



Università  
Ca'Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale  
in Lingue e civiltà dell'Asia e  
dell'Africa mediterranea  
ordinamento ex D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

## **Riscoprire Yoshitoshi**

Analisi di xilografie policrome dalla  
collezione del Museo d'Arte Orientale  
"Edoardo Chiossone" di Genova

### **Relatrice**

Ch.ma Prof.ssa Silvia Vesco

### **Correlatori**

Ch. Prof. Bonaventura Ruperti

Dott.ssa Aurora Canepari

### **Laureanda**

Stefania Mogni

Matricola 879959

### **Anno Accademico**

2020 / 2021

## 要旨

この論文は浮世絵師月岡芳年（一八三九～一八九二）の最近起こった再発見についてである。幕末から明治にかけて活躍した主要な画家、芳年は今、ちょっとしたブームである。特に、理由は近年では芳年の研究者はますます増えており—欧米の環境では Roger Keyes、John Stevenson、George Kuwayama、Eric van den Ing、Robert Schaap、Chris Uhlenbeck、Amy Reigle Newland、日本の環境では瀬木慎一、吉田漱、岩切友里子、菅原真弓など—研究発表も多く、画集、研究書の類が毎年のように刊行されていることである。それに、世界中で芳年についての展覧会や回顧展がよく催される。まだ進行中であるが、浮世絵愛好家の間で芳年への関心と再発見のプロセスは継続的に成長しているようである。

論文の第一章には、芳年の生涯や創作活動の概観が余すところなく書かれている。特に、画風・画題を解明しながら、特別な逸話や彼の人柄などに基づいて絵師の作品を長い間解釈した根深い理論を乗り越えようと試みている。例えば、研究者はしばしば芳年が描いた血みどろ絵を絵師の死因になった精神疾患と関係づけ、あるいは官能的な美人画を女性たちとの複雑な関係と関係づけていた。逆に、この論文は、過去の一般化を避けて、偏見のなく客観的な生涯の概観を示す。以下の通り、第一章は Chris Uhlenbeck 氏による芳年の作画期を六期に分けた区分に基づいて分析している。

- **第一期**「歌川国芳の画塾での見習い」  
嘉永三年（一八五〇）～安政五年（一八五八）
- **第二期**「歌川派の跡を継ぐ」  
安政五年（一八五八）～元治元年（一八六四）
- **第三期**「独自様式の発達」  
元治元年（一八六四）～明治二年（一八六九）
- **第四期**「沈滞と活動停止」  
明治二年（一八六九）～明治六年（一八七三）
- **第五期**「回復期・新聞の役割」  
明治六年（一八七三）～明治十五年（一八八二）
- **第六期**「様式の円熟」  
明治十五年（一八八二）～明治二十五年（一八九二）

無論、錦絵の生産に焦点を当てる選択は、芳年の他の重要な作品を覆い隠しているわけではない。例えば、珍しい絵、挿絵本、錦絵新聞などがある。

第二章は、イタリアのジェノヴァ市にあるエドアルド・キョッソーネ東洋美術館についてである。2021年3月～4月、館長のアウローラ・カネパーリの監督のもとで、キョッソーネ東洋美術館のところでインターンシップをした。キョッソーネ・コレクションはイタリアにおける最大の日本美術コレクションであり、日本の比喩的および装飾的な芸術のさまざまな分野に属する作品や工芸品からなる非常に豊かな芸術的遺産である。この遺産は二十三年間の日本滞在中にエドアルド・キョッソーネから収集されたのである（一八七五～一八九八）。キョッソーネの死亡の後、すべての作品がキョッソーネの母校ジェノヴァ市の美術学校アカデミア・リグスティカに寄贈された。キョッソーネ・コレクションは、ヨーロッパでもっとも豊富な日本美術コレクションの一つであり、それを特徴付ける分野の中には、絵画、錦絵、絵本、彫刻、青銅、漆、磁器、武器や鎧、楽器や布地などがある。エドアルド・キョッソーネの生活と美術館の創設史の他、そのような貴重な遺産を守るために最近起こった協力や企画を明らかにする。

インターンシップ中に、キョッソーネ東洋美術館には芳年の錦絵が約百五十枚保存されていることに気づいた。その結果、世界中での芳年師の人気と比べるとイタリアの環境では彼についてほとんど何も発行されていなかったのも、思ったことは、あまり知られていない少年の作品とより有名な円熟した作品の両方から構成されているキョッソーネ・コレクションの遺産を勉強しながら、世界的な芳年ブームに貢献することにした。

第三章はキョッソーネ東洋美術館に保存されている作品の中から選択された月岡芳年の錦絵五枚の分析についてである。その研究と分析の活動は館長のアウローラ・カネパーリの指導、サポート、やる気、熱意のおかげでできた。館長のおかげで、美術館のアーカイブに入るという深い感動と特権を享受した。選ばれた錦絵はあまり知られていない珍しい作品であり、芳年師の創作活動の特定時期を例示するような方法で選ばれている。錦絵の選考は、とりわけ保存状態の良い作品、特別であり、貴重な印刷技術を示した作品に限定された。また、画題の様々な類を描いた作品が選ばれた。特に、第三章には以下の作品の研究が提示されている。

1. 「今様げんじ 江之島児ヶ洲」（一八六四）

2. 「一魁随筆」の「真田左エ門尉幸村」（一八七二）
3. 「芳年漫画」の「天延四年四月九日渡辺綱於京師得鬼手帰館而修齋六日後鬼変形為伯母来乞見斬手図」（一八八五）
4. 「月百姿」の「烟中月」（一八八六）
5. 「風俗三十二相」の「いたさう 寛政年間女郎の風俗」（一八八八）

最後に、この論文の起草に伴い、イタリアでの月岡芳年の錦絵制作の認識と再発見に謙虚に貢献を提供すると同時に、エドアルド・キヨッソーネ東洋美術館に正義を与えるという希望がある。キヨッソーネ・コレクションは非常に愛され、研究されているが、其れでもイタリア市民にはほとんど知られていない。

## Indice

要旨 .....	I
<b>Introduzione .....</b>	<b>6</b>
<b>1. Vita e opere di Tsukioka Yoshitoshi .....</b>	<b>10</b>
1.1. Fase 1 (1850-1858): apprendistato presso lo studio di Utagawa Kuniyoshi....	11
1.2. Fase 2 (1858-1864): sulla scia della scuola Utagawa .....	13
1.3. Fase 3 (1864-1869): alla ricerca del proprio stile .....	14
1.4. Fase 4 (tardo 1869-1873): momentaneo declino e inattività.....	18
1.5. Fase 5 (tardo 1873-1882): la rinascita e il ruolo dei giornali.....	21
1.6. Fase 6 (1882-1892): maturità stilistica.....	25
1.7. Recezione, percezione e rivalutazione .....	32
<b>2. La collezione del Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone" .....</b>	<b>36</b>
2.1. La figura di Edoardo Chiossone.....	36
2.1.1. La formazione della collezione .....	39
2.2. Il Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone" .....	41
2.2.1. La prima sede del Museo d'Arte Giapponese "Edoardo Chiossone" presso l'Accademia Ligustica di Belle Arti (1905-1940) .....	42
2.2.2. Edificazione della sede di Villetta Di Negro (1948-1971) e nascita del Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone".....	43
2.2.3. Panoramica del patrimonio artistico museale .....	47
2.3. Edoardo Chiossone e Tsukioka Yoshitoshi.....	52
2.3.1. Opere attribuite a Yoshitoshi rinvenute nel patrimonio museale .....	53
<b>3. Analisi di <i>nishikie</i> dalla collezione Chiossone .....</b>	<b>59</b>
3.1. <i>Imayō Genji Enoshima Chigogafuchi</i> .....	60
3.1.1. Tema: <i>Nise Murasaki Inaka Genji</i> .....	62
3.1.2. Soggetti: <i>ama</i> , Mitsuuji e accompagnatrice.....	63
3.1.3. Qualità dell'opera e stato di conservazione .....	73
3.2. <i>Sanada Saemonnojō Yukimura</i> .....	77
3.2.1. La serie <i>Ikkai zuihitsu</i> .....	79
3.2.2. Soggetto: Sanada Yukimura .....	81
3.2.3. Cartigli .....	92

3.3.	<i>Watanabe no Tsuna to Ibaraki dōji</i> .....	94
3.3.1.	La serie <i>Yoshitoshi manga</i> .....	96
3.3.2.	Soggetto: <i>Watanabe no Tsuna</i> .....	98
3.3.3.	Soggetto: <i>Ibarakidōji</i> .....	103
3.3.4.	Opere di analogo soggetto .....	109
3.4.	<i>Enchū no tsuki</i> .....	111
3.4.1.	La serie <i>Tsuki hyakushi</i> e l'esemplare del Museo Chiossone.....	113
3.4.2.	Incedi e pompieri nel Giappone Edo .....	119
3.4.3.	Soggetto: <i>machibiksehi</i> .....	122
3.4.4.	Il ruolo della natura: fiamme e luna.....	124
3.4.5.	Opere di analogo soggetto .....	128
3.5.	<i>Itasō Kansei nenkan jorō no fūzoku</i> .....	131
3.5.1.	La serie <i>Fūzoku sanjūnisō</i> .....	133
3.5.2.	Cartigli .....	137
3.5.3.	Fonti d'ispirazione dell'opera .....	138
3.5.4.	Soggetto: <i>jorō</i> .....	140
	<b>Conclusione</b> .....	<b>148</b>
	<b>Bibliografia</b> .....	<b>153</b>
	参考文献 .....	161
	<b>Sitografia</b> .....	<b>166</b>
	<b>Indice delle illustrazioni</b> .....	<b>169</b>
	<b>Glossario</b> .....	<b>176</b>
	<b>Ringraziamenti</b> .....	<b>203</b>

## Introduzione

Il nome di Tsukioka Yoshitoshi 月岡芳年 (1839-1892), così come molte delle sue celebri opere, prima tra tutte la monumentale serie *Tsuki hyakushi* 月百姿 (Cento aspetti della luna) (1885-1892), è al giorno d'oggi noto ai più appassionati del genere *ukiyo-e* 浮世絵 (immagini del mondo fluttuante) del Giappone del XIX secolo. In particolare, dalla fine del secolo scorso è in atto una riscoperta dell'artista e della sua opera conseguente a un crescente numero di studiosi che vi hanno dedicato le proprie ricerche, tra cui Roger Keyes, John Stevenson, George Kuwayama, Eric van den Ing e Robert Schaap, Chris Uhlenbeck e Amy Reigle Newland nel panorama euroamericano, Segi Shin'ichi, Yoshida Susugu, Iwakiri Yuriko, Sugawara Mayumi e molti altri in Giappone, una rivalutazione che ha dato il via a un pullulare di mostre e retrospettive a egli dedicate accompagnate dalla pubblicazione dei rispettivi cataloghi. In tutto il mondo anno dopo anno aumentano le collezioni e i musei interessati a mettere a disposizione del pubblico le creazioni dell'artista, il quale sebbene sia ancora frequentemente relegato alle ultime pagine dei grandi manuali di arte nipponica, citato come ultimo rappresentante di una corrente in declino, talvolta definito “l'ultimo grande maestro *ukiyo-e*”, sta dunque vivendo un processo di rivalutazione che appare oggi in continua crescita.

Nell'introdurre il presente elaborato confesso che dall'onda di tale riscoperta sono stata a mia volta travolta. Il primo contatto consapevole con Yoshitoshi e la sua arte è stato per me invero molto recente, frutto dell'aver assistito al webinar *Reviving Yoshitoshi's Moon: Restoration, Reprint & The Last Great Master of Ukiyo-e Woodblock Printing* organizzato nel marzo 2021 dalla Embassy of Japan in the UK, una conversazione tra Alfred Haft, curatore del dipartimento dell'Asia del British Museum di Londra, e Takahashi Yukiko 高橋由紀子, artigiana di sesta generazione della storica bottega Takahashi Kōbō 高橋工房 di Tōkyō,<sup>1</sup> un dialogo focalizzato sull'importanza di studiare e preservare le tecniche utilizzate da Yoshitoshi nelle proprie celebri stampe. Solo pochi giorni prima avevo inoltre intrapreso un percorso di tirocinio curricolare presso il Museo d'Arte Orientale “Edoardo Chiossone” di Genova, un progetto focalizzato sulla promozione del patrimonio museale attraverso le piattaforme social volto a contrastare i limiti di accesso ai musei e ai luoghi della cultura durante l'emergenza sanitaria da COVID-19. Fu proprio nel corso di tale formativa e stimolante

---

<sup>1</sup> Bottega da 160 anni attiva nella produzione di xilografie *ukiyo-e* e attualmente focalizzata sulla ricerca e preservazione delle antiche tecniche di stampa.

esperienza che ebbi occasione di conoscere e approfondire le creazioni di Yoshitoshi, le quali mi conquistarono giorno dopo giorno per i temi proposti e per lo stile che mi apparve sin da subito differente rispetto alla classica concezione di *ukiyo-e* presente nel mio personale immaginario. Senza riuscire a capacitarmi della ragione per la quale non avessi mai avuto occasione di incontrare o studiare Yoshitoshi fino a quel momento, cercando materiale e fonti bibliografiche mi accorsi del fatto che, in contrasto con la riscoperta dell'artista comprovata dalle sopracitate esposizioni e pubblicazioni edite nel resto del mondo, pressoché nulla era stato invece divulgato nel contesto italiano, se non poche brevi righe che lo ricordavano in quanto allievo del noto Utagawa Kuniyoshi 歌川国芳 (1797-1861). Constatata la rilevante presenza di circa centocinquanta esemplari di stampe attribuite a Yoshitoshi conservate nei depositi del Museo Chiossone, da lavori giovanili meno noti a celebri opere più mature di cui solo un numero esiguo era stato fino ad allora analizzato e pubblicato in catalogo dalle precedenti Direzioni,<sup>2</sup> quasi immediata è stata l'intenzione di voler mettere in luce come anche l'Italia e in particolare la ricchissima collezione genovese potesse attivamente contribuire alla promozione e rivalutazione dell'artista che ormai da anni imperversa nelle collezioni di tutto il mondo.

Con tale premessa, il presente elaborato si propone quindi di offrire nel primo capitolo un'esaustiva panoramica della vita e della produzione dell'artista, la quale si fonda sul tentativo di superare le narrative che a lungo hanno suggerito interpretazioni delle opere di Yoshitoshi arbitrariamente filtrate dai saltuari episodi di malessere mentale che lo afflissero, da peculiari fatti aneddotici o tratti caratteriali per giustificarne scelte tematiche e stilistiche, come si osserverà nel caso delle cruente stampe insanguinate o dei sensuali ritratti di beltà femminili. Si vuole qui al contrario presentare un quadro d'insieme che possa essere libero da tali preconcetti, evitando le generalizzazioni del passato così da offrire uno sguardo generale oggettivo e completo sulla sua carriera di artista.

---

<sup>2</sup> Si fa riferimento rispettivamente alle schede di *Kaoyo Kaimami no tsuki* かほよ 垣間見の月 (Kaoyo. Uno sguardo furtivo sotto la luna) 1886 in Giuliano FRABETTI, Adriano VANTAGGI (a cura di), *Bellezza e eros nell'immagine giapponese*, (catalogo della mostra), Genova, Palazzo della Commenda, 27 aprile – 30 giugno 1985, Lang, Genova, 1985, p. 38;

*Meiji jūgo mizunoeuma kishū Kaiga kyōshinkai shuppōga: Fujiwara no Yasumasa gekka rōteki zu* 明治十五午季秋絵画共進会出品画 藤原保昌月下弄笛図 (Opera esposta alla Esibizione competitiva per la promozione della pittura nell'autunno 1882: Fujiwara no Yasumasa che suona il flauto alla luce della luna) 1883; *Azuma meisho Sumidagawa Umewaka no koji* 東名所墨田川 梅若之古事 (Luoghi celebri a Oriente, il fiume Sumida: l'antica storia di Umewaka) 1883; *Urusasō Kansei nenkan shojo no fūzoku* うるささう 寛政年間処女之風俗 (Fastidiosa: l'aspetto di una vergine dell'era Kansei) 1888 in Donatella FAILLA (a cura di), *Capolavori d'Arte Giapponese dal Periodo Edo alla Modernizzazione*, (catalogo della mostra) Genova, Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone", 25 luglio 2001 – 16 giugno 2002, Silvana Editoriale d'Arte, Milano, 2002, pp. 112-114.



Il secondo capitolo è dedicato al Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone", ente che nella persona della direttrice Dottoressa Aurora Canepari ha permesso la realizzazione della presente tesi, il cui ricchissimo patrimonio artistico vanta opere e manufatti appartenenti ai più svariati settori delle arti figurative e decorative giapponesi. Frutto di ventitré anni di intensa attività di collezionismo che l'incisore genovese Chiossone (1833-1898) portò avanti nel corso del suo periodo di residenza in Giappone (1875-1898) e che poi donò secondo lascito testamentario alla sua città natale, quelle del Museo Chiossone sono ancora oggi tra le più ricche collezioni europee d'arte nipponica e pitture, xilografie policrome, libri illustrati, sculture, bronzistica, lacche, porcellane, armi e armature, strumenti musicali e tessuti sono solo alcuni degli ambiti che la caratterizzano. Oltre a una panoramica della vita del collezionista e degli eventi che portarono alla formazione del Museo come ancora oggi lo conosciamo, si presentano le più recenti iniziative e collaborazioni volte alla preservazione di tale inestimabile patrimonio.

Come precedentemente indicato, le collezioni Chiossone vantano 152 xilografie policrome (*nishikie* 錦絵) attribuite a Tsukioka Yoshitoshi delle quali grazie alla guida, alla disponibilità, al supporto e all'entusiasmo della Dottoressa Canepari che mi ha concesso il grande privilegio e la profonda emozione di accedere agli archivi museali, di ammirare in prima persona, di toccare con mano e studiare tali opere, si presenta una schematica catalogazione.<sup>3</sup> Va inoltre sottolineato come l'emergenza sanitaria degli ultimi due anni e il concomitante avviamento di un lungo periodo di chiusura del Museo al pubblico per opere di manutenzione e restauro abbiano inevitabilmente limitato tali visite a due sole brevi ma intense occasioni dalle quali si è cercato di ottenere il maggior numero di informazioni e documentazione fotografica possibile.

Infine, la terza e principale sezione dell'elaborato è dedicata all'analisi di una selezione di cinque opere tra le suddette xilografie policrome rinvenute. L'obiettivo è quello di proporre uno studio approfondito di alcune tra le opere di Yoshitoshi meno note tra quelle appartenenti al patrimonio museale, gli esemplari più raramente o talvolta in nessun caso riscontrati su cataloghi pubblicati in lingue facilmente accessibili al lettore italiano, scelte in modo tale da essere esemplificative di determinate fasi stilistiche attraversate dall'artista nel corso di una carriera in costante evoluzione. La selezione si è concentrata

---

<sup>3</sup> Si sottolinea come il valore indicato di 152 esemplari di xilografie policrome faccia riferimento ai singoli fogli conservati nella collezione museale, i quali tra loro combinati compongono opere di diverso formato (serie, fogli singoli, dittici e trittici).

innanzitutto su esemplari che presentassero un eccellente stato di conservazione, che mostrassero particolari e pregiate tecniche di stampa e che raffigurassero una variegata tipologia di soggetti. Nell'ardua scelta di sole cinque opere inevitabile è stato il ricorso a criteri talora arbitrari, legati a un gusto e interesse personale.

Per concludere, ha accompagnato la stesura di tale elaborato la speranza di poter offrire un umile contributo alla riscoperta e alla conoscenza della produzione di Yoshitoshi nel panorama italiano e allo stesso tempo di poter rendere giustizia alla preziosa collezione genovese, così amata e studiata ma ancora poco nota a gran parte dei cittadini italiani.

## 1. Vita e opere di Tsukioka Yoshitoshi

Sebbene siano numerosi gli studi riguardanti Yoshitoshi redatti tra il XX e il XXI secolo sia in Giappone che all'estero, gli elementi biografici a noi giunti rimangono tuttavia piuttosto limitati a causa dell'assenza di fonti primarie quali diari o lettere lasciate direttamente dall'artista. Inoltre, le fonti più complete e a egli contemporanee sulle quali tali ricerche si sono finora basate appaiono principalmente di carattere anedddotico, testi lasciati da chi visse vicino a Yoshitoshi che nel corso dei decenni sono stati citati e interpretati assumendo un carattere di "verità assoluta" e quindi inevitabilmente delineando una certa immagine dell'artista. Tra tale materiale vanno citati innanzitutto i quattordici interventi *Yoshitoshi den bikō* 芳年伝備考 (Appunti sulla biografia di Yoshitoshi) scritti da Yamanaka Kodō 山中古洞 (1869-1945), allievo di Yoshitoshi negli anni Ottanta dell'Ottocento, pubblicati a puntate sulla rivista *Ukiyoeshi* 浮世絵志 (Aspirazione *ukiyoe*) tra il 1930 e il 1931. La raccolta di Yamanaka Kodō si basa principalmente su memorie del maestro, racconti di singoli episodi, commenti sul suo carattere e sul suo modo di fare, un insieme di informazioni e curiosità mediate dalla percezione personale e dunque impossibili da verificare. Un'altra fonte è costituita dalle memorie della figlia adottiva Kobayashi Kin 小林きん (?-1950), che nel periodico *Nishikie* 錦絵 del 1920 pubblicò *Bōfu Yoshitoshi no omoide* 亡父芳年の思ひ出 (Memorie del mio defunto padre Yoshitoshi) e rilasciò un'ulteriore intervista vent'anni dopo per il periodico *Ukiyoekai* 浮世絵界 (Mondo *ukiyoe*).<sup>1</sup>

Poco si sa dell'infanzia di Yoshitoshi se non che nacque a Edo 江戸 il diciassettesimo giorno del terzo mese del decimo anno dell'era Tenpō 天保 (1830-1844) secondo il calendario lunare, corrispondente al 30 aprile 1839 del calendario gregoriano, e gli venne attribuito il nome Yonejirō 米次郎. Della madre non si hanno notizie, probabilmente a causa di un divorzio. Il padre fu Owariya Kinzaburō 尾張屋金三郎 (1815-1863), mercante che acquistò lo status di samurai presso il clan Yoshioka 吉岡, diffusa pratica di mobilità sociale nel sistema gerarchico della società Tokugawa, acquisendo così il nome di Yoshioka Hyōbu 吉岡兵部 ed estendendolo anche ai membri della propria famiglia. Probabilmente per il cattivo rapporto con la nuova compagna del padre, il giovane Yonejirō lasciò molto presto la casa di famiglia e venne adottato dal cugino paterno, il farmacista Kyōya Orizaburō 京屋織三郎 (?-?) che prese sin da subito a cuore

---

<sup>1</sup> SUGAWARA Mayumi 菅原真弓, *Tsukioka Yoshitoshi den: Bakumatsu Meiji no hazama ni* 月岡芳年伝: 幕末明治のはざまに (Vita di Tsukioka Yoshitoshi: tra il Bakumatsu e l'era Meiji), Tōkyō, Chūō Kōron Bijutsu, 2018, pp. 13-14.

il nipote.<sup>2</sup> Sebbene non si abbiano informazioni sull'istruzione del giovane Yonejirō, osservando i soggetti rappresentati nelle sue future opere è probabile che avesse una buona conoscenza della storia e dei classici giapponesi, quali *Genji monogatari* 源氏物語 (Storia di Genji), *Ise monogatari* 伊勢物語 (Racconti di Ise), *Heike monogatari* 平家物語 (Storia degli Heike), *Konjaku monogatari* 今昔物語 (Antologia delle avventure del passato e presente) così come delle opere di teatro *nō* 能.<sup>3</sup>

Si presenta in seguito un'analisi delle principali fasi della vita e della carriera di Yoshitoshi, suddivise secondo il criterio proposto dal curatore Chris Uhlenbeck nel catalogo *Yoshitoshi. Masterpieces from the Ed Freis collection*.<sup>4</sup>

### 1.1. Fase 1 (1850-1858): apprendistato presso lo studio di Utagawa Kuniyoshi

Secondo gli aneddoti, lo zio che era molto affezionato al nipote ne sostenne la formazione in campo artistico tanto da iscriverlo nel 1850 all'età di 12 anni come studente presso lo studio di Utagawa Kuniyoshi.<sup>5</sup> È proprio da Kuniyoshi che Yonejirō ricevette il nome d'artista (*gamei* 画名) Yoshitoshi 芳年: era infatti convenzione che il secondo carattere del nome del maestro (*-yoshi*) diventasse il primo carattere del nome dello studente.<sup>6</sup> Per quanto riguarda il secondo nome "ausiliario" (*gō* 号), che solitamente gli artisti cambiavano numerose volte nel corso della propria carriera, il primo che Yoshitoshi utilizzò e che comparve sul suo trittico di esordio del 1853 *Bunji gannen Heike ichimon horobi kaichū ni ochiiru zu* 文治元年平家一門亡海中落入る図

---

<sup>2</sup> SUGAWARA, *Tsukioka Yoshitoshi den...*, cit., p. 66.

<sup>3</sup> John STEVENSON, *Yoshitoshi's thirty-six ghosts*, Weatherhill, New York, Tōkyō, 1983, p. 13.

<sup>4</sup> Chris UHLENBECK, "The phases in the career of Tsukioka Yoshitoshi: a print designer in a time of change", in Chris Uhlenbeck, Amy Reigle Newland (a cura di), *Yoshitoshi. Masterpieces from the Ed Freis collection*, Hotei Publishing, Leiden, Boston, 2011, pp. 9-10.

<sup>5</sup> Utagawa Kuniyoshi insieme a Hiroshige 歌川広重 (1797-1858) e Kunisada 歌川国貞 (1786-1865) fu uno dei più noti autori di stampe del tardo periodo Edo 江戸時代 (1603-1868) appartenenti alla scuola Utagawa. Il grande successo di Kuniyoshi si lega principalmente all'aver dato il via al genere delle *musha-e* 武者絵 (stampe di guerrieri), allontanandosi dalle tematiche standard dell'*ukiyo-e* quali attori e beltà, reagendo ai cambiamenti di un'epoca di transizione come fu il *bakumatsu* 幕末 (ultimi anni dello shogunato Tokugawa). Nel corso della sua attività artistica Kuniyoshi studiò e incorporò nelle sue opere i nuovi espedienti grafici delle opere occidentali (prospettiva, proporzioni, colori brillanti, attenzione al dettaglio, rappresentazione del corpo umano) producendo così stampe uniche e innovative di forte intensità. In seguito alle restrizioni governative del 1842 si dedicò inoltre a produzioni comiche e satiriche, caricando le proprie opere di significati nascosti. Silvia VESCO, *L'arte giapponese dalle origini all'età moderna*, "Piccola Biblioteca Einaudi. Mappa", Einaudi, Torino, 2021, pp. 302-304.

<sup>6</sup> John STEVENSON, "Violence and Serenity", in Eric van den Ing, Robert Schaap (a cura di), *Beauty and violence: Japanese prints by Yoshitoshi 1839-1892*, Society for Japanese Arts, Bergeijk, 1992, pp. 10-11.

(Rappresentazione del clan Heike che affonda e perisce in mare nel 1185) fu Ikkaisai 一魁齋, modellato sul *gō* Ichiyūsai 一勇齋 del proprio maestro (Fig. 1).<sup>7</sup>



Figura 1 *Bunji gannen Heike ichimon horobi kaichū ni ochiuru zu*, 1853. MIA

Tra il 1859-1861 utilizzò invece Gyokuō 玉櫻 e Gokyuōrō 玉櫻楼, anch'essi basati su un altro dei *gō* del maestro, Chōrō 朝桜楼.<sup>8</sup> Se il nome di famiglia Yoshioka lo utilizzò solo sporadicamente,<sup>9</sup> dal 1865 iniziò invece ad utilizzare con frequenza Tsukioka 月岡 con cui ancora oggi è principalmente ricordato. Attraverso l'utilizzo della firma Tsukioka Yoshitoshi egli tentò probabilmente di avvalorare il suo legame con il pittore di Ōsaka Tsukioka Settei 月岡雪鼎 (1726–1786).<sup>10</sup> Il nome del figlio di Settei, Tsukioka Sessai 月岡雪齋 (1761–1839), compare infatti sulla tomba del clan Yoshioka e secondo i registri del tempio potrebbe essere identificato con il fratello minore di Kyōya Jūgorō 京屋重五郎, padre dello zio “adottivo” Kyōya Orizaburō.<sup>11</sup> Sebbene questo tipo di relazione non sia confermata e verificabile, Yoshitoshi iniziò a utilizzare il nome Tsukioka per autodefinirsi erede di terza generazione del lignaggio di Settei. Tale ipotesi è avvalorata anche dal fatto che Taiso 大蘇 (Grande rinascita), *gō* che Yoshitoshi assunse

<sup>7</sup> George KUWAYAMA, “Yoshitoshi and His Art”, in Roger Keyes, George Kuwayama (a cura di), *The Bizarre Imagery of Yoshitoshi: The Herbert R. Cole Collection*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1980, pp. 8-9.

<sup>8</sup> Roger S. KEYES, *Courage and silence: a study of the life and color woodblock prints of Tsukioka Yoshitoshi: 1839-1892 (Volumes I and II)*, tesi Ph.D., Union for Experimenting Colleges and Universities, Cincinnati, 1982, p. 344.

<sup>9</sup> Utilizzò per la prima volta il nome Yoshioka Yoshitoshi nel 1853 firmando le sue prime illustrazioni per un libro illustrato per bambini *Ehon jitsugokyō dōjikyō yōshi* 画本実語教童子教余師 (Sillabario illustrato per l'insegnamento linguistico). KUWAYAMA, “Yoshitoshi and His Art”, cit., p. 8.

<sup>10</sup> SEGI Shinichi, *Yoshitoshi: The Splendid Decadent*, trad. di Alfred Birnbaum, Kodansha International, Tōkyō, New York, San Francisco, 1985, p. 35.

<sup>11</sup> SUGAWARA, *Tsukioka Yoshitoshi den...*, cit., p., 68.

dal 1873 dopo essere guarito da un lungo periodo di infermità, sembra ispirarsi proprio a Taikei 大溪 (Grande valle) e Taiso 太素 (Grande elemento), *gō* rispettivamente utilizzati da Settei e Sessai.<sup>12</sup>

Presso lo studio di Kuniyoshi divenne un abile disegnatore, sia attraverso la riproduzione delle opere del maestro di cui apprese perfettamente tecniche e stile, sia grazie a sessioni di disegno dal vero di animali e modelli, metodo ampiamente utilizzato dal maestro in quanto artista profondamente interessato alle tecniche di rappresentazione occidentale quali realismo, studi anatomici e prospettici che in quegli anni si fecero sempre più diffusi in seguito alla fine del *sakoku* 鎖国 (1641-1853) e all'apertura del Giappone ai contatti esterni nel 1853. Ciò influenzò la tecnica e lo stile del giovane Yoshitoshi, che a sua volta accompagnò i propri allievi in sedute di disegno o si servì di modelli in posa così da poter rendere accuratamente gli elementi anatomici e le pieghe dei tessuti.<sup>13</sup>

## 1.2. Fase 2 (1858-1864): sulla scia della scuola Utagawa



Figura 2 *Kyōga shōgi tsukushi*, 1859. MC(S2220)

Dopo circa cinque anni dal suo esordio durante i quali non realizzò apparentemente alcuna opera, nel 1858 Yoshitoshi cominciò a lavorare come artista indipendente dallo studio del maestro appoggiandosi a diversi editori. La maggior parte delle opere della prima produzione giovanile consistettero in rappresentazioni di carattere comico (*kyōga* 狂画) (Fig. 2), stampe per bambini (*omochae* おもちゃ絵) e libri illustrati (*ehon* 絵本),

<sup>12</sup> SEGI, *Yoshitoshi: The Splendid...*, cit., p. 35.

<sup>13</sup> Ivi, pp. 108-109; STEVENSON, "Violence and Serenity", cit., p. 9.

immagini di stranieri (*Yokohamae* 横浜絵), per poi indirizzarsi verso stampe di attori *kabuki* 歌舞伎 (*yakushae* 役者絵), un genere molto diffuso tra gli artisti *ukiyo*e di epoca Edo.<sup>14</sup> Per esempio, tra le numerose opere, nel 1860 produsse una serie di 12 stampe raffiguranti le scene tratte da uno dei più famosi drammi *kabuki*, *Kanadehon chūshingura* 仮名手本忠臣蔵 (Il tesoro dei vassalli fedeli).<sup>15</sup> Ancora privo di un proprio stile distintivo, per le sue prime creazioni Yoshitoshi operò in conformità alla tradizione stilistica della scuola Utagawa.<sup>16</sup>

Continuando a seguire le orme della scuola Utagawa, nel 1863 partecipò alla serie collaborativa *Gojōroku Tōkaidō* 御上洛東海道 (Tōkaidō processionale) composta da 162 stampe alla quale contribuirono 24 editori e 16 artisti in occasione della visita dello *shōgun* Tokugawa Iemochi 徳川家茂 (1846-1866) alla residenza imperiale di Kyōto, un evento memorabile che non si verificava da ormai 229 anni (Fig. 3). Poiché i divieti imposti dal governo impedivano di rappresentare vicende contemporanee, la serie venne ambientata nel XII secolo rappresentando il viaggio dello *shōgun* Minamoto no Yoritomo 源頼朝 (1147-1199).<sup>17</sup> Infine, partecipò ad altri due progetti collaborativi tra il ramo



**Figura 3 Tokaidō meisho no uchi Yuigahama, 1863. MC(S-2588\_106)**

Kunisada e Kuniyoshi della scuola Utagawa: *Edo no hana meishōe* 江戸の花名勝会 (Fiori di Edo e luoghi celebri) prodotta dal 1862 al 1865 e *Suehiro gojūsantsugi* 末広五十三次 (Cinquantatré stazioni del Tokaidō con ventaglio) del 1865.<sup>18</sup>

### 1.3. Fase 3 (1864-1869): alla ricerca del proprio stile

Dopo la morte di Kuniyoshi nel 1861, Yoshitoshi lavorò freneticamente cercando di acquisire popolarità e guadagnarsi da vivere come artista. Nei primi anni Sessanta iniziò ad affermare sempre più un suo stile personale, realizzando numerose stampe raffiguranti

<sup>14</sup> KUWAYAMA, “Yoshitoshi and His Art”, cit., pp. 8-9.

<sup>15</sup> Hugo MUNSTERBERG, *The Japanese Print. A Historical Guide*, Weatherhill, Tōkyō, New York, 1982, p. 139.

<sup>16</sup> UHLENBECK, “The phases...”, cit., p. 11.

<sup>17</sup> Andreas MARKS, *Japanese woodblock prints: artists, publishers and masterworks, 1680-1900*, Tuttle Publishing, Singapore, 2010, p. 302.

<sup>18</sup> UHLENBECK, “The phases...”, cit., pp. 11-12.

leggende e storie popolari (*haishie* 稗史絵), tritici di battaglie e *mushae*. Proprio quest'ultimo fu il genere che portò fama al suo maestro, le cui scelte tematiche e lo stile ancora influenzavano i lavori dell'allievo nei soggetti e nella loro caratterizzazione, nella composizione e nella tecnica, nella rappresentazione del movimento e nell'anatomia dei corpi.<sup>19</sup>

Tra il 1864 e il 1865 vennero pubblicate le sue prime grandi serie: *Tsūzoku saiyūki* 通俗西遊記 (Un moderno viaggio verso ovest), *Wakan hyaku monogatari* 和漢百物語 (Cento storie di fantasmi di Cina e Giappone), *Biyū Suikoden* 美勇水滸傳 (Eroi belli e coraggiosi del Suikoden) e *Kinsei kyōgiden* 近世狭義傳 (Biografie di uomini moderni), tutte caratterizzate da un processo di realizzazione di alta qualità che ne facilitò il

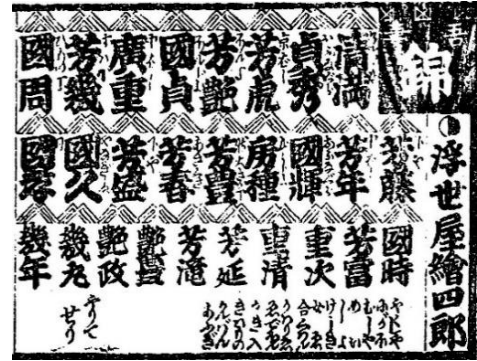


Figura 4 *Azuma nishiki: ukiyoya eshirō* in *Saiseiki*, 1865.

successo e popolarità.<sup>20</sup> Quello stesso anno Yoshitoshi venne collocato al decimo posto della classifica *Azuma nishiki: ukiyoya eshirō* 吾妻錦浮世屋繪四郎 (Broccati orientali: artisti del mondo fluttuante) pubblicata sulla guida *Saiseiki* 歳盛記 (Almanacco) (Fig. 4).<sup>21</sup> Sebbene i soggetti delle sue opere ancora mostrassero i segni del suo apprendistato presso lo studio di Kuniyoshi, allo stesso tempo iniziava a emergere il tentativo di prendere le distanze dai suoi predecessori consolidando uno stile personale e distintivo attraverso una sempre maggiore individualizzazione dei volti dei personaggi e, citando il curatore George Kuwayama, una crescente presenza di:

[...] figures in startling perspective, dramatically foreshortened bodies flying through space, and modern approach to composition in the abstract relationship of pictorial elements.<sup>22</sup>

Yoshitoshi cercò di affermarsi in un contesto sicuramente complicato, un periodo storico di forte instabilità politica, economica e sociale diffusa in un Paese provato da inflazione, carestie, guerre e rivolte che culminarono nel 1868 con la Restaurazione Meiji

<sup>19</sup> SUGAWARA, *Tsukioka Yoshitoshi den...*, cit., pp. 98-100.

<sup>20</sup> STEVENSON, "Violence and Serenity", cit., pp. 11-12.

<sup>21</sup> Guide create con l'intento parodistico di imitare i *Yoshiwara saiken* 吉原細見 (Guida a Yoshiwara), guide annuali alle donne del quartiere di piacere Yoshiwara, classificando una serie di aspetti della cultura dell'epoca. Amy Reigle NEWLAND, "'The great authority of ukiyo-e masters': the making of Tsukioka Yoshitoshi's public persona", in Uhlenbeck, Newland (a cura di), *Yoshitoshi. Masterpieces...*, cit., pp. 25-26; SUGAWARA, *Tsukioka Yoshitoshi den...*, cit., p. 389.

<sup>22</sup> KUWAYAMA, "Yoshitoshi and His Art", cit., p. 10,



(Meiji ishin 明治維新). Proprio in tale fase di caos e disordini egli realizzò alcune tra le opere che ancora oggi ne decretano una buona parte di popolarità: si tratta delle *chimidoroe* 血みどろ絵 (immagini macchiate di sangue), stampe intrise di violenza e crudeltà, ritenute tra le opere più disturbanti della sua intera produzione.<sup>23</sup> Tra le opere più emblematiche di tale tendenza vi fu *Eimei nijūhasshūku* 英名二十八衆句 (Ventotto famosi omicidi con versi) realizzata in collaborazione al compagno e rivale Ochiai Yoshiiku 落合芳幾 (1833–1904),<sup>24</sup> in cui dominano scene di pura brutalità, corpi feriti, viscere e spade insanguinate rese ancor più realistiche dalla scelta di miscelare il pigmento rosso con allume e colla animale così che l'inchiostro risplendesse quasi come fosse sangue vero. Yoshitoshi trasse gli episodi principalmente dal teatro, accompagnandoli, secondo una sempre più diffusa tendenza dell'epoca, a una sezione in prosa scritta dai due drammaturgi Segawa Jokō III 三代瀬川如臯 (1806–1881) e Kawatake Mokuami 河竹黙阿弥 (1816–1893).<sup>25</sup> Ma l'esperienza nel macabro non si concluse qui. Nel 1868 Yoshitoshi ebbe la spiacevole occasione di essere testimone con l'allievo Kanaki Toshikage 金木年影 (att. 1868–1892) della battaglia di Ueno.<sup>26</sup> Si racconta che, come gli era stato insegnato durante le sessioni di disegno dal vero del maestro Kuniyoshi, dall'osservazione dei corpi feriti, mutilati e morenti, dai cadaveri e dalle teste decapitate

---

<sup>23</sup> Ci si riferisce a esse anche con i termini *muzane* 無残絵 (immagini atroci) o *zankokue* 残酷絵 (immagini crudeli). UHLENBECK, “The phases...”, cit., p. 14; John STEVENSON, *Yoshitoshi's One Hundred Aspects of the Moon*, Abbeville Press, New York, 2019, pp. 14-15.

<sup>24</sup> L'incontro tra Yoshitoshi e Yoshiiku avvenne durante gli anni di apprendistato presso lo studio di Kuniyoshi. Yoshiiku era un allievo di sei anni più grande, tuttavia secondo gli aneddoti Kuniyoshi avrebbe avuto una particolare simpatia verso il novello giovane apprendista, probabilmente causando così la gelosia di Yoshiiku. Da quel momento numerosi furono gli episodi di screzio tra i due, tra cui il più noto durante il funerale del maestro quando Yoshitoshi venne calcciato da Yoshiiku con la scusa di essere in una posizione d'intralcio. La rivalità continuò anche negli anni più maturi, per esempio quando i due artisti lavorarono per testate giornalistiche concorrenti. Solo una volta raggiunta una popolarità tale da eclissare quella del rivale, Yoshitoshi affermò di aver finalmente cancellato “la macchia della vergogna”. Roger KEYES, “The Life of Tsukioka Yoshitoshi, 1839-1892”, in Keyes, Kuwayama (a cura di), *The Bizarre Imagery of Yoshitoshi...*, cit., p.18.

<sup>25</sup> KUWAYAMA, “Yoshitoshi and His Art”, cit., pp. 10-11.

<sup>26</sup> Durante le negoziazioni per l'abdicazione pacifica dello *shōgun*, un corpo di circa duemila sostenitori dello shogunato Tokugawa che si diede il nome di *Shōgitai* 彰義隊 (Brigata retta ed esemplare) si riunì a Ueno. Dopo che venne annunciata la resa del castello di Edo, lo *Shōgitai* rifiutò tuttavia l'ordine di sciogliersi e gridando al tradimento provocarono una serie di incidenti al punto che il 4 luglio 1868 le truppe imperiali vennero inviate a contrastarli. La battaglia di Ueno finì in un massacro, con il corpo *Shōgitai* brutalmente sconfitto dagli armamenti nettamente superiori e avanzati delle truppe imperiali. STEVENSON, *Yoshitoshi's One Hundred...*, cit., p. 14.

egli prese ispirazione per intensificare il realismo delle sue future rappresentazioni.<sup>27</sup> In particolare, lo stesso anno iniziò a lavorare a *Kaidai hyakusensō* 魁題百選相 (Selezione di cento guerrieri), serie dove l'elemento *gore* assunse ancor più verosimiglianza. Lo stile richiama nel disegno le opere occidentali, i soggetti sono raffigurati in primo piano e da angoli talvolta inusuali, l'atmosfera veicolata dallo sfondo in tinte scure è opprimente e quasi claustrofobica (Fig. 5). Pur essendo quella delle *chimidioroe* una fase breve e momentanea, esse contribuirono notevolmente alla popolarità di Yoshitoshi sin da subito in Giappone e poi nel corso dei decenni successivi nel resto del mondo, andando quasi a



Figura 5 Mori Rikimaru, serie *Kaidai hyakusensō*, 1868. Engeki Hakubutsukan

oscurare il resto della produzione dell'artista.<sup>28</sup> Nei decenni successivi e ancora oggi molte furono le personalità che riconobbero il forte impatto e influenza di tali stampe sulla propria carriera artistica.<sup>29</sup> Va comunque sottolineato che egli non fu il primo e l'unico artista dell'epoca a rappresentare nelle proprie opere la violenza pura, ma il fascino per il macabro e il grottesco era già ampiamente diffuso nella cultura popolare di periodo Edo. Tra i precursori vi fu il teatro *kabuki* degli anni Venti dell'Ottocento, con molte rappresentazioni basate su trame sadistiche ed effetti speciali quasi realistici, come per esempio fu il caso del drammaturgo Tsuruya Namboku 鶴屋南北 (1755-1829) appassionato di storie di fantasmi, crimini, sangue e terrore.<sup>30</sup> Anche il genere *ukiyo-e* seguì subito la medesima tendenza del *kabuki*, da cui del resto traeva gran parte dei soggetti, catturando su carta le scene più sanguinolente. La produzione di Yoshitoshi emerse dunque come prosecuzione di una tendenza già iniziata da grandi artisti come Katsushika Hokusai 葛飾北斎 (1760-1849), Kunisada e Kuniyoshi, ai quali si ispirò

<sup>27</sup> KEYES, *Courage and silence...*, cit., p. 19.

<sup>28</sup> STEVENSON, *Yoshitoshi's One Hundred...*, cit., pp. 16-17.

<sup>29</sup> Tra i tanti: gli scrittori Tanizaki Jun'ichiro 谷崎潤一郎 (1886-1965), Akutagawa Ryūnosuke 芥川龍之介 (1892-1927), Kawabata Yasunari 川端康成 (1899-1972) e Mishima Yukio 三島由紀夫 (1925-1970); gli artisti contemporanei Yokoo Tadanori 横尾忠則 (1936-) e Teraoka Masami 寺岡政美 (1936-); i fumettisti Maruo Suehiro 丸尾末広 (1956-), Hanawa Kazuichi 花輪和一 (1947-). SEGI, *Yoshitoshi: The Splendid...*, cit., p. 123; STEVENSON, *Yoshitoshi's One Hundred...*, cit., p. 14; SUGAWARA, *Tsukioka Yoshitoshi den...*, cit., p. 121.

<sup>30</sup> John STEVENSON, *Yoshitoshi's Strange Tales*, Amsterdam, Hotei Publishing, Leiden, 2005, pp. 17-18.

esplicitamente.<sup>31</sup> Se la realizzazione di stampe cruenti non fu quindi un'unicità di Yoshitoshi, la sua notorietà in tale ambito può essere giustificata dall'abilità rispetto ai maestri del passato di rendere tali scene in modo realistico e scioccante, trasmettendo con straordinaria intensità l'orrore e sgomento.<sup>32</sup> Inoltre, egli realizzò le proprie opere in un periodo storico diverso, turbolento, in un Giappone diviso politicamente in cui rivolte, guerre civili ed esecuzioni erano all'ordine del giorno. In tale clima le *chimidoro* furono probabilmente percepite con un impatto e un'energia ancora più forte rispetto al passato, suscitando quella che Stevenson definisce una "ambivalent fascination for and revulsion against the violence tearing at society".<sup>33</sup> Sebbene si tratti dunque di una produzione riconducibile a soli quattro anni della sua lunga attività artistica, il successo e lo stupore che ne derivò la mantiene ancora oggi al centro del discorso critico sull'autore, dando



Figura 6 *Tōkyō nishiki: ukiyoya eshirō* in *Saiseiki*, 1868.

tuttavia una percezione falsata di quella che fu invece il variegato *output* di Yoshitoshi.

Riuscendo a catturare l'interesse e le preoccupazioni dell'epoca, l'artista continuò ad acquisire popolarità tanto da scalare nel 1868 la classifica *Tōkyō nishiki: ukiyoya eshirō* 東京錦浮世屋絵四郎 (Broccati di Tōkyō: artisti del mondo fluttuante) fino alla quarta posizione (Fig. 6).<sup>34</sup>

#### 1.4. Fase 4 (tardo 1869-1873): momentaneo declino e inattività

Nonostante i successi, il cambiamento epocale portato dalla Restaurazione Meiji impattò fortemente sulla società giapponese e di conseguenza anche sul panorama culturale del tempo. I cittadini di ogni classe sociale sperimentarono enormi mutamenti nelle proprie vite e i tumultuosi eventi di quegli anni si rifletterono nella mentalità, nell'umore e negli interessi della popolazione e pertanto anche nella produzione artistica.<sup>35</sup> Ciò valse anche per Yoshitoshi, la cui serie *Kaidai hyakusensō* venne interrotta nel 1869 dopo 65 stampe e che da quel momento fino alla fine del 1871 produsse uno

<sup>31</sup> SEGI, *Yoshitoshi: The Splendid...*, cit., pp. 38-39.

<sup>32</sup> STEVENSON, *Yoshitoshi's One Hundred...*, cit., p. 16.

<sup>33</sup> Ivi, p. 15.

<sup>34</sup> SUGAWARA, *Tsukioka Yoshitoshi den...*, cit., p. 389.

<sup>35</sup> Roger KEYES, "Meiji art and modern experience", in Robert Schaap (a cura di), *Meiji: Japanese Art in Transition. Ceramics, cloisonné, lacquer, prints, illustrated books, drawings and paintings from the Meiji period (1868-1912)*, Haags Gemeentemuseum, s-Gravenhage, 1987, pp. 37-38.

scarsissimo numero di opere. Pur scegliendo di mantenere il suo studio e i suoi allievi, le commissioni si fecero tuttavia sempre meno frequenti.<sup>36</sup>

Il nono mese del 1871 provò a percorrere la strada più sicura delle *bijinga* 美人画 (immagini di beltà femminili), accettando la commissione per *Tōkyō ryōri sukoburu beppin* 東京料理頗別品 (Ristoranti di Tōkyō e i loro piatti molto raffinati), una serie di stampe raffiguranti ristoranti locali e le belle cameriere e *geisha* che vi lavoravano (ossia i “deliziosi piatti” a cui il titolo allude in un gioco di omofoni) alla cui produzione contribuirono in modo sostanziale anche i suoi allievi.<sup>37</sup> Sebbene la serie non fu molto apprezzata e quindi sospesa dopo poche impressioni, va menzionata in quanto primo tentativo dell’artista di dedicarsi alla rappresentazione di interni. La serie appare infatti come uno studio geometrico e architettonico dei locali caratterizzato dal marcato utilizzo della prospettiva occidentale e in cui le figure femminili appaiono piuttosto fredde e statiche, quasi come fossero state inserite solo successivamente. Fu, inoltre, anche la prima occasione in cui egli sperimentò con modelle dal vivo, donne contemporanee rappresentate in attimi di semplice quotidianità. Tra di esse vi raffigurò anche Okiku, *geisha* del ristorante Shōeitei con cui intercorse in quegli anni una relazione occasionale.<sup>38</sup> Dopo il tentativo fallito di *Tōkyō ryōri sukoburu beppin* e poche altre commissioni di soggetti occidentali e comici, anche l’anno seguente Yoshitoshi non ricevette quasi alcun incarico. I mesi più difficili li trascorse con l’amante Okoto お琴 (?-?) in condizioni di estrema povertà, al punto che la donna decise di vendere ogni cosa in suo possesso per poter mantenere entrambi.<sup>39</sup> Secondo le fonti contemporanee, pur nella difficoltà Yoshitoshi ricevette gentilezze e sostegno: il dottore lo curava gratuitamente, il padrone di casa non richiedeva il pagamento dell’affitto e molti dei suoi allievi gli portavano cibo e piccoli prestiti. Tuttavia, a un certo punto la povertà fu tale da ridurre lui e Okoto a bruciare le assi del pavimento per potersi riscaldare. La malnutrizione e lo stress eccessivo ebbero infine la meglio sull’artista, che cadde in un periodo di malattia e improduttività che culminò con un crollo nervoso.<sup>40</sup> Nel corso del 1872 non produsse quasi nulla.

---

<sup>36</sup> STEVENSON, *Yoshitoshi's One Hundred...*, cit., p. 17.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> KEYES, “The Life of Tsukioka Yoshitoshi...”, cit., pp. 16-17.

<sup>40</sup> STEVENSON, “Violence and Serenity”, cit., p. 14.

Solo alla fine dell'anno gli venne commissionata dall'editore Masadayama Heikichi 政田屋平吉 un'unica nuova serie di personaggi tratti dalla storia e dalle leggende popolari giapponesi: *Ikkai zuihitsu* 一魁随筆 (Miscellanea di Ikkai). I soggetti estremamente variegati non presentavano cupi elementi grotteschi o sanguinolenti, ma anzi si trattava di composizioni variopinte da uno stile nuovo fortemente influenzato dall'arte occidentale (Fig. 7).<sup>41</sup> I disegni apparvero completamente diversi rispetto alle precedenti opere dell'autore: ogni singola scena veicolava un'atmosfera differente e una maturità e profondità assenti, per esempio, nel trattamento indifferenziato riservato ai soggetti di *Kaidai hyakusensō*.<sup>42</sup> Con tale serie Yoshitoshi iniziò a rivelare una maggiore attenzione alla componente psicologica. Come scrive Stevenson:



**Figura 7** *Yamauba Kaidōmaru*, serie *Ikkai zuihitsu*, 1873. Tōkyō Toritsu Chūō Toshokan

He was breaking away from the old conventions of ukiyo-e and developing his own style, at the same time realistic and flamboyant, a style full of vigor and movement, well suited to the expression of emotion and passion. He was discovering in the exploration of human mood an area in which he could grow and expand.<sup>43</sup>

Anche questa volta la serie non ottenne il riconoscimento sperato, come dimostrato dal fatto che i pochi esemplari a noi giunti appaiono di alta qualità, segno che le matrici vennero usate poco e non ebbero quindi modo di consumarsi.<sup>44</sup> Forse poco allettanti per pubblico dell'epoca in quanto troppo distanti dallo stile convenzionale dell'*ukiyo-e*, tale serie rimane uno dei primi segni di cambiamento e maturazione dello stile di Yoshitoshi. Dopo lo sforzo immenso canalizzato in essa nel tentativo di riaffermarsi, lo sconforto dell'artista, concisamente riassunto nell'aneddotico sfogo "Mekura sennin, mekura sennin!" (Sono tutti ciechi!), fu tale da portarlo a un secondo crollo nervoso e una totale assenza di produzione per ulteriori sei mesi.<sup>45</sup>

<sup>41</sup> Emblematica è *Yamauba Kaidōmaru* 山姥怪童丸, quasi sicuramente ispirata alla *Santa Famiglia* di Raffaello Sanzio (1483-1520).

<sup>42</sup> STEVENSON, "Violence and Serenity", cit., p. 14.

<sup>43</sup> STEVENSON, *Yoshitoshi's One Hundred...*, cit., p. 20.

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> KEYES, *Courage and silence...*, cit., p. 30.

### 1.5. Fase 5 (tardo 1873-1882): la rinascita e il ruolo dei giornali

Durante gli ultimi mesi del 1873 Yoshitoshi si riprese dal lungo periodo di depressione e ricominciò a produrre opere, a partire da due trittici di soggetto storico che firmò con il nuovo *gō* Taiso 大蘇 (Grande resurrezione), nome di buon auspicio scelto in quanto simbolo della sua rinascita come uomo e come artista.<sup>46</sup> Significativa di questa fase fu la scelta di dedicarsi a due eventi contemporanei di grande importanza storica quali l'omicidio di Ii Naosuke<sup>47</sup> del 1860 e la Battaglia di Fushimi del 1868,<sup>48</sup> diventando così uno dei primi artisti a testare l'effettiva eliminazione della censura governativa sulla rappresentazione di eventi coevi.<sup>49</sup> Secondo gli aneddoti dell'epoca, Yoshitoshi avrebbe giurato di porre fine alla sua carriera nel caso anche tali opere non avessero avuto il successo auspicato, tanto che sia i suoi allievi sia Okoto pregarono devotamente Nichiren affinché le opere riuscissero.<sup>50</sup> Tuttavia, poco dopo Okoto tornò al villaggio dei genitori dove si vendette a un bordello per guadagnare alcuni soldi presumibilmente con lo scopo di aiutare l'artista a risollevarsi, supporto che egli ricambiò una volta raggiunta una certa stabilità economica negli anni successivi.<sup>51</sup>

Il 1875 segnò per Yoshitoshi l'inizio di una nuova fase, ossia l'inserimento nel neonato mondo dei media e del giornalismo. Con l'avvento del periodo Meiji 明治時代 (1868-1912) sempre più giornali iniziarono a essere stampati in gran quantità e con essi si diffuse la tendenza a distribuire stampe *ukiyoe* raffiguranti avvenimenti locali come supplemento per i clienti abbonati. Fu così che egli venne assunto dallo *Yūbin hōchi shinbun* 郵便報知新聞 (Giornale di notizie postali).<sup>52</sup> La società e i suoi valori stavano mutando e con essi anche il ruolo degli artisti: si iniziò a mostrare interesse per gli eventi che segnavano

---

<sup>46</sup> SEGI, *Yoshitoshi: The Splendid...*, cit., p. 43.

<sup>47</sup> Ii Naosuke 井伊直弼 (1815-1860) fu il Gran consigliere dello shogunato Tokugawa tra il 1858-1860 che firmò il trattato di amicizia e commercio con gli Stati Uniti d'America. Venne assassinato il 24 marzo 1860 durante l'incidente di Sakuradamon (*Sakuradamon gai no hen* 桜田門外の変) da un gruppo di 18 samurai xenofobi lealisti in seguito alla sua scelta di trattare con le potenze straniere. L'evento diede il via a un'ondata popolare di dissenso, portando a numerosi altri gesti di terrorismo politico. ROSA CAROLI, FRANCESCO GATTI, *Storia del Giappone*, "Biblioteca Storica Laterza", Editori Laterza, Bari, Roma, 2017 (2004), pp. 133-135.

<sup>48</sup> La battaglia di Toba-Fushimi (*Toba-Fushimi no Tatakai* 鳥羽・伏見の戦い) (27 gennaio-31 gennaio 1868) fu uno scontro decisivo tra le forze dello shogunato Tokugawa e le truppe filoimperiali dei feudi di Satsuma 薩摩藩, Chōshū 長州藩 che si concluse con la sconfitta dello shogunato. MARIUS B. JANSEN (a cura di), *The Cambridge History of Japan, Volume 5: The Nineteenth Century*, Cambridge University Press, New York, 2007 (1989), pp. 357-359.

<sup>49</sup> STEVENSON, *Yoshitoshi's One Hundred...*, cit., p. 22.

<sup>50</sup> Nichiren 日蓮 (1222-1282) fu il monaco fondatore dell'omonimo Buddhismo Nichiren (*Hokke-shū* 法華宗), scuola del buddhismo mahāyāna giapponese basata sulla devozione esclusiva al Sutra del Loto come più importante e completo insegnamento del Buddha; KEYES, *Courage and silence...*, cit., p. 31.

<sup>51</sup> KEYES, "The Life of Tsukioka Yoshitoshi...", cit., p. 17.

<sup>52</sup> SEGI, *Yoshitoshi: The Splendid...*, cit., p. 43.

la contemporaneità dei cittadini e che divennero soggetti nuovi per le stampe *ukiyo-e*. Citando Segi Shinichi, Yoshitoshi divenne così

the public eyes on the fighting of the Meiji Restoration [...] he put himself out on the front line of the art world as Japan's first popular illustrator in the modern sense of the word.<sup>53</sup>

A influenzare fortemente il rilancio dell'artista fu in particolare il coevo evento della ribellione di Satsuma del 1877, che scosse fortemente l'opinione pubblica e i cittadini di Tōkyō.<sup>54</sup> Giornali e numerosi editori iniziarono a commissionare stampe di eventi contemporanei agli artisti, tra i quali Yoshitoshi divenne uno tra i più richiesti. Sebbene non troppo curate o pregiate, furono proprio le sue stampe raffiguranti i fatti di Satsuma a riscuotere il maggiore successo, permettendogli di riassetare rapidamente le proprie condizioni economiche e riottenere popolarità. Tale opportunità unita all'impiego presso i giornali garantì a Yoshitoshi non solo un salario invidiabile e costante, ma anche un crescente sostegno e apprezzamento da parte del pubblico.<sup>55</sup> Pur ricominciando a ricevere commissioni, per anni continuò comunque a collaborare con i giornali, fonte di guadagno sicura. In successione cronologica: nel 1882 fu assunto dallo *Eiri jiyū shinbun* 絵入自由新聞 (Giornale liberale illustrato), nel 1884 dal *Jiyū no tomoshibi* 自由燈 (Luce della libertà) e nel 1886 dallo *Yamato shinbun* やまと新聞 (Giornale di Yamato), sia per illustrare le notizie del momento sia per accompagnare con illustrazioni le pubblicazioni di romanzi seriali.<sup>56</sup>

La graduale ripresa gli permise di essere incluso nell'ottobre 1877 nella sezione "artisti famosi" (*Yūmei no gaka* 有名の画家) della *Kaichū Tōkyō annai* 懐中東京案内 (Guida tascabile di Tōkyō).<sup>57</sup>

---

<sup>53</sup> Ivi, p. 46.

<sup>54</sup> La ribellione di Satsuma o *Seinan sensō* 西南戦争 (Guerra sudoccidentale) fu una rivolta contro il governo Meiji che si protrasse da gennaio a settembre 1877. La ribellione venne scatenata da Saigō Takamori 西郷隆盛 (1828-1877), un samurai disilluso dalla piega che la politica aveva preso dopo la Restaurazione Meiji, che egli aveva inizialmente sostenuto, il quale dopo aver visto bocciare la proposta di invadere la Corea decise di dimettersi e ritirarsi presso Satsuma. Supportato da numerosi seguaci iniziò a gestire il territorio in modo autonomo, fondando accademie e formando un vero e proprio esercito. Quando la notizia giunse a Tōkyō, il governo preparò un'offensiva e il 30 gennaio 1877 diede inizio al conflitto. Gli scontri si protrassero per mesi finché i ribelli vennero sconfitti e Saigō si suicidò. CAROLI, GATTI, *Storia del Giappone...*, cit., pp. 150-151.

<sup>55</sup> STEVENSON, "Violence and Serenity", cit., p. 15.

<sup>56</sup> IHARA Rieko 庵原理絵子, "Jūsōsuru 'Edo' to 'Meiji'. Yoshitoshi no sashie wo chūshin ni" 重層する〈江戸〉と〈明治〉 芳年の挿絵を中心に (Stratificazione di "Edo" e "Meiji. Focus sulle illustrazioni di Yoshitoshi), in *Ukiyoe geijutsu* 浮世絵芸術, 155, 2008, p. 16.

<sup>57</sup> FUKUDA Eizō (hen) 福田栄造編, *Kaichū Tōkyō Annai* 懐中東京案内 (Guida tascabile di Tōkyō), vol. 2, Tōkyō, Dōmeisha, 1877, p. 23.

Oltre al lavoro fisso presso lo *Yūbin hōchi shinbun* Yoshitoshi ricominciò anche a realizzare nuove serie, dedicandosi principalmente al genere tradizionale delle *bijinga*. Le principali furono la serie *Mitate tai zukushi* 見立多以尽 (Collezione di desideri) (Fig. 8), dimostrazione di un ulteriore step verso un ricorso sempre maggiore a realismo e contemporaneità dei soggetti con una forte enfasi sulle emozioni,<sup>58</sup> *Kokon hime kagami* 古今姫鑑 (Specchio di bellezze passate e presenti), *Bijin shichi yōka* 美人七陽華 (Bellezze con i sette fiori), la nuova serie di ristoranti *Kōto kaiseki beppin kurabe* 皇都會席別品競 (Confronto di specialità di ristoranti della capitale imperiale) e la controversa raffigurazione delle concubine dell'imperatore *Mitate shichi yōsei* 美立七曜星 (Bellezze dei sette Luminari).<sup>59</sup> Le *bijinga* realizzate in questi anni appaiono meno ricercate per quanto riguarda la composizione, con disegni meno curati e colori quasi stridenti. Nei titoli vennero spesso inseriti doppi sensi erotici e raffigurate vi furono donne di costumi licenziose, caratterizzate da una certa volgarità di fondo che molti studiosi attribuirono a un complicato rapporto dell'artista con il mondo femminile. A sostegno di tale teoria, in quegli stessi anni anche la nuova amante Oraku お楽 (?-?) decise di vendere i suoi oggetti di valore, tornare al villaggio natale e vendersi a un bordello, proprio come qualche anno prima aveva fatto Okoto, evento che all'epoca suscitò non pochi giudizi e critiche nei confronti dell'uomo.<sup>60</sup>



Figura 8 *Te ga aritai*, serie *Mitate tai zukushi*, 1878. NDL

La superficialità delle sue *bijinga* si contrappose alla cura riposta in altre opere prodotte negli stessi anni. Ormai esperto dopo le numerose *mushae* e trittici di battaglie realizzati nel periodo giovanile, Yoshitoshi tornò a dedicarsi ai soggetti storici (*rekishiga* 歴史画). Tra le opere più importanti vi fu *Dai Nippon meishō kagami* 大日本名将鑑 (Specchio dei celebri generali del Grande Giappone), serie di cinquantuno stampe di eroiche figure militari che produsse tra il 1876 e il 1880, fortemente ispirata ai soggetti

<sup>58</sup> KUWAYAMA, “Yoshitoshi and His Art”, cit., p. 13.

<sup>59</sup> SUGAWARA Mayumi 菅原真弓, “Tsukioka Yoshitoshi bijinga kō” 月岡吉年美人画考 (Studio sulle rappresentazioni di beltà femminili di Tsukioka Yoshitoshi), in *Kyōto zōkei geijutsu daigaku kiyō* “Genesis” 京都造形芸術大学紀要/GENESIS, 16, 2011, p. 103.

<sup>60</sup> STEVENSON, “Violence and Serenity”, cit., p. 18.



dello *Zenken Kojitsu* 前賢故実 di Kikuchi Yōsai 菊池容斎 (1788-1878).<sup>61</sup> Si tratta di stampe in cui iniziò a essere ancor più evidente il rinnovato stile dell'artista, opere dalla composizione originale e audace, dai contorni rapidi e nervosi veicolo di azione e dinamismo, in forte contrasto rispetto al classico tratto uniforme e costante delle stampe giovanili e dai colori vividi attentamente scelti per veicolare un certo tipo di atmosfera (Fig. 9).<sup>62</sup> Secondo gli aneddoti, Yoshitoshi avrebbe studiato pittura a olio per poter migliorare gli effetti di stampo occidentale (scorcio, prospettiva e chiaroscuro) utilizzati nella serie.<sup>63</sup> Rappresentando con un nuovo stile i valori delle epoche passate, l'obiettivo di *Dai Nippon meishō kagami* parve quello di ricordare la grandezza eroica del Giappone. Probabilmente sull'onda del successo delle stampe di Satsuma (*Seinan sensō nishikie* 西南戦争錦絵) la serie ebbe un riscontro molto positivo e si mostrò efficace anche nel rinfrancare gli animi del pubblico. Citando Stevenson,



**Figura 9** *I no Hayata Gensani Yorimasa*, serie *Dai Nippon meishō kagami*, 1878. MC(S-2227)

Yoshitoshi's prints helped heal wounds and were a force for stability in a confused society experiencing radical change.<sup>64</sup>

La buona riuscita della serie ispirò anche molti altri autori, tra cui Kobayashi Kiyochika 小林清親 (1847-1915) che firmò un suo trittico di soggetto storico scrivendo di essersi ispirato proprio all'opera di Yoshitoshi.<sup>65</sup> Il successo delle *rekishiga* contribuì anche alla

<sup>61</sup> Opera principale del pittore Kikuchi Yōsai, lo *Zenken Kojitsu* venne realizzato e pubblicato in 10 volumi e 20 libri tra il 1836 e il 1868. L'opera contiene una breve biografia in *kanbun* 漢文 (rappresentazione scritta della lingua giapponese attraverso caratteri cinesi) accompagnata da ritratti realizzati in inchiostro monocromatico di 571 importanti personaggi storici giapponesi, spaziando dall'antichità fino al periodo Nanbokuchō 南北朝時代 (1336-1392). SUGAWARA, *Tsukioka Yoshitoshi den...*, cit., p. 219.

<sup>62</sup> STEVENSON, *Yoshitoshi's One Hundred...*, cit., p. 28.

<sup>63</sup> KEYES, *Courage and silence...*, cit., p. 40.

<sup>64</sup> STEVENSON, "Violence and Serenity", cit., p. 18.

<sup>65</sup> Il trittico *Go Daigo Tennō* 後醍醐天皇 (Imperatore Go Daigo) dalla serie *Nihon gaishi no uchi* 日本外史之内 (Storia ufficiale del Giappone) riporta la scritta *Taiso Yoshitoshi hō* 大蘇芳年做 (Ad imitazione di Taiso Yoshitoshi). KEYES, *Courage and silence...*, cit., p. 38.

pubblicazione nel 1879 della serie di dieci trittici *Dai Nippon shiryaku zue* 大日本史略圖會 (Breve storia illustrata del Grande Giappone) (Fig. 10).<sup>66</sup>



Figura 10 *Dai hachijū ichi dai Takakura Tennō*, serie *Dai Nippon shiryaku zue*, 1880. MC(2599/92-93-94)

### 1.6. Fase 6 (1882-1892): maturità stilistica

Ormai ripresosi economicamente, nel 1880 Yoshitoshi si trasferì nella zona di Nezu 根津 dove nel 1884 si sposò con l'ex *geisha* Sakamaki Taiko 坂巻泰 (?-1910) di cui adottò la figlia Kin e il figlio Kōgyo, che studiando prima con Yoshitoshi e poi con Ogata Gekkō 尾形月耕 (1859-1920) divenne noto per le sue opere con soggetti tratti dal *nō*.<sup>67</sup>

Ormai sempre più noto in Giappone, tre tra i pochi dipinti che Yoshitoshi produsse nel corso della sua carriera artistica vennero selezionati per essere esposti alla prima Esposizione competitiva per la promozione della pittura nazionale (*Naikoku kaiga kyōshinkai* 内国絵画共進会) del 1882. Tra questi venne selezionato *Fujiwara no Yasumasa gekka rōteki zu* 藤原保昌月下弄笛図 (Fujiwara no Yasumasa suona il flauto alla luce della luna), soggetto già rappresentato dall'artista in passato e che il famoso editore Akiyama Buemon 秋山武右衛門 (att. 1882-1920 ca.) decise di commissionargli sottoforma di trittico di stampe, opera che divenne all'epoca e rimane ancora oggi tra le più famose e ammirate di Yoshitoshi (Fig. 11). Fu proprio tale occasione a marcare

<sup>66</sup> STEVENSON, *Yoshitoshi's One Hundred...*, cit., p. 30.

<sup>67</sup> Tsukioka Kōgyo 月岡耕漁 (1869-1927). *Ivi*, p. 34.

l'inizio della proficua collaborazione tra artista e editore, forse una delle fasi più stabili in tutta la sua carriera.<sup>68</sup>



Figura 11 Meiji jūgo mizunoeuma kishū Kaiga kyōshinkai shuppinga: Fujiwara no Yasumasa gekka rōteki zu, 1883. MC(2219)

Tra il 1883 e il 1886 realizzò un'altra importante serie storica intitolata *Yoshitoshi mushaburui* 芳年武者死類 (Coraggiosi guerrieri di Yoshitoshi), molto simile nel contenuto a *Dai Nippon meishō kagami* ma più matura nello stile e meno appariscente nell'uso dei colori.<sup>69</sup> I riconoscimenti non tardarono ad arrivare: nel luglio 1885 la *Tōkyō ryūkō saikenki* 東京流行細見 (Guida alle mode di Tōkyō) lo inserì nuovamente nella classifica degli artisti *ukiyoe*, collocandolo al primo posto e attribuendogli così il titolo di autore più popolare del momento (Fig. 12).<sup>70</sup>

È possibile identificare a partire da questi anni la fase “matura” della produzione di Yoshitoshi, in cui si denota un cambiamento sempre più evidente rispetto alla produzione del passato. Ormai libero dai dettami stilistici della scuola Utagawa, le sue opere iniziarono a contraddistinguersi per raffinatezza artistica e armonia tra gli elementi pittorici, linee e colori.



Figura 12 Nishiki: ukiyoya eshirō, in *Tōkyō ryūkō saikenki*, 1885.

<sup>68</sup> Ivi, p. 73.

<sup>69</sup> Ivi, p. 37.

<sup>70</sup> SUGAWARA, *Tsukioka Yoshitoshi den...*, cit., p. 390.

Citando Segi:

[...] these new works were of astonishing artistic refinement. A beautiful “rightness” harmonized all pictorial elements. Yoshitoshi made the pictures look so natural, so free from contrived effects, that they achieved a feather-light buoyancy, a certain graceful quietude – the very opposite of his earlier work.<sup>71</sup>

Distaccandosi sempre di più dagli eventi contemporanei, Yoshitoshi ritornò alla rappresentazione di soggetti e generi già noti raffigurandoli però in modo innovativo, mettendo in luce il tentativo di esplorare tutte le possibilità offerte dalla stampa xilografica così da veicolare nuove atmosfere e sensazioni.

Dal 1885 vennero pubblicate numerose delle sue opere più note, a partire dalle due serie di dittici orizzontali *Shinsen azuma nishikie* 新撰東錦絵 (Nuova selezione di broccati orientali) e *Yoshitoshi manga* 芳年漫画.<sup>72</sup> Se in *Shinsen azuma nishikie* raffigurò principalmente il folklore urbano della Edo Tokugawa attraverso soggetti tratti dai *kōdan* 講談 (racconti orali), episodi di cronaca o storie popolari diventate poi parte del repertorio teatrale e della tradizione orale, in *Yoshitoshi manga* i temi sono in un certo senso più classici, tratti dalla letteratura, dai *setsuwa* 説話 (antiche narrazioni di carattere anedddotico), dal teatro *kabuki* e *nō*. In ogni caso, entrambe le serie raccontavano episodi noti che il pubblico potesse riconoscere anche senza spiegazioni o supporto testuale, ormai quasi totalmente assente nelle stampe dell’arista.<sup>73</sup> Nello stesso periodo produsse anche alcuni dittici verticali, formato piuttosto raro che egli ripropose con un uso innovativo dello spazio, e la nota serie *Tsuki hyakushi* 月百姿 (Cento aspetti della luna). Per di più, negli anni Ottanta Yoshitoshi fu, dopo Kawanabe Kyōsai 河鍋暁斎 (1831-1889), uno degli artisti più prolifici nel mercato dei libri illustrati.<sup>74</sup>

*Tsuki hyakushi* venne pubblicata da Akiyama Buemon e pubblicizzata ampiamente dai giornali dell’epoca.<sup>75</sup> L’opera venne pubblicata tra il 1885 e il 1892, completata solo pochi mesi prima della scomparsa del suo autore, ed è considerata all’unanimità la serie più emblematica della compostezza e della delicatezza che caratterizzarono i lavori più maturi di Yoshitoshi.<sup>76</sup> Ispirandosi al popolare formato di celebri serie in cui un certo

---

<sup>71</sup> SEGI, *Yoshitoshi: The Splendid...*, cit., p. 58.

<sup>72</sup> *Ibid.*

<sup>73</sup> SUGAWARA, *Tsukioka Yoshitoshi den...*, cit., pp. 269-271.

<sup>74</sup> STEVENSON, *Yoshitoshi's One Hundred...*, cit., pp. 37-41.

<sup>75</sup> NEWLAND, “The great authority...”, cit., pp. 33-34.

<sup>76</sup> Tamara TJARDES, *One Hundred Aspects of the Moon: Japanese Woodblock Prints by Yoshitoshi*, Santa Fe, Museum of New Mexico Press, 2003, p. 5.

numero di stampe esplorava un singolo tema, tra i più noti esempi *Fugaku sanjūrokkei* 富嶽三十六景 (Trentasei vedute del monte Fuji) di Hokusai o le *Meisho Edo hyakkei* 名所江戸百景 (Cento vedute famose di Edo) di Hiroshige, egli scelse come costante tematica la presenza della luna, sempre diversa e talvolta solo evocata, unico legame tra le figure rappresentate.<sup>77</sup> Attraverso *Tsuki hyakushi* egli diede nuova vita a soggetti tratti dalla mitologia cinese e giapponese, dalla storia, dal folklore e dal repertorio *kōdan*, dalla letteratura e dalla poesia cinese *kanshi* 漢詩, *waka* 和歌 e *haikai* 俳諧, dal teatro *kabuki* e *nō*, al punto che la serie viene spesso descritta come un tentativo di esaltare e preservare la cultura tradizionale giapponese in un'epoca di modernizzazione, “a pilgrimage to Japan's glorious past”.<sup>78</sup> La serie ebbe un grande successo e numerosi sono gli aneddoti che raccontano delle lunghe file di prima mattina per accaparrarsi un esemplare fresco di stampa.<sup>79</sup> La novità rispetto alle rappresentazioni di tali personaggi realizzate dagli artisti del passato si lega alla scelta rivoluzionaria di mettere al centro le emozioni del singolo, di rendere protagonista dell'opera la sensibilità psicologica del soggetto offrendo ritratti introspettivi e individualizzati. Ogni figura è rappresentata in un determinato momento nel tempo, tendenzialmente nell'istante colmo di *pathos* appena precedente un fatto determinante o in stato di contemplazione degli eventi passati.<sup>80</sup> Attraverso uno stile sperimentale basato sull'utilizzo di colori dal tono tenue e uniforme, applicazione di tecniche occidentali per la rappresentazione dello spazio, della prospettiva, del chiaroscuro, dei movimenti del corpo e delle espressioni facciali, si rivela l'interesse per lo studio delle emozioni umane e dell'interiorità.<sup>81</sup> A proposito dello stile di *Tsuki hyakushi* Sugawara scrive:

[...] 技法面においては芳年自身の様式の完成期であると言える。色数の減少、色調の統一、描線の整理、繁雑な点景事物の消去や後退、人体描写の改良などの特徴が見られ、芳年独自の様式が完成されている。

[...] in termini di tecnica si può dire che lo stile di Yoshitoshi sia in fase di perfezionamento. Possono essere osservate caratteristiche quali riduzione del numero di colori, uniformità dei toni, regolarità dei tratti, eliminazione o regresso di

---

<sup>77</sup> STEVENSON, *Yoshitoshi's One Hundred...*, cit., p. 52.

<sup>78</sup> TJARDES, *One Hundred Aspects...*, cit., p. 5.

<sup>79</sup> STEVENSON, *Yoshitoshi's One Hundred...*, cit., p. 51.

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> TJARDES, *One Hundred Aspects...*, cit., p. 5.

elementi complessi e miglioramenti nella rappresentazione del corpo umano. Lo stile distintivo di Yoshitoshi è giunto a compimento.<sup>82</sup>

Nell'ultima fase della sua produzione e dunque anche in *Tsuki hyakushi* egli venne fortemente influenzato dall'estetica e dai soggetti del teatro *nō*, che iniziò a studiare personalmente prendendo lezione di canto e recitazione come allievo di Umewaka Minoru 梅若実 (1828-1909), importante performer dell'epoca.<sup>83</sup> Proprio come nel *nō* dove ogni posa e gesto in commistione con la musica evocano una particolare sensazione, anche in *Tsuki hyakushi* soggetti, stile e composizione si focalizzano nel trasmettere una certa emozione: ogni singola componente sembra essere stata scelta per rafforzare determinate implicazioni psicologiche, in un modo completamente nuovo per il genere *ukiyo-e*.<sup>84</sup> Per di più, fu proprio con Yoshitoshi che una forma d'arte elitaria come il *nō* divenne un'importante fonte per i soggetti delle stampe *ukiyo-e*, una novità significativa se si considera il fatto che si trattasse di un genere di consumo polare.<sup>85</sup>

Nel 1888 realizzò la sua serie di beltà femminili di maggiore pregio, *Fūzoku sanjūnisō* 風俗 三十二相 (Trentadue aspetti di usanze e maniere), rappresentazioni a mezzo busto di donne appartenenti a diverse classi sociali delle ere dei periodi Tokugawa e Meiji. Le *bijin* della serie sono rappresentate con estremo realismo, veri e propri ritratti individualizzati di donne intente nelle loro attività quotidiane, quasi come fossero finestre sulle più comuni abitudini femminili. Pur essendo una sorta di eco delle famose *bijinga* di Kitagawa Utamaro 喜多川歌麿 (1753-1806), le protagoniste di *Fūzoku sanjūnisō* appaiono come persone reali con emozioni vere, ben lontane dalle idealizzate cortigiane tipiche dell'immaginario *ukiyo-e*. Attraverso trentadue figure femminili Yoshitoshi offrì un assaggio delle ere passate a un pubblico ormai immerso in un'epoca di profondo cambiamento, inserendo solo un'unica stampa ritraente una donna agghindata in abiti occidentali, emblema dei mutamenti contemporanei.<sup>86</sup> Pur non avendo mai realizzato *shunga* 春画 (stampe erotiche), in questa serie Yoshitoshi propose quello che fu il grado di erotismo più esplicito di tutta la sua produzione artistica. Ricorrente è infatti un'intenzionale ambiguità, uno "strong sensual flavor" che potesse attrarre l'osservatore: molti dei titoli contengono giochi di parole di sfondo erotico e numerosi dei ritratti

---

<sup>82</sup> SUGAWARA, *Tsukioka Yoshitoshi den...*, cit., pp. 247-248. Traduzione a cura dell'autrice.

<sup>83</sup> STEVENSON, "Violence and Serenity", cit., p. 14.

<sup>84</sup> STEVENSON, *Yoshitoshi's One Hundred...*, cit., p. 54.

<sup>85</sup> STEVENSON, *Yoshitoshi's thirty-six ghosts...*, cit., p. 12.

<sup>86</sup> John STEVENSON, *Yoshitoshi's women: the woodblock-print series Fūzoku sanjūnisō*, University of Washington Press in association with Avery Press, Seattle, London, 1995 (1986), cit., pp. 7-8.

raffigurano *geisha*, cortigiane e concubine, donne con occupazioni legate alla sfera sessuale.<sup>87</sup> La serie venne accolta positivamente sia all'epoca che nei decenni dopo la scomparsa dell'artista quando molte altre sue opere vennero al contrario dimenticate. Pubblicate da Tsunajima Kamekichi 綱島亀吉 (1866-1918), si tratta di xilografie di alta qualità sia nell'incisione che nella stampa. Ogni capello, ciglia o pattern dei kimono è impeccabilmente inciso e costose tecniche di stampa quali *bokashi* 暈し (gradazione del colore), *karazuri* 空摺 (*goffrage*) e *shōmenzuri* 正面摺 (stampa frontale) vennero utilizzate per trasmettere un senso di lusso.<sup>88</sup>

Agli inizi del 1889 iniziò a lavorare a un'altra tra le sue opere più importanti, *Shinkei sanjūrokkaisen* 新形三十六怪撰 (Nuove forme di trentasei fantasmi), completata nel 1892 con l'ultima stampa pubblicata postuma.<sup>89</sup> In modo simile a *Wakan hyaku monogatari* i soggetti vennero tratti dai miti del Giappone e dalle storie popolari, tuttavia se nella serie del 1885 l'interesse era quello per la rappresentazione del mostruoso, la contemplativa *Shinkei sanjūrokkaisen* si concentrò sugli individui coinvolti con il sovrannaturale e non sulle creature in sé. Nuovamente l'interesse dell'artista fu quello di rappresentare lo stato mentale dei suoi soggetti. Attraverso la composizione e i colori, la stessa tranquillità che caratterizzò *Tsuki hyakushi* permase anche in quest'ultima serie.<sup>90</sup> Risulta nuovamente evidente la scelta di non rappresentare la novità e il cambiamento, ma di riprendere le storie del passato dando loro nuova vita.

Sull'onda di una sempre crescente popolarità, lo stesso anno Yoshitoshi venne inserito come primo artista della scuola Utagawa nella *Tōkyō dai gakaha bun ichiranhyō* 東京大画家派分一覧表 (Lista di celebri scuole pittoriche e artisti di Tōkyō).<sup>91</sup>

Tuttavia, probabilmente già intorno al 1887 ricadde nella condizione di malessere fisico e nervoso che lo aveva colpito un ventennio prima, a cui si aggiunsero ulteriori problemi di vista al punto che *Shinkei sanjūrokkaisen* fu realizzata con un notevole supporto da parte degli allievi Mizuno Toshikata 水野年方 (1866–1908) e Migata Toshihide 右田年英 (1863–1925).<sup>92</sup> Pur sottoposto a frequenti cure mediche cercò di

---

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>88</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>89</sup> KEYES, *Courage and silence...*, cit., pp. 59-60.

<sup>90</sup> SEGI, *Yoshitoshi: The Splendid...*, cit., p. 89.

<sup>91</sup> *Meiji Taishōki shogaka banzuke dētabēsu: Tōkyō daigakahabun ichiranhyō* (Database delle classifiche degli artisti dei periodi Meiji e Taishō: elenco dei grandi pittori di Tōkyō), in "Tōkyō National Research Institute for Cultural Properties", 2014, <https://www.tobunken.go.jp/materials/banduke/807146.html>, ultimo accesso 5 ottobre 2021.

<sup>92</sup> STEVENSON, *Yoshitoshi's One Hundred...*, cit., p. 45.

rimanere attivo e nell'agosto 1890 fu in grado di realizzare la serie di tre trittici *Setsugekka no uchi* 雪月花の内 (Neve, luna e fiori) tratti dal *kabuki* (Fig. 13). Secondo gli aneddoti, Yoshitoshi trascorse tre giorni interi a disegnare la parrucca indossata dall'attore Ichikawa Danjūrō IX 九代市川團十郎 (1838–1903), suo grande amico dagli anni della giovinezza, ritratto nel ruolo del pirata Kezori Kuemon 毛剃九右衛門. Semplici nella composizione ma non banali, i trittici si focalizzarono unicamente sulla figura principale posta al centro ed enfatizzata dal cupo sfondo nero circostante.<sup>93</sup>



**Figura 13 Tsuki: Ichikawa Sanshō Kezori Kuemon, serie *Setsugekka no uchi*, 1890. PMA**

La salute e i problemi mentali di Yoshitoshi iniziarono però a peggiorare: dopo una serie di allucinazioni nel 1891 venne ricoverato presso l'ospedale psichiatrico di Sugamo 単鴨 e poi trasferito a quello di Komatsukawa 小松川病院 dove continuò comunque a lavorare a intermittenza. In occasione del suo ricovero, il 20 luglio 1891 un toccante articolo in cui venne paragonata la degenza di Yoshitoshi all'esilio del poeta Sugawara no Michizane 菅原道真 (845-903) venne pubblicato sullo *Yomiuri Shinbun* 読売新聞.<sup>94</sup> Ormai impossibilitato dalla malattia a terminare la scelta cromatica delle ultime stampe di *Tsuki hyakushi*, fu l'allievo Toshikata a concludere il lavoro. La serie venne annunciata come terminata il 22 maggio 1892, giorno successivo alle dimissioni di Yoshitoshi dall'ospedale. Trasferitosi presso il quartiere Honjo 本所, vi morì il 9 giugno all'età 53 anni per emorragia cerebrale (*nōjūketsu* 脳充血). Secondo il necrologio dello *Yamato shinbun* venne dimesso poiché guarito dai suoi disturbi mentali, ma contrasse ulteriori malesseri durante la convalescenza.<sup>95</sup> Il 22 giugno il ritratto realizzato da Toshikage e

<sup>93</sup> KEYES, *Courage and silence...*, cit., p. 297.

<sup>94</sup> NEWLAND, “The great authority...”, cit., p.38.

<sup>95</sup> SUGAWARA, *Tsukioka Yoshitoshi den...*, cit., pp. 24-25.



pubblicato da Akiyama Buemon venne riprodotto sul quotidiano rendendo nota a tutto il Giappone la sua scomparsa. Ad accompagnare il ritratto la seguente poesia:

夜をつめて  
照まさりしは  
夏の月

Tenendo a bada la notte  
con il suo splendore crescente  
la luna d'estate.<sup>96</sup>

Nel maggio 1898 venne dedicata a Yoshitoshi una lapide commemorativa presso il parco Mukojima Hyakkaen 向島百花園 sulle rive del fiume Sumida 隅田川, sulla quale vennero scolpite una breve biografia dell'artista e i nomi di coloro che contribuirono alla realizzazione del monumento. Il primo fu quello di Okakura Kakuzō 岡倉覚三 (1862-1913), seguito da nomi di spicco come l'attore Onoe Kikugorō V 五代目 尾上菊五郎 (1844-1903), Tomioka Eisen 富岡永洗 (1864-1905) e molti altri tra cui editori e allievi.<sup>97</sup> La domanda per le sue stampe continuò anche qualche anno dopo la sua scomparsa, le serie di maggior successo vennero nuovamente incise e pubblicate in nuove edizioni.<sup>98</sup>

### 1.7. Recezione, percezione e rivalutazione

Sebbene il nome di Yoshitoshi sia al giorno d'oggi ben noto a gran parte del pubblico internazionale appassionato di stampe *ukiyo-e* e negli ultimi decenni importanti mostre e retrospettive a egli dedicate siano state organizzate in tutto il mondo, tale ammirazione e apprezzamento non fu in realtà sempre costante, talvolta risultando in fasi di scredito e oblio della sua opera.

Con fasi alterne di successi e insuccessi, Yoshitoshi riscosse in vita una fama che ci è testimoniata dalla sua frequente collocazione ai primi posti delle classifiche di artisti del tempo.<sup>99</sup> Tale successo non venne meno con la sua scomparsa, ma continuò nei decenni successivi con numerose manifestazioni di stima e apprezzamento attraverso articoli di giornale commemorativi, ristampe delle serie più amate, racconti biografici e aneddoti dei suoi cari, mostre organizzate dai suoi allievi e generosi finanziamenti per la

---

<sup>96</sup> NEWLAND, “The great authority...”, cit., p. 39. Traduzione a cura dell'autrice.

<sup>97</sup> *Ivi*, p. 43.

<sup>98</sup> STEVENSON, *Yoshitoshi's One Hundred...*, cit., pp. 46-47.

<sup>99</sup> NEWLAND, “The great authority...”, cit., pp. 25-27.

costruzione di un memoriale a egli dedicato.<sup>100</sup> La notorietà in vita di Yoshitoshi fece sì che l'artista venne introdotto molto presto anche nei paesi cosiddetti occidentali. Citato innanzitutto nell'opera di Ernest Fenolosa (1853-1908) *The Masters of Ukiyo: A Complete Historical Description of Japanese Paintings and Color Prints of the Genre School* del 1896, fu però principalmente grazie allo scrittore e critico Noguchi Yonejirō 野口米次郎 (1875–1947) che venne scoperto dal continente europeo. Nel 1917 Noguchi lo presentò infatti durante una conferenza tenutasi presso la Japan Society di Londra e vi dedicò l'intero capitolo *The last master of the Ukiyo art* nella monografia pubblicata l'anno seguente.<sup>101</sup>

Tuttavia, negli stessi anni in cui Noguchi lo presentava a Londra, in Giappone l'interesse verso Yoshitoshi e la sua opera stava lentamente svanendo. Sebbene importanti nomi come gli scrittori Tanizaki Jun'ichiro, Nagai Kafū 永井荷風 (1879-1959), Akutagawa Ryūnosuke e molti altri ne riconobbero il valore e dichiararono di aver ammirato e tratto ispirazione dalle sue opere, tali considerazioni si focalizzavano esclusivamente su alcuni limitati soggetti e generi, tra cui le *bijinga* elogiate da Kafū o le *chimidoro* che disturbavano i sogni di Akutagawa, riducendo sempre più la complessità dell'opera dell'artista a pochi stereotipati esempi e dimenticando tutto il resto.<sup>102</sup> In seguito, nel corso del lungo decennio che vide il Giappone coinvolto nel secondo conflitto mondiale e durante gli anni tumultuosi della ricostruzione si smise di parlare di arte, riprendendo gli studi solo verso la fine degli anni Sessanta.<sup>103</sup> Ricominciò così anche la ricerca su Yoshitoshi, in cui cominciò però ad affermarsi una visione che non riconosceva il ruolo degli artisti a cavallo tra il periodo Edo e Meiji, considerandone le opere decadenti e in declino sia per i soggetti, sia per l'utilizzo dei nuovi pigmenti sintetici importati dall'Europa.<sup>104</sup> In particolare, dalla critica giapponese l'enfasi venne posta su un presunto gusto dell'artista per il macabro, presentando Yoshitoshi come un artista instabile specializzato in opere cruente e stampe sanguinose. Tale filone si affermò soprattutto in seguito alla pubblicazione sulla rivista *Hihyō* 批評 (Critica) dell'articolo *Decadansu bijutsu* デカダンス美術 (Arte decadente) di Mishima Yukio, in cui in riferimento alla serie *Eimei nijūhasshūku* lo scrittore parlò di un presunto “insaziabile appetito di sangue

---

<sup>100</sup> *Ivi*, p. 39-41.

<sup>101</sup> NOGUCHI Yone, *The spirit of Japanese art*, “Wisdom of the East”, E. P. Dutton and Company, New York, 1915, pp. 67-78.

<sup>102</sup> SEGI, *Yoshitoshi: The Splendid...*, cit., p. 123.

<sup>103</sup> SUGAWARA, *Tsukioka Yoshitoshi den...*, cit., p. 17.

<sup>104</sup> Julia MEECH-PEKARIK, *The world of the Meiji print: impression of a new civilization*, Weatherhill, New York, Tōkyō, 1986, pp. xiii-xv.

di Taiso Yoshitoshi” (大蘇芳年の飽くなき血の嗜慾), andando così a delineare l’immagine di un uomo cruento, di un artista che rifletteva nelle proprie opere il disordine e gli eccessi presenti nella propria mente.<sup>105</sup> Si iniziò così ad associare sempre più spesso la produzione di *chimidoro* di Yoshitoshi, realizzata unicamente tra il 1865 e il 1869, ai disturbi nervosi ancora oggi poco chiari che più volte lo debilitarono nel corso della vita accompagnandolo fino alla morte.<sup>106</sup> Tale narrativa, che poco teneva in considerazione il suo valido contributo artistico, venne superata solo molti anni dopo.

In altri casi si affermò un secondo tipo di narrativa paradossalmente opposta che quasi ignorando le produzioni più cruente e focalizzandosi sulle opere della fase più matura faceva riferimento a Yoshitoshi in termini di artista geniale, uno tra gli ultimi grandi maestri dell’*ukiyo*e che contribuirono alla preservare tale forma d’arte dai mutamenti politici, sociali e culturali di epoca Meiji.<sup>107</sup> Questo tipo di approccio si ritrova soprattutto nelle pubblicazioni occidentali, con l’esempio emblematico di John Stevenson che dedicò approfonditi studi e pubblicazioni proprio alle ultime serie della seconda metà degli anni Ottanta come *Tsuki hyakushi*, *Fūzoku sanjūnisō* e *Shinkei Sanjūrokkaisen*.

La prima retrospettiva su Yoshitoshi in un paese occidentale, apripista per una serie di altre esposizioni, si tenne in Germania presso il Museum für ostasiatische kunst di Colonia nel 1971. Da quel momento in poi numerosi furono gli studi pubblicati in lingua inglese, i cui principali sono la tesi di dottorato di Roger Keyes (1982), gli studi di John Stevenson (1983, 1986, 1992, 2005), la traduzione dell’opera di Segi Shin’ichi (1985) e i cataloghi delle mostre di Keyes e George Kuwayama (1980), Eric van den Ing e Robert Schaap (1992) e di Chris Uhlenbeck e Amy Reigle Newland (2011), fonti principali del presente elaborato. Diversamente all’approccio euroamericano, in Giappone sono invece numerosi gli studi che negli anni si sono focalizzati sulle stampe di guerrieri e soggetti storici, prodotte in gran numero dall’artista e che contribuirono ai suoi successi giovanili. Tali forme di ricerca e apprezzamento, seppur diverse, riflettono il riconoscimento che Yoshitohi ebbe in vita: i primi successi per le stampe storiche e la fama degli ultimi anni per le stampe più mature. Tuttavia, anche in questo caso l’attenzione rimane nuovamente indirizzata verso due schieramenti distinti e opposti, tra chi propone e sostiene una percezione di Yoshitoshi ridotta ad artista di guerre e battaglie cruente, mentalmente instabile e talvolta folle, e chi invece ne limita il genio alle opere più mature e introspettive,

---

<sup>105</sup> SUGAWARA, *Tsukioka Yoshitoshi den...*, cit., p. 20. Traduzione a cura dell’autrice.

<sup>106</sup> *Ivi*, pp. 24-25.

<sup>107</sup> KUWAYAMA, “Yoshitoshi and His Art”, cit., p. 8.

il tutto nuovamente a discapito di una vasta produzione di ampio respiro. Yoshitoshi fu infatti un artista prolifico e poliedrico, che spaziando tra stili e generi differenti produsse circa 2400 stampe in vari formati, 55 libri illustrati, numerose illustrazioni per giornali e libri in collaborazione con altri artisti e probabilmente alcune decine di dipinti di cui la maggior parte non è però sopravvissuta ai giorni nostri.<sup>108</sup>

Yoshitoshi è stato dunque apprezzato in vita, dopo la sua scomparsa e dagli anni Settanta del Novecento fino al giorno d'oggi sono state portate avanti nuove ricerche accompagnate da numerose pubblicazioni e cataloghi. Ma sebbene l'interesse per l'artista cresca esponenzialmente, come testimoniato dalle molteplici esposizioni che ogni anno vengono organizzate in tutto il mondo (una decina solo tra 2020 e 2021) e gli studi contemporanei cerchino di evitare le generalizzazioni del passato, ancora oggi si tende a parlarne in termini riduttivi e non inclusivi di tutta la sua più che variegata produzione senza offrirne un quadro oggettivo e completo.

---

<sup>108</sup> UHLENBECK, "The phases...", cit., p. 20.

## 2. La collezione del Museo d'Arte Orientale “Edoardo Chiossone”

Le xilografie policrome di Yoshitoshi studiate e analizzate nel presente elaborato sono esemplari appartenenti al ricchissimo patrimonio artistico conservato presso il Museo d'Arte Orientale “Edoardo Chiossone” di Genova. Risultato dell'attività di collezionismo portata avanti dall'incisore e pittore genovese Edoardo Chiossone (1833-1898) durante i suoi ventitré anni di residenza in Giappone dal 1875 al 1898, la collezione, mai smembrata, comprende circa 20.000 pezzi offrendo così una quasi completa testimonianza dei più svariati settori delle arti figurative e decorative giapponesi. Spaziando da pitture, xilografie policrome e libri illustrati, sculture e suppellettili liturgiche buddhiste, oggetti archeologici, bronzistica, monete, lacche, porcellane, smalti *cloisonné*, maschere teatrali, armi e armature, strumenti musicali, tessuti, complementi di abbigliamento e molto altro, quello del Museo Chiossone è un patrimonio inestimabile, ricco di potenzialità sia per quanto concerne la ricerca riguardo le tradizioni artistiche dell'arcipelago, sia per lo sviluppo di scambi e relazioni con il Giappone, i cui enti hanno in più occasioni riconosciuto il valore storico e artistico della collezione dedicandovi studi, pubblicazioni ed esposizioni.<sup>1</sup>

### 2.1. La figura di Edoardo Chiossone

Per capire le motivazioni, gli interessi e le circostanze storico-politiche, economiche e culturali che permisero a Edoardo Chiossone di dare forma a una collezione di tale ricchezza, prestigio e importanza, è indispensabile prendere in considerazione alcuni momenti salienti della sua biografia. Nato ad Arenzano (Genova), Edoardo Chiossone si formò presso l'Accademia Ligustica di Belle Arti di Genova dimostrando una particolare predisposizione per l'incisione e l'intaglio. Conclusi gli studi iniziò a lavorare sia come incisore per la riproduzione di opere d'arte sia come ritrattista, un'attività che venne apprezzata al punto da permettergli di ricevere a soli ventinove anni il titolo di socio onorario dell'Accademia di Brera di Milano.<sup>2</sup> Volgendo poi il suo interesse verso la produzione di cartamoneta, nel 1867 venne assunto dalla Banca Nazionale nel Regno d'Italia che, ancora priva di una propria officina, gli richiese una consulenza. Per perfezionare la propria formazione riguardo l'impiego delle tecniche della filigrana si

---

<sup>1</sup> Donatella FAILLA (a cura di), *Capolavori d'Arte Giapponese dal Periodo Edo alla Modernizzazione*, (catalogo della mostra) Genova, Museo d'Arte Orientale “Edoardo Chiossone”, 25 luglio 2001 – 16 giugno 2002, Silvana Editoriale d'Arte, Milano 2002, pp. 200-201.

<sup>2</sup> Lia BERETTA “Edoardo Chiossone: tecnico e artista”, in T. Ciapparoni La Rocca, P. Fedi, M. T. Lucidi (a cura di), *Atti Convegno Internazionale Italiani nel Giappone Meiji (1868-1912)*, Università Sapienza, Roma, 2000, p. 144.

recò a studiare presso le officine Dondorf & Naumann di Francoforte, stabilimento che dal 1870 aveva iniziato a produrre cartamoneta anche per il Giappone. Grazie a tale rapporto Chiossone ebbe l'occasione di conoscere il Ministro Plenipotenziario giapponese Ueno Kagenori 上野景範 (1845-1888).<sup>3</sup> Inoltre, nel 1873 stava viaggiando in Europa la missione diplomatica Iwakura, alla ricerca di nuove tecnologie e professionisti che potessero contribuire all'epocale processo di modernizzazione in corso nel Giappone Meiji.<sup>4</sup> Mossi dall'interesse di battere moneta entro i confini nazionali, i membri della missione visitarono proprio le officine Dondorf, segnando così un probabile secondo contatto di Chiossone con il Giappone. L'anno successivo l'incisore genovese venne inviato a Londra per un'ulteriore opportunità di formazione presso lo stabilimento De La Rue, ma durante il soggiorno ricevette dal Ministro Ueno la proposta di ricoprire l'incarico di responsabile della divisione d'incisoria e istruttore speciale di tecniche e procedimenti d'incisione e stampa industriale della nuova Officina Carte e Valori dell'Istituto Poligrafico del Ministero delle Finanze di Tōkyō (poi denominato Ōkurashō insatsu kyoku 大蔵省印刷局), posizione che accettò prontamente non riscontrando nel caso italiano sviluppi promettenti. Fu così che nel 1875 Edoardo Chiossone si trasferì definitivamente in Giappone, dove rimase fino alla sua scomparsa nel 1898 senza far più ritorno in Italia.<sup>5</sup>

Nel corso del suo lungo soggiorno nell'arcipelago Chiossone partecipò attivamente e in modo rilevante al processo di modernizzazione (*kindaika* 近代化) e internazionalizzazione (*kokusaika* 国際化) del Paese. In particolare, furono principalmente tre i suoi grandi contributi al processo di rinnovamento del Paese. In primis, durante i suoi sedici anni di instancabile lavoro presso il Poligrafo produsse circa cinquecento lastre per banconote e francobolli, bolli di monopolio, obbligazioni e titoli di

---

<sup>3</sup> Donatella FAILLA (a cura di), *Edoardo Chiossone un collezionista erudito nel Giappone Meiji*, (catalogo della mostra), Roma, Museo Nazionale d'Arte Orientale, 31 gennaio – 16 marzo 1996, Comune di Genova, Genova, 1996, p. 9.

<sup>4</sup> La delegazione inviata in Europa e Stati Uniti guidata da Iwakura Tomomi 岩倉具視 (1825-1883), da cui il nome Missione Iwakura, nacque con l'obiettivo diplomatico di revisionare i cosiddetti "trattati ineguali" e nel frattempo acquisire direttamente conoscenza del mondo euro-americano e delle moderne tecnologiche. Composta da importanti uomini di governo, funzionari e studenti, la Missione partì nel 1871 e rientrò in Giappone nel settembre 1873. Sebbene fallimentare sul fronte diplomatico, fu tuttavia fondamentale per attingere a vaste conoscenze in ambito militare, scientifico, economico, politico e culturale, riportando in patria una sostanziale quantità di informazioni sull'avanzamento tecnologico delle potenze occidentali. Rosa CAROLI, Francesco GATTI, *Storia del Giappone*, "Biblioteca Storica Laterza", Editori Laterza, Bari, Roma, 2017 (2004), pp. 146-147.

<sup>5</sup> Donatella FAILLA, "The God of Wealth in Western Garb: Kawanabe Kyōsai's Portrait of Edoardo Chiossone as Daikokuten", in *Monumenta Nipponica*, 61, 2, 2006, p. 194; BERETTA "Edoardo Chiossone: tecnico...", cit., pp. 145-146.

stato, fece importare dall'Europa moderne macchine industriali e formò i dipendenti nei procedimenti di incisione e stampa. A egli è dunque attribuito e riconosciuto il merito di aver plasmato l'*imagerie* della finanza pubblica giapponese dell'epoca moderna.<sup>6</sup> In secondo luogo, Chiossone inaugurò in Giappone la ritrattistica ufficiale in stile occidentale a scopo politico e diplomatico realizzando ritratti di numerosi membri dell'establishment Meiji, tra cui la coppia imperiale (diventando così l'unico vero ritrattista di corte), statisti, aristocratici, diplomatici, ministri e militari di alto rango. La sua fama di ritrattista fu probabilmente molto diffusa nell'alta società giapponese, come testimonia il gran numero di commissioni (Fig. 14).<sup>7</sup> Infine, Chiossone contribuì anche alla creazione di un'aggiornata e moderna documentazione per immagini del patrimonio culturale dell'arcipelago. Tra maggio e settembre del 1879 partecipò al viaggio d'istruzione organizzato dal Direttore Generale del Poligrafo Tokunō Ryōsuke 得能



**Figura 14 Ritratto fotografico dell'Imperatore Meiji dal dipinto eseguito da Chiossone, 1888.**

良介 (1825-1883) con l'obiettivo di promuovere tra i propri dipendenti la conoscenza della cosiddetta “perdurante fragranza delle glorie della Nazione” (*kokka yohō* 国華余芳).<sup>8</sup> In tale occasione Chiossone coordinò ed eseguì le riprese fotografiche di siti storici, complessi monumentali, paesaggi e illustrò i tesori del Santuario di Ise 伊勢神宮 e del deposito imperiale dello Shōsōin 正倉院. I risultati di tale indagine vennero pubblicati in quattordici volumi tra il 1880 e 1883, dando forma al primo repertorio illustrato moderno dei beni culturali giapponesi.<sup>9</sup> L'interesse e le competenze mostrate nella conservazione delle tradizioni artistiche nazionali gli vennero riconosciuti ufficialmente con l'attribuzione del titolo di membro onorario del Ryūchikai 龍池会 (Società del lago del drago), associazione dedita alla protezione e valorizzazione dell'arte giapponese.<sup>10</sup> Tali

<sup>6</sup> FAILLA, *Capolavori d'Arte...*, cit., p. 200.

<sup>7</sup> BERETTA “Edoardo Chiossone: tecnico...”, cit., pp. 151-154.

<sup>8</sup> Donatella FAILLA, *La rinascita della pittura giapponese. Vent'anni di restauri al Museo Chiossone di Genova*, (catalogo della mostra) Genova, Museo d'Arte Orientale “Edoardo Chiossone”, 28 febbraio – 29 giugno 2014, Silvana Editoriale, Milano, 2014, p. 28.

<sup>9</sup> FAILLA, *Edoardo Chiossone...*, cit., pp. 20-22.

<sup>10</sup> Il Ryūchikai fu un circolo artistico per la critica e l'apprezzamento dell'arte fondato nel 1879 da membri e funzionari governativi volto alla protezione, tutela, difesa e valorizzazione delle tradizioni artistiche nipponiche. La Società si propose di elaborare un nuovo sistema di educazione artistica e di sollecitare la partecipazione degli artisti alle esposizioni nazionali e internazionali allo scopo di promuovere la conoscenza dell'arte giapponese. Nel 1886 assunse il nome di Nihon Bijutsu Kyōkai 日本美術協会

incarichi di rilievo nel cuore dell'apparato centrale dello Stato portarono inevitabilmente Chiossone, oltre che a consolidare anno dopo anno una posizione di grande prestigio, a sviluppare una rete di frequentazioni e rapporti privilegiati con le più importanti personalità dell'epoca. Infatti, pur essendo un *oyatoi gaikokujin* come molti altri tecnici provenienti da paesi occidentali, il suo ruolo di elevata responsabilità gli permise di guadagnarsi una stima e una considerazione sia professionale che personale diversa da quella rivolta agli altri residenti stranieri. Introdotto nei più esclusivi circoli dell'epoca, Chiossone divenne a tutti gli effetti membro dell'establishment Meiji, partecipante attivo al processo di modernizzazione e internazionalizzazione che comprese e supportò con impegno e dedizione.<sup>11</sup> Il riconoscimento di tale contributo è testimoniato dal suo essere stato insignito nel corso della sua carriera di ben due Ordini Imperiali al Merito: le insegne di quarta classe del *Kyokujitsushō* 旭日章 (Ordine Imperiale del Sol Levante) e le insegne di terza classe del *Zuihōshō* 瑞宝双光章 (Ordine Imperiale del Sacro Tesoro), rispettivamente nel 1880 e 1891. Nel 1888 ricevette inoltre la medaglia di membro benemerito della Croce Rossa giapponese (*Nihon Sekijūjisha* 日本赤十字社), così come non mancarono riconoscimenti dal Regno d'Italia e il conferimento di una medaglia d'oro per meriti artistici dall'Impero della Cina.<sup>12</sup>

### 2.1.1. La formazione della collezione

Edoardo Chiossone visse in Giappone nel pieno degli anni del cambiamento epocale portato dalla Restaurazione Meiji, fu testimone del crollo del sistema feudale Tokugawa e del relativo sistema gerarchico, della profonda crisi economica, sociale e ideologica e di conseguenza anche della svalutazione di grandi patrimoni d'arte e cultura. Secondo il ritratto proposto dalla Dottoressa Donatella Failla, ex direttrice del Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone", nel catalogo *Edoardo Chiossone, un collezionista erudito nel Giappone Meiji* compilato in occasione dell'omonima esposizione del 1995, egli fu un testimone consapevole di tali mutamenti,

Chiossone fu certamente interessato sia ai significati fondamentali e distintivi dei principali fenomeni storici così come le produzioni artistiche li rappresentavano, sia ai contenuti testimoniali delle opere che raccolse.<sup>13</sup>

---

(Società giapponese di belle arti). ISEKI Masaaki, *Pittura giapponese dal 1800 al 2000*, a cura di Ornella Civardi, Milano, Skira, 2001, p. 56; FAILLA, *Edoardo Chiossone...*, cit., p. 23.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>12</sup> *Ivi*, pp. 25-28.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 12.



Mosso da una personale inclinazione alla documentazione, si adoperò dunque a conservare e preservare una serie di produzioni artistiche conscio della loro storicità. La sua profonda preparazione tecnica e conoscenza in ambito artistico lo portarono a dedicarsi attivamente al collezionismo, attività alla quale dedicò tempo e gran parte dei suoi guadagni. La sua personale passione e formazione non furono però le sole forze motrici, ma anche altre furono le condizioni che contribuirono a favorirne l'attività di collezionismo. Innanzitutto, l'importante salario, più del doppio di altri *oyatoi gaikokujin* e uno tra i più alti del Giappone, gli permise di dedicarvici senza freni o limitazioni.<sup>14</sup> In secondo luogo, le circostanze storiche legate ai mutamenti di epoca Meiji fecero sì che molti oggetti d'arte persero di importanza e valore, messi quindi in vendita a cifre irrisorie. Per esempio, in seguito alla smobilitazione delle classi guerriere e alla proibizione di portare armi proliferarono sul mercato armamenti, armature e relativi accessori, così come non mancò la disponibilità di opere d'arte a prezzi stracciati considerate ormai prive di valore a causa della ventata occidentalizzante che imperversava in tutto il Paese.<sup>15</sup> Infine, non di minore importanza fu il suo status sociale, la sua partecipazione alla vita culturale del Giappone e la conseguente rete di rapporti instaurati con personalità di primo piano a offrirgli occasioni e possibilità per arricchire ancor di più la collezione con preziosi cimeli, dando forma a una tra le più cospicue e preziose raccolte d'arte nipponica.<sup>16</sup>

Con le opere e i manufatti artistici giorno dopo giorno scrupolosamente raccolti, nel corso dei ventitré anni trascorsi in Giappone Edoardo Chiossone trasformò la sua grandissima abitazione nel quartiere di Kōjimachi 麹町 in una casa-museo frequentemente visitata sia da locali sia da viaggiatori stranieri di passaggio.<sup>17</sup> Racconta delle meraviglie conservate nella dimora il genovese Aristide Olivari, che nel 1894 durante un suo viaggio intorno al mondo fece tappa a Tōkyō cogliendo così l'occasione di ammirarla:

Appena entrati si osserva subito un'infinità di oggetti artistici. Quanti tesori racchiude quella casa sacra all'arte! Dapprima una sala intera occupata dai bronzi di piccolo volume, perché i *toro*, i Buddha, i vasi di gran mole sono posti nel giardino. [...] In altra stanza, le porcellane: vecchie Satzuma, terraglie di Kioto, di Owari; in

---

<sup>14</sup> FAILLA, "The God of...", cit., p. 195; BERETTA "Edoardo Chiossone: tecnico...", cit., p.146.

<sup>15</sup> ACCADEMIA ITALIANA DELLE ARTI E DELLE ARTI APPLICATE (d'ora in poi abbreviato in AIL), *Un Italiano in Giappone. Dipinti, stampe, pergamene del XVII al XIX secolo dal Museo d'Arte Orientale Edoardo Chiossone di Genova*, (catalogo mostra), Accademia Italiana Londra, 27 settembre – 24 novembre 1991, Electa, Milano, 1991, pp. 36-37.

<sup>16</sup> FAILLA, *Edoardo Chiossone...*, cit., p.12.

<sup>17</sup> BERETTA "Edoardo Chiossone: tecnico...", cit., p.146.

un'altra ancora, vecchi manoscritti ed antiche incisioni, disegni ad inchiostro della China, armature di Dajimios dall'elmo con le corna [...]. Che dire poi degli stupendi lavori in metallo inciso, cesellato od ageminato d'oro e d'argento? [...] Avrei ancora molto da dire intorno agli avorii, ai legni scolpiti ed alle lacche d'oro, ma dovrei dilungarmi forse soverchiamente. [...] Il signor Chiossone spese vent'anni della sua vita ed oltre a mezzo milione di lire in questa raccolta che, fatta da lui con quella competenza che ha nell'arte, non ha prezzo. Speriamo che questi tesori, raccolti da un Italiano amante del suo paese come egli è, vengano un giorno ad arricchire qualche nostro museo.<sup>18</sup>

Proprio come auspicato qualche anno prima da Olivari, nei primi mesi del 1898 Chiossone destinò la sua inestimabile collezione con legato testamentario all'Accademia Ligustica di Belle arti di Genova, la sua “Madre in Arte” presso cui si era formato in gioventù. Si riporta un estratto del testamento:

Lascio la mia collezione d'oggetti d'arte giapponesi e chinesi, composta di bronzi, stampe, dipinti, lacche, stoffe, ceselli, libri, armi all'Accademia Ligustica di Belle Arti di Genova, che fu Mia Madre in Arte, con obbligo di collegarla convenientemente e di renderla accessibile al pubblico sotto il nome di Collezione Edoardo Chiossone.<sup>19</sup>

Dopo la sua scomparsa nell'aprile 1898 le collezioni vennero inventariate a cura della Legazione Diplomatica Italiana in Giappone nella persona di Luigi Casati (1850-1909), esecutore testamentario e amico di Chiossone. Spedite a Genova dove giunsero nel 1899 in novantasei grandi casse “in cui dovevano fare lunga dimora”,<sup>20</sup> andarono a costituire il prezioso patrimonio artistico del museo a egli ancora oggi intitolato.<sup>21</sup>

## **2.2. Il Museo d'Arte Orientale “Edoardo Chiossone”**

Dal giorno in cui giunsero in Italia nel 1899, gli esemplari delle collezioni Chiossone attraversarono una serie di vicende espositive durate cento ventitré anni, fino a costituire quello che oggi è noto al pubblico come Museo d'Arte Orientale “Edoardo Chiossone”

---

<sup>18</sup> Aristide OLIVARI, *Intorno al mondo. Note di viaggio*, A. Donath Editore, Genova, 1894, pp. 237-238.

<sup>19</sup> Citato in Donatella FAILLA (a cura di), *Dipinti e stampe del Mondo Fluttuante. Capolavori Ukiyoe del Museo Chiossone di Genova*, (catalogo della mostra), Genova, Palazzo Ducale, 16 aprile – 21 agosto 2005, Skira, Ginevra, Milano, 2005, p. 16.

<sup>20</sup> Vittorio PICA, *L'Arte Giapponese al Museo Chiossone di Genova*, “Collezione di monografie illustrate”, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1907, p. 10.

<sup>21</sup> AIL, *Un Italiano...*, cit., p. 28.

di Genova. Dagli anni della sua fondazione agli inizi del XX secolo il Museo subì numerosi cambiamenti su più fronti, con un momento di svolta simbolicamente individuato negli anni della Seconda guerra mondiale e nella successiva edificazione dell'attuale sede espositiva nel parco di Villetta Di Negro. Si illustrano di seguito le principali fasi evolutive.

### **2.2.1. La prima sede del Museo d'Arte Giapponese “Edoardo Chiossone” presso l'Accademia Ligustica di Belle Arti (1905-1940)**

Giunta in Italia nel 1899, come da testamento l'intera collezione divenne proprietà dell'Accademia Ligustica di Belle Arti di Genova e venne collocata nelle sale al terzo piano del palazzo così che potesse essere accessibile al pubblico. Il patrimonio fu riordinato da Okakura Kakuzō, “mandato a questo scopo dietro richiesta della Legazione Giapponese in Roma”, che curò anche le note descrittive dei manufatti, mentre allestimento e ordinamento furono affidati al pittore e storico dell'arte Alfredo Luxoro (1859-1918).<sup>22</sup> Nel suo testo sul Museo del 1907, il *japoniste* Vittorio Pica lodando il lavoro “squisito” di Luxoro scrisse:

[...] è stato lui che ha disegnato le decorazioni naturalistiche di spiccato carattere giapponese, nonché le cornici e le vetrine in legno greggio e di sagoma sobria, ma leggiadra [...].<sup>23</sup>

Fu così che il 30 ottobre 1905 il Museo d'Arte Giapponese “Edoardo Chiossone” venne inaugurato ufficialmente dal Re d'Italia Vittorio Emanuele III e della Regina Margherita di Savoia, in occasione di una visita dei sovrani a Genova. Dalle testimonianze fotografiche è evidente come si trattasse tuttavia di una prima esposizione “sovraffollata” in cui i dipinti vennero appesi in vetrine piccole e dunque spesso tra loro sovrapposti o ripiegati e le opere rimasero troppo a lungo esposte alla luce finendo per ingiallirsi, scolorirsi e scollarsi (Fig. 15). Ulteriori danni



**Figura 15** Primo allestimento presso l'Accademia Ligustica di Belle Arti

<sup>22</sup> FAILLA, *Edoardo Chiossone...*, cit., p. 14.

<sup>23</sup> PICA, *L'Arte Giapponese...*, cit., pp. 13-14.

furono inoltre dovuti a manipolazioni improprie, così come alla penetrazione di insetti papirofici nelle teche. In tali condizioni il Museo rimase aperto per trentasette anni nella sede del Palazzo dell'Accademia, fino a quando nel 1941 a causa dello scoppio della Seconda guerra mondiale venne chiuso e il patrimonio imballato e messo al sicuro dai bombardamenti dal Comune di Genova, che per una clausola testamentaria ne divenne così legittimo proprietario.<sup>24</sup>

### **2.2.2. Edificazione della sede di Villetta Di Negro (1948-1971) e nascita del Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone"**

Terminata la guerra, nel 1948 il Comune affidò all'architetto Mario Labò (1884-1961) la progettazione e costruzione di un nuovo edificio che fosse unicamente destinato all'esposizione delle collezioni Chiossone.<sup>25</sup> Come collocazione venne scelta l'area precedentemente occupata dalla villetta neoclassica del marchese Gian Carlo Di Negro (1769-1857), situata nell'omonimo parco e distrutta durante i bombardamenti. L'edificio in stile razionalista dai richiami strutturali e stilistici all'architettura giapponese venne completato nel 1971, l'allestimento museografico venne affidato all'ingegnere Luciano Grossi Bianchi (1922-2013), realizzato in collaborazione con il nuovo Direttore Giuliano Frabetti (1927-2015) e il Direttore del Settore Belle Arti del Comune di Genova Caterina Mercenaro (1906-1976).<sup>26</sup>

In seguito a una campagna di acquisti di alcuni pezzi scultorei di arte cinese e thailandese tra il 1953 e il 1967 la denominazione "Museo d'Arte Giapponese" venne modificata in "Museo d'Arte Orientale", una scelta talvolta contestata poiché causa dell'inevitabile perdita dell'originaria specializzazione della collezione di Edoardo Chiossone, che smise così di spiccare in quanto ricco patrimonio d'arte unicamente raccolto in Giappone.<sup>27</sup> Inaugurato il 7 maggio 1971, il Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone" mantenne il medesimo allestimento fino ai primi mesi del 1998, esponendo una selezione di opere e manufatti appartenenti alle diverse categorie della collezione accompagnati da sintetici supporti descrittivi.<sup>28</sup> Il percorso espositivo comprendeva due gallerie di opere pittoriche progettate su modello della pinacoteca occidentale, ossia con

---

<sup>24</sup> FAILLA, *La rinascita...*, cit., pp. 30-31.

<sup>25</sup> FAILLA, *Capolavori d'Arte...*, cit., p. 201.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> Francesca MARTINO, "Gli allestimenti Luxoro (1905) e Labò-Grossi Bianchi (1971) del Museo d'Arte Orientale di Genova", in Edoardo Grendi [et al.] (a cura di), *Aspetti del patrimonio culturale libico*, Università di Genova, Genova, 1997, pp. 210-211.

<sup>28</sup> FAILLA, *Capolavori d'Arte...*, cit., p. 201.

opere in ostensione continua. Per adattarsi a tale soluzione, non adeguata alle caratteristiche strutturali dei manufatti artistici giapponesi, dal 1962 numerosi esemplari di *kakejiku* 掛軸 (rotoli dipinti da appendere) e *byōbu* 屏風 (paraventi) vennero intelaiati e trasformati in dipinti da cavalletto. Per circa trent'anni le opere rimasero esposte in tali condizioni, protette da lastre di vetro antiriflesso, in cornici di metallo anodizzato giallo e incassate in pannelli lignei rivestiti in stoffa, subendo un inevitabile deterioramento.<sup>29</sup>

Le problematiche nell'allestimento non influenzarono però la riapertura e il rinnovamento del Museo. Sotto la direzione di Frabetti vennero organizzate mostre didattiche, pubblicati articoli e cataloghi.<sup>30</sup> In particolare, di fondamentale importanza fu la promozione del catalogo compilato dall'archeologo genovese Luigi Bernabò Brea (1910-1999) con la consulenza della studiosa giapponese Eiko Kondō (1931-2000).<sup>31</sup> Nato con l'obiettivo di dar forma a una catalogazione scientifica di tutto il patrimonio museale, il progetto non venne tuttavia portato a termine limitandosi alla realizzazione nel 1979 del primo volume *Stampe e Pitture: l'Ukiyo-e dagli inizi a Shunshō*. Primo vero contributo per la conoscenza del patrimonio pittorico e grafico del Museo, il catalogo, pubblicato anche in lingua inglese, permise di attrarre l'attenzione di studiosi internazionali nei confronti della collezione.<sup>32</sup> Sempre più nota e apprezzata, Kōdansha 講談社 dedicò nel 1987-1988 il decimo e l'undicesimo volume della famosa serie *Hizō ukiyoe taikan* 秘蔵浮世絵大観 (Panoramica dei capolavori *ukiyo-e*) e una cospicua sezione all'interno del dodicesimo tomo della serie *Hizō Nihon bijutsu taikan* 秘蔵日本美術大観 (Panoramica dei capolavori d'arte giapponese) del 1994 alla collezione genovese.<sup>33</sup> Oltre a tali pubblicazioni, anche due *satogaeri ten* 里帰り展 (mostra di opere

---

<sup>29</sup> FAILLA, *La rinascita...*, cit., pp. 33-34.

<sup>30</sup> Tra le prime si ricordano *Harunobu e la Stampa Policroma in Giappone* (1972), *Koriusai: Stampe e Pitture* (1973), *Tradizione e Rinnovamento nell'Arte di Itcho e Sukenobu* (1974), *I Primi Maestri Ukiyo-e Illustratori della Grazia Femminile* (1974). FAILLA, *Dipinti e stampe...*, cit., p. 20.

<sup>31</sup> Luigi Bernabò Brea iniziò a interessarsi alle xilografie *ukiyo-e* dopo esservi entrato a contatto durante gli anni dei suoi studi presso la facoltà di archeologia dell'Università di Genova, quando le opere erano ancora esposte presso la prima sede museale al Palazzo dell'Accademia. Ricevuto il permesso del Direttore iniziò a catalogare i *nishikie* presenti, ma la sua attività venne interrotta per cause di forza maggiore. Solo circa cinquant'anni dopo con la riapertura del Museo Chiossone, Brea riprese in mano il suo progetto giovanile dando vita in collaborazione alla studiosa Eiko Kondō al primo catalogo scientifico di una parte degli esemplari della collezione. Dopo la pubblicazione e traduzione inglese del catalogo, le rassegne e le esposizioni organizzate con Frabetti, Bernabò Brea divenne una figura di riferimento tra gli studiosi di orientalistica dell'epoca. *Ivi*, pp. 18-21.

<sup>32</sup> Donatella FAILLA, "A Bridge of Art and Culture Connecting Italy and Japan: the 'Edoardo Chiossone' Museum of Genoa", in *Exchanges and Parallels between Italy and East Asia*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2019, p. 234.

<sup>33</sup> NARASAKI Muneshige (*hen*) 梶崎宗重編, *Hizō ukiyoe taikan 10. Jenoba tōyō bijutsukan I* 秘蔵浮世絵大観 10 ジェノヴァ東洋美術館 I (Panoramica dei capolavori *ukiyo-e* 10. Museo d'Arte Orientale di Genova I), Tōkyō, Kōdansha, 1987.

di ritorno in Giappone) di una considerevole selezione di opere del patrimonio museale organizzate in Giappone tra il 1990-1991 e 2001-2002 rispettivamente dalla Mainichi Shinbunsha 毎日新聞社 e Kōbe Shinbunsha 神戸新聞社 contribuirono a promuovere il crescente interesse verso la collezione.<sup>34</sup>

Dopo il ritiro di Frabetti nel 1993 la direzione venne affidata alla Dottoressa Donatella Failla, all'epoca già ricercatrice specialista presso il Museo da undici anni.<sup>35</sup> Sotto la sua direzione venne innanzitutto rinnovato l'allestimento e ulteriormente sviluppati e consolidati intensi rapporti di collaborazione con enti internazionali, grazie ai contributi dei quali vennero intrapresi programmi di conservazione permettendo il restauro di più di settanta opere.<sup>36</sup> Tra questi il Tōkyō bunkazai kenkyūjo 東京文化財研究所 o Tōbunken (Istituto Nazionale per la Ricerca sui Beni Culturali di Tōkyō), che nel 1995 aprì la sezione del Bunka isan kokusai kyōryoku sentā 文化遺産国際協力センター (Centro Giapponese di Cooperazione Internazionale per la Conservazione) con l'obiettivo di organizzare attività internazionali volte alla ricerca, tutela, conservazione e restauro dei beni culturali. In qualità di partner tecnico-scientifico ed economico l'ente ha collaborato con il Museo Chiossone al restauro di sette dipinti e di uno stipo in lacca e madreperla.<sup>37</sup> Una seconda e duratura collaborazione con un ente giapponese è stata quella con la Sumitomo Zaidan 住友財団 (Fondazione Sumitomo) che, grazie ad appositi fondi, dal 1999 al 2018 ha finanziato un programma di restauro e riqualificazione del patrimonio pittorico del Museo Chiossone permettendo il trattamento di trentatré dipinti e la realizzazione di pubblicazioni scientifiche.<sup>38</sup> A tali progetti contribuirono atelier di conservazione e restauro presenti sul territorio giapponese, così come esperti europei quali Philip Meredith, fondatore del Far Eastern Conservation Center (FECC) presso il Rijksmuseum fur Volkenkunde, e la restauratrice Valérie Gouet-Lee.<sup>39</sup> Negli anni 1994-1997 una collaborazione con il professor Peter Kornicki della University of Cambridge ha portato alla compilazione di uno schedario aggiornato dei libri a stampa di periodo

---

NARASAKI Muneshige (*hen*) 榎崎宗重編, *Hizō ukiyoe taikan 11. Jenoba tōyō bijutsukan II 秘藏浮世絵大観 11 ジェノヴァ東洋美術館 II* (Panoramica dei capolavori *ukiyoe* 11. Museo d'Arte Orientale di Genova II), Tōkyō, Kōdansha, 1988.

HIRAYAMA Ikuo (*hen*) 平山郁夫重編, *Hizō Nihon bijutsu taikan 12. Yōroppa shūzō Nihon bijutsu sen 秘藏日本美術大観 12. ヨーロッパ蒐蔵日本美術選* (Panoramica dei capolavori d'arte giapponese 12. Selezione di arte giapponese dalle collezioni europee), Tōkyō, Kōdansha, 1994.

<sup>34</sup> FAILLA, "A Bridge...", cit., p. 234.

<sup>35</sup> FAILLA, *Capolavori d'Arte...*, cit., p. 201.

<sup>36</sup> FAILLA, "A Bridge...", cit., p. 234.

<sup>37</sup> FAILLA, *La rinascita...*, cit., p. 36.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 39.

Edo. Dal 1999 studiosi del Kokubungaku kenkyūshiryōkan 国文学研究資料館 (Istituto Nazionale di Letteratura Giapponese), tra cui Yamashita Noriko e Robert Campbell, hanno invece operato una catalogazione scientifica della raccolta libraria.<sup>40</sup> Grazie a ulteriori collaborazioni continuano ancora oggi progetti per promuovere la ricerca e catalogazione delle collezioni, così come vengono accolti con entusiasmo progetti di tirocinio curricolare e di tesi da diversi atenei.

Nel corso dell'ultimo decennio il Museo ha con costanza proposto al pubblico almeno due mostre temporanee della propria collezione ogni anno, ospitando anche rassegne di artisti sia giapponesi che italiani con una prevalenza di mostre fotografiche. Negli anni è andata a consolidarsi ulteriormente la già avviata intensa attività di prestito di opere per mostre e rassegne di importanza internazionale.<sup>41</sup>

Dal 2000 il Museo offre alla cittadinanza una programmazione culturale basata su incontri, conferenze e laboratori sul tema delle *gosekku* 五節句, le cinque festività stagionali giapponesi, la cui offerta è stata di recente ampliata dalla nuova direzione con allestimenti tematici, concerti, laboratori didattici ed esperienziali per adulti e bambini, accogliendo un grande interesse di pubblico e promuovendo così la divulgazione della cultura nipponica tra i cittadini attraverso le opere della collezione. Nel 2018, dopo trentacinque anni, la direzione e il ruolo di conservatrice responsabile è infatti passato alla Dottoressa Aurora Canepari, dottoranda del dipartimento di Studi sull'Asia e sull'Africa presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, il cui contributo ha permesso la realizzazione del presente elaborato. Tali attività di divulgazione sono continuate anche dopo lo scoppio della pandemia attraverso i social media, adattando i laboratori in modalità online così da non interrompere la proposta didattica. Grazie al digitale sono state inoltre avviate attività di *adult learning* raggiungendo così un pubblico più ampio, a livello non solo cittadino ma anche nazionale.

Va inoltre sottolineato come, oltre alle opere collezionate da Chiossone, siano confluite nel patrimonio museale numerose donazioni di arte asiatica da parte di privati cittadini, le più recenti delle quali sono state una ingente donazione di avori cinesi e la donazione di alcune opere appartenute al professor Luigi Bernabò Brea nel 2017. In particolare, il fondo Bernabò Brea consta di una raccolta libraria e di alcune stampe

---

<sup>40</sup> FAILLA, *Dipinti e stampe...*, cit., p. 24.

<sup>41</sup> Tra le più recenti si ricordano *Van Gogh and Japan* (23 marzo 2018 – 24 giugno 2018) presso il Van Gogh Museum di Amsterdam, *Hokusai. Sulle Orme del maestro* presso l'Ara Pacis di Roma (12 ottobre 2017 – 14 gennaio 2018) e *Giapponismo. Venti d'oriente nell'arte europea* presso Palazzo Roverella a Rovigo (28 settembre 2019 – 26 gennaio 2020).

giapponesi donate dalla vedova dell'illustre archeologo genovese affinché potessero essere conservate e rese accessibili al pubblico. Le stampe sono state restaurate nel 2021 grazie a un progetto di tirocinio in collaborazione con l'Accademia di Belle Arti di Brera.

### **2.2.3. Panoramica del patrimonio artistico museale**

Si è precedentemente accennato al fatto che la collezione a cui Edoardo Chiossone diede forma nel corso dei ventitré anni trascorsi in Giappone e che oggi è messa a disposizione del pubblico che varca la soglia del museo genovese sia non solo una delle più ricche d'Italia, ma di tutta Europa. Tuttavia, poiché gli spazi a disposizione permettono di esporre solo una infinitesima parte di quanto davvero riposa nei magazzini senza purtroppo fare onore alla ricchezza del patrimonio museale, si presenta qui una panoramica dei vari ambiti e settori delle arti decorative e figurative verso i quali Chiossone dedicò la sua appassionata attività di collezionismo.

- **Oggetti archeologici**

La presenza di oggetti archeologici nella collezione può essere giustificata dal fatto che la moderna archeologia giapponese iniziò a svilupparsi proprio in epoca Meiji, un periodo caratterizzato da importanti scoperte, ritrovamenti e scavi che incrementarono il generale interesse per il passato e l'antichità. Guidato sia da esperti consigli sia dai manuali dell'epoca, anche Chiossone arricchì la sua raccolta di cimeli archeologici. La collezione presenta infatti manufatti litici della preistoria quali asce e pietre rituali, bronzistica rituale della protostoria quali specchi, campane, punte di lance e alabarde del Medio Yayoi 弥生時代中期 (100 a.C.-100 d.C.) e corredi funerari del periodo Kofun 古墳時代 (300-552 d.C.).<sup>42</sup>

- **Arte buddhista**

La raccolta di arte buddhista comprendente principalmente piccola statuaria, oggetti devozionali, rituali, liturgici e oggetti monacali, fu facilitata dalle circostanze storico-politiche durante le quali Chiossone risiedé in Giappone. In concomitanza alla rivalutazione dello shintō come religione di stato, nei primi anni dell'epoca Meiji emerse infatti il movimento antibuddhista *haibutsu kishaku* 廃仏毀釈 (abolire il Buddhismo e distruggere Shākyamuni) in nome del quale templi, sculture, pitture, arredi e molti altri oggetti d'arte sacra vennero distrutti o svenduti, permettendo così

---

<sup>42</sup> FAILLA, *Edoardo Chiossone...*, cit., pp. 45-46.



a molti collezionisti di entrare in possesso di tesori di inestimabile valore. Per di più l'interesse di Chiossone, testimoniato anche dalla presenza tra i suoi averi di testi riguardanti l'iconografia buddhista, fu con grande probabilità ulteriormente alimentato dal viaggio d'istruzione e documentazione del patrimonio artistico che compì nel 1879, durante in quale ebbe l'occasione di visitare molti dei luoghi sacri del Giappone e di acquistare manufatti dei periodi Asuka 飛鳥時代 (538-710), Nara 奈良時代 (710-794), Heian 平安時代 (794-1185) e Kamakura 鎌倉時代 (1185-1333).<sup>43</sup>

- **Manufatti metallici e lavori di cesello**

In quanto esperto incisore Chiossone manifestò profondo interesse verso i manufatti metallici, che raccolse e collezionò dando forma a quello che può essere definito un repertorio completo della metallotecnica giapponese.<sup>44</sup> Spaziando da oggetti in bronzo, rame, ferro e non solo, la collezione presenta esemplari di armature complete di elmi, corazze, gambali, armamenti, guardie, fermagli, ma anche vasi, candelieri, profumiere, bracieri, lanterne, chiavi, catenacci e pipe.<sup>45</sup> E ancora, modelli di mobili, accessori per capelli e timbri.<sup>46</sup>

- ***Karamono* 唐物 (oggetti cinesi)**

Sempre nell'ambito della bronzistica e metallotecnica, spiccato fu l'interesse di Chiossone per i *karamono*, una branca del collezionismo nipponico suggestionata dalla percezione idealizzata della civiltà cinese come prestigiosa patria di letterati, poeti e saggi illustri che influenzò anche l'attività dell'incisore. Più che dalla Cina, è molto probabile che gran parte dei manufatti provenissero dal mercato nipponico, all'epoca pullulante dei patrimoni artistici svenduti dalle ormai cadute famiglie di samurai, mentre si ipotizza che i pezzi più rari fossero doni o opere acquisite grazie alla fittare rete di conoscenze negli ambienti della diplomazia cinese.<sup>47</sup> Tra i *karamono* della collezione si trovano soprattutto vasi e brocche rituali, coppe, specchi,

---

<sup>43</sup> Chiossone acquistò l'edizione Meiji dell'opera in cinque volumi *Zōho, shoshū butsumō zui* 増補諸宗佛像図彙 (Versione ampliata Meiji della raccolta illustrata di immagini Buddhiste di varie sette) di Tosa Shōsō Kino Hidenobu 土佐将曹紀秀信. FAILLA, *Edoardo Chiossone...*, cit., p. 48.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 47.

<sup>45</sup> PICA, *L'Arte Giapponese...*, cit., pp. 37-49.

<sup>46</sup> ACCADEMIA LIGUSTICA DI BELLE ARTI (d'ora in poi abbreviato in ALBA), *Catalogo del Museo Chiossone*, Stab. Tipo-Litogr. R Istituto Sordomuti, Genova, 1922, p. 25.

<sup>47</sup> FAILLA, *Edoardo Chiossone...*, cit., p. 47.

utensili quali fermacarte e posa pennelli, contenitori in lacca, corno o legno, oggettistica e piatti decorati con smalti *cloisonné* e piccola scultura in pietre dure.<sup>48</sup>

- **Lacche, avori e legno**

La collezione presenta una notevole quantità di manufatti in lacca, sia antichi che moderni, tra cui scatole e cofanetti in legno laccati e intarsiati destinati ai più svariati utilizzi (porta medicine, cipria, incenso, vivande), *jūbako* 重箱 (scatole a più livelli) ma anche vasi porta pennelli, astucci portasigari, bastoni da passeggio, tabacchiere, numerose maschere teatrali, selle e vassoi.<sup>49</sup> Tra gli oggetti in legno e avorio spicca invece la vasta collezione di *okimono* 置物 (ornamenti decorativi) e *netsuke* 根付, piccole sculture dalle forme più disparate con la funzione di assicurare alla cintura piccoli contenitori da cintura detti *inrō* 印籠.<sup>50</sup>

- **Ceramiche**

Sebbene la collezione sia carente in pezzi antichi in ceramica o terracotta,<sup>51</sup> non manca invece una selezione di manufatti contemporanei la cui raccolta venne facilitata dai rapporti privilegiati di Chiossone con artisti e artigiani dell'epoca. Tra gli esemplari vi sono porcellane di Arita 有田焼, Hirado 平戸焼, Mikawachi 三川内焼, Kutani 九谷焼, Kyōto 京焼, vasi di Satsuma 薩摩焼 e vasi da fiore di Yokohama 横浜焼, ma anche ceramiche e porcellane di Imari 伊万里焼, Seto 瀬戸焼 e Owari 尾張焼 tra cui *donburi* 丼 (scodelle), tazze, coppe, bottiglie, vasi, piatti e statuaria.<sup>52</sup>

- **Stoffe e ricami**

Presenti nelle collezioni sono manufatti in stoffa quali vesti, complementi d'abbigliamento, tappeti, campioni e rotoli di tessuti e seta, ricami, *fukusa* 袱紗 (drappi in seta), *tsuzure* 綴 (tessuti decorati) e modelli decorativi per stoffe.<sup>53</sup>

- **Strumenti musicali**

Una serie di strumenti musicali di vario tipo arricchiscono la collezione: strumenti a corde tra cui *teikin* 提琴 (violino cinese), *biwa* 琵琶 (liuto piriforme), *shamisen* 三味

---

<sup>48</sup> Ivi, pp. 73-84.

<sup>49</sup> Ivi, pp. 39-42.

<sup>50</sup> PICA, *L'Arte Giapponese...*, cit., pp. 51-54.

<sup>51</sup> FAILLA, *Edoardo Chiossone...*, cit., pp. 46-47.

<sup>52</sup> FAILLA, "A Bridge...", cit., pp. 232-233; ALBA, *Catalogo...*, cit., pp. 27-29; Orlando GROSSO, *Il Museo Chiossone di Genova*, "Itinerari dei Musei e Monumenti d'Italia", Libreria dello Stato, Roma, 1934, p. 23.

<sup>53</sup> ALBA, *Catalogo...*, cit., p. 29; GROSSO, *Il Museo...*, cit., p. 24.

線 (liuto a tre corde), *koto* 琴 (cetra tubolare), percussioni quali *kakko* 鞆鼓 (tamburello a doppia testa con piedistallo) e altri tamburi, *dora* 銅鑼 (gong), strumenti a fiato tra cui flauti cinesi e giapponesi, *shō* 笙 (strumento a fiato ad ancia libera) e *hitoyogiri* 一節切 (flauto in bambù).<sup>54</sup> Oltre agli esemplari a oggi presenti, Chiossone raccolse e donò nel 1882 un numero cospicuo di antichi strumenti musicali provenienti da Cina e Giappone al neonato Museo Musicale del conservatorio di Milano, molti dei quali andarono purtroppo distrutti nel 1943 durante i bombardamenti della Seconda guerra mondiale. Come segno di riconoscenza per la donazione venne a egli conferita una medaglia d'oro dal Ministro dell'Istruzione Pubblica del Regno d'Italia.<sup>55</sup>

- **Pitture e arti grafiche**

Infine, fu principalmente nelle arti pittoriche e nelle arti grafiche di incisione e stampa che Edoardo Chiossone dimostrò il suo profondo interesse e preparazione, una passione giustificata e sostenuta dalla sua formazione artistica, tecnica e professionale. Oltre a essere collezionista egli fu invero anche e soprattutto artista, distinguendosi per la sua capacità di giudizio e selezione in un ambiente di collezionismo popolato principalmente da commercianti, diplomatici e viaggiatori.<sup>56</sup> La raccolta di pitture e stampe che vanta più di 5.000 pezzi si contraddistingue per esemplari di rara bellezza e pregio, un'attenta selezione di prime tirature ancora oggi considerata tra le più ricche al mondo in termini di antichità, rarità e qualità delle opere.<sup>57</sup> Fu in particolar modo nel settore delle stampe policrome della scuola *ukiyo*e che Chiossone concentrò le sue attenzioni, dedicandosi alla creazione di una raccolta che fosse esemplificativa degli sviluppi delle tecniche di stampa, dei soggetti, dei temi e degli stili susseguitisi nel corso dell'evoluzione del genere dalla metà del XVII fino alla fine del XIX secolo. La raccolta di stampe e pitture *ukiyo*e dei periodi Edo e Meiji presenta dunque esemplari che spaziano dal periodo dei cosiddetti "primitivi", quando la colorazione veniva realizzata a mano su stampa monocromatica, fino alle policrome *nishikie* testimoni dei cambiamenti dell'Ottocento.<sup>58</sup> Anche le pitture coprono un ampio lasso di tempo, con opere dal X al XIX secolo rappresentative dei maestri delle scuole

---

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> Giuliano FRABETTI, "Edoardo Chiossone", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXV, 1981, pp. 3-6; FAILLA, *Edoardo Chiossone...*, cit., p. 27.

<sup>56</sup> BERETTA "Edoardo Chiossone: tecnico...", cit., p. 149.

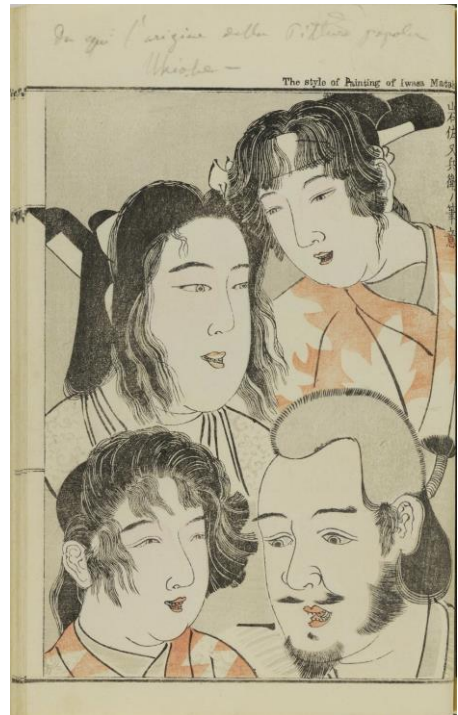
<sup>57</sup> FAILLA, *Dipinti e stampe...*, cit., p. 16.

<sup>58</sup> *Ibid.*

buddhiste, dello stile *yamatoe* 大和絵, delle scuole Tosa 土佐派, Kanō 狩野派, Rinpa 琳派, Soga 曾我派, Maruyama Shijō 円山四条派, Nanga 南画, del genere *ukiyo*e 浮世絵 e delle scuole cinesi Sung e Yuan.<sup>59</sup> Riportando un breve estratto dal catalogo del Museo compilato da Vittorio Pica nel 1907:

Passandone adunque in esame le opere, anche rapidamente, riesce abbastanza facile e non certo senza profitto estetico il tracciare a grandi linee la storia della pittura e della stampa d'arte nell'Estremo Oriente.<sup>60</sup>

Anche in tale ambito la selezione fu probabilmente supportata e accompagnata da una serie di aiuti diretti e indiritti. In primis, Chiossone si procurò il testo *Ukiyoe ruikō* 浮世絵類考 (Varie riflessioni sull'*ukiyo*e), uno dei pochi manuali dell'epoca che illustrassero la storia delle immagini del mondo fluttuante attraverso le biografie degli autori, cataloghi delle opere e analisi delle tecniche. Chiossone si fece appositamente tradurre l'opera in francese, utilizzandola così come riferimento essenziale per portare avanti la sua attività di collezionismo in modo sistematico e ragionato.<sup>61</sup> È inoltre noto e confermato il suo rapporto di amicizia con Kawanabe Kyōsai, artista eclettico che studiò sia presso i maestri della scuola classica Kanō sia del genere *ukiyo*e, che divenne suo prezioso consigliere. In particolare, Chiossone possedeva i quattro volumi del *Kyōsai gadan* 暁斎画談 (Trattato di Kyōsai sulla pittura), il testo bilingue inglese-giapponese compilato dal pittore che ricostruendo la storia delle arti figurative giapponesi ne illustrava gli stili e le tecniche accompagnando il tutto con rappresentazioni esplicative. Le copie possedute dall'incisore genovese presentano ai margini annotazioni a matita, lasciando intuire che vi ricorresse di frequente aggiungendovi commenti e integrazioni (Fig. 16).<sup>62</sup> Nella collezione non manca inoltre una selezione di libri illustrati, presenti tuttavia in numero esiguo rispetto al



**Figura 16** Dettaglio pagina del *Kyōsai gadan* annotata da Chiossone, 1887. MC(LI-120)

<sup>59</sup> GROSSO, *Il Museo...*, cit., pp. 15-16; FAILLA, *Dipinti e stampe...*, cit., p. 87.

<sup>60</sup> PICA, *L'Arte Giapponese...*, cit., p. 16.

<sup>61</sup> FAILLA, *Dipinti e stampe...*, cit., p. 16.

<sup>62</sup> *Ibid.*

resto delle opere, probabilmente poiché considerati dai collezionisti dell'epoca come esemplari di minor pregio.<sup>63</sup>

- **Doni**

Oltre agli esemplari personalmente raccolti da Chiossone, la collezione comprende una serie di doni ufficiali ricevuti nel corso della sua carriera e permanenza in Giappone. La quantità e il valore dei doni ricevuti dall'incisore genovese sono senza dubbio indicativi della stima e fama di cui godette in vita. Va in particolar modo riconosciuta l'importanza dei doni imperiali, ricevuti tra la fine degli anni Ottanta e Novanta. Tra questi si osservano vasi decorati in oro, argento, rame e bronzo, vasi in ceramica decorati a smalti, piatti in *cloisonné*, bruciapfumi e orologi intagliati e laccati.<sup>64</sup>

- **Documenti**

Al di là della vera e propria attività di collezionismo e dei manufatti artistici raccolti da Chiossone, il patrimonio a lui intitolato comprende oggi anche i documenti che ne testimoniano alcuni momenti salienti della biografia, della carriera e delle relazioni sociali. Lettere di carattere formale, ringraziamenti ma anche riconoscimenti di stima e ammirazione, quali composizioni e calligrafie. A essi si accompagnano le medaglie, i premi e le onorificenze ufficiali che secondo volontà di Chiossone vennero donate all'Accademia Ligustica insieme al resto delle collezioni.<sup>65</sup>

### **2.3. Edoardo Chiossone e Tsukioka Yoshitoshi**

Sebbene non vi siano fonti che provino possibili rapporti o contatti diretti tra Edoardo Chiossone e l'artista Yoshitoshi, va sottolineato che entrambi vissero non solo nello stesso periodo storico, ma che per ben diciassette anni (1875-1892) condivisero la propria esistenza nella città di Tōkyō, risiedendo e lavorando a pochi chilometri l'uno dall'altro e frequentando talvolta gli stessi individui. Pur ignorando se effettivamente ebbero modo di interagire l'uno con l'altro, è tuttavia molto probabile che le strade di queste due figure si siano prima o poi incrociate, seppure indirettamente, nel panorama artistico giapponese di fine Ottocento. È per esempio confermato che entrambi fecero la conoscenza del pittore

---

<sup>63</sup> AIL, *Un Italiano...*, cit., p. 24.

<sup>64</sup> FAILLA, *Edoardo Chiossone...*, cit., pp. 36-39.

<sup>65</sup> *Ivi*, pp. 25-35.

Kawanabe Kyōsai, ex allievo di Kuniyoshi che dunque conobbe Yoshitoshi e che ebbe modo di collaborarvi in più occasioni.<sup>66</sup> Per Chiossone invece, come precedentemente accennato, Kyōsai fu una figura di riferimento che gli offrì supporto e consiglio guidandolo nella sua attività di collezionista di opere di gran pregio e bellezza.

Va inoltre ricordato che fu proprio durante gli stessi anni che Edoardo Chiossone trascorse in Giappone che Yoshitoshi visse il periodo di massimo successo legato alla sua produzione artistica più matura “post rinascita”. Pubblicizzato sui principali quotidiani e ben noto al pubblico di Tōkyō, è altamente probabile che anche l’incisore genovese conoscesse le opere firmate dal pennello di Yoshitoshi e che ne sia rimasto affascinato, come dimostrano gli innumerevoli esempi presenti nel patrimonio museale. A tal proposito, grazie al fondamentale supporto fornito dalla Dottoressa Canepari è stato possibile indagare e verificare la presenza nella collezione Chiossone di un cospicuo numero di esemplari attribuiti all’artista, xilografie policrome di vari formati che spaziano dalle opere giovanili con un particolare focus sugli esemplari prodotti negli anni della maturità, permettendo così di osservare l’evoluzione stilistica avvenuta nel corso della carriera di Yoshitoshi, da trittici firmati Ikkaisai alle stampe contemplative di Taiso.

### 2.3.1. Opere attribuite a Yoshitoshi rinvenute nel patrimonio museale

Sono di seguito illustrate le opere attribuite a Yoshitoshi raccolte da Chiossone e conservate oggi presso il Museo. Non si esclude che oltre ai presenti esemplari la collezione possa vantare ulteriori pezzi non ancora rinvenuti o catalogati.

- Serie completa *Gojōraku Tōkaidō* 御上洛東海道 (Tōkaidō processionale) composta da 162 stampe a cui Yoshitoshi contribuì con otto design firmati *Ikkaisai Yoshitoshiga* 一魁齋芳年画 (disegnato da Ikkaisai Yoshitoshi):

Data	Titolo	Editore	Formato
4/1863	<i>Tokaidō Ishibe</i> 東海道 石部 (Ishibe sul Tokaidō)	Kakumotoya Kinjirō 角本屋金次郎	<i>ōban</i>

<sup>66</sup> Roger S. KEYES, *Courage and silence: a study of the life and color woodblock prints of Tsukioka Yoshitoshi: 1839-1892 (Volumes I and II)*, tesi Ph.D., Union for Experimenting Colleges and Universities, Cincinnati 1982, p. 58.

4/1863	<i>Tokaidō Maisaka</i> 東海道 舞阪 (Maisaka, Tokaidō)	Kakumotoya Kinjirō	<i>ōban</i>
5/1863	<i>Tokaidō Ōtsu Miidera</i> 東海道 大津 三井寺 (Miidera presso Ōtsu sul Tokaidō)	Kakumotoya Kinjirō	<i>ōban</i>
5/1863	<i>Tokaidō Kyōto no uchi Ōuchi nō jōran zu</i> 東海道 京都之内 大内能上覽図 (Tokaidō, Kyōto, guardando un dramma nō a palazzo)	Seibundō Masakichi 正文堂 政吉	<i>ōban</i>
5/1863	<i>Tokaidō Kanasugibashi Shibaura</i> 東海道 金杉橋芝浦 (Ponte Kanasugi presso la baia di Shiba sul Tokaidō)	Seibundō Masakichi	<i>ōban</i>
5/1863	<i>Tokaidō meisho no uchi Yuigahama</i> 東海道名所の内 由比ヶ浜 (Luoghi celebri sul Tokaidō: spiaggia di Yuiga)	Seibundō Masakichi	<i>ōban</i>
5/1863	<i>Tokaidō meisho no uchi Takashi no ura</i> 東海道名所の内 高師ノ浦 (Luoghi celebri sul Tokaidō: baia di Takashi)	Seibundō Masakichi	<i>ōban</i>
7/1863	<i>Tokaidō meisho no uchi Chiyodasha</i> 東海道名所の内 千代田社 (Luoghi celebri sul Tokaidō: santuario Chiyoda)	Seibundō Masakichi	<i>ōban</i>

- Due dei tre trittici che compongono il polittico di nove *ōban* verticali firmato Ōju Yoshitoshi hitsu 応需 芳年筆 (dal pennello di Yoshitoshi, su commissione) realizzato in collaborazione con l'allievo Toshikage (*Monjin Toshikage ga* 門人年景画):

<b>Data</b>	<b>Titolo</b>	<b>Editore</b>	<b>Formato</b>
10/1868	<i>Tōkyōfu Nakabashi tsūgai no zu</i> 東京府中橋通街之図 (La strada al ponte Naka a Tōkyō)	Maruya Jinpachi 丸屋甚八	Trittico di <i>ōban</i> verticali
10/1868	<i>Sono ni Tōkyōfu Kyōbashi no zu</i> 其二東京府京橋之図 (Parte 2: il ponte Kyō a Tōkyō)	Maruya Jinpachi	Trittico di <i>ōban</i> verticali

- Sette trittici di *ōban* verticali di diversi periodi e soggetti:

<b>Data</b>	<b>Firma</b>	<b>Titolo</b>	<b>Editore</b>	<b>Formato</b>
8/1859	(foglio destro) <i>Yoshitoshi kyōga</i> 芳年狂画	<i>Kyōga shōgi tsukushi</i> 狂画將基づくし  (Immagine comica con pezzi dello <i>shōgi</i> )	Kakumotoya Kinjirō 角本屋金次郎	Trittico di <i>ōban</i> verticali
	(foglio centrale) <i>Ikkaisai Yoshitoshi kyōga</i> 一魁齋芳年狂画			
	(foglio sinistro) <i>Ikkaisai Yoshitoshi hitsu</i> 一魁齋芳年筆			
3/1864	<i>Ikkaisai Yoshitoshi ga</i> 一魁齋芳年画	<i>Masakiyo Sankan taiji zu</i> 正清三韓退治図  (Masakiyo conquista la Corea)	Yamaguchiya Tōbei 山口屋藤兵衛	Trittico di <i>ōban</i> verticali
5/1864	(fogli destro e sinistro) <i>Kaisai Yoshitoshi hitsu</i> 魁齋芳年筆	<i>Imayō Genji Enoshima Chigogafuchi</i> 今様けんし 江之島児ヶ淵  (Un moderno Genji presso l'abisso di Chigogafuchi a Enoshima)	Tsujiokaya Bunsuke 辻岡屋文助	Trittico di <i>ōban</i> verticali
	(foglio centrale) <i>Gyokuō Yoshitoshi hitsu</i> 玉櫻芳年筆			
/	<i>Ōju Taiso Yoshitoshi hitsu</i> 応需 大蘇芳年筆	<i>Kōsui sankā no yuki</i> 水江散花雪  (Neve come petali caduti sulle acque di Edo)	Rokkaen Kuraban 六華園蔵板	Trittico di <i>ōban</i> verticali



12 febbraio 1883	<i>Ōju Taiso</i> <i>Yoshitoshi sha</i> 応需 大蘇芳年寫	<i>Meiji jūgo mizunoeuma kishū</i> <i>Kaiga kyōshinkai shuppīngā:</i> <i>Fujiwara no Yasumasa gekka</i> <i>rōteki zu</i>  明治十五壬午季秋絵画共 進会出品画 藤原保昌月下 弄笛図  (Opera esposta alla Esibizione competitiva per la promozione della pittura nell'autunno 1882: Fujiwara no Yasumasa che suona il flauto alla luce della luna)	Akiyama Buemon  秋山武右衛門	Trittico di <i>ōban</i> verticali
luglio 1883	<i>Taiso Yoshitoshi ga</i> 大蘇芳年画	<i>Azuma meisho Sumidagawa</i> <i>Umewaka no koji</i>  東名所墨田川 梅若之古事  (Luoghi celebri a Oriente, il fiume Sumida: l'antica storia di Umewaka)	Akiyama Buemon	Trittico di <i>ōban</i> verticali
1886	<i>Yoshitoshi</i> 芳年	<i>Yoshino Shizuka Hōgan</i> <i>betsuri no zu</i>  芳野二静判官別離図  (Shizuka e Hōgan si separano a Yoshino)	Sasaki Toyokichi  佐々木豊	Trittico di <i>ōban</i> verticali

- Due dittici di *ōban* verticali tratti dalla serie *Yoshitoshi manga* 芳年漫画 firmata *Yoshitoshi ga* 芳年画 e pubblicata tra il 1885 e il 1886:

Data	Titolo	Editore	Formato
17 dicembre 1885	<i>Ten'en yonen shigatsu kokonoka Watanabe no Tsuna</i> <i>keishi nioite oni no te wo ete kikanishi shikashite sai</i> <i>wo osame muikago oba ni henkei wo nasu oni ni</i> <i>zanshu wo miru wo kō no zu</i>  天延四年四月九日渡辺綱於京師得鬼手歸館而修 齋六日後鬼變形為伯母來乞見斬手図  (Rappresentazione di Watanabe no Tsuna che il nono giorno del quarto mese del quarto anno dell'era Ten'en presso la capitale ottiene il braccio di un demone, ritorna alla sua dimora e dopo sei giorni viene supplicato dal demone trasformatosi nella zia di vedere il braccio reciso)	Kobayashi Tetsujirō  小林鉄次郎	Dittico di <i>ōban</i> verticali

1886	<i>Urashima no ko Ryūgūjō yori kikoku no zu</i> 浦島之子帰国從竜宮城之図 (Urashima ritorna a casa dal Palazzo del Re Drago)	Kobayashi Tetsujirō	Dittico di <i>ōban</i> verticali
------	---	------------------------	--

- Sette stampe singole:

Data	Firma	Titolo	Editore	Formato
12/1872	<i>Ikkaisai Yoshitoshi</i> 一魁齋芳年	<i>Sanada Saemonnojō Yukimura</i> 真田左エ門尉幸村 dalla serie <i>Ikkai zuihitsu</i> 一魁隨筆 (Miscellanea di Ikka)	Masadayama Heikichi 政田屋平吉	<i>ōban</i>
/	<i>Ōju Yoshitoshi</i> 応需芳年	<i>Hachiman Tarō Yoshiie</i> 八幡太郎義 dalla serie <i>Dai Nippon meishō kagami</i> 大日本名将鑑 (Specchio dei celebri generali del Grande Giappone)	Kumagai Shōshichi 熊谷庄七	<i>ōban</i>
18 ottobre 1878	<i>Ōju Yoshitoshi</i> 応需芳年	<i>Genzanmi Yorimasa, I no Hayata</i> 源三位頼政 猪早太 dalla serie <i>Dai Nippon meishō kagami</i>	Funazu Chūjirō 船津忠次郎	<i>ōban</i>
7 dicembre 1883	<i>Taiso Yoshitoshi ga</i> 大蘇芳年画	<i>Endō Musha Moritō</i> 遠藤武者盛遠 dalla serie <i>Yoshitoshi mushaburui</i> 芳年武者死類 (Coraggiosi guerrieri di Yoshitoshi)	Kobayashi Tetsujirō	<i>ōban</i>
25 febbraio 1888	<i>Yoshitoshi ga</i> 芳年画	<i>Urusasō Kansei nenkan shojo no fūzoku</i> うるささう寛政年間処女之風俗 (Fastidiosa: l'aspetto di una vergine dell'era Kansei) dalla serie <i>Fūzoku sanjūnisō</i> 風俗三十二相 (Trentadue aspetti di usanze e maniere)	Tsunajima Kamekichi 綱島亀吉	<i>ōban</i>

25 febbraio 1888	<i>Yoshitoshi ga</i>	<i>Itasō Kansei nenkan jorō no fūzoku</i> いたさう寛政年間女郎の風俗 (Sofferente: l'aspetto di una prostituta dell'era Kansei) dalla serie <i>Fūzoku sanjūnisō</i>	Tsunajima Kamekichi	<i>ōban</i>
10 aprile 1888	<i>Yoshitoshi ga</i>	<i>Nemusō Meiji nenkan shōgi no fūzoku</i> ねむさう明治年間娼妓の風俗 (Assonnata: l'aspetto di una meretrice dell'era Meiji) dalla serie <i>Fūzoku sanjūnisō</i>	Tsunajima Kamekichi	<i>ōban</i>

- La serie completa di tutti i cento esemplari di *Tsuki hyakushi* 月百姿 (Cento aspetti della luna) completa di indice firmata Yoshitoshi 芳年 e pubblicata tra il 1885-1892 dall'editore Akiyama Buemon.
- Infine, due esemplari sono emersi all'interno di un album composto da una miscellanea di opere attribuite a vari autori e periodi:

<b>Data</b>	<b>Firma</b>	<b>Titolo</b>	<b>Editore</b>	<b>Formato</b>
20 aprile 1880	<i>Taiso</i> <i>Yoshitoshi</i> 大蘇芳年	<i>Dai hachijū ichi dai Takakura Tennō</i> 第八十壹代高倉天皇 (Ottantunesimo Imperatore Takakura) dalla serie <i>Dai Nippon shiryaku zue</i> 大日本史略圖會 (Breve storia illustrata del Grande Giappone)	Morimoto Junzaburō 森本順三郎	Trittico di <i>ōban</i> verticali
ottobre 1885	<i>Yoshitoshi</i>	<i>Nanpeizan shōgetsu Sōsō</i> 南屏山昇月 曹操 (Luna crescente sul monte Nanping, Cao Cao) dalla serie <i>Tsuki hyakushi</i> 月百姿	Akiyama Buemon	<i>ōban</i>

### 3. Analisi di *nishikie* dalla collezione Chiossone

Il presente capitolo è dedicato all'analisi svolta su una serie di xilografie policrome attribuite a Tsukioka Yoshitoshi selezionate dagli esemplari appartenenti alla collezione del Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone". La selezione delle stampe è stata condotta in maniera totalmente arbitraria. In particolare, dopo un lungo e attento lavoro di esame di tutte le opere firmate Yoshitoshi che grazie alla preziosa collaborazione della Dottoressa Canepari sono state rinvenute all'interno degli archivi museali, si è operata una selezione esclusivamente basata su criteri personalmente stabiliti. Si è innanzitutto scelto di proporre un'analisi di esemplari che fossero meno noti al pubblico appassionato, raramente presenti se non totalmente assenti nei cataloghi già pubblicati in passato, selezionando e studiando opere che potessero dunque presentare anche solo parzialmente elementi di novità e originalità. Sono state inoltre privilegiate stampe che mostrassero, coerentemente con il periodo di produzione, elementi e tecniche di sempre maggior maestria, eleganza e pregio così da mettere in risalto il valore della produzione artistica di Yoshitoshi. Dovendo ulteriormente restringere il campo, si è deciso di proporre esemplari che cronologicamente disposti potessero essere emblematici delle fasi tematiche e stilistiche attraversate dall'autore, potendo così percepire osservandoli i cambiamenti operati o vissuti dall'artista nel corso della sua prolifica carriera. Un ulteriore criterio preventivamente stabilito prima di iniziare il processo di selezione è stato inoltre quello dello stato di conservazione delle opere, scegliendo di prediligere unicamente stampe in buone o ottime condizioni. Tale filtro si rivelato tuttavia pressoché superfluo, poiché la maggioranza degli esemplari facenti parte della Collezione Chiossone consiste in tirature di ottima qualità ed eccellente stato di conservazione. Infine, anche i soggetti sono stati scelti così che risultassero variegati, senza sovrapposizioni tematiche tra le diverse opere.

Nella seguente sezione di catalogazione e analisi ogni *nishikie* è introdotta da una tabella contenente le principali informazioni tecniche. Si sottolinea che le date sono riportate come di seguito indicato. Fino all'adozione nel 1873 del calendario gregoriano in Giappone veniva utilizzato il calendario lunisolare, di conseguenza le opere pubblicate prima del suddetto cambiamento sono datate sulla base di tale convenzione (per esempio, 5/1864 corrisponde al quinto mese del 1864, anno del topo). Per le opere successive al 1873 si è fatto invece ricorso all'attuale formato giorno/mese/anno. Tutte le misure indicate sono date in centimetri con il dato dell'altezza che precede quello della lunghezza.

### 3.1. *Imayō Genji Enoshima Chigogafuchi*

<b>Titolo</b>	<i>Imayō Genji Enoshima Chigogafuchi</i> 今様げんじ 江之島児ヶ渚 (Genji alla moda: l'abisso di Chigogafuchi a Enoshima)
<b>Data</b>	5/1864 (anno del topo, quinto mese) <sup>1</sup>
<b>Firma</b>	Foglio destro e sinistro: <i>Kaisai Yoshitoshi hitsu</i> 魁齋芳年筆 (Dal pennello di Kaisai Yoshitoshi) Foglio centrale: <i>Gyokuō Yoshitoshi hitsu</i> 玉櫻芳年筆 (Dal pennello di Gyokuō Yoshitoshi)
<b>Sigillo</b>	<i>Yoshikiri in</i> 芳桐印 (Sigillo con <i>Paulownia imperialis</i> ) <sup>2</sup>
<b>Editore</b>	Tsujiokaya 辻岡屋, Yokoyamachō Sanchōme 横山町三丁目 (Tsujiokaya Bunsuke 辻岡屋文助, attivo ca. 1814-1896) <sup>3</sup>
<b>Intagliatore</b>	Horiei 彫栄 (Horikō Watanabe Eizō 彫工 渡辺栄蔵, 1833-1901) <sup>4</sup>
<b>Formato</b>	Trittico di <i>ōban</i> verticali 35 x 72,9 cm Foglio sinistro 35 x 24,3 cm; foglio centrale 35 x 24,5 cm; foglio destro 35 x 24,1 cm
<b>Inventario</b>	MC(S-2217)

<sup>1</sup> Richard LANE, *Images from the Floating World. The Japanese Print including an Illustrated Dictionary of Ukiyo-e*, Oxford University Press, Oxford London Melbourne, 1978, p. 213.

<sup>2</sup> Sigillo ereditato dal maestro Utagawa Kuniyoshi. Rossella MENEGAZZO, *Kuniyoshi. Il visionario del Mondo Fluttuante*, (catalogo della mostra), Milano, Museo della Permanente, 4 ottobre 2017 – 28 gennaio 2018, Skira, Milano, 2017, p. 27.

<sup>3</sup> Andreas MARKS, *Japanese woodblock prints: artists, publishers, and masterworks, 1680-1900*, Tuttle Publishing, Singapore, 2010, p. 262.

<sup>4</sup> Roger S. KEYES, *Courage and silence: a study of the life and color woodblock prints of Tsukioka Yoshitoshi: 1839-1892 (Volumes I and II)*, tesi Ph.D., Union for Experimenting Colleges and Universities, Cincinnati, 1982, p. 301.



Figure 17 *Imayō Genji Enoshima Chigogafuchi*, 1864. MC(S-2217)

### 3.1.1. Tema: *Nise Murasaki Inaka Genji*

Come si evince dal titolo inscritto nel *cartouche* verticale collocato nell'angolo in alto a destra del foglio destro, il soggetto del trittico realizzato da Yoshitoshi è *Imayō Genji*, letteralmente traducibile come “Genji alla moda”. Con tale etichetta si fa riferimento al protagonista dell'opera *Nise Murasaki inaka Genji* 修紫田舎源氏 (La falsa Murasaki e il Genji di campagna) di Ryūtei Tanehiko 柳亭種彦 (1783-1842), un riadattamento ambientato in periodo Muromachi 室町時代 (1336-1573) del noto *Genji monogatari* 源氏物語 (Storia di Genji) scritto da Murasaki Shikibu 紫式部 (ca. 973-1014) nel XI secolo. Appartenente al genere dei *gōkan* 合巻 (volumi combinati),<sup>5</sup> *Nise Murasaki Inaka Genji* venne pubblicato tra il 1829 e il 1842 in trentotto doppi volumetti illustrati dal noto artista *ukiyo*e Utagawa Kunisada 歌川国貞 (1786-1865).<sup>6</sup> Considerato come uno dei *gōkan* più popolari di epoca Edo, sebbene l'opera rimase incompiuta a causa delle limitazioni imposte dalle riforme di austerità dell'era Tenpō 天保改革 (1841-1844) e dalla scomparsa dell'autore in quegli stessi anni, il suo successo non declinò continuando a mantenere la propria popolarità anche nei decenni successivi e nel corso del periodo Meiji.<sup>7</sup> Il *pastiche* di Ryūtei Tanehiko raccontava le vicende del protagonista Ashikaga Jirō Mitsuuji 足利次郎光氏 figlio dello *shōgun* Ashikaga Yoshimasa 足利義政 (1435-1490),<sup>8</sup> personaggio esplicitamente modellato sulla figura di Genji, e i suoi tentativi di recuperare i cimeli di famiglia rubati attraverso una serie di stratagemmi che spesso comportavano la seduzione di belle donne.<sup>9</sup> Pur non mancando di parallelismi e richiami al *Genji monogatari*, allo stesso tempo ne prese le distanze proponendo con la teatralità tipica del *kabuki* scene di maggiore dissolutezza, tradimenti, crimini e combattimenti, il tutto veicolato con un linguaggio contemporaneo da personaggi che riflettessero esteticamente (negli abiti, negli accessori e nelle acconciature) le ultime mode dell'epoca e che divennero così per i lettori delle vere e proprie icone di stile.<sup>10</sup> La felice collaborazione tra i testi di Tanehiko e le illustrazioni di Kunisada portò non solo al

---

<sup>5</sup> Formato che emerse agli inizi del XIX secolo, pubblicazioni economiche caratterizzate dalla compresenza prominente delle illustrazioni rispetto al testo scritto, il quale era utilizzava esclusivamente il sillabario *kana*. I *gōkan* consistevano in volumetti tra loro rilegati tendenzialmente pubblicati in serie e indirizzati a un ampio pubblico di lettori. James R. REICHERT, “From *Yomihon* to *Gōkan*: Repetition and Difference in Late Edo Book Culture”, in *The Journal of Asian Studies*, 76, 2, 2017, p. 311.

<sup>6</sup> Andreas MARKS, “A Country Genji: Kunisada’s Single-Sheet Genji Series”, in *Impressions*, 27, 2005-2006, p. 59-60.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Figura storica realmente esistita.

<sup>9</sup> Sebastian IZZARD (a cura di), *Utagawa Kunisada (1786-1865): His World Revisited*, (catalogo della mostra), 15 – 26 marzo 2021, Sebastian Izzard LLC Asian Art, New York, 2021, p. 28.

<sup>10</sup> Mary Davis MACNAUGHTON, “Genji’s World: The Shining Prince in Prints”, in *Art in Print*, 3, 1, 2013, p. 9; MARKS, “A Country Genji...”, cit., p. 60.

successo immediato dell'opera ma anche a una crescente popolarizzazione di *Genjie* 源氏絵 (rappresentazioni di Genji), sottogenere incentrato sulla raffigurazione di personaggi dell'opera *Inaka Genji* secondo gli stili e le tecniche delle stampe *ukiyo-e* contemporanee.<sup>11</sup> Con il passare tempo emersero inoltre nuove rappresentazioni non più necessariamente basate in modo diretto sul testo originale, ma raffiguranti vicende a esso solamente ispirate ritraendo Mitsuuji in situazioni inedite.<sup>12</sup> Le *Genjie* divennero parte integrante della cultura popolare Edo e a realizzarne in abbondanza fu proprio la scuola Utagawa, con più di seicento opere realizzate dallo stesso Kunisada. Il picco della produzione delle *Genjie* avvenne intorno agli anni Cinquanta dell'Ottocento, continuò per il decennio successivo per poi iniziare un lento e graduale declino durante il quale non smisero però di essere realizzate, come testimonia proprio il trittico di Yoshitoshi.<sup>13</sup>

L'esemplare conservato nella collezione del Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone" è uno dei due trittici a soggetto *Inaka Genji* realizzati dall'artista nel 1864.<sup>14</sup> A essi ne seguirono poi altri tre pubblicati nel 1866 dall'editore Yamashiroya Jinbei 山城屋甚平衛 (ca. 1842–1873) sotto il titolo *Edo murasaki yatsushi Genji* 江戸紫やつし源氏 (*Genji* nascosto nel viola di Edo).<sup>15</sup> Tali opere presentano il convenzionale stile delle *Genjie* della scuola Utagawa, con le figure principali poste in primo piano e un panorama evocativo alle loro spalle.<sup>16</sup> Di norma, nelle *Genjie* figurava un uomo elegantemente vestito (*Mitsuuji*) accompagnato nelle sue avventure da una o più donne.<sup>17</sup> Allo stesso modo, anche nel caso del trittico realizzato da Yoshitoshi tra i soggetti in primo piano si osserva un *imayō Genji* accompagnato da una figura femminile e quattro *ama*.

### 3.1.2. Soggetti: *ama*, *Mitsuuji* e accompagnatrice

Con il termine *ama* 海女 (donne di mare) si fa riferimento a pescatrici specializzate nella pesca subacquea di alghe, perle e molluschi, tra cui primo per importanza e pregio vi era l'abalone (*awabi* 鮑), un mollusco di estremo valore la cui pesca ha origini

<sup>11</sup> Andreas MARKS, "The Genji Print Phenomenon", in *Aziatische Kunst*, 42, 4, 2012, p. 13.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>14</sup> Il secondo trittico è *Imayō Genji Kanagawa Daikokurō Yokohama chōbō* 今様げんじ神奈川大黒楼横浜眺望 (*Genji* alla moda: veduta di Yokohama dal ristorante Daikokurō a Kanagawa) pubblicato da Yamaguchiya Tōbei 山口屋藤兵衛 (ca. 1805-1895). Chris UHLENBECK, Amy Reigle NEWLAND (a cura di), *Yoshitoshi. Masterpieces from the Ed Freis collection*, Hotei Publishing, Leiden, Boston, 2011, p. 72.

<sup>15</sup> Rispettivamente *Botanen no kei* ぼたん園の景 (Vista del giardino di peonie), *Tamagawa no kei* たま川の景 (Veduta del fiume Tama), *Tsukudajima yakei* つくだじま夜景 (Vista notturna di Tsukudajima).

<sup>16</sup> UHLENBECK, NEWLAND, *Yoshitoshi. Masterpieces...*, cit., p. 72.

<sup>17</sup> MARKS, "The Genji...", cit., p. 22.



antiche.<sup>18</sup> Prelibatezza amata tra i ceti più ricchi, la carne di abalone veniva inoltre essiccata e tagliata per produrre il *noshiawabi* 熨斗鮑 (abalone essiccato), utilizzato per secoli come tributo e offerta alle divinità, diventato poi simbolo beneaugurale ma anche ampiamente esportato nel commercio con la Cina. L'importanza delle *ama* si legava dunque anche all'importanza di un prodotto ittico di valore come l'abalone.<sup>19</sup> Le *ama* operavano direttamente da riva o da imbarcazioni al largo della costa necessitando di pochissimi strumenti: vestite unicamente di un *koshimaki* 腰巻 (drappo legato in vita) si immergevano attrezzate principalmente con *isonomi* 磯ノミ (scalpello) per staccare le conchiglie dalle rocce e di *isobue* 磯笛 (fischietto) per regolare il proprio respiro durante la fase di emersione.<sup>20</sup>

Partendo dal foglio sinistro si osservano due *ama*, la prima intenta a tuffarsi tra le onde dell'abisso di Chigogafuchi e la seconda in procinto di riemergere dal mare mentre tiene sul palmo della mano destra un grosso abalone appena pescato. Il corpo della prima donna è raffigurato sospeso nell'istante del tuffo e i suoi contorni richiamano quelli dell'onda che si innalza dietro di lei. Entrambe le entità, umana e naturale, sono caratterizzate da un dinamico slancio verticale: il profilo dell'onda rimanda all'inarcatura della schiena della donna e prosegue seguendo l'estensione del suo braccio verso la superficie del mare, mentre le due creste di schiuma sembrano richiamare sia nella forma che nella disposizione le gambe della pescatrice. Nel momento in cui la prima *ama* si consegna al mare la sua compagna riaffiora in superficie, un riemergere reso da Yoshitoshi attraverso un gioco di trasparenze che permette all'osservatore di distinguere attraverso l'onda i contorni del corpo ancora sott'acqua che si spinge verso riva. Nel foglio centrale sono invece raffigurate le altre due *ama* già riemerse dalla pesca. La figura sulla sinistra sta porgendo a Mitsuuji e alla sua accompagnatrice il grosso abalone appena pescato, mentre la pescatrice sulla destra sembra starsi risposando a riva come appena riemersa dalle acque, con ancora i capelli bagnati e scompigliati. Tutte e quattro le *ama* portano in vita il tipico *koshimaki* di stoffa rossa con cui venivano raffigurate nelle xilografie policrome *ukiyo-e*, probabilmente un mero espediente grafico volto a trasmettere una maggiore

---

<sup>18</sup> Arne KALLAND, *Fishing Villages in Tokugawa Japan*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1995, p. 164.

<sup>19</sup> *Ivi*, pp. 166-167.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 165; FURUKAWA Chieko 古川智恵子, NAKATA Akemi 中田明美, "Umi ni ikiru onnatachi" 海に生きる女たち (Donne che conducono una vita marina), in *Journal of Nagoya Women's University*, 34, marzo 1988, p. 25.

femminilità.<sup>21</sup> Durante la prima metà del XIX secolo iniziarono inoltre a comparire sui suddetti drappi pattern in linea con le mode dell'epoca: in questo caso una delle quattro *ama* indossa un *koshimaki* con un motivo decorativo a stelle marine tinto con la tecnica *shiborizome* 絞り染め (tintura a riserva) in voga in epoca Edo. Tutte e quattro portano i capelli annodati dietro la nuca secondo la semplice e pratica acconciatura *jirettamusubi* じれった結び, all'epoca molto diffusa tra le donne di ceto popolare.<sup>22</sup> Le ciocche scomposte sui loro volti, molto più evidenti nel caso delle due *ama* appena riaffiorate dall'acqua e con le chiome ancora bagnate, permettono di percepire la fatica del lavoro appena concluso. Un quasi impercettibile dettaglio è riscontrabile sui corpi delle *ama* disposte nella posizione tale da permetterne l'osservazione: sulle ascelle e a livello delle cosce tra le pieghe del drappo rosso si possono notare piccole macchie nere che per la precisione del tratto si ipotizzano essere peluria. Stranamente, tale dettaglio mancherebbe nelle altre tirature del trittico prese in esame.<sup>23</sup>



Figura 18 Utagawa Kunisada, *Ise no ama noshi wo seisu no zu*, 1860. MC(1643)

La rappresentazione delle *ama* proposta da Yoshitoshi richiama esplicitamente le stampe di analogo soggetto realizzate pochi anni prima da Kunisada, tra cui *Ise no ama noshi wo seisu no zu* 伊勢の海士長鮑制之図 (Rappresentazione delle pescatrici di Ise

<sup>21</sup> AGATA Takuya 縣拓也, *Ukiyoe kara miru ama* 浮世絵から見る海女 (Ama nell'ukiyo), in "Ama kenkyū center", 13 marzo 2017, <https://amakenkyucenter.rscn.mie-u.ac.jp/wp-content/uploads/2019/03/170213agata.pdf> Ultimo accesso 11 novembre 2021.

<sup>22</sup> NADESHICO Rin 撫子凜, *Edo fashion zukan* お江戸ファッション図鑑 (Libro illustrato della moda di Edo), Tōkyō, Maar-sha, 2021, p. 031.

<sup>23</sup> Si confrontino gli esemplari conservati rispettivamente presso il Museum of Fine Arts di Boston <https://collections.mfa.org/objects/496327> e la Art Research Center Collection (ARC) della Ritsumeikan University <https://www.dh-jac.net/db/nishikie/arcUP0518/portal/>, ultimo accesso 11 novembre 2021.

che preparano *noshi*) (Fig. 18) anch'essa facente parte della collezione Chiossone,<sup>24</sup> opere che a loro volta dovettero molto alle sensuali figure di *Awabitori* 鮑取り (pescatrici di abalone) proposte da Kitagawa Utamaro 喜多川歌麿 (1753-1806) verso la fine del XVIII secolo (Fig. 19).<sup>25</sup> Sebbene le pescatrici iniziarono ad apparire nelle stampe *ukiyo-e* già dal XVII secolo, fu a partire da Utamaro in poi che la loro raffigurazione divenne un escamotage per realizzare opere dal non troppo velato erotismo sfruttando l'opportunità di ritrarre donne coperte solo di un drappo legato in vita.<sup>26</sup>



Figura 19 Kitagawa Utamaro, *Awabitori*, ca. 1797-98, MFA

Se alle *ama* sono completamente dedicati i fogli sinistro e centrale, il foglio destro è unicamente occupato da Mitsuuji e dalla sua accompagnatrice, quasi creando una netta divisione tra chi osserva e chi è oggetto di contemplazione. Come precedentemente accennato, la rappresentazione di Mitsuuji intento a osservare con sguardo curioso le pescatrici di abalone non è una novità introdotta da Yoshitoshi, si tratta infatti di una scena già nota nelle diverse *Genjé* di Kunisada a cui il trittico fa chiaramente eco.<sup>27</sup> Le due eleganti figure rievocano i soggetti raffigurati da Kunisada qualche anno prima, in

<sup>24</sup> Donatella FAILLA (a cura di), *Tabemono no bi: bellezza gusto immagine dei cibi giapponesi*, (catalogo della mostra), Genova, Museo d'Arte Orientale Edoardo Chiossone, 31 ottobre 2015 – 11 settembre 2016, Sagep, Genova, 2016, pp. 130-131.

<sup>25</sup> Timothy T. CLARK, nota del curatore all'opera *Mitsuuji isoasobi no zu sono san*, in "The British Museum", 1996, [https://www.britishmuseum.org/collection/object/A\\_1907-0531-0-609-1-3](https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1907-0531-0-609-1-3), ultimo accesso 11 novembre 2021.

<sup>26</sup> AGATA *Ukiyoe kara...*, cit.

<sup>27</sup> *Mitsuuji isobe asobi no zu* 光氏磯辺遊の図 (Rappresentazione di Mitsuuji che si diverte in riva al mare), 1857; *Mitsuuji isoasobi no zu sono ni* 光氏磯遊び其貳 (Mitsuuji che si diverte in riva al mare, numero 2), 1858; *Mitsuuji isoasobi no zu sono san* 光氏磯遊び其参 (Mitsuuji che si diverte in riva al mare, numero 3), 1859.

particolar modo è osservando la donna che accompagna Mitsuuji in *Ise no ama nagaawabi wo seisu no zu* che si nota il palese rimando.<sup>28</sup> Dalla posa, dall'abbigliamento e dal *tabakobon* たばこ盆 (vassoio da tabacco) pressoché identico che entrambe reggono tra le mani si evince l'evidente ispirazione (Fig. 20).



Figura 20 Dettaglio dei *tabakobon* a confronto

Intento a osservare con sguardo incuriosito le *ama* all'opera, Mitsuuji è rappresentato con la sua distintiva acconciatura *ebichasen mage* 海老茶筍髷 (chignon a coda di gambero), pettinatura che sarebbe stata inventata proprio da Kunisada nelle illustrazioni del *gōkan* di Tanehikom divenendo poi un segno di riconoscimento del protagonista in tutte le stampe degli artisti che si dedicarono al genere delle *Genjie*.<sup>29</sup> Per quanto riguarda lo sfarzoso ed eccentrico kimono indossato dal giovane, si osserva innanzitutto un *kosode* 小袖 bianco decorato con una fantasia che potrebbe essere *kiku karakusa mon* 菊唐草文 (motivo con crisantemi ed erba cinese) realizzati con il medesimo colore del bordo e del risvolto interno.<sup>30</sup> Il pregio della stoffa è enfatizzato dal motivo *seigaiha* 青海波 (onde blu del mare) realizzato attraverso la presenza di *karazuri* (goffrage), tecnica di stampa tipicamente utilizzata per la resa della texture delle stoffe pressando il foglio ancora umido sulla matrice appositamente incisa e priva d'inchiostro.<sup>31</sup> Il risultato è quello di un effetto di rilievo e tridimensionalità percepibile quasi esclusivamente osservando l'opera dal vivo (Fig. 21).<sup>32</sup> Il *kosode* è chiuso in vita da un *kaku*



Figura 21 Dettaglio *karazuri*

*obi* 角帯 (obi rigido) annodato frontalmente (*katabasami* 片ばさみ) che presenta una sfarzosa ed elegante decorazione. Sotto il *kosode* sbucca un *nakagi* 中着 (sottoveste intermedia) celeste al di sotto del quale si intravede a sua volta lo *shitagi* 下着 (biancheria

<sup>28</sup> FAILLA, *Tabemono...*, cit., pp. 130-131.

<sup>29</sup> IZZARD, *Utagawa Kunisada...*, cit., p. 30.

<sup>30</sup> *Karakusamon*, in "JAANUS", <https://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/k/karakusamon.htm>, ultimo accesso 11 novembre 2021.

<sup>31</sup> *Seigaiha*, in "JAANUS", <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/s/seigaiha.htm>, ultimo accesso 11 novembre 2021.

<sup>32</sup> Rebecca SALTER, *Japanese Woodblock Printing*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2002 (I ed. 2001), p. 109.

intima), indumento a contatto con la pelle che in questo caso consiste di un *nagajuban* 長襦袢 (sottoveste lunga) di colore rosso a cui è affrancato un *haneri* 半衿 (colletto) del medesimo colore del *nakagi*. Sopra il kimono Mitsuuji indossa un *omigoromo* 小忌衣, un eccentrico capo d'abbigliamento caratterizzato da vistose pieghe sul colletto e chiuso da due caratteristici cordoncini (*haori himo* 羽織紐) che Kunisada (e Yoshitoshi ispirandosi alle sue opere) riprese dai costumi del teatro *kabuki* del periodo Edo.<sup>33</sup> Il capospalla in questione appare di un vistoso rosso aranciato decorato esternamente con il motivo *sasatsuru* 笹蔓 (bambù e vite) e fiori,<sup>34</sup> mentre la fodera interna presenta il pattern decorativo esagonale *kikkōmon* 亀甲文 (motivo a guscio di tartaruga) con lo stemma floreale a sei petali *mitsukarahana* 六つ唐花 (fiore cinese a sei petali).<sup>35</sup> Con la mano nascosta dall'ampia manica del capospalla, che pur non essendo visibile è possibile intuire dalla posizione della stoffa, Mitsuuji regge una pipa (*kiseru* 煙管) riccamente decorata con incisioni, placcata e intarsiata con preziosi metalli come si può intuire dai diversi colori con cui è stata resa da Yoshitoshi.<sup>36</sup> Ai piedi porta dei *geta* 下駄 (zoccoli in legno). I vestiti e gli accessori dell'uomo sono riccamente decorati seguendo la tendenza proposta da Kunisada e dagli artisti della scuola Utagawa, uno stile sicuramente in netto contrasto con la sobrietà imposta solo un decennio prima dalle riforme dell'era Tenpō.

Altrettanto rapita dalle *ama* all'opera, quasi accovacciata a terra accanto a Mitsuuji vi è la sua accompagnatrice allo stesso modo sfarzosamente abbigliata. La donna indossa un *furisode* 振袖, un tipo di kimono caratterizzato da lunghe maniche di circa un metro (come dice il nome stesso, traducibile in “maniche svolazzanti”) che in questo caso toccano terra fino a sconfinare nel foglio adiacente. Solitamente indossato da giovani donne non sposate, il *furisode* è una veste formale e costosa, rappresentata da Yoshitoshi con motivi decorativi di acqua che scorre (*ryūsui moyō* 流水模様), e crisantemi. Dall'orlo del *furisode* fa capolino l'appariscente *nagajuban* rosso con colletto *haneri* bianco.

---

<sup>33</sup> *Omigoromo*, in “ARC Ritsumeikan University. ArtWiki”, in <https://www.arc.ritsumei.ac.jp/artwiki/index.php/小忌衣>, ultimo accesso 24 gennaio 2022.

<sup>34</sup> *Karakusamon*, in “JAANUS”, <https://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/k/karakusamon.htm>, ultimo accesso 11 novembre 2021.

<sup>35</sup> *Kikkōmon*, in “JAANUS”, <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/k/kikkōmon.htm>, ultimo accesso 11 novembre 2021.

<sup>36</sup> Donatella FAILLA (a cura di), *Capolavori d'Arte Giapponese dal Periodo Edo alla Modernizzazione*, (catalogo della mostra) Genova, Museo d'Arte Orientale “Edoardo Chiossone”, 25 luglio 2001 – 16 giugno 2002, Silvana Editoriale d'Arte, Milano, 2002, pp.116-117.

Osservando l'inclinazione dell'*obi* nero a fantasia *hōsōgemon* 宝相華文 (motivo fiore prezioso) legato dietro la schiena della donna e del lembo che continua fino a toccare terra, si può supporre che esso sia legato con nodo verticale (*tatemusubi* 豎結び).<sup>37</sup> Come per la veste di Mitsuuji, anche nel caso della sua accompagnatrice la raffinatezza del tessuto è enfatizzata dalla presenza su tutte le parti bianche (a esclusione della fodera interna delle maniche del *furisode*) del motivo *kōjitsunagi*



Figura 22 Dettaglio *karazuri*

工字繫ぎ (incrocio di caratteri *kō*) realizzato attraverso la tecnica di stampa *karazuri* (Fig. 22). La chioma presenta l'acconciatura *takashimada* 高島田, una delle tante varianti della popolare pettinatura *shimadamage* 島田髷 (crocchia di Shimada) abbellita con uno spillone in metallo impreziosito da fiori e ciondoli (*birabira kanzashi* ビラビラ簪).<sup>38</sup> Tra le mani regge quello che probabilmente è un *tabakobon* portatile, come si può supporre dalla presenza della pipa tra le mani di Mitsuuji. Le *kiseru* erano infatti caratterizzate da un fornello di dimensioni estremamente ridotte e necessitavano perciò di avere a disposizione l'occorrente per poterle alimentare con frequenza. Il *tabakobon* consisteva proprio in un servizio da fumo portatile composto da un piccolo braciere e posacenere, che nel presente caso appare come un esemplare di pregio rivestito in lacca nera e decorato con motivi floreali in lacca d'oro.<sup>39</sup>

Come scritto nel cartiglio quadrato presente nell'angolo superiore del foglio destro, il setting della rappresentazione è l'abisso di Chigogafuchi, piattaforma di abrasione costiera presente sul versante occidentale di Enoshima che si estende alla base di un'impervia scogliera. Tale scenario è chiaramente riconoscibile nella stampa di Yoshitoshi, in cui si osservano Mitsuuji e la sua accompagnatrice disposti proprio sotto la scogliera, mentre le *ama* si trovano sulla superficie rocciosa erosa dalle onde marine. Inoltre, Chigogafuchi è ancora oggi nota in quanto località panoramica da cui è possibile ammirare il profilo del Monte Fuji, ragione per cui si potrebbe supporre che la cima rappresentata all'orizzonte del foglio centrale, quasi celata dietro la chioma raccolta della pescatrice, possa essere proprio quello della montagna sacra giapponese.

<sup>37</sup> *Hōsōge*, in "JAANUS", <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/h/housouge.htm>, ultimo accesso 11 novembre 2021.

<sup>38</sup> NADESHICO, *O-Edo...*, cit., p. 030; FAILLA, *Capolavori d'Arte...*, cit., pp. 122-123.

<sup>39</sup> FAILLA, *Capolavori d'Arte...*, cit., pp. 116-117.

Oltre ai due eleganti personaggi e alle quattro pescatrici, un altro protagonista del trittico è senza dubbio il paesaggio naturale marino. Innanzitutto, le agitate onde di Chigogafuchi sono il primo elemento ad attirare l'occhio dell'osservatore, forse ancora prima dei personaggi stessi. Essendo Enoshima una delle poche aree sulla costa di Edo a essere caratterizzate dalla presenza di importanti onde, frequenti furono le rappresentazioni di tale zona panoramica ben nota alla popolazione.<sup>40</sup> Nel foglio sinistro possiamo infatti ammirare i dinamici flutti marini, tra cui un'alta onda che avvolge la tuffatrice e il cui movimento viene arrestato da Yoshitoshi proprio nel momento in cui raggiunge la cresta vicino alla riva. Altrettanto valido per l'opera di Yoshitoshi è quanto scrive Christine Guth riguardo *Kanagawa oki nami ura* 神奈川沖浪裏 (La grande onda di Kanagawa) di Hokusai:

[...] this print captures and fixes the wave so that it paradoxically becomes a static, elegant, and poised structure rather than something fluid and ephemeral. [...] The great wave performs much as does an actor when he strikes a dramatic pose, or *mie*, at the high point of a Kabuki play.<sup>41</sup>

Mentre la prorompente onda paradossalmente immobile ricalca i movimenti e i contorni del corpo della prima tuffatrice, gli arti eburnei della compagna intenta a tornare verso riva si confondono tra la bianca schiuma del mare, la cui presenza è rivelata a un primo sguardo solo grazie al lembo rosso che spunta in superficie. Al dinamismo delle onde che si infrangono sulla costa si oppone l'orizzonte statico e calmo dove due piccole barche sembrano navigare indisturbate in lontananza. Ad alleggerire la corposa presenza della schiuma è la trasparenza che caratterizza l'onda rappresentata in primo piano e che permette di scrutare il corpo della *ama* intenta a darsi la spinta con il piede destro per riemergere con il suo bottino tra le mani. La tridimensionalità dell'onda e il volume d'acqua che diminuisce man mano che si avvicina a riva è resa mediante la graduale sfumatura del blu verso una tonalità sempre più chiara ottenuta attraverso la tecnica di stampa *bokashi* (gradazione). La tecnica consiste nel passaggio progressivo da un colore più scuro o intenso a una gradazione più chiara così da fornire volume, giochi prospettici o effetti di luce. Per realizzare il *bokashi* una quantità di pigmento viene applicata sulla matrice nel punto in cui il colore deve risultare più intenso, inumidendo il blocco ligneo con un panno bagnato nell'area in cui deve al contrario apparire più tenue. L'inchiostro

---

<sup>40</sup> Christine M. E. GUTH, "Hokusai's Great Waves in Nineteenth-Century Japan Visual Culture", in *The Art Bulletin*, 93, 4, 2011, p. 470-472.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 472-474.

viene quindi spostato con un pennello (*hake* 刷毛) verso la sezione bagnata, diluito con l'acqua attraverso movimenti circolari e infine sfumato in direzione lineare per il resto dell'area interessata così che si distribuisca uniformemente e le precedenti tracce circolari vengano coperte.<sup>42</sup> È possibile osservare lo stesso effetto anche sulle creste delle onde che si diramano in secondo piano. Ulteriori forme di *bokashi* sono state utilizzate nella realizzazione del trittico. Nel cielo si può osservare il blu del margine superiore sfumare verso il basso fino a fondersi con il colore neutro della carta, mentre allo stesso modo ma in direzione opposta sfuma la luce rossa del tramonto che fa capolino dal profilo dei monti. Tale precisa sfumatura orizzontale è chiamata *ichimonji bokashi* 一文字暈し (gradazione lineare), tecnica ampiamente utilizzabile nei cieli di Hokusai e Hiroshige.<sup>43</sup> E ancora, il *bokashi* è utilizzato per conferire un senso di tridimensionalità e profondità alla scogliera. Nel dettaglio, si osserva una sovraimpressione più scura sopra il brillante verde chiaro, un trattamento delle luci e delle ombre in debito con le sfumature e il chiaroscuro del realismo occidentale.<sup>44</sup> Le parti di tonalità più scura sono realizzate con la tecnica del *itabokashi* 板暈し (gradazione della matrice), che a differenza delle declinazioni della tecnica precedentemente citate non viene ottenuto durante il processo di stampa bensì in fase di incisione della matrice lignea. Invece che procedere con un'incisione netta, il margine intagliato viene allargato di qualche millimetro realizzando una smussatura in seguito levigata con equisetto (*tokusa* 木賊). Nel momento della stampa il blocco viene normalmente inchiostroato, ottenendo grazie a tale incisione levigata un'impressione su carta in cui il colore sbiadisce gradualmente dal tratto principale.<sup>45</sup> Ulteriore realismo è conferito grazie alla sovrimpressioni di un marrone che gradualmente sfuma verso il verde realizzata sulle pendenze delle rocce più scoscese. Si parla in questo caso di *hakkake bokashi* 八掛暈し, gradazione realizzata stampando e sfumando su un'area già impressa con un dato colore (in questo caso il verde) un nuovo pigmento (marrone) utilizzando la medesima matrice precedentemente lavata.<sup>46</sup>

Il debito della presente opera di Yoshitoshi verso i grandi maestri del passato è riconosciuto anche nel capitolo *The last master of the Ukiyoye art* con il quale nel 1915

---

<sup>42</sup> SASAKI Shiho, "Materials and Techniques", in Amy Reigle Newland (a cura di), *The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints*, Hotei Publishing, Amsterdam, 2005, pp. 340-341.

<sup>43</sup> SALTER, *Japanese Woodblock...*, cit., p. 103.

<sup>44</sup> SEGI Shinichi, *Yoshitoshi: The Splendid Decadent*, trad. di Alfred Birnbaum, Kodansha International, Tōkyō, New York, San Francisco, 1985, p. 109.

<sup>45</sup> SALTER, *Japanese Woodblock...*, cit., p. 98.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 106.



Noguchi Yonejirō introdusse l'artista nel panorama artistico euroamericano. Facendo riferimento a un esemplare di *Imayō Genji* presente nella sua collezione Noguchi scrisse:

you can see the artist's allegiance to his teacher in those somewhat stooping woman figures; there is no mistake to say that Yoshitoshi, at least in this picture, had studied Hiroshige and Hokusai to advantage for the general effect of rocks and fantastic waves.<sup>47</sup>

Inoltre, sia nella composizione del trittico sia nella fisionomica dei personaggi Yoshitoshi adottò qui uno stile che si può dire fortemente ispirato a quello della scuola Utagawa e in particolare alle *bijinga* di Kunisada. A tal proposito, si cita Sugawara:

英泉や同時代の歌川国貞（三大歌川豊国）描く女性像が、同時期のすべての浮世絵師たちの女性表現に強い影響力を持ったということは、たとえば芳年の師・歌川国芳描く女性像を見明白だ。[...] したがって広い意味では、英泉、国貞以来の幕末の美人様式に即したものと位置づけられる。

Il fatto che le figure femminili disegnate da Eisan e Kunisada (Utagawa Toyokuni III) abbiano avuto una forte influenza sulla rappresentazione femminile di tutti gli artisti *ukiyo-e* contemporanei è evidente, per esempio, nelle figure di donne realizzate dal maestro di Yoshitoshi Utagawa Kuniyoshi. [...] Per tanto, in senso lato, [la produzione di Yoshitoshi] è conforme allo stile di bellezza femminile di fine periodo Edo affermatosi a partire da Eisan e Kunisada.<sup>48</sup>

In particolare, nel trittico ritroviamo le caratteristiche stilistiche di tali maestri, quali visi leggermente tondi, ampie guance, occhi distanti e leggermente rialzati, così come alte sopracciglia che vanno a delineare una fronte piuttosto stretta.<sup>49</sup> Si può anche constatare che

また、鼻筋と眉間のラインを白く残し、その周囲と頬に紅をはいているのも特徴の一つである。[...] また初期作品から晩年に至るまで、顎のラインがあたかも二重あごのように二本引かれているのは特徴と言える。

---

<sup>47</sup> NOGUCHI Yone, *The spirit of Japanese art*, "Wisdom of the East", E. P. Dutton and Company, New York, 1915, p. 73.

<sup>48</sup> SUGAWARA Mayumi 菅原真弓, "Tsukioka Yoshitoshi bijinga kō" 月岡吉年美人画考 (Studio sulle rappresentazioni di beltà femminili di Tsukioka Yoshitoshi), in *Kyōto zōkei geijutsu daigaku kiyō "Genesis"* 京都造形芸術大学紀要/GENESIS, 16, 2011, p. 104. Traduzione a cura dell'autrice.

<sup>49</sup> *Ibid.*

Inoltre, un'altra caratteristica è che la linea tra il naso e le sopracciglia venga lasciata bianca e sull'area attorno a essa e sulle palpebre vi sia applicato del rosso. [...] Per di più, a partire dalle prime opere fino agli ultimi anni, si può dire che sia caratteristico il fatto che le due linee del mento vengono tracciate come fossero un doppio mento.<sup>50</sup>

Sebbene tale sfumatura rosata sul viso dei personaggi appaia a prima vista poco distinguibile nel trittico in esame, la si può notare in modo più evidente osservando con attenzione gli occhi della pescatrice che occupa la porzione superiore del foglio centrale (Fig. 23). Un'ulteriore nota di colore sui volti femminili è data dal rosso intenso utilizzato per le labbra. Per



**Figura 23 Dettaglio palpebre rosate**

concludere, non solo al viso ma anche alle chiome è dedicata una certa attenzione. I singoli capelli che fuoriuscendo dal raccolto della pescatrice rappresentata nella parte inferiore del foglio sinistro fluttuano leggeri tra le acque del mare così come le ciocche sparse che cadono sui volti delle *ama* sono finemente tracciate capello per capello. Allo stesso modo l'attaccatura dei capelli è minuziosamente disegnata, per poi proseguire nella resa delle chiome con linee più spesse e distanziate intervallate da spazi stampati con un inchiostro grigio leggermente più chiaro così da dare un effetto di tridimensionalità.

### **3.1.3. Qualità dell'opera e stato di conservazione**

Come è stato precedentemente osservato, l'esemplare del trittico *Imayō Genji Enoshima Chigogafuchi* conservato presso il Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone" presenta su tutti e tre i fogli una serie di tecniche di stampa di un certo costo quali *bokashi* e *karazuri*, di conseguenza è possibile affermare che si tratti di un esemplare di pregio. Tuttavia, nonostante la presenza di tali dettagli che conferiscono all'opera valore ed eleganza, non mancano punti la cui stampa è stata realizzata leggermente fuori registro. In particolare, ciò risulta evidente se si osservano sezioni dell'opera come l'area che circonda il piede destro della pescatrice sospesa nel momento del tuffo, dove l'azzurro del mare all'orizzonte è distaccato dal piede lasciando un contorno vuoto di qualche millimetro, il punto in cui l'intenso grigio dei monti alla sinistra dell'onda appare sfalsato

---

<sup>50</sup> *Ivi*, pp. 104-105. Traduzione a cura dell'autrice.

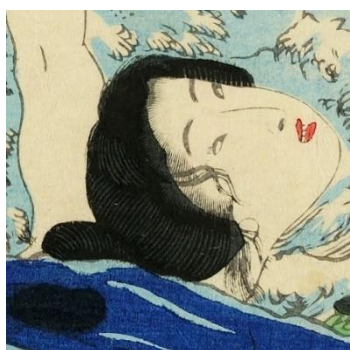
di qualche millimetro, o ancora l'inchiostro verde del paesaggio collinare all'orizzonte nel foglio centrale.

A un esame più attento è inoltre emerso come il foglio sinistro presenti un'impressione di grigio intenso ulteriore rispetto al foglio adiacente. Tale ipotesi è stata formulata osservando innanzitutto i monti all'orizzonte che nel foglio destro presentano zone più chiare prive di inchiostro e zone più scure realizzate con un'unica impressione di grigio, mentre nel



**Figura 24 Dettaglio monti**

foglio sinistro vi è un effetto chiaroscuro in cui punti di grigio chiaro e grigio scuro si alternano, come se un'ulteriore strato di inchiostro avesse scurito le zone già stampate e colorato quelle bianche (Fig. 24). La presenza di un'impressione aggiuntiva pare confermata anche osservando le chiome delle *ama*, che nel foglio sinistro appaiono ricoperte di un nero quasi brillante, molto più scure e intense al punto che intravedere la



**Figura 25 Dettaglio chiome a confronto**

definizione dei singoli capelli diventa più complicato, in contrapposizione con la resa nel foglio adiacente in cui tale definizione e contrasto è subito evidente, mettendo in luce la completa assenza di tale seconda impressione (Fig. 25).

Osservando il cartiglio verticale che contiene il titolo dell'opera si può notare come il trittico sia stato tagliato sul lato superiore, mancando quindi di circa mezzo centimetro se messo a confronto con altri esemplari dell'opera. Inoltre, la sovrapposizione realizzata per incollare il foglio destro al foglio centrale ha plausibilmente comportato la copertura parziale delle estremità dell'obi della dama, che infatti non coincidono tra i due fogli. Nei punti di unione pare che le aree stampate in inchiostro verde si siano scolorite.

Per concludere, si può affermare che il trittico si trovi in un buono stato di conservazione generale. Per quanto riguarda i segni del tempo, oltre al naturale ingiallimento della carta evidente soprattutto nei punti di incontro tra i fogli, sono presenti delle macchie nelle zone prive di inchiostro, come è possibile osservare in particolare

sulla schiena della tuffatrice o sulla schiuma delle onde. Il colore arancione utilizzato per il *furisode* della donna, per le decorazioni e per i risvolti interni del *kosode* di Mitsuuji, così come per la parte superiore del cartiglio verticale in cui è stato realizzato il *bokashi* appare come scuritosi o ingrigitosi. Le macchie di inchiostro nere presenti sul foglio sinistro a livello del cielo e del mare si sono invece probabilmente verificate durante il processo di stampa.

Va inoltre sottolineato che sono state individuate presso il Museum of Fine Arts di Boston e la Art Research Center (ARC) Collection della Ritsumeikan University tirature del trittico in cui il colore aranciato del *furisode* della dama e di tutti i dettagli della veste di Mitsuuji che presentano la medesima tinta sono stati sostituiti con un inchiostro viola brillante (Fig. 26). Poiché al 1864, data di pubblicazione dell'opera, risale la diffusione in Giappone del pigmento sintetico viola rosanilina che da quel momento in poi verrà utilizzato con sempre più frequenza nelle stampe *ukiyo-e* mescolato al blu Prussia per ottenere diverse intensità di colore, si ipotizza dunque che gli esemplari in questione riflettano l'introduzione di tale nuovo sgargiante pigmento.<sup>51</sup> L'importazione del viola sintetico fu infatti uno dei principali cambiamenti della tavolozza degli artisti di epoca Meiji, andando a contraddistinguere anche numerose delle successive opere di Yoshitoshi.<sup>52</sup> Pure i due cartigli presentano colori differenti, non più con *bokashi* di un celeste uniforme il cartiglio verticale, non più privo di colore ma con un effetto di inchiostro colato rosso e verde il cartiglio quadrato.



Figura 26 *Imayō Genji Enoshima Chigogafuchi* conservato presso il MFA

<sup>51</sup> Fino a quel momento il colore viola veniva tendenzialmente realizzato mescolando il rosso *beni* 紅 di cartamo con varie tinte blu, tra cui *ai* 藍 (indaco) e *aigami* 藍紙 di *tsuyukusa* 露草 (*Commelina Communis*). Anna CESARATTO, Yan-Bing LUO *et al.*, “A timeline for the introduction of synthetic dyestuffs in Japan during the late Edo and Meiji periods”, in *Heritage Science*, 6, 22, 2018, p. 7.

<sup>52</sup> SASAKI, “Materials...”, cit., p. 336.

Nel corso della sua produzione Yoshitoshi continuerà a riprendere e riproporre il soggetto di *Nise Murasaki Inaka Genji*. Ciò consente di osservare la notevole evoluzione compositiva e stilistica verificatasi con il passare degli anni, esaminando come l'autore si sia allontanato sempre di più dai dettami della scuola Utagawa adattando temi e contenuti al mutamento del proprio stile. Per esempio, è possibile mettere a confronto il presente trittico *Imayō Genji Enoshima Chigogafuchi* del 1864 con il trittico *Nise Murasaki inaka Genji* 修紫田舎源氏 (La falsa Murasaki e il Genji di campagna) pubblicato dall'editore Akiyama Buemon nel 1884 (Fig. 27). Nell'opera realizzata esattamente vent'anni dopo si osserva il netto contrasto tra il realismo e l'attenzione al dettaglio dedicata allo spazio circostante e ai personaggi secondari presenti sulla scena con i volti di Mitsuuji e della dama Tasogare, al contrario ancora ritratti secondo i canoni delle opere di Kuinsada, così da essere subito riconosciuti come i protagonisti del famoso *gōkan* di Tanehiko.<sup>53</sup>



Figura 27 *Nise Murasaki inaka Genji*, 1884. Minneapolis Institute of Art

Di solo un anno più tardi è *Inaka Genji*, opera di analogo soggetto in tal caso innovativa non solo per lo stile più maturo e per le tinte tenui, ma anche per il formato inedito scelto per realizzare una *Genjie*. Si tratta infatti di un dittico di *ōban* verticali in cui Mitsuuji e la dama Tasogare sono rappresentati stretti l'uno nell'altra in una scena di intimità tale da decretarne la censura da parte delle autorità Meiji. Sia nel trittico che nel dittico risalenti alla metà degli anni Ottanta è evidente l'uso moderato delle brillanti tinte all'anilina rosse e viola in voga all'epoca.<sup>54</sup>

<sup>53</sup> UHLENBECK, NEWLAND, *Yoshitoshi. Masterpieces...*, cit., p. 118.

<sup>54</sup> SEGI, *Yoshitoshi...*, cit., pp. 144-145.

### 3.2. Sanada Saemonnojō Yukimura

<b>Titolo</b>	<i>Sanada Saemonnojō Yukimura</i> 真田左エ門尉幸村
<b>Serie</b>	<i>Ikkai zuihitsu</i> 一魁随筆 (Miscellanea di Ikkai)
<b>Data</b>	12/1872 (anno della scimmia d'acqua, dodicesimo mese) <sup>55</sup>
<b>Firma</b>	<i>Ikkaisai Yoshitoshi</i> 一魁齋芳年
<b>Sigillo</b>	<i>Yoshi Toshi</i> 芳年 <sup>56</sup>
<b>Editore</b>	Dobashi Masadaya han 土ばし政田屋板 (Masadaya Heikichi 政田屋平吉, ?-?) <sup>57</sup>
<b>Intagliatore</b>	Horikō Tome 彫工留 (Horikō Tomekichi 彫工 留吉, ?-?) <sup>58</sup>
<b>Formato</b>	<i>Ōban</i> verticale 35,6 x 24,5 cm
<b>Inventario</b>	MC(S-2228)

<sup>55</sup> Mizunoe saru 壬申. LANE, *Images...*, cit., p. 211.

<sup>56</sup> Eric van den ING, Robert SCHAAP (a cura di), *Beauty and violence: Japanese prints by Yoshitoshi 1839-1892*, Society for Japanese Arts, Bergeijk, 1992, p. 48.

<sup>57</sup> Andreas MARKS, *Publisher of Japanese woodblock prints: a compendium*, Hotei, Leiden, Boston, 2011, p. 227.

<sup>58</sup> KEYES, *Courage and silence...*, cit., p. 302.



Figura 28 Sanada Saemonnojō Yukimura, 1872. MC(S-2228)

### 3.2.1. La serie *Ikkai zuihitsu*

Come indicato nel cartiglio maggiore presente nell'angolo superiore destro della stampa, la presente opera appartiene a *Ikkai zuihitsu*, una serie raffigurante celebri figure storiche e leggendarie commissionata e pubblicata dall'editore Masadaya Heikichi tra la fine del 1872 e i primi quattro mesi del 1873. Va ribadito che quello in cui avvenne la pubblicazione di *Ikkai zuihitsu* fu per Yoshitoshi un periodo estremamente poco produttivo: a partire dal 1869 l'iniziale successo cessò quasi improvvisamente, portando a un arduo biennio in cui realizzò uno scarso numero di opere senza trovare riscontro e apprezzamento da parte del pubblico dell'epoca. Di conseguenza, in quegli anni Yoshitoshi visse una delle fasi di maggiore povertà della sua carriera, mesi che trascorse in una condizione di miseria alla quale sopravvisse unicamente grazie al supporto di allievi e conoscenti. Per di più, l'estrema povertà contribuì ad aggravare le sue condizioni fisiche e mentali culminando in un pesante crollo nervoso. Secondo la catalogazione proposta da Roger Keyes, le uniche xilografie policrome da egli realizzate nel 1872 furono proprio le prime cinque stampe di *Ikkai zuihitsu*, compresa la presente *Sanada Saemonnojō Yukimura*, seguite poi da ulteriori otto impressioni pubblicate nel corso dei primi quattro mesi del 1873.<sup>59</sup>

Sotto molti aspetti *Ikkai zuihitsu* si presentò come una ventata di novità nella produzione di Yoshitoshi, differenziandosi in modo sostanziale rispetto alle opere pubblicate in precedenza tanto da esser definita da Kuwayama “the first mature expression of his personal style”.<sup>60</sup> Per prima cosa, contrariamente a serie quali *Kinsei kyōgiden*, *Eimei nijūhasshūku*, *Azuma nishiki ukiyo kōdan* 東錦浮世稿談 (Storie del mondo fluttuante su broccati orientali) o ancora *Kaidai hyakusensō*, venì meno l'ingombrata presenza dell'elemento testuale permettendo così di dedicare ogni angolo del foglio alla rappresentazione.<sup>61</sup> A tal proposito, si riporta l'interpretazione pubblicata sul catalogo della Ed Freis Collection a cura di Uhlenbeck e Newland:

The term *zuihitsu* in the title means ‘a miscellany’, but it might also connote the idea of ‘following the brush’. Its usage in this latter sense might point to a conscious decision by the publisher and the artist not to insert explanatory intexts in order to

---

<sup>59</sup> KEYES, *Courage and silence...*, cit., pp. 395-396.

<sup>60</sup> George KUWAYAMA, “Yoshitoshi and His Art”, in Roger S. Keyes, George Kuwayama (a cura di), *The Bizarre Imagery of Yoshitoshi: The Herbert R. Cole Collection*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1980, p. 18.

<sup>61</sup> UHLENBECK, NEWLAND, *Yoshitoshi. Masterpieces...*, cit., p. 98.



enable Yoshitoshi's artistic freedom, unfettered by the restriction the placement of texts may have imposed on his creativity.<sup>62</sup>

Un'ulteriore novità introdotta nella serie furono i primi esempi di stampe caratterizzate dalla fuoriuscita di elementi della rappresentazione dalla cornice compositiva tracciata in nero che solitamente ne delimitava i confini. Dal punto di vista stilistico risaltò l'utilizzo di una palette di colori sempre più contraddistinta da brillanti blu e rossi sintetici, così come il ricorso frequente a tecniche di ispirazione occidentale quali un estensivo utilizzo di ombre ed effetti di chiaroscuro.<sup>63</sup> Infine, ogni stampa trasmetteva una specifica e differente atmosfera, mostrando un iniziale interesse dell'autore nei confronti dell'esplorazione dell'animo umano.<sup>64</sup> Come scrive Stevenson,

The influence of Kuniyoshi's battle prints is still evident in some of the *Ikkai zuihitsu*, but Yoshitoshi took the energy of Kuniyoshi's prints and applied it to more subtle psychological observation.<sup>65</sup>

Elemento interessante è inoltre la scelta del titolo, il primo a includere il nome dell'artista. Sebbene tale pratica si ripeté anche in seguito in serie quali *Yoshiotshi ryakuga* 芳年略画 (Schizzi di Yoshitoshi), *Yoshitoshi mushaburui* e *Yoshitoshi manga*, la scelta di utilizzare il proprio nominativo nel titolo non era in realtà una scelta comune ma un'operazione probabilmente a fini di marketing.<sup>66</sup>

Nonostante i numerosi elementi di novità, secondo gli aneddoti tramandati dall'allievo Yamanaka Kodō, pare che la serie non venne tuttavia accolta con entusiasmo. A sostenere tale versione sarebbe lo scarso numero di esemplari noti appartenenti a *Ikkai zuihitsu*, impressioni caratterizzate da un'altissima qualità di stampa che lascia così supporre che le matrici fossero poco consumate e dunque poco utilizzate a causa della scarsa domanda. Si dice che l'insuccesso della serie turbò parecchio l'artista, incapace di accettare lo scarso entusiasmo nei confronti della nuova pubblicazione. Tuttavia, la confermata esistenza di diverse edizioni di *Ikkai zuihitsu*, una contraddistinta dal sigillo personale di Yoshitoshi e una priva, permetterebbe allo stesso tempo di azzardare anche l'ipotesi

---

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> John STEVENSON, *Yoshitoshi's One Hundred Aspects of the Moon*, Abbeville Press, New York, 2019, p. 20.

<sup>65</sup> *Ibid.*

<sup>66</sup> UHLENBECK, NEWLAND, *Yoshitoshi. Masterpieces...*, cit., p. 98.

opposta di un presunto successo della serie tale da doverne pubblicare una nuova tiratura.<sup>67</sup>

### 3.2.2. Soggetto: Sanada Yukimura

Caratterizzato da un intenso colore rosso, il secondo cartiglio rivela all'osservatore l'identità del soggetto ritratto, Sanada Yukimura 真田幸村 (1567-1615). Secondo genito del *daimyō* 大名 (signore feudale) Sanada Masayuki 真田昌幸 (1547-1611), fu un impavido generale fedele a Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀吉 (1536-1598). Principalmente noto come Sanada Yukimura, secondo le fonti dell'epoca il suo vero nome fu Nobushige 信繁, mentre Yukimura emerse solo successivamente con la pubblicazione nel 1672 del *Nanba senki* 難波戦記 (Cronache della guerra Nanba),<sup>68</sup> per poi continuare a essere utilizzato in racconti del repertorio *kōdan* quali *Sanada sandaiki* 真田三代記 (Storia delle tre generazioni di Sanada) fino a diventare il nome con cui venne ricordato nei secoli a venire.<sup>69</sup>

Yukimura entrò al servizio di Toyotomi Hideyoshi nel 1586 e nel 1590 partecipò in prima linea all'assedio di Odawara (*Odawara seibatsu* 小田原征伐).<sup>70</sup> Dopo la morte di Hideyoshi nel 1598, Tokugawa Ieyasu 徳川家康 (1543-1616) iniziò a riunire i *daimyō* del Giappone con l'obiettivo di attaccare i reggenti e prendere il potere, convocando anche il clan Sanada. Tuttavia, non appena Yukimura venne a conoscenza del fatto che Ishida Mitsunari 石田三成 (1559-1600), uno dei signori fedeli a Hideyoshi, fosse all'opera per radunare un esercito, insieme al padre decise di seguirlo separandosi dal fratello maggiore Nobuyuki 真田信之 (1566-1658) che rimase al fianco di Ieyasu.<sup>71</sup> Schierata contro l'esercito di Tokugawa nella battaglia di Sekigahara (*Sekigahara no tatakai* 関ヶ原の戦い) del 1600, la fazione sostenitrice di Hideyoshi venne tuttavia sconfitta e padre e figlio condannati a rasarsi il capo e farsi monaci sul monte Kōya 高野山. Yukimura si trovava ancora in esilio quando quattordici anni dopo ricevette la chiamata alle armi di Hideyori 豊臣秀頼 (1593-1615), figlio di Hideyoshi. Ancora fedele

<sup>67</sup> *Ibid.*; ING, SCHAAP, *Beauty and violence...*, cit., p. 46.

<sup>68</sup> Cronaca militare che narra l'importante ruolo di Yukimura durante l'assedio di Osaka.

<sup>69</sup> *Sanada Nobushige wa, izen wa Sanada Yukimura to itte ita to omou ga, dochira ga tadashī namae na no ka* (Sanada Nobushige in passato veniva chiamava Sanada Yukimura, ma quale è il nome corretto?), in "Edo Tōkyō Hakubutsukan", <http://www.edo-tokyo-museum.or.jp/purpose/library/reference/alphabet/13263/%EF%BB%BF> 真田信繁は、以前は真田幸村と言っていたと思, ultimo accesso 17 novembre 2021.

<sup>70</sup> Battaglia principale che si svolse nel corso della campagna militare portata avanti da Toyotomi Hideyoshi per assoggettare il potente clan Hōjō 北条氏.

<sup>71</sup> IWAO Seiichi *et al.*, "Sanada Yukimura", in Maison Franco-Japonaise (a cura di), *Dictionnaire historique du Japon*, vol. 17, Kinokuniya, Tōkyō, 1991, p. 105.

al proprio signore fuggì e si unì all'ultimo tentativo di opporsi ai Tokugawa divenendo uno degli uomini chiave durante l'assedio di Osaka (*Ōsaka no jin* 大坂の陣).<sup>72</sup> Durante il primo assedio invernale diresse la costruzione sul lato sud del castello del piccolo ma inespugnabile barbacane *Sanadamaru* 真田丸 dal quale con una piccola truppa riuscì a contrastare ripetutamente le milizie di Ieyasu di gran lunga superiori in numero. Nel corso dell'assedio estivo venne incaricato comandante delle truppe di Osaka, ma ormai in netta inferiorità numerica fu sconfitto in battaglia. Il castello cadde e il clan Toyotomi venne annientato segnando così il predominio dei Tokugawa.<sup>73</sup> Nonostante la sconfitta, nel corso del periodo Edo le vicende eroiche di Sanada vennero adattate in racconti e narrazioni ed egli divenne noto nell'immaginario collettivo come l'eroico comandante che con coraggio combatté fino alla fine contro Ieyasu. La scelta di Yoshitoshi di inserirlo tra i celebri soggetti protagonisti di *Ikkai zuihitsu* fu probabilmente in linea con la fama e l'apprezzamento popolare nei confronti del guerriero.

Entrando nello specifico della xilografia, la scena rappresentata si sarebbe svolta nel 1615 durante l'assedio di Osaka e raffigurerebbe l'episodio in cui Yukimura avrebbe tentato di assassinare personalmente Tokugawa Ieyasu appostandosi in un laghetto di loto sulla strada che il suo rivale avrebbe di lì a poco percorso. Nonostante il tentativo di assalto fallì Yukimura riuscì comunque a fuggire e mettersi in salvo, sebbene la sua fine sopraggiunse poco dopo in battaglia.<sup>74</sup> Yoshitoshi scelse di immortalare Sanada Yukimura acquattato tra le gigantesche foglie di loto (*hasu* 蓮), con i polpacci completamente immersi nello stagno, mentre impugna saldamente il fucile tra le mani e scruta con sguardo truce e concentrato l'orizzonte al di là della vegetazione in attesa di Ieyasu.

Yoshitoshi ritrae il protagonista con realismo nella resa della figura umana. Già all'epoca di Kuniyoshi la conoscenza delle tecniche occidentali e gli studi anatomici avevano raggiunto uno stadio piuttosto avanzato influenzandone la produzione artistica e di conseguenza, in quanto suo giovane pupillo, anche Yoshitoshi apprese e fece proprie tali nozioni. La ricerca di realismo e accuratezza gli venne inoltre trasmessa in occasione delle frequenti sessioni di disegno dal vivo durante gli anni trascorsi presso lo studio del maestro, una lezione che lo accompagnò anche una volta diventato indipendente,

---

<sup>72</sup> *Ibid.*; Stephen TURNBULL, *Osaka 1615. L'ultima battaglia dei samurai* [*Osaka 1615. The last battle of the samurai*], trad. di Giorgio Maini, "Biblioteca di arte militare", 72, Leg edizioni, Gorizia, 2013, pp. 32-33.

<sup>73</sup> TURNBULL, *Osaka 1615...*; cit., p. 57; IWAŌ, "Sanada Yukimura", cit., p. 105.

<sup>74</sup> ING, SCHAAP, *Beauty and violence...*, cit., p. 48.

continuando a fare spesso ricorso a modelli che posassero per lui.<sup>75</sup> Tale attenzione al dettaglio iniziò a emergere sempre di più da questo periodo in poi: se le opere giovanili dell'artista presentavano figure con caratteristiche e tratti conformi allo stile classico *ukiyo-e*, al contrario dalla seconda metà degli anni Sessanta i soggetti si fecero sempre più individualizzati nella caratterizzazione, meno standardizzati, meno statici e più dinamici grazie al ricorso a tratti rapidi e sottili e a espedienti come una rappresentazione della figura umana osservata da prospettive inusuali.<sup>76</sup> Proprio come nel caso della stampa in questione,

Yoshitoshi favours a profile view in his representation of warriors and specially for those images that are intended to convey suffering or extreme hardship. [...] Yoshitoshi's stylistic device of showing a face in true profile appears to be a break with convention and therefore innovative. It also evident that Yoshitoshi paid more attention to the depiction of human anatomy than his teacher, and his naturalistic treatment of facial expression convincingly communicates the subject's emotional state.<sup>77</sup>

Espressività e tendenza all'introspezione, crescente realismo e attenzione al dettaglio furono solo alcuni degli elementi che da *Ikkai zuhitsu* in poi diventeranno centrali nella produzione di Yoshitoshi. Ciò non influenzò solo la rappresentazione della figura umana, ma in generale

Yoshitoshi was not immune to the influences of Westernization, and its stimuli lead him to experiment with novel uses of spatial recession, human forms seen in unusual projection, dissonant color combinations, and rich textural patterns and surfaces.<sup>78</sup>

Tutti i sopracitati elementi possono essere osservati innanzitutto a partire dal volto di Sanada (Fig. 29). Lo sguardo è il primo elemento a catturare l'attenzione e la partecipazione dello spettatore: le sopracciglia aggrottate, la palpebra semichiusa e le labbra tese sono veicolo primario del *pathos* che avvolge la rappresentazione,

---

<sup>75</sup> SEGI, *Yoshitoshi: The Splendid...*, cit., pp. 108-109.

<sup>76</sup> KUWAYAMA, "Yoshitoshi and His Art", cit., p. 11.

<sup>77</sup> Chris UHLENBECK, "The phases in the career of Tsukioka Yoshitoshi: a print designer in a time of change", in UHLENBECK, NEWLAND, *Yoshitoshi. Masterpieces...*, cit., p. 15.

<sup>78</sup> KUWAYAMA, "Yoshitoshi and His Art", cit., p. 11.

trasmettendo la totale concentrazione del guerriero che mantenendo il sangue freddo si prepara all'imminente arrivo del nemico. A contribuire alla palpabile tensione è anche la posa accucciata, la schiena inarcata, i muscoli delle gambe tesi pronti a scattare e le mani ben salde attorno all'arma pronte a sparare. Sul viso è inoltre possibile osservare uno dei primi tentativi di chiaroscuro dall'artista, un'ombra realizzata probabilmente attraverso la tecnica dello

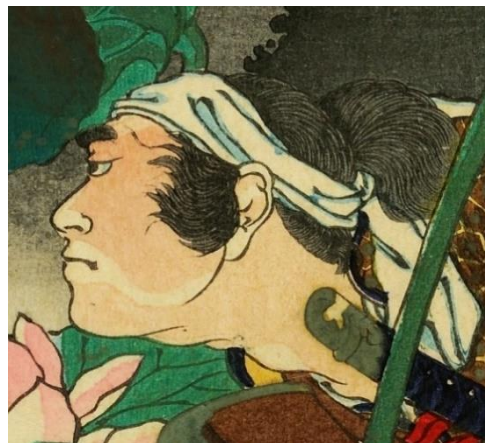


Figura 29 Dettaglio profilo del volto

*itabokashi*, che sfumando gradualmente da un rosa più intenso a livello della fronte procede fino quasi a confondersi col resto della bianca carnagione. Nei punti più chiari che mancano della pigmentazione rosata l'effetto è quello di un riflesso di luce, come si osserva sulla punta del naso, sulla fronte e a livello delle labbra. Ciò non caratterizza solo il viso, ma il ricorso al chiaroscuro è osservabile anche su altre parti del corpo come ginocchia e mani. La chioma, raccolta in un codino dietro la nuca, è rappresentata delineando nel dettaglio ogni singolo capello.

Per quanto riguarda l'abbigliamento, Sanada indossa un'armatura leggera che rientra nella categoria delle *tōsei gusoku* 当世具足 (armatura moderna), termine che indica la tipologia di equipaggiamento che si diffuse largamente dal periodo Momoyama quando le campagne militari si fecero sempre più lunghe e impegnative portando alla necessità di armature che fossero più leggere e confortevoli da indossare.<sup>79</sup> Entrando nel dettaglio, sul busto porta un *manchira* 満智羅, una sorta di gilet corazzato con la funzione di proteggere la parte superiore del torace e le ascelle, che in questo caso presenta la tipologia di corazzatura *kikkōgane* 亀甲金 (placche a guscio di tartaruga) caratterizzata da piastre metalliche esagonali trapuntate tra strati di tessuto.<sup>80</sup> Per quanto riguarda la resa cromatica, in corrispondenza di ogni esagono è possibile osservare un punto di pigmento che ha subito un processo di degrado annerendosi e producendo una patina grigia e polverosa. Come verrà spiegato più nel dettaglio in seguito, si suppone che originariamente si trattasse una tinta metallica che simulasse la lucentezza delle placche della corazza. A causa della posa del guerriero è difficile distinguere la tipologia di

<sup>79</sup> Stephen TURNBULL, Richard HOOK, *Samurai Armies 1550-1615*, Osprey Publishing Ltd., London, 1979, p.21.

<sup>80</sup> Ian BOTTOMLEY, David THATCHER, *The Samurai Armour Glossary*, Nihon-No-Katchu.com, 2013, pp. 28-31.

armatura indossata sul busto (*dō* 胴). Ben visibili sono invece gli *oda kote* 小田籠手 (parabraccio di Oda) che indossa sugli arti superiori, maniche in tessuto e cotta di maglia con rinforzi metallici volti a proteggere braccio, avambraccio, gomito e mano. Oltre alle piccole piastre, sull'arto destro si riesce a osservare anche lo *hijigane* 臂金 (placca per gomito), placca metallica di forma circolare a protezione dei gomiti.<sup>81</sup> Sia gli *oda kote* sia i lacci che chiudono il *manchira* sono caratterizzati dallo stesso inchiostro rosso brillante. Dalla vita in giù Sanada indossa un *gesan* 下散, sorta di gonna a campana fin sopra alle ginocchia per la protezione delle gambe, formata da file orizzontali di lamelle (*saneita* 札板) in questo caso collegate tra loro tramite la legatura ad andamento verticale detta *sugake* 素懸. Tale legatura consiste in coppie di lacci infilate verticalmente attraverso le *saneita* e annodate a croce per poi essere collegate alla fila di lamelle successiva.<sup>82</sup> I lacci sono resi nella stampa con un pigmento indaco, lo stesso colore che continua anche sugli *yurugi ito* 揺糸, i fili che collegano il *gesan* al *dō*, e sull'impugnatura della spada (*tsuka* 柄) richiamando cromaticamente l'armatura. La fila inferiore di lamelle presenta invece la legatura decorativa *hishinui* 菱縫, un nodo incrociato utilizzato solitamente proprio sull'ultima serie e caratterizzato da una laccatura di colore contrastante rispetto al resto, in questo caso rosso.<sup>83</sup> Sugli stinchi il guerriero porta dei *suneate* 脛当 (schiniere) indossati sopra le apposite calze (*kyahan* 脚伴).<sup>84</sup> Sotto l'armatura indossa una veste di broccato *yoroi hitatare* 鎧直重 di un tenue color *taupe* all'esterno e rossa all'interno, riccamente decorata con rifiniture che presentano nuovamente un fenomeno di annerimento a di un pigmento presumibilmente dall'effetto dorato. Infine, in vita vi è legata una bianca *uwa obi* 上帯 (cintura esterna) realizzata con la stessa stoffa dello *hachimaki* 鉢巻 (fascia) legato in fronte e dei due lacci che assicurano i parastinchi, tessuti ai quali Yoshitoshi attribuisce tridimensionalità attraverso il ricorso a ombre in inchiostro azzurro.<sup>85</sup>

---

<sup>81</sup> *Ivi*, pp. 7-8.

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>84</sup> *Takeda Shingen no kashin no minasan ni, kacchū no kikata wo oshiete moraimashita* (I vassalli di Takeda Shingen ci insegnano come indossare l'armatura), in "Ōta Kinen Bijutsukan", 2020, <https://otakinen-museum.note.jp/n/n65c4ea50b96a>, ultimo accesso 25 novembre 2021.

<sup>85</sup> BOTTOMLEY, THATCHER, *The Samurai...*, cit., p. 36.

Altro elemento fondamentale per ogni guerriero è ovviamente l'armamentario. Nel 1615 le armi da fuoco si erano da poco diffuse nell'arcipelago giapponese, spiegando così l'equipaggiamento di Sanada Yukimura. Introdotta nel 1543 a Tanegashima 種子島 dai portoghesi, le prime armi da fuoco *tanegashima teppō* 種子島鉄砲 modellate sugli archibugi europei iniziarono a essere prodotte prima sull'isola, per poi diffondersi rapidamente nel resto del Giappone. Tuttavia, l'arma tra le mani del guerriero mostrerebbe un calcio anomalo per l'epoca, diverso da quello più stretto e ricurvo del *tanegashima* e molto più simile a quello di un moschetto europeo, una contaminazione che si potrebbe ipotizzare essere dovuta alle influenze occidentali di epoca Meiji, periodo in cui Yoshitoshi realizzò l'opera. Regolare è invece il meccanismo di accensione a miccia con serpentina. Legata in vita e posizionata sotto il braccio sinistro vi è anche una seconda arma, la quale si potrebbe ipotizzare essere la *uchigatana* 打刀 Muramasa 村正, una spada che si dicesse essere nefasta per il clan Tokugawa al punto che Ieyasu vietò l'utilizzo di ogni lama forgiata dall'omonimo fabbro.<sup>86</sup> Secondo la leggenda, Sanada Yukimura sfruttò proprio tale superstizione contro il nemico, equipaggiandosi con la Muramasa durante l'assedio.<sup>87</sup>



**Figura 30** Dettaglio degrado pigmenti delle parti metalliche senza flash (sinistra) e con flash (destra)

Per quanto riguarda la resa cromatica, le armi presentano due diversi tipi di degrado sulle parti metalliche (Fig. 30). Sebbene a un primo sguardo appaiano tutte molto simili, osservandole attentamente si nota come la patina differisca in colore e consistenza. Nel moschetto la parte terminale del calcio, la serpentina e la piastra su cui è presente la molla presentano lo stesso tipo di copertura opaca e pastosa, ugualmente presente anche sulla *katana* sul pomello finale (*kashira* 頭), sulla guardia (*tsuba* 鐔), sul fodero rosso (*saya* 鞘) così come sul bordo dei cartigli. Le altre parti, ossia il grilletto e la canna presentano invece una patina che alla luce risulta più argentea e brillante. Per ipotizzare quale fosse

<sup>86</sup> Markus SESKO, *Legend and Stories around the Japanese Sword 2*, Lulu.com, 2012, pp. 37-40.

<sup>87</sup> *Ivi*, pp. 43-44.

il risultato originario voluto da Yoshitoshi si è confrontato l'esemplare in esame con impressioni dell'opera conservate presso altre collezioni.

Il primo confronto è stato fatto con l'esemplare conservato presso il Philadelphia Museum of Art, il quale presenta cartigli, moschetto e spada perfettamente inchiostriati senza alcun segno di annerimento (Fig. 31). Le parti delle armi che avrebbero dovuto richiamare presumibilmente l'ottone presentano una chiara tonalità di inchiostro giallo, mentre quelle in ferro sono rese con un inchiostro grigiazzurro. Tale distinzione tra le due colorazioni confermerebbe l'analogia



Figura 31 Dettaglio esemplare PMA

differenziazione osservabile sull'esemplare della collezione Chiossone, il quale mostra invero due patine di diversa tonalità. Ciò che però è ancora più evidente è come sulla stampa del Philadelphia Museum of Art manchino inoltre tutti gli elementi che nell'esemplare analizzato hanno subito degrado e annerimento: non solo gli inserti metallici degli armamenti, ma anche le gocce di pioggia sulle foglie di loto, i decori sulla veste e le placche esagonali del *manchira*. Tutto ciò non è semplicemente non degradato, ma non è mai stato realizzato.

Il secondo esemplare preso in esame è proprietà della Tōken World Foundation 刀剣ワールド財団 e si presenta come una sorta di “stadio intermedio” tra le stampe del Philadelphia Museum of Art e del Museo Chiossone (Fig. 32). L'opera presenta infatti sì le zone annerite, ma allo stesso tempo permette di osservare anche il colore impresso sotto la polverosa patina, rivelando la presenza di un pigmento giallo tenue sotto l'ossidazione superficiale che vira verso il verde.



Figura 32 Dettaglio esemplare TWF

Sulla base di tali osservazioni si potrebbe supporre che l'effetto luminoso e brillante sulle parti metalliche sia stato aggiunto solo su alcune tirature dell'opera per mezzo di polveri



metalliche. Infatti, a differenza della maggior parte dei pigmenti utilizzati nella realizzazione di *nishikie*, quelli metallici non venivano stampati per mezzo della matrice lignea, ma stesi direttamente sulla carta dopo l'applicazione di uno strato di colla (*nikawa* 膠).<sup>88</sup> Ciò spiegherebbe il fatto che la presenza della patina ossidata sia l'unica differenza tra i vari esemplari, e che sotto a essa sia rimasto intatto il pigmento che contraddistingue le impressioni che al contrario ne sono prive. Inoltre, le polveri metalliche anneriscono e ossidano facilmente tendendo ad apparire più scure e opache.<sup>89</sup> Per quanto riguarda la composizione, si possono solo azzardare ipotesi. Secondo gli studi, la maggior parte delle polveri metalliche utilizzate per creare un effetto di lucentezza metallica di tonalità dorata/ottone risulta essere principalmente una lega di rame e zinco (ottone), come potrebbe essere il caso delle parti coperte dalla patina più opaca e scura.<sup>90</sup> Per quanto riguarda le sezioni dal tono più chiaro e argentato, si nota come esse mostrino una maggiore ed evidente brillantezza quando esposte a una fonte luminosa (Fig. 30). Poiché l'effetto in tale circostanza è proprio quello di una polvere argentata, si potrebbe ipotizzare che si tratti di mica (*unmo* o *kira* 雲母), minerale appartenente alla sottoclasse dei fillosilicati utilizzati in forma di polvere finemente macinata e cosparsa sulla stampa dopo l'applicazione del colore.<sup>91</sup> L'utilizzo di queste tipologie di pigmenti conferisce pregio e valore alla stampa. La tiratura è inoltre priva di difetti di stampa e a esclusione dei pigmenti metallici presenta un eccellente stato di conservazione. L'unico difetto osservabile riguarda gli angoli del foglio, i quali mostrano grinze probabilmente dovute al processo di montaggio su *passepertout*.

Ruolo altrettanto centrale per veicolare l'atmosfera della rappresentazione è quello dell'ambiente che circonda il soggetto. All'orizzonte si scorge il profilo di quella che potrebbe essere una collina alberata, che pur essendo realizzata interamente con inchiostro nero appare come una nuvola leggera all'occhio dell'osservatore grazie al ricorso alla tecnica di gradazione del *bokashi*. Partendo da un nero più intenso che permette di definirne chiaramente i contorni in contrasto rispetto al cielo, la sagoma sfuma gradualmente senza appesantire lo sfondo. Il ricorso alla gradazione di colore è evidente anche per la resa del cupo cielo grigio, realizzato con la tecnica dello *ichimonji bokashi*

---

<sup>88</sup> HASHIMOTO R.Y., E.S.K. MENON *et al.*, "Analysis of Metallic Pigments Used in 19th Century Japanese Prints", in *Microscopy and Microanalysis*, 5, S2, 1999, p. 594; SALTER, *Japanese Woodblock...*, cit., pp. 31-32.

<sup>89</sup> SASAKI, "Materials...", cit., p. 336.

<sup>90</sup> S.J. DUNCAN, V. DANIELS, *et al.*, "The Identification of Metal Foils and Powder Used on Japanese Prints and Paintings", in *Restaurator*, 11, 1990, p. 252; HASHIMOTO, MENON, "Analysis...", cit., pp. 594-595; SASAKI, "Materials...", cit., p. 336.

<sup>91</sup> SASAKI, "Materials...", cit., p. 335.

sfumando linearmente dall'intenso nero del margine superiore fino allo spiraglio di luce bianca al centro del foglio, a sua volta fonte luminosa dei giochi d'ombra sul volto di Sanada.

Nell'impressione del cielo, soprattutto nella metà inferiore, sono inoltre evidenti i segni lasciati dal movimento circolare del *baren* secondo la tecnica chiamata *baren sujizuri* 馬連筋摺 (stampa dei segni del *baren*) (Fig. 33). Lasciando delle tracce intenzionali viene trasmesso attraverso lo sfondo un effetto



**Figura 33** Dettaglio *baren sujizuri*

drammatico ed espressivo, un senso di movimento e dinamismo favorito anche dalla presenza della pioggia e di un cielo cupo e ventoso.<sup>92</sup> Un ulteriore elemento che contribuisce ad arricchire la stampa è la presenza della pioggia. Il valore estetico di tale elemento è riconducibile al fatto che non si tratti di semplici linee definite stampate su carta ma di tratti radi e sottili quasi impercettibili a una prima osservazione, che appena notati trasmettono perfettamente l'atmosfera in cui la vicenda si svolge. La pioggia è resa in modo estremamente realistico riproponendo perfettamente il medesimo effetto che si osserva guardando a occhio nudo le prime gocce che cadono dal cielo: la rapida traccia semitrasparente che quasi non si noterebbe se non si prestasse attenzione è ugualmente lieve nella stampa di Yoshitoshi, resa probabilmente attraverso il *gofun* 胡粉 (polvere di carbonato di calcio) che pur sovrapponendosi al resto degli inchiostri mantiene un tono chiaro e opaco che riflette la luce (Fig. 34). Se osservando la stampa in condizioni non luminose e senza luci dirette le linee di pioggia possono apparire quasi nere o grigie, al contrario in prossimità di una fonte luminosa è evidente come queste diventino molto più chiare e luminose riflettendo la fonte di luce e rivelando un



**Figura 34** Dettaglio linee di pioggia esposte a fonte luminosa

<sup>92</sup> Ivi, p. 344; SALTER, *Japanese Woodblock...*, cit., p. 108.

colore di base molto chiaro. Il *gofun* era uno dei principali pigmenti inorganici utilizzati per la resa del colore bianco nelle xilografie policrome, polvere di carbonato di calcio ottenuta riscaldando e polverizzando le conchiglie di *kaki* 牡蠣 (ostriche) o *hamaguri* 蛤 (vongole), solitamente impiegato per creare effetti speciali come neve o pioggia.<sup>93</sup> Talvolta sfregato direttamente sulla superficie del foglio o sparso per dare l'effetto della neve che cade, anche in questo caso potrebbe esser stato sfregato in una fase successiva al processo di stampa.<sup>94</sup> L'effetto bianco e luminoso della pioggia è evidente soprattutto nei punti in cui le linee si sovrappongono alle verdi foglie di loto.

Proseguendo verso la seconda metà del foglio, lo *ichimonji bokashi* è riproposto anche nella resa della superficie d'acqua, che dall'intenso blu che tinge il margine inferiore dell'opera sfuma gradualmente di tono per finire a sua volta nel bianco luminoso dell'orizzonte, senza segnare una linea netta di demarcazione tra cielo e stagno. Per conferire tridimensionalità alla superficie d'acqua Yoshitoshi ricorre a ulteriori espedienti. Innanzitutto, all'increspatura dell'acqua marcata da semplici contorni neri è dato maggior realismo grazie all'ombra proiettata dalle grandi foglie di loto, una leggera sovraimpressione di inchiostro grigio. Le ombre sono inoltre intensificate nel punto in cui il corpo del guerriero si riflette sull'acqua, riflesso che sovrapponendosi a quello dei lotti risulta in due ulteriori impressioni di inchiostro conferendo diversi gradi di intensità e maggiore tridimensionalità. Il dinamismo è reso non solo dai tratti di pioggia e vento nel cielo ma anche dall'acqua, in particolare nel punto in cui i polpacci del guerriero fendono la superficie creando schiuma e increspature che trasmettono così il movimento e lo scorrere dell'acqua. Minuziosa e dettagliata è la rappresentazione delle foglie e dei fiori di loto, che spuntando dalla superficie dello stagno circondano e offrono un perfetto nascondiglio all'eroe. Sui petali le diverse tonalità di colore conferiscono maggiore realismo, con le parti rischiarate dalla luce lasciate bianche prive di inchiostro, mentre la porzione rosa è stampata con la tecnica dello *itabokashi*, facendo sì che i contorni non siano netti e definiti ma il passaggio dalle due tonalità sia reso più morbido e naturale. Sul gambo e sul lato esterno delle foglie Yoshitoshi opta per una tinta verde brillante, per poi ricorrere nuovamente a giochi di ombre applicandovi anche punti di verde più scuro. Sulla superficie interna del fogliame invece i dettagli sono molteplici. In primo luogo, si osserva una generale sovrapposizione di verde scuro e freddo rispetto a quello utilizzato per l'esterno della foglia. In secondo luogo, con un'inclinazione che dipende dalla

---

<sup>93</sup> SASAKI, "Materials...", cit., p. 333.

<sup>94</sup> *Gofun*, in "JAANUS", <https://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/g/gofun.htm>, ultimo accesso 26 novembre 2021.

direzione della luce, una porzione ancora più scura che conferisce un effetto di maggior profondità è presente verso il centro della foglia, in prossimità dello stelo dove essa assume una conformazione più conica. Inoltre, a uno sguardo più attento non passa inosservato lo *hakkake bokashi*, la sfumatura realizzata attraverso la sovrapposizione di inchiostri di diverse tonalità sui bordi delle foglie (Fig. 35). Nero sulle due foglie prossime alla superficie dell'acqua e dietro la schiena di Sanada, così come nella parte interna della foglia più alta, aranciato sulle fronde all'altezza del guerriero e blu su quella più vicina ai cartigli. Infine, il tocco di maggiore eleganza sono le gocce di pioggia presenti sulla superficie del fogliame, tanti piccoli puntini che contribuiscono a favorire il realismo naturale. A differenza delle linee di pioggia, le goccioline appaiono polverose, presumibilmente in seguito all'ossidazione del pigmento che in origine le rendeva luminose così da simulare l'effetto della luce riflessa sull'acqua. Le poche gocce osservabili in punti in cui non si sovrappongono al verde del fogliame, come nella parte bianca di cielo a livello degli steli, appaiono di un colore aranciato come fosse arrugginito. Osservando la grande foglia a livello del busto del guerriero sono nuovamente osservabili i segni del movimento del *baren*.



**Figura 35** Dettaglio *hakkake bokashi* e *baren sujizuri*

Nel complesso, l'atmosfera della stampa è carica di tensione, una sorta di calma prima della tempesta, sia letteralmente con le prime gocce di pioggia che cadono dal cielo, sia figurativamente con Sanada Yukimura che attende il momento perfetto per mettere in atto il suo agguato contro Tokugawa Ieyasu. I colori freddi, scuri e cupi che caratterizzano il cielo, l'acqua e la vegetazione, così come l'intenso rosso dei dettagli, contribuiscono a trasmettere all'osservatore tale sensazione. Ma non solo le scelte cromatiche, anche la posa del guerriero e gli steli intricati: l'intera composizione catapulta emotivamente l'osservatore nell'istante raffigurato. Come ribadito da Stevenson, con *Ikkai zuihitsu* Yoshitoshi “was discovering in the exploration of human mood”.<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> STEVENSON, *Yoshitoshi's One Hundred...*, cit., p. 20.

### 3.2.3. Cartigli

In conclusione, una certa attenzione va riservata anche ai due cartigli contenenti i titoli dell'opera. Il cartiglio maggiore porta il titolo della serie *Ikkai zuihitsu* ed è caratterizzato da due brillanti colori, rosso e giallo, che con la tecnica del *futairo bokashi* 二色暈し (gradazione a due colori) sfumano l'uno verso l'altro incontrandosi al centro.<sup>96</sup> L'inchiostatura dei due pigmenti è stata effettuata sopra i caratteri, come è possibile osservare dalla sovrapposizione del colore rosso sul primo carattere *ichi* 一 e della tinta gialla sulla porzione inferiore del carattere *hitsu* 筆. Ma l'elemento più interessante del cartiglio è come esso riproduca graficamente il secondo carattere del titolo *kai* 魁 (Fig. 36). Tale *kanji* è composto a destra da *to* 斗, ideogramma che indica il Mestolo, una delle ventotto case dell'astronomia cinese (*nijūhasshuku* 二十八宿) e a sinistra dal radicale *oni* 鬼 (demone). Allo stesso modo, sul margine destro del cartiglio vi è proprio una rappresentazione stilizzata del carattere 斗, mentre sul lato sinistro vi è la resa figurativa di un demone che Stevenson ipotizza essere uno dei servi di Myōken 妙見, deificazione buddhista della Stella del Nord e del Grande Mestolo (Grande Carro).<sup>97</sup> Nell'iconografia tradizionale Myōken è spesso rappresentato mentre regge un pennello e una tavoletta su cui registrare le azioni benevole e malevole degli uomini, talvolta accompagnato da una creatura dall'aspetto demoniaco che tiene in mano una pietra per inchiostro, esattamente come nel caso in esame.<sup>98</sup> Secondo Stevenson,



Figura 36 Dettaglio cartigli

The whole is a visual and aural pun suggesting a cult devoted to Myōken and the North Star followed by, among others, Hokusai (whom Yoshitoshi admired).<sup>99</sup>

<sup>96</sup> SALTER, *Japanese Woodblock...*, cit., p. 106.

<sup>97</sup> John STEVENSON, *Yoshitoshi's Strange Tales*, Amsterdam, Hotei Publishing, Leiden, 2005, p. 9.

<sup>98</sup> Mark SCHUMACHER, *Myōken*, in "Onmark Productions.com" <https://www.onmarkproductions.com/html/28-moon-stations.html#myoken>, ultimo accesso 26 novembre 2021.

<sup>99</sup> STEVENSON, *Yoshitoshi's Strange...*, cit., p. 9.

Sui lati superiore e inferiore del cartiglio vi è un filo di stelle che ricorda una costellazione, il quale collega le due stilizzate rappresentazioni. Il titolo della stampa è invece contenuto nel cartiglio minore posizionato a fianco e caratterizzato da un intenso colore rosso. Nell'esemplare conservato presso il Museo Chiossone, sia la cornice del suddetto cartiglio, sia la rappresentazione grafica del carattere 斗 presentano la medesima ossidazione con patina opaca, densa e pastosa che caratterizza alcune delle parti metalliche delle armi, dettagli probabilmente realizzati con lo stesso pigmento.

Alla rappresentazione di Sanada Yukimura realizzata da Yoshitoshi si ispirò in modo evidente l'artista Ogata Gekkō per la realizzazione di un trittico (Fig. 37). La scena rappresentata è la stessa, con il guerriero appostato tra le fronde in attesa dell'arrivo di Ieyasu, in questo caso anch'egli ritratto in secondo piano. Il rimando a Yoshitoshi è evidente osservando la figura del protagonista: intento a scrutare tra la vegetazione, con le gambe immerse nell'acqua pressoché in analogo posizione, equipaggiato con le stesse armi e un'armatura identica sia nella tipologia sia nella resa cromatica, sebbene più accurata per quanto riguarda dettagli e decori.



**Figura 37** Ogata Gekkō, *Yukimura Ashimura he shinobu zu*, 1884. Touken World Foundation

### 3.3. *Watanabe no Tsuna to Ibaraki dōji*

<b>Titolo</b>	<p><i>Ten'en yonen shigatsu kokonoka Watanabe no Tsuna keishi nioite oni no te wo ete kikanshi shikashite sai wo osame muikago oba ni henkei wo nasu oni ni zanshu wo miru wo kō no zu</i></p> <p>天延四年四月九日渡辺綱於京師得鬼手歸館而修齋六日後鬼變形為伯母來乞見斬手図</p> <p>(Rappresentazione di Watanabe no Tsuna che il nono giorno del quarto mese del quarto anno dell'era Ten'en presso la capitale ottiene il braccio di un demone, ritorna alla sua dimora e dopo sei giorni viene supplicato dal demone trasformatosi nell'anziana zia di poter vedere il braccio reciso)</p>
<b>Serie</b>	<i>Yoshitoshi manga</i> 芳年漫画
<b>Data</b>	17/12/1885
<b>Firma</b>	<i>Yoshitoshi ga</i> 芳年画 (Disegnato da Yoshitoshi)
<b>Sigillo</b>	<i>Yoshitoshi no in</i> 芳年之印
<b>Editore</b>	<p>Kobayashi Tetsujirō 小林鉄次郎, Nihonbashi dōri Sanchōme 13-banchi 日本橋通三丁目十三バン地</p> <p>(Maruya Tetsujirō 丸屋鉄次郎, ca. 1849-1897)<sup>100</sup></p>
<b>Intagliatore</b>	<p>Horikō Enkatsu 彫工園活</p> <p>(Horikō Noguchi Enkatsu 彫工 野口園活, 1826-1893)<sup>101</sup></p>
<b>Formato</b>	<p>Dittico di <i>ōban</i> verticali 36,3 x 48 cm</p> <p>Foglio sinistro 36,3 x 24 cm; foglio destro 36,3 x 24 cm</p>
<b>Inventario</b>	MC(S-2231)

<sup>100</sup> MARKS, *Japanese woodblock...*, cit., p. 298.

<sup>101</sup> KEYES, *Courage and silence...*, cit., p. 302.



Figura 38 Ten'en yonen shigatsu kokonoka Watanabe no Tsuna keishi nioite oni no te wo ete kikanashi shikashite sai wo osame muitago oba ni henkei wo nasu oni ni zanshu wo miru wo kō no zu, 1885. MC(S-2231)



### 3.3.1. La serie *Yoshitoshi manga*

Come indicato nel cartiglio presente sul foglio sinistro, stampato in inchiostro rosso come a simulare un timbro, il presente dittico appartiene a *Yoshitoshi manga*, serie composta da sette dittici di *ōban* verticali che Yoshitoshi realizzò tra il dicembre 1885 e il gennaio 1888. In quegli anni Yoshitoshi si dedicò infatti a una prolifica produzione di opere in tale formato, realizzando circa trenta dittici orizzontali (*nimai tsuzuki* 二枚続) distribuiti in due serie e quindici dittici verticali (*kakemonoeban* 掛物絵判).<sup>102</sup> Tra essi anche la serie *Yoshitoshi manga*, in cui vennero rappresentati soggetti storici e leggendari tratti da un importante repertorio di classici quali canti del teatro *nō* (*yōkyoku* 謡曲), teatro *kabuki* o dai più noti *setsuwa*. Nonostante la scelta di prediligere soggetti classicheggianti piuttosto che narrazioni popolari, si trattava comunque di racconti molto noti al pubblico dell'epoca. Come scrive Sugawara,

つまり、既に東京という名の街になってしまった「江戸」に生きる市井の人々のほぼすべてが、テキストを読まずとも内容が分かる物語だった [...]。

In altre parole, [...] si trattava di racconti di cui quasi tutti i cittadini che vivevano nella “Edo” ormai già diventata la città chiamata Tokyo potevano riconoscere il contenuto senza leggere il testo.<sup>103</sup>

Nonostante in quegli anni il Giappone stesse vivendo a pieno il fermento portato dalla modernizzazione Meiji, la scelta di rappresentare personaggi e vicende di tempi lontani sia storici che leggendari rimase una costante nella produzione di Yoshitoshi. Egli continuò a realizzare principalmente raffigurazioni legate non alla contemporaneità e ai cambiamenti in atto, bensì al passato che mantenne in vita grazie alle sue creazioni.<sup>104</sup> Seppure legato alla tradizione nella scelta di temi e soggetti, egli non fu tuttavia un artista conservatore, dimostrandosi al contrario progressista nel tentativo di assimilare e fare proprie le novità provenienti da altre tradizioni artistiche,

For it was his chosen path to walk that fine line between the old and the new. [...] He labored to conserve his own tradition by keeping it alive. Nowhere was this delicate balance more precisely attuned than in the works of this, his period of artistic maturity.<sup>105</sup>

---

<sup>102</sup> UHLENBECK, “The phases...”, cit., p. 19.

<sup>103</sup> SUGAWARA, *Tsukioka Yoshitoshi den...*, cit., p. 271. Traduzione a cura dell'autrice.

<sup>104</sup> STEVENSON, *Yoshitoshi's Strange...*, cit., p. 25.

<sup>105</sup> SEGI, *Yoshitoshi: The Splendid...*, cit., pp. 58-59.

Dalla metà degli anni Ottanta Yoshitoshi era infatti entrato nella fase più prolifica e fruttuosa della sua carriera, durante la quale pur realizzando quasi esclusivamente progetti basati su noti avvenimenti tratti da storie o leggende, allo stesso tempo esplorò con audacia e curiosità le nuove possibilità offerte dalla xilografia policroma.<sup>106</sup> Il legame con il passato non gli impedì dunque di rifiutare l'innovazione e rinnovare il proprio stile. Nella fase matura della sua produzione i soggetti divennero sempre più realistici e naturali, anatomicamente corretti, meno rigidi e impostati e più “all'occidentale” nello stile di disegno. La qualità del tratto crebbe notevolmente, passando da netti e semplici contorni a segni sempre più sottili, rapidi, pittorici e calligrafici come fossero vere e proprie pennellate.<sup>107</sup> La tavolozza di colori impiegati divenne gradualmente più tenue, l'utilizzo delle stridenti tinte all'anilina ridotto talvolta a favore delle tinte vegetali utilizzate in passato, così da ottenere tonalità più discrete,

but the effects were in no way “classicist” because he layered them in new and different schemes of gradation and patterning.<sup>108</sup>

Ne risultarono opere caratterizzate da un crescente senso di sublime ed etereo, contraddistinte da attenzione al dettaglio e armonia tra i vari elementi pittorici che iniziarono ad apparire sempre meno artificiosi in confronto alle opere giovanili.<sup>109</sup> Tali scelte stilistiche e compositive non furono meramente evoluzioni estetiche, ma divennero un mezzo per veicolare determinate atmosfere e sensazioni, per trasmettere le condizioni emotive dei soggetti, mai esplorate in precedenza dal genere *ukiyo-e*. L'interesse di Yoshitoshi per l'introspezione psicologica lo portò a raffigurare la condizione interiore dei protagonisti delle proprie opere, proponendo una rivoluzionaria caratterizzazione e individualizzazione. Non più focalizzato solo sul raccontare una storia, in tale fase di maturità artistica si occupò di imprimere su carta la lotta interiore dell'individuo nel gestire le proprie pulsioni ed emozioni. In altre parole,

芳年の表現は、[...] 描かれた場面の情景を「物語」ものではなく、描かれた主題の情趣を暗示するものへと変化していったと結論づける事ができる。

---

<sup>106</sup> Ivi, p. 62.

<sup>107</sup> STEVENSON, *Yoshitoshi's Strange...*, cit., p. 23.

<sup>108</sup> SEGI, *Yoshitoshi: The Splendid...*, cit., p. 110.

<sup>109</sup> Ivi, pp. 58-62.

[...] Si può concludere che le rappresentazioni di Yoshitoshi non siano il “racconto” della scena rappresentata, ma siano mutate in qualcosa che suggerisca le emozioni del soggetto rappresentato.<sup>110</sup>

*Yoshitoshi manga*, così come esemplari appartenenti ad altre serie prodotte in quegli stessi anni, tra cui l’emblematica *Tsuki hyakushi*, iniziò a mostrare in modo sempre più evidente tali novità.

Per quanto riguarda il formato, i dittici orizzontali di *Yoshitoshi manga* richiamavano la doppia pagina dei *sasshi* 冊子 (volumetti rilegati) già noti al pubblico dell’epoca e con cui Yoshitoshi aveva familiarità avendo in precedenza realizzato numerose illustrazioni per *gesaku* 戯作 (opere scritte per divertimento) di epoca Edo quali *yomihon* 読本 (libri da leggere) e *gōkan*.<sup>111</sup> Sebbene il formato fosse lo stesso, netta fu la differenza nella scelta dei colori, estremamente più brillanti e attentamente combinati. Il formato del dittico non fu ovviamente una novità introdotta da Yoshitoshi, tuttavia egli ne propose una innovativa rielaborazione nell’uso degli spazi e delle proporzioni.<sup>112</sup>

Oltre all’opera in esame, nelle collezioni del Museo Chiossone è conservato un altro esemplare appartenente a *Yoshitoshi manga*, ossia *Urashima no ko Ryūgūjō yori kikoku no zu* 浦島之子帰国從竜宮城之図 (Urashima ritorna a casa dal Palazzo del Re Drago).

### 3.3.2. Soggetto: Watanabe no Tsuna

Raffigurata nell’opera in esame è la leggenda del guerriero di epoca Heian Watanabe no Tsuna 渡辺綱 (953–1025) e del suo scontro con Ibarakidōji 茨木童子 (demone Ibaraki). Come normalmente accade per i racconti più antichi, tale narrazione trova riscontro in più di una fonte, le quali differiscono leggermente l’una dall’altra. Tra le principali il volume *Tsurugi no maki* 劍巻 (Volume delle spade) all’interno della variante *Yashirobon* dello *Heike monogatari* 屋代本平家物語 del XIII-XIV secolo; il *Taiheiki* 太平記 (Cronache della Grande Pace) del XIV secolo; l’opera di teatro *nō Rashōmon* 羅生門 di Kanze Kojirō Nobumitsu 観世小次郎信光 (1435-1516) del 1420 circa; gli

---

<sup>110</sup> FURUKAWA Mayumi 古川真弓, “Tsukioka Yoshitoshi gafū hensen shikō. Gagyō kubun ni kansuru shinkenka wo moto ni” 月岡芳年画風変遷試考－画業区分に関する新見解を基に－ (Esame del cambiamento nello stile pittorico di Tsukioka Yoshitoshi. Basato su una nuova visione della suddivisione della produzione artistica), in *Ukiyoe geijutsu* 浮世絵芸術, 115, 1995, p. 10. Traduzione a cura dell’autrice.

<sup>111</sup> Con il termine generale *gesaku* si fa riferimento a testi in prosa prodotti nella seconda metà del periodo Edo, caratterizzati dai toni umoristici e satirici che riflettevano la vita e i codici estetici del contesto cittadino. SUGAWARA, *Tsukioka Yoshitoshi den...*, cit., pp. 276-277.

<sup>112</sup> *Ibid.*

adattamenti per il teatro *kabuki Ibaraki* 茨木 del 1883 e *Modoribashi* 戻橋 del 1890.<sup>113</sup> Indipendentemente dalla varietà di fonti, il racconto vede protagonista Watanabe no Tsuna, eroico e coraggioso leader dei quattro *Shitennō* 四天王 (Quattro Re Celesti), i più fedeli uomini al servizio di Minamoto no Yorimitsu o Raikō 源頼光 (948-1021). Secondo la narrazione proposta dal dramma *nō Rashōmon*, a cui Yoshitoshi si ispirò in più occasioni come riferimento per opere di analogo soggetto, qui proposte nelle prossime pagine, Tsuna venne a conoscenza del fatto che un demone stava infestando il Rashōmon, imponente cancellata che segnava l'accesso sud alla capitale, e deciso a cacciarlo una notte tempestosa si recò al cancello meridionale. Tutto d'un tratto il demone lo afferrò per l'elmo, egli sguainò prontamente la sua spada e riuscì a tagliare l'arto della creatura, che fuggì avvertendolo che sarebbe tornato a riprendersi il braccio. Nonostante nel dramma *nō* la narrazione termini così, altre versioni ne proposero un seguito a cui l'artista si ispirò per la scena qui rappresentata. In particolare, due anni prima nel 1883 era stata messa in scena per la prima volta l'adattamento per teatro *kabuki Ibaraki*, che narrava proprio la seconda parte della vicenda.<sup>114</sup> Profetizzato il ritorno del demone a recuperare il braccio di cui era stato privato, Tsuna seguì l'indicazione di sigillare l'arto in una cassa sulla quale vennero svolti riti e di ritirarsi in isolamento per sette giorni e sette notti. Tuttavia, il sesto giorno inaspettatamente bussò alla sua porta l'anziana zia Mashiba 真柴, giunta da molto lontano appositamente per fargli visita. Dopo un iniziale rifiuto, incapace di lasciare fuori l'anziana parente la invitò a entrare. Spinta da curiosità chiese al nipote di vedere il braccio reciso di cui tanto si parlava finché Tsuna, inizialmente riluttante, cedette e aprì la cassa. Fu a quel punto che la donna rivelò la sua vera identità di demone Ibaraki sotto mentite spoglie, afferrò rapidamente il braccio e fuggì trionfante con esso. L'istante immortalato da Yoshitoshi nel dittico è esattamente il momento in cui Tsuna, ingenuamente abbassata la guardia, permette a Mashiba di osservare il braccio demoniaco catturato pochi giorni prima. In quel medesimo istante, solo alla vista dell'arto perduto, il suo corpo inizia a riassumere le sembianze demoniache originarie, pochi istanti prima di darsi alla fuga con il desiderato bottino.

---

<sup>113</sup> *Ivi*, pp. 270-271; STEVENSON, *Yoshitoshi's Strange...*, cit., p. 94; MORI Masato, “Konjaku Monogatari-shū’: Supernatural Creatures and Order”, in *Japanese Journal of Religious Studies*, 9, 2-3, 1982, p. 153.

<sup>114</sup> STEVENSON, *Yoshitoshi's Strange...*, cit., p. 94.

Partendo dal foglio destro l'unico soggetto ritratto è Watanabe no Tsuna, collocato perfettamente al centro della spoglia stampa. Egli siede in posizione composta di fronte all'anziana donna in uno stato di apparente calma, calma che viene però subito tradita da un velato senso di tensione veicolato innanzitutto dal suo sguardo. L'espressività del volto è quella di un uomo concentrato, teso, irrequieto. Yoshitoshi riesce a trasmettere tali sensazioni solo attraverso una ridotta porzione di stampa (Fig. 39). La fronte aggrottata, come suggerisce la forma arcuata delle sopracciglia, le palpebre leggermente

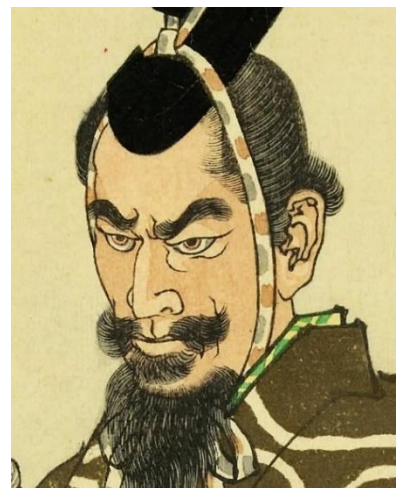


Figura 39 Dettaglio volto di Tsuna

socchiate e lo sguardo rivolto verso l'alto, la bocca serrata e tesa così come tutta la posa del capo permettono di intuire la concentrazione e velata preoccupazione del guerriero. A contribuire a tale atmosfera sono gli effetti di chiaroscuro, i giochi di luce e ombra che marciano la fronte e il profilo acuto del naso, l'ombra sulle tempie e sotto gli occhi, le gialle iridi che esaltano lo sguardo tagliente. Il tutto è caratterizzato da un elevato realismo e minuzie nella rappresentazione anatomica della figura umana, nella conformazione del cranio e delle orecchie, così come nei giochi d'ombra realizzati con la leggera sfumatura dello *itabokashi*, una netta evoluzione se paragonata per esempio alla stampa di Sanada Yukimura della precedente scheda. A conferire realismo è inoltre la resa della peluria sul viso, di sopracciglia, baffi e barba così come dei capelli, delineati da sottili linee d'inchiostro nero.

Per quanto riguarda l'abbigliamento, sul capo il guerriero porta un *samurai eboshi* 侍烏帽子 (cappello di corvo del samurai), copricapo realizzato in seta o carta piegata ricoperto di lacca nera (*urushi* 漆) tipico dell'abbigliamento dei samurai dell'epoca e distintivo del costume di Tsuna nel dramma *Ibaraki*.<sup>115</sup> Il copricapo è affrancato al capo da un laccio maculato grigio e ocra (*chōzugake* 頂頭掛). Per un'accurata resa dello *eboshi* laccato Yoshitoshi ricorse alla tecnica di stampa chiamata



Figura 40 Dettaglio *shōmenzuri* su *eboshi* con esposizione a fonte luminosa (destra)

<sup>115</sup> Ruth M. SHAVER, *Kabuki Costume*, Tuttle Publishing, Rutland, Tōkyō, (I ed. 1966) 2013, p. 114.

*shōmenzuri* (stampa frontale), anche nota come *tsuyazuri* 艶摺 (stampa lucida), che permette di ottenere su carta una superficie lucente e brillante (Fig. 40). La tecnica, realizzata in uno degli ultimi passaggi del processo di stampa, consiste nell'appoggiare su di un blocco ligneo appositamente inciso il foglio precedentemente inchiostro rivolto verso l'alto per poi procedere con la brunitura dell'area interessata sfregando con uno strumento duro e liscio (*baren*, zanna di un cinghiale, una porcellana o un cucchiaio).<sup>116</sup>

Watanabe no Tsuna indossa uno *hitatare kamishimo* 直垂上下 di color verde oliva scuro, un set di abbigliamento composto dai due pezzi (superiore *hitatare* e inferiore *hakama* 袴) realizzati con lo stesso tessuto, identico sia nel pattern che nei colori. La veste è caratterizzata da ampie maniche sul bordo delle quali vi è un frammento di corda annodata chiamato *tsuyu* 露 (lacrima), chiusa a livello del colletto con un *munahimo* 胸紐 (laccio al petto) e legata in vita con un con un *koshihimo* 腰紐 (laccio alla vita) (Fig. 41). Quest'ultimo è realizzato con un tessuto bianco al quale viene conferito maggior realismo attraverso il ricorso alla tecnica di stampa *nunomezuri* 布目摺 (stampa della fibra della stoffa), tipologia di *karazuri* ottenuta incollando sulla porzione interessata della matrice lignea un ritaglio di stoffa, per poi procedere alla stampa senza inchiostro solamente sfregando il *baren* e trasferendo su carta il pattern della fibra della stoffa riproducendolo così in modo realistico.<sup>117</sup> Per rendere più efficace la tecnica, la stoffa veniva solitamente ricoperta di lacca così che si indurisse e il segno apparisse più marcato.<sup>118</sup>

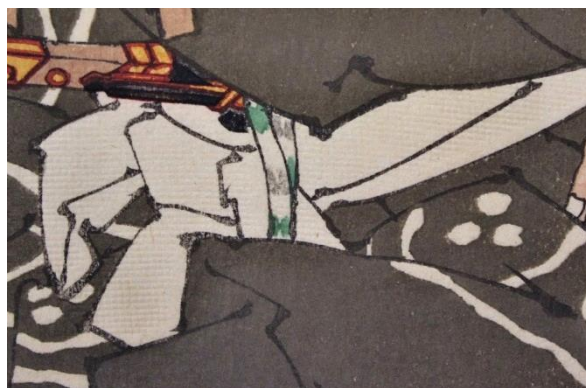


Figura 41 Dettaglio *nunomezuri*

Il tessuto presenta come motivo decorativo l'emblema *maru ni mitsuboshi mon* 丸に三つ星紋 (tre stelle all'interno di un cerchio), uno dei *kamon* 家紋 (stemma di famiglia) del clan Watanabe, sebbene quello di Watanabe no Tsuna fosse in realtà lo *Watanabe hoshi mon* 渡辺星紋 (stella dei Watanabe), identico se non per un tratto orizzontale in più alla base.<sup>119</sup> Sotto lo *hitatare*, dal colletto e dalle ampie maniche spunta un *kosode*

<sup>116</sup> SALTER, *Japanese Woodblock...*, cit., p. 111; SASAKI, "Materials...", cit., pp. 344-346.

<sup>117</sup> *Nunomezuri*, in "JAANUS", <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/n/nunomezuri.htm>, ultimo accesso 10 dicembre 2021.

<sup>118</sup> SASAKI, "Materials...", cit., p. 341.

<sup>119</sup> *Watanabe no kamon* (Gli stemmi del clan Watanabe), in "Kamon no iroha. Nihon no kamon ni kansuru jōhō saito", <https://irohakamon.com/myouji/watanabe.html>, ultimo accesso 10 dicembre 2021.

con fantasia decorativa romboidale *irikobishi* 入子菱 (rombi annidati) dai colori alternati bianco e verde brillante. L'attenzione al dettaglio riposta da Yoshitoshi nella realizzazione dell'opera è osservabile per esempio nell'inchiostratura dello *hitatare*, che nel risvolto interno sul busto e sulle maniche mostra una tinta più chiara e tenue suggerendo che si tratti del retro del tessuto, contribuendo così al realismo e alla tridimensionalità della figura. Inoltre, i tratti che delineano la veste sono quasi calligrafici, dinamici e taglienti come brevi e rapide pennellate.

The resulting contours are more detailed and responsive to forms in motion. This helped make his images more dynamic and his figures more individualized.<sup>120</sup>

Osservando le pieghe degli indumenti si può supporre che Tsuna sia seduto nella posa *anza* 安座 (seduta rilassata) con le gambe incrociate. La precisione anatomica nella realizzazione del volto ritorna poi anche nelle mani, l'unica altra parte del corpo visibile, le cui unghie, nocche e falangi così come i tendini del braccio sono accuratamente delineate, con una spiccata tridimensionalità rafforzata dal chiaroscuro nell'inchiostratura della pelle. Non solo gli occhi ma anche le mani del guerriero veicolano la preoccupazione della momento, in particolare la mano destra che pare stringere il ventaglio (*sensu* 扇子) con una presa stretta e tesa.

Per quanto riguarda l'armamentario, legata in vita con una corda maculata che richiama il *chōzugake* dello *eboshi* vi è una piccola *koshikatana* 腰刀 (spada alla vita) di cui si vede il manico e i cui dettagli in lacca nera sono realizzati nuovamente con la tecnica *shōmenzuri*. Da dietro la spalla destra spunta invece una maestosa *tachi* 太刀 (grande spada) (Fig. 42). Poiché nella versione della leggenda narrata nello *Tsurugi no maki* si dice che Watanabe no Tsuna avesse reciso il braccio del demone con una *tachi* chiamata Hige kiri 鬚切 (taglia barba) che dopo l'accaduto venne ribattezzata Onimaru 鬼丸 (taglia demoni), si può dunque supporre che, risultato di una combinazione di



Figura 42 Dettaglio Hige kiri

<sup>120</sup> SEGI, *Yoshitoshi: The Splendid...*, cit., p. 110.

diverse fonti e informazioni, anche nel dittico in esame Yoshitoshi abbia voluto rappresentare la medesima arma.<sup>121</sup> A tal proposito scrive Segi:

What makes his pictorializations stand out is his conciseness in compressing a story into a single panel by means of carefully chosen details, as well as his originality in cross-referencing elements from a number of sources in order to create a better story.<sup>122</sup>

La spada, donatagli da Minamoto no Yorimitsu, è rappresentata con le componenti del corpo principale (*kashira*, *tsuka*, *saya*) in grigio molto chiaro, probabilmente per simulare un metallo lucente, il tutto ricoperto da *tsuka ito* 柄糸 (filo dell'impugnatura) e *saya ito* 鞘糸 (filo del fodero) bianco panna. La *tsuba* è in parte tinta con un brillante e caldo giallo, probabilmente per richiamare l'ottone o un altro metallo prezioso, mentre la parte in nero ne definisce le parti laccate su cui Yoshitoshi nuovamente ricorse alla tecnica di brunitura *shōmenzuri*. La stessa colorazione giallo e nero laccata è presente sui due *ashi kanamono* 足金物 (piedi metallici), supporti necessari per agganciare al fodero i *taikogane* 太鼓金 (tamburo in metallo) e *taikogawa* 太鼓革 (tamburo in pelle), raccordi sferici che fissano il passante *obitori* 帯執 all'interno del quale è infilata la *tachi no o* 太刀の緒 (cinghia della spada) per legare l'arma in vita.<sup>123</sup> Anche in questo caso su tutte le componenti stampate in inchiostro nero vi è stata applicata la tecnica *shōmenzuri*. La spada non è tuttavia legata alla vita del guerriero, ma appoggiata su un supporto realizzato con tre canne di bambù legate tra loro da un *fusahimo* 房紐 (corda con nappa) rosso intenso. Le canne del bambù presentano una colorazione verde e gialla ripresa con realismo dall'osservazione della natura, mentre la corda mostra due tinte alternate rossa e gialla che vanno a definire con una attenta cura al dettaglio i fili intrecciati conferendo tridimensionalità.

### 3.3.3. Soggetto: Ibarakidōji

In una netta divisione tra eroe e antagonista, il secondo soggetto ritratto nell'opera occupa il foglio sinistro del dittico. Si tratta del demone Ibaraki, immortalato da Yoshitoshi mentre ancora parzialmente conserva l'aspetto della zia Mashiba di cui prese

---

<sup>121</sup> *Higekiri to Hizamaru toiu tōken ga tōjōsuru ukiyoe no ohanashi* (Discussione sulle opere *ukiyo*e in cui compaiono le spade Higekiri e Hizamaru), in “Ōta Kinen Bijutsukan”, 2020, <https://otakinen-museum.note.jp/n/n5a0f345b1d83>, ultimo accesso 10 dicembre 2021.

<sup>122</sup> SEGI, *Yoshitoshi: The Splendid...*, cit., p. 107.

<sup>123</sup> *Nihontō no bui meishō* (Nomi delle parti delle spade giapponesi), in “Touken World”, <https://www.touken-world.jp/sword-structure/>, ultimo accesso 11 dicembre 2021.



le sembianze così da poter ingannare Watanabe no Tsuna e riottenere il proprio arto. Così come per il guerriero, anche il demone attraverso ogni piccola componente del suo corpo in mutamento trasmette il suo stato d'animo interiore.

Innanzitutto, osservando il volto che pur essendo ancora umano inizia a mostrare nei lineamenti le fattezze demoniache, è possibile percepire l'ardente desiderio di recuperare il braccio conservato all'interno nella cassa su cui sta proprio in quell'istante posando lo sguardo. Le rughe gli segnano il volto con realismo, rese con una precisione anatomica degna di nota: sulla fronte, agli angoli degli occhi, sulle guance, sul collo, un realismo accentuato anche dal velato gioco di ombre che si può percepire



**Figura 43** Dettaglio volto Ibarakidōji

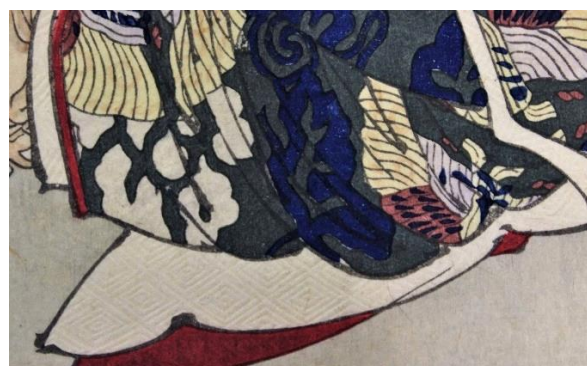
sulla carnagione resa con diverse tonalità di colore, una sfumatura quasi impercettibile e molto delicata ottenuta con la tecnica dello *itabokashi* (Fig. 43). Le medesime considerazioni sono valide per la mano e il piede che spuntano tra le pieghe della veste, entrambi coperti da rughe e raffigurati con precisione e tridimensionalità grazie al chiaroscuro, con unghie appuntite che rammentano la reale identità non umana dell'anziana donna. Alla caratterizzazione del demone contribuiscono il profilo tagliente e il naso aquilino, così come la bocca semi aperta di cui si osserva la lingua di un rosso intenso, gradualmente sfumato a partire dalla punta, in un'espressione di desiderio, di incredulità di poter finalmente mettere le mani sull'agognato bottino. A tradire la sua identità demoniaca sono principalmente gli occhi, sgranati, gialli e iniettati di sangue per mezzo di una sfumatura di inchiostro rosso realizzata con un realismo e una maestria tali da sembrare dipinta. Tutto il volto nel complesso funge quasi da punto chiave della narrazione: solo osservando lo sguardo del demone, senza necessità di contesto, appare chiaro che si tratti dell'istante in cui la creatura si trova finalmente in procinto di recuperare dopo giorni d'attesa il tanto bramato braccio, l'attimo prima di fuggire riacquisendo le proprie sembianze. Ma a trasmettere le emozioni, la psicologia e l'atmosfera della vicenda non sono solo i volti dei personaggi, bensì anche le pose. Oltre che lo sguardo e la bocca spalancata, anche la posa del demone Ibaraki veicola perfettamente il suo starsi trattenendo a stento davanti al braccio finalmente ritrovato. Da una posizione iniziale inginocchiata egli sta inarcando la schiena per sporgersi e scrutare

meglio all'interno della cassa facendosi leva con il piede, impaziente di riprendere ciò che gli appartiene.

Il demone è ritratto con dei lunghi e sottili capelli bianchi legati a metà schiena tracciati uno per uno con precisione. Attorno al capo ha legato un *hachimaki* riccamente decorato attraverso impressioni e dettagli privi di contorno nero, così da ottenere un effetto finale simile a quello di un tessuto broccato. Il kimono che indossa presenta un colore principale verde molto scuro che esposto a fonte luminosa emana un luccichio brillante, ed è decorato con diversi pattern. In primo luogo si osserva il motivo *botan karakusa* 牡丹唐草 (peonie ed erba cinese) con grandi peonie bianche, foglie e arabeschi tinti di profondo inchiostro blu.<sup>124</sup> Il secondo elemento decorativo è quello delle falene (*ga* 蛾), la cui colorazione mostra una maggiore elaborazione: oltre a una sezione inferiore color argilla, la porzione di ali che si dispiega dal corpo dell'insetto è tinta di un lilla estremamente delicato e tenue da sembrare quasi grigio, forse sbiadito nel tempo se messo a confronto con altre impressioni dell'opera che presentano invece un viola nettamente più intenso, come nel caso dell'esemplare conservato presso la Tōkyōtoritsu toshokan 東京都立図書館 (Biblioteca metropolitana di Tōkyō) (Fig. 44). Infine, le parti in inchiostro giallo presentano decorazioni di una tinta più scura, la stessa utilizzata per lo *hachimaki*. Anch'esse sono pressoché svanite o estremamente leggere e si notano solo a un'osservazione molto attenta. I bordi e il risvolto interno della veste sono di un brillante rosso, come si può intravedere all'altezza del petto grazie alla posa sporta in avanti del demone, o sulla porzione di stoffa che tocca terra sotto le ginocchia. Vi è poi un bianco *nagajuban* che spunta dall'orlo inferiore della veste, la cui pregiata trama



**Figura 44 Dettaglio esemplare  
Tōkyōtoritsu toshokan**



**Figura 45 Dettaglio karazuri**

<sup>124</sup> *Karakusamon*, in "JAANUS", <https://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/k/karakusamon.htm>, ultimo accesso 10 dicembre 2021.

è messa in evidenza dalla tecnica di stampa *karazuri* a motivo *irikobishi* (Fig. 45).

La ricerca di realismo e la caratterizzazione che Yoshitoshi conferì ai suoi personaggi rappresentandoli non solo come soggetti tipizzati e canonizzati con l'unico fine di narrare una storia, ma rendendoli individui mossi da emozioni e pulsioni abilmente trasmesse all'osservatore, fu l'elemento principale che contraddistinse la sua produzione matura, un'evoluzione decisiva e in continuo perfezionamento rispetto alle opere del decennio precedente. Come scrive Stevenson,

Yoshitoshi's revelation of the inner psychology of his characters, which is probably his greatest contribution to *ukiyo-e*, became increasingly sophisticated. This is seen both in the expressiveness of individual faces and in his interpretations of legends and historical stories.<sup>125</sup>

Oltre ai due protagonisti sono pochi altri gli elementi che figurano sullo sfondo spoglio del dittico, la maggior parte dei quali occupano la porzione sinistra dell'opera. Vi è innanzitutto la cassa in cui è riposto il braccio, che sebbene non sia direttamente rappresentato è possibile intuirne la presenza dall'espressione del demone. Si tratta di un baule ligneo i cui spigoli e le basi d'appoggio sono rivestiti con applicazioni metalliche caratterizzate da una brunitura nera resa nella stampa grazie all'effetto *shōmenzuri*. La naturale illusione di profondità e tridimensionalità è data dalla resa cromatica del legno, al cui colore di base è sovrimpresso inchiostro nero sfumato attraverso *bokashi* per creare punti lievemente più scuri all'interno e agli angoli, così da ottenere delle zone d'ombra giustificate dalla luce emanata dalla fiamma. Il baule è circondato da una *shimenawa* 注連縄 (corda delimitante), corda sacra utilizzata nel culto shintoista per delimitare un confine e contrassegnare un luogo o un oggetto sacro allontanandolo così dall'intrusione del maligno.<sup>126</sup> Come nel presente caso, le *shimenawa* sono tipicamente adornate con gli *shide* 紙垂 (carta appesa), pezzi di carta piegati a zig-zag e ramoscelli. Inoltre, in appositi fori realizzati sulle gambe presenti a entrambi i lati del baule passano due lunghe corde rosse, slegate e lasciate ricadere sul terreno, che probabilmente avevano lo scopo di sigillare il contenitore. Grazie all'inchiostatura rossa e gialla l'effetto finale richiama i fili intrecciati che le compongono, in contrapposizione alla *shimenawa* in cui essi sono invece resi unicamente dai tratti di inchiostro nero. Le nappe appoggiate a terra mostrano i singoli fili da cui sono realizzate e la tinta di rosso brillante appare leggermente sbavata

---

<sup>125</sup> STEVENSON, *Yoshitoshi's Strange...*, cit., p. 23.

<sup>126</sup> Ursula WIESER, "Shimenawa", in *Pour un vocabulaire de la spatialité Japonaise*, vol. 43, 2013, p. 225.

impregnando le fibre della carta (Fig. 47). Si tratta di una tinta rossa sintetica, tra le molte importate durante gli anni Meiji e che inizialmente Yoshitoshi utilizzò in abbondanza, per poi ricorrervi gradualmente sempre meno nelle opere più mature, impiegandole con maggiore moderazione così da mantenere un'armonia di colori più tenui e delicati.

Il secondo e ultimo oggetto di scena è un *takatōdai* 高灯台 (alto portalampada), supporto per lampada a olio composto da una base e un palo ligneo sulla cui cima vi è posato un piattino ricolmo d'olio con uno stoppino (Fig. 46). Il *tōdai* è laccato nero sul corpo principale, mentre sulla base sono presenti anche laccature rosse e oro. Come per le parti che compongono la cassa e le armi, anche nel caso del portalampada l'effetto lucente della laccatura è reso attraverso la tecnica *shōmenzuri*, che conferisce all'oggetto d'arredo una brillantezza verosimile. Di estremo realismo e maestria è inoltre la resa della fiamma che brucia sul piccolo piatto della lampada a olio, i cui tratti sottili e sinuosi definiscono perfettamente l'essenza impalpabile del fuoco che si assottiglia sempre di più, così come l'inchiostatura realizzata con tinte che sfumano gradualmente e in modo armonico da un intenso rosso alla base fino a un giallo chiaro e delicato alla cima passando per un brillante arancione. Alla piccola fiammella sostenuta dall'alto portalampada spetta il compito di definire i giochi d'ombre che Yoshitoshi riprodusse con abilità sui volti dei protagonisti e all'interno della cassa.

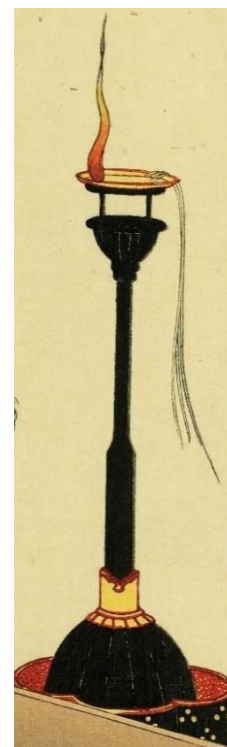


Figura 46 Dettaglio *takatōdai*

Infine, ulteriore peculiarità di tale serie fu l'approccio alla rappresentazione dello sfondo, con tre esemplari su sette completamente privi di *background*, tra cui l'opera in esame. Se apparentemente sembra non esserci nulla da notare, una certa attenzione va però dedicata a tale mancanza di sfondo, un'assenza che rivela interessanti particolari tecnici. Innanzitutto, non si tratta di uno sfondo semplicemente non inchiostrato: a un'osservazione attenta nelle giuste condizioni di luce è osservabile come esso sia in realtà coperto di un leggero velo di inchiostro.<sup>127</sup> Se ciò risulta quasi impercettibile nell'esemplare della collezione Chiossone, è molto più evidente in esemplari il cui stato di conservazione dei colori ha mantenuto nel tempo una maggiore intensità, come nel caso del dittico conservato presso la Biblioteca metropolitana di Tōkyō. Inoltre, porzioni

<sup>127</sup> SUGAWARA, *Tsukioka Yoshitoshi den...*, cit., p. 280.

di inchiostro più scuro e intenso sono applicate tramite sfocatura *bokashi* attorno alle figure di Tsuna e del demone Ibaraki, creando l'effetto di realistiche ombre.<sup>128</sup> Per concludere, un ultimo elemento che caratterizza lo sfondo è la presenza di un leggero *goffrage* probabilmente ottenuto attraverso la tecnica di stampa *nunomezuri*, che oltre a rendere gli effetti delle fibre dei tessuti veniva talvolta utilizzata sugli sfondi dai colori tenui e chiari (Fig. 47).<sup>129</sup> Ciò risulta è molto evidente in certi punti del foglio, soprattutto sul confine con il bordo esterno delimitato dal contorno nero. Osservando le due porzioni di foglio all'interno e all'esterno del margine appare chiara la differenza di grana, denotando il ricorso al *nunomezuri*.



Figura 47 Dettaglio *nunomezuri* sullo sfondo

Richiamando vagamente le opere della produzione giovanile, in tutti e sette i dittici della serie ritorna l'elemento testuale, un breve spazio narrativo che riassume in poche righe la vicenda rappresentata nonostante, come precedentemente evidenziato, si trattasse di storie talmente note al pubblico da rendere il testo probabilmente superfluo. Nel caso in esame viene riassunta la contesa tra Watanabe no Tsuna e il demone Ibaraki. Si riporta la traduzione nella scheda iniziale dell'opera.

Dalla fine del 1875 l'utilizzo dei sigilli censori venne sospeso e sostituito dall'introduzione dell'obbligo di inserire la data di registrazione dell'opera (*otodoke* 御届) seguita dal nome e dall'indirizzo completo di autore ed editore.<sup>130</sup> In questo caso è possibile leggere tali informazioni nell'angolo in basso a sinistra, all'interno di una cornice composta da due draghi le cui fauci si spalancano su una piccola *hōju* 宝珠 (gemma dei desideri), gemma a forma di lacrima sacra nel culto buddhista che si crede abbia il potere di purificazione, di sconfiggere il male e realizzare i desideri.<sup>131</sup>

<sup>128</sup> *Ibid.*

<sup>129</sup> *Nunomezuri*, in "JAANUS", cit.

<sup>130</sup> KEYES, *Courage and silence...*, cit., pp. 323-329.

<sup>131</sup> *Hōju*, in "JAANUS" <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/h/houju.htm>, ultimo accesso 10 dicembre 2021.

### 3.3.4. Opere di analogo soggetto

La rappresentazione della leggenda di Watanabe no Tsuna e del demone Ibaraki da parte di Yoshitoshi non si limitò esclusivamente al presente dittico. Egli ripropose tale narrazione più volte in diversi momenti della sua vita, in diversi stili, in diversi formati e ritraendo diverse scene della vicenda. Per poter visivamente osservare un'evoluzione dello stile dell'artista nel progredire della sua carriera si propongono qui le sue altre opere di analogo soggetto conservate in altre collezioni.

La prima opera che egli realizzò fu *Watanabe Genji Tsuna* 渡邊源治綱 del 1865 appartenente alla serie *Wakan hyaku monogatari* (Fig. 48). Raffigurato vi è solamente il guerriero, che sotto un'incessante pioggia giunge a cavallo presso il Rashōmon con l'intenzione di cacciare il demone che lo infesta.<sup>132</sup>



Figura 48 *Watanabe Genji Tsuna*, 1865. MFA

Di poco successiva al dittico orizzontale precedentemente analizzato, fu il dittico verticale *Rashōmon Watanabe no Tsuna oniudekin no zu* 羅生門渡辺綱鬼腕斬之図 (Rappresentazione di Watanabe no Tsuna che taglia il braccio del demone presso il Rashōmon) del 1887 (Fig. 49). La scena è la medesima immortalata nella stampa di vent'anni prima, ma il nuovo formato permise a Yoshitoshi di aggiungere nella sezione superiore del dittico anche il minaccioso demone, che ritratto con il suo vero aspetto è in procinto di attaccare Tsuna.<sup>133</sup>

La quarta e ultima rappresentazione fu *Rōba kiwan wo mochisasru zu* 老婆鬼腕を持去る図 (Immagine dell'anziana donna che recupera il suo braccio) del 1889, appartenente alla sua ultima serie *Shinkei sanjūrokkaisen* (Fig. 50). L'opera cristallizza l'istante in cui

<sup>132</sup> STEVENSON, *Yoshitoshi's Strange...*, cit., pp. 40-41.

<sup>133</sup> ING, SCHAAP, *Beauty and violence...*, cit., p. 87.

il demone, che ancora parzialmente presenta i tratti dell'anziana zia, si sta dando alla fuga con il braccio finalmente recuperato.<sup>134</sup>



**Figura 49** *Watanabe no Tsuna oniudekin no zu*, 1887. Insatsu Hakubutsukan Tōkyō

Si osserva dunque come in soli tre anni, tra il 1886 e il 1889, Yoshitoshi propose ben tre diverse scene tratte dalla vicenda di Watanabe no Tsuna e Ibarakidōji. Interessante è osservare come esse, disposte in ordine cronologico di realizzazione, raffigurino proprio le diverse sequenze del leggendario racconto: la lotta tra il guerriero e il demone presso il Rashōmon, il tentativo del demone sotto mentite spoglie di riottenere il proprio braccio e infine l'istante in cui, recuperato l'arto, prontamente fugge.



**Figura 50** *Roba kiwan wo mochisaru zu*, 1889. British Museum

<sup>134</sup> STEVENSON, *Yoshitoshi's Strange...*, cit., pp. 94-95.

### 3.4. *Enchū no tsuki*

<b>Titolo</b>	<i>Enchū no tsuki</i> 烟中月 (Luna tra il fumo)
<b>Serie</b>	<i>Tsuki hyakushi</i> 月百姿 (Cento aspetti della luna)
<b>Data</b>	2/1886
<b>Firma</b>	<i>Yoshitoshi</i> 芳年
<b>Sigillo</b>	<i>Taiso</i> 大蘇
<b>Editore</b>	Akiyama Buemon 秋山武右衛門, Nihonbashi Muromachi sanchōme 9-banchi 日本バシ室町二丁目九バンチ (ca. 1882-1920) <sup>135</sup>
<b>Intagliatore</b>	Yamamoto tō 山本刀 (Yamamoto Shinji 山本信司, ?-?) <sup>136</sup>
<b>Formato</b>	<i>Ōban</i> verticale 35,9 x 24,2 cm
<b>Inventario</b>	MC(S-2602/91)

<sup>135</sup> MARKS, *Japanese woodblock...*, cit., p. 320

<sup>136</sup> KEYES, *Courage and silence...*, cit., p. 303.





Figura 51 *Enchū no tsuki*, 1886. MC(S-2602/91)

### 3.4.1. La serie *Tsuki hyakushi* e l'esemplare del Museo Chiossone

La xilografia policroma in esame appartiene alla monumentale serie *Tsuki hyakushi*, celebre opera realizzata da Yoshitoshi nel corso degli ultimi sette anni della sua vita (1885-1892) e ancora oggi considerata il suo più grande capolavoro, la più nota serie di *nishike* all'interno della produzione dell'artista. Pubblicata da Akiyama Buemon, editore con cui Yoshitoshi strinse nel corso degli anni un profondo legame sia professionale che personale, *Tsuki hyakushi* venne presentata nell'ottobre 1885 con il rilascio di piccoli gruppi di stampe o stampe singole, raggiungendo già nel giugno 1887 la pubblicazione di cinquanta esemplari. Da quel momento in poi la realizzazione della serie subì un importante rallentamento richiedendo cinque ulteriori anni per ultimare e pubblicare i restanti cinquanta esemplari.<sup>137</sup> Le ultime stampe vennero pubblicate nell'aprile 1892, poco meno di due mesi prima della scomparsa del loro creatore.<sup>138</sup>

Come indicato dal titolo, la serie si compone di cento fogli singoli in formato *ōban* verticale e presenta protagonisti e temi estremamente diversificati, tutti però allo stesso tempo tra loro rigorosamente legati dalla costante presenza della luna. Con soggetti tratti da storie e leggende della cultura giapponese e cinese, da componimenti poetici *waka*, *haiku* e *kanshi*, dal repertorio *kōdan*, dal teatro *kabuki* e *nō*, così come dalla cultura urbana di Edo, la serie riflette e trasmette un forte interesse dei suoi ideatori nei confronti di arti e letteratura (*bungei* 文芸) che, come sottolinea Sugawara:

またここで言う文芸とは、多くは江戸の産物であった。つまり芳年の晩年の作風は、もはや失われてしまった「江戸」への回帰と言ってもよいだろう。

La maggior parte delle qui citate arti erano prodotti di Edo. In altre parole, si può dire che lo stile degli ultimi anni di Yoshitoshi sia un ritorno alla ormai perduta "Edo".<sup>139</sup>

La già precedentemente osservata predilezione dell'artista verso il passato e la cultura tradizionale autoctona, confermata anche dall'esclusione di elementi occidentali nella selezione dei soggetti rappresentati nonostante il periodo storico di realizzazione, trova in *Tsuki hyakushi* il suo massimo riscontro, trasmettendo quella che ancora Sugawara definisce essere una tendenza nostalgica (*kaikoteki keikō* 懐古的傾向) per l'ormai

<sup>137</sup> UHLENBECK, NEWLAND, *Yoshitoshi. Masterpieces...*, cit., p.135.

<sup>138</sup> Il protrarsi e acuirsi della malattia gli impedì di completare la selezione dei colori per le ultime due o tre stampe, compito che svolse l'allievo Mizuno Toshikata. Amy Reigle NEWLAND, "The great authority of *ukiyo-e* masters': the making of Tsukioka Yoshitoshi's public persona", in Uhlenbeck, Newland (a cura di), *Yoshitoshi. Masterpieces...*, cit., p. 33.

<sup>139</sup> SUGAWARA, *Tsukioka Yoshitoshi den...*, cit., p. 254. Traduzione a cura dell'autrice.

sempre più distante cultura di epoca Edo.<sup>140</sup> Più schematicamente Stevenson suddivide i cento soggetti raffigurati in quattro principali vaste categorie: soggetti tratti dalla mitologia e dal folklore, figure appartenenti alla corte Heian, guerrieri e samurai di periodo Sengoku, personaggi del più recente passato Tokugawa e della cultura urbana.<sup>141</sup> Oltre alle figure della tradizione giapponese non mancano soggetti tratti dalla storia e dalla cultura cinese (sedici), una scelta che riflette il debito culturale verso il continente e il rinnovato interesse del Giappone Meiji verso le proprie radici culturali.<sup>142</sup> A esclusione del breve titolo contenuto nell'apposito cartiglio, alle rappresentazioni non è accompagnato alcun apparato testuale che spieghi o introduca la scena illustrata, rendendo così molte delle opere raffiguranti personaggi minori al giorno d'oggi enigmatiche e di difficile comprensione. Se per l'osservatore contemporaneo possa apparire complicato riconoscere molti dei protagonisti, probabilmente diverso fu per il pubblico della Tōkyō di fine Ottocento a cui le opere erano rivolte, un pubblico che aveva vissuto nel pieno della cultura di Edo e poteva dunque coglierne i riferimenti con facilità, nostalgia e interesse.<sup>143</sup>

Come accennato, in tale vastità e varietà di temi l'unico elemento unificante è la presenza costante della luna. Da sempre elemento chiave nella tradizione culturale dell'arcipelago, raffigurata e decantata in arte e letteratura e ricorrente presenza nella produzione più matura dell'artista, in *Tsuki hyakushi* la luna diviene motivo conduttore, tema portante sempre presente ma allo stesso tempo sempre diversa, unica e particolare in ognuna delle cento rappresentazioni. Quella realizzata da Yoshitoshi fu la prima grande serie di *nishikie* totalmente dedicata al corpo celeste, che in essa assunse un nuovo valore nel momento in cui venne in stretta relazione con la sfera delle emozioni umane acquisendo così un enorme potenziale psicologico. Al di là dello specifico personaggio o vicenda, il principale interesse dell'artista fu infatti quello di studiare e proporre una narrazione visiva dell'immenso spettro dei sentimenti umani, dello stato psicologico di uomini e donne più o meno celebri immortalati in significativi istanti della propria esistenza. Proprio come scrive Stevenson: "*Tsuki hyakushi* is not only about the moon, it is about people".<sup>144</sup> La serie si pone come il massimo esempio dell'interesse del suo autore nei confronti dell'introspezione umana. La maggior parte dei soggetti sono ritratti

---

<sup>140</sup> *Ibid.*; UHLENBECK, NEWLAND, *Yoshitoshi. Masterpieces...*, cit., p.135.

<sup>141</sup> STEVENSON, *Yoshitoshi's One Hundred...*, cit., pp. 58-59.

<sup>142</sup> *Ivi*, pp. 59-60.

<sup>143</sup> SUGAWARA, *Tsukioka Yoshitoshi den...*, cit., p. 253.

<sup>144</sup> STEVENSON, *Yoshitoshi's One Hundred...*, cit., p. 52.

in momenti di solitudine e contemplazione, non immortalati in scene caratteristiche ma cristallizzati nell'istante appena precedente o successivo a esse, istanti in cui ciò che assume importanza non è più la vicenda narrativa ma lo stato d'animo interiore che la permea. Per raggiungere tale scopo anche le scelte compositive e stilistiche ebbero un ruolo chiave e negli anni della pubblicazione della serie Yoshitoshi aveva ormai perfezionato definitivamente il proprio stile distintivo. Innanzitutto, ormai abbandonate una gran parte delle stridenti tinte ad anilina iniziò a prediligere una palette di colori ridotta, dai colori più tenui e caratterizzata dall'uniformità dei toni. Gli sfondi in contrasto con gli scuri e cupi *background* delle serie del ventennio precedente quali *Kaidai hyakusensō* divennero più semplificati e quasi spogli, privi di elementi complessi; le opere presentarono un ristretto numero di personaggi verso i quali allo stesso tempo crebbe la cura e l'attenzione al realismo nella rappresentazione della figura umana.<sup>145</sup> In *Tsuki hyakushi* non manca infatti il ricorso al realismo occidentale evidente proprio nelle espressioni facciali, nelle pose e nella gestualità dei soggetti. Come già lampante nelle produzioni degli anni Settanta, l'artista possedeva uno spiccato interesse per nuovi e anomali angoli di rappresentazione, tendenza compositiva che trovò la sua massima espressione nella serie in questione in cui illustrò i soggetti frontalmente, di profilo, di schiena, in altre parole da qualsiasi angolo fosse migliore per veicolare l'atmosfera e l'umore desiderati.<sup>146</sup> In *Tsuki hyakushi*, così come nelle xilografie di analogo periodo, tali scelte stilistiche vennero scrupolosamente applicate così da rafforzare le implicazioni psicologiche sperate.

The pictorial details of the Moon Series are often delightful – and seldom purely pictorial. They are there for a purpose. Like style, composition, and coloration, they build the atmosphere of a print.<sup>147</sup>

Inoltre, nella serie Yoshitoshi omaggiò le tradizioni artistiche del passato facendo coesistere nella stessa stampa diversi stili delle principali scuole di pittoriche giapponesi, selezionati sulla base di quale fosse il più adatto a veicolare una data atmosfera. Per esempio,

A common combination of styles in the Moon Series includes human figures drawn in the ukiyo-e manner, carefully delineated and distinct, which are set in more

---

<sup>145</sup> SUGAWARA, *Tsukioka Yoshitoshi den...*, cit., pp. 247-248.

<sup>146</sup> STEVENSON, *Yoshitoshi's One Hundred...*, cit., p. 56.

<sup>147</sup> *Ivi*, p. 54.

impressionistic backgrounds, brushed in a style related to the Shijō school of painting.

[...] he added a painterly quality to woodblock prints.<sup>148</sup>

Sulla base di tali osservazioni si può dunque concludere che, riprendendo le parole di Segi Shinichi,

[...] he sought to preserve what was good about the heritage he had apprenticed into, while at the same time selectively and adaptively augmenting it with some of the better things from other traditions. Progressive where it counted, he labored to conserve his own tradition by keeping it alive. Nowhere was this delicate balance more precisely attuned than in the works of this, his period of artistic maturity.<sup>149</sup>

Sin dalla pubblicazione delle prime stampe nel 1885 *Tsuki hyakushi* ebbe un grandissimo successo, continuando a essere apprezzata nonostante il passare degli anni fino a risultare ancora oggi tra le serie di xilografie policrome più collezionate.<sup>150</sup> Al clamoroso successo contribuì innanzitutto la dedizione e passione di editore e artista, i quali lavorarono ambiziosamente alla realizzazione della serie con lo scopo di dar vita a un'opera di qualità e pregio. Nel corso della sua intera realizzazione vennero dunque mantenuti standard di alto livello, a cui intagliatore e stampatore resero giustizia con ottimi risultati. Akiyama Buemon fu inoltre capace di sfruttare sapientemente le opportunità offerte dai nuovi sistemi di comunicazione di massa, servendosi della stampa giornalistica come mezzo per pubblicizzare e diffondere la notizia del rilascio delle nuove opere. Sebbene egli ricorse a tale espediente anche con altre opere di Yoshitoshi, ciò portò grandi risultati soprattutto per *Tsuki hyakushi* di cui con frequenza anticipò sui quotidiani le varie pubblicazioni accrescendo e stimolando l'interesse del pubblico. Facendo leva sull'originalità delle rappresentazioni e dei soggetti, sulla novità stilistiche, sull'alta qualità di incisione e stampa allo stesso tempo celebrando la figura di Yoshitoshi e il suo virtuosismo, l'editore contribuì alla fama della serie e all'elevazione dello stesso artista.<sup>151</sup> Appurato il grande successo della serie Akiyama decise di conservare le matrici lignee così da poter realizzare in futuro nuove tirature delle stampe. Un successo a livello commerciale fu l'idea di promuovere sullo *Yomiuri shinbun* il 17 giugno 1892, solo otto giorni dopo la scomparsa dell'artista, la pubblicazione di un'edizione in formato album rilegato (*gajō* 画帖) contenente la serie completa. Composto da centoquattro fogli,

---

<sup>148</sup> Ivi, pp. 55-56.

<sup>149</sup> SEGI, *Yoshitoshi: The Splendid...*, cit., pp. 58-59.

<sup>150</sup> UHLENBECK, "The phases...", cit., p. 8.

<sup>151</sup> NEWLAND, "The great authority...", cit., pp. 33-34.

rispettivamente le cento stampe, due pagine con l'indice delle illustrazioni, una prefazione e la pagina del titolo, secondo gli articoli dell'epoca l'album venne presentato in una duplice edizione: una più costosa con la copertina in *donsu* 緞子 (damasco in seta) e un'edizione più economica in *kuzufu* 葛藤 (tessuto ottenuto dalle fibre di kudzu).<sup>152</sup>

La doppia pagina dell'indice non venne realizzata da Yoshitoshi, all'epoca già ricoverato, ma dal calligrafo Nagai Sogaku 永井素岳 (1852-1915). Esso si presenta con un design che ricorda un *shikishi harimaze byōbu* 色紙貼交屏風 (paravento con apposte poesie su carta decorata) caratterizzato da un elegante sfondo con vegetazione sul quale figurano come fossero incollati variopinti cartigli raffinatamente decorati e arricchiti da pregiati effetti di stampa come *bokashi* e *karazuri*, sui quali sono riportati con diversi stili calligrafici i titoli delle opere, sebbene non sempre corrispondano a quelli effettivamente iscritti nei cartigli delle singole stampe e non siano cronologicamente disposti (Fig. 52).<sup>153</sup> Va sottolineato inoltre come l'indice riporti la data di maggio 1892, dimostrando che Akiyama avesse già intenzione di creare l'album prima ancora della scomparsa di Yoshitoshi.

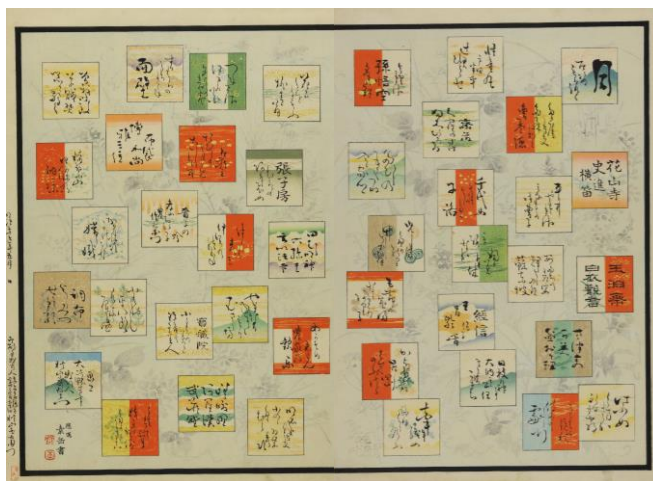


Figura 52 *Mokuroku*, 1892. MC(S-2602/1-2)

Per quanto riguarda la prefazione, essa venne compilata dal poeta e calligrafo amico di Yoshitoshi Keikaen (Sashima) Keika (1830-1899), come dimostra la presenza del suo sigillo.<sup>154</sup> Rispetto all'indice, la prefazione venne scritta ancor prima, nel 1885, quando la produzione della serie era da poco cominciata. È interessante mettere a confronto la versione dell'album che emerge dai resoconti con l'esemplare conservato presso il Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone". Completo di tutte le cento stampe, l'album non presenta innanzitutto la tipica rilegatura sul lato lungo *orihon* 折り本 (album a

<sup>152</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>153</sup> HINOHARA Kenji 日野原健司, *Tsukioka Yoshitoshi Tsuki hyakushi* 月岡芳年 月百姿 (Tsukioka Yoshitoshi. Cento aspetti della luna), Tōkyō, Seigensha Art Publishing, 2017, p. 126.

<sup>154</sup> STEVENSON, *Yoshitoshi's One Hundred...*, cit., p. 71.

fisarmonica), ma i fogli sono semplicemente uniti da due corti e sottili cordoncini inseriti in quattro piccoli fori praticati sul lato corto superiore, permettendo così di sfogliare l'album non orizzontalmente ma verticalmente (Fig. 53). L'album non presenta la sopracitata copertina in tessuto ma una neutra e spoglia



**Figura 53 Rilegatura album collezione Chiossone**

copertina in carta. Sono inoltre assenti sia il foglio con il titolo, sia la prefazione di Keika. Sulla base di tali elementi si potrebbe dunque ipotizzare che l'album appartenente alla collezione Chiossone non facesse parte degli esemplari pubblicati da Akiyama Buemon nel giugno 1892, ma che sia stato composto in un diverso contesto. I singoli esemplari delle opere potrebbero esser stati acquistati nel corso della loro pubblicazione, anni in cui Chiossone risiedeva regolarmente a Tōkyō, oppure potrebbe essere stato acquistato già rilegato da terzi. Interessante è il fatto che, nonostante l'assenza delle altre componenti, esso presenti comunque le due pagine dell'indice. A differire dall'edizione di Akiyama è infine l'ordine delle stampe, che nel caso della collezione genovese non presenta una disposizione cronologica basata sulla data di produzione e pubblicazione, ma risulta invece essere apparentemente casuale e non ordinato secondo un dato criterio. Questo tipo di formato rilegato ha impedito che la serie venisse esposta al pubblico, in quanto per renderlo possibile sarebbe stato necessario slegare l'album e montare ogni singolo foglio su *passepapier*. La conservazione in tale formato ha permesso alle xilografie di mantenere colori brillanti e in generale conservati egregiamente, non avendo subito un'esposizione prolungata ad agenti atmosferici e fonti luminose. Tuttavia, nei numerosi casi di stampe i cui pigmenti hanno subito fenomeni di annerimento o ossidazione indipendente da tali fattori, gli effetti di tale processo di degrado hanno intaccato il retro del foglio antecedente a quello in questione, talvolta trapassando o addirittura intaccando le due o tre opere precedentemente disposte. Al di là del degrado di alcuni pigmenti, la serie presenta esemplari di ottima qualità in un'eccellente stato di conservazione, una qualità intaccata solo da piccoli difetti come impressioni fuori registro e piccole macchie di inchiostro.

Tenendo in considerazione la vastissima e diversificata disponibilità di soggetti, tematiche, stili e atmosfere offerta da *Tsuki hyakushi*, per la presente analisi la scelta è

dopo attenta riflessione ricaduta sulla stampa *Enchū no tsuki*. Le ragioni sono in realtà molteplici, la maggior parte delle quali arbitrarie: va perciò sottolineato che numerose altre xilografie policrome avrebbero egregiamente incarnato le caratteristiche e le peculiarità dell'intera serie. Attraverso tale esempio si propongono dunque solo alcune delle molteplici particolarità, atmosfere, dettagli, scelte compositive e stilistiche operate dall'autore nella realizzazione di tale monumentale raccolta. Trovandosi di fronte a un'opera che attraverso la rappresentazione di singoli istanti cristallizzati nel tempo copre un arco temporale che spazia dalla fondazione della dinastia Han (206 a.C. - 220 d.C.) sino a scene della Edo in cui lo stesso artista trascorse la sua gioventù, appare come un compito quasi impossibile quello di selezionare una sola stampa che ne possa essere emblema ed esempio perfetto. Ogni stampa a modo suo fornisce infatti interpretazioni e sfaccettature di per sé uniche.

### 3.4.2. Incendi e pompieri nel Giappone Edo

*Enchū no tsuki* appartiene al ristretto gruppo di rappresentazioni di soggetti anonimi che Yoshitoshi non estrapolò dal panorama letterario dell'epoca, da storie e leggende del passato, bensì dalla quotidianità e dalla cultura urbana di Edo. In particolare, gli uomini raffigurati sono pompieri cittadini immortalati nel momento in cui il loro ruolo e valore trovavano massimo riconoscimento: nel corso dell'estinzione di un incendio.

Invero, la storia della città di Edo fu nel corso dei secoli segnata da frequenti episodi di incendi e conflagrazioni più o meno devastanti. Da piccolo centro urbano sviluppatosi attorno al castello dello *shōgun* Tokugawa, la densità abitativa di Edo crebbe sempre di più e con essa i suoi confini, fino a diventare il più esteso centro cittadino del Giappone moderno. Città di un Paese ricco di legname, Edo era costituita da edifici quasi esclusivamente realizzati in legno, sempre più ravvicinati e ammassati nei quartieri commerciali conseguentemente alla crescita demografica. Sommando a tali caratteristiche strutturali i metodi di riscaldamento dell'epoca, come bracieri e *kotatsu* 炬燵 (basso tavolo con sistema di riscaldamento), alle fonti di illuminazione e ai fuochi delle cucine, Edo divenne una città inevitabilmente incline al rischio di pericolosi incendi.<sup>155</sup> Secondo le fonti, nel corso dell'epoca Tokugawa subì in media un incendio ogni tre-cinque anni, principalmente tra dicembre e marzo, i mesi più ventosi.<sup>156</sup> Nel

---

<sup>155</sup> YAMAMOTO Sumiyoshi, "Fire-Fighting and Disaster Prevention in Edo", in *Journal of Japanese Trade & Industry*, November/December, 2000, pp. 27-28.

<sup>156</sup> IWABUCHI Reiji, "Citizens' Awareness of Firefighting in Edo: Analysing Eighteenth-Century Textbooks on Firefighting", trad. di Kuboyama Hisashi, in Watanabe Koichi, Kimura Akiko (a cura di), *Dealing with*



tentativo di contrastare gli incendi o di ridurre al minimo i danni da essi provocati, numerose furono le misure susseguitesesi nel corso dei secoli. Tra gli accorgimenti per tutelare la città vi furono incentivi per la costruzione di muri e tetti ignifughi, l'ampliamento di strade, la costruzione di alti argini e la scelta di lasciare terreni non costruiti "tagliafuoco" (*hiyokechi* 火除地) così da impedire la rapida propagazione delle fiamme.<sup>157</sup> Altri provvedimenti furono il trasferimento di templi e santuari al di fuori dal centro urbano, vasti edifici che a causa della loro estensione e altezza rendevano più facile che lapilli e braci ardenti si spargessero verso le costruzioni circostanti; così come l'iniziale imposizione di tenere secchi colmi d'acqua al di fuori delle proprie abitazioni e attività commerciali, sostituiti poi da meccanismi a pompa più efficaci. Infine, vennero costruite torri di guardia (*hinomiyagura* 火の見櫓) erette in vari punti della città per poter individuare quanto prima lo scoppio di incendi.<sup>158</sup> Oltre a tali pratiche misure di prevenzione, la più importante decisione nella lotta agli incendi fu l'istituzione di un corpo di pompieri (*hikeshi* 火消). Il primo corpo di uomini addetti alla lotta agli incendi venne istituito nella prima metà del XVII secolo dallo *shōgun* per l'esclusiva protezione del castello, mentre ai *daimyō* venne affidata la responsabilità delle loro magioni e delle aree a esse circostanti. Il resto della popolazione comune continuò così a vivere nel costante pericolo di conflagrazioni. Fu in seguito al grande incendio di Meireki (*Meireki no taika* 明暦の大火) che nel 1657 distrusse gran parte della città che lo shogunato istituì un primo corpo di pompieri-militari sotto le proprie direttive (*jōbikeshi* 定火消).<sup>159</sup> La necessità di sistematizzare un'organizzazione che operasse più attivamente nelle aree residenziali cittadine tra la gente comune portò nel 1718 a una serie di riforme che risultarono nell'ufficializzazione della prima organizzazione di pompieri cittadini detti *machibikeshi* 町火消.<sup>160</sup> Sulla sponda ovest del fiume Sumida vennero così istituite quarantotto unità, una per ognuno dei quarantotto distretti, rispettivamente indentificate da un *hiragana* del sillabario giapponese *iroha* いろは e che divennero perciò note come *Iroha shijūhachi kumi* いろは四十八組 (Quarantotto unità *Iroha*). Ogni unità era caratterizzata da uno specifico standardo detto *matoi* 纏. Sulla sponda est

---

*Disasters: Environmental History of Early Modern Cities (Edo, Istanbul, London, Pest, and Prague)*, National Institutes for Humanities, Tōkyō, 2021, p. 62.

<sup>157</sup> Rosa CAROLI, *Tokyo segreta. Storie di Waseda e dintorni*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, 2012, p. 49.

<sup>158</sup> IWABUCHI, "Citizens' Awareness...", cit., pp. 28-29.

<sup>159</sup> William W. KELLY, "Incendiary Actions. Fires and Firefighting in the Shogun's Capital and the People's City", in James L. McClain et al. (a cura di), *Edo and Paris: Urban Life and the State in the Early Modern Era*, Cornell University Press, Ithaca, London, 1994, pp. 315-16.

<sup>160</sup> Mary Alice HADDAD, "From Undemocratic to Democratic Civil Society: Japan's Volunteer Fire Departments", in *The Journal of Asian Studies*, 69, 1, 2010, p.37; IWABUCHI, "Citizens' Awareness...", cit., p.62; YAMAMOTO, "Fire-Fighting...", cit., p. 30.

del fiume vi erano altre sedici unità (Honjo Fukugawa jūroku kumi 本所・深川十六組) per un totale di sessantaquattro corpi dediti alla lotta agli incendi in tutta Edo. Pochi anni dopo le unità vennero raggruppate in otto più ampie brigate. Secondo le fonti, nel 1738 la città vantava 11.429 pompieri su una popolazione di circa 500.000 abitanti.<sup>161</sup>

Tra i *machibikeshi* la gerarchia dell'unità consisteva in un leader (*tōdori* 頭取), un capitano (*kashira* 頭), un portainsegna (*matoimochi* 纏持), scalatori (*hashigomochi* 梯子持) e uomini ordinari (*hirabito* 平人) sia regolari che membri occasionali.<sup>162</sup> Le squadre di pompieri inizialmente composte da residenti dei quartieri iniziarono ad arricchirsi di esperti costruttori edili (*tobi* 鳶), che divennero alla fine del secolo la componente principale dell'organizzazione. Il loro ruolo si rivelò fondamentale in relazione al metodo di lavoro dell'organizzazione: l'azione degli *hikeshi* si basava infatti non tanto sull'estinguere l'incendio ma sul limitarne la propagazione. In caso di incendio l'accesso all'area interessata veniva limitato ai pompieri, i quali si arrampicavano sul tetto in fiamme dell'edificio per poi distruggerlo così da dirigere le fiamme verso l'alto e proteggere le case circostanti. Questa tecnica antincendio per mezzo di demolizione (*hakai shōbō* 破壊消防) necessitava dunque di uomini abili ad arrampicarsi sulla cima agli edifici proprio come gli esperti *tobi*, muniti di corde, ganci, seghe e martelli per inerpicarsi con facilità e portare a termine il lavoro.<sup>163</sup>

Si trattava di uomini orgogliosi del proprio ruolo, molto uniti tra di loro, fedeli al proprio gruppo, pronti a sostenersi a vicenda. La maggior parte di loro proveniva dalle classi popolari ed erano noti per il loro linguaggio diretto, per i modi bruschi, così come per la tendenza a ricoprirsì il corpo di tatuaggi. Attorno alla figura dello *hikeshi* andò a svilupparsi con gli anni un ben definito immaginario: la popolazione di Edo li ammirava e li temeva allo stesso tempo, ne lodava il coraggio e l'eroismo, li considerava essere i protettori dei cittadini.<sup>164</sup> Con frequenza tra le diverse brigate si instaurava una certa rivalità che poteva culminare in sfide riguardo chi fosse giunto prima sul luogo dell'incendio e avesse dunque diritto a ottenere il compenso o quale fosse la brigata più eroica e efficiente.<sup>165</sup> La loro condotta talvolta indisciplinata, il loro gergo e le pose

---

<sup>161</sup> YAMAMOTO, "Fire-Fighting...", cit., p. 30.

<sup>162</sup> *Ibid.*; KELLY, "Incendiary...", cit., p. 322.

<sup>163</sup> *Ivi*, p. 314.

<sup>164</sup> HADDAD, "From Undemocratic...", cit., p. 37.

<sup>165</sup> *Ibid.*

caratteristiche li resero soggetti di spettacoli teatrali *kabuki*, della letteratura popolare e delle xilografie dell'epoca.<sup>166</sup>

Whether admired or despised, Edo-period firefighters provided dramatic and colorful characters for many genres of art during that period and those that followed, including *kabuki* and *bunraku* plays and woodblock prints.<sup>167</sup>

Negli anni in cui Yoshitoshi realizzò la stampa *Enchū no tsuki*, successivamente alla caduta del *bakufu*, la gestione del corpo dei pompieri cittadini era ormai stata trasferita al Governo di Tōkyō che nel 1871 stabilì un dipartimento ufficiale dei vigili del fuoco.<sup>168</sup> Il fascino che caratterizzava l'organizzazione rimase però un elemento chiave della cultura urbana della città, un'essenza che in più occasioni l'artista decise di immortalare.

Yet the popular valorization of the firefighters seems to have been rather specific to the first half of the nineteenth century [...]. Their battles, against fires and each other, not only were incidents in the city's everyday life but also embellished events in its public culture.<sup>169</sup>

### 3.4.3. Soggetto: *machibiksehi*

Entrando nello specifico della stampa, essa immortala alcuni pompieri nel momento decisivo della loro professione, intenti a contrastare la conflagrazione che devasta gli edifici circostanti. Nonostante gli uomini ritratti siano ben cinque, l'occhio dell'osservatore si focalizza sin da subito sul soggetto in primo piano ritratto di spalle, una figura anonima intenta a contemplare il mare di fiamme di fronte a sé. La posa ferma apparentemente passiva e in netto contrasto con le agitate fiamme è in realtà perfettamente giustificata dal suo ruolo all'interno della brigata. Si tratta infatti di un *matoimochi*, un portainsegna. Come precedentemente accennato, con *matoi* si fa riferimento alle insegne distintive delle varie brigate, ognuna delle quali ne possedeva una dalla forma differente così da distinguersi dagli altri gruppi. Caratterizzato da un manico in legno, un corpo principale in carta e inserti in pelle, la funzione del *matoi* era quella di segnalare la presenza di un incendio, di rivendicare il ruolo di una data brigata nel domarlo, così come di coordinare a distanza e nel caos delle fiamme i movimenti dei compagni.<sup>170</sup> Il ruolo del

---

<sup>166</sup> KELLY, "Incendiary...", cit., p. 325.

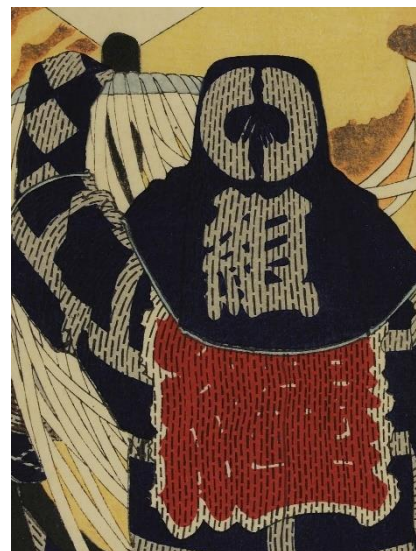
<sup>167</sup> HADDAD, "From Undemocratic...", cit., p. 37.

<sup>168</sup> *Ibid.*

<sup>169</sup> KELLY, "Incendiary...", cit., p. 327.

<sup>170</sup> STEVENSON, *Yoshitoshi's One Hundred...*, cit., p. 121.

*matoimochi* era estremamente ammirato e stimato in quanto considerato essere il più rischioso a causa della necessità di trovarsi nel punto più vicino al cuore dell'incendio. Allo stesso tempo, tale livello di pericolo permetteva loro di ricevere un salario molto più alto rispetto agli altri membri della brigata e di godere di profondo rispetto.<sup>171</sup> Oltre all'evidente standardo, ulteriore conferma del ruolo è data dalla presenza dall'ideogramma di *matoi* presente in tinta rossa sulla schiena della sua giacca (Fig. 54). Nel caso specifico, il *matoi* rappresentato presenta il design associato all'unità Igumi い組 (Unità I), come



**Figura 54** Dettaglio ideogrammi

confermato dalla presenza dei due caratteri い e 組 verticalmente disposti sul cappuccio. La Igumi faceva parte della più ampia brigata Ichibangumi 一番組 (Brigata numero uno) il cui *matoi* consisteva in una sezione superiore sferica, una inferiore cubica e una sorta di nappa composta da lunghe strisce decorative dette *baren* 馬簾. La forma del *matoi* fu probabilmente scelta a causa di un interessante gioco di parole: la parte sferica richiama un seme di papavero, in giapponese *keshi* 芥子, mentre la parte cubica un contenitore utilizzato per misurare liquidi o cereali, in giapponese *masu* 枡. La somma dei due suoni dava origine al termine *keshimasu* 消します, verbo con il significato di “spegnere, estinguere”.<sup>172</sup> Per la realizzazione delle parti in pelle del *matoi* Yoshitoshi ricorse all'effetto di stampa *shōmenzuri* applicando una brunitura sulle piccole parti in inchiostro nero.

L'abbigliamento è quello tipico del pompiere: egli indossa una giacca chiamata *hikeshibanten* 火消袷纏 (giacca del pompiere), pesante giubbotto in cotone trapuntato tinto con indaco e abbellito da cuciture decorative *sashiko* 刺し子 (impuntitura) che veniva inumidito con acqua fredda prima di recarsi sul sito dell'incendio.<sup>173</sup> Le giacche erano decorate con i motivi distintivi della brigata, in questo caso si può osservare la decorazione a rettangoli orizzontali che in realtà simboleggerebbe il carattere *ichi* 一 (uno) della brigata Ichibangumi. La giacca veniva indossata sopra lunghi pantaloni

<sup>171</sup> YAMAMOTO, “Fire-Fighting...”, cit., p. 30.

<sup>172</sup> Alfred HAFT, TAKAHASHI Yukiko, *Reviving Yoshitoshi's Moon: Restoration, Reprint & The Last Great Master of Ukiyo-e Woodblock Printing*, Embassy of Japan in the UK, 18 marzo 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=8HwdcNcfxKI>, ultimo accesso 7 gennaio 2022.

<sup>173</sup> KELLY, “Incendiary...”, cit., p. 316; SEGI, *Yoshitoshi: The Splendid...*, cit., p. 149.

piuttosto stretti detti *momohiki* 股引.<sup>174</sup> Sotto la giacca sulle braccia si osservano delle maniche di una lunghezza tale da coprire anche le dita, così da proteggere l'intero arto dal fuoco. Infine, i *machibikeshi* portavano sul capo un cappuccio detto *zugin* 頭巾 dello stesso tessuto trapuntato e decorato del resto della divisa e perciò anche detto *sashikozugin* 刺子頭巾 (cappuccio trapuntato). Il cappuccio veniva legato sotto il mento e sul retro veniva apposto il nome dell'unità, fondamentale per riconoscerne l'appartenenza anche tra il fumo e le fiamme.<sup>175</sup> Così come descritto, anche nella stampa di Yoshitoshi è perfettamente osservabile il tessuto color indaco della giacca, la decorazione, il carattere rosso di *matoi*, così come sono più che evidenti e ordinatamente tracciati i singoli punti che compongono la cucitura decorativa *sashiko*. Come suggerisce Stevenson, la composizione si concentra su tre elementi circolari: la luna, il *matoi* e il carattere 𠄎 sul cappuccio dello *hikeshi*.<sup>176</sup>

Oltre al pompiere in primo piano, alla sua sinistra si trova un altro collega la cui presenza è percepibile solo da un angolo svolazzante della giacca e da piccola una porzione del braccio destro. Altri due *hikeshi* sono attivi in lontananza sul tetto dell'edificio di fronte (Fig. 55). Si tratta chiaramente di un'altra unità, come subito intuibile dal *matoi* di forma differente, il cui *matoimochi* è ugualmente in piedi immobile come definito dal suo incarico mentre poco più avanti due compagni sono intenti a smembrare il tetto per non far propagare ulteriormente la conflagrazione.



Figura 55 Dettaglio *hikeshi* sul tetto

#### 3.4.4. Il ruolo della natura: fiamme e luna

Secondo protagonista della stampa è il dirompente incendio, la cui ferocia è il primo elemento a colpire l'osservatore. Fumo e fiamme occupano la principale porzione dell'illustrazione lasciando solo pochi spiragli oltre i quali scrutare. A permeare la rappresentazione è un forte senso di sublime, di spettacolo nella contemplazione della potenza annientatrice e devastante della natura, distruttiva e caotica ma allo stesso tempo lontana e distante. Costante è la contrapposizione tra il mobile e l'immobile, tra i

<sup>174</sup> *Ibid.*

<sup>175</sup> KELLY, "Incendiary...", cit., p. 316

<sup>176</sup> STEVENSON, *Yoshitoshi's One Hundred...*, cit., p. 121.

*matoimochi* rigorosamente collocati ai confini dell'incendio, fermi così che fosse ben chiara l'area di loro competenza e il dinamico movimento delle fiamme, del fumo e delle strisce del *matoi* mosse dal vento. Seppur invisibile, anche il forte vento di Edo è un soggetto attivo nella vicenda, causa principale della propagazione degli incendi e che dunque anche nella stampa in esame contribuisce in modo sostanziale al movimento e al dinamismo della rappresentazione.

Yoshitoshi lavorò alla resa della conflagrazione giocando sulle tonalità gialle e aranciate delle fiamme. Il movimento obliquo delle lingue di fuoco è delineato dalle tinte utilizzate per rappresentarle. Esse non presentano infatti alcun contorno, ma la loro definizione è unicamente dovuta alla differenza tra le diverse tonalità d'inchiostro. Su un'ampia base principale di un vivace ma leggero inchiostro giallo le fiamme prendono forma grazie a una sovraimpressione in arancione, sovraimpressione evidente osservando alcuni punti della stampa in cui chiaramente si osservano i confini della tinta gialla sottostante. In altri punti, soprattutto all'estremità delle lingue di fuoco, le fiamme presentano tratti di annerimento più o meno intensi, probabilmente dovuti alla presenza di *tan* 丹 (minio o ossido di piombo), colore inorganico che era solito scurirsi a causa di agenti inquinanti ambientali (Fig. 56).<sup>177</sup> Come talvolta accadeva nella realizzazione di *nishikie*, si potrebbe anche ipotizzare che tale effetto fosse voluto dall'artista.<sup>178</sup> Intenzionale o



**Figura 56** Dettaglio ossidazione

meno, il risultato finale non disturba l'osservatore, ma contribuisce perfettamente a veicolare l'atmosfera dell'incendio come fosse il fumo grigio derivante dalla conflagrazione. Analoga leggera ossidazione del colore è osservabile sulla nuvola di fumo che si interpone tra l'osservatore e il pompiere in lontananza. Anche in questo caso si osserva una leggera patina grigia che segue perfettamente i contorni delle fiamme, forse a suggerire nuovamente una stesura del pigmento ragionata e intenzionale. Infine, l'elemento peculiare della presente stampa è la resa dei lapilli, unica e singolare in ogni esemplare dell'opera. Non si tratta infatti di un'impressione di colore realizzata durante il processo di stampa con la matrice, ma di veri e propri schizzi di colore che in alcuni

<sup>177</sup> Betty J. FISKE, "Conservation of Japanese Woodblock Prints: Display, Storage and Treatment", in *Impressions*, 28, 2006-2007, p. 67; Barbora BARTYZALOVÁ, "Conservation of Japanese Woodblock Prints in the National Gallery Prague", in *Bulletin of the National Gallery Prague*, XXVIII, 2018, pp. 88-90.

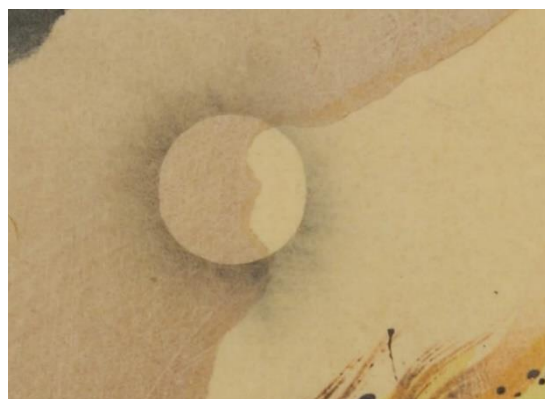
<sup>178</sup> FISKE, "Conservation...", cit., p. 65.

punti hanno lasciato evidenti residui solidi la cui tridimensionalità appare lampante osservando in prima persona l'opera (Fig. 57). Si tratta di *gofun*, carbonato di calcio mischiato con colla *nikawa*, così da conferire opacità e compattezza e con pigmento rosso, poi schizzato in modo differente su ogni esemplare dell'opera, ottenendo un risultato estremamente realistico.<sup>179</sup> Così come per le fiamme, anche nel caso dei lapilli il pigmento ha subito un'evidente ossidazione, sebbene osservandoli in modo ravvicinato si riesca ancora a notare il colore rosso presente sotto la patina grigio brillante.



**Figura 57 Dettaglio residui solidi in *gofun***

Una piccola parte della porzione superiore del foglio è infine dedicata alla luna, protagonista di tutta la serie. Non tra le fiamme ma tra una coltre di denso fumo, il corpo celeste appare quasi nascosto senza occupare una posizione rilevante all'interno dell'opera. La luna brilla nel cupo cielo nero, realizzato con un inchiostro grigio scuro sfumato attraverso la tecnica *ichimonji bokashi* osservabile unicamente nell'angolo superiore sinistro del foglio. Il resto del cielo è coperto dal fumo che si innalza dalla Edo in fiamme e che funge così da filtro anche per l'osservazione della luna. Una nuvola di fumo più scura la copre in gran parte, mentre uno spicchio è velato dalla grande fiamma che sempre più flebile cresce verso l'alto (Fig. 58). Su tale porzione dell'opera è stata impressa con un inchiostro molto chiaro quasi trasparente una leggera velatura di bianco che oltre a schiarire le stesse fiamme alleggerisce il colore della foschia che ricopre la luna, un'impressione quasi impercettibile se non ad un'attenta osservazione. Sulla area coperta di fumo più



**Figura 58 Dettaglio luna**

<sup>179</sup> STEVENSON, *Yoshitoshi's One Hundred...*, cit., p. 121; SALTER, *Japanese Woodblock...*, cit., p. 30.

scuro si possono chiaramente osservare la cosiddetta tecnica di stampa *baren sujizuri*, ossia i tratti dei movimenti del *baren*. Infine, a esaltare la luna è l'ombra che la circonda, un'eterea circonferenza nera dolcemente sfumata grazie al ricorso ad un leggero *bokashi*.

Il ruolo centrale della luna, onnipresente in ogni stampa di *Tsuki hyakushi* in forme e situazioni differenti, è evidenziato anche dal titolo stesso dell'opera inscritto nel cartiglio quadrato in alto a destra, adiacente al cartiglio verticale rosa contenente i tre ideogrammi che compongono il titolo della serie.<sup>180</sup> Il cartiglio quadrato bianco contiene invece il titolo della singola stampa, che nel caso in esame è a sua volta composto dall'ideogramma di luna. Il cartiglio è elegantemente gofrato, come nel caso di tutti i cento cartigli della serie ognuno dei quali presenta un pattern di *karazuri* differente (Fig. 59).

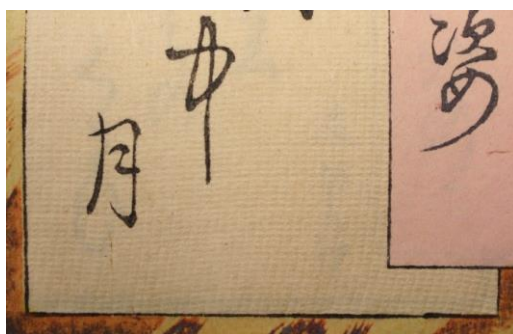


Figura 59 Dettaglio *karazuri* cartiglio

Realizzata nella fase più matura della carriera dell'artista, la stampa riflette la tendenza di Yoshitoshi a uno stile più contemplativo, riflessivo, interessato a rafforzare le implicazioni psicologiche e introspettive dei soggetti. Sebbene la scelta anomala di ritrarre il soggetto di spalle non permetta di osservare l'espressione dei volti, solitamente uno dei primi elementi a comunicare le sensazioni e le emozioni alla base della rappresentazione, allo stesso tempo la posa immobile e composta trasmette comunque un senso di calma, di quiete quasi innaturale di fronte alla dirompente e violenta conflagrazione che l'uomo si trova a dover affrontare. La contrapposizione tra la staticità dell'uomo e il dinamismo dell'incendio colpisce subito all'osservatore, a sua volta inizialmente attraversato proprio dal medesimo stato contemplativo del protagonista. *Enchū no tsuki* risulta essere una stampa estremamente interessante in quanto inconsueta nella scelta del soggetto anonimo e quotidiano, ma allo stesso tempo una sorta di rappresentazione emblematica dell'attitudine di Yoshitoshi verso l'arte negli ultimi anni della sua carriera. Essa potrebbe simboleggiare la tendenza a porsi come osservatore attento del vastissimo spettro delle complesse, scostanti e violente emozioni umane che l'artista tentò di immortalare su carta incarnandole in soggetti composti, all'apparenza

---

<sup>180</sup> Va sottolineato come non tutte le cento opere presentino nel cartiglio verticale gli ideogrammi 月百姿. Sebbene normalmente esso riporti tali caratteri cinesi, talvolta il titolo è scritto in *hentaigana* 変体仮名, una sostituzione fonetica dei caratteri con altri che abbiano la stessa pronuncia. Trattandosi di una peculiarità della lingua giapponese, ciò non si verifica in caso di soggetti di origine cinese. STEVENSON, *Yoshitoshi's One Hundred...*, cit., p. 63.



quieti in forte opposizione alla propria turbolenta interiorità, proprio come l'immobile *hikeshi* contrasta con le feroci fiamme di Edo. In senso lato, un analogo contrasto emerge tra le opere giovanili e quelle prodotte nell'ultimo decennio e risultato di una più matura rielaborazione, un contrasto tra rappresentazioni in cui l'azione svolgeva un ruolo centrale, in cui ogni vicenda era immortalata nel momento decisivo del suo svolgimento e opere che gradualmente lasciarono spazio a attimi contemplativi e carichi di *pathos*.

### 3.4.5. Opere di analogo soggetto

L'opposizione dinamismo-quiete emerge anche nella più specifica scelta tematica degli *hikeshi*. Nel corso della sua intera produzione, in più occasioni Yoshitoshi scelse di immortalare tali eroiche figure, rivelando una fascinazione molto comune tra il popolo dell'epoca, la stessa che aveva portato i pompieri a diventare parte integrante del panorama culturale, soggetti di opere teatrali, di stampe e racconti. Le produzioni dei decenni anteriori a *Tsuki hyakushi* offrono ritratti di *hikeshi* dinamici e attivi in netta opposizione al *matoimochi* contemplativo della xilografia in esame.

Tra le varie stampe vi furono le *yakushae* di attori *kabuki* ritratti nelle vesti di pompieri tatuati della Edo di metà Ottocento, come nel caso del trittico *Tōsei isami no hana* 當勢勇の花 (Fiori alla moda e coraggiosi) del 1860 e della serie *Isami no kotobuki* 勇の寿 (Celebrazione del coraggio) del 1865 (Fig. 60).<sup>181</sup>



Figura 60 Foglio singolo da *Isami no kotobuki*, 1865. Waseda Daigaku Engeki Hakubutsukan

Una tra le opere più scenografiche che più richiamano nello stile la stampa qui analizzata venne realizzata da Yoshitoshi durante il suo impiego presso il giornale *Yūbin hōchi shinbun*. Una delle ultime rappresentazioni prodotte per la testata fu lo stupefacente trittico del dicembre 1876 in cui raffigurò il devastante incendio che colpì Tōkyō la notte del 29 novembre dello stesso anno. Nel trittico di *ōban* verticali egli rappresentò numerosi *machibikeshi* appartenenti a diverse brigate, abbigliati con le professionali divise ed

<sup>181</sup> UHLENBECK, NEWLAND, *Yoshitoshi. Masterpieces...*, cit., pp. 58-77.

equipaggiati del proprio distintivo e scenografico *matoi* mentre si confondono tra le violente fiamme della conflagrazione. Fumo e fuoco occupano i tre i fogli dando all'opera un'apparenza quasi surreale estremamente impattante sia per il pubblico dell'epoca che per l'osservatore di oggi (Fig. 61).<sup>182</sup>



Figura 61 *Yūbin hōchi shinbun no. 1055*, 1876. Philadelphia Museum of Art



Figura 62 *Rokubangumi*, da *Kaku daiku matoi kagami Daiichi daiku*, 1876. The Claremont Colleges



Figura 63 *Shinmei sumō tōsō no zu*, 1886. PMA

Celebri come attori *kabuki*, nel 1876 Yoshitoshi ritrasse nella serie *Kaku daiku matoi kagami Daiichi daiku* 各大区纏鑑第一大区 (Specchio dei *matoi* di ogni grande distretto:

<sup>182</sup> STEVENSON, *Yoshitoshi's One Hundred...*, cit., p. 121; ING, SCHAAP, *Beauty and violence...*, cit., p. 51.

primo grande distretto) i *matoimochi* di dieci diversi distretti, indicando in ogni stampa nomi e ranghi di tutti i membri della brigata (Fig. 62).<sup>183</sup>

Molte altre sono le comparse dei pompieri nelle opere dell'artista, non sempre intenti a estinguere incendi ma anche immortalati in contesti mondani, come nel caso del dittico *Shinmei sumō tōsō no zu* 神明相撲闘争之図 (Rappresentazione di una lotta sumō presso il santuario Shinmei) del 1886 tratto dalla serie *Shinsen azuma nishikie*, in cui viene narrato un noto episodio di un contenzioso tra un lottatore di sumō e un *hikeshi*, trasposto poi anche nel repertorio *kabuki* (Fig. 63).<sup>184</sup>

Non solo stampe, ma anche uno dei pochissimi dipinti rimasti di un numero già di per sé molto ristretto di opere pittoriche realizzate da Yoshitoshi fu dedicato a un corpo di vigili del fuoco. Eseguito nel 1879, si tratta di una placca lignea votiva *ema* 絵馬 offerta al santuario shintoista Hikawa del distretto di Akasaka 赤坂 in cui è dipinta l'unità Magumi ま組, probabilmente realizzata su commissione della stessa organizzazione per accompagnare un contributo devoluto al santuario. Vestiti con la tipica divisa ed equipaggiati con gli strumenti del mestiere, la brigata è immortalata mentre corre animatamente presso il sito della conflagrazione.<sup>185</sup> Si ipotizza che Yoshitoshi abbia dipinto anche un secondo *ema* di analogo soggetto, ma che esso sia paradossalmente andato perduto in un incendio (Fig. 64).<sup>186</sup>



**Figura 64** *Magumi shōbōtai*, 1879. Minatoku tachi kyōdorekishikan

<sup>183</sup> *Ivi*, p. 55.

<sup>184</sup> *Ivi*, p. 51

<sup>185</sup> SEGI, *Yoshitoshi: The Splendid...*, cit., p. 149; STEVENSON, *Yoshitoshi's One Hundred...*, cit., p. 121.

<sup>186</sup> *Ibid.*

### 3.5. *Itasō Kansei nenkan jorō no fūzoku*

<b>Titolo</b>	<i>Itasō Kansei nenkan jorō no fūzoku</i> いたさう寛政年間女郎の風俗 (Sofferente: l'aspetto di una prostituta dell'era Kansei)
<b>Serie</b>	<i>Fūzoku sanjūnisō</i> 風俗三十二相 (Trentadue aspetti di usanze e maniere)
<b>Data</b>	25/2/1888
<b>Firma</b>	<i>Yoshitoshi ga</i> 芳年画 (Disegnato da Yoshitoshi)
<b>Sigillo</b>	<i>Taiso</i> たいそ
<b>Editore</b>	Tsunajima Kamekichi 綱島亀吉, Nihonbashiku Bakurochō nichōme 14-banchi 日本橋区馬喰町二丁目十四番地 (Tsujiokaya Kamekichi 辻岡屋亀吉, ca. 1866-1918) <sup>187</sup>
<b>Intagliatore</b>	Wada Hori Yū 和田彫勇 (Wada Yūjirō 和田勇次郎, 1857-1905) <sup>188</sup>
<b>Formato</b>	<i>Ōban</i> verticale 35,9 x 24,2 cm
<b>Inventario</b>	MC(S-2224)

<sup>187</sup> MARKS, *Japanese woodblock...*, cit., p. 314.

<sup>188</sup> UHLENBECK, NEWLAND, *Yoshitoshi. Masterpieces...*, cit., p. 140.



Figura 65 Itasō Kansei nenkan jorō no fūzoku, 1888. MC(S-2224)

### 3.5.1. La serie *Fūzoku sanjūnisō*

La xilografia policroma oggetto della presente analisi è tratta dalla serie in formato *ōban* verticale *Fūzoku sanjūnisō*, una tra le ultime serie realizzate da Yoshitoshi e pubblicata nel corso del 1888, quattro anni prima della sua scomparsa. Si tratta della sua più raffinata e pregiata produzione in serie appartenente al genere *bijinga*, ambito precedentemente esplorato dall'artista senza tuttavia mai raggiungere un tale successo. Dopo le fredde e statiche beltà femminili di *Tōkyō ryōri sukoburu beppin* del 1871, primo tentativo di ritrarre donne intente in attività quotidiane, seguite da serie dai toni più licenziosi e volgari e dai stridenti colori ad anilina come *Mitate shichiyōsei*, a segnare un punto di svolta fu *Mitate tai zukushi* del 1877, un'anticipazione di quello che nel decennio successivo sarebbe stata *Fūzoku sanjūnisō*, ossia una raccolta di ritratti di *bijin* carichi di introspezione e veicolo di sentimenti individuali, un'innovazione attraverso cui Yoshitoshi infuse nuova vita al genere.<sup>189</sup>

Come suggerisce il titolo, la serie ritrae trentadue donne di diverse fasce d'età, appartenenti a differenti classi sociali e provenienti dalle varie ere del secolo passato a partire dall'era Kansei 寛政 (1789-1801) fino all'allora contemporanea era Meiji.<sup>190</sup> Si tratta di beltà femminili immortalate in attività e ambienti quotidiani, una sorta di finestra sulle usanze domestiche, sui costumi e sulla moda del tardo periodo Edo, appena prima che il processo di modernizzazione rivoluzionasse la società e la cultura locale. Come ribadisce Sugawara, la suddetta serie può essere considerata come una delle opere che rievocano Edo (本シリーズもまた江戸を回顧する作品群のひとつと位置づけることができだろう).<sup>191</sup> Attraverso *Fūzoku sanjūnisō*

[...] Yoshitoshi and his publisher appear to be marketing images that are meant to create a nostalgic view of Edo-period culture at a time when the Japanese were romanticising their past in search of cultural identity.<sup>192</sup>

---

<sup>189</sup> KUWAYAMA, "Yoshitoshi and His Art", cit., p. 13.

<sup>190</sup> La serie include le ere da Kansei a Kyōwa 享和 (1801-1804), Bunka 文化 (1804-1818), Bunsei 文政 (1818-1830), Tenpō 天保 (1830-1844), Kōka 弘化 (1844-1848), Kaei 嘉永 (1848-1854) e Ansei 安政 (1854-1860), si interrompe con il periodo del *Bakumatsu* 幕末 (1853-1867) per poi riprendere con l'inizio dell'era Meiji. SUGAWARA, *Tsukioka Yoshitoshi den...*, cit., p. 298.

<sup>191</sup> SUGAWARA, "Tsukioka Yoshitoshi bijinga...", cit., pp. 98-99.

<sup>192</sup> UHLENBECK, NEWLAND, *Yoshitoshi. Masterpieces...*, cit., p. 140.

Secondo tale interpretazione solo l'ultima stampa *Sanpogashitasō Meiji nenkan saikun no fūzoku* 遊歩がしたそう 明治年間妻君之風俗 (Passeggiando: l'aspetto di una moglie dell'era Meiji) si presenterebbe come un'eccezione, ritraendo una donna perfettamente abbigliata in abiti occidentali (Fig. 66).



**Figura 66** *Sanpogashitasō Meiji nenkan saikun no fūzoku*, 1888.  
Harvard Art Museums

In *Fūzoku sanjūnisō* un ruolo importante nel definire il tema della serie è giocato dal titolo, caratterizzato da più livelli di interpretazione che richiamano le affermate tradizioni del genere *bijinga*. Innanzitutto, il termine *fūzoku* indica le usanze, le maniere e la moda quotidiana, un concetto già ricorrente nelle serie di beltà realizzate agli albori della xilografia policroma da Suzuki Harunobu 鈴木春信 (1725-1770), Torii Kiyonaga 鳥居清長 (1752-1815) e Chōbunsai Eishi 鳥文斎栄之 (1756-1829).<sup>193</sup> Il secondo termine *sanjūni* indica il numero trentadue, una citazione alle trentadue caratteristiche del Buddha per la prima volta associate alla rappresentazione del genere femminile da Nishikawa Sukenobu 西川祐信 (1671-1750) nel libro illustrato *Sanjūnisō sugata kurabe* 三十二相姿比 (Confronto di trentadue figure) del 1717.<sup>194</sup> Infine, la pronuncia dell'ultimo carattere *sō* può avere tre differenti ma non esclusive interpretazioni. Il primo è quello di “aspetto” o “fisionomia”, un concetto all'epoca utilizzato dai fisionomisti per studiare il comportamento e l'indole degli individui sulla base dei tratti e delle caratteristiche estetiche del volto. Il termine venne più volte utilizzato dagli artisti *ukiyo*e nelle stampe *bijinga*, in particolare dal più importante esponente del genere Utamaro, che ponendo l'enfasi su determinate caratteristiche del viso, su un particolare capo di abbigliamento o acconciatura ne faceva scaturire una serie di implicazioni psicologiche. Il tema continuò poi a ricorrere anche nelle opere degli artisti delle generazioni successive, come in *Tōsei sanjūnisō* 当世三十二相 (Trentadue aspetti contemporanei) e *Imayō sanjūnisō* 今様三十二相 (Trentadue aspetti alla moda) di Kunisada o nelle serie dell'allievo Toyohara Kunichika 豊原国周 (1835-1900).<sup>195</sup> È dunque evidente come uno

<sup>193</sup> John STEVENSON, *Yoshitoshi's women: the woodblock-print series Fūzoku sanjūnisō*, University of Washington Press in association with Avery Press, Seattle, London, 1995 (1986), pp. 7-8.

<sup>194</sup> *Ibid.*

<sup>195</sup> *Ibid.*

degli intenti di Yoshitoshi fosse quello di creare un legame con i grandi maestri del passato e di fare eco alle loro grandi opere, come emerge anche nella scelta del formato del ritratto a mezzo busto (*okubie* 大首絵) chiaramente ispirato alle immagini di beltà femminili di Utamaro. Il secondo significato è assunto da *sō* quando combinato al titolo di ogni stampa, prendendo il senso di “sembrare” o “apparire”. Infatti, la serie illustra una serie di stati d’animo ed emozioni veicolate dai volti e dalle pose, attribuendo a ognuna delle trentadue protagoniste femminili una differente espressione facciale e gestualità corporea così da esemplificare non solo le usanze dell’epoca di cui erano manifestazione ma anche specifiche sensazioni e stati mentali.<sup>196</sup> Quello che differenziò *Fūzoku sanjūnisō* dalle precedenti serie di beltà realizzate di Yoshitoshi e dalla convenzionale e tipica idealizzazione delle *bijin* dell’immaginario *ukiyo*e fu principalmente il realismo, la volontà di ritrarre persone reali mosse da vere emozioni ben definite. Con tale serie l’artista scelse di rappresentare lo spettro emotivo umano attraverso i volti e le espressioni individuali, attraverso le linee del viso, degli occhi, delle sopracciglia e della bocca. Citando Stevenson,

To characterize the everyday life of the periods he wanted to recall he claimed to be portraying ‘types’, but in fact made his presentations of the past more convincing by creating distinct individuals.<sup>197</sup>

Oltre a queste due interpretazioni di *sō* Stevenson aggiunge anche il significato di “fiore”, un omaggio al genere femminile che sarebbe anche graficamente esplicitato nella pagina dell’indice che introduce le edizioni nel formato album completo di tutte le trentadue stampe della serie.<sup>198</sup>

È nondimeno importante sottolineare che, sebbene le protagoniste siano ritratte con maggiore attenzione e sensibilità rispetto alle serie dei decenni precedenti, anche in *Fūzoku sanjūnisō* il filtro attraverso cui passa la rappresentazione resta comunque quello dello sguardo maschile dell’epoca che continua perciò a proporre figure femminili in ruoli passivi. Come accennato nel capitolo primo, sebbene Yoshitoshi non abbia mai realizzato stampe *shunga*, la suddetta serie viene considerata come la sua opera dal più esplicito grado di erotismo, permeata da rimandi e allusioni alla sfera sensuale e sessuale ai quali contribuisce la presenza di giochi di parole e doppi sensi erotizzanti nei titoli, l’intenzionale ambiguità degli sguardi e delle pose, la spesso sottintesa presenza di un

---

<sup>196</sup> UHLENBECK, NEWLAND, *Yoshitoshi. Masterpieces...*, cit., p. 140.

<sup>197</sup> STEVENSON, *Yoshitoshi's women...*, cit., p. 8.

<sup>198</sup> *Ivi*, p. 7.



partner maschile, così come la scelta di numerosi soggetti appartenenti al mondo dei quartieri di piacere.<sup>199</sup>

Pubblicata da Tsunajima Kamekichi, già editore di altre serie dell'artista tra cui *Yoshitoshi musha burui* e *Shinsen azuma nishikie*, *Fūzoku sanjūnisō* è caratterizzata da tirature di altissima qualità. Grande attenzione venne dedicata all'intero processo di incisione, accurata e minuziosa in ogni minimo dettaglio dei volti, delle acconciature e dei tessuti, così come venne fatto ricorso a costose tecniche di stampa che nel complesso conferirono alle trentadue opere pregio, eleganza e valore. L'investimento economico devoluto alla pubblicazione della serie dimostra come sia per l'artista che per l'editore si trattasse di un'opera di grande importanza e nel cui successo si riponeva molta fiducia. Come auspicato la serie venne accolta con entusiasmo, al punto che almeno tre edizioni vennero pubblicate a distanza di breve tempo a causa della rapida usura delle matrici. Le tre diverse tirature sono distinguibili principalmente dal cartiglio, impresso con una sfumatura di tre diversi colori nella prima edizione, di due nella seconda e in tinta unita grigia nella terza. La serie continuò a vendere e riscuotere successo anche alla fine dell'epoca Meiji, quando venne venduta a un altro editore che la fece nuovamente incidere pubblicando un'edizione postuma.<sup>200</sup>

Gli esemplari di *Fūzoku sanjūnisō* conservati nella collezione del Museo d'Arte Orientale Edoardo Chiossone sono tre fogli singoli, rispettivamente *Urusasō Kansei nenkan shojo no fūzoku* うるささう寛政年間処女之風俗 (Fastidiosa: l'aspetto di una vergine dell'era Kansei) (Fig. 67), l'oggetto della presente analisi *Itasō Kansei nenkan jorō no fūzoku* e *Nemusō Meiji nenkan shōgi no fūzoku* ねむさう明治年間娼妓の風俗 (Assonnata: l'aspetto di una meretrice dell'era Meiji) (Fig. 68). Come dimostrato dalla

---

<sup>199</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>200</sup> *Ivi*, pp. 24-25.

qualità di stampa e dalla notevole raffinatezza dei dettagli, tutte e tre le xilografie appartengono alla prima tiratura.<sup>201</sup>



Figura 67 *Urusasō Kansei nenkan shojo no fūzoku*, 1888. MC(S-2223)



Figura 68 *Nemusō Meiji nenkan shōgi no fūzoku*, 1888. MC(S-2225)

### 3.5.2. Cartigli

L'opera in esame raffigura una giovane donna dell'era Kansei, la fase storica più remota a figurare come era di appartenenza delle beltà femminili ritratte. Partendo dai cartigli presenti nell'angolo in alto a destra del foglio, a racchiudere il titolo della serie è un piccolo listello ligneo (Fig. 69). Per realizzare l'effetto delle nervature del legno Yoshitoshi fece ricorso alla tecnica di stampa nota come *mokumezuri* 木目摺 (stampa delle venature del legno), la quale poteva essere realizzata con diverse tipologie di legno in base al risultato finale desiderato. Con lo scopo di amplificare la grana e le venature naturali della matrice lignea, nel processo di stampa la prescelta sezione veniva messa in risalto spazzolandola con setole metalliche o persino bruciandola leggermente in superficie. L'area veniva poi inchiostrata e stampata su carta attraverso una maggiore



Figura 69 Dettaglio cartigli

<sup>201</sup> FAILLA, *Capolavori d'Arte...*, cit., p. 114.

pressione del *baren*.<sup>202</sup> Per ottenere un effetto che fosse invece diverso da quello del legno con cui era realizzata la matrice, una porzione del legname scelto veniva inserita nell'area interessata del blocco principale.<sup>203</sup> Nel foro applicato sul listello è inserito un cordoncino intrecciato tinto di un intenso inchiostro rosso che termina con una piccola nappa. Adiacente è il cartiglio in cui è iscritto il titolo della singola opera. Come precedentemente accennato, il fatto che sia un cartiglio a tre colori confermerebbe il fatto che si tratti della prima tiratura della serie. Si osserva infatti una sfumatura obliqua realizzata attraverso la tecnica dello *futa iro bokashi* in cui azzurro e rosa e poi rosa e marrone sono lavorati l'uno verso l'altro sfumando e incontrandosi in una zona bianca creando così cinque fasce cromatiche alternate. Come indica il titolo in esso contenuto, la giovane donna ritratta è una *gorō* 女郎, termine che denotava le prostitute di basso rango all'interno della rigida gerarchia che caratterizzava il mondo della prostituzione.<sup>204</sup>

### 3.5.3. Fonti d'ispirazione dell'opera

La scena immortalata è quella di una giovane intenta a stringere tra i denti un fazzoletto così da trattenere i singhiozzi mentre il braccio sinistro le viene tatuato. Il soggetto e la composizione non sarebbero in realtà una creazione originale di Yoshitoshi, ma richiamerebbero altre *bijinga* a cui egli si ispirò apertamente. Innanzitutto, chiaro ed evidente è il riferimento nella composizione a *Omoikiri ga yosasō* 思ひ切がよさ相 (Dall'aspetto risoluto) appartenente alla serie *Tōsei sanjūnisō* 當勢三十二想 (Trentadue moderne concezioni) realizzata nel 1869 dal contemporaneo Toyohara Kunichika e a sua volta ispirata all'omonima serie del maestro Kunisada (Fig. 70).<sup>205</sup> Sebbene la scena, la posa della donna, la tipologia di abbigliamento e l'acconciatura siano pressoché identiche, le attività in cui due cortigiane sono immortalate sono però differenti. Nell'opera di Kunichika sul braccio della donna non è in corso la



**Figura 70 Toyohara Kunichika, *Omoikiri ga yosasō*, 1869. ARC Ritsumeikan**

<sup>202</sup> SALTER, *Japanese Woodblock...*, cit., p.109.

<sup>203</sup> SASAKI, "Materials...", cit., p. 344.

<sup>204</sup> STEVENSON, *Yoshitoshi's women...*, cit., p. 34.

<sup>205</sup> *Ibid.*

realizzazione di un tatuaggio, ma sta subendo la moxibustione, una pratica terapeutica della medicina tradizionale cinese volta a stimolare specifici punti energetici del corpo attraverso l'applicazione di calore sulla cute per mezzo della moxa (*mogusa* 艾), polvere di *artemisia vulgaris* essiccata. La stessa pratica è rappresentata anche nella serie di Yoshitoshi ma in una stampa diversa, ossia *Atsusō Bunsei nenkan naishitsu no fūzoku* あつさう 文政年間内室の風俗 (Accaldata: l'aspetto di una casalinga dell'era Bunsei). Secondo Stevenson, la scelta del tema del tatuaggio potrebbe invece essere una parodia della stampa *Onitsutaya Azamino Isamitsū Gontarō* 鬼蔦屋薊野 いさみ通権太四良 (Onitsutaya Azamino e Gontarō, uomo di mondo) realizzata da Utamaro negli ultimi anni del Settecento in cui, con ruoli opposti, una cortigiana è ritratta mentre intenta a tatuare il suo nome sul braccio del dolorante amante che stringe tra le mani non un fazzoletto ma una pipa (Fig. 71).<sup>206</sup> Se Utamaro propone un design quasi comico nelle espressioni dei volti, in cui Gontarō non sembra così in accordo riguardo il tatuarsi sulla pelle il nome della cortigiana, nell'opera di Yoshitoshi la situazione è completamente rovesciata sia nei ruoli che nell'atmosfera. Come convenzionalmente accadeva non è infatti l'uomo a essere tatuato ma la donna, sul cui bicipite due mani non riconducibili ad alcun volto stanno incidendo con un ago i caratteri in alfabeto hiragana del nome *Sakura* さくら. Si tratta presumibilmente della forma di tatuaggio detta *kishōbori* 起請彫 (tatuaggio votivo), pratica molto diffusa sia tra amanti che come pegno del loro amore si tatuavano all'interno del braccio il nome del partner seguito dal carattere "vita" (*inochi* 命).<sup>207</sup> L'usanza era allo stesso tempo molto diffusa anche nei quartieri di piacere dove le cortigiane si tatuavano il nome del loro principale cliente come segno di devozione assicurandosi così la fedeltà dell'uomo.<sup>208</sup> Infine, l'aria quasi comica della stampa di Utamaro contrasta con



**Figura 71** Kitagawa Utamaro, *Onitsutaya Azamino Isamitsū Gontarō*, ca. 1798. MFA

<sup>206</sup> STEVENSON, *Yoshitoshi's women...*, cit., p. 34.

<sup>207</sup> YAMADA Mieko, "Westernization and cultural resistance in tattooing practices in contemporary Japan", in *International journal of Cultural studies*, 12, 4, 2009, p. 321.

<sup>208</sup> Willem R. VAN GULIK, *Irezumi. The pattern of dermatography in Japan*, "Mededelingen van het Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden", 22, E. J. Brill, Leiden, 1982, p. 28.

l'atmosfera erotica che permea invece la rappresentazione realizzata da Yoshitoshi. In ogni caso, come dimostra la ricorrenza di temi e composizioni, gli artisti erano soliti trarre ispirazione l'uno dalle opere dell'altro per poi rielaborarle e riproporle secondo i propri criteri e stili.

#### 3.5.4. Soggetto: *zorō*

Per quanto riguarda lo stile nella realizzazione del viso della cortigiana, esso mostra le già citate influenze delle *bijinga* dei maestri della scuola Utagawa evidenziate nell'analisi del primo trittico *Imayō Genji Enoshima Chigogafuchi*. Tuttavia, con il progredire della propria formazione e carriera artistica Yoshitoshi sviluppò uno stile sempre più personale e la resa dei volti femminili mutò con esso. Come scrive Sugawara,

やや上がり気味の細い目、まつ毛の繊細な描きこみは幕末以来のスタイルが踏襲されているが、細面ではありながら顔の長さはやや短くなり、目は切れ長になり、かつその間隔は狭まる。

Gli occhi fini leggermente rialzati e il delicato disegno delle ciglia seguono lo stile della fine del periodo Edo; sebbene il viso sia esile, la lunghezza è leggermente più corta, gli occhi a mandorla e lo spazio tra essi più stretto.<sup>209</sup>

Con solo pochi tratti a delineare i contorni del volto, il profilo del naso, degli occhi e delle labbra, senza alcuna ruga d'espressione sul candido volto, l'artista riuscì perfettamente a conferire alla giovane donna lo stato d'animo voluto e a comunicarlo così all'osservatore. Il primo elemento a contribuire a tale atmosfera sono innanzitutto le sopracciglia, la cui forma lievemente aggrottata risulta sufficiente nel conferire intensità allo sguardo e veicolare la sfumatura di dolore. Elementi di forte realismo caratterizzano il viso della *zorō* ritratta, tra cui proprio i singoli peli delle sopracciglia che invece che essere tracciati nella stessa direzione sono delineati in modo più scompigliato e disordinato producendo un risultato meno uniforme e compatto ma più naturale e realistico. La medesima attenzione al dettaglio caratterizza anche le



Figura 72 Dettaglio ciglia e occhi

<sup>209</sup> SUGAWARA, "Tsukioka Yoshitoshi...", cit., p. 104. Traduzione a cura dell'autrice.

lunghe ciglia che avvolgono gli occhi socchiusi rendendo lo sguardo ancor più affascinante e seducente (Fig. 72).

このように睫毛を長く表すようになるのも、国芳を含む江戸時代の浮世絵美人画との相違だ。[...] 睫毛によって美しく見せたいという欲求は、江戸時代当時はあまりなかったと推測される。明治期に生きた芳年は、近代風のはっきりとした顔立ちの美人に仕立て上げた。芳年による眉や目の動きの描写は極めて微妙な差であるが、その些細な描写が女性たちの感情を表しており、[...] 女性の表情や生活・風俗をあらゆる角度から写し出したことが分かる。

Il fatto che le ciglia siano così lunghe è una discrepanza rispetto alle *bijinga ukiyoe* di epoca Edo, incluse quelle di Kuniyoshi. [...] Si presume che in epoca Edo non ci fosse molto interesse nell'apparire più belle per mezzo delle ciglia. Yoshitoshi che visse in epoca Meiji ha confezionato beltà femminili con un aspetto chiaramente moderno. La rappresentazione di Yoshitoshi dei movimenti delle sopracciglia e degli occhi presenta una differenza estremamente sottile, ma questa leggera rappresentazione mostra le emozioni delle donne, [...] le espressioni facciali, gli stili di vita e le usanze delle donne sono rese da ogni angolazione.<sup>210</sup>

Per ottenere una tale accuratezza nell'incisione di peli e capelli (*kewari* 毛割), che vede due o più sottili tratti ricavati nella minuscola porzione di un millimetro, fondamentale fu l'abilità dell'intagliatore il cui contributo viene riconosciuto dalla presenza del suo nome Wada Hori Yū impresso sotto il cartiglio rettangolare contenente le informazioni su editore e artista.

Ulteriore caratteristica che contraddistingue i ritratti di *bijin* della produzione matura di Yoshitoshi è la colorazione dell'iride. A differenza di molti dei suoi predecessori egli non utilizzò un'unica tonalità di inchiostro per l'impressione di pupilla e iride, ma cercò di ottenere un risultato verosimile stampando le due sezioni con tinte di intensità differenti, la prima di intenso inchiostro nero e la seconda di una gradazione più tenue, creando un delicato contrasto che conferisce realismo al volto (Fig. 72).<sup>211</sup> Per di più, come scrive

---

<sup>210</sup> NAKAZAWA Mai 中澤麻衣, "Utagawa Kuniyoshi no bijin hyōgen ni kansuru ikkōsatsu. Utagawa Kunisada to no hikaku oyobi Tsukioka Yoshitoshi he no tenkai ni chūmokushite" 歌川国芳の美人表現に関する一考察 —歌川国貞との比較及び月岡芳年への展開に注目して— (Uno studio sulla rappresentazione delle beltà femminili di Utagawa Kuniyoshi. Focus sul confronto con Utagawa Kunisada e sull'evoluzione di Tsukioka Yoshitoshi), in *Ukiyoe geijutsu* 浮世絵芸術, 179, 2020, p. 48. Traduzione a cura dell'autrice.

<sup>211</sup> SUGAWARA, "Tsukioka Yoshitoshi...", cit., pp. 104-105.

Sugawara, pur non trattandosi di una peculiarità di Yoshitoshi ma di una caratteristica già presente nelle opere di Kunisada e Kunichika, l'area tra le sopracciglia è lasciata bianca e sulle palpebre vi è applicato del tenue inchiostro rosso: una ricerca di tridimensionalità che richiama il moderno trucco femminile.<sup>212</sup> Tale limitata area leggermente rosata è l'unica nota di colore sul candido viso, l'unica impressione di inchiostro che appiattendolo le fibre della carta fa risultare la fronte e il dorso del naso come in leggero rilievo. A definire il tono del resto della carnagione è infatti unicamente la superficie bianca leggermente ruvida della carta priva inchiostro.<sup>213</sup>

A incorniciare il volto sono le ciocche ribelli che scappano dall'acconciatura scompigliata della donna. I ciuffi sono tracciati capello per capello, singolarmente incisi come fossero sottili tratti a matita, così come la folta acconciatura mostra a partire dall'attaccatura i numerosi sottili capelli neri che la compongono e che a uno a uno definiti conferiscono realismo e tridimensionalità. La donna è ritratta con la pettinatura *tōrōbin* 灯籠鬢 (acconciatura a lanterna) tipica dell'era Kansei e con cui anche Utamaro ritraeva le *bijin* della sua epoca. La chioma è l'unica parte del corpo a essere riccamente abbellita da eleganti e pregiati ornamenti i quali, secondo consuetudine, adornavano e mettevano in risalto i capelli corvini e lucenti, considerati principale fonte di attrazione di una donna.<sup>214</sup> Con il passare del tempo tali accessori andarono aumentando sempre di più, come si osserva nei ritratti di beltà di ere posteriori in cui le chiome delle cortigiane sono ornate da vistose raggere composte da una moltitudine di preziose *kanzashi* 簪 (forcine).<sup>215</sup> Nell'opera in esame la giovane *jorō* porta quattro *kanzashi*, due piccole a livello della fronte, due più grandi e una sottile in metallo con decorazioni sferiche color corallo sul retro dell'acconciatura. Orizzontalmente inserito tra i capelli vi è anche un lungo e piatto *kōgai* 笄 (spillone).<sup>216</sup> I grandi spilloni e forcine utilizzati dalle cortigiane erano solitamente realizzate in carapace di tartaruga (*bekkō* 鼈甲), che grazie alle sue naturali qualità termoplastiche se esposto a calore poteva essere facilmente modellato e levigato.<sup>217</sup> Gli accessori in carapace sono rappresentati con il tipico colore giallo, nel presente caso più chiaro sulla superficie superiore e più scuro ai lati, così da conferire all'oggetto una perfetta tridimensionalità. Yoshitoshi fece inoltre uno step ulteriore

---

<sup>212</sup> *Ibid.*

<sup>213</sup> STEVENSON, *Yoshitoshi's women...*, cit., p. 23.

<sup>214</sup> FAILLA, *Capolavori d'Arte...*, cit., p. 122.

<sup>215</sup> *Ibid.*

<sup>216</sup> *Oirantachi ha kami ni kanzashi wo dokomade sasukoto ga dekirunoka, oshiete mita* (Ho provato a contare quanti *kanzashi* possono mettere le *oiran* tra i capelli), in "Ōta Kinen Bijutsukan", 2020, <https://otakinen-museum.note.jp/n/nae8607b2f17>, ultimo accesso 22 dicembre 2021

<sup>217</sup> FAILLA, *Capolavori d'Arte...*, cit., p. 122.

applicando al lato in ombra delle *kanzashi* presenti sulla porzione sinistra del foglio una colorazione leggermente più scura e mantenendo più chiari gli accessori della sezione destra riproducendo luci e ombre con realismo. Inoltre, nella rappresentazione dello spillone, invece che delineare ogni contorno in inchiostro nero, a definirne tridimensionalità in modo più efficace è unicamente l'inchiostro più scuro dei lati più stretti (Fig. 73).



**Figura 73 Dettaglio *kanzashi* e *kōgai***

Le rosse labbra sono l'unico altro elemento a dare una nota di colore al volto della donna, dalle quali sporgono i denti tinti di nero secondo la tradizionale usanza detta *ohaguro* お歯黒 (denti neri) o *tesshō* 鉄漿 (ferro e acqua di riso). Tale pratica cosmetica utilizzata già in epoca Heian principalmente dalle nobili donne della corte in età da marito, in epoca Tokugawa si diffuse tra le donne sposate di ogni classe sociale, per poi divenire usanza comune anche tra le giovani e le prostitute traducendosi a tutti gli effetti in un segno di maturità sessuale. La pratica dello *ohaguro* cessò intorno agli anni Settanta dell'Ottocento nel clima occidentale progressista portato dall'era Meiji. La tinta nera veniva realizzata seguendo diverse ricette, la più diffusa consisteva in limatura di ferro mischiata con *sake* e succhi di origine vegetale.<sup>218</sup> Tra i suoi neri denti la *bijin* è intenta a mordere un fazzoletto così da contenere il dolore datole dal tatuaggio che sta ricevendo sul braccio sinistro. Attraverso il gesto del morso Yoshitoshi richiama le stampe erotiche *shunga* nelle quali di sovente erano ritratte cortigiane nell'atto di stringere tra i denti drappi di stoffa per soffocare le urla di piacere, attribuendo così un atmosfera sensuale alla scena.<sup>219</sup> Il fazzoletto è tinto con un chiaro inchiostro azzurro con una graduale sfumatura di blu intenso realizzata grazie alla tecnica di gradazione del colore *bokashi* applicata a partire dal bordo inferiore della stoffa. Il bianco motivo decorativo è quello della ricorrente combinazione di *hiwaremon* 氷割れ文 (crepe sul ghiaccio) e fiori di pruno (*ume* 梅). Per rappresentare il tessuto in modo più realistico, creando anche un contrasto con il kimono sottostante, Yoshitoshi ricorse alla tecnica di stampa *nunomezuri* mettendo così in evidenza e rilievo le fibre della stoffa. Il dettaglio è evidente soprattutto

<sup>218</sup> Catharina BLOMBERG, “A strange white smile’: a survey of tooth-blackening and other dental practices in Japan, in *Japan Forum*, 2, 2, 1990, pp. 245-248.

<sup>219</sup> STEVENSON, *Yoshitoshi's women...*, cit., p.34.



se si osserva la porzione inferiore del fazzoletto, ma trattandosi di un effetto molto leggero risulta percepibile quasi esclusivamente ammirando l'opera in prima persona (Fig. 74). È inoltre interessante osservare il contrasto tra le linee sottili che delineano il contorno del volto e delle mani e i tratti spessi e aguzzi utilizzati per tracciare le pieghe del fazzoletto, che richiamando rapide pennellate d'inchiostro rendono perfettamente le numerose increspature e il volume della stoffa.



**Figura 74 Dettaglio *nunomezuri***

Per quanto riguarda l'abbigliamento, la cortigiana indossa un *kosode* celeste con un semplice e motivo decorativo a foglie bicolori su rami di una leggera tinta marrone, un pattern definito da Stevenson come insolito e non convenzionale, probabilmente uno dei tanti design tessili ideati da Yoshitoshi per i capi d'abbigliamento illustrati nella serie.<sup>220</sup> Il colletto del *kosode* presenta un colletto realizzato con la tecnica di tintura a riserva *shiborizome*. Dalla veste parzialmente aperta si può osservare il *nagajuban* rosso brillante, i cui tratti dinamici e calligrafici ne definiscono con realismo le pieghe in particolare nei punti in cui la stoffa rossa si rimbecca sul braccio destro inclinato per portare il fazzoletto alla bocca. Impercettibile a un primo sguardo ma evidente a un'analisi più attenta e nelle giuste condizioni di luce è un leggero effetto di *karazuri* sulla stoffa della sottoveste (Fig. 75). Sebbene meno visibili sulla porzione a livello del petto, sono invece più evidenti sulla porzione rossa delle maniche leggere linee in rilievo che richiamano l'andamento della stoffa che ricade sulla pelle. Tali dettagli quasi impercettibili conferiscono all'opera ancor più eleganza e raffinatezza, manifestazione della maestria nella realizzazione della serie e testimonianza dell'investimento economico nella sua produzione. Il colletto azzurro della sottoveste mostra il popolare motivo decorativo *asanoha* 麻の葉 (foglie di canapa) realizzato tramite tecnica *kanoko shibori* 鹿の子絞り (tintura a riserva a macchia di cerbiatto), contraddistinta



**Figura 75 Dettaglio *karazuri***

<sup>220</sup> *Ibid.*

da numerosi punti sulla stoffa privi di tinta che richiamano proprio le macchie del manto di un cerbiatto.<sup>221</sup> Infine, la veste è chiusa da un *obi* nero decorato con motivi floreali. Per rendere l'intenso nero della stoffa si è ricorso alla tecnica di stampa *shōmenzuri* ottenendo un effetto di nero lucido tramite brunitura.

Le mani di un secondo individuo che a malapena entrano nella scena immortalata sono l'unica presenza umana esterna alle trentadue *bijin* ritratte nella serie, fatta esclusione per il bambino di *Kawayurashisō Meiji jūnen irai naishitsu no fūzoku* かわゆらしさう 明治十年以来 内室の風俗 (Amorevole: l'aspetto di una casalinga dal decimo anno Meiji). Mentre una mano immobilizza il braccio della donna, l'altra regge il sottile e appuntito ago con cui sta effettuando il tatuaggio. La scritta *sakura* ancora in fase di completamento è resa attraverso la tecnica di stampa *karazuri*, apparendo così in rilievo rispetto al resto della pelle del braccio, come una vera e propria cicatrice (Fig. 76). Anche la colorazione è differente, di un leggero rosa che la mette in risalto. Tuttavia, altri esemplari dell'opera mostrano il tatuaggio leggermente tinto di inchiostro più scuro (Fig. 77). Inoltre, osservando con attenzione tale porzione di stampa si nota come la colorazione dell'ago e del bordo della manica del *kosode* risultino fuori registro e che sulla pelle del braccio accanto al tatuaggio vi siano delle tracce di colore azzurro, probabilmente l'impressione più scura stampata parzialmente fuori registro.



Figura 76 Dettaglio tatuaggio esemplare MC



Figura 77 Dettaglio tatuaggio esemplare NDL

Il focus di *Fūzoku sanjūnisō* sono dunque le beltà femminili, sia per quanto riguarda la sfera estetica esteriore sia per la sfera emotiva interiore. Tale centralità del soggetto è sostenuta non solo dal formato ravvicinato a mezzo busto *okubie*, ma anche dalla scelta di Yoshitoshi di ricorrere a uno sfondo tendenzialmente spoglio. Con poche eccezioni, la maggior parte delle stampe presentano un'assenza di *background*, uno sfondo

<sup>221</sup> Christine M. E. GUTH, *Craft Culture in Early Modern Japan: Materials, Makers, and Mastery*, University of California Press, Oakland, 2021, p. 75.

semplicemente monocromatico permettendo all'artista di concentrarsi unicamente sulla figura umana protagonista.<sup>222</sup> Nel caso della xilografia in esame, lo sfondo è realizzato con una leggera tinta grigia che più intensa sul margine superiore sfuma gradualmente verso il bordo inferiore attraverso la tecnica dello *ichimonji bokashi* fino quasi a uniformarsi al colore naturale della carta. Seppure lieve, tale tinta crea un evidente contrasto con il colore pallido della carnagione.

Tramite una serie di piccoli dettagli Yoshitoshi raggiunse l'obiettivo prefissatosi di trasmettere attraverso la rappresentazione grafica quanto anticipato dal breve titolo, ossia l'espressione di dolore causata dal tatuaggio. Il busto e il collo inclinati e allungati in direzione opposta rispetto al braccio come per prendere le distanze dal dolore, gli occhi socchiusi che osano lanciare uno sguardo verso l'ago, le sopracciglia aggrottate, i capelli scompigliati e il fazzoletto tra i denti stretto con forza dalla mano destra per soffocare i singhiozzi di dolore veicolano perfettamente l'atmosfera. Essi appaiono tuttavia non solo in quanto segni di sofferenza ma anche di piacere, espedienti che trasmettono il tono erotico della rappresentazione richiamando più o meno direttamente le stampe erotiche. Il fazzoletto tra le labbra spesso ricorrente anche negli *shunga*, i capelli scompigliati, il sadismo veicolato dalla pratica del tatuaggio, la sottoveste rossa visibile attraverso il *kosode* aperto, il collo e la clavicola scoperti, le ciglia lunghe e lo sguardo languido così come il titolo stesso della stampa contribuiscono a tale interpretazione. Pertanto, senza una definita ambientazione, con un unico soggetto su sfondo neutro e per mezzo di minimi ma fondamentali espedienti Yoshitoshi veicola all'osservatore lo stato d'animo e le emozioni della protagonista prendendo le distanze dalle idealizzate *bijinga* del passato.

Yoshitoshi used only the lines of face oval, nose, eyes, eyebrows, and mouth when he composed the faces of the women in the series. [...] yet small differences of length and positioning of lines convey differences of character and mood.<sup>223</sup>

Per concludere, per quanto riguarda lo stato di conservazione la stampa appartenente alla collezione del Museo Chiossone appare di ottima qualità, dai tratti definiti e dai colori brillanti. I minimi difetti che essa presenta sono legati a impressioni leggermente fuori registro già precedentemente evidenziati sulla tinta azzurra di ago, tatuaggio, manica del *kosode* e *kanzashi* in metallo. La stessa leggera imprecisione è presente su alcune porzioni dello sfondo, per esempio attorno al cartiglio giallo contenente le informazioni su editore

---

<sup>222</sup> SEGI, *Yoshitoshi...*, cit., p. 88.

<sup>223</sup> STEVENSON, *Yoshitoshi's women...*, cit., p. 25.

e autore o attorno al cartiglio ligneo contenente il titolo della serie trapela il colore più chiaro della carta. Inoltre, l'inchiostro rosso utilizzato per la sottoveste ha leggermente tinto anche i punti a essa circostanti, come osservabile sulle braccia in prossimità della manica rossa, sul *kosode* celeste o in modo evidente sul timbro *Taiso* contenuto nel cartiglio con la firma dell'autore attorno al quale si è formata una leggera aura rossa impregnando le fibre della carta. Al contrario gli azzurri appaiono leggermente sbiaditi, molto delicati e meno intensi rispetto ad altri esemplari. Nonostante ciò, la xilografia mostra nel complesso un'ottima qualità di stampa, ricca di dettagli e tecniche raffinate molte delle quali possono essere apprezzate solo a uno sguardo ravvicinato.

## Conclusion

L'intento del presente elaborato è stato quello di offrire una panoramica oggettiva ed esaustiva sulla produzione di *nishikie* dell'artista *ukiyo*e Tsukioka Yoshitoshi nel corso dei suoi quasi quarant'anni di carriera. La scelta di focalizzarsi sulla produzione di xilografie policrome non deve tuttavia mettere in ombra altre importanti forme d'espressione dell'autore, quali i rari ma fondamentali dipinti, le illustrazioni per i giornali e i libri illustrati, la cui analisi non è stata contemplata in questa sede per oggettive limitazioni dovute alla tipologia di opere attribuite all'artista conservate presso il Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone" di Genova.

Nel primo capitolo sono state indagate le diverse fasi che segnarono la vita e la carriera dell'artista. Dagli esordi negli anni Cinquanta dell'Ottocento Yoshitoshi subì inevitabilmente l'influenza dei canoni della scuola Utagawa e del maestro Kuniyoshi, non solo a livello compositivo e stilistico ma anche nella selezione di temi e soggetti classici. Allo stesso tempo, fu paradossalmente proprio l'apprendistato presso lo studio di Kuniyoshi a dare al giovane artista la spinta verso l'innovazione: formato in un ambiente dove sin da subito ebbe occasione di entrare a contatto con le novità provenienti dalle tradizioni europee tanto ammirate dal maestro, quali prospettiva, realismo, giochi di luci e ombre, egli le fece proprie per poi farvi ricorso con sempre crescente abilità e maestria. Intrapreso il viaggio alla ricerca di una personale dimensione artistica, i primi grandi successi legati a dinamici trittici e serie *mushae* gli permisero di scalare le classifiche dell'epoca. Seppur ancora legato alla propria formazione, già in questi anni emerse la volontà di prendere le distanze dalle affermate convenzioni, una tendenza riconoscibile nell'iniziale individualizzazione dei soggetti e nella creazione di composizioni drammatiche, veicolo di sensazioni grazie al ricorso a toni cupi e talvolta a elementi sanguinolenti. Se per anni la critica ha tentato di stabilire a tutti i costi un legame tra Yoshitoshi "uomo" e "artista", tra le vicende personali, gli aneddoti sul suo carattere, gli episodi di malessere e tale presunta predilezione per soggetti e tematiche cruenti delineando un profilo dell'artista totalmente arbitrario e costruito, così come i più recenti studi anche il presente elaborato si è al contrario concentrato sul mettere in luce come determinate scelte fossero in realtà legate agli andamenti di mercato, alle proposte degli editori, alla popolarità di un certo genere in un dato contesto storico, politico e sociale, e non specchio di una mente malata e distorta come a lungo sostenuto. È inoltre emerso come dopo due anni di improduttività causata da un grave malessere fisico e mentale, nel 1873 Yoshitoshi sia stato in grado di stabilirsi a livello economico e di popolarità

adattandosi ancora una volta alle necessità di mercato. L'avvento del periodo Meiji aveva infatti portato con sé la diffusione di testate giornalistiche locali che iniziarono a contare sul contributo di illustratori. La società e i suoi valori stavano mutando e con essi anche il ruolo degli artisti *ukiyo-e*, i quali trovarono negli episodi di attualità nuovi soggetti per le proprie stampe. Grazie alle *nishikie shinbun* di cui Yoshitoshi fu tra i principali creatori, egli riuscì a reinserirsi con successo nel mercato artistico contemporaneo. Dopo tale "Grande Rinascita" testimoniata dal nuovo *gō Taiso*, iniziò a realizzare xilografie sempre più cariche di elementi innovativi: figure umane ritratte da inedite prospettive, frequente ricorso a chiaroscuro e ombreggiature, impiego di una nuova tavolozza di sgargianti inchiostri ad anilina importati dall'Europa, accurata resa anatomica ed espressività dei volti. In particolare, proprio quest'ultimo fu il primo segno di un crescente interesse per il fattore psicologico umano. Spaziando da *bijinga* a *rekishiga*, fu così che egli approdò alla fase della propria carriera che ne decretò il pieno successo. Gli anni Ottanta videro Yoshitoshi collaborare con noti editori, primo tra tutti Akiyama Buemon, i cui importanti investimenti gli consentirono di dare alla luce capolavori di pregio nella scelta di materiali e inchiostri, nel ricorso a costose tecniche di stampa e nell'impiego di incisori e stampatori di grande maestria. Ogni serie realizzata nell'ultimo decennio della propria carriera fu un successo editoriale annunciato, pubblicazioni ammirate dal pubblico dell'epoca e dalle generazioni successive. La spinta creativa molto dovette alla notorietà raggiunta che gli concesse la libertà di osare e di aver maggior controllo nel processo di realizzazione delle proprie opere. Quest'ultima fase vide Yoshitoshi impegnato nella realizzazione delle sue più celebri serie, in cui l'evoluzione stilistica personale culminò in opere dagli sfondi sempre più spogli, dai tratti sempre più dinamici e calligrafici come fossero pennellate, da una profonda attenzione al dettaglio e da un crescente realismo. L'abbandono delle sgargianti tinte sintetiche a favore delle tinte naturali del passato riproposte in modo innovativo gli permise di creare nuove armoniche gradazioni. Infine, la fondamentale dedizione alla raffigurazione dello spettro delle emozioni umane si concretizzò in composizioni sempre più calme, contemplative e introspettive, che nonostante i soggetti appartenenti al passato culturale del Giappone ancora oggi appaiono contemporanee e attuali. Riproponendo temi secolari sotto una nuova luce, riadattandoli secondo la propria visione e il proprio stile, Yoshitoshi offrì al rinnovamento del genere *ukiyo-e* di epoca Meiji un fondamentale contributo.

Le osservazioni emerse da questa prima teorica panoramica hanno trovato riscontro pratico nel corso dell'analisi sul campo svolta su cinque *nishikie* appartenenti alle

collezioni del Museo Chiossone illustrata nel terzo capitolo. Lo studio delle stampe ha permesso di esaminare concretamente come l'espressione artistica di Yoshitoshi sia mutata in modo sostanziale negli anni, permettendo di osservarne le peculiarità nelle diverse fasi creative.

Si è scelto di cominciare da *Imayō Genji Enoshima Chigogafuchi*, trittico di uno Yoshitoshi ancora esordiente. Cronologicamente tra i più precoci esemplari appartenenti alla collezione e ancora fortemente influenzato dal retaggio della scuola Utawaga, a partire dal soggetto stesso sono preponderanti gli echi della tradizione e dei grandi maestri. Riproponendo l'affermato genere delle *Genji* di Kunisada, l'artista ricorre a una composizione e a uno stile classico caratterizzato da contorni netti e definiti, da un'estetica dei corpi e dei volti nota e ben codificata. Nonostante il legame con il passato emerge tuttavia anche il frutto degli insegnamenti di Kuniyoshi: una tendenza al naturalismo evidente nel tentativo di conferire tridimensionalità e profondità agli elementi paesaggistici attraverso giochi di ombre, trasparenze e impiego di tecniche di gradazione quali *bokashi* tra le onde e le rocce.

Procedendo di circa un decennio nell'arco temporale, per la seconda analisi si è scelta una rara *mushae* raffigurante Sanada Yukimura dalla serie *Ikkai zuihitsu*. L'evoluzione sia compositiva che stilistica rispetto al trittico precedente è emersa in modo evidente: il maggior realismo anatomico sia nella muscolatura che nella definizione del volto, l'anomala posa di profilo, lo sguardo del protagonista e la resa di luci e ombre come principali veicoli di tensione così da caricare la stampa dal punto di vista psicologico. È proprio a partire da questi anni che iniziò inconfutabilmente ad affermarsi l'interesse di Yoshitoshi per l'esplorazione dell'animo umano, la determinazione nel trasmettere attraverso scelte compositive e cromatiche atmosfere e sensazioni. Prodotta negli anni di malessere e difficoltà, la stampa dimostra una volontà di riscatto veicolata dal ricorso a innovazioni che la differenziassero dalle creazioni del passato: l'impiego di brillanti inchiostri sintetici, l'attenzione al dettaglio, l'ancor più estensivo ricorso al chiaroscuro, l'altissima qualità di stampa sostenuta dall'uso di pigmenti metallici e *gofun* così da ottenere effetti naturali e verosimili. Congiuntamente all'elemento psicologico, sono queste alcune delle componenti che continueranno a occupare un ruolo centrale nella sua produzione futura.

Avanzando di circa un ulteriore decennio si è giunti alla terza analisi, un dittico raffigurante Watanabe no Tsuna e il demone Ibaraki, successiva manifestazione di

un'estetica in continuo mutamento. Si è osservato come il realismo tocchi in tale esemplare picchi mai raggiunti prima: i segni e le rughe dei volti, le mani, i sottili capelli, ogni elemento della figura umana è minuziosamente tracciato e perfettamente reso. Completamente mutato è anche il tratto che delinea i neri contorni, una traccia rapida come fosse una pennellata di inchiostro. La semplificazione dello sfondo raggiunge il massimo grado di semplicità, completamente vuoto, concentrando così la carica emotiva negli sguardi dei soggetti. La consacrazione al fattore psicologico appare ormai totale, la scelta di conferire potere narrativo alle proprie opere unicamente attraverso le emozioni veicolate definitivamente.

Pur essendo pressoché contemporaneo al precedente, il quarto caso studio ha permesso di analizzare una composizione e un soggetto molto diversi, identificando così aggiuntive peculiarità e approcci. Nonostante *Enchū no tsuki* sia una delle cento stampe della celeberrima serie *Tsuki hyakushi*, si è deciso di prediligere un esemplare che fosse meno standardizzato, in un certo senso anomalo rispetto al resto dei design che compongono la raccolta. Il pompiere senza nome rappresentato di spalle ha confermato come l'obiettivo di realizzare xilografie che fossero introspettive e cariche di *pathos* sia stato raggiunto con successo anche senza rivelare l'espressione dei volti. Pur ritraendo il soggetto di schiena, Yoshitoshi fu in grado di veicolare perfettamente l'atmosfera sperata unicamente attraverso studiate scelte compositive e cromatiche. Ricorrendo a espedienti tecnici quali l'assenza di contorni per le fiamme, le sovraimpressioni di leggere tonalità di inchiostro, gli schizzi di *gofun* direttamente su carta e molto altro, egli immortalò la scena con abilità e realismo come fosse il fotogramma di un avvenimento che si potrebbe definire quotidiano, restituendo al pubblico dell'epoca una finestra sulla Edo che da ormai un ventennio aveva lasciato spazio alla nuova Tōkyō.

Per concludere, si è proposta infine l'analisi di un esemplare di *bijinga* tratto dall'altrettanto nota serie *Fūzoku sanjūnisō*. Con la quinta e ultima opera si è posto lo sguardo su un genere totalmente differente rispetto alle stampe precedenti. Le beltà femminili appartengono a una parte della produzione di Yoshitoshi che, al pari delle *chimidoro*, è stata a lungo oggetto di ricorrenti elucubrazioni che attraverso indagini sulla vita dell'autore hanno cercato di offrire interpretazioni sul suo approccio al mondo femminile e alle relative rappresentazioni. Con il presente studio si è voluto dunque evidenziare come non sia scientificamente valido ricercare un presunto problematico rapporto con il genere femminile per motivare determinate scelte artistiche. Nella realizzazione di *Itasō* Yoshitoshi mostrò al contrario l'intenzione di porsi perfettamente



in linea sia con i maestri del passato così come con gli artisti contemporanei, allo stesso tempo arricchendo le proprie opere di quelle stesse innovazioni che già avevano caratterizzato, per esempio, i suoi guerrieri: il realismo nel tracciare ogni singolo capello e ciglia, i tratti calligrafici nella resa delle stoffe del kimono, la precisione anatomica delle mani, la posa e l'espressione del volto volutamente intente a comunicare una sensazione di dolore carica di erotismo. Nelle opere della fase produttiva più matura il riscontro di eleganti tecniche di stampa conferma come la popolarità dell'artista avesse ormai persuaso gli editori a investire nelle creazioni di Yoshitoshi, la cui qualità contribuì di conseguenza ad alimentarne il successo incoraggiando ristampe di nuove tirature.

L'iniziale volontà di rintracciare le opere attribuite a Tsukioka Yoshitoshi custodite all'interno del ricco patrimonio del Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone" ha ottenuto un esito estremamente positivo, con il riscontro di un importante numero di esemplari preservati in ottimo stato di conservazione. L'obbiettivo primario di selezionare, studiare e offrire un'analisi approfondita di alcune emblematiche xilografie policrome tra le meno note realizzate dall'artista e meno frequentemente incontrate nei principali cataloghi pubblicati è stato raggiunto nonostante le oggettive limitazioni logistiche causate dall'emergenza sanitaria, che purtroppo ancora oggi ci troviamo costretti ad affrontare, e dalla chiusura del Museo che hanno circoscritto la possibilità di visionare e studiare in presenza le opere a solo brevi e limitate occasioni.

Intento dell'elaborato è stato inoltre ricordare come il Museo Chiossone vanti un patrimonio di estrema ricchezza e varietà, alla cui storia e composizione è stato dedicato il secondo capitolo. La ricerca svolta sui *nishikie* di Yoshitoshi è solo uno dei possibili studi che le numerose opere conservate necessiterebbero. Le precedenti direzioni, così come oggi la Dottoressa Canepari, continuano infatti a promuovere e intraprendere progetti e collaborazioni volte a valorizzare e preservare una collezione di inestimabile valore.

## Bibliografia

- ACCADEMIA ITALIANA DELLE ARTI E DELLE ARTI APPLICATE, *Un Italiano in Giappone. Dipinti, stampe, pergamene del XVII al XIX secolo dal Museo d'Arte Orientale Edoardo Chiossone di Genova*, (catalogo mostra), Accademia Italiana Londra, 27 settembre – 24 novembre 1991, Electa, Milano, 1991.
- ACCADEMIA LIGUSTICA DI BELLE ARTI, *Catalogo del Museo Chiossone*, Stab. Tipo-Litogr. R Istituto Sordomuti, Genova, 1922.
- BAEKELAND, Frederick (a cura di), *Imperial Japan: The Art of the Meiji Era (1868-1912)*, (catalogo della mostra), Ithaca, Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, 16 aprile – 29 giugno 1980, Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca, New York, 1980.
- BARTYZALOVÁ, Barbora, “Conservation of Japanese Woodblock Prints in the National Gallery Prague”, in *Bulletin of the National Gallery Prague*, XXVIII, 2018, pp. 83-96.
- BERETTA, Lia, “Edoardo Chiossone: tecnico e artista”, in T. Ciapparoni La Rocca, P. Fedi, M. T. Lucidi (a cura di), *Atti Convegno Internazionale Italiani nel Giappone Meiji (1868-1912)*, Università Sapienza, Roma, 2000, pp. 143-160.
- BERNABÒ BREA, Luigi, KONDŌ Eiko (a cura di), *Stampe e pitture. L'Ukiyo-e dagli inizi a Shunshō*, Sagep Editrice, Genova, 1979.
- BICKFORD, Lawrence R., “The pigment story”, in *Impressions*, 7, 1982.
- BLOMBERG, Catharina, “‘A strange white smile’: a survey of tooth-blackening and other dental practices in Japan”, in *Japan Forum*, 2, 2, 1990, pp. 243-251.
- BOTTOMLEY, Ian, THATCHER, David, *The Samurai Armour Glossary*, Nihon-No-Katchu.com, 2013.
- CAROLI, Rosa, *Tokyo segreta. Storie di Waseda e dintorni*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, 2012.
- CAROLI, Rosa, GATTI, Francesco, *Storia del Giappone*, “Biblioteca Storica Laterza”, Editori Laterza, Bari, Roma, 2017 (I ed. 2004).

- CESARATTO, Anna, LUO Yan-Bing *et al.*, “A timeline for the introduction of synthetic dyestuffs in Japan during the late Edo and Meiji periods”, in *Heritage Science*, 6, 22, 2018, pp. 1-12.
- CLARK, Timothy T., “Some preparatory drawings by Yoshitoshi and their relationship to history painting of the Meiji Era”, in *Ukiyo-e art*, 138, 0, 2001, pp. 1-10.
- DUNCAN, J., DANIELS, V. *et al.*, “The Identification of Metal Foils and Powder Used on Japanese Prints and Paintings”, in *Restaurator*, 11, 1990, pp. 244-253.
- FAILLA, Donatella (a cura di), *Edoardo Chiossone un collezionista erudito nel Giappone Meiji*, (catalogo della mostra), Roma, Museo Nazionale d’Arte Orientale, 31 gennaio – 16 marzo 1996, Comune di Genova, Genova, 1996.
- FAILLA, Donatella (a cura di), *Capolavori d’Arte Giapponese dal Periodo Edo alla Modernizzazione*, (catalogo della mostra) Genova, Museo d’Arte Orientale “Edoardo Chiossone”, 25 luglio 2001 – 16 giugno 2002, Silvana Editoriale d’Arte, Milano, 2002.
- FAILLA, Donatella (a cura di), *Dipinti e stampe del Mondo Fluttuante. Capolavori Ukiyoe del Museo Chiossone di Genova*, (catalogo della mostra), Genova, Palazzo Ducale, 16 aprile – 21 agosto 2005, Skira, Ginevra, Milano, 2005.
- FAILLA, Donatella, “The God of Wealth in Western Garb: Kawanabe Kyōsai's Portrait of Edoardo Chiossone as Daikokuten”, in *Monumenta Nipponica*, 61, 2, 2006, pp. 193-218.
- FAILLA, Donatella, *La rinascita della pittura giapponese. Vent’anni di restauri al Museo Chiossone di Genova*, (catalogo della mostra) Genova, Museo d’Arte Orientale “Edoardo Chiossone”, 28 febbraio – 29 giugno 2014, Silvana Editoriale, Milano, 2014
- FAILLA, Donatella (a cura di), *食べ物の美 Tabemono no bi: bellezza gusto immagine dei cibi giapponesi*, (catalogo della mostra), Genova, Museo d’Arte Orientale Edoardo Chiossone, 31 ottobre 2015 – 11 settembre 2016, Sagep, Genova, 2016.
- FAILLA, Donatella, “A Bridge of Art and Culture Connecting Italy and Japan: the ‘Edoardo Chiossone’ Museum of Genoa”, in *Exchanges and Parallels between Italy and East Asia*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2019, pp. 222-243.

- FENOLLOSA, Ernest, *The Masters of Ukiyo: A Complete Historical Description of Japanese Paintings and Color Prints of the Genre School*, W. H. Ketcham, New York, 1896.
- FISKE, Betty J., “Conservation of Japanese Woodblock Prints: Display, Storage and Treatment”, in *Impressions*, 28, 2006-2007, pp. 60-75.
- FRABETTI, Giuliano, “Edoardo Chiossone”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXV, 1981, pp. 3-6.
- FRABETTI, Giuliano, VANTAGGI, Adriano (a cura di), *Bellezza e eros nell'immagine giapponese*, (catalogo della mostra), Genova, Palazzo della Commenda, 27 aprile – 30 giugno 1985, Lang, Genova, 1985.
- GAUDEKOVÁ, Helena, “Nuances of beauty – Yoshitoshi’s concept of women as a reflection of contemporary society”, in *Annals of the Náprstek Museum*, 34, 1, 2013, pp. 43-58.
- GROSSO, Orlando, *Il Museo Chiossone di Genova*, “Itinerari dei Musei e Monumenti d’Italia”, Libreria dello Stato, Roma, 1934.
- GUTH, Christine M. E., “Hokusai’s Great Waves in Nineteenth-Century Japan Visual Culture”, in *The Art Bulletin*, 93, 4, 2011, pp. 468-485.
- GUTH, Christine M. E., *Craft Culture in Early Modern Japan: Materials, Makers, and Mastery*, University of California Press, Oakland, 2021.
- HADDAD, Mary Alice, “From Undemocratic to Democratic Civil Society: Japan's Volunteer Fire Departments”, in *The Journal of Asian Studies*, 69, 1, 2010, pp. 33-56.
- HARRIS, Frederick, *Ukiyo-e: The Art of the Japanese Print*, Tuttle Publishing, Tōkyō, Rutland, Vermont, Singapore, 2010.
- HASHIMOTO R.Y., MENON, E.S.K., *et al.*, “Analysis of Metallic Pigments Used in 19th Century Japanese Prints”, in *Microscopy and Microanalysis*, 5, S2, 1999, pp. 594-595.

- HEMPEL, Rose (a cura di), *Japanische Farbholzschnitte. Von Moronobu bis Hiroshige* (Stampe xilografiche giapponesi. Da Moronobu a Hiroshige), (catalogo della mostra), Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, 1986.
- ING, Eric van den, SCHAAP, Robert (a cura di), *Beauty and violence: Japanese prints by Yoshitoshi 1839-1892*, (catalogo della mostra), Amsterdam, Van Gogh Museum, 17 aprile – 28 giugno 1992, Society for Japanese Arts, Bergeijk, 1992.
- ISEKI Masaaki, *Pittura giapponese dal 1800 al 2000*, a cura di Ornella Civardi, Milano, Skira, 2001.
- IWABUCHI Reiji, “Citizens’ Awareness of Firefighting in Edo: Analysing Eighteenth-Century Textbooks on Firefighting”, trad. di Kuboyama Hisashi, in Watanabe Koichi, Kimura Akiko (a cura di), *Dealing with Disasters: Enviromental History of Early Modern Cities (Edo, Istanbul, London, Pest, and Prague)*, National Institutes for Humanities, Tokyo, 2021, pp. 60-77.
- IWAO Seiichi *et al.*, “Sanada Yukimura”, in *Maison Franco-Japonaise* (a cura di), *Dictionnaire historique du Japon*, vol. 17, Kinokuniya, Tōkyō, 1991, p. 105.
- IZZARD, Sebastian (a cura di), *Utagawa Kunisada (1786-1865): His World Revisited*, (catalogo della mostra), 15 – 26 marzo 2021, Sebastian Izzard LLC Asian Art, New York, 2021.
- JANSEN, Marius B. (a cura di), *The Cambridge History of Japan, Volume 5: The Nineteenth Century*, Cambridge University Press, New York, 2007 (I ed. 1989).
- KALLAND, Arne, *Fishing Villages in Tokugawa Japan*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1995.
- KELLY, William W., “Incendiary Actions. Fires and Firefighting in the Shogun’s Capital and the People’s City”, in James L. McClain *et al.* (a cura di), *Edo and Paris: Urban Life and the State in the Early Modern Era*, Cornell University Press, Ithaca, London, 1994, pp. 310-331.
- KEYES, Roger S., *Courage and silence: a study of the life and color woodblock prints of Tsukioka Yoshitoshi: 1839-1892 (Volumes I and II)*, tesi Ph.D., Union for Experimenting Colleges and Universities, Cincinnati, 1982.

- KEYES, Roger S., KUWAYAMA, George (a cura di), *The Bizarre Imagery of Yoshitoshi: The Herbert R. Cole Collection*, (catalogo della mostra), Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 10 luglio – 7 settembre 1980, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1980.
- KONDŌ Eiko, PETERNOLLI, Giovanni (a cura di), *Riflessi del Sol Levante. Arte xilografica giapponese dei secoli XVIII-XX*, (catalogo della mostra), Bologna, Pinacoteca Nazionale di Bologna, L'Artiere Edizionitalia, Bologna 1998.
- LANE, Richard, *Images from the Floating World. The Japanese Print including an Illustrated Dictionary of Ukiyo-e*, Oxford University Press, Oxford London Melbourne, 1978.
- MACNAUGHTON, Mary Davis, “Genji’s World: The Shining Prince in Prints”, in *Art in Print*, 3, 1, 2013, pp. 8-13.
- MARKS, Andreas, “A Country Genji: Kunisada’s Single-Sheet Genji Series”, in *Impressions*, 27, 2005-2006, pp. 58-79.
- MARKS, Andreas, *Japanese woodblock prints: artists, publishers and masterworks, 1680-1900*, Tuttle Publishing, Singapore, 2010.
- MARKS, Andreas, *Publisher of Japanese woodblock prints: a compendium*, Hotei, Leiden, Boston, 2011.
- MARKS, Andreas, “The Genji Print Phenomenon”, in *Aziatische Kunst*, 42, 4, 2012, pp. 13-24.
- MARTINO, Francesca, “Gli allestimenti Luxoro (1905) e Labò-Grossi Bianchi (1971) del Museo d’Arte Orientale di Genova”, in Edoardo Grendi [et al.] (a cura di), *Aspetti del patrimonio culturale libico*, Università di Genova, Genova, 1997, pp. 181-231.
- MASON, Penelope, *History of Japanese Art*, Harry N. Abrams, New York, 1993.
- MEECH-PEKARIK, Julia, *The world of the Meiji print: impression of a new civilization*, Weatherhill, New York, Tōkyō, 1986.

- MENEGAZZO, Rossella, *Kuniyoshi. Il visionario del Mondo Fluttuante*, (catalogo della mostra), Milano, Museo della Permanente, 4 ottobre 2017 – 28 gennaio 2018, Skira, Milano, 2017.
- MORI Masato, “‘Konjaku Monogatari-shū’: Supernatural Creatures and Order”, in *Japanese Journal of Religious Studies*, 9, 2/3, 1982, pp. 147-170.
- MORSE, Peter (a cura di), “Tokuno’s description of Japanese printmaking”, in Matthi Forrer (a cura di), *Essays on Japanese art presented to Jack Hillier*, Robert G. Sawers Publishing, London, 1982, pp. 125-134.
- MUNSTERBERG, Hugo, *The Japanese Print. A Historical Guide*, Weatherhill, Tōkyō, New York, 1982.
- MUSEUM FÜR OSTASIATISCHE KUNST DER STADT KÖLN, SCHAMONI Wolfgang (a cura di), *Taiso Yoshitoshi, 1839-1892: ein Holzschnittmeister an der Schwelle zur Neuzeit*, (catalogo della mostra), Köln, Museum für Ostasiatische Kunst, 24 luglio – 17 ottobre 1971, Museum für Ostasiatische Kunst, Köln, 1971.
- NITANAI Keiko, *Il linguaggio del kimono*, [*Kimono no mon’yo to sono mikata. Mon’yo no kakuzuke, imi, jidai haikai, yurai ga wakarū*], trad. di Ornella Civardi, Nuinui, Chermignon, 2020.
- NEUER, Roni, LIBERTSON, Herbert e YOSHIDA, Susugu, *Ukiyo-e 250 anni di grafica giapponese*, a cura di Gildo Fossati, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1985 (I ed. 1981).
- NOGUCHI, Yone, *The spirit of Japanese art*, “Wisdom of the East”, E. P. Dutton and Company, New York, 1915, pp. 67-78.
- OLIVARI, Aristide, *Intorno al mondo. Note di viaggio*, A. Donath Editore, Genova, 1894.
- PICA, Vittorio, *L’Arte Giapponese al Museo Chiossone di Genova*, “Collezione di monografie illustrate”, Istituto Italiano d’Arti Grafiche, Bergamo, 1907.
- REICHERT, James R. “From Yomihon to Gōkan: Repetition and Difference in Late Edo Book Culture”, in *The Journal of Asian Studies*, 76, 2, 2017, pp. 311–332.

- REIDER, Noriko T. “Women Spurned, Revenge of Oni Women: Gender and Space”, in *Japanese Demon Lore: Oni from Ancient Times to the Present*, Utah State University Press, Logan, 2010, pp. 53-60.
- RONIN GALLERY, *The One Hundred Views of the Moon. Yoshitoshi (1839-1892)*, Ronin Gallery, New York, 2016.
- RUPERTI, Bonaventura, “Le immagini di Genji (*Genjie*) in epoca Tokugawa: un mito rivissuto e trasformato”, in C. Virdis Limentani (a cura di), *Splendori dal Giappone. Le storie del principe Genji nella tradizione Edo e nelle incisioni di Miyayama Hiroaki*, CLEUP, Padova, 2014, pp. 63-71.
- SALTER, Rebecca, *Japanese Woodblock Printing*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2002 (I ed. 2001).
- SALTER, Rebecca, *Japanese Popular Prints: From Votive Slips to Playing Cards*, A & C Black Publishers Limited, London, 2006.
- SASAKI Shiho, “Materials and Techniques”, in Amy Reigle Newland (a cura di), *The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints*, Hotei Publishing, Amsterdam, 2005, pp. 325-350.
- SCHAAP, Robert (a cura di), *Meiji: Japanese Art in Transition. Ceramics, cloisonné, lacquer, prints, illustrated books, drawings and paintings from the Meiji period (1868-1912)*, (catalogo della mostra), s-Gravenhage, Haags Gemeentemuseum, 21 marzo – 24 maggio 1987, Haags Gemeentemuseum, s-Gravenhage, 1987.
- SEGI Shinichi, *Yoshitoshi: The Splendid Decadent*, trad. di Alfred Birnbaum, Kodansha International, Tōkyō, New York, San Francisco, 1985.
- SESKO, Markus, *Legend and Stories around the Japanese Sword 2*, Lulu.com, 2012.
- SHAVER, Ruth M., *Kabuki Costume*, Tuttle Publishing, Rutland, Tōkyō, (I ed. 1966) 2013.
- SMITH, Lawrence, “Japanese Prints 1868-2008”, in J. Thomas Rimer (a cura di), *Since Meiji. Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868-2000*, University of Hawai'i Press, Honolulu, 2012, pp. 361-407.



- STEVENSON, John, *Yoshitoshi's thirty-six ghosts*, Weatherhill, New York, Tōkyō, 1983.
- STEVENSON, John, *Yoshitoshi's women: the woodblock-print series Fūzoku sanjūnisō*, University of Washington Press in association with Avery Press, Seattle, London, 1995 (I ed. 1986).
- STEVENSON, John, *Yoshitoshi's Strange Tales*, Amsterdam, Hotei Publishing, Leiden, 2005
- STEVENSON, John, *Yoshitoshi's One Hundred Aspects of the Moon*, Abbeville Press, New York, 2019.
- STEWART, Basil, *A Guide to Japanese Prints and Their Subject Matter*, Dover Publication, New York, 1979.
- SULLIVAN, Michael, *The Meeting of Eastern and Western Art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1989.
- TAKAHASHI Sei'ichirō, *The Japanese Wood-Block Prints Through Two Hundred and Fifty Years [Ukiyoé Nihyaku-Gojūnen in English]*, trad. di Ryōzō Matsumoto, Chūō Kōron Bijutsu Shuppan, Tōkyō, 1965.
- TERRYN, Freya, *Japanese Woodblock Prints and the Meiji State: Production, Reception, and Intention in the Prints of Tsukioka Yoshitoshi and Utagawa Hiroshige III*, tesi Ph.D., KU Leuven, Leuven, 2021.
- TJARDES, Tamara, *One Hundred Aspects of the Moon: Japanese Woodblock Prints by Yoshitoshi*, Santa Fe, Museum of New Mexico Press, 2003.
- TURNBULL, Stephen, HOOK, Richard, *Samurai Armies 1550-1615*, Osprey Publishing Ltd., London, 1979.
- TURNBULL, Stephen, *Osaka 1615. L'ultima battaglia dei samurai [Osaka 1615. The last battle of the samurai]*, trad. di Giorgio Maini, "Biblioteca di arte militare", 72, Leg edizioni, Gorizia, 2013.
- UHLENBECK, Chris, NEWLAND, Amy Reigle (a cura di), *Yoshitoshi. Masterpieces from the Ed Freis collection*, Hotei Publishing, Leiden, Boston, 2011.

- VAN GULIK, Willem R., *Irezumi. The pattern of dermatography in Japan*, “Mededelingen van het Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden”, 22, E. J. Brill, Leiden, 1982.
- VESCO, Silvia, *L'arte giapponese dalle origini all'età moderna*, “Piccola Biblioteca Einaudi. Mappa”, Einaudi, Torino, 2021.
- WIESER, Ursula, “Shimenawa”, in *Pour un vocabulaire de la spatialité Japonaise*, vol. 43, 2013, pp. 225-226.
- YAMADA Mieko, “Westernization and cultural resistance in tattooing practices in contemporary Japan”, in *International journal of Cultural studies*, 12, 4, 2009, pp. 319-338.
- YAMAMOTO Sumiyoshi, “Fire-Fighting and Disaster Prevention in Edo”, in *Journal of Japanese Trade & Industry*, November/December, 2000, pp. 27-31.
- YOSHIDA Tōshi, YUKI Rei, *Japanese Print Making. A Handbook of Traditional & Modern Techniques*, Charles E. Tuttle Company, Rutland, Vermont, Tōkyō, 1966.

## 参考文献

- FUKUDA Eizō (*hen*), *Kaichū Tōkyō Annai* (Guida tascabile di Tōkyō), vol. 2, Tōkyō, Dōmeisha, 1877, p. 23.
- 福田栄造編、『懐中東京案内』、2編、東京、同盟舎出版、1877年。
- FURUKAWA Chieko, NAKATA Akemi, “Umi ni ikiru onnatachi” (Donne che conducono una vita marina), in *Journal of Nagoya Women's University*, 34, marzo 1988.
- 古川智恵子、中田明美、「海に生きる女たち」、『名古屋女子大学紀要』、第34巻、1988年、pp. 23-30.
- FURUKAWA Mayumi, “Tsukioka Yoshitoshi no denki ni kansuru shomondai” (Vari problemi riguardo la biografia di Tsukioka Yoshitoshi), in *Gakushūin daigaku jinbunkagaku ronshū*, III, 1994, pp. 1-36.
- 古川真弓、「月岡芳年の伝記に関する諸問題」、『学習院大学人文科学論集』、第3号、1994年、pp. 1-36.

FURUKAWA Mayumi, “Tsukioka Yoshitoshi gafū hensen shikō. Gagyō kubun ni kansuru shinkenkaï wo moto ni” (Esame del cambiamento nello stile pittorico di Tsukioka Yoshitoshi. Basato su una nuova visione della suddivisione della produzione artistica), in *Ukiyoe geijutsu*, 115, 1995, p. 3-13.

古川真弓、「月岡芳年画風変遷試考－画業区分に関する新見解を基に－」、『浮世絵芸術』、第115巻、1995年、pp. 3-13.

HINOHARA Kenji, *Tsukioka Yoshitoshi Tsuki hyakushi* (Tsukioka Yoshitoshi. Cento aspetti della luna), Tōkyō, Seigensha Art Publishing, 2017

日野原健司、『月岡芳年 月百姿』、東京、株式会社青幻舎、2017年.

HIRAYAMA Ikuo (*hen*), *Hizō Nihon bijutsu taikan 12. Yōroppa shūzō Nihon bijutsu sen* (Panoramica dei capolavori d’arte giapponese 12. Selezione di arte giapponese dalle collezioni europee), Tōkyō, Kōdansha, 1994

平山郁夫重編、『秘蔵日本美術大観 12. ヨーロッパ蒐蔵日本美術選』、東京、講談社、1994年.

IHARA Rieko, “Jūsōsuru ‘Edo’ to ‘Meiji’. Yoshitoshi no sashie wo chūshin ni” (Stratificazione di “Edo” e “Meiji. Focus sulle illustrazioni di Yoshitoshi), in *Ukiyoe geijutsu*, 155, 2008, pp. 16-33.

庵原理絵子、「重層する〈江戸〉と〈明治〉 芳年の挿絵を中心に」、『浮世絵芸術』、第155巻、2008年、pp. 16-33.

ISEKI Masaaki, UEMURA Takashi, KOBAYASHI Tadashi, KONDŌ Eiko, SADAMURA Tadashi (*hen*), *Kiyossōne to kinsei nihonga satogaeri ten: Italia Jenobashi Kiyossōne tōyō bijutsukan shozō* (Mostra su Chiossone e sulla pittura giapponese moderna di ritorno in Giappone. Italia, Genova, Collezione del Museo d’Arte Orientale “Chiossone”), Tōkyō. Mainichi Shinbunsha, 1990.

井関正明、植村峻、小林忠、近藤映子、定村忠士編、『キヨッソーネと近世日本画里帰り展: イタリア・ジェノヴァ市・キヨッソーネ東洋美術館所蔵』、東京、毎日新聞社、1990年.

IWAKIRI Yuriko, *Tsukioka Yoshitoshi: Bakumatsu Meiji o ikita kisai ukiyoeshi* (Tsukioka Yoshitoshi: un geniale maestro *ukiyo*e vissuto nell'era Meiji), "Taiyō Bessatsu: Nihon no kokoro", 196, Tōkyō, Heibonsha, 2012.

岩切友里子、『月岡芳年: 幕末・明治を生きた奇才浮世絵師』、別冊太陽 日本のあるところ 196、東京、平凡社、2012年。

IWAKIRI Yuriko, *Yoshitoshi*, Tōkyō, Heibonsha, 2014.

岩切友里子、『芳年』、東京、平凡社、2014年。

IWAKIRI Yuriko, "Yoshitoshi no nishikie kyōgōsuri – 'Tsuki shijūhakkei' hoka" (Matrice chiave delle xilografie policrome di Yoshitoshi: *Tsuki shijūhakkei* e altro), in *Art Research*, 19, 2019, pp. 27-32.

岩切友里子、「月岡芳年の錦絵校合摺 — 「月四十八集」ほか」、『アート・リサーチ』、第19巻、2019年、pp. 27-32.

KOBAYASHI Kin, "Bōfu Yoshitoshi no omoide" (Memorie del mio defunto padre Yoshitoshi), in *Nishikie*, 35, 1920.

小林きん、「亡父芳年の思ひ出」、『錦絵』、第35号、1920年。

KOBAYASHI Kin, TAKAHASHI Sei'ichirō, NARAZAKI Muneshige, KONDŌ Ichitarō, "Yoshitoshi tsuioku dan - Kobayashi Kin joshi o kakonde" (Ricordi di Yoshitoshi: riguardo la storia della signora Kobayashi Kin), in *Ukiyoekai*, 5, 4, 1940.

小林きん、高橋誠一郎、檜崎宗重、近藤市太郎、「芳年追憶談—小林きん女史を囲んで」、『浮世絵界』、5巻4号、1940年。

KOBAYASHI Kin, TAKAHASHI Sei'ichirō, NARAZAKI Muneshige, KONDŌ Ichitarō, "Yoshitoshi tsuioku dan - Kobayashi Kin joshi o kakonde" (Ricordi di Yoshitoshi: riguardo la storia della signora Kobayashi Kin), in *Ukiyoekai*, 5, 7, 1940.

小林きん、高橋誠一郎、檜崎宗重、近藤市太郎、「芳年追憶談—小林きん女史を囲んで」、『浮世絵界』、5巻7号、1940年。

MACHIDA CITY MUSEUM OF GRAPHIC ARTS, *Machida Shiritsu kokusai hanga bijutsukan shūzōhin mokuroku: Nihonhen. Prints of Japan* (Catalogo della collezione del Machida City Museum of Graphic Art: edizione giapponese. Stampe del Giappone), Tōkyō, Machida City Museum of Graphic Arts, 1987.

町田市立国際版画美術館、『町田市立国際版画美術館収蔵品目録 日本編・Prints of Japan』、東京、町田市立国際版画美術館、1987年。

NADESHICO Rin, *O-Edo fasshon zukan* (Libro illustrato della moda di Edo), Tōkyō, Maar-sha, 2021.

撫子凜、『お江戸ファッション図鑑』、東京、マール社、2021年。

NAKAZAWA Mai, “Utagawa Kuniyoshi no bijin hyōgen ni kansuru ikkōsatsu. Utagawa Kunisada to no hikaku oyobi Tsukioka Yoshitoshi he no tenkai ni chūmokushite” (Uno studio sulla rappresentazione delle beltà femminili di Utagawa Kuniyoshi. Focus sul confronto con Utagawa Kunisada e sull’evoluzione di Tsukioka Yoshitoshi), in *Ukiyoe geijutsu*, 179, 2020, p. 36-50.

中澤麻衣、「歌川国芳の美人表現に関する一考察 —歌川国貞との比較及び月岡芳年への展開に注目して—」、『浮世絵芸術』、第179巻、2020年、pp. 36-50.

NARASAKI Muneshige (*hen*), *Hizō ukiyoe taikan 10. Jenoba tōyō bijutsukan I* (Panoramica dei capolavori *ukiyo*e 10. Museo d’Arte Orientale di Genova I), Tōkyō, Kōdansha, 1987.

檜崎宗重編、『秘蔵浮世絵大観 10 ジェノヴァ東洋美術館 I』、東京、講談社、1987年。

NARASAKI Muneshige (*hen*), *Hizō ukiyoe taikan 11. Jenoba tōyō bijutsukan II* (Panoramica dei capolavori *ukiyo*e 11. Museo d’Arte Orientale di Genova II), Tōkyō, Kōdansha, 1988.

檜崎宗重編、『秘蔵浮世絵大観 11 ジェノヴァ東洋美術館 II』、東京、講談社、1988年。

SEGI Shin’ichi (*hen*), *Tsukioka Yoshitoshi no zenbōten: saigo no ukiyoeshi saisho no gekigaka* (Esposizione completa di Tsukioka Yoshitoshi: l’ultimo maestro *ukiyo*e, il primo autore di *gekiga*), Tōkyō, Seibu bijutsukan, 1977.

瀬木慎一編、『月岡芳年の全貌展: 最後の浮世絵師最初の劇画家』、東京、西武美術館、1977年。

SUGAWARA Mayumi, “Tsukioka Yoshitoshi bijinga kō” (Studio sulle rappresentazioni di beltà femminili di Tsukioka Yoshitoshi), in *Kyōto zōkei geijutsu daigaku kiyō* “Genesis”, 16, 2011, pp. 95-109.

菅原真弓、「月岡吉年美人画考」、『京都造形芸術大学紀要/GENESIS』、第16号、2011年、pp. 95-109.

SUGAWARA Mayumi, *Tsukioka Yoshitoshi den: Bakumatsu Meiji no hazama ni* (Vita di Tsukioka Yoshitoshi: tra il Bakumatsu e l'era Meiji), Tōkyō, Chūō Kōron Bijutsu, 2018.

菅原真弓、『月岡芳年伝: 幕末明治のはざまに』、東京、中央公論美術出版、2018年。

TOKYO KOKURITSU HAKUBUTSUKAN, *Tokyo Kokuritsu Hakubutsukan zuhan mokuroku. Ukiyoe hangahen (shita)* (Catalogo delle stampe del Tokyo National Museum. Stampe ukiyoe (terzo volume)), Tōkyō, Tōkyō Bijutsu, 1971.

東京国立博物館、『東京国立博物館図版目録 浮世絵版画篇 〈下〉』、東京、東京美術、1971年。

TOKYO KOKURITSU HAKUBUTSUKAN, *Tokubetsuten ukiyoe. Kyū Matsukata Collection* (Mostra speciale ukiyoe. Focus sulla ex collezione Matsukata), (catalogo della mostra), Tōkyō, Tōkyō kokuritsu hakubutsukan, 16 ottobre – 25 novembre 1984, Tōkyō, Tōkyō Bijutsu, 1984.

東京国立博物館、『特別展浮世絵. 旧松方コレクションを中心として』、東京、東京美術、1984年。

YAMANAKA Kodō, “Yoshitoshi den bikō” (Appunti sulla biografia di Yoshitoshi), 1-14, in *Ukiyoeshi*, 15, 17, 20, 22-26, 28-32, 1930-1931.

山中古洞、「芳年伝備考」第一稿～第十四稿、『浮世絵志』、第一五、一七、二〇、二二～二六、二八～三二号、1930-1931年。

YOSHIDA Susugu, ISAO Toshihiko (hen), *Tsukioka Yoshitoshi no sekai* (Il mondo di Tsukioka Yoshitoshi), Tōkyō, Tōkyō Shoseki, 1993.

吉田漱、恵俊彦編、『月岡芳年の世界』、東京、東京書籍、1993年。

## Sitografia

AGATA Takuya 縣拓也, *Ukiyoe kara miru ama* 浮世絵から見る海女 (Ama nell'ukiyo), in “Ama kenkyū center”, 2017, <https://amakenkyucenter.rscn.mie-u.ac.jp/wp-content/uploads/2019/03/170213agata.pdf>, ultimo accesso 11 novembre 2021.

“Art Research Center Ritsumeikan University. ArtWiki”, in <https://www.arc.ritsumei.ac.jp/artwiki>, ultimo accesso 24 gennaio 2022.

“The Claremont Colleges Digital Library”, <https://ccdlib.claremont.edu/>, ultimo accesso 16 gennaio 2022.

CLARK, Timothy T., *Mitsuuji isoasobi no zu sono san*, in “The British Museum”, 1996, [https://www.britishmuseum.org/collection/object/A\\_1907-0531-0-609-1-3](https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1907-0531-0-609-1-3), ultimo accesso 11 novembre 2021.

“Digital Humanities Center for Japanese Arts and Cultures by Ritsumeikan University”, <https://www.dh-jac.net/>, ultimo accesso 16 gennaio 2022.

HAFT Alfred, TAKAHASHI Yukiko, *Reviving Yoshitoshi's Moon: Restoration, Reprint & The Last Great Master of Ukiyo-e Woodblock Printing*, Embassy of Japan in the UK, 18 marzo 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=8HwdcNcfxKI>, ultimo accesso 7 gennaio 2022.

*Higekiri to Hizamaru toiu tōken ga tōjōsuru ukiyoe no ohanashi* (Discussione sulle opere *ukiyo*e in cui compaiono le spade Higekiri e Hizamaru), in “Ōta Kinen Bijutsukan”, 2020, <https://otakinen-museum.note.jp/n/n5a0f345b1d83> Ultimo accesso 10 dicembre 2021.

“Insatsu Hakubutsukan Tōkyō”, <https://www.printing-museum.org/>, ultimo accesso 16 gennaio 2022.

“JAANUS - Japanese Architecture and Art Net Users System”, <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/>, ultimo accesso 15 gennaio 2022.

*Meiji Taishōki shogaka banzuke dētabēsu: Tōkyō daigakahabun ichiranhyō* (Database delle classifiche degli artisti dei periodi Meiji e Taishō: elenco dei grandi pittori di Tōkyō), in “Tōkyō National Research Institute for Cultural Properties”, 2014

<https://www.tobunken.go.jp/materials/banduke/807146.html>, ultimo accesso 5 ottobre 2021.

“Minatoku tachi kyōdorekishikan”, <https://www.minato-rekishi.com/>, ultimo accesso 16 gennaio 2022.

“Minneapolis Institute of Art”, <https://collections.artsmia.org/>, ultimo accesso 16 gennaio 2022.

“Museum of Fine Arts Boston”, <https://www.mfa.org/>, ultimo accesso 16 gennaio 2022.

“National Diet Library Digital Collection”, <https://dl.ndl.go.jp/>, ultimo accesso 16 gennaio 2022.

*Nihontō no bui meishō* (Nomi delle parti delle spade giapponesi), in “Touken World”, <https://www.touken-world.jp/sword-structure/>, ultimo accesso 11 dicembre 2021.

*Oirantachi ha kami ni kanzashi wo dokomade sasukoto ga dekirunoka, oshiete mita* (Ho provato a contare quanti *kanzashi* possono mettere le *oiran* tra i capelli), in “Ōta Kinen Bijutsukan”, 2020, <https://otakinen-museum.note.jp/n/neae8607b2f17>, ultimo accesso 22 dicembre 2021.

“Philadelphia Museum of Art”, <https://philamuseum.org/>, ultimo accesso 16 gennaio 2022.

*Sanada Nobushige wa, izen wa Sanada Yukimura to itte ita to omou ga, dochira ga tadashī namae na no ka* (Sanada Nobushige in passato veniva chiamata Sanada Yukimura, ma quale è il nome corretto?), in “Edo Tōkyō Hakubutsukan”, 2016, <http://www.edo-tokyo-museum.or.jp/purpose/library/reference/alphabet/13263/%EF%BB%BF> 真田信繁は、以前は真田幸村と言っていたと思、ultimo accesso 17 novembre 2021.

SCHUMACHER, Mark, *Myōken*, in “Onmark Productions.com” <https://www.onmarkproductions.com/html/28-moon-stations.html#myoken>, ultimo accesso 26 novembre 2021.

*Takeda Shingen no kashin no minasan ni, kacchū no kikata wo oshiete moraimashita* (I vassalli di Takeda Shingen ci insegnano come indossare l’armatura), in “Ōta Kinen



Bijutsukan”, 2020, <https://otakinen-museum.note.jp/n/n65c4ea50b96a>, ultimo accesso 25 novembre 2021.

“Tokuen World Ukiyoe”, [touken-world-ukiyoe.jp](http://touken-world-ukiyoe.jp), ultimo accesso 16 gennaio 2022.

“Tōkyō Metropolitan Library”, <https://www.library.metro.tokyo.lg.jp/>, ultimo accesso 16 gennaio 2022.

*Ukiyoe hanga no horishi no sugowagi wo keisokushitemita* (Ho provato a misurare la straordinaria abilità degli incisori *ukiyoe*), in “Ōta Kinen Bijutsukan”, 2021, <https://otakinen-museum.note.jp/n/n100d202d39e0>, ultimo accesso 17 gennaio 2022.

*Watanabe no kamon* (Gli stemmi del clan Watanabe), in “Kamon no iroha. Nihon no kamon ni kansuru jōhō saito”, <https://irohakamon.com/myouji/watanabe.html>, ultimo accesso 10 dicembre 2021.

“Waseda Cultural Resource Databases”, <https://archive.waseda.jp/archive/>, ultimo accesso 16 gennaio 2022.

## Indice delle illustrazioni

### Capitolo 1

- Figura 1.** *Bunji gannen Heike ichimon horobi kaichū ni ochiiru zu*, in “Minneapolis Institute of Art”, <https://collections.artsmia.org/art/127733/picture-of-the-heike-clan-sinking-and-perishing-at-sea-tsukioka-yoshitoshi>, ultimo accesso 16 gennaio 2022.
- Figura 2.** *Kyōga shōgi tsukushi*, per gentile concessione del Museo d’Arte Orientale “Edoardo Chiossone” di Genova.
- Figura 3.** *Tokaidō meisho no uchi Yuigahama*, per gentile concessione del Museo d’Arte Orientale “Edoardo Chiossone” di Genova.
- Figura 4.** *Azuma nishiki: ukiyoya eshirō*, in SUGAWARA Mayumi, *Tsukioka Yoshitoshi den: Bakumatsu Meiji no hazama ni*, Tōkyō, Chūō Kōron Bijutsu, 2018, p. 389.
- Figura 5.** *Mori Rikimaru*, in “Waseda Cultural Resource Databases”, [https://archive.waseda.jp/archive/detail.html?arg={"subDB\\_id":"52","id":"205618"}&lang=jp](https://archive.waseda.jp/archive/detail.html?arg={), ultimo accesso 16 gennaio 2022.
- Figura 6.** *Tōkyō nishiki: ukiyoya eshirō*, in SUGAWARA Mayumi, *Tsukioka Yoshitoshi den: Bakumatsu Meiji no hazama ni*, Tōkyō, Chūō Kōron Bijutsu, 2018, p. 389.
- Figura 7.** *Yamauba Kaidōmaru*, in “Tōkyō Metropolitan Library”, <https://archive.library.metro.tokyo.lg.jp/da/detail?tilcod=0000000003-00012329>, ultimo accesso 16 gennaio 2022.
- Figura 8.** *Te ga aritai*, in “National Diet Library Digital Collection”, <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1312872/1>, ultimo accesso 16 gennaio 2022.
- Figura 9.** *I no Hayata Gensani Yorimasa*, per gentile concessione del Museo d’Arte Orientale “Edoardo Chiossone” di Genova.
- Figura 10.** *Dai hachijū ichi dai Takakura Tennō, serie Dai Nippon shiryaku zue*, per gentile concessione del Museo d’Arte Orientale “Edoardo Chiossone” di Genova.

**Figura 11.** *Fujiwara no Yasumasa gekka rōteki zu*, per gentile concessione del Museo d'Arte Orientale “Edoardo Chiossone” di Genova.

**Figura 12.** *Nishiki: ukiyoya eshirō*, SUGAWARA Mayumi, *Tsukioka Yoshitoshi den: Bakumatsu Meiji no hazama ni*, Tōkyō, Chūō Kōron Bijutsu, 2018, p. 390.

**Figura 13.** *Tsuki: Ichikawa Sanshō Kezori Kuemon, serie Setsugekka no uchi*, “Philadelphia Museum of Art”, <https://www.philamuseum.org/collection/object/85274>, ultimo accesso 16 gennaio 2022.

## Capitolo 2

**Figura 14.** Ritratto fotografico dell'Imperatore Meiji dal dipinto eseguito da Chiossone, in FAILLA, Donatella (a cura di), *Edoardo Chiossone un collezionista erudito nel Giappone Meiji*, (catalogo della mostra), Roma, Museo Nazionale d'Arte Orientale, 31 gennaio – 16 marzo 1996, Comune di Genova, Genova, 1996, p. 13.

**Figura 15.** Primo allestimento presso l'Accademia Ligustica, per gentile concessione del Museo d'Arte Orientale “Edoardo Chiossone” di Genova.

**Figura 16.** Dettaglio pagina del *Kyōsai gadan* annotata da Chiossone, per gentile concessione del Museo d'Arte Orientale “Edoardo Chiossone” di Genova.

## Capitolo 3.1

**Figura 17.** *Imayō Genji Enoshima Chigogafuchi*, per gentile concessione del Museo d'Arte Orientale “Edoardo Chiossone” di Genova.

**Figura 18.** *Ise no ama noshi wo seisu no zu*, per gentile concessione del Museo d'Arte Orientale “Edoardo Chiossone” di Genova.

**Figura 19.** *Awabitori*, in “Museum of Fine Arts Boston”, <https://collections.mfa.org/objects/488576>, ultimo accesso 16 gennaio 2022.

**Figura 20.** Dettaglio dei *tabakobon* a confronto tra le opere di Kunisada e Yoshitoshi, per gentile concessione del Museo d'Arte Orientale “Edoardo Chiossone” di Genova.

**Figura 21.** Dettaglio *karazuri*, foto dell'autrice.

**Figura 22.** Dettaglio *karazuri*, foto dell'autrice.

**Figura 23.** Dettaglio palpebre rosate, per gentile concessione del Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone" di Genova.

**Figura 24.** Dettaglio monti, per gentile concessione del Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone" di Genova.

**Figura 25.** Dettaglio chiome a confronto, per gentile concessione del Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone" di Genova.

**Figura 26.** *Imayō Genji Enoshima Chigogafuchi*, in "Museum of Fine Arts Boston", <https://collections.mfa.org/objects/496327>, ultimo accesso 16 gennaio 2022.

**Figura 27.** *Nise Murasaki inaka Genji*, in "Minneapolis Institute of Art", <https://collections.artsmia.org/art/127889/a-rustic-genji-by-a-fraudulent-murasaki-tsukioka-yoshitoshi>, ultimo accesso 16 gennaio 2022.

### Capitolo 3.2

**Figura 28.** *Sanada Saemonnojō Yukimura*, per gentile concessione del Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone" di Genova.

**Figura 29.** Dettaglio profilo del volto, in Archivio digitale del Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone" di Genova.

**Figura 30.** Dettaglio degrado pigmenti delle parti metalliche senza flash (sinistra) e con flash (destra), per gentile concessione del Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone" di Genova.

**Figura 31.** Dettaglio esemplare *Sanada Saemonnojō Yukimura*, in "Philadelphia Museum of Art", <https://philamuseum.org/collection/object/265590>, ultimo accesso 16 gennaio 2022.

**Figura 32.** Dettaglio esemplare *Sanada Saemonnojō Yukimura*, in "Touken World Ukiyoe" <https://www.touken-world-ukiyo.jp/mushae/art0016520/>, ultimo accesso 26 novembre 2021.

**Figura 33.** Dettaglio *baren sujizuri*, per gentile concessione del Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone" di Genova.

**Figura 34.** Dettaglio linee di pioggia esposte a fonte luminosa, foto dell'autrice.

**Figura 35.** Dettaglio *hakkake bokashi e baren sujizuri*, per gentile concessione del Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone" di Genova.

**Figura 36.** Dettaglio cartiglio, in Archivio digitale del Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone" di Genova.

**Figura 37.** *Yukimura Ashimura he shinobu zu*, in "Touken World Ukiyoe", <https://www.touken-world-ukiyoe.jp/mushae/art0012000/>, ultimo accesso 16 gennaio 2021.

### Capitolo 3.3

**Figura 38.** *Ten'en yonen shigatsu kokonoka Watanabe no Tsuna keishi nioite oni no te wo ete kikanishi shikashite sai wo osame muikago oba ni henkei wo nasu oni ni zanshu wo miru wo kō no zu*, per gentile concessione del Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone" di Genova.

**Figura 39.** Dettaglio volto di Tsuna, per gentile concessione del Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone" di Genova.

**Figura 40.** Dettaglio *shōmenzuri* su *eboshi* con esposizione a fonte luminosa (destra), foto dell'autrice.

**Figura 41.** Dettaglio *nunomezuri*, foto dell'autrice.

**Figura 42.** Dettaglio Hige kiri, per gentile concessione del Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone" di Genova.

**Figura 43.** Dettaglio volto Ibarakidōji, per gentile concessione del Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone" di Genova.

**Figura 44.** Dettaglio esemplare *Ten'en yonen...*, in "Tōkyō Metropolitan Library", <https://archive.library.metro.tokyo.lg.jp/da/detail?tilcod=0000000003-00051284>, ultimo accesso 16 gennaio 2022.

- Figura 45.** Dettaglio *karazuri*, foto dell'autrice.
- Figura 46.** Dettaglio *takatōdai*, per gentile concessione del Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone" di Genova.
- Figura 47.** Dettaglio *nunomezuri* sullo sfondo, foto dell'autrice.
- Figura 48.** *Watanabe Genji Tsuna*, in "Museum of Fine Arts Boston", <https://collections.mfa.org/objects/462304>, ultimo accesso 16 gennaio 2022.
- Figura 49.** *Watanabe no Tsuna oniudekin no zu*, in "Insatsu Hakubutsukan Tōkyō", <https://www.printing-museum.org/collection/looking/00382.php>, ultimo accesso 16 gennaio 2022.
- Figura 50.** *Roba kiwan wo mochisasru zu*, in "British Museum", [https://www.britishmuseum.org/collection/object/A\\_1946-0209-0-105](https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1946-0209-0-105), ultimo accesso 16 gennaio 2022.

### Capitolo 3.3

- Figura 51.** *Enchū no tsuki*, per gentile concessione del Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone" di Genova.
- Figura 52.** *Mokuroku*, per gentile concessione del Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone" di Genova.
- Figura 53.** Rilegatura album collezione Chiossone, foto dell'autrice.
- Figura 54.** Dettaglio ideogrammi, per gentile concessione del Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone" di Genova.
- Figura 55.** Dettaglio *hikeshi* sul tetto, per gentile concessione del Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone" di Genova.
- Figura 56.** Dettaglio ossidazione, per gentile concessione del Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone" di Genova.
- Figura 57.** Dettaglio residui solidi in *gofun*, foto dell'autrice.

**Figura 58.** Dettaglio luna, per gentile concessione del Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone" di Genova.

**Figura 59.** Dettaglio *karazuri* cartiglio, foto dell'autrice.

**Figura 60.** Foglio singolo da *Isami no kotobuki*, in "Waseda Cultural Resource Databases",

[https://archive.waseda.jp/archive/detail.html?arg={"subDB\\_id":"52","id":"174342"}&lang=jp](https://archive.waseda.jp/archive/detail.html?arg={), ultimo accesso 16 gennaio 2022.

**Figura 61.** *Yūbin hōchi shinbun no. 1055*, in "Philadelphia Museum of Art", <https://philamuseum.org/collection/object/265695>, ultimo accesso 16 gennaio 2022.

**Figura 62.** *Rokubangumi*, in "The Claremont Colleges Digital Library", <https://ccdcl.claremont.edu/digital/collection/cyw/id/305>, ultimo accesso 16 gennaio 2022.

**Figura 63.** *Shinmei sumō tōsō no zu*, in "Philadelphia Museum of Art", <https://www.philamuseum.org/collection/object/85132>, ultimo accesso 16 gennaio 2022.

**Figura 64.** *Magumi shōbōtai*, in "Minatoku tachi kyōdorekishikan", <https://www.minato-rekishi.com/museum/2009/10/79.html>, ultimo accesso 16 gennaio 2022.

### Capitolo 3.5

**Figura 65.** *Itasō Kansei nenkan jorō no fūzoku*, per gentile concessione del Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone" di Genova.

**Figura 66.** *Sanpogashitasō Meiji nenkan saikun no fūzoku*, "Harvard Art Museums", <https://harvardartmuseums.org/art/199385>, ultimo accesso 16 gennaio 2022.

**Figura 67.** *Urusasō Kansei nenkan shojo no fūzoku*, per gentile concessione del Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone" di Genova.

**Figura 68.** *Nemusō Meiji nenkan shōgi no fūzoku*, per gentile concessione del Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone" di Genova.

- Figura 69.** Dettaglio cartigli, per gentile concessione del Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone" di Genova.
- Figura 70.** *Omoikiri ga yosasō*, in "Digital Humanities Center for Japanese Arts and Cultures by Ritsumeikan University", <https://www.dh-jac.net/db/nishikie/arcUP6959/portal/>, ultimo accesso 16 gennaio 2022.
- Figura 71.** *Onitsutaya Azamino Isamitsu Gontarō*, "Museum of Fine Arts Boston", <https://collections.mfa.org/objects/257643>, ultimo accesso 16 gennaio 2022.
- Figura 72.** Dettaglio ciglia e occhi, per gentile concessione del Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone" di Genova.
- Figura 73.** Dettaglio *kanzashi* e *kōgai*, per gentile concessione del Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone" di Genova.
- Figura 74.** Dettaglio *nunomezuri*, foto dell'autrice.
- Figura 75.** Dettaglio *karazuri*, foto dell'autrice.
- Figura 76.** Dettaglio tatuaggio esemplare Museo Chiossone, foto dell'autrice.
- Figura 77.** Dettaglio tatuaggio esemplare *Itasō Kansei nenkan jorō no fūzoku*, in "National Diet Library Digital Collection", <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1312762/1>, ultimo accesso 16 gennaio 2022.



## Glossario

### Lista di termini giapponesi:

- *ai* 藍: indaco
- *aigami* 藍紙: carta indaco tinta con blu di *Commelina Communis*
- *ama* 海女: pescatrici specializzate nella pesca subacquea di alghe, perle e molluschi
- *anza* 安座: posa seduta rilassata
- *aritayaki* 有田焼: porcellane di Arita
- *asanoha monyō* 麻の葉文様: motivo decorativo con foglie di canapa
- *ashi kanamono* 足金物: piedi metallici. Supporti per agganciare al fodero il passante in cui viene infilata la cinghia per legare la spada alla cinta
- *awabi* 鮑: abalone
- *baren* 馬連: disco con fondo piatto e maniglia intrecciata utilizzato nel processo di stampa per strofinare dal rovescio il foglio depresso sulla matrice inchiostrata così da trasferire il disegno sulla carta
- *baren* 馬簾: lunghe strisce decorative che compongono il *matoi* degli *hikeshi*
- *baren sujizuri* 馬連筋摺: tecnica di stampa che consiste nel lasciare visibili le tracce del *baren* sull'impressione finale
- *bekkō* 鼈甲: carapace di tartaruga
- *bijinga* 美人画: immagini di beltà femminili
- *birabira kanzashi* ビラビラ簪: spillone in metallo impreziosito da fiori e ciondoli
- *biwa* 琵琶: liuto piriforme
- *bokashi* 暈し: tecnica di stampa utilizzata per ottenere gradazioni di inchiostro o sfumature tonali. Il pigmento viene applicato sulla matrice nel punto in cui il colore deve risultare più intenso, inumidendo il blocco ligneo nell'area in cui deve invece apparire più tenue. L'inchiostro viene quindi spostato con un pennello verso la sezione bagnata, diluito e infine sfumato per il resto dell'area interessata così che si distribuisca uniformemente

- *botan karakusa mon* 牡丹唐草文: motivo decorativo con peonie ed erba cinese
- *bungei* 文芸: arti letterarie
- *byōbu* 屏風: paravento
- *chimidioroe* 血みどろ絵: immagini macchiate di sangue, anche dette *muzane* o *zankokue*
- *chōzugake* 頂頭掛: laccio che permette di legare lo *eboshi* al capo
- *daimyō* 大名: signore feudale
- *dō* 胴: parte di armatura indossata sul busto
- *donburi* 丼: scodella
- *donsu* 緞子: damasco in seta
- *dora* 銅鑼: gong
- *ebichasen mage* 海老茶筥髷: chignon a coda di gambero, acconciatura tipica di Mitsuji in *Nise Murasaki Inaka Genji*
- *ehon* 絵本: libro illustrato
- *ema* 絵馬: placca lignea votiva
- *fukusa* 袱紗: drappo in seta
- *furisode* 振袖: veste caratterizzata da lunghe maniche
- *fusahimo* 房紐: corda con nappa
- *futairo bokashi* 二色暈し: gradazione a due colori. Variazione di *bokashi* in cui due pigmenti sfumano l'uno verso l'altro incontrandosi al centro
- *ga* 蛾: falena
- *gamei* 画名: nome principale di un artista
- *Genji* 源氏絵: rappresentazioni di Genji
- *gesaku* 戯作: opere scritte per divertimento
- *gesan* 下散: parte di armatura, sorta di gonna a campana sopra al ginocchio per la protezione delle gambe

- *geta* 下駄: zoccoli in legno
- *gō* 号: nome ausiliario spesso cambiato dall'artista nel corso della propria carriera
- *gofun* 胡粉: polvere di carbonato di calcio utilizzata come pigmento bianco opaco
- *gōkan* 合巻: formato in volumi combinati
- *gosekku* 五節句: cinque festività stagionali giapponesi
- *hachimaki* 鉢巻: fascia legata in fronte
- *haibutsu kishaku* 廃仏毀釈: (abolire il Buddhismo e distruggere Shākyamuni) movimento anti-buddhista
- *haikai* 俳諧 (o *haiku* 俳句): poesia giapponese in 17 sillabe in tre versi di 5-7-5
- *haishie* 稗史絵: stampe raffiguranti leggende e storie popolari
- *hakai shōbō* 破壊消防: tecnica antincendio attraverso demolizione degli edifici
- *hakama* 袴: sottana, gonna pantalone
- *hake* 刷毛: pennello
- *hakkake bokashi* 八掛暈し: variazione di *bokashi* ottenuta stampando e sfumando su un'area già impressa un nuovo pigmento
- *hamaguri* 蛤: vongole
- *haori himo* 羽織紐: cordoncini che chiudono la giacca *haori*
- *hashigomochi* 梯子持: scalatori dell'unità di *hikeshi*
- *hasu* 蓮: loto
- *hentaigana* 変体仮名: sostituzione fonetica dei caratteri di una parola con altri che abbiano la stessa pronuncia
- *hijigane* 臂金: placca di forma circolare a protezione dei gomiti
- *hikeshi* 火消: pompiere
- *hikeshibanten* 火消袷纏: giacca del pompiere
- *hinomiyagura* 火の見櫓: torri di guardia per monitorare gli incendi
- *hirabito* 平人: uomini ordinari nell'unità di *hikeshi*

- *hiradoyaki* 平戸焼: porcellane di Hirado
- *hishinui* 菱縫: legatura decorativa con nodo incrociato sull'ultima serie di *saneita* dell'armatura
- *hitatare* 直垂: veste a maniche lunghe utilizzata dai samurai
- *hitatare kamishimo* 直垂上下: set di abbigliamento composto da due pezzi, *hitatare* e *hakama*
- *hitoyogiri* 一節切: flauto in bambù
- *hiwaremon* 氷割れ文: motivo decorativo con crepe sul ghiaccio
- *hōju* 宝珠: gemma a forma di lacrima sacra nel culto buddhista che si crede abbia il potere di purificazione, di sconfiggere il male e realizzare i desideri
- *horikō* 彫工 (o *horishi* 彫師): intagliatore
- *hōsōgemon* 宝相華文: motivo decorativo con fiore prezioso
- *ichimonji bokashi* 一文字暈し: variazione delle tecnica *bokashi* per ottenere una precisa sfumatura lineare
- *imariyaki* 伊万里焼: porcellane di Imari
- *inochi* 命: vita
- *inrō* 印籠: piccolo contenitore da appendere alla cintura
- *irikobishi* 入子菱: pattern a rombi annidati
- *iroha* いろは: sillabario giapponese
- *isobue* 磯笛: fischiello utilizzato dalle *ama*
- *isonomi* 磯ノミ: scalpello utilizzato dalle *ama*
- *itabokashi* 板暈し: (gradazione della matrice) variazione di *bokashi* ottenuta in fase di incisione della matrice. Il margine intagliato viene allargato di qualche millimetro realizzando una smussatura in seguito levigata grazie alla quale si ottiene un'impressione su carta in cui il colore sbiadisce gradualmente dal tratto principale
- *jirettamusubi* じれった結び: acconciatura semplice diffusa tra le donne di ceto popolare caratterizzata dai capelli annodati dietro la nuca

- *jōbikeshi* 定火消: corpo di pompieri-militari sotto le direttive dello *shōgun*
- *zorō* 女郎: prostituta di basso rango
- *jūbako* 重箱: scatole a più livelli
- *kabuki* 歌舞伎: tradizionale forma teatrale giapponese
- *kakejiku* 掛軸: rotoli dipinti da appendere
- *kakemonoeban* 掛物絵判: dittico verticale
- *kaki* 牡蠣: ostriche
- *kakko* 鞆鼓: tamburello a doppia testa con piedistallo
- *kaku obi* 角帯: *obi* rigido
- *kamon* 家紋: stemma di famiglia
- *kanbun* 漢文: rappresentazione scritta della lingua giapponese attraverso caratteri cinesi
- Kanōha 狩野派: scuola pittorica di lignaggio familiare che operò principalmente per la nobiltà, nota per le imponenti composizioni realizzate su ampie superfici quali pannelli scorrevoli e paraventi dipinti d'oro o argento. Inizialmente focalizzata su paesaggi in stile cinese con animali e vegetazione, vennero poi introdotti soggetti *yamatōe* ed elementi della scuola Tosa.
- *kanoko shibori* 鹿の子絞り: tecnica di tintura a riserva a macchia di cerbiatto
- *kanshi* 漢詩: poesia cinese
- *kanzashi* 簪: forcine
- *karamono* 唐物: cose cinesi
- *karazuri* 空摺: *goffrage*, tecnica di stampa a secco utilizzata per la resa della texture delle stoffe ottenuta pressando il foglio ancora umido sulla matrice appositamente incisa e priva d'inchiostro
- *kashira* 頭: pomello della *katana*; capitano dell'unità di *hikeshi*
- *katabasami* 片ばさみ: chiusura frontale dell'*obi*
- *keshi* 芥子: seme di papavero

- *keshimasu* 消します: spegnere, estinguere
- *kewari* 毛割: intaglio sulla matrice lignea di capelli e peli
- *kikkōgane* 亀甲金: placche metalliche esagonali trapuntate tra strati di tessuto per ricoprire le corazze delle armature
- *kikkōmon* 亀甲文: motivo decorativo esagonale a guscio di tartaruga
- *kiku karakusa mon* 菊唐草文: fantasia decorativa con crisantemi ed erba cinese
- *kindaika* 近代化: processo di modernizzazione
- *kishōbori* 起請彫: tatuaggio votivo
- *kiseru* 煙管: pipa
- *kōdan* 講談: racconti orali tradizionali
- *kōgai* 筭: spillone per capelli
- *kōjitsunagi* 工字繫ぎ: pattern a incrocio di caratteri *kō*
- *kokusaika* 国際化: processo di internazionalizzazione
- *koshihimo* 腰紐: laccio per la chiusura dello *hitatare* in vita
- *koshikatana* 腰刀: *katana* indossata in vita
- *koshimaki* 腰巻: drappo legato in vita
- *kosode* 小袖: veste
- *koto* 琴: cetra tubolare
- *kutaniyaki* 九谷焼: porcellane di Kutani
- *kuzufu* 葛藤: tessuto ottenuto dalle fibre di kudzu
- *kyahan* 脚伴: calze per la protezione degli stinchi
- *kyōga* 狂画: rappresentazioni di carattere comico
- *Kyokujitsushō* 旭日章: onorificenza giapponese dell'Ordine Imperiale del Sol Levante
- *kyōyaki* 京焼: porcellane di Kyōto

- *machibikeshi* 町火消: corpo di pompieri cittadini
- *manchira* 満智羅: gilet corazzato a protezione di torace e ascelle
- *maru ni mitsuboshi mon* 丸に三つ星紋: pattern con tre stelle all'interno di un cerchio
- Maruyama Shijōha 円山四条派: scuola pittorica fondata da Maruyama Ōkyo 丸山応挙 (1733-1795) che fonda la nuova conoscenza delle tecniche occidentali quali prospettiva e chiaroscuro, così come la ricerca di uno stile realista basato sull'osservazione diretta e l'autenticità dei soggetti, con stili, tecniche e temi tratti dalle scuole tradizionali giapponesi.
- *masu* 枓: contenitore cubico per misurare liquidi o cereali
- *matoi* 纏: stendardo delle diverse brigate di *hikeshi*
- *matoimochi* 纏持: portainsegna dell'unità di *hikeshi*
- *mikawachiyaki* 三川内焼: porcellane di Mikawachi
- *mogusa* 艾: moxa
- *mokumezuri* 木目摺: tecnica di stampa utilizzata per esaltare le venature del legno
- *momohiki* 股引: pantaloni lunghi e stretti
- *munahimo* 胸紐: laccio per la chiusura dello *hitatare* a livello del petto
- *musha-e* 武者絵: stampe raffiguranti guerrieri
- *mutsumehana* 六つ唐花: motivo decorativo con fiore cinese a sei petali
- *muzane* 無残絵: immagini atroci
- *nagajuban* 長襦袢: sottoveste lunga
- *nakagi* 中着: sottoveste intermedia
- Nanga 南画: scuola artistica di periodo Edo ispirata allo stile della scuola settentrionale di pittura di paesaggio cinese e alla cultura dei letterati cinesi (*wenren*)
- *netsuke* 根付: piccole sculture in legno o avorio
- *nijūhasshuku* 二十八宿: ventotto case dell'astronomia cinese
- *nikawa* 膠: colla di origine animale

- *nimai tsuzuki* 二枚続: dittico
- *nishikie* 錦絵: xilografia policroma
- *nō* 能: tradizionale forma teatrale giapponese
- *nōjūketsu* 脳充血: emorragia cerebrale
- *noshiawabi* 熨斗鮑: abalone essiccato
- *nunomezuri* 布目摺: tecnica di stampa per rendere la fibra della stoffa. Tipologia di *karazuri* ottenuta incollando su una porzione della matrice un ritaglio di stoffa per poi procedere alla stampa trasferendo così su carta il pattern della fibra
- *ōban* 大判: stampa di formato grande (ca. 38x25 cm)
- *obi* 帯: cintura
- *obitori* 帯執: passante in cui è infilata la cinghia per legare la spada in vita
- *oda kote* 小田籠手: parabraccio di Oda. Maniche in tessuto e cotta di maglia con rinforzi metallici volti a proteggere braccio, avambraccio, gomito e mano
- *ohaguro* お歯黒 (denti neri): anche detta *tesshō* 鉄漿 (ferro e acqua di riso) usanza tradizionale di tingere i denti di nero
- *okimono* 置物: ornamenti decorativi
- *okubie* 大首絵: ritratto a mezzo busto
- *omigoromo* 小忌衣: eccentrico capo d'abbigliamento caratterizzato da vistose pieghe sul colletto tipico dei costumi del teatro *kabuki* di periodo Edo
- *omochae* おもちゃ絵: stampe per bambini
- *oni* 鬼: demone
- *orihon* 折り本: album rilegato a fisarmonica
- *otodoke* 御届: sigillo di registrazione, solitamente seguito dal mese e dal giorno di approvazione da parte di un'ufficiale della richiesta di pubblicazione di una stampa
- *owariyaki* 尾張焼: porcellane di Owari
- *rekishiga* 歴史画: stampe con soggetti storici



- Rinpaha 琳派: scuola pittorica legata alla figura di Ogata Kōrin 尾形光琳 (1658-1716) caratterizzata dal richiamo e reinterpretazione dello stile e dei temi dello *yamatoe* attraverso l'utilizzo di colori brillanti e sontuosi quali oro e argento e un disegno dal tratto semplificato, quasi astratto come fosse un motivo decorativo tessile.
- *ryūsui moyō* 流水模様: pattern con acqua che scorre
- *samurai eboshi* 侍烏帽子: cappello di corvo del samurai realizzato in seta o carta e ricoperto di lacca nera
- *saneita* 札板: lamelle che compongono le armature
- *sasatsuru monyō* 笹蔓文様: motivo decorativo con bambù e vite
- *sashiko* 刺し子: impuntitura, cucitura decorativa
- *sashikozukin* 刺子頭巾: cappuccio trapuntato con impuntitura
- *sasshi* 冊子: volumetti rilegati
- *satogaeri ten* 里帰り展: mostra di opere di ritorno in Giappone
- *satsumayaki* 薩摩焼: porcellane di Satsuma
- *saya* 鞘: fodero della *katana*
- *saya ito* 鞘糸: filo che avvolge il fodero della *katana*
- *seigaiha* 青海波: fantasia decorativa a onde
- *Seinan sensō nishikie* 西南戦争錦絵: stampe raffiguranti la ribellione di Satsuma
- *sensu* 扇子: ventaglio
- *setoyaki* 瀬戸焼: porcellane di Seto
- *setsuwa* 説話: antiche narrazioni di carattere aneddótico
- *shamisen* 三味線: liuto a tre corde
- *shiborizome* 絞り染め: tecnica di tintura a riserva
- *shide* 紙垂: pezzi di carta piegati a zig-zag appesi sulla *shimenawa*
- *shikishi harimaze byōbu* 色紙貼交屏風: paravento con apposte poesie su carta decorata

- *shimadamage* 島田髷: acconciatura a crocchia di Shimada
- *shimenawa* 注連縄: corda sacra utilizzata nel culto shintoista per delimitare un confine e contrassegnare un luogo o un oggetto sacro
- *shitagi* 下着: biancheria intima
- *shō* 笙: strumento a fiato ad ancia libera
- *shōgun* 将軍: capo militare del Giappone
- *shōmenzuri* 正面摺: tecnica di stampa frontale, anche nota come *tsuyazuri* 艶摺 (stampa lucida), che permette di ottenere su carta una superficie lucente e brillante. Realizzata in uno degli ultimi passaggi del processo di stampa, consiste nell'appoggiare su di un blocco ligneo appositamente inciso il foglio precedentemente inchiostrato rivolto verso l'alto per poi procedere con la brunitura dell'area interessata sfregando con uno strumento duro e liscio
- *shunga* 春画: stampe erotiche
- Sogaha 曾我派: scuola pittorica legata alla figura del pittore eccentrico Soga Shōhaku 曾我蕭白 (1730-1781) che tentò di fondere le affermate convenzioni estetiche con un innovativo dissacrante linguaggio caratterizzato da pennellate vigorose, composizioni drammatiche ed espressive, monocromia alternata a dettagliate opere dai colori stridenti, per rappresentare soggetti talora anomali o temi della tradizione cinese rielaborati in modo singolare.
- *sugake* 素懸: legatura ad andamento verticale delle *saneita* nell'armatura
- *suneate* 脛当: schiniere
- *tabakobon* たばこ盆: vassoio da tabacco
- *tachi* 太刀: grande spada
- *tachi no o* 太刀の緒: cinghia per legare la spada in vita
- *takashimada* 高島田: variazione dell'acconciatura di Shimada
- *takatōdai* 高灯台: alto portalampada
- *taikogane* 太鼓金: (tamburo in metallo) raccordo sferico metallico che fissa al fodero il passante in cui viene infilata la cinghia per legare la *katana* alla cinta

- *taikogawa* 太鼓革 (tamburo in pelle) raccordo sferico in pelle che fissa al fodero il passante in cui viene infilata la cinghia per legare la *katana* alla cinta
- *tan* 丹: pigmento inorganico rosso a base di minio o ossido di piombo
- *tanegashima teppō* 種子島鉄砲: prime armi da fuoco giapponesi su modello dell'archibugio portoghese
- *tatemusubi* 豎結び: chiusura dell'*obi* con nodo verticale
- *teikin* 提琴: violino cinese
- *tobi* 鳶: costruttori edili
- *tōdori* 頭取: leader dell'unità di *hikeshi*
- *tokusa* 木賊: equiseto
- *tōrōbin* 灯笼鬘: acconciatura a lanterna
- Tosaha 土佐派: scuola pittorica attiva a partire dal XV secolo, specializzata in opere per la classe aristocratica caratterizzate da soggetti raffinati quali *Genjū* e *kachōga* 花鳥画 (immagini di fiori e uccelli) dipinti nello stile *yamatōe*. La dovizia di dettagli, il ricorso alla prospettiva a volo d'uccello e i colori vivaci divennero un modello d'ispirazione per gli artisti della scuola Kanō.
- *tōsei gusoku* 当世具足: armatura moderna
- *tsuba* 鐔: guardia della *katana*
- *tsuka* 柄: impugnatura della *katana*
- *tsuka ito* 柄糸: filo che avvolge l'impugnatura della *katana*
- *tsuyu* 露: corda annodata a forma di lacrima sul bordo delle maniche dello *hitatare*
- *tsuyukusa* 露草: *Commelina Communis* da cui si ottiene un pigmento blu
- *tsuzure* 綴: tessuto decorato
- *uchigatana* 打刀: spada giapponese
- *ukiyo* 浮世絵: immagini del mondo fluttuante
- *ume* 梅: fiori di pruno

- *unmo* (o *kira*) 雲母: mica, minerale appartenente alla sottoclasse dei fillosilicati utilizzato in forma di polvere finemente macinata come pigmento per le stampe
- *urushi* 漆: lacca
- *uwa obi* 上帯: cintura esterna
- *waka* 和歌: poesia giapponese in 31 sillabe distribuite in 5 versi di 5-7-5-7-7
- *Watanabe hoshi mon* 渡辺星紋: *kamon* di Watanabe no Tsuna
- *yakushae* 役者絵: stampe di attori *kabuki*
- *yamatoe* 大和絵: (immagini in stile giapponese) stile pittorico nato in Giappone con l'intento di differenziare la tradizione artistica autoctona dalle tradizioni cinesi. Tipicamente associato al contesto della corte, si caratterizza da temi e soggetti tratti dall'immaginario naturale evocato dalla poesia e dalle opere tradizionali, rappresentati con uno stile dai morbidi contorni e da una ricca tavolozza di colori.
- *yokohamae* 横浜絵: immagini di stranieri
- *yokohamayaki* 横浜焼: porcellane di Yokohama
- *yōkyoku* 謡曲: canti del teatro *nō*
- *yomihon* 読本: (libri da leggere), sottogenere del *gesaku*
- *yoroi hitatare* 鎧直重: veste di broccato
- *yurugi ito* 揺糸: fili che nell'armatura collegano il *gesan* al *dō*
- *zankokue* 残酷絵: immagini crudeli
- *Zuihōshō* 瑞宝双光章: onorificenza giapponese, Ordine Imperiale del Sacro Tesoro
- *zokin* 頭巾: cappuccio

### **Nomi propri:**

- Akiyama Buemon 秋山武右衛門 (att. 1882-1920 ca.): editore
- Akutagawa Ryūnosuke 芥川龍之介 (1892-1927): scrittore
- Ashikaga Jirō Mitsuuji 足利次郎光氏: protagonista del romanzo *Nise Murasaki inaka Genji* di Ryūtei Tanehiko

- Ashikaga Yoshimasa 足利義政 (1435-1490): *shōgun*
- Chōbunsai Eishi 鳥文齋榮之 (1756-1829): artista *ukiyo-e*
- Chōōrō 朝桜楼: *gō* di Kuniyoshi
- Funazu Chūjirō 船津忠次郎 (?-?): editore
- Gyokuō 玉櫻: *gō* di Yoshitoshi
- Gokuyōrō 玉櫻楼: *gō* di Yoshitoshi
- Hanawa Kazuichi 花輪和一 (1947-): fumettista contemporaneo
- Hige-kiri 髭切: (taglia barba) spada
- Ibarakidōji 茨木童子: demone Ibaraki
- Ichikawa Danjūrō IX 九代市川團十郎 (1838–1903): attore *kabuki*
- Ichiyūsai 一勇齋: *gō* di Utagawa Kuniyoshi
- Ii Naosuke 井伊直弼 (1815-1860): primo ministro dello shogunato Tokugawa tra il 1858-60
- Ikkaisai 一魁齋: *gō* di Yoshitoshi
- Ishida Mitsunari 石田三成 (1559-1600): *daimyō*
- Iwakura Tomomi 岩倉具視 (1825-1883): politico a guida della Missione Iwakura
- Kakumotoya Kinjirō 角本屋金次郎 (?-?): editore
- Kanaki Toshikage 金木年影 (att. 1868–1892): allievo di Yoshitoshi
- Kanze Kojirō Nobumitsu 観世小次郎信光 (1435-1516): drammaturgo
- Katsushika Hokusai 葛飾北齋 (1760-1849): artista *ukiyo-e*
- Kawabata Yasunari 川端康成 (1899-1972): scrittore
- Kawanabe Kyōsai 河鍋曉齋 (1831-1889): artista *ukiyo-e* e *nihonga*
- Kawatake Mokuami 河竹默阿弥 (1816–1893): drammaturgo
- Kezori Kuemon 毛荊九右衛門: contrabbandiere protagonista del dramma *kabuki*  
*Hakata kojorō nami makura* 博多小女郎波枕 (Le avventure della damigella di Hakata)

- Kikuchi Yōsai 菊池容齋 (1788-1878): pittore
- Kitagawa Utamaro 喜多川歌麿 (1753-1806): artista *ukiyo*e
- Kobayashi Kin 小林きん (?-1950): figlia adottiva di Yoshitoshi
- Kobayashi Kiyochika 小林清親 (1847-1915): artista *ukiyo*e
- Kobayashi (o Maruya 丸屋) Tetsujirō 小林鉄次郎 (ca. 1849-1897): editore
- Kumagai Shōshichi 熊谷庄七 (ca. 1846-1883): editore
- Kyōya Jūgorō 京屋重五郎 (?-?): padre di Kyōya Orizaburō
- Kyōya Orizaburō 京屋織三郎 (?-?): cugino paterno che adottò Yoshitoshi
- Maruo Suehiro 丸尾末広 (1956-): fumettista contemporaneo
- Maruya Jinpachi 丸屋甚八 (?-?): editore
- Masadaya Heikichi 政田屋平吉 (?-?): editore
- Mashiba 真柴: anziana zia di Watanabe no Tsuna
- Migata Toshihide 右田年英 (1863–1925): allievo di Yoshitoshi
- Minamoto no Yorimitsu (o Raikō) 源頼光 (948-1021): guerriero
- Minamoto no Yoritomo 源頼朝 (1147-1199): *shōgun*
- Mishima Yukio 三島由紀夫 (1925-1970): scrittore
- Mizuno Toshikata 水野年方 (1866–1908): allievo di Yoshitoshi
- Morimoto Junzaburō 森本順三郎 (1861-1923): editore
- *Muramasa* 村正: spada nefasta ai Tokugawa
- Murasaki Shikibu 紫式部 (ca. 973-1014): scrittrice autrice del *Genji monogatari*
- Myōken 妙見: deificazione buddhista della Stella del Nord e del Grande Carro
- Nagai Kafū 永井荷風 (1879-1959): scrittore
- Nagai Sogaku 永井素岳 (1852-1915): calligrafo
- Nichiren 日蓮 (1222-1282): monaco fondatore del Buddhismo Nichiren o *Hokkeshū*  
法華宗 (scuola del Sutra del Loto)
- Nishikawa Sukenobu 西川祐信 (1671-1750): artista *ukiyo*e

- Noguchi Enkatsu 野口園活 (1826-1893): intagliatore
- Noguchi Yonejirō 野口米次郎 (1875–1947): scrittore e poeta
- Ochiai Yoshiiku 落合芳幾 (1833–1904): artista *ukiyo*e
- Ogata Gekkō 尾形月耕 (1859-1920): artista *ukiyo*e
- Okakura Kakuzō 岡倉覚三 (1862-1913): studioso, professore e scrittore
- Okoto お琴 (?-?): amante di Yoshitoshi
- Onimaru 鬼丸: (taglia demoni) spada
- Onoe Kikugorō V 五代目 尾上菊五郎 (1844-1903): attore *kabuki*
- Oraku お楽 (?-?): amante di Yoshitoshi
- Owariya Kinzaburō 尾張屋金三郎 (1815-1863): padre di Yoshitoshi. Acquistando lo status di samurai presso il clan Yoshioka acquisì il nome Yoshioka Hyōbu 吉岡兵部
- Rokkaen Kuraban 六華園蔵板 (?-?): editore
- Ryūtei Tanehiko 柳亭種彦 (1783-1842): scrittore
- Saigō Takamori 西郷隆盛 (1828-1877): samurai
- Sakamaki Taiko 坂巻泰 (?-1910): moglie di Yoshitoshi
- Sanada Masayuki 真田昌幸 (1547-1611): *daimyō* padre di Yukimura e Nobuyuki
- Sanada Nobuyuki 真田信之 (1566-1658): guerriero e fratello di Yukimura
- Sanada Yukimura 真田幸村 (o Nobushige 信繁) (1567-1615): generale
- Sasaki Toyokichi 佐々木豊 (?-?): editore
- Segawa Jokō III 三代瀬川如臯 (1806–1881): drammaturgo
- Seibundō Masakichi 正文堂 政吉 (?-?): editore
- Sugawara no Michizane 菅原道真 (845-903): poeta e politico giapponese
- Suzuki Harunobu 鈴木春信 (1725-1770): artista *ukiyo*e
- Taikai 大溪 (Grande valle): *gō* di Tsukioka Settei
- Taiso 太素 (Grande elemento) *gō* di Tsukioka Sessai

- Taiso 大蘇 (Grande rinascita): *gō* di Yoshitoshi
- Takahashi Yukiko 高橋由紀子: artigiana di sesta generazione della storica bottega di stampatori Takahashi Kōbō
- Tanizaki Jun'ichiro 谷崎潤一郎 (1886-1965): scrittore
- Teraoka Masami 寺岡政美 (1936-): artista
- Tokugawa Iemochi 徳川家茂 (1846-1866): *shōgun*
- Tokugawa Ieyasu 徳川家康 (1543-1616): *shōgun*
- Tokunō Ryōsuke 得能良介 (1825-1883): Direttore Generale del Poligrafo di Tōkyō
- Tomioka Eisen 富岡永洗 (1864-1905): artista *ukiyo*e e *nihonga*
- Tosa Shōsō Kino Hidenobu 土佐将曹紀秀信 (?-?): artista della scuola Tosa
- Torii Kiyonaga 鳥居清長 (1752-1815): artista *ukiyo*e
- Toyohara Kunichika 豊原国周 (1835-1900): artista *ukiyo*e
- Toyotomi Hideyori 豊臣秀頼 (1593-1615): figlio di Hideyoshi
- Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀吉 (1536-1598): *daimyō*
- Tsujiokaya Bunsuke 辻岡屋文助 (ca. 1814-1896): editore
- Tsukioka Kōgyo 月岡耕漁 (1869-1927): figlio adottivo di Yoshitoshi, artista *ukiyo*e
- Tsukioka Sessai 月岡雪斎 (1761-1839): pittore
- Tsukioka Settei 月岡雪鼎 (1726-1786): pittore di Ōsaka
- Tsukioka Yoshitoshi 月岡芳年 (1839-1892)
- Tsunajima Kamekichi 綱島亀吉 (ca. 1866-1918): editore
- Tsuruya Namboku 鶴屋南北 (1755-1829): drammaturgo
- Ueno Kagenori 上野景範 (1845-1888): Ministro Plenipotenziario giapponese in Gran Bretagna (1874-79)
- Umewaka Minoru 梅若実 (1828-1909): attore teatro *nō*
- Utagawa Hiroshige 歌川広重 (1797-1858): artista *ukiyo*e
- Utagawa Kuniyoshi 歌川国芳 (1797-1861): artista *ukiyo*e maestro di Yoshitoshi



- Utagawa Kunisada 歌川国貞 (1786-1865): artista *ukiyo-e*
- Wada Yūjirō 和田勇次郎 (1857-1905): intagliatore
- Watanabe Eizō 渡辺栄蔵 (1833-1901): intagliatore
- Watanabe no Tsuna 渡辺綱 (953–1025): guerriero
- Yamaguchiya Tōbei 山口屋藤兵衛 (ca. 1805-1895): editore
- Yamamoto Shinji 山本信司 (?-?): intagliatore
- Yamanaka Kodō 山中古洞 (1869-1945): allievo di Yoshitoshi
- Yamashiroya Jinbei 山城屋甚平衛 (ca. 1842–1873): editore
- Yonejirō 米次郎: nome di nascita di Yoshitoshi
- Yokoo Tadanori 横尾 忠則 (1936-): pittore, illustratore e grafico contemporaneo

#### **Titoli di opere, serie, riviste e libri:**

- *Atsusō Bunsei nenkan naishitsu no fūzoku* あつさう 文政年間内室の風俗 (Accaldata: l'aspetto di una casalinga dell'era Bunsei): opera dalla serie di Yoshitoshi *Fūzoku sanjūnisō* (1888)
- *Awabitori* 鮑取り (pescatrici di abalone): trittico di Utamaro (1797-98)
- *Azuma meisho Sumidagawa Umewaka no koji* 東名所墨田川 梅若之古事 (Luoghi celebri a Oriente, il fiume Sumida: l'antica storia di Umewaka): opera di Yoshitoshi (1883)
- *Azuma nishiki: ukiyoya eshirō* 吾妻錦浮世屋絵四郎 (Broccati orientali: artisti del mondo fluttuante): classifica degli artisti *ukiyo-e* di Edo (1865)
- *Azuma nishiki ukiyo kōdan* 東錦浮世稿談 (Storie del mondo fluttuante su broccati orientali): serie di Yoshitoshi (1867-68)
- *Bijin shichi yōka* 美人七陽華 (Bellezze con i sette fiori): serie di Yoshitoshi (1878)
- *Biyū Suikoden* 美勇水滸傳 (Eroi belli e coraggiosi del Suikoden): serie di Yoshitoshi (1866-67)
- *Bōfū Yoshitoshi no omoide* 亡父芳年の思ひ出 (Memorie del mio defunto padre Yoshitoshi) (1920): pubblicazione di Kobayashi Kin

- *Botanen no kei* ぼたん園の景 (Vista del giardino di peonie): opera di Yoshitoshi dalla serie *Edo murasaki yatsushi Genji* (1866)
- *Bunji gannen Heike ichimon horobi kaichū ni ochiiru zu* 文治元年平家一門亡海中 落入る図 (Rappresentazione del clan Heike che affonda e perisce in mare nel 1185): trittico di Yoshitoshi (1853)
- *Dai hachijū ichi dai Takakura Tennō* 第八十壹代高倉天皇 (Ottantunesimo Imperatore Takakura): opera di Yoshitoshi dalla serie *Dai Nippon shiryaku zue* (1880)
- *Dai Nippon meishō kagami* 大日本名将鑑 (Specchio dei celebri generali del Grande Giappone): serie di Yoshitoshi (1876-82)
- *Dai Nippon shiryaku zue* 大日本史略圖會 (Breve storia illustrata del Grande Giappone): serie di Yoshitoshi (1879-80)
- *Decadansu bijutsu* デカダンス美術 (Arte decadente): articolo di Mishima Yukio (1968)
- *Edo murasaki yatsushi Genji* 江戸紫やつし源氏 (Genji nascosto nel viola di Edo): serie di Yoshitoshi (1866)
- *Edo no hana meishōe* 江戸の花名勝会 (Fiori di Edo e luoghi celebri): serie di Yoshitoshi (1862-65)
- *Ehon jitsugokyō dōjikyō yōshi* 画本実語教童子教余師 (Sillabario illustrato per l'insegnamento linguistico): *ehon* di Yoshitoshi (1853)
- *Eimei nijūhasshūku* 英名二十八衆句 (Ventotto famosi omicidi con versi): serie di Yoshitoshi (1866-67)
- *Eiri jiyū shinbun* 絵入自由新聞 (Giornale liberale illustrato): quotidiano di Tōkyō
- *Enchū no tsuki* 烟中月 (Luna tra il fumo): opera dalla serie di Yoshitoshi *Tsuki hyakushi* (1886)
- *Fugaku sanjūrokkei* 富嶽三十六景 (Trentasei vedute del monte Fuji): serie di Hokusai (1826-33)
- *Fūzoku sanjūnisō* 風俗三十二相 (Trentadue aspetti di usanze e maniere): serie di Yoshitoshi (1888)
- *Genji monogatari* 源氏物語 (Storia di Genji): *monogatari* dell'XI secolo

- *Go Daigo Tennō* 後醍醐天皇 (Imperatore Go Daigo): opera dalla serie *Nihon gaishi no uchi* di Kiyochika (1885)
- *Gojōraku Tōkaidō* 御上洛東海道 (Tōkaidō processionale): serie collettiva a cui collaborò Yoshitoshi (1863)
- *Heike monogatari* 平家物語 (Storia degli Heike): *monogatari* del XIV secolo
- *Hihyō* 批評 (Critica): rivista
- *Hizō Nihon bijutsu taikan* 秘蔵日本美術大観 (Panoramica dei capolavori d'arte giapponese): volume (1994)
- *Hizō ukiyoe taikan* 秘蔵浮世絵大観 (Panoramica dei capolavori *ukiyoe*): volume (1987-88)
- *Ibaraki* 茨木: opera *kabuki* (1883)
- *Ikkai zuihitsu* 一魁随筆 (Miscellanea di Ikkai): serie di Yoshitoshi (1872-73)
- *Imayō Genji Enoshima Chigogafuchi* 今様げんじ江之島児ヶ渚 (Genji alla moda: l'abisso di Chigogafuchi a Enoshima): trittico di Yoshitoshi (1864)
- *Imayō Genji Kanagawa Daikokurō Yokohama chōbō* 今様げんじ神奈川大黒楼横浜眺望 (Genji alla moda: veduta di Yokohama dal ristorante Daikokurō a Kanagawa): trittico di Yoshitoshi (1864)
- *Imayō sanjūnisō* 今様三十二相 (Trentadue aspetti alla moda): serie di Kunisada
- *Isami no kotobuki* 勇の寿 (Celebrazione del coraggio): serie di Yoshitoshi (1865)
- *Ise monogatari* 伊勢物語 (Racconti di Ise): *uta monogatari* di epoca Heian
- *Ise no ama noshi wo seisu no zu* 伊勢の海士長鮑制之図 (Rappresentazione delle pescatrici di Ise che preparano *noshi*): trittico di Kunisada (1860)
- *Itasō Kansei nenkan jorō no fūzoku* いたさう寛政年間女郎の風俗 (Sofferente: l'aspetto di una prostituta dell'era Kansei): opera dalla serie *Fūzoku sanjūnisō* di Yoshitoshi (1888)
- *Jiyū no tomoshibi* 自由燈 (Luce della libertà): quotidiano di Tōkyō
- *Kaidai hyakusensō* 魁題百選相 (Selezione di cento guerrieri): serie di Yoshitoshi (1868-69)

- *Kaku daiku matoi kagami Daiichi daiku* 各大区纏鑑第一大区 (Specchio dei *matoi* di ogni grande distretto: primo grande distretto): serie di Yoshitoshi (1876)
- *Kanadehon chūshingura* 仮名手本忠臣蔵 (Il tesoro dei vassalli fedeli): serie di Yoshitoshi (1860)
- *Kanagawa oki nami ura* 神奈川沖浪裏 (La grande onda di Kanagawa): opera dalla serie di Hokusai *Fugaku sanjūrokkei* (1830-31)
- *Kaoyo Kaimami no tsuki* かほよ 垣間見の月 (Kaoyo. Uno sguardo furtivo sotto la luna): opera dalla serie di Yoshitoshi *Tsuki hyakushi* (1886)
- *Kawayurashisō Meiji jūnen irai naishitsu no fūzoku* かわゆらしさう 明治十年以来内室の風俗 (Amorevole: l'aspetto di una casalinga dal decimo anno Meiji): opera dalla serie di Yoshitoshi *Fūzoku sanjūnisō* (1888)
- *Kinsei kyōgiden* 近世狭義傳 (Biografie di uomini moderni): serie di Yoshitoshi (1865-66)
- *Kokka yohō* 国華余芳 (Perdurante fragranza delle glorie della Nazione): repertorio illustrato compilato in seguito alla campagna di ricognizione organizzata da Tokunō Ryōsuke nel 1879 a cui partecipò anche Edoardo Chiossone
- *Kokon hime kagami* 古今姫鑑 (Specchio di bellezze passate e presenti): serie di Yoshitoshi (1875-76)
- *Konjaku monogatari* 今昔物語 (Antologia delle avventure del passato e presente): *monogatari* di epoca Heian
- *Kōto kaiseki beppin kurabe* 皇都會席別品競 (Confronto di specialità di ristoranti della capitale imperiale): serie di Yoshitoshi (1878)
- *Kyōga shōgi tsukushi* 狂画將基づくし (Immagine comica con pezzi dello *shōgi*): trittico di Yoshitoshi (1859)
- *Kyōsai gadan* 暁齋画談 (Trattato di Kyōsai sulla pittura): trattato sulle arti figurative di Watanabe Kyōsai
- *Meiji jūgo mizunoeuma kishū Kaiga kyōshinkai shuppinga: Fujiwara no Yasumasa gekka rōteki zu* 明治十五壬午季秋絵画共進会出品画 藤原保昌月下弄笛図 (Opera esposta alla Esibizione competitiva per la promozione della pittura

nell'autunno 1882: Fujiwara no Yasumasa suona il flauto alla luce della luna): trittico di Yoshitoshi (1883)

- *Meisho Edo hyakkei* 名所江戸百景 (Cento vedute famose di Edo): serie di Hiroshige (1856-58)
- *Mitate shichi yōsei* 美立七曜星 (Bellezze dei sette Luminari): serie di Yoshitoshi (1878)
- *Mitate tai zukushi* 見立多以尽 (Collezione di desideri): serie di Yoshitoshi (1877-78)
- *Mitsuuji isobe asobi no zu* 光氏磯辺遊の図 (Rappresentazione di Mitsuuji che si diverte in riva al mare): trittico di Kunisada (1857)
- *Mitsuuji isoasobi no zu sono ni* 光氏磯遊び其貳 (Mitsuuji che si diverte in riva al mare, numero 2): trittico di Kunisada (1858)
- *Mitsuuji isoasobi no zu sono san* 光氏磯遊び其参 (Mitsuuji che si diverte in riva al mare, numero 3): trittico di Kunisada (1859)
- *Modoribashi* 戻橋: opera kabuki (1890)
- *Mori Rikimaru* 森力丸: opera dalla serie *Kaidai hyakusensō* di Yoshitoshi (1868)
- *Nanba senki* 難波戦記 (Cronache della guerra Nanba): cronaca militare
- *Nemusō Meiji nenkan shōgi no fūzoku* ねむさう明治年間娼妓の風俗 (Assonnata: l'aspetto di una meretrice dell'era Meiji): opera dalla serie di Yoshitoshi *Fūzoku sanjūnisō* (1888)
- *Nihon gaishi no uchi* 日本外史之内 (Storia ufficiosa del Giappone): serie di Kobayashi Kiyochika
- *Nise Murasaki inaka Genji* 修紫田舎源氏 (La falsa Murasaki e il Genji di campagna): romanzo di Ryūtei Tanehiko (1829-42) e trittico di Yoshitoshi (1884)
- *Nishikie* 錦絵: rivista
- *Omoikiri ga yosasō* 思ひ切がよさ相 (Dall'aspetto risoluto): opera dalla serie di Kunichika *Tōsei sanjūnisō* (1869)
- *Onitsutaya Azamino Isamitsū Gontarō* 鬼蔦屋薊野いさみ通権太四良 (Onitsutaya Azamino e Gontarō, uomo di mondo): *ōban* di Utamaro (1798)

- *Rashōmon* 羅生門: opera di teatro *nō* di Kanze Kojirō Nobumitsu (1420)
- *Rashōmon Watanabe no Tsuna oniudekin no zu* 羅生門渡辺綱鬼腕斬之図 (Rappresentazione di Watanabe no Tsuna che taglia il braccio del demone presso il Rashōmon): dittico verticale di Yoshitoshi (1887)
- *Rōba kiwan wo mochisasru zu* 老婆鬼腕を持去る図 (Immagine dell'anziana donna che recupera il suo braccio): opera dalla serie di Yoshitoshi *Shinkei sanjūrokkaisen* (1889)
- *Saiseiki* 歳盛記 (Almanacco): guida alle mode di Edo
- *Sanada Saemonnojō Yukimura* 真田左エ門尉幸村: opera dalla serie *Ikkai zuihitsu* di Yoshitoshi (1872)
- *Sanada sandaiki* 真田三代記 (Storia delle tre generazioni di Sanada): *kōdan*
- *Sanjūnisō sugata kurabe* 三十二相姿比 (Confronto di trentadue figure): *ehon* di Nishikawa Sukenobu (1717)
- *Sanpogashitasō Meiji nenkan saikun no fūzoku* 遊歩がしたそう 明治年間妻君之風俗 (Passeggiando: l'aspetto di una moglie dell'era Meiji): opera dalla serie di Yoshitoshi *Fūzoku sanjūnisō* (1888)
- *Setsugekka no uchi* 雪月花の内 (Neve, luna e fiori): serie di Yoshitoshi (1890)
- *Shinkei sanjūrokkaisen* 新形三十六怪撰 (Nuove forme di trentasei fantasmi): serie di Yoshitoshi (1889-92)
- *Shinmei sumō tōsō no zu* 神明相撲闘争之図 (Rappresentazione di una lotta sumō presso il santuario Shinmei): opera dalla serie di Yoshitoshi *Shinsen azuma nishikie* (1886)
- *Shinsen azuma nishikie* 新撰東錦絵 (Nuova selezione di broccati orientali): serie di Yoshitoshi (1885-89)
- *Suehiro gojūsantsugi* 末広五十三次 (Cinquantatré stazioni del Tokaidō con ventaglio): serie collettiva a cui collaborò Yoshitoshi (1865)
- *Taiheiki* 太平記 (Cronache della Grande Pace): cronaca del XIV secolo
- *Tamagawa no kei* たま川の景 (Veduta del fiume Tama): opera di Yoshitoshi dalla serie *Edo murasaki yatsushi Genji* (1866)

- *Te ga araitai* 手があらひたい (Vorrei lavarmi le mani): opera dalla serie di Yoshitoshi *Mitate tai zukushi* (1878)
- *Tokaidō meisho no uchi Yuigahama* 東海道名所の内 由比ヶ浜 (Luoghi celebri sul Tokaidō: spiaggia di Yuiga): opera di Yoshitoshi dalla serie *Gojōraku Tōkaidō* (1863)
- *Tōkyō dai gakaha bun ichiranhyō* 東京大画家派分一覧表 (Lista di celebri scuole pittoriche e artisti di Tōkyō): classifica artisti di Tōkyō (1885)
- *Tōkyō nishiki: ukiyoya eshirō* 東京錦浮世屋絵四郎 (Broccati di Tōkyō: artisti del mondo fluttuante): classifica degli artisti *ukioe* di Tōkyō (1868)
- *Tōkyō ryōri sukoburu beppin* 東京料理類別品 (Ristoranti di Tōkyō e i loro piatti molto raffinati): serie di Yoshitoshi (1871)
- *Tōkyō ryūkō saikenki* 東京流行細見 (Guida alle mode di Tōkyō)
- *Tōsei isami no hana* 當勢勇の花 (Fiori alla moda e coraggiosi): trittico di Yoshitoshi (1860)
- *Tōsei sanjūnisō* 当世三十二相 (Trentadue aspetti contemporanei): serie di Kunisada
- *Tōsei sanjūnisō* 當勢三十二想 (Trentadue moderne concezioni): serie di Kunichika
- *Tsuki hyakushi* 月百姿 (Cento aspetti della luna): serie di Yoshitoshi (1885-92)
- *Tsuki: Ichikawa Sanshō Kezori Kuemon* 月市川三升毛剃九右衛門 (Luna: Ichikawa Sanshō come Kezori Kuemon): opera dalla serie di Yoshitoshi *Setsugekka no uchi* (1890)
- *Tsukudajima yakei* つくだじま夜景 (Vista notturna di Tsukudajima): opera di Yoshitoshi dalla serie *Edo murasaki yatsushi Genji* (1866)
- *Tsurugi no maki* 劍卷 (Volume delle spade): volume dello *Heike monogatari*
- *Tsūzoku saiyūki* 通俗西遊記 (Un moderno viaggio verso ovest): serie di Yoshitoshi (1864-65)
- *Ukiyoekai* 浮世絵界 (Mondo *ukiyo*): rivista
- *Ukiyoeshi* 浮世絵志 (Ambizione *ukiyo*): rivista
- *Ukiyoe ruikō* 浮世絵類考 (Varie riflessioni sull'*ukiyo*): manuale di storia dell'arte

- *Urashima no ko Ryūgūjō yori kikoku no zu* 浦島之子帰国從竜宮城之図 (Urashima ritorna a casa dal Palazzo del Re Drago): opera dalla serie *Yoshitoshi manga* di Yoshitoshi (1886)
- *Urusasō Kansei nenkan shojo no fūzoku* うるささう寛政年間処女之風俗 (Fastidiosa: l'aspetto di una vergine dell'era Kansei): opera dalla serie di Yoshitoshi *Fūzoku sanjūnisō* (1888)
- *Wakan hyaku monogatari* 和漢百物語 (Cento storie di fantasmi di Cina e Giappone): serie di Yoshitoshi (1865)
- *Watanabe Genji Tsuna* 渡邊源治綱: opera dalla serie *Wakan hyaku monogatari* di Yoshitoshi (1865)
- *Yamato shinbun* やまと新聞 (Giornale di Yamato): quotidiano di Tōkyō
- *Yamauba Kaidōmaru* 山姥怪童丸: opera dalla serie *Ikkai zuihitsu* di Yoshitoshi (1873)
- *Yomiuri Shinbun* 読売新聞: quotidiano di Tōkyō
- *Yoshitoshi den bikō* 芳年伝備考 (Appunti sulla biografia di Yoshitoshi) (1930-31): pubblicazione di Yamanaka Kodō
- *Yoshitoshi manga* 芳年漫画: serie di Yoshitoshi (1885-86)
- *Yoshitoshi mushaburui* 芳年武者无類 (Coraggiosi guerrieri di Yoshitoshi): serie di Yoshitoshi (1883-86)
- *Yoshiotshi ryakuga* 芳年略画 (Schizzi di Yoshitoshi): serie di Yoshitoshi (1882)
- *Yoshiwara saiken* 吉原細見 (Guida a Yoshiwara): guide annuali alle donne del quartiere di piacere Yoshiwara
- *Zenken Kojitsu* 前賢故実 (Biografie di figure celebri): opera di Kikuchi Yōsai (1836-68)
- *Zōho shoshū butsuzō zui* 増補諸宗仏像図彙 (Raccolta illustrata di immagini Buddhiste di varie sette): opera in cinque volumi di Tosa Hidenobu (1792)

**Toponimi, periodi, eventi, istituzioni e società:**

- Akasaka 赤坂: distretto di Tōkyō



- era Ansei 安政 (1854-1860)
- periodo Asuka 飛鳥時代 (538-710)
- *bakumatsu* 幕末 (1853-1867): ultimi anni dello shogunato Tokugawa
- era Bunka 文化 (1804-1818)
- Bunka isan kokusai kyōryoku sentā 文化遺産国際協力センター: Centro Giapponese di Cooperazione Internazionale per la Conservazione
- era Bunsei 文政 (1818-1830)
- Chōshū *han* 長州藩: dominio di Chōshū, feudo del Giappone Tokugawa
- Edo 江戸: nome originario di Tōkyō
- periodo Edo 江戸時代 (1603-1868)
- periodo Heian 平安時代 (794-1185)
- Honjo 本所: quartiere di Tōkyō
- Honjo Fukugawa jūroku kumi 本所・深川十六組: Sedici unità di *machibikeshi* della zona di Honjo e Fukagawa
- Ichibangumi 一番組: Brigata numero uno di *machibikeshi* di Edo
- Iroha shijūhachi kumi いろは四十八組: Quarantotto unità *Iroha* di *machibikeshi*
- Ise jingū 伊勢神宮: Grande santuario di Ise
- era Kaei 嘉永 (1848-1854)
- periodo Kamakura 鎌倉時代 (1185-1333)
- era Kansei 寛政 (1789-1801)
- Kōbe Shinbunsha 神戸新聞社: casa editrice
- Kōdansha 講談社: casa editrice
- periodo Kofun 古墳時代 (300-552 d.C.)
- Kōjimachi 麴町: distretto di Tōkyō
- era Kōka 弘化 (1844-1848)

- Kokubungaku kenkyūshiryōkan 国文学研究資料館: Istituto Nazionale di Letteratura Giapponese
- Komatsukawa *byōin* 小松川病院: ospedale Komatsukawa
- Kōyasan 高野山: monte Kōya
- Kyōto lokuritsu hakubutsukan 京都国立博物館: Museo Nazionale di Kyōto
- era Kyōwa 享和 (1801-1804)
- Meiji *ishin* 明治維新: Restaurazione Meiji
- Magumi ま組: Unità Ma di *machibikeshi* di Edo
- Mainichi Shinbunsha 毎日新聞社: casa editrice
- periodo Meiji 明治時代 (1868-1912)
- *Meireki no taika* 明暦の大火: Grande incendio di Meireki (1657)
- Mukojima Hyakkaen 向島百花園: parco di Tōkyō
- periodo Muromachi 室町時代 (1336-1573)
- *Naikoku kaiga kyōshinkai* 内国絵画共進会: Esposizione competitiva per la promozione della pittura nazionale (1882)
- periodo Nanbokuchō 南北朝時代 (1336-1392)
- periodo Nara 奈良時代 (710-794)
- Nezu 根津: area di Tōkyō
- Nihon Sekijūjisha 日本赤十字社: Croce Rossa giapponese
- *Odawara seibatsu* 小田原征伐: assedio di Odawara (1590)
- Ōkurashō insatsu kyoku 大蔵省印刷局: Istituto Poligrafico del Ministero delle Finanze di Tōkyō. Nel 1886 assunse il nome di Nihon Bijutsu Kyōkai 日本美術協会 (Società giapponese di belle arti)
- *Ōsaka no jin* 大坂の陣: assedio di Osaka (1614-15)
- Ryūchikai 龍池会 (Società del lago del drago): associazione dedicata alla protezione e valorizzazione dell'arte giapponese

- Satsuma *han* 薩摩藩: dominio di Satsuma, feudo del Giappone Tokugawa
- *Sakoku* 鎖国 (paese blindato): politica di autarchia praticata dallo shogunato Tokugawa dal 1641 al 1853
- *Sakuradamon gai no hen* 桜田門外の変: incidente di Sakuradamon (24 marzo 1860)
- *Sanadamaru* 真田丸: barbacane costruito da Sanada Yukimura durante l'assedio di Osaka
- *Seinan sensō* 西南戦争: Guerra sudoccidentale o Ribellione di Satsuma (1877)
- *Sekigahara no tatakai* 関ヶ原の戦い: battaglia di Sekigahara (1600)
- *Shitennō* 四天王: Quattro Re Celesti, i più fedeli uomini al servizio di Minamoto no Yoritomo
- Shōeitei 招徠亭: ristorante di Tōkyō
- Shōgitai 彰義隊: (Brigata retta ed esemplare) corpo militare dello shogunato Tokugawa formato nel 1868
- Shōsōin 正倉院: casa del tesoro del tempio Tōdaiji di Nara
- Sugamo 単鴨: quartiere di Tōkyō
- Sumidagawa 隅田川: fiume Sumida
- Sumitomo Zaidan 住友財団: fondazione Sumitomo
- Takahashi Kōbō 高橋工房: bottega di stampatori di Tōkyō attiva dall'era Ansei
- Tanegashima 種子島: isola del Giappone
- era Tenpō 天保 (1830-1844)
- *Toba Fushimi no Tatakai* 鳥羽・伏見の戦い: battaglia di Toba-Fushimi (27 gennaio-31 gennaio 1868)
- Tōken World Foundation 刀剣ワールド財団: fondazione Tōken
- Tōkyō bunkazai kenkyūjo o Tōbunken 東京文化財研究所: Istituto Nazionale per la Ricerca sui Beni Culturali di Tōkyō
- Tōkyōtoritsu toshokan 東京都立図書館: Biblioteca metropolitana di Tōkyō
- medio periodo Yayoi 弥生時代中期 (100 a.C.-100 d.C.)

## Ringraziamenti

Vorrei ringraziare in queste ultime righe tutti coloro che mi hanno accompagnata durante il percorso di studi presso l'Università Ca' Foscari Venezia.

Ringrazio innanzitutto la professoressa Silvia Vesco, per aver sin da subito accolto con contagioso entusiasmo la mia proposta e avermi riposto fiducia. La ringrazio per la pazienza, per la cortesia e disponibilità, ma soprattutto per aver messo a mia disposizione la sua profonda competenza nell'ambito dell'arte giapponese ascoltando ogni mia teoria, chiarendo ogni mio dubbio e stimolando il mio desiderio di saperne di più. Ringrazio la Dottoressa Canepari, direttrice del Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone" che mi ha aperto non solo le porte del Museo ma di un intero mondo, permettendomi di toccare con mano capolavori verso i quali ho sempre provato ammirazione a debita distanza, attraverso le pagine di un libro o dall'altro lato di una vetrina. Nel periodo di tirocinio e nei pochi ma intensi giorni trascorsi presso gli archivi museali ho imparato più di quanto mai avrei immaginato. Ringrazio Valeria, aspirante restauratrice e compagna tirocinante, che un'ora dopo averle stretto la mano già stava condividendo con me ricerche, materiale e indispensabili pareri. La sua disponibilità, la sua competenza e capacità di ascolto sono state per me supporto fondamentale per la stesura del presente elaborato. Ringrazio inoltre il professor Ruperti e la professoressa Suzuki per la disponibilità e cordialità dimostrata.

Grazie a chi ha condiviso con me anche solo una piccola parte di questo percorso di studi, in particolare a Sara e Roberta senza il cui incoraggiamento e sostegno, ma soprattutto senza i catartici momenti di reciproco sconforto, credere in me stessa e nella possibilità di arrivare alla fine sarebbe stata una sfida molto più ardua.

Un affettuoso grazie a chi c'è sempre, a tutti coloro che non ringrazio mai abbastanza. Alla mia famiglia che non ha mai dubitato delle mie capacità. A Francesco che sin dall'inizio ha ascoltato pazientemente ogni ansia, ogni sfogo, che ha condiviso ogni gioia e che ha letto ogni virgola di questo per me prezioso elaborato.

Infine, oso non ringraziando la pandemia che ha impattato sul mio percorso cancellando innumerevoli opportunità e portando il Giappone un po' più lontano. Nella speranza che si raggiunga presto una nuova sopportabile normalità.