo sviluppo e la diffusione di nuovi generi, come quello paesaggistico o quello degli *aizurie*, ma tali fenomeni non sono da intendersi quali risultati della sua comparsa, bensì come presupposti per una sua più massiccia importazione.

Il blu di Prussia ebbe successo perché le basi per la sua diffusione erano già presenti nella cultura, quella di Edo, in cui si innestò. In questo senso, andò a inserirsi nel solco che l'indaco aveva già cominciato a tracciare. Certamente permise l'espansione e il consolidamento di alcuni generi, ma tutti generi che già avevano preso a svilupparsi in precedenza.

Si può dunque dire che il blu di Prussia non creò il fenomeno della "moda del blu", ma fu tale moda a creare il fenomeno "rivoluzionario" del blu di Prussia.

# 6. La moda del blu

## *Il blu di Prussia, le stampe aizurie e la cultura del blu del tardo periodo Edo*

Il blu di Prussia si sostituì all'indaco in panorama culturale dove il blu stava acquisendo sempre maggiore spazio e importanza. Dunque, l'aspetto "rivoluzionario" spesso attribuito a tale pigmento andrebbe in parte rivisto, ricollocandolo all'interno di una "cultura del blu" che già si era sviluppata in precedenza. In questo senso, il blu di Prussia rappresentò sicuramente un'innovazione dal punto di vista tecnico, in quanto con la sua versatilità e facilità di stampa accelerò e agevolò lo sviluppo di alcuni generi e tendenze, permettendone così una maggiore diffusione – più di quanto non sarebbe mai potuto accadere con i soli indaco e blu di commelina, a causa delle criticità che li contraddistinguevano. Tuttavia sul piano artistico e visivo esso non fece che amplificare e sottolineare elementi che già si stavano manifestando o che si erano già imposti nel panorama culturale di Edo. Sarebbe quindi in parte errato pensare che alcuni fenomeni o gusti estetici che caratterizzarono il tardo periodo Edo abbiano potuto nascere ed evolversi solamente grazie all'introduzione del *bero*. Esso giocò certamente un ruolo fondamentale nella loro propagazione e nel loro consolidamento, tuttavia non ne fu la causa prima. È più logico pensare che si inserì nella scia di una più o meno affermata, ma certamente già esistente, "moda del blu" che stava scoppiando in quegli anni, un rinnovamento di sensibilità e interessi nei confronti di tale colore che già si era potuto ravvisare con l'improvvisa popolarità raggiunta dall'indaco tra la seconda metà dell'era Bunka e l'era Bunsei. Fu tale fenomeno culturale a determinare la crescente domanda che poi portò a un graduale aumento dei carichi di blu di Prussia sbarcati a Nagasaki, fino alle massicce importazioni cinesi della seconda metà degli anni venti dell'Ottocento. La ragione era che nessun altro pigmento poteva essere più adatto a esprimere tale tendenza generale, perché dal punto di vista qualitativo e tecnico nessuno eguagliava le caratteristiche di tale blu sintetico. Il punto è che il *bero* permetteva agli artisti e agli stampatori di realizzare con maggiore facilità ed efficienza, oltre che espressività, ciò che la nuova sensibilità li ispirava a fare o chiedeva loro di fare, soprattutto per quanto concerneva l'andare incontro agli interessi del pubblico o

proporre agli acquirenti qualcosa che fosse loro famigliare (e dunque più appetibile commercialmente).

Anni prima, in particolare dal secondo decennio del secolo, l'indaco si era fatto "portavoce" di tale fenomeno, ma certamente il blu di Prussia offrì maggiori vantaggi in questo. Oltre alla sua indiscutibile superiorità tecnica, si deve tener conto del valore aggiunto che poteva vantare: era un pigmento sintetico e oltretutto straniero, che proveniva dalla lontana Europa e indubbiamente non poteva che risvegliare una certa curiosità e interesse.

La moda del blu si radicava in vari aspetti della vita quotidiana, che ne erano al contempo l'origine e il risultato – come per esempio il vestiario e oggetti di uso comune – ma il blu in sé non era solamente un elemento famigliare e ricorrente della quotidianità: vi era anche un'altra connotazione che lo contraddistingueva, ovvero l'essere un colore esotico, idealmente legato alla Cina e più in generale all'estero, all'Occidente in primis. Ovviamente, questa qualità di "colore straniero" era perfettamente incarnata dal blu di Prussia; tuttavia, come fanno notare Henry Smith II e Sasaki Seiichi nei loro saggi, era attribuita non tanto – o meglio, non soltanto – al pigmento in sé ma alla tonalità e agli elementi che esso andava a caratterizzare[1]. Il *bero* sarebbe stato il colore per eccellenza di cieli e acque nel genere paesaggistico, sia perché permetteva di realizzare quegli effetti sfumati fondamentali per tali soggetti, sia perché l'idea che essi trasmettevano era strettamente connessa a quella di "estraneità" e distanza (spaziale ma anche culturale e concettuale) che quella tonalità esprimeva. È difficile determinare se la rappresentazione vedutistica, e in qualche modo realistica, dell'acqua e, in particolar modo, del cielo sia stata una conseguenza o una ragione della sempre maggiore importanza del blu, tuttavia è evidente che si tratta di due aspetti intrinsecamente correlati. È più logico pensare che tale colore acquisì rilievo proprio perché necessario a raffigurare tali elementi, ma il significato che essi esprimevano era radicato proprio nel blu con cui erano caratterizzati – un blu che a sua volta acquisiva la sua specifica connotazione grazie a questa relazione. Un blu che il *bero* permetteva di esprimere al meglio.

Nell'Asia del XIX secolo il blu di Prussia conobbe un notevole successo, non soltanto in Giappone, ma anche in Cina, in Tailandia e in Corea. Principale ragione di tanta popolarità era l'artificiosità delle sue tonalità, brillanti e intense più di qualsiasi altro

[1] Henry D. SMITH II, "Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints", cit., pp. 261-262

pigmento tradizionale. Questa sensazione era strettamente collegata alla sua natura di colorante sintetico e non disponibile in natura, bensì creato mediante un processo chimico, sulla base di conoscenze e concezioni scientifiche ancora estranee alle culture asiatiche di quel tempo. La sua associazione con la cultura europea era quindi immediata e così lo era anche il suo richiamo a un ideale esotico, a paesi lontani e a mondi diversi e distanti. Il blu era dunque il colore dell'esotismo verso i paesi stranieri, specie quelli occidentali[2].

Non per nulla gli artisti e la popolazione giapponese si riferiva al blu di Prussia come *tōai* 唐藍, "blu cinese" o, in senso più ampio, "blu straniero", oppure come *bero* o *herorin*, abbreviazioni che ne sottolineavano chiaramente l'origine estera, mentre il nome sino-giapponese – *konjō* 紺青 – era impiegato solamente a fini commerciali.

Il blu si collegava strettamente al genere paesaggistico, il quale poté svilupparsi ulteriormente proprio grazie al *bero*: una categoria iconografica che cambiò in maniera radicale la concezione spaziale giapponese, introducendo le idee di distanza e prospettiva – di per sé importate dall'Europa. Dunque non solo si ricollegò al diffuso sentimento per la "lontananza" di paesi stranieri come la Cina o l'Olanda (a sua volta simbolo del più vasto Occidente), ma divenne sinonimo di una "lontananza" prospettica – che a sua volta era un concetto di derivazione estera.

È curioso, in questo senso, che la diffusione del blu coincida con quella di uno sfondo fisico nelle stampe e in pittura, dove per lungo tempo il concetto di "cielo" non era esistito e dove i fondali su cui erano rappresentate le figure erano puramente concettuali, astratti e mai reali[3]. Per un artista che avesse voluto rappresentare un paesaggio, tale colore sarebbe stato vitale, in quanto i concetti di "cielo" e "acqua" erano alla base di qualsiasi raffigurazione vedutistica. Eppure, storicamente, nell'arte asiatica, quella giapponese in primis, tali spazi erano lasciati in bianco, tuttalpiù sfumati. I primi cieli azzurri comparvero, assieme all'idea di realismo che implicavano, durante la seconda metà del XVIII secolo: proprio in concomitanza con la nascita dei primi movimenti pittorici in stile occidentale, come la scuola di Akita. In particolare, la prima raffigurazione di tale tipo è considerata il dipinto *La vera vista del monte Asama* di Ike Taiga, del 1760. Lo stesso autore nelle cui opere è stata identificata la presenza del blu

[2] SASAKI Seiichi, "Kinsei (18-seiki kōhan ikō) no Ajia ni okeru Purushian buruu…", cit., p. 13 e Henry D. SMITH II, "Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints", cit., pp. 261-262

[3] Henry D. SMITH II, "Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints", cit., pp. 261-262

di Prussia (sebbene la sua autenticità sia ancora tutta da dimostrare)[4]. Certo è che pochi anni dopo tale pigmento sarebbe stato utilizzato nei lavori degli artisti della Akita ranga, scuola pittorica che si proponeva di realizzare opere secondo i canoni occidentali e che sperimentava i primi approcci alla prospettiva[5].

I suoi legami con una serie di concezioni di ispirazione europea dovevano essere dunque più che evidenti al pubblico giapponese del tardo periodo Edo. La diffusione del blu nelle stampe dipese certamente dalla sua crescente presenza nella vita quotidiana dei cittadini dell'epoca, ma a ben vedere anche questi aspetti avevano derivazioni estere, che in qualche modo andarono a sottolinearne ancora una volta la percezione di colore esotico.

## *6.1 Tra stoffe e porcellane: l'estetica del bianco e blu*

Nel Giappone del tardo periodo Edo l'estetica del "blu e bianco" pervase la vita quotidiana della popolazione. Principali vettori di tale tendenza furono oggetti di uso comune, quali abiti e ceramiche.

La diffusione del blu nel vestiario iniziò nel XVIII secolo, allorché in Giappone la coltivazione del cotone prese definitivamente piede: i filati ottenuti da questa fibra, infatti, potevano essere tinti solo con l'indaco. Ciò, come si è visto, portò alla crescita delle colture di *ai* e a un notevole incremento della sua produzione, finalizzata per la maggior parte alla tintura *aizome* che veniva applicata ai tessuti di cotone.

In relativamente poco tempo, il blu divenne il colore più comune nel vestiario della gente comune – molto scuro, quasi nero, per gli indumenti della popolazione delle zone rurali (anche perché spesso frutto della mescolanza con altre tinte, come nel caso dei *gikon*), assai più modulato e ricco di tonalità nella moda cittadina.

Ad ogni modo, gli abiti tinti con indaco presentavano una gran varietà di temi decorativi – a loro volta realizzati con tecniche differenti – dei quali la stragrande maggioranza prevedeva i soli colori blu e bianco. A Edo, per esempio, durante l'era Bunsei, gli *yukata* con decori in blu e bianco divennero il più comune capo d'abbigliamento estivo[6].

[4] Marco LEONA e John WINTER, "The Identification of Indigo and Prussian Blue…", cit., pp. 72-73 e Timon SCREECH, *The Shogun's Painted Culture*…, cit., pp. 203-204

[5] SHIMOYAMA Susumu e SHIMOYAMA Yasuko, "Ukiyo-e no shokuryō…", cit., p. 69

[6] Henry D. SMITH II, "Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints", cit., pp. 246-248 e Henry D. SMITH II, "Blue and White Japan…", cit., pp. 1-3

La massiccia diffusione di questo genere di abbigliamento è ben testimoniata dal grado di sviluppo della produzione dell'indaco stesso, specie quello di Awa. Intorno al 1740 la superficie dei terreni coltivati ad *ai* in questa regione era di circa 3000 *chō*; appena sessant'anni più tardi, nel 1800, essa era raddoppiata e superava i 6500 *chō*. Un'estensione notevole, ma nulla in confronto agli oltre 8000 *chō* che avrebbe raggiunto negli anni quaranta del XIX secolo[7].

Un tasso di crescita elevato che rivela la velocità e la portata con cui i tessuti *aizome* invasero la vita quotidiana degli abitanti del Giappone del tempo: alla fine del XVIII secolo gli abiti in blu e bianco avevano raggiunto una certa popolarità, che tuttavia era destinata ad aumentare ulteriormente e propagarsi ancor di più durante la prima metà dell'Ottocento, con un picco tra gli anni trenta e quaranta del secolo – ovvero in concomitanza al successo nell'*ukiyoe* del blu di Prussia. Da questa visione d'insieme risulta evidente come l'introduzione del *bero* nella stampa e il fiorire di pubblicazioni strettamente legate a tale colore, quali gli *aizurie*, influenzarono sicuramente i gusti nel vestire dell'epoca; ma anche come, nel momento in cui tale pigmento si affacciò nel mondo delle xilografie policrome di Edo, tale moda fosse ormai parte integrante della realtà culturale della città. Altrettanto interessante, da questo punto di vista, è constatare come la regione che vide la nascita delle colture di cotone prima e del mercato della produzione dell'indaco e dell'*aizome* poi, fu quella del Kamigata, Osaka in particolare: proprio la stessa area in cui si assistette alla prima comparsa del blu di Prussia nelle stampe, in anticipo rispetto a Edo. È probabile che dietro tale fatto potesse esservi una più radicata sensibilità per il blu, che portò gli artisti locali a interessarsi al pigmento straniero molto prima dei colleghi del Kantō – senza inoltre contare che questa regione era maggiormente in contatto con la cultura occidentale e le novità provenienti dal mercato delle importazioni di Nagasaki, essendo il principale snodo commerciale del paese.

Le stesse xilografie *nishikie* dell'epoca costituiscono un documento importante che documenta come tale tendenza si fosse diffusa tra i *chōnin* già molto prima della comparsa sul mercato del blu di Prussia e dell'esplosione della passione per gli *aizurie* durante l'era Tenpō. Le stampe *ukiyoe* spesso si proponevano di rappresentare e celebrare (nonché promuovere) le bellezze femminili più in voga – e questo significava anche dare particolare risalto e lustro alla moda corrente. Moltissimi artisti si

[7] AMANO Masatoshi, "Industrial development…", cit., pp. 226-227

prodigarono nel raffigurare con estrema attenzione e precisione gli abiti e i decori che più contraddistinguevano lo stile e il gusto di un dato periodo o ambiente[8].

Tra la fine del XVIII secolo e gli inizi del XIX secolo l'abbigliamento in blu e in bianco doveva essere già abbastanza diffuso, ma forse non ancora del tutto di tendenza: si trattava forse di una tenuta più comune fra le classi più umili, come contadini o lavoratori – d'altro canto bisogna ricordare che i kimono che presentavano una serie di decori ripetuti in serie di frequente non erano considerati di grande valore[9]. Per esempio, nella stampa *Danza della volpe di Yoshiwar*a (*Yoshiwara no kitsunemai* 吉原の狐舞), dall'album *La primavera in tutte le direzioni* (*Yomo no haru* 四方の巴流), realizzata nel 1796 da Kitao Masanobu (*Figura 7*), si può osservare come a indossare tali indumenti siano perlopiù gli attendenti delle cortigiane, piuttosto che queste ultime. Tuttavia non si può dire che il blu fosse un colore del tutto fuori moda, anzi: ben due donne portano dei kimono monocromi caratterizzati da un blu intenso (forse reso nella stampa grazie all'indaco). Le cortigiane di Yoshiwara erano considerate le principali fautrici dei gusti e degli stili dell'epoca. Erano loro a dettare le mode, mentre il resto della cittadinanza guardava a loro e agli attori *kabuki* come massimi esponenti delle tendenze da seguire: *nishikie* e libri stampati non facevano altro che diffonderle tra la popolazione, celebrandole e pubblicizzandole come massima espressione di eleganza e raffinatezza[10]. Il fatto che in quest'opera ben due di esse siano vestite di blu, può essere un indice di come esso fosse già un colore considerato alla moda alla fine del Settecento; tuttavia altrettanto non si può forse dire dello stile blu e bianco.

[8] Pauline SIMMONS, "Artist Designers of the Tokugawa Period", cit., pp. 147-148
[9] Pauline SIMMONS, "Artist Designers of the Tokugawa Period", cit., pp. 145-147
[10] HIOKI Kazuko, "Japanese printed books of the Edo period (1603–1867)…", cit., pp. 97-100 e Rosella MENEGAZZO (a cura di), *Hokusai, Hiroshige, Utamaro*, cit., pp. 22-23

**Figura 7.** Kitao Masanobu, Danza della volpe di Yoshiwara (*Yoshiwara no kitsunemai* 吉原の狐舞), dall'album La primavera in tutte le direzioni (*Yomo no haru* 四方の巴流), 1796, xilografia policroma, 22 x 31.8 cm, Museum of Fine Arts, Boston

Una circostanza simile si ripropone in un libro stampato firmato da Kitagawa Utamaro e di pochi anni successivo al lavoro di Kitao Masanobu: *Libro illustrato di Yoshiwara: eventi annuali* (*Seirō ehon nenjū gyōji* 「青楼絵本」年中行事), del 1804. Nell'illustrazione *Preparazione dei mochi* (*Mochitsuki no zu* 餅つきの図; *Figura 8*) si può notare, ancora una volta, come nessuna delle donne indossi un abito con decori ripetuti in blu e bianco, ma come invece questo avvenga per gli uomini che stanno preparando la pasta di riso – i quali si coprono il capo con un altro elemento che si rifà al medesimo abbinamento cromatico delle vesti, ovvero una sorta di ampi fazzoletti con motivi stilizzati. Tutto lascia presumere che questo potesse essere ancora uno stile tipico della gente comune, non tanto dell'abbigliamento ricercato delle cortigiane dei quartieri di piacere – anche qui, però, due di loro indossano delle vesti monocrome in blu, segno che tale colore non era considerato fuori moda al tempo.

Si trattava dunque di due stili molto differenti, che riguardavano due tipologie d'uso assai distanti tra loro, sebbene entrambi attestino un effettivo impiego del blu nel vestiario dell'epoca.

La precisa tonalità adoperata i quest'opera è più chiara di quella della stampa precedentemente analizzata. Il fatto che sia tendente al grigio, ingiallita in alcuni punti e che l'abito blu della donna seduta sulla sinistra presenti, poco sopra i piedi, due piccole macchie circolari bianche in cui il colore sembra del tutto sbiadito, farebbe pensare all'uso del blu di commelina.

**Figura 8.** Kitagawa Utamaro, Libro illustrato di Yoshiwara: eventi annuali (*Seirō ehon nenjū gyōji* 「青楼絵本」年中行事), 1804, libro stampato, 22.5 x 15.8 cm, Museum of Fine Arts, Boston

Analogamente, la connotazione degli abiti in blu e bianco come "divisa" da lavoro o perlomeno di una classe sociale più umile si ripresenta in un'altra opera di Utamaro degli stessi anni: la serie *Donne che si dedicano alla sericoltura* (*Joshoku kaiko tewazagusa* 女織蚕手業草; *Figura 9*). Anche qui alcune di esse portano sul capo un fazzoletto della stessa gamma cromatica delle vesti, con motivi ornamentali stilizzati di varia natura.

**Figura 9.** Kitagawa Utamaro, N. 4 dalla serie Donne che si dedicano alla sericoltura (*Joshoku kaiko tewazagusa yon* 女織蚕手業草四), 1798-1800 circa, xilografia policroma, 38.1 x 25.5 cm, Museum of Fine Arts, Boston

Tuttavia, già alla fine del XVIII la passione per questo genere di abiti iniziò a prendere piede: a Edo l'utilizzo di *yukata* così decorati quali tenuta estiva per antonomasia si riscontrò fin dagli ultimi decenni del secolo, sia per quanto riguardava l'abbigliamento maschile che quello femminile. Esempio di questa nuova tendenza sono alcune stampe di Kitagawa Utamaro conservate al Museum of Fine Arts di Boston: il trittico del 1795 *Cortigiane sotto un pergolato di glicine* (*Fujidanaka yūjotachi* 藤棚下の遊女たち; *Figura 10*) e il pannello destro del dittico *Tarda estate a Takanawa* (*Takanawa no kika* 高輪の季夏), dalla serie *Eleganti piaceri: il profumo dei fiori* (*Fūryū hana no ka asobi* 風流花之香遊; *Figure 11 e 12*), del 1783.

La prima opera mostra varie fanciulle intente a riposarsi all'ombra di un pergolato, da cui scendono fiori di glicine – una, raffigurata nel pannello più a destra, tiene in mano un ventaglio rigido (*uchiwa* 団扇), chiaro richiamo alla calda stagione. Due di loro portano degli abiti di un azzurro tenue, mentre un'altra sfoggia un kimono bianco dalla

decorazione geometrica celeste, molto simile all'*uchikake* che una quarta giovane mostra sotto il *kosode* nero, che scosta con una mano.

**Figura 10.** Kitagawa Utamaro, Cortigiane sotto un pergolato di glicine (*Fujidanaka yūjotachi* 藤棚下の遊女たち), 1795, xilografia policroma, trittico, 39.2 x 77 cm, Museum of Fine Arts, Boston

Di particolare interesse è il caso di *Tarda estate a Takanawa*: al Museum of Fine Arts di Boston sono custodite due differenti copie dello stesso foglio del dittico, entrambe datate al 1783. Esse presentano tuttavia un uso dei colori alquanto diverso e, in particolare, una si mostra maggiormente deteriorata e con tinte più delicate, ma purtroppo compromesse, rispetto alla seconda.

In questa prima copia (*Figura 11*), infatti, il blu tendente al grigio del mare, l'azzurro pallido degli *yukata* del giovane steso a fumare e della fanciulla di spalle, la stampa geometrica del paravento sulla destra e i delicati viola dei kimono delle altre due donne sono visibilmente ingialliti e scoloriti. Sulla superficie dell'acqua si intravedono due macchie marroni, mentre parte del decoro dell'abito della ragazza di schiena, in basso a destra, e l'angolo in alto a sinistra del paravento sono letteralmente sbiaditi. Questi elementi suggeriscono che il colorante blu qui impiegato fosse *aigami*, che dunque doveva conferire all'opera una serie di toni tenui ma luminosi. La seconda copia (*Figura 12*), invece, presenta un blu molto più intenso e scuro sia per la superficie del mare, sia per le geometrie dello *yukata* della giovane in primo piano: un colore che non pare essere sbiadito nel tempo, molto probabilmente indaco (benché una macchia

circolare al centro della massa d'acqua possa suggerire che forse si sia adoperato anche dell'*aigami* per la sua colorazione).

I pigmenti utilizzati nella resa di questi due lavori sono quindi differenti: il primo si caratterizza per le sue gradazioni più delicate, mentre il secondo ha tonalità molto più forti e opache. Non è chiaro se queste due ristampe siano avvenute a distanza di anni oppure in tempi relativamente vicini, addirittura entro lo stesso anno, tuttavia il diverso uso dei blu farebbe pensare che sia intercorso un certo periodo da una all'altra. Il fatto che l'indaco fosse ancora relativamente raro alla fine del XVIII secolo e che allora in genere si preferisse la più chiara tonalità del blu di commelina, porterebbe a indicare la stampa più compromessa come quella realizzata per prima; ma naturalmente non ve n'è la certezza assoluta. Tuttavia, se questa analisi fosse corretta, queste due opere testimonierebbero come nel tempo si arrivò all'affermazione di differenti tonalità di blu, corrispondenti probabilmente a gusti estetici diversi: in precedenza una predilezione per sfumature più tenui e armoniose, mentre in un secondo momento una maggiore attenzione riservata a toni più carichi e intensi, di maggiore impatto visivo.

Ad ogni modo, questa coppia di stampe determina chiaramente come la moda dei tessuti in bianco e blu avesse già iniziato a diffondersi alla fine del Settecento .

**Figura 11.** Kitagawa Utamaro, Tarda estate a Takanawa, pannello destro (*Takanawa no kika jō* 高輪の季夏上), dalla serie Eleganti piaceri: il profumo dei fiori (*Fūryū hana no ka asobi* 風流花之香遊), 1783 , xilografia policroma, 38.1 x 25.9 cm, Museum of Fine Arts, Boston

**Figura 12.** Kitagawa Utamaro, Tarda estate a Takanawa, pannello destro (*Takanawa no kika jō* 高輪の季夏上), dalla serie Eleganti piaceri: il profumo dei fiori (*Fūryū hana no ka asobi* 風流花之香遊), 1783 , xilografia policroma, 39 x 26.3 cm, Museum of Fine Arts, Boston

A partire dagli inizi del XIX secolo, questa tendenza si fece gradualmente più popolare e gli abiti con tale stile decorativo si moltiplicarono: già dal primo decennio del secolo, probabilmente, erano divenuti un capo d'abbigliamento relativamente comune tra i *chōnin* di Edo – tanto da essere sempre più presenti nelle raffigurazioni *ukiyoe* del tempo.

Esemplificative di questo fenomeno sono le opere di Utagawa Kunisada *Cortigiane a un festino* (*Shuen ni yūjo* 酒宴に遊女) del 1813 (*Figura 13*) e *L'ora della Scimmia, l'attore Iwai Hanshirō V* (*Saru no koku godai Iwai Hanshirō* 申ノ刻五代目岩井半四郎), dalla serie *Meridiana degli attori* (*Haiyū hidokei* 俳優日時計), del 1816 (*Figura 14*).

**Figura 13.** Utagawa Kunisada, Cortigiane a un festino (*Shuen ni yūjo* 酒宴に遊女), 1813, xilografia policroma, 38.8 x 26.5 cm, Museum of Fine Arts, Boston

**Figura 14.** Utagawa Kunisada, L'ora della Scimmia, l'attore Iwai Hanshirō V (*Saru no koku godai Iwai Hanshirō* 申ノ刻五代目岩井半四郎), dalla serie Meridiana degli attori (*Haiyū hidokei* 俳優日時計), 1816, xilografia policroma, 37.3 x 25.1 cm, Museum of Fine Arts, Boston

Questa moda vide la sua definitiva consacrazione durante l'era Bunsei: oramai aveva investito tutte le classi sociali di Edo e gli abiti potevano vantare decori decisamente ricercati e complessi. L'azzurro tenue e luminoso che contraddistingueva i primi *yukata* estivi degli inizi del secolo aveva lasciato spazio a dei blu sempre più scuri e intensi, che risaltavano in maniera netta nel loro contrasto con il bianco.

Questo passaggio a tonalità più cariche è sicuramente ben deducibile dalle stampe, dove, proprio in quegli anni, l'*aigami* lasciava definitivamente il posto all'indaco[11]. Tale transizione probabilmente non fu dettata solo da ragioni puramente tecniche – bisogna ricordare infatti come l'*ai* sia sicuramente più stabile della commelina, ma anche più difficile da impiegare a causa della sua insolubilità in acqua. La ragione per cui si svilupparono proprio allora dei metodi di stampa che permisero di applicare con maggiore efficienza l'indaco sulle superfici e di ottenere dei buoni effetti sfumati anche utilizzando tale pigmento, fu probabilmente la necessità di avvicinarsi ai gusti degli

[11] SHIMOYAMA Susumu e SHIMOYAMA Yasuko, "Ukiyo-e no shokuryō…", cit., p. 68

acquirenti che avevano cominciato a preferire (e indossare) un blu sempre più intenso – che l'*aigami* non era in grado di assicurare. Se le stampe *ukiyoe* avevano il compito primo di rappresentare le mode del tempo, veicolandole e pubblicizzandole presso il grande pubblico e al contempo celebrando quegli stessi costumi e abitudini che si imponevano fra i *chōnin* che ne erano sia i protagonisti che i consumatori, allora è lecito pensare che il cambio cromatico che si registrò proprio con gli anni venti del XIX secolo fosse una risposta editoriale a un mutamento delle tendenze di quel periodo, l'abbigliamento in primis. Se gli abiti delle *bijin* si fanno via via di un blu più scuro, in parte abbandonando le tinte chiare e luminose dei decenni precedenti, è forse perché lo stesso stava effettivamente accadendo lungo le vie di Edo.

Alcune opere di Utagawa Kunisada, tutte risalenti all'era Bunsei e conservate al Museum of Fine Arts di Boston, possono essere ben esemplificative di questo fenomeno: *Amabile a vedersi: il tempio Sensōji presso il monte Kinryū* (*Aisō ga yosasō Kinryūzan Sensōji* 愛走がよさそう 金龍山浅草寺), dalla serie *Dodici vedute di bellezze alla moda* (*Imayō bijin jūnikei* 今様美人十二景), databile tra il 1822 e il 1823 (*Figura 15*), *L'acconciatura* (*Kamiyui* 髪結い), dalla serie *Moderne stampe a broccato dell'est* (*Tōsei azuma nishikie* 当世東にしき絵), realizzata tra il 1819 e il 1820 (*Figura* 16), *L'ora del bue: l'ottava ora della notte* (*Ushi no koku yoru no yattsu toki* 丑ノ刻 夜ノ八つ時, 1818-1824), dalla serie *Le dodici ore di un orologio moderno* (*Imayo tokei jūniji* 今世時計十二時; *Figura 17*) e *Il tempio Mokuboji sul fiume Sumida* (*Sumidagawa Mokuboji* 隅田川木母寺), dalla serie *Lo stile a chiazze di Edo dei tempi moderni* (*Jisei Edo kanoko* 時世江戸鹿子), attribuibile agli anni venti del secolo (*Figura 18*) – quest'ultima particolarmente significativa in quanto definisce lo stile "a macchie bianche" come ultima moda di Edo.

**Figura 15.** Utagawa Kunisada, Amabile a vedersi: il tempio Sensōji presso il monte Kinryū (*Aisō ga yosasō Kinryūzan Sensōji* 愛走がよさそう 金龍山浅草寺), dalla serie *Dodici vedute di bellezze alla moda* (*Imayō bijin jūnikei* 今様美人十二景), 1822-1823 circa, xilografia policroma, 38.6 x 26.5 cm, Museum of Fine Arts, Boston

**Figura 16.** Utagawa Kunisada, L'acconciatura (*Kamiyui* 髪結い), dalla serie Moderne stampe a broccato dell'est (*Tōsei azuma nishikie* 当世東にしき絵), 1819-1820 circa, xilografia policroma, 38.7 x 25.7 cm, Museum of Fine Arts, Boston

**Figura 17.** Utagawa Kunisada, L'ora del bue: l'ottava ora della notte (*Ushi no koku yoru no yattsu toki* 丑ノ刻 夜ノ八つ時), dalla serie Le dodici ore di un orologio moderno (*Imayo tokei jūniji* 今世時計十二時), 1818-1824 circa, xilografia policroma, 38.8 x 26.6 cm, Museum of Fine Arts, Boston

**Figura 18.** Utagawa Kunisada, Il tempio Mokuboji sul fiume Sumida (*Sumidagawa Mokuboji* 隅田川木母寺), dalla serie Lo stile a chiazze di Edo dei tempi moderni (*Jisei Edo kanoko* 時世江戸鹿子), anni venti del XIX secolo, xilografia policroma, 37 x 26 cm, Museum of Fine Arts, Boston

Fu in questo scenario, in cui la moda degli abiti in blu e bianco era una realtà consolidata, che si inserì il ventaglio *aizurie* di Keisai Eisen: un naturale sviluppo di una tendenza più che affermata tra i cittadini di Edo, che dunque ne incontrò immediatamente i favori perché perfettamente in linea con i gusti del tempo[12].

L'estetica del blu e bianco però non riguardava solamente l'abbigliamento: un altro importante settore in cui essa fiorì, forse addirittura prima che nel vestiario, fu il mondo delle porcellane.

La produzione ceramica in blu e bianco giapponese, le cosiddette *sometsuke* 染付, vide la luce agli inizi del XVII secolo, ad Arita, nella provincia di Hizen, dove la scoperta di argilla ricca di caolino permise la creazione dei primi forni atti alla realizzazione di porcellane. Qui iniziarono a lavorare soprattutto ceramisti coreani, giunti in Giappone a seguito delle campagne di conquista volute da Toyotomi Hideyoshi alla fine del secolo precedente. Le loro conoscenze furono essenziali per sviluppare una tipologia di fornaci ad alta temperatura, dette *noborigama* 登り窯, che permettevano un maggiore controllo del calore interno e pertanto si rivelarono fondamentali per avviare una produzione di porcellane – fino ad allora mai esistita nel paese. I primi prodotti erano soprattutto in bianco e blu, sia perché richiamavano stili e decori di ispirazione cinese, apprezzati all'epoca dagli *shogun* e dai signori feudali, sia perché l'unico pigmento abbastanza resistente alle alte temperature dei forni era il cobalto, che permetteva di ottenere uno smalto blu[13]. Una spinta importante nello sviluppo dei *sometsuke* fu rappresentata dalla cessazione, negli anni quaranta del secolo, delle attività dei forni cinesi di Jingdezhen, che producevano la stragrande maggioranza delle ceramiche per l'esportazione destinate ai mercati europei[14]. La Compagnia delle Indie Orientali olandese, che si occupava del trasporto di grandi quantità di porcellane in Asia e in Europa, si rivolse quindi al Giappone, alle manifatture di Arita nello specifico, perché sostituisse la Cina in questo genere di commercio. La produzione locale venne dunque ristrutturata per far fronte a grandi ordini e per soddisfare la richiesta di ceramiche bianche e blu con decori di gusto

[12] Henry D. SMITH II, "Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints", cit., pp. 246-248

[13] Penelope MASON, *History of Japanese Art*…, cit., pp. 292-293, Barbara Brennan FORD e Oliver R. IMPEY, *Japanese Art from the Gerry Collection in the Metropolitan Museum of Art*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1989, pp. 61-62 e Tsuneko S. SADAO e Stephanie WADA, *Discovering the Arts of Japan*…, cit., pp. 238-239

[14] La causa di questa temporanea sospensione nell'attività di Jingdezhen fu dovuta alla guerra civile che investì la Cina durante il passaggio dalla dinastia Ming (1368-1644) a quella dei Qing (1644-1911).

cinese o di derivazione europea[15]. Dunque, sebbene nel tempo iniziarono a svilupparsi temi ornamentali e stili di chiara ispirazione alla tradizione artistica ed estetica giapponese (come per esempio le produzioni di Nabeshima) rivolti soprattutto a un mercato locale[16], la nascita delle porcellane *sometsuke* fu caratterizzata principalmente da influenze straniere, cinesi ed europee, a cui rimandavano nelle forme e nei decori buona parte dei prodotti, e ai cui mercati essi si rivolgevano. La successiva ripresa delle attività da parte dei forni cinesi causò una crisi nelle produzioni giapponesi intorno alla metà del XVIII secolo. Tuttavia, a partire dagli anni settanta del secolo si assistette a un rilancio delle manifatture locali, dovuto ad una crescente domanda di prodotti in porcellana, in particolar modo articoli in bianco e blu, da parte del mercato interno giapponese. Non soltanto le produzioni storiche di Arita e Kutani ripresero a pieno ritmo, ma ne nacquero di nuove, specializzate soprattutto nell'estetica dei *sometsuke*: i forni di Hirado (presso Mikawachi) e Seto videro la luce proprio tra la fine del XVIII secolo e gli inizi del XIX secolo[17]. In quegli anni, si assistette a una vera e propria esplosione del mercato delle ceramiche bianche con smalti blu cobalto sotto coperta: utensili di questo genere divennero di uso comune nelle case dei *chōnin* di Edo fin dai primi anni dell'Ottocento, mostrando sia decori spiccatamente giapponesi sia raffigurazioni di derivazione cinese, come i paesaggi riscontrabili in vari grandi piatti (*ōzara* 大皿) realizzati ad Arita e molto diffusi in era Bunsei[18]. Motivi ornamentali riproposti anche da fiaschette, ciotole, coppette e teiere prodotte presso le nuove manifatture sviluppatesi proprio in quei decenni, come Hirado, Kameyama, Seto e Kyoto[19] – e che certamente si rifacevano a quelle che erano state le prime produzioni di Arita, ispirate alle porcellane cinesi e pensate per il mercato europeo.

È curioso come lo sviluppo dei *sometsuke* fosse stato di fatto legato a realtà straniere ed "esotiche": le primissime creazioni dei forni di Arita erano di pura ispirazione coreana (d'altro canto tale era l'origine dei primi maestri ceramisti della zona), ma ben presto iniziarono a rifarsi al gusto cinese, sia perché quest'ultimo era apprezzato dalla nobiltà feudale degli inizi del XVII secolo (le porcellane cinesi erano da lungo tempo un bene

[15] Penelope MASON, *History of Japanese Art*…, cit., pp. 292-294, Barbara Brennan FORD e Oliver R. IMPEY, *Japanese Art from the Gerry Collection*…, cit. pp. 62-62, 68-73 e Tsuneko S. SADAO e Stephanie WADA, *Discovering the Arts of Japan*…, cit., pp. 238-239

[16] Penelope MASON, *History of Japanese Art*…, cit., pp. 294-296 e Barbara Brennan FORD e Oliver R. IMPEY, *Japanese Art from the Gerry Collection*…, cit. pp. 64-65

[17] Barbara Brennan FORD e Oliver R. IMPEY, *Japanese Art from the Gerry Collection*…, cit. pp. 64-65

[18] Henry D. SMITH II, "Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints", cit., pp. 246-251

[19] Barbara Brennan FORD e Oliver R. IMPEY, *Japanese Art from the Gerry Collection*…, cit. pp. 119-121

d'importazione ricercato in Giappone), sia perché a partire dagli anni quaranta del secolo si cercò di andare incontro alle richieste dei mercanti olandesi, che volevano degli articoli dallo stile sinizzante da poter rivendere in Europa, dove la moda per le cineserie stava esplodendo[20]. Le produzioni pensate per l'esportazione, che di fatto costituivano la maggior parte dell'attività dei forni giapponesi del XVII secolo e degli inizi del XVIII secolo, erano nello stile Wanli o di transizione, ma non mancavano alcuni esempi dalle forme bizzarre e decori insoliti, spesso suggeriti dalla stessa Compagnia delle Indie Orientali olandese – che a sua volta cercava di riproporre raffigurazioni cinesi "rivisitate" dal gusto europeo. Addirittura, nei primi anni del XVIII secolo, iniziarono ad essere realizzate delle ceramiche i cui disegni erano esplicitamente ispirati a (e più o meno rielaborati da) stampe e incisioni europee, alcune delle quali direttamente fornite dagli olandesi come modelli che gli artigiani locali avrebbero dovuto seguire per le ordinazioni commissionate dagli occidentali[21].

Naturalmente, all'interno del genere bianco e blu, vennero sviluppati anche decori e forme pensati per il mercato interno e legati alla cultura tradizionale, come nel caso delle produzioni di Nabeshima e dello stile Kakiemon[22], tuttavia è innegabile come esso mantenesse una forte connotazione straniera. D'altro canto si trattava di un'estetica nata e sviluppatasi in Cina e per molto tempo articoli di tale categoria erano stati oggetto di importazione in Giappone: la stessa produzione locale sviluppatasi a partire dal XVII secolo aveva ripreso in più occasioni modelli cinesi e si era potuta espandere e perfezionare grazie alle commissioni dei mercanti europei – che ne avevano ulteriormente calcato l'aspetto sinizzante ed esotico.

In questo senso è interessante osservare come il rinnovato successo in patria delle porcellane in blu e bianco ebbe inizio intorno agli anni settanta del XVIII secolo: un periodo in cui non soltanto si assistette all'ascesa dei tessuti *aizome*, ma in cui divennero popolari in Giappone le opere in stile occidentale di artisti quali Maruyama Ōkyo e Shiba Kōkan, che si rifacevano ai precetti pittorici europei, e le stampe prospettiche di autori come Utagawa Toyoharu – dalle quali si sarebbe poi sviluppato, di lì a poco, il genere paesaggistico dei *meishoe* 名所絵, le vedute di luoghi celebri. In

[20] Penelope MASON, *History of Japanese Art*…, cit., p. 293, Barbara Brennan FORD e Oliver R. IMPEY, *Japanese Art from the Gerry Collection*…, cit. pp. 61-65, 68-71

[21] Barbara Brennan FORD e Oliver R. IMPEY, *Japanese Art from the Gerry Collection*…, cit. pp. 68-73, 114-118

[22] Penelope MASON, *History of Japanese Art*…, cit., pp. 294-296 e Barbara Brennan FORD e Oliver R. IMPEY, Japanese Art from the Gerry Collection…, cit. pp. 106-112

particolare, in quegli anni, vari artisti, primo fra tutti lo stesso Ōkyo, si specializzarono nei cosiddetti *megane e* 眼鏡絵, immagini prospettiche pensate per essere osservate per mezzo di visori ottici che conferivano una sensazione di tridimensionalità e che, per la loro novità, cominciarono a riscuotere l'attenzione e l'interesse del pubblico. Proprio sulla scia di questi lavori, si sviluppò la produzione di xilografie prospettiche, gli *ukie* 浮き絵, che richiedevano, proprio come i *magane e*, la conoscenza della prospettiva e delle tecniche di chiaroscuro occidentali e che suscitarono ben presto curiosità e ammirazione[23]. Un clima culturale in cui si stava riscoprendo dunque non solo il gusto per il blu, ma anche per l'esotico – rappresentato da paesi stranieri come quelli europei o come la meno distante, ma comunque "diversa", Cina – e in cui la ripresa della realizzazione delle porcellane *sometsuke*, con la loro estetica del bianco e blu e le loro tematiche ornamentali di derivazione estera, si inseriva perfettamente.

[23] Penelope MASON, *History of Japanese Art*…, cit., pp. 317-322, Timon SCREECH, *The Shogun's Painted Culture*…, cit., pp. 200-204, Rosella MENEGAZZO (a cura di), *Hokusai, Hiroshige, Utamaro*, cit., p. 67 e Henry D. SMITH II, "Blue and White Japan…", cit., pp. 2-3

**Figura 19.** Utagawa Kunisada, Gli attori Iwai Hanshirō V, Segawa Kikunojō V, Iwai Shijaku I, Onoe Kikugorō III, Ichikawa Danjūrō VII e Iwai Kumesaburō II (*Godaime Iwai Hanshirō, godaime Segawa Kikunojō, hatsu Iwai Shijaku, sandaime Onoe Kikugorō, shichidaime Ichikawa Danjurō, nidaime Iwai Kumesaburō* 五代目岩井半四郎、五代目瀬川菊之丞、初代岩井紫若、三代目尾上菊五郎、 七代目市川団十郎、二代目岩井粂三郎), 1828 circa, xilografia policroma, 36 x 25.3 cm, Museum of Fine Arts, Boston

Non è facile definire se la grande diffusione degli abiti *aizome* negli stessi anni sia da considerarsi un prodotto del *revival* della produzione ceramica o piuttosto un elemento che la favorì. In effetti lo stile bianco e blu era nato in tintura più come necessità che come scelta estetica: l'indaco era l'unica tinta in grado di legarsi alle fibre di cotone e pertanto il solo altro colore che avrebbe potuto accompagnarsi al suo blu era il bianco naturale del tessuto stesso. Tuttavia non è così azzardato pensare che un impulso alla propagazione di questo genere di abbigliamento possa essere stato fornito proprio dalla diffusione, nella vita quotidiana di Edo e non solo, di un sempre maggior numero di utensili di ceramica bianca e blu – oppure, se non altro, che essi abbiano avuto una certa influenza nello sviluppare nuovi modelli decorativi per il vestiario del tempo (d'altronde

è bene ricordare che la produzione di *ai* per scopi tintori ebbe un'impennata proprio in quello stesso periodo). Comunque sia, la relazione tra i due fenomeni è innegabile.

Si può inoltre ipotizzare che il blu intenso e scuro del cobalto che contraddistingueva tali porcellane abbia avuto un impatto notevole sul gusto estetico del tempo, generando un interesse per le tonalità più cariche di tale colore.

Certo è che in epoca Bunsei, quando l'indaco iniziò a spopolare come colorante blu nelle stampe *ukiyoe*, le porcellane *sometsuke* erano parte integrante della quotidianità del Giappone del tempo. Particolarmente interessanti sono alcuni *surimono* realizzati da Ryūryūkyo Shinsai (*Figure 20, 21 e 22*) , morto nei primi anni venti del XIX secolo, che rappresentano oggetti d'uso comune della vita cittadina a cavallo tra Settecento e Ottocento e in cui sono spesso presenti porcellane *sometsuke* – alcune decorate con paesaggi cinesi.

**Figura 20.** Ryūryūkyo Shinsai, Teiera in grès, ciotole, braciere e carbone in un *jūbako*, periodo Edo, xilografia policroma, 13.3 x 18.3 cm, Museum of Fine Arts, Boston

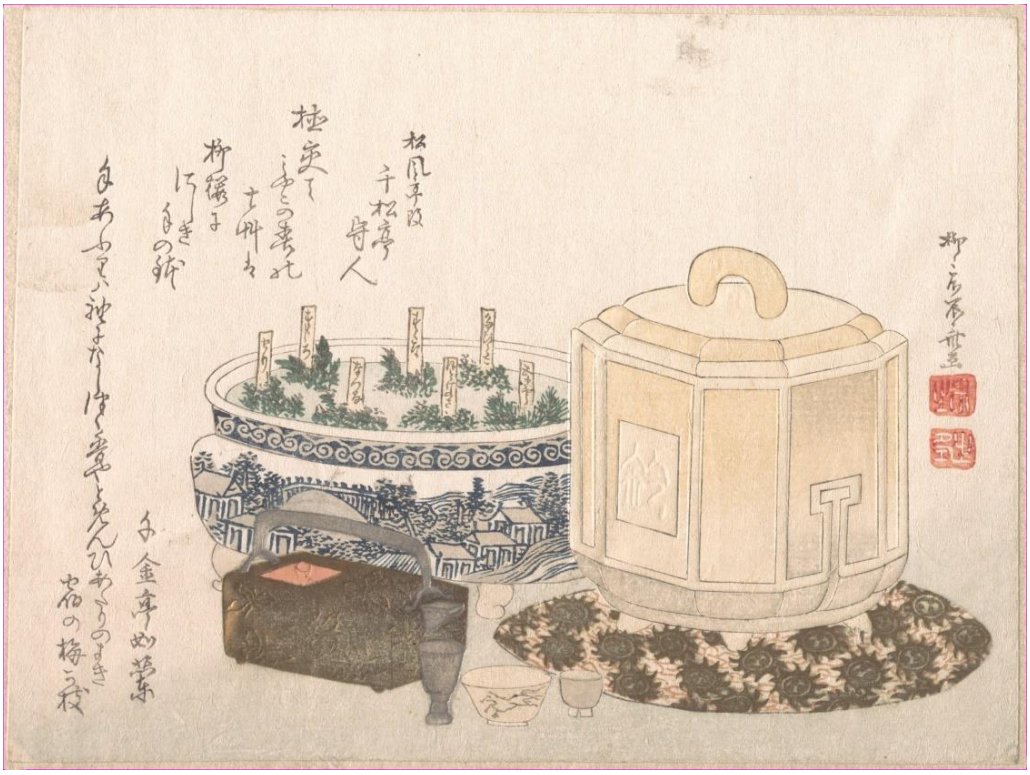

**Figura 21.** Ryūryūkyo Shinsai, Braciere e vaso da fiori, XIX secolo, xilografia policroma, 14.3 x 19.1 cm, Metropolitan Museum of Art, New York

**Figura 22.** Ryūryūkyo Shinsai, Utensili per incenso, periodo Edo, xilografia policroma, 14.2 x 18.9 cm, Museum of Fine Arts, Boston

L’estetica del blu e bianco pervadeva completamente la vita quotidiana dei *chōnin* nei primi decenni dell’Ottocento: oggetti d’uso comune che seguivano tale tendenza erano anche i motivi decorativi degli asciugamani *tenugui* 手拭 – uno ben visibile nel *surimono* di Shinsai *Non parlo* (*Iwazaru* 言わざる), degli inizi del secolo (*Figura 23*). Ma anche i tatuaggi, le cui principali sfumature erano quelle dell’indaco, furono fortemente influenzati da tale tendenza[24].

**Figura 23**. Ryūryūkyo Shinsai, Non parlo (*Iwazaru* 言わざる), inizi XIX secolo, xilografia policroma, British Museum, Londra

La moda del blu era quindi un dato di fatto quando, nei primi anni dell’era Tenpō, il blu di Prussia fece il suo debutto nei *nishikie* di Edo, segnando il successo degli *aizurie*.
Tuttavia l’estetica di cui si faceva strumento era già più che presente nella cultura giapponese: esso si inserì in un contesto in cui la popolarità di tale colore si era già

[24] Henry D. SMITH II, “Blue and White Japan…”, cit., p. 3

precedentemente affermata in più aspetti della quotidianità e stava allora emergendo anche nelle xilografie policrome, grazie all'uso dell'indaco. Il *bero*, dunque, non rivoluzionò il gusto per il blu di Edo: esso divenne un elemento cardine di una moda che non aspettava altro che la sua introduzione definitiva nel mondo delle stampe perché esse potessero finalmente dare piena voce a un fenomeno culturale che già da anni riguardava altri ambiti estetici, quali l'abbigliamento e le porcellane.

Nella realtà della "moda del blu" che si è fin qui delineata è possibile quindi inserire anche il successo nella stampa conosciuto dall'indaco durante l'era Bunsei e che precedette di fatto quello del blu di Prussia. In effetti, l'*ai* aprì la strada a una nuova tipologia di tonalità di blu, più scure e cariche, che fino ad allora erano state semi sconosciute nelle xilografie, dal momento che l'*aigami* non poteva render loro giustizia appieno. Fu una necessità, questa, dettata proprio dai gusti del pubblico, che in quegli stessi anni stava mostrando tutto il suo interesse verso quella cultura del bianco e blu che i tessuti *aizome* e le porcellane *sometsuke* avevano contribuito a diffondere, assieme a un sentimento per l'esotico che i soggetti cinesi delle ceramiche e i cieli blu di derivazione occidentale ispiravano. La stampa *ukiyoe* non poteva certamente restare indifferente a tale tendenza: era nella sua natura farsi portavoce e celebrazione degli usi e costumi dei *chōnin*, e pertanto una così spiccata passione per i blu scuri non sarebbe mai potuta restare inascoltata e non trovare riscontro nelle pubblicazioni del tempo. Tuttavia l'indaco presentava delle criticità non trascurabili dal punto di vista della stampabilità: era essenziale trovare un altro pigmento che permettesse di manifestare appieno tale sentimento per il blu e ne consentisse così una completa espressione, in tutte le sue potenzialità e sfumature, anche nella xilografia policroma. Il blu di Prussia risolveva il problema e per dipiù offriva un colore assai più brillante e intenso di quello dell'*ai*, versatile e adatto a realizzare qualsiasi gradazione. Il suo successo senza eguali era solamente questione di tempo: quando l'occasione si presentò, grazie alle massicce importazioni cinesi, esso trovò un terreno più che fertile e una moda del blu che non attendeva altro per espandersi e consolidarsi una volta per tutte.

Era questo, dunque, il panorama culturale in cui fiorirono gli *aizurie*, le stampe nelle sole gradazioni di blu e bianco inaugurate nel 1829 dal ventaglio di Keisai Eisen: non rappresentarono di certo una novità per l'estetica del tempo, anzi furono una naturale estensione di una moda già ben avviata nel mondo del tessile e della ceramica. La "rivoluzione" del blu di Prussia fu più che altro, quindi, quella di garantire loro una

maggiore diffusione e un processo di stampa più semplice che ne favorisse la proliferazione – qualcosa che non sarebbe mai potuto avvenire se ci si fosse limitati all'indaco.

La moda del blu proseguì ben oltre gli anni trenta del XIX secolo: le riforme suntuarie dell'era Tenpō, nel 1842, non fecero che rinnovare l'interesse per gli *aizurie*, che già avevano spopolato dieci anni prima[25]. Mentre stampe come *Gli attori Onoe Kikugorō IV come Goshuden Okuma, Ichimura Uzaemon XIII come la giovane Onami, sorella di Shichinosuke, e Ichikawa Kodanji IV come Kozaru Shichinosuke* (*Goshuden Okuma yondaime Onoe Kikugorō Shichinosuke imōto Onami jūsandaime Ichimura Uzaemon Kozaru Shichinosuke yondaime Ichikawa Kodanji*「御守殿お熊」四代目尾上菊五郎「七之助妹於浪」十三代目市村羽左衛門「小猿七之すけ」四代目市川小団次) di Utagawa Kunisada II del 1857 o *Koume* (*Koume* 小梅) dalla serie *Cento bellezze femminili in luoghi celebri di Edo* (*Edo meisho hyakunin bijo* 江戸名所百人美女) di Utagawa Kunisada del 1858 rivelano chiaramente come la passione per gli oggetti e gli abiti in bianco e blu fosse ancora ben lontana dallo sfiorire.

[25] Henry D. SMITH II, "Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints", cit., pp. 259-260

**Figura 24.** Utagawa Kunisada II, Gli attori Onoe Kikugorō IV come Goshuden Okuma, Ichimura Uzaemon XIII come la giovane Onami, sorella di Shichinosuke, e Ichikawa Kodanji IV come Kozaru Shichinosuke (*Goshuden Okuma yondaime Onoe Kikugorō Shichinosuke imōto Onami jūsandaime Ichimura Uzaemon Kozaru Shichinosuke yondaime Ichikawa Kodanji* 「御守殿お熊」四代目尾上菊五郎「七之助妹於浪」十三代目市村羽左衛門「小猿七之すけ」四代目市川小団次), 1857, xilografia policroma, dittico, 35.1 × 50.2 cm, Museum of Fine Arts, Boston

**Figura 25.** Utagawa Kunisada, Koume (*Koume* 小梅) dalla serie Cento bellezze femminili in luoghi celebri di Edo (*Edo meisho hyakunin bijo* 江戸名所百人美女), 1858, xilografia policroma, 37.6 x 25.5 cm, Museum of Fine Arts, Boston

## *6.2 Cieli azzurri e mondi distanti: il blu e lo sviluppo delle stampe paesaggistiche*

Il blu delle porcellane *sometsuke* aveva sicuramente una non trascurabile connotazione esotica, legata specialmente all'origine estera di tali oggetti e, soprattutto, ai paesaggi e ai decori sinizzanti che li contraddistinguevano. Una relazione ideale, dunque, con i paesi del Sud-Est asiatico (con cui il Giappone aveva contatti specialmente per quanto concerneva il commercio delle ceramiche) e in primis con la Cina, a cui tanto doveva lo stile ornamentale della produzione ceramica nipponica[26].

Ma l'esotismo evocato dal blu non si fermava qui, perché era anche un'altra la cultura associata a questo colore: quella europea. Un genere in particolare, che tanto successo avrebbe riscosso nel tardo periodo Edo, era profondamente debitore al blu e alle conoscenze occidentali convogliate nel paese soprattutto dai mercanti olandesi: quello dei *fūkeiga*, le stampe paesaggistiche.

La stretta connessione tra il paesaggio e le influenze occidentali in periodo Edo iniziò probabilmente attorno al 1720, allorché lo *shogun* Tokugawa Yoshimune allentò le proibizioni sulla circolazione di testi di origine europea, per la maggior parte olandesi, volute dai suoi predecessori. A seguito di tale provvedimento, manuali e immagini occidentali – talora traduzioni cinesi di opere europee – iniziarono a diffondersi maggiorente: si trattava di scritti di varia natura che spaziavano dalla medicina alla meccanica, dall'arte all'astronomia, passando per descrizioni di innovazioni nel campo tecnico-scientifico. In questo frangente si sviluppò una corrente intellettuale volta allo studio e all'applicazione delle conoscenze straniere, che andava sotto il nome di "Studi occidentali", *rangaku* 蘭学 (letteralmente "studio delle cose olandesi"). Assieme ai testi, venne introdotta nel paese una serie di oggetti nuovi e sicuramente curiosi agli occhi dei giapponesi del tempo, specialmente congegni quali visori ottici, camere lucide, cannocchiali, lanterne magiche e incisioni vedutistiche europee[27].

In concomitanza a tale fenomeno, iniziarono a rendersi disponibili alla vista dei giapponesi i primissimi quadri olandesi – pochi a dir la verità, dato che a Edo in mostra permanente ve ne erano soltanto due, facenti parte di un dono (composto da cinque

[26] Henry D. SMITH II, "Blue and White Japan…", cit., p. 2

[27] Rosella MENEGAZZO (a cura di), *Hokusai, Hiroshige, Utamaro*, cit., pp. 26-27, 67, Penelope MASON, *History of Japanese Art*…, cit., pp. 317-319 e Stephen LITTLE, "The Lure of the West…", cit., pp. 75-78, 93

dipinti) fatto dagli olandesi allo *shogun* Yoshimune nel 1724[28]. Queste raffigurazioni, unite alle più diffuse stampe e incisioni di origine europea che circolavano assieme ai libri e ai congegni ottici, bastarono a suscitare l'ammirazione e la curiosità degli artisti del tempo.

Iniziarono così a svilupparsi alcuni movimenti pittorici direttamente ispirati alle opere occidentali. A essere messe in pratica furono innanzitutto le nozioni riguardanti la prospettiva e le tecniche chiaroscurali, prima sconosciute nel paese, come il punto di fuga, le ombreggiature e altri effetti di luce. Rilevanza assunsero anche i pigmenti stranieri, ritenuti importanti per dare ai lavori uno stile che richiamasse ancor di più gli originali occidentali e tenuti in gran considerazione da artisti quali Satake Shozan[29]. Non è un caso che la prima descrizione del blu di Prussia sia opera, nel 1763, di Hiraga Gennai, esponente del movimento *rangaku* e dedito, fra le altre cose, anche alla pittura in stile occidentale (*yōfūga* 洋風画). Sulla scia degli insegnamenti di Gennai si formò anche la già citata scuola di pittura occidentale di Akita, la Akita ranga, che vide tra i suoi maggiori esponenti Satake Shozan, che nel 1778 scrisse alcuni trattati artistici in cui elogiava le qualità del pigmento blu sintetico importato dagli olandesi, e Odano Naotake, attivo dal 1774 al 1780, nei cui dipinti è stato identificato l'uso proprio di tale colore[30]. Altrettanto importante fu l'attività dei pittori Shiba Kōkan, allievo di Gennai e attivo negli ultimi decenni del XVIII secolo, e dei membri della scuola Maruyama-Shijō, primi fra tutti il suo fondatore Maruyama Ōkyo e il suo successore Matsumura Goshun, che non si limitarono a raffigurazioni in stile occidentale, ma traslarono le conoscenze derivate dalla cultura iconografica europea nella pittura tradizionale giapponese, realizzando lavori perfettamente in linea con il gusto nipponico ma caratterizzati da un maggiore realismo visivo. Proprio Ōkyo si dedicò, tra gli anni cinquanta e sessanta del Settecento, anche alla pittura dei cosiddetti *megane e* 眼鏡絵 (letteralmente "immagini ottiche"), immagini prospettiche che raffiguravano paesaggi cinesi, giapponesi ed europei, pensate per essere osservate per mezzo di visori ottici e che, in questo modo,

[28] Timon SCREECH, *The Shogun's Painted Culture*…, cit., pp. 202-203 e Stephen LITTLE, "The Lure of the West…", cit., pp. 75-76

[29] Timon SCREECH, *The Shogun's Painted Culture*…, cit., pp. 200-205, Stephen LITTLE, "The Lure of the West…", cit., p. 76 e Penelope MASON, History of Japanese Art…, cit., pp. 317-319

[30] SASAKI Seiichi, "Kinsei (18-seiki kōhan ikō) no Ajia ni okeru Purushian buruu…", cit., pp. 15-16, SHIMOYAMA Susumu e SHIMOYAMA Yasuko, "Ukiyo-e no shokuryō…", cit., p. 69 e Penelope MASON, *History of Japanese Art*…, cit., pp. 318-319

offrivano un effetto tridimensionale[31]. Sempre a lui si deve un'altra innovazione fondamentale per il successivo sviluppo del genere paesaggistico e per il ruolo del blu al suo interno: la rappresentazione del cielo azzurro nel dipinto *La vera vista del monte Asama* del 1760. È infatti proprio in questo periodo, la seconda metà del XVIII secolo, che comparvero, sotto l'influenza delle incisioni e pitture europee che circolavano in quegli anni, i primi cieli blu dell'arte giapponese. Tradizionalmente, nella pittura asiatica, il cielo era un elemento della composizione che non veniva colorato e solitamente era lasciato bianco, oppure leggermente sfumato, ma che certamente non si caratterizzava per l'uso del blu. Solo a seguito dell'influsso delle opere occidentali si iniziò ad accostare tale colore a questo specifico soggetto iconografico. Ecco dunque che il blu si associò all'Occidente, proprio grazie a tale particolare innovazione pittorica[32].

Ed ecco anche che il blu di Prussia si inserisce per la prima volta in questa complessa relazione: un pigmento straniero che si prestava perfettamente alla rappresentazione di un elemento compositivo che rimandava a una tradizione iconografica straniera. Un blu doppiamente esotico dunque, sia nella sua origine, sia per il tipo di soggetto che andava a caratterizzare.

Ciò non valse certo solo per la pittura, ma anche per la stampa. L'opera, alquanto insolita, *Un monastero francescano in Olanda* (*Oranda Furansukano garan no zu* 阿蘭陀フランスカノ伽藍之図), realizzata tra gli anni settanta e ottanta del Settecento da un autore ignoto e probabilmente ripresa da un'incisione europea (e che raffigura in realtà un foro romano), è particolarmente interessante in questo senso, perché presenta uno sfumato blu molto scuro nella parte superiore del cielo, mentre un colore ugualmente intenso – probabilmente indaco – caratterizza le nubi (*Figura 26*). Negli stessi anni tonalità altrettanto cariche, anche se non così marcate, venivano usate anche nelle xilografie prospettiche a soggetto giapponese, ma raramente si riscontrano nei fondali di altri generi – segno che tale specifica qualità di blu aveva una forte connotazione esotica che rimandava alle rappresentazioni di ispirazione occidentale.

[31] Penelope MASON, *History of Japanese Art*…, cit., pp. 318-322, Rosella MENEGAZZO (a cura di), *Hokusai, Hiroshige, Utamaro*, cit., p. 67 e Stephen LITTLE, "The Lure of the West…", cit., pp. 83-84

[32] Timon SCREECH, *The Shogun's Painted Culture*…, cit., pp. 203-205 e Henry D. SMITH II, "Blue and White Japan…", cit., p. 2

**Figura 26.** Artista ignoto, Un monastero francescano in Olanda (*Oranda Furansukano garan no zu* 阿蘭陀フランスカノ伽藍之図), anni settanta-ottanta del XVIII secolo circa, xilografia policroma, 23.7 x 35.8 cm, Museum of Fine Arts, Boston

Intorno alla metà del XVIII secolo cominciarono a svilupparsi i cosiddetti *ukie* 浮き絵 (letteralmente "immagini fluttuanti"), stampe prospettiche che nascevano dall'ispirazione diretta a illustrazioni, quadri e incisioni europee e dalla sperimentazione delle tecniche compositive e figurative quali le nozioni di punto di fuga e chiaroscuro, la prospettiva e gli effetti di luce e ombra. Il primo artista a cimentarsi in questo genere di raffigurazioni fu Okumura Masanobu, negli anni quaranta del Settecento, che si dedicò principalmente alla riproduzione degli spazi interni, specialmente quelli dei teatri *kabuki*, esaltandone la profondità e le architetture. Rappresentazioni degli ambienti esterni esistevano, ma erano ancora relativamente limitate. Queste divennero popolari a partire dagli anni settanta del secolo, soprattutto grazie ai lavori di tal genere realizzati da Utagawa Toyoharu, il quale si era formato a Kyoto e aveva sicuramente avuto modo di osservare da vicino i paesaggi dei *megane e* eseguiti da Maruyama Ōkyo. Le stampe prospettiche di Toyoharu – che raffiguravano sia luoghi del Giappone, sia fantasiose vedute dell'Europa, riprese (e reinterpretate) da acqueforti e incisioni occidentali – divennero assai popolari nelle ultime decadi del XVIII secolo, sia per l'originalità e il fascino che esercitavano sul pubblico grazie all'impiego delle nozioni compositive occidentali, sia per il sapiente utilizzo della relativamente nuova tecnica di stampa

policroma, perfezionata da Harunobu appena pochi anni prima (*Figura 27*). Le sue opere più apprezzate, in particolare, erano le bizzarre e alquanto fantastiche vedute di paesaggi e località dell'Europa e della Cina, che spesso mescolavano assieme i due mondi: ciò che contava era infatti l'effetto esotico, e pertanto affascinante, che tali xilografie avrebbero esercitato sull'osservatore, grazie alla combinazione dei metodi figurativi occidentali e dei soggetti stranieri (all'epoca inconoscibili per la gran parte dei giapponesi; *Figura 28*)[33].

**Figura 27.** Utagawa Toyoharu, Immagine prospettica del Sanjūsangendō a Fukagawa, a Edo (*Ukie O Edo Fukagawa Sanjūsangendō no zu* 浮絵御江戸富賀川三拾三軒堂之図), anni settanta del XVIII secolo circa, xilografia policroma, 25.5 x 38 cm, Museum of Fine Arts, Boston

[33] Rosella MENEGAZZO (a cura di), *Hokusai, Hiroshige, Utamaro*, cit., pp. 26-27, 67 e Stephen LITTLE, "The Lure of the West…", cit., pp. 76-84

**Figura 28.** Utagawa Toyoharu, Scena occidentale n. 6, dalla serie Scene cinesi e giapponesi (*Tōwa keiseki* 唐和景夕), periodo Edo, xilografia policroma, 12.4 x 17.1 cm, Museum of Fine Arts, Boston

Fu proprio dagli *ukie* e dalla loro stretta connessione con l'arte figurativa europea – la stessa che aveva introdotto i cieli blu nell'iconografia giapponese – che in xilografia poté svilupparsi il genere dei *meishoe* 名所絵 ("immagini di luoghi famosi"), ovvero rappresentazioni paesaggistiche che immortalavano località celebri del Giappone, note per la loro bellezza o per le loro relazioni con opere letterarie, eventi storici o leggende (una tematica che già poteva vantare una lunga tradizione in pittura). Le stampe prospettiche, con le loro inquadrature grandangolari e l'attenzione alle architetture, ben si confacevano a tale tipologia di soggetti – che divennero sempre più comuni alla fine del XVIII secolo e gli inizi del XIX secolo, grazie alle opere di artisti quali Kitao Masayoshi, Utagawa Toyokuni (discepolo di Utagawa Toyoharu) e degli allievi di quest'ultimo, ovvero Utagawa Kunitora, Utagawa Kuniyoshi e Utagawa Kunisada[34]. Autori tra i più celebri dell'*ukiyoe* si cimentarono in questo genere: Katsushika Hokusai realizzò vari *ukie* agli inizi della sua carriera (*Figura 29*), alla fine del Settecento, e continuò a cimentarsi nell'arte del paesaggio lungo tutta la sua carriera, realizzando tra le più famose serie di tutta la storia della xilografia giapponese. Agli inizi del XIX

secolo, inoltre, l'attenzione degli artisti si rivolse anche agli effetti di luce e ombra derivati dalla tradizione occidentale, come dimostrano alcune opere di Kunisada e di Utagawa Hiroshige[35].

**Figura 29.** Katsushika Hokusai, La vista dei fuochi d'artificio in una serata fresca presso il ponte Ryōgoku (*Ryōgokubashi yūsuzumi hanabi kenbutsu no zu* 両国橋夕涼花火見物之図), dalla serie Immagini prospettiche di nuova pubblicazione (*Shinpan ukie* 新版浮絵), anni ottanta del XVIII secolo circa, xilografia policroma, 25.5 x 35.7 cm, Museum of Fine Arts, Boston

Se durante il XVIII secolo il paesaggio negli *ukiyoe* rimase per la stragrande maggioranza dei casi relegato agli sfondi, su cui si stagliavano le figure umane, il vero soggetto delle illustrazioni, a partire dal XIX secolo esso cominciò a guadagnarsi un ruolo da protagonista all'interno della produzione xilografica: i *meishoe* iniziarono a diffondersi e a riscuotere popolarità a Edo, conquistando sempre più spazio nel mercato editoriale. Le ragioni che concorsero all'ascesa di questo "nuovo" genere, le cosiddette "stampe paesaggistiche" (*fūkeiga* 風景画), furono diverse. Prima di tutto, come si è appena visto, una certa curiosità e fascino esercitato dall'impiego di strategie compositive riprese dall'arte occidentale.

[34] Stephen LITTLE, "The Lure of the West…", cit., pp. 87-90, Rosella MENEGAZZO (a cura di), *Hokusai, Hiroshige, Utamaro*, cit., pp. 26-27, 67 e Flaminio GUALDONI, "La vita e l'arte", cit., pp. 24-28
[35] Stephen LITTLE, "The Lure of the West…", cit., pp. 91-93

Altri due fattori ebbero però un ruolo determinante.

In epoca Edo, si registrò lo sviluppo di un gran numero di attività commerciali, artigianali e d'intrattenimento collegate alla vita cittadina e si assistette alla moltiplicazione di locande e botteghe anche lungo le principali vie di comunicazione del paese, ora attraversate ogni giorno da un gran numero di viaggiatori. Le stesse pubblicazioni di stampe e libri permisero di ampliare la fama e la condivisione di determinate località, note per la loro bellezza o altre attrattive, che divennero in poco tempo vere e proprie mete turistiche o di pellegrinaggio. Al successo di specifici luoghi o percorsi, si aggiunse anche la pratica del *sankin kōtai*, imposta dagli *shogun* Tokugawa a tutte le famiglie della nobiltà feudale, che riversò sulle principali arterie del Giappone un gran numero di persone facenti parte dei seguiti dei signori che si recavano a Edo. Tutto ciò favorì la nascita di un'economia basata sugli spostamenti interni al paese, che portò alla pubblicazione di vere e proprie guide turistiche e di viaggio (*annaiki* 案内記). La popolarità di questi testi crebbe gradualmente negli anni, fino a quando non iniziò la serializzazione del romanzo umoristico di Jippensha Ikku *A piedi lungo il Tōkaidō* (*Tōkaidōchū hizakurige* 東海道中膝栗毛), durata dal 1802 al 1822, che si rivelò un vero e proprio successo commerciale. La tematica del viaggio divenne in questo modo sempre più apprezzata dal pubblico e il mercato editoriale dei *nishikie* colse in questa nuova tendenza un ottimo spunto per incentivare il genere paesaggistico. A ciò si sommò una serie di leggi suntuarie promulgate durante l'era Kansei 寛政 (1789-1801), che andarono a colpire il fiorente commercio dei *bijinga* e degli *yakushae*, imponendo notevoli restrizioni alle pubblicazioni: ad artisti ed editori si rese dunque necessario trovare nuovi soggetti per le loro opere. E ancora una volta il paesaggio si rivelò la risposta giusta[36].

La strada era quindi aperta al successo dei *meishoe* e più in generale dei *fūkeiga*.

È in questo panorama che si inserisce ancora una volta il blu: il colore dei cieli nella tradizione figurativa occidentale, che aveva portato in Giappone anche le nozioni di prospettiva e profondità degli spazi a cui, ovviamente, il genere paesaggistico delle stampe era strettamente debitore. Acqua e cielo erano due elementi imprescindibili nelle rappresentazioni vedutistiche, come lo era anche la resa della distanza degli elementi

[36] Rosella MENEGAZZO (a cura di), *Hokusai, Hiroshige, Utamaro*, cit., pp. 34-36, 49-52, 55, Sarah THOMPSON, "The World of Japanese Prints", cit., pp. 40-45, Amaury A. GARCÍA RODRÍGUEZ, "La xilografía del periodo Edo", cit., p. 54-55, 57-58 e Flaminio GUALDONI, "La vita e l'arte", cit., pp. 43-44

della composizione, che nei *fūkeiga* sarebbe stata suggerita mediante la prospettiva aerea[37].

Serviva dunque un pigmento blu che permettesse di comunicare la profondità e la lontananza degli spazi e dei soggetti raffigurati, di esprimere le diverse gradazioni delle superfici d'acqua e del cielo: un blu intenso e scuro, che suggerisse così la distanza, ma che allo stesso tempo potesse garantire un'ampia gamma di tonalità, anche quelle più tenui, e – soprattutto – che consentisse di eseguire una serie di effetti sfumati, anche complessi, che i soggetti paesaggistici e la loro prospettiva aerea richiedevano.

Lo *tsuyukusa* si proponeva come un colorante versatile che permetteva dei buoni esiti nel *bokashi*, ma presentava tonalità troppo chiare per soddisfare le necessità sopraindicate – senza considerare i problemi legati alla sua instabilità all'umidità. L'indaco si presentava più adatto allo scopo per via della sua colorazione scura, ma aveva anche il difetto di essere difficilmente stampabile e insolubile in acqua, oltre che garantire un numero relativamente ridotto di tonalità – tutti elementi che lo rendevano inadatto alla resa di molteplici sfumature. Non esattamente l'ideale, quindi, per essere usato nelle ampie aree blu che contraddistinguevano i paesaggi. Notevoli miglioramenti furono introdotti in questo senso durante l'era Bunsei, come si è detto in precedenza, tanto da poter garantire dei pregevoli effetti *bokashi* anche utilizzando tale colorante.

Un buon esempio del grado di abilità raggiunto dagli stampatori nell'uso dell'indaco può essere rappresentato dallo sfumato che caratterizza l'acqua del fiume nel trittico di Utagawa Kunisada *Gli attori Iwai Kumesaburō II come Hisamatsu, Ichikawa Danjūrō VII come Kimon Kihei e Iwai Shijaku I come Aburaya Osome* (*Hisamatsu Iwai Kumesaburō nidaime, Kimon Kihei Ichikawa Danjūrō shichidaime, Aburaya Osome Iwai Shijaku shodai*「久まつ岩井粂三郎」二代目「鬼門喜兵衛市川団十郎」七代目「油屋お染　岩井紫若」初代) del 1825 – data in cui il *bero* non era ancora stato introdotto (*Figura 30*).

[37] MATSUI Hideo e SHIMOYAMA Susumu, "Ukiyoe hanga ni shiyōsareta…", cit., p. 23, MATSUI Hideo e SHIMOYAMA Susumu, "RI keikō Xsen hi-hakai bunsekihō…", cit., p. 440

**Figura 30.** Utagawa Kunisada, Gli attori Iwai Kumesaburō II come Hisamatsu, Ichikawa Danjūrō VII come Kimon Kihei e Iwai Shijaku I come Aburaya Osome (*Hisamatsu Iwai Kumesaburō nidaime, Kimon Kihei Ichikawa Danjūrō shichidaime, Aburaya Osome Iwai Shijaku shodai* 「久まつ岩井粂三郎」 二代目「鬼門喜兵衛　市川団十郎」七代目「油屋お染　岩井紫若」初代), 1825, xilografia policroma, 37.6 x 77.7 cm, Museum of Fine Arts, Boston

Tuttavia, è più che probabile che la caratterizzazione di ampi spazi blu e delle loro numerose differenti tonalità fosse in ogni caso assai complessa se ci si avvaleva dell'*ai*, che restava sempre e comunque un pigmento dalla stampabilità tutt'altro che eccelsa.

Ecco dunque che l'introduzione del blu di Prussia si rese essenziale per la definitiva affermazione del genere paesaggistico, perché finalmente gli artisti e gli stampatori avevano a disposizione un colore che non soltanto forniva loro l'intera gamma delle sfumature possibili del blu, ma era anche estremamente stabile e versatile, intenso e brillante e consentiva di sfruttare al massimo tutte le potenzialità delle tecniche *bokashi*. Gli studiosi sono concordi, in questo senso, nell'affermare che senza tale pigmento la nascita di serie come *Trentasei vedute del monte Fuji* di Hokusai o *Cinquantatré stazioni del Tōkaidō* di Hiroshige non sarebbe stata possibile[38].

Non bisogna però dimenticare il significato intrinseco che il blu, come si è visto, possedeva: esso era un colore percepito come legato a paesi lontani – la Cina e i paesi del Sud-Est asiatico, evocati dai paesaggi e dai decori in cobalto delle porcellane *sometsuke*, e l'Europa, sempre presente con la sua influenza nelle immagini prospettiche e nei cieli azzurri come quelli dei quadri olandesi. Il genere paesaggistico era di per sé il frutto degli influssi della tradizione figurativa occidentale e nessun altro colore poteva

[38] SHIMOYAMA Susumu e SHIMOYAMA Yasuko, "Ukiyo-e no shokuryō…", cit., pp- 66-69, MATSUI Hideo e SHIMOYAMA Susumu, "RI keikō Xsen hi-hakai bunsekihō…", cit., p. 440, 448 e MATSUI Hideo e SHIMOYAMA Susumu, "Ukiyoe hanga ni shiyōsareta…", cit., p. 23

addirsi a tale genere quanto il blu. L'adozione del blu di Prussia, un pigmento di origine estera che ricordava in tutto e per tutto il colore del cobalto e che era stato usato in quei dipinti olandesi che nel XVIII secolo avevano affascinato gli artisti giapponesi, si pone quasi come una scelta naturale in quest'ordine di cose.

Hokusai fu uno dei primi a scorgerne le infinite potenzialità, creando alcune delle serie più iconiche dell'arte della stampa giapponese: *Trentasei vedute del monte Fuji* (pubblicata tra il 1830 e il 1832) e *Viaggio tra le cascate delle varie province* (realizzata in seguito, tra il 1832 e il 1833), entrambe successi clamorosi già all'epoca. Fu con questi suoi lavori che il genere paesaggistico poté consolidarsi una volta per tutte: lavori che tuttavia non avrebbero avuto lo stesso fascino e forse neppure lo stesso impatto – ammettendo che potessero essere realizzati – se non fosse stato per il blu di Prussia. Ne sarebbero seguiti altri, sempre caratterizzati da un abile uso del pigmento europeo, per esempio *Vedute insolite di famosi ponti giapponesi* (*Shokoku meikyō kiran* 諸國名橋奇覧), serie pubblicata tra il 1833 e il 1834[39].

A raccogliere il testimone di Hokusai sarebbe stato Utagawa Hiroshige, anch'egli maestro del genere *fūkeiga*: tra il 1833 e il 1834 realizzò la serie *Cinquantré stazioni del Tōkaidō*, che lo consacrò come nuovo riferimento delle xilografie paesaggistiche, seguita nel 1834 da *Otto vedute di Ōmi* (*Ōmi hakkei no uchi* 近江八景の内) e *Vedute celebri di Kyoto* (*Kyōto meisho no uchi* 京都名所の内) – solo l'inizio di una prolifica carriera che sarebbe durata fino al 1858. Hiroshige fece un uso magistrale del blu di Prussia nelle sue opere, a tal punto che i blu delle sue stampe, che nella seconda metà dell'Ottocento avrebbero lasciato a bocca aperta gli artisti e i collezionisti europei e americani, divennero noti in Occidente come "blu di Hiroshige" – ovviamente senza che nessuno sapesse che in realtà erano frutto di un pigmento tutt'altro che giapponese[40].

Autori come Hokusai e Hiroshige, che operavano nel campo dei *meishoe* da molto prima che il *bero* divenisse disponibile nel mercato delle stampe policrome di Edo, erano sicuramente ben consci delle potenzialità che tale colore aveva e soprattutto delle sue ottime qualità tecniche e tonali, queste ultime celebrate anche in pittura fin dai tempi di Hiraga Gennai. È dunque plausibile che essi, ma soprattutto gli stampatori che lavoravano con loro, avessero già cominciato a introdurlo, a puro titolo sperimentale, in

[39] Rosella MENEGAZZO (a cura di), *Hokusai, Hiroshige, Utamaro*, cit., pp. 49-53, 75, 99

[40] Rosella MENEGAZZO (a cura di), *Hokusai, Hiroshige, Utamaro*, cit., pp. 50-53 e Flaminio GUALDONI, "La vita e l'arte", cit., pp. 43-47

alcune delle loro vedute, prima che esso divenisse la norma con gli inizi dell'era Tenpō[41].

Comunque sia, il blu, e nello specifico il blu di Prussia, era fin dall'inizio un colore strettamente legato alla nuova iconografia paesaggistica, sviluppatasi nella seconda metà del XVIII secolo proprio a seguito delle influenze occidentali. In quegli anni vennero introdotte conoscenze tecniche e compositive quali il punto di fuga o il chiaroscuro, che permisero la realizzazione di stampe prospettiche, che riscossero una notevole popolarità – sia perché incuriosivano il pubblico con il loro effetto tridimensionale, sia perché raffiguravano luoghi lontani ed esotici, specie vedute della Cina e dell'Europa – realtà del tutto sconosciute e quasi fantastiche nella concezione dei giapponesi dell'epoca. Un elemento che contraddistingueva le opere occidentali, incisioni o quadri, che ispirarono questa passione per quanto fosse straniero e lontano, erano i cieli azzurri – una novità che l'iconografia giapponese, pittorica e xilografica, fece presto sua.

Il blu divenne in qualche modo il colore simbolo della "rivoluzione" spaziale del Giappone di quegli anni: in campo artistico, mediante l'introduzione dei cieli azzurri, di un'iconografia paesaggistica nuova e delle nozioni prospettiche e chiaroscurali, e in campo culturale, dove queste innovazioni tecniche e stilistiche richiamavano e alimentavano l'interesse nei confronti di paesi distanti e sconosciuti, di luoghi fantastici conoscibili (forse) solamente per mezzo di rappresentazioni altrettanto bizzarre, di culture e sistemi di conoscenza totalmente differenti da quelli giapponesi, che potevano solamente in parte essere decodificati per mezzo di testi e manuali importati nel paese. Il blu rappresentava dunque la distanza – fisica e concettuale – che separava il Giappone dalla Cina e dall'Europa, un mondo altro sognato e immaginato, che suscitava curiosità e stupore con le sue invenzioni tecnologiche e scientifiche. E nulla poteva d'altronde incarnare meglio tali fascinazioni esotiche se non proprio il blu del mare, che separava il paese dal continente e da cui giungevano gli stranieri, del cielo, realtà distante per antonomasia, della lontananza suggerita dalla prospettiva aerea delle stampe paesaggistiche e, soprattutto, di un pigmento sintetico venuto dall'estero – il blu di Prussia, appunto.

[41] MATSUI Hideo e SHIMOYAMA Susumu, "RI keikō Xsen hi-hakai bunsekihō…", cit., p. 448

## *6.3 Blu e carta: aizurie*

Questo dunque era il panorama culturale in cui si decretò il successo degli *aizurie* 藍刷り絵, ovvero stampe realizzate nelle sole gradazioni del blu e del bianco.

Come il *Masaki no katsura* suggerisce, a dare il via a questa moda che investì Edo negli anni dell'era Tenpō fu un ventaglio, raffigurante un paesaggio cinese, disegnato da Keisai Eisen, nel 1829.

Nel suo saggio "Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints" (2005), Henry Smith II propone un'attenta analisi di questo fenomeno, ritenendo che il successo ottenuto dall'opera di Eisen spinse buona parte degli editori a riproporre stampe nello stesso stile l'anno seguente, dal momento che, quando il paesaggio cinese in blu venne pubblicato nell'estate del 1829, era oramai troppo tardi per loro per rispondere all'enorme favore di pubblico che tale lavoro riscosse.

L'innovazione di Eisen fu quella di utilizzare più matrici per il blu nella realizzazione del suo ventaglio, in modo da ottenere un'ampia gamma di gradazioni e variare così le sfumature dello stesso colore – una tecnica assai sofisticata, impensabile con qualsiasi altro pigmento se non il blu di Prussia[42].

Benché tale espediente fosse assolutamente una novità, altrettanto non si può dire dell'idea di una stampa nei soli colori blu e bianco.

Le prime testimonianze di immagini stampate in blu risalgono a dei ventagli cinesi dell'era Hōei 宝永 (1704-1711), a Kyoto, dei quali però non si hanno evidenze. Opera assai più recente ma il cui influsso fu probabilmente più rilevante, fu il libro *Sei vedute di Arima* (*Arima rokkei* 有馬六景), pubblicato a Kyoto nel 1770, che raffigurava sei paesaggi della località termale di Arima accompagnati da poesie cinesi. Al 1815 risale invece una piccola incisione stampata in indaco e raffigurante un'insolita scena occidentale, eseguita dall'artista di Kyoto Inoue Kyūkō, e che mostra ancora i segni delle stecche del ventaglio su cui probabilmente era stata montata. Si conoscono anche altri *aizurie* pubblicati a Kyoto, tra cui anche paesaggi, ma la loro datazione è posteriore.

Un ultimo antecedente della moda che sarebbe scoppiata a partire dal 1829, furono dei lavori eseguiti dallo stesso Eisen: alcuni frontespizi illustrati di romanzi *ninjōbon* 人情

[42] Henry D. SMITH II, "Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints", cit., pp. 250-252

本[43] editi negli anni venti del XIX secolo. Stampate per mezzo di una sola matrice in blu, tali immagini presentano il primo impiego conosciuto del blu di Prussia a Edo. La prima pubblicazione di questo genere è il romanzo *Nokinarabi musume hachijō* 軒並娘八丈 del 1824, seguita nel 1826 dai tre volumi del *Kuruwa zōdan* 廓雑談 ("Racconti del quartiere di piacere"), tutti contenenti un frontespizio illustrato in blu e bianco. Non vi è la certezza assoluta che queste opere siano le edizioni originali, in quanto potrebbe trattarsi di ristampe risalenti agli anni trenta del secolo – ma poiché le riedizioni erano spesso meno pregiate, sembra improbabile che possa essere stato deciso di eseguirle in blu di Prussia[44].

Questi antecedenti dimostrano come in realtà gli *aizurie* non siano nati in conseguenza all'introduzione del nuovo pigmento straniero, ma esistessero già in precedenza.

Osservando la sempre maggiore diffusione delle porcellane *sometsuke* agli inizi del XIX secolo fino alla loro conclamata ordinarietà nella vita materiale in epoca Bunsei, l'esistenza di stampe che riproponessero un'estetica del blu e bianco e di una loro discreta diffusione prima della fatidica data del 1829 non sembra un'ipotesi così azzardata.

Alcuni elementi appaiono particolarmente interessanti nelle opere precedentemente citate, tutti in qualche modo riconducibili alla moda del blu che stava prendendo piede a Edo a partire dagli ultimi anni del XVIII secolo e all'idea di tale colore come esotico e associato a realtà straniere.

Il testo *Sei vedute di Arima* specialmente si pone come eloquente: innanzitutto esso presenta le viste di alcuni panorami e la sua data di esecuzione si colloca proprio negli anni in cui le stampe prospettiche e i primi *meishoe* iniziavano a riscuotere una certa popolarità – proprio quel genere paesaggistico in cui il blu svolse un ruolo cardine. In secondo luogo, a tali immagini sono associati dei componimenti cinesi: ancora una volta tutto sembra suggerire un rimando alle porcellane *sometsuke*, con le loro origini e decorazioni continentali, fatto che ricolloca nuovamente il blu in una relazione stretta con l'alterità di un paese straniero.

[43] I *ninjōbon* 人情本 erano racconti di fantasia a carattere sentimentale, che ponevano l'accento su emozioni e vicende romantiche, come d'altro canto suggerisce il loro stesso nome: "romanzi dei sentimenti". Essi comparvero intorno al 1818 e spesso si componevano di svariati capitoli, anticipati da un frontespizio illustrato; si veda: HIOKI Kazuko, "Japanese printed books of the Edo period (1603–1867)…", cit., p. 97

[44] Henry D. SMITH II, "Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints", cit., pp. 245-246

Una pubblicazione come questa, legata al tema del viaggio e del paesaggio – a loro volta giustapposti alla cultura cinese – sembra essere perfettamente in linea con il clima di interesse e curiosità verso i mondi esotici della Cina e dell'Europa che si respirava tra la fine del XVIII secolo e gli inizi del XIX secolo, e il blu non poteva che sottolineare ancor di più tale legame.

Altrettanto iconica può essere intesa l'incisione raffigurante una scena europea. Il fatto che sia stata realizzata nel 1815 è un chiaro indizio che la moda per l'esotico Occidente (e la Cina – dal momento che, come si è visto precedentemente, spesso le due realtà venivano sovrapposte) era ancora ben lontana dal venir meno anche negli ultimi anni dell'era Bunka. Nuovamente la scelta del blu per un'immagine che conserva una forte connotazione straniera è tutt'altro che casuale, bensì un rimando alla sua stretta relazione con l'idea di Europa (si ricordino i cieli blu dei quadri e delle stampe olandesi). Se inoltre si considera che tale illustrazione venne montata su di un ventaglio, per farne sfoggio, si può scorgere in modo ancor più distinto la forte interconnessione tra la moda per l'esotico e quella del bianco e blu, nell'abbigliamento oltre che nelle ceramiche, che si stava oramai definitivamente affermando proprio in quegli anni. Il blu scuro dell'indaco faceva tendenza dunque, così come una raffigurazione palesemente occidentale – abbastanza, perlomeno, da poter giustificare la decisione di montare tale incisione su di un ventaglio per esibirla, anche quando la sua forma rettangolare implica chiaramente che questo non era il fine per cui era stata concepita.

Per quanto riguarda il caso dei frontespizi illustrati di Eisen, qualora effettivamente essi attestino l'impiego del blu di Prussia a Edo già nel cuore degli anni venti dell'Ottocento, viene da chiedersi come mai l'autore abbia atteso fino al 1829 per lanciare sul mercato il suo famoso ventaglio. La risposta sta, ancora una volta, nella scarsa reperibilità che caratterizzava il *bero* nella Edo di quegli anni: quella di un libro era una pubblicazione che constava di un numero minore di copie rispetto a una serie di stampe – specie quelle pensate per essere utilizzate su dei ventagli. Anche la superficie su cui il colore andava applicato era assai più ridotta rispetto a quella di un *nishikie*, e il fatto che qui si sia impiegata una sola matrice, invece che sfruttare tale pigmento per ottenere più sfumature, sembra avvalorare ulteriormente l'ipotesi che la quantità di colore effettivamente disponibile fosse alquanto limitata e, per questo, preziosa. Tutto ciò confermerebbe il fatto che il reale problema legato all'uso per le stampe del blu di Prussia a Edo in epoca Bunsei fosse proprio la sua scarsissima reperibilità e i

quantitativi troppo esigui per poter pensare di impiegarlo per edizioni massicce e su larga scala – per dipiù a basso costo – come i *nishikie*. Ecco perché probabilmente Eisen fu costretto ad aspettare il 1829 prima di poter eseguire il suo ventaglio in più gradazioni di blu, benché probabilmente avesse già intuito da tempo – come verosimilmente il suo editore – la vendibilità di un prodotto simile. In effetti, il fatto che già anni prima si fosse scelta un'illustrazione *aizurie* per il frontespizio di opere popolari come potevano essere due "romanzi dei sentimenti", i *ninjōbon* appunto, può indicare come l'estetica del blu e bianco fosse ben accolta e apprezzata dal pubblico anche su carta.

La grande innovazione di Eisen fu proprio quella di introdurre una stampa a più matrici, che restituisse un'estesa gamma di gradazioni del blu, cosa che in effetti era completamente assente nei precedenti analizzati, tutti realizzati a partire da un solo blocco.

Le ragioni, come si è visto, potevano essere legate alla poca disponibilità di pigmento, nel caso del blu di Prussia, mentre per quanto riguarda il suo concorrente, l'indaco, ciò era dettato probabilmente dalla difficoltà rappresentata dalla sua ridotta stampabilità e la complessità che contraddistingueva il suo processo di impressione xilografica – oltre al fatto che, qualora il colorante non fosse stato di alta qualità, ne sarebbe servita una grande quantità per ottenere un blu così intenso.

Infine poteva trattarsi di un fattore estetico, ricercabile nella volontà di restare più fedeli ai modelli decorativi che caratterizzavano le vesti e le porcellane dell'epoca – anche se alcuni di questi oggetti presentavano comunque una notevole gamma di sfumature in cobalto, molto più vicine a quelle del ventaglio di Eisen (*Figure 31 e 32*).

**Figura 31.** *Kenbyō* con paesaggio cinese in bianco e blu, manifattura di Hirado, tardo XVIII secolo, porcellana con blu cobalto sotto coperta, h 21.6 cm, Metropolitan Museum of Arts, New York

**Figura 32.** Bottiglia ottagonale per *saké* con paesaggio cinese in bianco e blu, manifattura di Hirado, tardo XVIII secolo, porcellana con blu cobalto sotto coperta, h 15.2 cm x 9.5 cm, Metropolitan Museum of Art, New York

La scelta di un paesaggio cinese per tale opera, realizzata con questa nuova tecnica *aizuri*, si rivelò dunque assolutamente logica. Henry Smith II ipotizza che oltre alla continuità iconografica con le porcellane del tempo, si volesse anche sottolineare l'originalità della stampa usando un tema insolito[45].

Tuttavia gli *aizurie*, come si è visto, avevano probabilmente molti più legami, figurativi e concettuali, con le ceramiche *sometsuke* e il gusto per l'esotico di quanto non possa sembrare. La scelta di una veduta cinese, dunque, fu forse una ponderata, sicuramente vincente, scelta commerciale, che metteva in relazione l'esotismo del blu con un soggetto estero eppure perfettamente noto e comune tra i *chōnin* del tempo. Da un lato vi erano infatti l'originalità di una tecnica mai utilizzata prima in quel campo – ovvero una stampa a più blocchi per lo stesso colore – e l'elemento straniero rappresentato dal paesaggio in sé e dall'uso del solo blu, dall'altro una continuità tematica ed estetica con le mode materiali dell'epoca in fatto di abbigliamento e oggetti quotidiani, che dunque mitigavano e anzi si riconoscevano perfettamente in quel ventaglio, che solo apparentemente era insolito, ma in realtà celebrava un gusto per l'esotico e il bizzarro (tale in quanto originario di un altro paese) che era oramai parte integrante della vita di quegli anni. Lo stesso genere del paesaggio, come si è detto, presupponeva un profondo legame con il blu, un blu intenso che il *bero* incarnava appieno.

A questo proposito si osservino le opere *Immagine prospettica del tempio Zōjōji a Edo* (*Ukie Edo Zōjōji no zu* 浮絵 江都増上寺之図) di Katsukawa Shunkō degli anni novanta del XVIII secolo (*Figura 33*) e *Alba primaverile presso la Fonte dei fiori di pesco* (*Tōgen shungyō* 桃原春曙) di Sō Shiseki del 1770 (*Figura 34*), immagine ripresa poi anche dallo stesso Keisai Eisen nell'illustrazione *La Fonte dei fiori di pesco a Wuling* (*Tōgen Buryō* 武陵桃源; *Figura 35*). Non si tratta di vere e proprie *aizurie*, in quanto vi si riscontra anche l'uso dell'inchiostro nero e di altri colori (anche se pochi), tuttavia l'estetica che esse propongono è assai analoga a quella delle stampe in solo blu. L'aspetto più importante qui è la loro associazione al paesaggio, nel caso della veduta prospettica dello Zōjōji, e a una realtà straniera, addirittura fantastica, nelle altre due, dal momento che il soggetto raffigurato è un luogo immaginario protagonista di un racconto cinese. Il colore dominante è innegabilmente il blu, nel suo contrasto con il bianco. L'estetica dei *sometsuke* e dei tessuti *aizome* è ancora una volta evocata, ma altrettanto vale per quel rimando costante all'alterità, rappresentata dalla tecnica

[45] Henry D. SMITH II, "Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints", cit., pp. 248-252

prospettica occidentale adoperata e dalla tematica cinese, e la distanza, fisica – nel caso della profondità suggerita grazie alla prospettiva o allo sfumato delle montagne – e culturale – quella dei due paesi a cui si fa più o meno velatamente riferimento (l'Occidente, da cui derivano gli *ukie*, e la Cina, la cui ambientazione è fin troppo chiara). Il paesaggio è qui l'elemento che raccoglie e unisce tutti questi fattori in un *unicum* concettuale, a cui si associa necessariamente il colore dell'esotismo, ovvero il blu. Tre lavori, questi, che forse possono essere intesi quali antecedenti (anche se è bene far notare che la xilografia di Eisen non è datata, per cui potrebbe essere successiva) – nelle tematiche che sottendono e nella scelta cromatica che li distingue – dei successivi *aizurie*. E ancora una volta ciò sottolinea la profonda continuità che legava l'esotismo, il paesaggio e il blu nello scenario culturale del tardo periodo Edo, in cui il blu di Prussia prima e il ventaglio di Eisen del 1829 poi si inserirono.

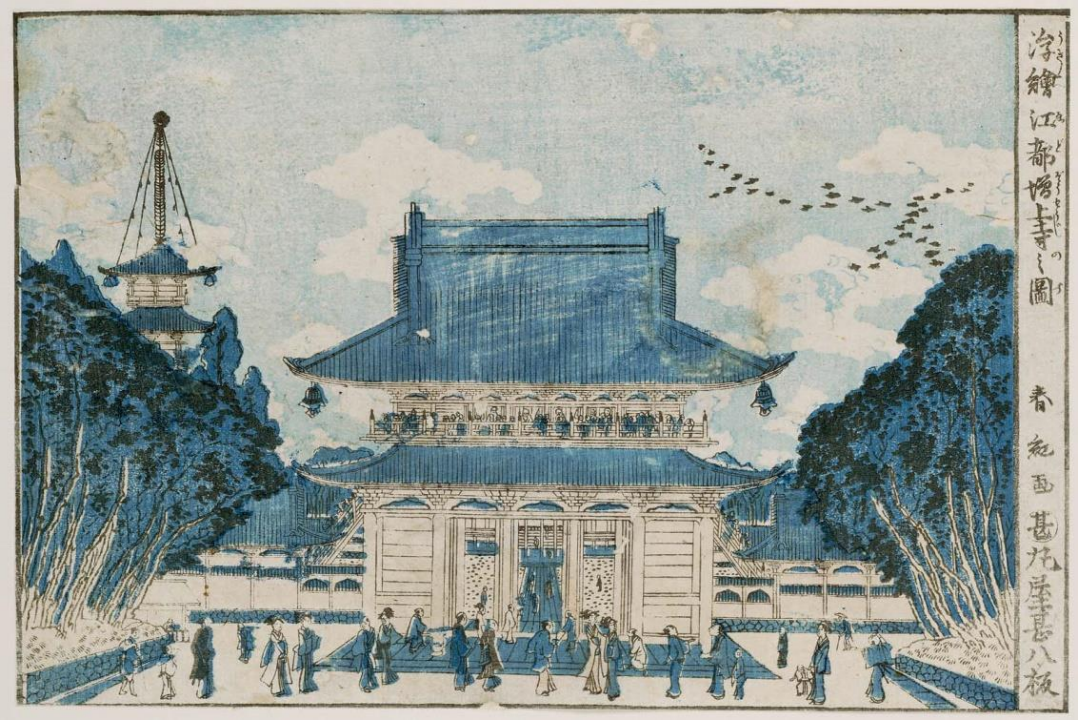

**Figura 33.** Katsukawa Shunkō, Immagine prospettica del tempio Zōjōji a Edo (*Ukie Edo Zōjōji no zu* 浮絵 江都増上寺之図), anni novanta del XVIII secolo, xilografia policroma, 22.2 x 30.8 cm, Museum of Fine Arts, Boston

**Figura 34.** Sō Shiseki, Alba primaverile presso la Fonte dei fiori di pesco (*Tōgen shungyō* 桃原春曙), 1770, xilografia policroma, 7.7 x 6.3 cm, Museum of Fine Arts, Boston

**Figura 35.** Keisai Eisen, La Fonte dei fiori di pesco a Wuling (*Tōgen Buryō* 武陵桃源), periodo Edo, xilografia policroma, 16.4 x 25 cm, Museum of Fine Arts, Boston

Ad ogni modo, il successo di tale opera alla fine dell'era Bunsei era inevitabile poiché essa soddisfaceva appieno i gusti del pubblico, e non tanto perché rappresentasse qualcosa fuori dagli schemi, eccezion fatta per il sapiente uso delle varie gradazioni del blu di Prussia.

E d'altronde la sua portata commerciale doveva essere ben evidente a tutti gli editori del tempo, se dall'anno successivo gli *aizurie* esplosero come un vero e proprio fenomeno editoriale. Non per nulla la stessa celebre serie *Trentasei vedute del monte Fuji* di Hokusai sarebbe forse partita, nel 1830, proprio come una pubblicazione di questo genere – una scelta geniale, che combinava due mode iconografiche del tempo, già tra loro strettamente interconnesse: il paesaggio e il blu[46]. L'uso di due differenti pigmenti blu, il blu di Prussia per le matrici del colore e l'indaco per quella delle linee di contorno, come elementi chiave della composizione di tutte le stampe della serie, anche quando l'iniziale natura di raccolta nei soli colori blu e bianco venne abbandonata, potrebbe esserne una conferma[47]. D'altro canto ciò darebbe maggior peso alla scelta di mantenere all'interno della composizione l'indaco, il colorante che aveva preceduto il *bero* nella "rivoluzione" del blu, in quanto forse reputato cromaticamente più adatto alla resa dei contorni, e sicuramente visto come un elemento che poteva aggiungere qualità alla stampa – non certo un colore da scartare, bensì da adattare al nuovo pigmento sintetico.

È naturale che, senza il blu di Prussia, tutto ciò non sarebbe stato possibile, in quanto solo le sue qualità tecniche potevano soddisfare il complesso processo di stampa che stava alla base di tali generi, quello dei *fūkeiga* e quello degli *aizurie*. Tuttavia, come si è potuto osservare, non fu questo pigmento il motore da cui scaturì tale nuova tendenza, bensì una moda e un gusto per il blu che erano arrivati a piena maturazione proprio in epoca Bunsei, ma che nella stampa non erano ancora riusciti a trovare piena espressione a causa dei limiti dell'indaco, che pure aveva già segnato un passaggio importante dalla tenue tinta della commelina a una più scura e intensa. Il blu di Prussia è da considerarsi più che altro lo strumento tecnico che rese possibile, finalmente, chiudere il cerchio e dare a tale cultura del blu piena voce anche nel campo delle xilografie policrome.

[46] Henry D. SMITH II, "Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints", cit., pp. 252-259

[47] MATSUI Hideo, SHIMOYAMA Susumu e SHIMOYAMA Yasuko, "Kō-faibaa setsuzoku kan'i keitaigata…", cit., pp. 123-125

La genialità di autori come Hokusai fu quella di sapersi inserire, in modo comunque originale, in questo panorama, catalizzando gli interessi del pubblico, le richieste del mercato editoriale e il proprio talento artistico, e riconoscendo nel blu di Prussia il mezzo espressivo migliore e maggiormente adatto a unire tutte queste realtà. La rivoluzione del blu fu quindi assai più graduata e meno improvvisa di quanto non si possa pensare, in quanto le sue basi erano già state gettate molti anni prima che il nuovo, insolito, esotico pigmento blu straniero invadesse i *nishikie* di Edo.

**Figura 36.** Katsushika Hokusai, Shichirigahama nella provincia di Sagami (*Shōshū Shichirigahama* 相州七里浜), dalla serie Trentasei vedute del monte Fuji (*Fugaku sanjūrokkei* 富嶽三十六景), 1830-1831 circa, xilografia policroma, 25.8 x 37.8 cm, Museum of Fine Arts, Boston

# Conclusioni

L'aspetto fondamentale che emerge da questo lavoro è il fatto che l'introduzione del blu di Prussia non avvenne con la drammaticità che spesso le è stata attribuita. Si trattò invece di un processo graduale, anticipato dal suo impiego in pittura a partire dal tardo XVIII secolo e seguito, in era Bunsei, dalla sua comparsa nei *nishikie* del Kamigata; soltanto alla fine di tale progressiva diffusione approdò, con successo, nelle stampe policrome di Edo.

A condizionarne fortemente l'espansione, di fatto impedendo per molto tempo che tale colore venisse usato per le produzioni di massa e a basso costo come le stampe *ukiyoe* e restringendone l'uso alla pittura e a pubblicazioni di qualità, furono soprattutto fattori legati alla sua scarsa disponibilità sul mercato. Il commercio da parte degli olandesi imponeva l'importazione di piccole quantità di materiale – che probabilmente gli stessi europei avevano l'interesse a non accrescere – e neppure una più regolare frequenza in tali scambi bastò a fornirne un quantitativo sufficiente agli artisti e agli stampatori giapponesi perché essi potessero adoperarlo con maggiore costanza e in progetti editoriali più ampi. Sarebbe stato necessario attendere i consistenti carichi delle navi cinesi perché finalmente si potesse iniziare a contemplarlo a tutti gli effetti quale colorante blu delle stampe *ukiyoe*.

Fu proprio l'aumento delle quantità importate a favorirne la diffusione nelle xilografie e non tanto – o meglio, non soltanto – l'abbassamento dei costi, in quanto si è potuto appurare che il commercio del blu di Prussia fosse di fatto un'esclusiva di una ristretta cerchia di mercanti all'ingrosso e di rivenditori al dettaglio, i quali furono in grado di monopolizzarne la distribuzione fin dopo la seconda metà del XIX secolo. Una realtà, questa, che non era certo una novità nel panorama della compravendita dei pigmenti, in quanto sia il blu di commelina – sotto forma di fogli *aobanagami* – sia l'indaco erano sottoposti a un simile controllo economico da parte dei grandi intermediari che ne gestivano il commercio e la distribuzione a Osaka e nelle altre grandi piazze economiche del paese. Tuttavia, non è da escludere che per editori e stampatori fosse possibile accordarsi con maggiore facilità con i rivenditori o i mercanti all'ingrosso di tali coloranti tradizionali, in quanto la loro sfera d'influenza non riguardava solamente il mondo della xilografia ma anche – e soprattutto – quello della tintura, fatto che ne

assicurava una distribuzione più capillare e a prezzi assai più vantaggiosi di quanto non avvenisse per il *bero*, la cui introduzione nel paese avveniva solamente via mare e il cui uso era fondamentalmente quello di pigmento per la pittura o la stampa, ragioni per cui il suo commercio era più facilmente controllabile e gestibile da parte di pochi soggetti.
Non si può neppure escludere il fatto che la nascita di una manifattura di questo colore a Canton, che ne avrebbe assicurato lo sbarco in quantità crescenti a Nagasaki, non sia in parte imputabile proprio alla sempre maggiore richiesta di tale materiale non solo da parte del mercato interno cinese, ma anche da parte di quello giapponese, che negli anni venti del XIX secolo vide esplodere una vera e propria moda per il blu.
E proprio il gusto per tale tonalità sarebbe da prendere in esame anche per vagliare il rapporto tra il blu di Prussia e gli altri pigmenti blu tradizionali che venivano adoperati in xilografia – una relazione che si rivela assai meno conflittuale di quanto descritto in precedenza. Una preferenza per gradazioni via via più scure potrebbe essere identificata, assieme alle problematiche dovute alla sua instabilità all'umidità, come il motivo che portò nel tempo all'abbandono dello *tsuyukusa* quale colorante blu in sé, preferendogli l'indaco. Proprio l'*ai* sarebbe inoltre da riconsiderare nel ruolo di precursore del blu di Prussia quale pigmento blu simbolo della "rivoluzione" nella percezione di tale colore da parte della cultura giapponese dell'epoca. Il suo successo negli anni dell'era Bunsei quale principale blu delle xilografie *ukiyoe* si potrebbe infatti considerare il frutto e la risposta di tale produzione artistica al dilagare della passione per i tessuti *aizome*, le porcellane *sometsuke* e tutta una serie di rimandi esotici che collegavano il blu, il crescente apprezzamento per i paesaggi e la fascinazione per paesi stranieri quali la Cina e l'Europa.
In quest'ottica dunque il blu di Prussia si configurerebbe come un pigmento rivoluzionario sul piano tecnico, in quanto andava a sopperire ai difetti dell'indaco (difficile da stampare e non in grado di offrire un'ampia gamma di tonalità) e permetteva dunque la resa di complessi effetti *bokashi* e la modulazione di varie sfumature differenti, dalle più chiare alle più cariche, mantenendo sempre un'impeccabile intensità e brillantezza. Queste qualità si rivelarono sicuramente fondamentali per un'ulteriore evoluzione e consolidamento di generi quali gli *aizurie* e i *fūkeiga* (campo, quest'ultimo, in cui forse il suo impiego può essere ravvisabile già prima del successo in era Tenpō), e si può dire con una certa tranquillità che senza la sua introduzione non si sarebbero mai potuti raggiungere risultati eccelsi quali quelli di

Hokusai o Hiroshige. Tuttavia queste tipologie di *nishikie* avevano già preso a svilupparsi prima della sua capillare diffusione in editoria e pertanto non possono più essere considerate il semplice frutto della sua introduzione, quanto piuttosto uno dei fattori che aveva al contempo influenzato ed era maturato a partire dal clima culturale di quegli anni, ovvero un panorama in cui il blu giocava un ruolo fondamentale.

La moda del blu aveva investito non solo la vita materiale dei giapponesi dell'epoca, specialmente nel campo dell'abbigliamento e delle ceramiche, con la nascita dell'estetica del blu e bianco, ma anche la realtà spaziale – concettuale e materiale – del Giappone. Una rivoluzione delle distanze, insomma: quelle dell'iconografia, suggerite dalle composizioni prospettiche derivate dalle influenze artistiche e teoriche europee e dalla prospettiva aerea delle stampe paesaggistiche, quelle fisiche, richiamate dal blu intenso dei cieli e del mare, soggetti che di per sé rammentavano la separazione e la lontananza da altri mondi, e quelle culturali, sottintese dalle raffigurazioni di vedute di località straniere o dall'impiego di tecniche e stili che si rifacevano a quelli importati da testi e opere occidentali e cinesi. Una fascinazione per luoghi lontani, "altri" rispetto al Giappone, tanto diversi quanto sconosciuti alla popolazione del tempo, che trovava una sua incarnazione proprio nei cieli blu scoperti nella pittura olandese, della stessa tonalità delle porcellane derivate dalla tradizione cinese, i cui decori rassomigliavano a quelli degli *yukata* estivi. Un blu che era essenziale nella resa dei paesaggi e della loro profondità, la cui rappresentazione tanto doveva proprio alle influenze estere: un blu che diventava quindi in questo modo il colore dell'esotismo per eccellenza.

Un blu che rinnovava la sua connotazione esotica e straniera proprio nell'adozione di un pigmento importato e inventato da una cultura scientifica europea a cui il Giappone guardava con curiosità e ammirazione, ma che allo stesso tempo idealizzava e mescolava a tratti sinizzanti e interpretazioni fantasiose.

L'introduzione del blu di Prussia non fu l'elemento scatenante di questa passione per il blu, bensì l'ultimo atto verso una completa espressione di tale sentimento, quello che permise finalmente ad artisti, editori e stampatori di dar voce, anche nella produzione xilografica di massa, a un movimento culturale che il pubblico già da tempo aveva fatto suo. La rivoluzione del blu di Prussia si configura dunque come un successo annunciato e anticipato dalle mode dell'epoca e da un panorama culturale che era già pronto ad accoglierla e che, anzi, probabilmente attendeva da molto di poterla fare propria e usarla

per dare finalmente pieno compimento e affinamento a generi che già lo riguardavano, in primis quello paesaggistico.

Quando il *bero* divenne disponibile in quantità sufficienti sul mercato, artisti quali Eisen e Hokusai – nonché i loro editori e gli stampatori che operavano con loro – conoscevano già le potenzialità che esso avrebbe permesso di sprigionare, e sapevano anche cosa fare. Il suo successo tuttavia non oscurò completamente gli altri pigmenti blu tradizionali: lo *tsuyukusa* aveva già da tempo ceduto il passo all'indaco quale blu principale e oramai era essenzialmente utilizzato per i viola, l'*ai* invece non sparì improvvisamente ma continuò ad essere impiegato, sia come blu sia per la creazione dei verdi, fianco a fianco al nuovo colorante sintetico (sia in pittura che in xilografia) – come le serie *Trentasei vedute del monte Fuji* e *Viaggio tra le cascate delle varie province* di Hokusai testimoniano – e sebbene il suo uso diminuì con il tempo, non svanì mai del tutto – tanto che ancora in epoca Meiji era considerato un colore pregiato. Né si può pensare che l'importazione del blu di Prussia andò a intaccare il mercato di tali coloranti vegetali: usati principalmente nel campo della tintura fin da prima che si sviluppasse la stampa policroma, questi due materiali e i loro sistemi di produzione non dovettero risentire eccessivamente della crescente popolarità del loro "concorrente" artificiale. A decretarne il declino nelle stampe furono i nuovi coloranti sintetici introdotti in periodo *bakumatsu* e nei primi anni dell'epoca Meiji, ma anche in questo caso si trattò di un passaggio graduale, non immediato e brutale come spesso si potrebbe credere. Un impatto maggiore lo avrebbero avuto probabilmente le tinte di origine straniera o chimica che negli stessi anni invasero il mercato delle tinture tradizionali – ma di certo la colpa della loro fine non può essere attribuita al blu di Prussia.

In conclusione, l'aspetto rivoluzionario di tale pigmento blu dev'essere riconsiderato nell'ottica di una cultura che guardava a tale colore con occhio favorevole e che aveva la necessità di adottare questo prodotto straniero per poter continuare a evolversi e trovare finalmente piena espressione. Dal punto di vista estetico e visivo, dunque, per quanto dotato di tonalità brillanti e affascinanti, esso fu forse molto meno rivoluzionario di quanto non si possa credere – o perlomeno, agli occhi dei giapponesi del tempo, esso fu vissuto con molto meno stupore di quanto non fecero i primi intenditori europei. Non si trattò di un evento che sconvolse completamente il mondo della xilografia policroma, ma di un elemento che condusse a una naturale evoluzione stilistica, un proseguo che allargava gli orizzonti tecnici e compositivi delle stampe, dando finalmente modo a

processi di sviluppo già in atto di concludersi e trovare un mezzo d'espressione adeguato.

Il blu di Prussia ebbe successo perché già il blu in sé aveva successo. Le stampe *aizurie* esplosero perché ebbero finalmente a disposizione un pigmento che permettesse loro di farlo, non tanto perché vennero inventate sulla base di tale importazione Il genere paesaggistico sicuramente poté trovare la sua massima espressione perché tale colorante gliene diede piena capacità, ma non bisogna pensare che la sua storia inizi in quest'occasione.

La rivoluzione dunque ci fu, certamente, e non fu meramente estetica bensì molto più profonda di quanto non possa sembrare, eppure non partì dal blu di Prussia: essa era già in atto e trovò in tale pigmento il suo naturale compimento.

# Bibliografia


ALMAZÁN, David, DÍEZ-DE-PINOS, Nerea, PÉREZ-ARANTEGUI, Josefina e RUPÉREZ, David, "Colours and pigments in late *ukiyo-e* art works: A preliminary non-invasive study of Japanese woodblock prints to interpret hyperspectral images using in-situ point-by-point diffuse reflectance spectroscopy", *Microchemical Journal*, 139, 2018, pp. 94-109

AMANO, Masatoshi, "Industrial development in the daimyō domain and economic modernization of Japan – With special references to the Awa indigo industry in the province of Awa-Tokushima from the Tokugawa period to the Meiji period", *Japan and the World Economy*, 11, 1999, pp. 225-241

ARAMENDIA, Julene, AUPETIT, Christian, BIRON, Carole, DANIEL, Floréal, FDEZ-ORTIZ DE VALLEJUELO, Silvia, LAZARE, Sylvain, LE BOURDON, Gwénaëlle, MOUNIER, Aurélie, PÉREZ-ARANTEGUI, Josefina e PRIETO-TABOADA, Nagore, "Red and blue colours on 18th–19th century Japanese woodblock prints: *In situ* analyses by spectrofluorimetry and complementary non-invasive spectroscopic methods", *Microchemical Journal*, 140, 2018, pp. 129–141

BAILIE, Catherine, CURRAN, Mary e FELLER, Robert L., "Identification of Traditional Organic Colorants Employed in Japanese Prints and Determination of their Rates of Fading", in Roger Keyes (a cura di), *Japanese Woodblock Prints: A Catalogue of the Mary A. Ainsworth Collection*, Oberlin, Allen Memorial Museum, Oberlin College, 1984, pp. 253-266

BAILEY, Kate, "A Note on Prussian Blue in Nineteenth-century Canton", *Studies in Conservation*, 57, 2, 2012, pp. 116-121

BELLE, David, *Explaining Ukiyo-e*, Dunedin, University of Otago, 2002

BERRIE, Barbara H., "Prussian Blue", in Elisabeth West FitzHugh (a cura di), *Artists´ Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*, 3, London, Archetype Publications, 1997, pp. 191-211

BROWN, John, "Observations and experiments upon the foregoing preparation", *Philosophical Transactions of the Royal Society*, 33, 1724, pp. 19-24

CALZA, Gian Carlo, *Hokusai il vecchio pazzo per la pittura*, Milano, Electa, 1999

CALZA, Gian Carlo (a cura di), *Ukiyoe. Il mondo fluttuante*, Milano, Electa, 2004

CANDEIAS, Antonio E., CARVALHO, Maria L., GUILHERME, Ana, MANSO, Marta, PESSANHA, Sofia, QUERALT, Ignasi e VALADAS, Sara, "Characterization of Japanese color sticks by energy dispersive X-ray fluorescence, X-ray diffraction and Fourier transform infrared analysis", *Spectrochimica Acta*, Part B, 65, 2010, pp. 321-327

CASS, Glen R. e WHITMORE, Paul M., "The Ozone Fading of Traditional Japanese Colorants", *Studies in Conservation*, 33, 1, 1988, pp. 29-40

CONNORS, Sandra A., COOMBS, Elizabeth I., KEYES, Roger S. e WHITMORE, Paul M., "The Identification and Light Sensitivity of Japanese Woodblock Print Colorants: the Impact on Art History and Preservation", in Paul Jett, John Winter e BIytlie McCarthy (a cura di), *Scientific Research on the Pictorial Arts of Asia: Proceedings of the Second Forbes Symposium at the Freer Gallery of Art*, London, Archetype Publications, 2005, pp. 35-47

COOMBS, Elizabeth I. e SASAKI, Shiho, "Dayflower Blue: Its Appearance and Lightfastness in Traditional Japanese Prints", in in Paul Jett, John Winter e BIytlie McCarthy (a cura di), *Scientific Research on the Pictorial Arts of Asia: Proceedings of the Second Forbes Symposium at the Freer Gallery of Art*, London, Archetype Publications, 2005, pp. 48-57

DAVIS, Julie Nelson, *Partners in Prints. Artistic Collaboration and the Ukiyo-e Market*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2015

DERRICK, Michele, NEWMAN, Richard e WRIGHT, Joan, "Plant Dye Identification in Japanese Woodblock Prints", *Arnoldia*, 74, 3, 2017, pp. 12-28

EMOTO, Yoshimichi e YAMASAKI, Kazuo , "Pigments Used on Japanese Paintings from the Protohistoric Period through the 17th Century", *Ars Orientalis*, 11, 1979, pp. 1-14

FISKE, Betty e STIBER MORENUS, Linda, "Ultraviolet and Infrared Examination of Japanese Woodblock Prints: Identifying Reds and Blues", *The Book and Paper Group Annual*, 23, 2004, pp. 21-32

FITZHUGH, Elisabeth West e GETTENS, Rutherford J., "Azurite and Blue Verditer", *Studies in Conservation*, 11, 2, 1966, pp. 54-61

FITZHUGH, Elisabeth West, "A Database of Pigments on Japanese Ukiyo-e Paintings in the Freer Gallery of Art", in Elisabeth West Fitzhugh, John Winter e Marco Leona (a cura di), *Studies Using Scientific Methods: Pigments in Later Japanese Paintings*, Washington D.C., Freer Gallery of Art, 2003, pp. 1-56

FITZHUGH, Elisabeth West, "A Pigment Census of Ukiyo-E Paintings in the Freer Gallery of Art", *Ars Orientalis*, 11, 1979, pp. 27-38

FITZHUGH, Elisabeth West, “Pigments on Japanese Ukiyo-e Paintings in the Freer Gallery of Art”, in Paul Jett, Janet G. Douglas, Blythe McCartliy e John Winter (a cura di), *Scientific Research in the Field of Asian Art: Proceedings of the First Forbes Symposium at the Freer Gallery of Art*, London, Archetype Publications, 2003, pp. 150-156

FORBES, Edward W., “Materials Used in Japanese Painting”, *Bulletin of the Fogg Art Museum*, 1, 3, 1932, pp. 48-52

FORD, Barbara Brennan e IMPEY, Oliver R., *Japanese Art from the Gerry Collection in the Metropolitan Museum of Art*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1989

GARCÍA RODRÍGUEZ, Amaury A., “La xilografía del periodo Edo”, in *Cultura popular y grabado en Japón: siglos XVII a XIX*, Colegio de Mexico, 2005, pp. 39-80

GIACCAI, Jennifer, LEONA, Marco e WINTER, John, “East Asian Painting Pigments: Recent Progress and Remaining Problems”, in Paul Jett, Janet G. Douglas, Blythe McCartliy e John Winter (a cura di), *Scientific Research in the Field of Asian Art: Proceedings of the First Forbes Symposium at the Freer Gallery of Art*, London, Archetype Publications, 2003, pp. 157-163

GOTO, Toshio, KAWAI, Takatoshi, KONDO, Tadao, NAKAGAWA, Atsushi, TAMURA, Hirotoshi e YOSHIDA, Kumi, “Structural Basis of Blue-colour Development in Flower Petals of *Commelina communis*”, *Nature*, 358, 1992, pp. 515-518

GOTO, Toshio, KONDO, Tadao, YOSHIDA, Kumi e YOSHIKANE, Mitsuo, “Mechanism for Color Development in Purple Flower of *Commumelina communis*”, *Agricultural and Biological Chemistry*, 55, 11, 1991, pp. 2919-2921

GRANTHAM, Sandra, “Japanese Painted Paper Screens: Manufacturing materials and Painting Techniques”, *Studies in Conservation*, 47, 3, 2002, pp. 83-87

GUALDONI, Flaminio, “La vita e l’arte”, in *Hiroshige*, “Skira Masters”, Milano, Skira, 2018, pp. 21-70

HIOKI, Kazuko, “Japanese printed books of the Edo period (1603–1867): history and characteristics of block-printed books”, *Journal of the Institute of Conservation*, 32, 1, 2009, pp. 79-101

HIRAGA Gennai, *Butsurui hinshitsu maki no ni* (Selezione di vari tipi di merci, volume secondo), Ōsaka, Shinsaibashisujijunkeimachi, 1763

平賀源内、 物類品隲. 巻之二、 大坂、 心斎橋筋順慶町、 1763 年

IOELE, Marcella, PRIORI, Gian Franco, QUATTRINI, Maria Vera e RADEGLIA, Daila, “A seventeenth century Japanese painting: Scientific identification of materials and techniques”, *Studies in Conservation*, 59, 5, 2014, pp. 328-340

ISHIHARA, Tomoe, KIMURA, Hideto, OGAWA, Satoshi, TOKUYAMA, Shota e YOKOTA, Kazushige, “Identification of new flavonol O-glycosides from indigo (*Polygonumtinctorium Lour*) leaves and their inhibitory activity against3-hydroxy-3-methylglutaryl-CoA reductase”, *Journal of Pharmaceutical and Biomedical Analysis*, 108, 2015, pp. 102-112

JENKINS, Donald (a cura di), *The Floating World Revisited*, Portland, Portland Art Museum and University of Hawai’i Press, 1993

KAMBA, Nobuyuki, LEE, Valérie, LIN, Huan-Shen e TSUCHIYA, Yuko, “A New Approach to the Conservation and Presentation of Ukiyo-e prints”, *Journal of the Institute of Conservation*, 36, 2, 2013, pp. 186-194

KAMEI-DYCHE, Andrew T., “The History of Books and Print Culture in Japan: The State of the Discipline”, B*ook History*, 14, 2011, pp. 270-304

KAWAHITO Miyoko, “Awa ai, sono rekishi to fukkatsu - The History and Revival of Awa Natural Indigo” (L’indaco di Awa: Storia e rinascita), *Sen’i Gakkaishi*, 66, 4, 2010, pp. 143-146

川人美洋子、「阿波藍、その歴史と復活 - The History and Revival of Awa Natural Indigo」、繊維学会誌、第 66 巻 4 号、2010 年、pp. 143-146

KIKUCHI Riyo, “Yūzenzome to aobanagami no kakawari ni kansuru ichishiron” (Saggio sul rapporto tra la tintura *yūzenzome* e l’*aobanagami*), *Mukei Bunka Isan Kenkyūhōkoku*, 12, 2018, pp. 23-39

菊池理予、「友禅染と青花紙の関わりに関する一試論」、無形文化遺産研究報告、第 12 号、2018 年、pp. 23-29

KIRBY, Jo e SAUNDERS, David, “Fading and Colour Change of Prussian Blue: Methods of Manufacture and Influence of Extenders”, *National Gallery Technical Bulletin*, 25, 2004, pp. 73-99

KORNICKI, Peter Francis, "The Publishing Trade", in Amy Reigle Newland (a cura di), *The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005, pp. 305-317;

KRAFT, Alexander, “On the Discovery and History of Prussian Blue”, *Bulletin for the History of Chemistry*, 33, 2, 2008, pp. 61-65

KURODA Chika, “The Constitution of Awobanin and Awobanol, the Colouring Matter of Awobana and its Co-pigment*”, Bulletin of the Chemical Society of Japan*, 11, 3, 1936, pp. 265-271

LEONA, Marco e WINTER, John, “Fiber Optics Reflectance Spectroscopy: A Unique Tool for the Investigation of Japanese Paintings”, *Studies in Conservation*, 46, 3, 2001, pp. 153-162

LEONA, Marco e WINTER, John, “The Identification of Indigo and Prussian Blue on Japanese Edo-Period Paintings”, in Elisabeth West Fitzhugh, John Winter e Marco Leona (a cura di), *Studies Using Scientific Methods: Pigments in Later Japanese Paintings*, Washington D.C., Freer Gallery of Art, 2003, pp. 57-81

LITTLE, Stephen, “The Lure of the West: European Elements in the Art of the Floating World”, *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 22, 1, 1996, pp. 74-93+95-96

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

MASON, Penelope, *History of Japanese Art*, Upper Saddle River, Pearson Prentice Hall, 2005

MATSUGAKI, Naohiro, SHIONO, Masaaki e TAKEDA, Kosaku, “Structure of Commelinin, a Blue Complex Pigment from the Blue Flowers of *Commelina communis*”, *Proceedings of the Japan Academy*, Ser. B, 84, 2008, pp. 452-456

MATSUI Hideo, MATSUI Setsuko, NAKAMURA Emi e SHIMOYAMA Susumu, “Ukiyo-e hanga aoiro enogu no hi-hakai dōtei benseki ni mototsugu yakusha nishiki-e no berurin buruu (bero) dōnyū katei no kenkyū – Edo nishiki-e bero dōnyū shuyōki Tenpō 1-nenkōhan setsu no kakushō” (Studio sul processo d’introduzione del blu di Prussia, *bero*, nelle stampe policrome *yakushae*, sulla base delle analisi non distruttive di identificazione dei pigmenti blu delle stampe *ukiyoe* - La seconda metà del primo anno dell’era Tenpō come periodo fondamentale per l’introduzione del blu di Prussia nelle stampe *nishikie* di Edo), *Engeki kenkyū*, 29, 2005, pp. 37-67

松井英男、 松井セツコ、 中村恵美、下山 進、「浮世絵版画青色絵具の非破壊同定分析に基づく役者錦絵のベルリン・ブルー（ベロ）導入過程の研究-江戸錦絵ベロ導入主要期天保 1 年後半説の確証」、演劇研究、第 29 号、2005 年、pp. 37-67

MATSUI Hideo e SHIMOYAMA Susumu, “RI keikō Xsen hi-hakai bunsekihō ni yoru ukiyoe hanga he no purushan burū dōnyūkatei no kenkyū” (Studi sul processo d’introduzione del blu di Prussia nelle stampe *ukiyoe* mediante il metodo di analisi non distruttiva di fluorescenza X RI), JAERI-Conf 2003-021 Daishichikai Reimei Kenkyū Jōkokukai Hōkokushu, 2004, pp. 440-454

松井英雄、下山進、「R I 蛍光 X 線非破壊分析法による浮世絵版画へのプルシャンブルー導入過程の研究」、JAERI-Conf 2003-021、第 7 回黎明研究報告会報告集、2004 年、pp. 440-454

MATSUI Hideo e SHIMOYAMA Susumu, “Ukiyoe hanga ni shiyōsareta aoiro chakushokuryō no kenkyū” (Studio sui coloranti blu utilizzati nelle stampe *ukiyoe*), *Bunkazai Jōhōgaku Kenkyū*, 3, 2006, pp. 21-28

下山進、松井英男、「浮世絵版画に使用された青色着色料の研究」、文化財情報学研究、第 3 号、2006 年、pp. 21-28

MATSUI Hideo, SHIMOYAMA Susumu, e SHIMOYAMA Yasuko, “Kō-faibaa setsuzoku kan’i keitaigata bunkōki wo mochiiru kasha ikkin sekigai hansha supekutoru ni yoru ukiyoe hanga aoiro chakushokuryō no hi-hakai dōtei” (Identificazione non distruttiva dei coloranti blu delle stampe *ukiyoe* mediante lo spettro di riflettenza vicino all’infrarosso, utilizzando uno spettrometro portatile a fibra ottica), *Bunseki Kagaku*, 55, 2, 2006, pp. 121−126

松井英男、下山進、 下山裕子、「光 フ ァ イバ ー 接続 簡易 携帯型分 光器 を用 い る可視 一近赤外反射 ス ペ ク トル に よる 浮世絵版画青色着色料の 非破壊同定」、分析化学、第 55 巻 2 号、2006 年、pp. 121-126

MENEGAZZO, Rossella (a cura di), *Hokusai, Hiroshige, Utamaro*, Milano, Skira, 2016

MIHARA, Shigeyoshi, “Ukiyo-e: Some Aspects of Japanese Classical Picture Prints”, *Monumenta Nipponica*, 6, 1/2, 1943, pp. 245-261

MIYASHITA Saburō, "Jinkō konjō (Purushian buruu) no mozō to yunyū" (Imitazione e importazione del *konjō*, il blu di Prussia), Arisaka Takamichi, Asai Mitsuaki hen, *Ronshū Nihon no yōgaku III*, Osaka, Seibundō Shuppan, 1995, pp. 119-136

宮下三郎著、「人工紺青の模造と輸入」、有坂隆道、 浅井允晶 編、 論集日本の洋学III、大阪、清文堂出版、1995 年、pp. 119-136

MORSE, Peter, “Tokuno’s description of Japanese printmaking”, in Matthi Forrer e Neil K. Davey (a cura di), *Essays on Japanese art presented to Jack Hillier*, London, R. G. Sawers Publishing, 1982, pp. 125-134

NISHIKAWA, Kyotaro, e YAMASAKI, Kazuo, “Polychromed Sculptures in Japan”, *Studies in Conservation*, 15, 4, 1970, pp. 278-293

ŌSHITA Kōji e TOYODA Kentarō, “Aizome no senshokukyodō ni kansuru rironteki kōsatsu” (Studio teorico sulla tenuta della tinta *aizome*), *Bunkazai Jōhōgaku Kenkyū*, 10, 2013, pp. 29-33

大下浩司、豊田健太朗、「藍染の染色挙動に関する理論的考察」、文化財情報学研究、第 10 号、2013 年、pp.29-33

ŌTA Yasuhiro, “Shijō-gijutsuhenka he no zairai senshokugyō no taiō – Meijiki no Yamaguchiken Suō menorimono sanchi no jirei” (Risposte delle industrie di tinture tradizionali ai cambiamenti tecnologici e di mercato – Il caso della regione produttrice di tessuti in cotone di Suō nella prefettura di Yamaguchi, durante il periodo Meiji), *Chūshōkigyō kihō*, 1, 2018, pp. 1-19

大田康博、「市場・技術変化への在来染色業の対応 ー明治期の山口県周防綿織物産地の事例」、中小企業季報、第 1 号、2018 年、pp. 1-19

PASTOUREAU, Michel, *Blue. The History of a Color*, Princeton, Princeton Univeristy Press, 2001

SADAO, Tsuneko S. e WADA, Stephanie, *Discovering the Arts of Japan. A Historical Overview*, New York - London, Abbeville Press, 2010

SASAKI Seiichi, "Kinsei (18-seiki kōhan ikō) no Ajia ni okeru Purushian buruu no tsuiseki" (Ricerche sul blu di Prussia nell’Asia premoderna, a partire dalla seconda metà del XVIII secolo), *Tama Bijutsu Daigaku Kenkyū Kiyō*, 2, 1985, pp. 13-23

佐々木静一、「近世（十八世紀後半以降）のアジアに於けるプルシャン・ブルーの追跡」、多摩美術大学研究紀要、第 2 号、1985 年、pp. 13-23

SCREECH, Timon, *The Shogun’s Painted Culture. Fear and Creativity in the Japanese States, 1760-1829*, London, Reaktion Books, 2000

SHIHO, Sasaki e WEBBER, Pauline, “A Study of Dayflower Blue Used in Ukiyo-e Prints”, *Studies in Conservation*, 47,3 , 2002, pp. 185-188

SHIHO, Sasaki, "Materials and Techniques", in Amy Reigle Newland (a cura di), *The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005, pp. 325-350

SHIHO, Sasaki, "Review of MA Paper Conservation: Japanese prints", *V&A Conservation Journal*, 38, 2001, pp.7-9

SHIMOYAMA Susumu e SHIMOYAMA Yasuko, “Ukiyo-e no shokuryō: Ukiyo-e hi-hakai bunsekihō no kaihatsu kenkyū to ukiyo-e kenkyūsha to no deai”( Studio sui pigmenti dell’*ukiyoe* – Ricerche sullo sviluppo dei metodi di analisi non distruttivi dell’*ukiyoe* e l’incontro con gli studiosi di stampe *ukiyoe*), *Bunkazai Jōhōgaku Kenkyū*, 14, 2017 pp. 63-74

下山進、下山裕子、「浮世絵の色材研究 ー浮世絵非破壊分析法の開発研究と浮世絵研究者との出会」、文化財情報学研究、第 14 号、2017 年、pp. 63-74

SIMMONS, Pauline, “Artist Designers of the Tokugawa Period”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 14, 6, 1956, pp. 133-148

SMITH, Hendry D. II, “Blue and White Japan, 1700-1900: Indigo, Porcelain, and Berlin Blue in the Transformation of Everyday Life”, *Ukiyo-e Society of America Newsletter*, 1995, pp. 1-4

SMITH, Henry D. II, “Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints”, in John T. Carpenter (a cura di), *Hokusai and his Age*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005, pp. 235-269

STEWART, Basil, *A Guide to Japanese Prints and Their Subject Matter*, New York, Dover Publications, 1979

TAKAMATSU, Toyokichi, *On Japanese Pigments*, Tokyo, Tokyo Daigaku, 1878

TATSUHARA Inuki, “Edo nishiki-e shikisai ni tsuite” (A proposito dei colori delle stampe *nishikie* di Edo), in *Hanga Kenkyūkai Kaihō* (The Association for the Study of Prints Newsletter), 13, 2003, p.2

立原戊基、「江戸錦絵の色彩について」、版画研究会会報、第 13 号、2003 年、p.2

THOMPSON, Sarah, “Censorship and Ukiyo-e Prints”, in Amy Reigle Newland (a cura di), *The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005, pp. 318-322;

THOMPSON, Sarah, “The World of Japanese Prints”, *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, 82,349/350, 1986, pp. 3-47

TSCHICHOLD, Jan , “Chinese and Japanese Colour Wood-Block Printing”, *Leonardo*, 4, 1, 1971, pp. 75-79

UHLENBECK, Chris, “The Original versus the Genuine”, in Amy Reigle Newland (a cura di), *The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005, pp. 371-375

WANG, Siying, *Aesthetics of Colour in Japanese Paintings and Woodblock Prints in the Edo Period*, University of Victoria, Victoria (Canada), 2016

WATERHOUSE, David B., *Harunobu and his age. The development of colour printing in Japan*, London, British Museum Press, 1964

WEBBER, Pauline, “The care of Japanese Prints”, in Amy Reigle Newland (a cura di), *The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005, pp. 351-365

WOODWARD, John, “Præparatio Cærulei Prussiaci ex Germaniâ missa ad Johannem Woodward, M. D. Prof. Med. Gresh. R. S. S.”, *Philosophical Transactions of the Royal Society*, 33, 1724, pp. 15-17

YAMASAKI, Kazuo, “Technical Studies in the Pigments Used in the Ancient Paintings of Japan”, *Proceedings of the Japan Academy*, 30,8, 1954, pp. 781-785

# Sitografia

CESARATTO, Anna, LEONA, Marco, SMITH, Henry D. II e YANG-BING Luo, "A timeline for the introduction of synthetic dyestuffs in Japan during the late Edo and Meiji periods", *Herit Sci*, 6, 22, 2018, pp. 1-12 https://doi.org/10.1186/s40494-018-0187-0, 23-9-2018

DAVIES, Hugh, *Friday Essay: from the Great Wave to Starry Night, How a Blue Pigment Changed the World*, 2017, https://theconversation.com/friday-essay-from-the-great-wave-to-starry-night-how-a-blue-pigment-changed-the-world-81031, 13-4-2018

DYER, Joanne, KORENBERG, Capucine F., MCELHINNEY, Peter J. e PEREIRA-PARDO, Lucia, “Developing a systematic approach to determine the sequence of impressions of Japanese woodblock prints: the case of Hokusai’s ‘Red Fuji’”, *Herit Sci*, 7, 9, 2019, pp. 1-11, https://doi.org/10.1186/s40494-019-0250-5, 01-5-2019

MCCOUAT, Philip, "Prussian blue and its partner in crime", *Journal of Art in Society*, 2014, http://www.artinsociety.com/prussian-blue-and-its-partner-in-crime.html, 20-4-2018

“Smithsonian Institution”, *The Tokuno Gift*, https://www.si.edu/spotlight/tokuno-gift, 12-3-2019

“Smithsonian Institution”, *The Tokuno Gift - About the Collection*, https://www.si.edu/spotlight/tokuno-gift/about, 12-3-2019