



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Lingue e civiltà dell'Asia e
dell'Africa mediterranea

Tesi di Laurea

Tra moda, semiotica e studi culturali

Codici di colore e motivi decorativi
nell'abbigliamento del periodo Edo

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Silvia Vesco

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Katja Centonze

Laureanda

Gaia Benetti

Matricola 866595

Anno Accademico

2021 / 2022

Vorrei ringraziare innanzitutto la Prof.ssa Vesco,
per il supporto e i numerosi consigli.

Tutti i professori e colleghi,
che mi hanno aiutata con il progetto Zasshin,
la rivista di Gesshin e hanno reso possibile questo mio piccolo sogno.

I miei genitori,
che mi hanno permesso di coltivare
le mie passioni e di fare un altro passo verso la mia futura carriera

Tutti gli amici,
che mi sono sempre stati vicini.

Indice

論旨	3
Introduzione.....	5
Innovazioni storico-artistiche attraverso un approccio semiotico	6
La semiotica come collante interdisciplinare	7
Moda e approccio semiotico.....	9
Fenomeno della moda nel periodo Edo	11
Differenziazioni socio-culturali nell'abbigliamento	15
Annotazioni di stile e codici semiotici.....	15
Leggi suntuarie, limitazioni o sorgenti di nuovi codici semiotici?.....	20
I significati dietro al disegno	25
Gli accostamenti principali tra il Seicento e l'Ottocento	25
Status sociale, design e <i>date mon</i>	31
La letteratura e l'arte impresse nella stoffa.....	32
Le potenzialità dello <i>shodō</i> nell'abbigliamento.....	34
Codici culturali dei motivi decorativi principali	38
Nella flora e nei paesaggi	38
Nelle forme animali	49
Negli oggetti di uso quotidiano.....	53
Nelle forme geometriche	58
Codici culturali nei colori principali	61
Tinte primaverili	62
Tinte estive.....	69
Tinte autunnali	74
Tinte invernali.....	79
Conclusioni.....	85

Bibliografia.....	87
Sitografia	95
Lista delle immagini.....	97
Lista dei termini giapponesi	98

論旨

この論文の目的は、美術史の文脈において、江戸時代のファッションを研究対象とするとき、記号論がどのように機能するかを実証することである。つまり、美術史と他の学問分野との間の接着剤として記号論がどのように機能し、特定の歴史的時代の特定の社会文化的状況の全体的な知識につながるかを検討することである。この分析では、1603年から1868年までの衣服のさまざまな例に焦点を当てる。その文様と色は、さまざまな記号論的意味を生成し、また記号論的意味によって生成される。

この説を裏付ける証言は江戸時代に数多くある。特に、雛形という目録は、着物、その文様、色がどのように認識されたかについて多くの情報を提供する。出現するのは、多数の社会文化的要因である。特に、当時の社会がどのように構成され、幕府によって課せられた奢侈禁止令に従って人々がどのように分割されたかを示している。これらは、江戸時代のファッションの形をモデル化するのに象徴するドレスコードを定義するのに資した。禁じられた色や派手すぎる文様模様など、身に着けてよいものと、身に着けてはいけないものが示されていた。この点だけでも、着物を観察することで多くの発見がある。さらに、多くの衣服には、芸術、文学、書道の実践に言及した装飾的なモチーフがあった。それらを分析することで、当時最も流行していた文化的要素と、その衣服を身につける人がどのような人物であったかを理解することができる。それ以上に、着物の文様に使用される花や動物には、伝説、神話、その他の地元の民間伝承の典型的な物語から来るさらなる意味があった。同じことが、当初は儒教の美德や道教の自然の要素に関連付けられていた色にも当てはまる。これらの要素はすべて、江戸時代の衣

服の色に見られる記号的なコードの一部であり、それらが重なり合って複雑な文化的テクスチャーを形成している。

もちろん限界はあり、着物だけで勉強できるわけではないが、全く無意味というわけではない。したがって、これらの服をよく見ることで、そのスタイルや作り方から歴史的な時代を学ぶことができる。

Introduzione

L'obiettivo di questa ricerca è dimostrare come sia possibile, attraverso un approccio semiotico della materia, analizzare la moda di periodo Edo in quanto parte del panorama artistico dell'epoca, prendendo in considerazione esempi concreti di abbigliamento, e individuare concetti culturali che fanno parte di altre discipline in un ambito comunque accademico. L'"oggetto" di studio in questo caso è limitato a un'area di osservazione ristretta a livello: geografico, riguardando solo le aree principali coinvolte nel fenomeno; sociale, rivolgendosi solo a quelle fasce di popolazione interessate a seguire codici di abbigliamento più popolari e ormai consolidati; politico, facendo riferimento principalmente alle leggi suntuarie che in quegli anni imponevano una normativa su cosa si poteva e non si poteva indossare; storico, collocandosi in un periodo specifico che va dal 1603 al 1868.

Prima di andare a osservare nello specifico la situazione del periodo Edo, verrà fatto un excursus sul ragionamento e i motivi dietro alla creazione di questo tipo di legame accademico-disciplinare e sui risultati che può offrire nello studio della cultura di un paese. Con questa affermazione ovviamente non si intende che si avrà una visione completa del Giappone in quanto nazione – soprattutto considerato che allora la nazione che oggi conosciamo con tale nome ancora non si era formata – ma semplicemente che il fenomeno coinvolge alcune aree che attualmente ne fanno parte. La base delle seguenti teorie sono le affermazioni di studiosi quali Mieke Bal, Patrik Aspers e Thomas A. Shaw.

Successivamente si entrerà nel vivo dell'argomento, affrontando il concetto di moda in qualità di elemento fondamentale negli studi storico-artistici e culturali in generale. Kaiser espone bene come essa possa essere fonte di teorie alla base della comprensione dell'umano, soprattutto in ambito sociologico, indicando come sia possibile attraverso di essa arrivare alla comprensione di molti aspetti legati all'etnia, classe, genere, sessualità, espressione del corpo, ecc.¹ Da qui si partirà ad analizzare macroscopicamente il fenomeno di nascita e sviluppo della moda nell'arcipelago nipponico, come forza motrice di numerosi codici semiotici dell'epoca. Il mezzo con cui essi si muovono sono proprio quegli aspetti dell'abbigliamento che ne costituiscono il carattere: in particolare, il colore e i motivi decorativi. Essi sono il tramite per scoprire e portare alla luce, o anche confermare, molte teorie che riguardano alcuni aspetti culturali. Proprio per questo verranno studiati come strumenti di tale potenziale. Alla base del corpo centrale di questa ricerca vi saranno le teorie e affermazioni di numerosi

¹ Patrik ASPERS, Frédéric Goart, *Sociology of Fashion - Order and Change, Annual Review of Sociology*, 39, 2013, p. 179.

studiosi americani e giapponesi, presenti nel volume che riassume la collezione di *kosode* del Department of Costumes and Textiles del County Museum of Art di Los Angeles² e quella del Metropolitan Museum of Art di New York, che forniranno interessanti contenuti sull'importanza del contributo delle arti tessili e pittoriche ad esse associate in questo contesto. In particolare l'oggetto di studio saranno abiti appartenuti all'élite militare e alla classe mercantile, in particolare alla componente femminile di queste classi.³

Con l'obiettivo di arrivare ad alcune delle tante verità legate alla cultura del periodo Edo per una via recentemente sperimentata e ancora poco utilizzata come quella della semiotica, si proverà ad accostare varie discipline accademiche.

Innovazioni storico-artistiche attraverso un approccio semiotico

La cultura umana è fatta di segni, a ognuno dei quali viene assegnato un significato, e le persone che fanno parte di un gruppo sociale specifico attribuiscono ad essi tale significato. La semiotica – come approccio di osservazione – può avere il compito di analizzare, sia i fattori coinvolti in questo processo culturale di creazione di significati, che gli strumenti concettuali utilizzati per comprendere lo stesso fenomeno. Come parte della cultura, anche l'arte può essere coinvolta in uno studio basato sull'approccio semiotico.⁴

Un più completo approccio consiste nello studiare la “cornice” che racchiude in sé quell'insieme di segni che è il contesto. Quello che propongono Bal e Bryson, basandosi sulle teorie di Jonathan Culler, non è di mettere da parte le pratiche del passato, ma di esaminare anche i fattori sociali che “incorniciano” i segni per capirne la loro interazione con chi le osserva. In altre parole, gli storici dell'arte dovrebbero esaminare l'oggetto artistico come effetto e causa del loro pensiero, non solo come prodotto di un'epoca lontana.⁵

L'oggetto di studio è una realtà singola ma interattiva, e i segni si ripetono, si inseriscono in una pluralità di contesti; riuniti in due categorie principali.

Il primo è il contesto di produzione dell'opera e riguarda l'autore. Si tratta di una persona fisica, in carne ed ossa, che in quanto tale fornisce una testimonianza più affidabile su alcuni elementi dello studio che si sta affrontando.⁶ Per esempio, tenere in considerazione i tessitori

² Dale Carolyn GLUCKMAN, Sharon Sadako Takeda, “Introduction...”, cit., p. 29.

³ Ibid.

⁴ Mieke BAL, Norman Bryson, *Semiotics and Art History*, *The Art Bulletin*, 73, 2, 1991, p. 174.

⁵ J. CULLER, *Framing the Sign: Criticism and Its Institutions*, Norman, Okla., and London, 1988.

⁶ Mieke BAL, Norman Bryson, *Semiotics and Art History...*, cit., pp. 178-179.

e tintori di abiti del periodo Edo può essere utile a integrare ulteriori informazioni e a garantire una conoscenza più completa sull'argomento. Fonte principale del loro pensiero sono gli *hinagata*, cataloghi compilati a partire dal XVII secolo.

Il secondo è il contesto del commento dell'opera e riguarda la sua ricezione. La semiotica infatti si occupa più di investigare il modo in cui l'oggetto prodotto possa essere "letto" dall'osservatore, sui processi con i quali egli dà un senso a ciò che vede. Con ciò si intende non solo l'opinione di un visitatore medio di una mostra, ma anche quelle di storici dell'arte, critici e studiosi; chiunque ci venga a contatto.⁷ Nel panorama tessile che si sviluppa in Giappone tra il 1603 e il 1868, le voci dei clienti, ma anche dei letterati famosi che parlano degli sfarzi dell'epoca e degli artisti che ne rappresentano la varietà su carta, forniscono dati aggiuntivi alla ricerca.

La semiotica come collante interdisciplinare

L'approccio semiotico mette in luce una relazione reciproca tra la storia dell'arte e le altre discipline accademiche, che tra loro si influenzano e completano di informazioni. Allo stesso modo anche l'abbigliamento del periodo Edo, con i suoi motivi decorativi e codici di colore, può essere una fonte di informazioni molto importante per arricchire la conoscenza del panorama artistico giapponese.

Un esempio sono gli studi sociologici, che in questo rapporto portano alla luce la presenza di elementi legati a relazioni di potere di vario tipo – classe, genere, ecc. – anche all'interno dell'opera d'arte. Nel caso specifico dell'abbigliamento del periodo Edo, si devono considerare tutti gli aspetti sociali dell'epoca; come la stratificazione della popolazione, le differenze a livello territoriale e di genere.

Allo stesso modo anche la narratologia riesce a interconnettersi in questa rete prodotta dalla semiotica. La narrativa legata all'arte tende a focalizzarsi su una domanda in particolare: come possono le immagini raccontare storie?⁸ Si tende infatti a presupporre che solo il discorso possieda questa funzione, quando in realtà anche ciò che vediamo può essere interpretato e da esso possono essere estratte delle informazioni.⁹ Questo perché un simbolo, soprattutto visivo, produce sempre molteplici significati. Anche i motivi decorativi

⁷ Ibid.

⁸ W. STEINER, *Pictures of Romance*, Chicago, 1988.

⁹ Mieke BAL, Norman Bryson, *Semiotics and Art History...*, cit., p. 202.

possiedono questa proprietà discorsiva, come si evince dai numerosi testi compilati durante la produzione tessile tra il XVII e il XIX secolo.

La storia è un elemento che non può essere escluso da questo collegamento disciplinare, soprattutto perché già di partenza è un concetto che fa parte dello studio dell'arte. I processi storici in corso in un dato periodo possono influenzare la produzione. Con un'analisi si potranno, quindi, riportare in superficie tutti quegli eventi che si ricollegano ad esso. In uno spazio di tempo ampio come quello del periodo Edo sono molti i fattori coinvolti nel processo di realizzazione degli abiti e dei loro design.

Possiamo quindi dire che l'abbigliamento, prodotto tra il Seicento e l'Ottocento, può essere studiato con lo strumento della semiotica, tenendo in considerazione che gli elementi visivi che la costituiscono vanno mantenuti all'interno di un contesto storico-sociale – in cui le relazioni di potere interne ed esterne sono fondamentali – e che produce un discorso narrativo legato ai segni che compongono tali elementi.

Moda e approccio semiotico

Colonna portante di questa analisi è, in particolare, la moda come fenomeno non solo artistico ma anche sociologico e storico. Questo a dimostrazione che anche la moda, se inserita in un contesto storico e sociale può entrare a far parte della disciplina della storia dell'arte. Crane e Bovone spiegano questa svalutazione del fenomeno dicendo che spesso è considerato una “manipolazione capitalista del pubblico” o associata più che altro a un passatempo.¹ Rimane il fatto che è stato ampiamente dimostrato il contrario. Lo scambio di informazioni tra varie materie – inserito nel contesto dell'abbigliamento – porta a una visione tutta nuova dell'argomento e a un suo nuovo utilizzo che sfuma i confini del panorama accademico. Ed è proprio attraverso la lente analitica della semiotica che è possibile vedere questa varietà di elementi culturali all'interno del fenomeno della moda.

Rimane comunque un po' di ambiguità su cosa si intenda con essa, prima di approcciarsi a questo tipo di analisi. Kawamura nei suoi testi parla di due differenti tipi di moda: quella del cambiamento, composta dagli eventi ad essa legati, e quella dell'abbigliamento, composta dai suoi prodotti.² Dai dubbi dello studioso in realtà emerge la polidimensionalità del fenomeno in quanto parte del campo artistico, e le sue potenzialità di analisi con l'approccio semiotico. Una comprensione teoretica ed empirica della moda può permettere di applicare questa conoscenza a numerosi processi sociali,³ storici, culturali, ecc. Braudel ha scritto:

Fashion [...] is the way in which each civilization is orientated. It governs ideas as much as costume [...].⁴

Proprio per questo interesse interdisciplinare derivante da tali affermazioni, negli ultimi decenni si sono andati a definire i cosiddetti *fashion studies*.⁵

Questa disciplina, in associazione con la storia dell'arte, vede la presenza integrante nella sua analisi, di concetti socio-culturali. Questi si concretizzano in aspetti come la definizione dello

¹ Diana CRANE, Laura Bovone, “Approaches to material culture: the sociology of fashion and clothing”, *Poetics*, 34, Amsterdam, Elsevier, 2006.

² KAWAMURA Yuniya, *Doing Research in Fashion and Dress: An Introduction to Qualitative Methods*, Oxford, Berg Publishers, 2011.

³ Patrik ASPERS, Frédéric Goart, *Sociology of Fashion...*, 2013, cit., p. 172.

⁴ Fernand BRAUDEL, “The Structure of Everyday Life”, *Civilization and Capitalism, 15th-18th Century*, 1, Berkeley, University of California Press, 1992.

⁵ Patrik ASPERS, Frédéric Goart, *Sociology of Fashion...*, 2013, cit., p. 175.

spazio nazione, dell'etnia, della classe sociale, del genere, della sessualità e del corpo stesso.⁶ In breve, la moda racchiude in sé un'identità associata a uno specifico gruppo sociale. Possiamo definirla come un grande sito dove esplorare quelli che sono ancora gli enigmi della cultura e della società.⁷

Non bisogna escludere anche il fatto che la moda è fatta di ambiguità e ambivalenza, e quindi non è omogenea. In questo senso è una prova ulteriore della presenza di varie micro-categorie, che insieme vanno a costituire tutte le sue sfaccettature; come in una visione più grande le varie sottoculture di una determinata area geografica costituiscono una cultura.⁸

Lo studio della moda si è focalizzato principalmente su due argomenti:

- La comprensione dell'intero processo ad essa legato;
- L'identificazione e analisi delle figure di spicco di questo particolare ambito.

Questo processo è stato spesso definito come un "ciclo", poiché in alcuni casi alcuni elementi caratteristici di un particolare periodo possono tornare in circolo in una comunità, spinti da determinati fattori socio-culturali. Per quanto riguarda il secondo aspetto, ci si sta riferendo a quegli individui che guidano questo ciclo⁹ rendendolo rilevante per il resto della società.

La moda non nasce, si sviluppa e muta nel totale isolamento da altri gruppi di persone. Inoltre non è escluso che essa non possa essere regolata da leggi suntuarie o simili. In questo senso, essa può sia essere limitata che protetta. Bisogna anche considerare le norme morali, dettate da chi acquista il capo d'abbigliamento, che spesso portano a delle importanti svolte del fenomeno.¹⁰

Tutto ciò dimostra come, secondo un approccio semiotico, la moda e l'abbigliamento non siano altro che una forma di comunicazione, uno scambio di codici, regole condivise che funzionano come un linguaggio. Queste informazioni possono essere ottenute studiando il significato di un abito.¹¹

⁶ Susan B. KAISER, *Fashion and Cultural Studies*, New York, Berg Publishers, 2012.

⁷ Roger FRIEDLAND, John Mohr, "The Cultural Turn in American Sociology", in Roger Friedland, John Mohr (a cura di), *Matters of Culture: Cultural Sociology in Practice*, New York, Cambridge University Press, 2004.

⁸ KAWAMURA Yuniya, "Japanese teens as producers of street fashion", *Current Sociology*, 54, 5, SAGE Publishing, 2006.

⁹ George B. SPROLES, *Analyzing Fashion Life Cycles: Principles and Perspectives*, *Journal of Marketing*, 45, 4, SAGE Publishing, 1981.

¹⁰ Patrik ASPERS, Frédéric Goart, *Sociology of Fashion...*, 2013, cit., p. 183.

¹¹ Malcom BARNARD, *Fashion as Communication*, Londra, Routledge, 2002.

Fenomeno della moda nel periodo Edo

È abbastanza evidente come, grazie alla particolare situazione politico-economica del Giappone tra il XVII e il XIX secolo e alle condizioni portate dalla struttura sociale dell'epoca, la situazione fosse favorevole allo sviluppo del fenomeno della moda come concetto moderno del termine. In un contesto nel quale la classe dei *chōnin*¹² si è arricchita mantenendo il proprio status¹³ e quella dei samurai si è trovata ad essere messa in discussione¹⁴ come organo dominante della struttura gerarchica dell'arcipelago, l'abbigliamento gioca un ruolo fondamentale. Nei centri urbani che sono nati e si sono sviluppati durante il governo dello shogunato Tokugawa, quindi, i vestiti alla moda non erano più un privilegio dell'élite.¹⁵ Dalla fine del Seicento chiunque, dalle cortigiane di basso rango, agli attori del teatro kabuki, agli artigiani, possono dettare la moda di acconciature, *obi*, colori e decorazioni. Tutto ciò in un continuo tentativo di superarsi a vicenda¹⁶ e legittimarsi come classe media emergente dell'epoca. L'aumento della richiesta di abiti di lusso, funse quindi da catalizzatore per gli sviluppi tecnici e l'emersione di una vera e propria cultura della moda.¹⁷ Anche Ihara Saikaku, scrittore dell'epoca è testimone di questo fatto:

Fashions have changed from those of the past and have become increasingly ostentatious. In everything people have a liking for finery above their station. [...] in recent years, certain shrewd Kyōto people have started to lavish every manner of magnificence on men's and women's clothes and to put out design books in color. With modish fine-figured patterns, palace style hundred-color prints, and bled dapple tie-dye, they go the limit for unusual designs to suit any taste.¹⁸

¹² Anna JACKSON, "Spesso artigiani e mercanti erano identificati insieme come *chōnin*, cioè gente di città.", in "L'abbigliamento nel periodo Edo: l'evoluzione della moda", *Kimono*, trad. di Gabriele Atripaldi, Milano, Mondadori Electa S.p.A., 2016, cit., p. 20.

¹³ Dale Carolyn GLUCKMAN, Sharon Sadako Takeda, "Introduction", in Dale Carolyn Gluckman, Sharon Sadako Takeda (a cura di), *When Art Became Fashion: Kosode in Edo-Period Japan*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1992, cit., p. 29.

¹⁴ "[...] la pace del periodo Edo aveva negato loro occasioni analoghe per distinguersi. [...] I samurai avevano entrate fisse e spesso stentavano a sopravvivere con i propri mezzi, indebitandosi con i ricchi mercanti ai quali erano costretti a chiedere denaro in prestito.", in Anna Jackson, "L'abbigliamento nel periodo Edo...", cit., p. 20.

¹⁵ Dale Carolyn GLUCKMAN, Sharon Sadako Takeda, "Introduction...", cit., p. 29.

¹⁶ Ivi., p. 30.

¹⁷ Anna JACKSON, "L'abbigliamento nel periodo Edo...", cit., p. 20.

¹⁸ IHARA Saikaku, *Nihon Eitaigura* ("Il magazzino eterno del Giappone", 1688), in Donald H. Shively, "Sumptuary Regulation and Status in Early Tokugawa Japan, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 25, cit., pp. 124-125.

A modellare questo fenomeno di espressione personale furono anche le leggi suntuarie, istituite nel 1683 dallo shogunato per controllare gli eccessi dei *chōnin* e portare a uno sfoggio appropriato della propria appartenenza di classe. Non solo queste nuove norme, ma anche gli sforzi per scavalcarle da parte dei gruppi sociali considerati inferiori contribuirono a portare ulteriori cambiamenti nella concezione di abbigliamento e produzione¹⁹ dello stesso. Uno degli esempi più lampanti è l'utilizzo di una particolare tonalità di rosso, chiamata *beni*, tra le più costose dell'epoca; di cui Monica Bethe parla ampiamente del suo "Reflection on *Beni*: Red as a Key to Edo-Period Fashion".²⁰

Con l'aumento della domanda da parte dei *chōnin* in questo tipo di mercato, i tessitori e altri produttori si concentrarono su un capi di più facile confezionamento, come i *kosode*,²¹ ai quali applicarono nuovi metodi per arricchire la stoffa – come la tintura a riserva, l'oro in fogli e la pittura. Dall'analisi di questo principale tipo di abbigliamento, emerge quella che è stata l'interazione tra moda, arte e società nel Giappone²² del periodo Edo. Allo stesso modo, in quest'epoca, la forma pulita del *kosode* e la ricchezza delle sue decorazioni divennero un tutt'uno come chi le produceva. La fusione finale di disegno e moda deriva soprattutto dall'introduzione della tecnica *yūzen*,²³ che permetteva una certa libertà artistica durante la

¹⁹ Dale Carolyn GLUCKMAN, Sharon Sadako Takeda, "Introduction...", cit., p. 30.

²⁰ Monica BETHE, "Reflections on *Beni*: Red as a Key to Edo-Period Fashion", in Dale Carolyn Gluckman, Sharon Sadako Takeda (a cura di), *When Art Became Fashion: Kosode in Edo-Period Japan*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1992, pp. 133-153.

²¹ Dale Carolyn GLUCKMAN, Sharon Sadako Takeda, "The word *kosode* (literally, small sleeves) refers to a robe with a small wrist opening; in the Heian period it was worn primarily by commoners. The aristocracy wore the *ōsode* (literally, large sleeves), which had a wide sleeve fully open at the wrist. [...] Even after the aristocracy adopted the *kosode* as an undergarment, the name had connotations of low social status. It was not until the late Muromachi period, when the upper classes began to wear the *kosode* as outer attire, that the word took on the meaning of something attractive. Designed to wrap around the body, the *kosode* was a constructed but unfitted garment secured by a sash without the aid of other fastenings. It was made to standard dimensions using the entire width of a length of fabric with as little waste as possible. Essentially the *kosode* consisted of two fabric lengths draped over the shoulders and sewn together with straight seams at the center of the back and at the sides. An additional piece of fabric was added at each front edge to ensure adequate overlap. [...] Well suited for a culture where many activities were performed while seated on the floor, the Edo-Period *kosode* facilitated ease of movement. It also proved adaptable to Japan's extreme climatic variations: a single, thin, unlined *kosode* of silk or bast fiber could be worn in hot weather; padding the *kosode* with silk or cotton wadding or wearing several layers of robes afforded protection against the cold.", in Dale Carolyn Gluckman, Sharon Sadako Takeda (a cura di), *When Art Became Fashion...*, cit., pp. 31-32.

²² Ivi., p. 30.

²³ "*Yūzen* style dyeing. A form of paste-resist dyeing with beautiful colors and pictorial designs named after the Kyōto fan painter Miyazaki Yūzen credited with perfecting the technique around 1700. In addition to the brightly-colored aristocratic designs and motifs of *kyōyūzen* made in Kyōto, regional varieties include *kaga yūzen*, from Kaga province (now Ishikawa prefecture) and featuring more subtly shaded colors, naturalistic design motifs and a plum-juice dye, as well as the more flamboyant *edo yūzen*, its bold colors and designs

realizzazione dell'abito. Sembra infatti che le leggi suntuarie non regolassero la produzione i motivi decorativi.²⁴ Nel suo saggio “*Yūzen Dyeing: A New Pictorialism*”²⁵, Kirihata Ken conferma come questo metodo permettesse una maggiore versatilità da parte del tintore nel realizzare i motivi sulla stoffa, incoraggiando il suo immaginario e una produzione meno arzigogolata. Senza contare che in questo periodo inizia ad attecchire anche lo stile di provenienza euro-americana,²⁶ modificando l'approccio all'abito che c'era in passato e portando ad alcune innovazioni per quanto riguarda il taglio e l'abbinamento di colori, disegni e tecniche.

Se i primi kosode avevano un corpo centrale relativamente ampio, dal XVII secolo la sua forma si snellisce permettendo di usare pezzi di stoffa più piccoli e concentrarsi sull'ampiezza delle maniche. Alla fine del secolo successivo queste avevano raggiunto la metà della lunghezza complessiva come nei kimono moderni. Priorità principale era anche l'obi, inizialmente di forma sottile e piatta e legato in maniera semplice, col passare del tempo diventa più alto, tanto da arrivare ad estendersi per tutta la lunghezza del busto fino all'addome. Questo serviva a spezzare il flusso continuo di motivi decorativi, cosa che portò i decoratori di stoffe a spezzare da subito il disegno del *kosode* all'altezza della vita o ispirandosi a idee differenti per la parte superiore e inferiore dell'abito.²⁷

A dimostrazione di quanto il fenomeno fosse esteso e consolidarne la sua importanza nella cultura dell'epoca, la letteratura popolare era ricca di descrizioni dettagliate dell'abbigliamento femminile e maschile più in voga. Il periodo Edo non distingue le belle arti da quelle decorative,²⁸ come potevano essere quelle applicate al *kosode*. Si possono notare collegamenti con le tecniche della calligrafia, lavorazione della ceramica e lacca, pittura o scultura. C'era una grande coesione tra tutte queste pratiche. Interessante è la prospettiva di Maruyama Nobuhiko riguardo a questo aspetto nel suo “Fashion and the

reflecting the *kabuki* world and objects of daily life.”, in *yūzenzome* 友禪染, JAANUS (Japanese Architecture and Art Net Users System), <https://www.aisf.or.jp/~jaanus/>, 18/12/2022.

²⁴ Dale Carolyn GLUCKMAN, Sharon Sadako Takeda, “Introduction...”, cit., p. 30.

²⁵ KIRIHATA Ken, “*Yūzen Dyeing: A New Pictorialism*”, in Dale Carolyn Gluckman, Sharon Sadako Takeda (a cura di), *When Art Became Fashion: Kosode in Edo-Period Japan*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1992, pp. 115-131.

²⁶ Dale Carolyn GLUCKMAN, Sharon Sadako Takeda, “Introduction...”, cit., p. 29.

²⁷ Ivi., p. 33.

²⁸ Ivi., p. 30.

Floating World: The Kosode in Art”²⁹. Infatti, una maggiore comprensione di quell’interesse intenso e costante si può ottenere esaminando la relazione tra abito, arte e società nel periodo Edo.³⁰ Sono infatti molti gli artisti dell’epoca che contribuirono a questa grande produzione tessile e a crearne un legame con le arti visive. In particolare Ogata Kōrin (1658-1716), Sakai Hōitsu (1761-1828) e Matsumura Goshun (1752-1811).³¹ Donald Shively scrive:

It would seem that throughout Japanese history, fabrics have excited more interest than any other aspect of the material culture.³²

Non è infatti strano notare che la moda, in quanto transitoria, per definizione rientrava in quel tema artistico che era definito come “mondo fluttuante”, *ukiyo*, legato all’intrattenimento, allo stile e all’erotismo. Era infatti nei quartieri di piacere che la moda fioriva principalmente. Le cortigiane divennero le principali figure a dettare legge in questo campo, essendo una loro necessità quella di attirare l’attenzione dei clienti con un aspetto stravagante. Altro centro di diffusione di questi distretti erano le compagnie teatrali, in particolare gli attori kabuki, che si cambiavano spesso d’abito durante una performance. Essi furono gli idoli del periodo Edo, sfoggiando i colori e motivi decorativi che venivano poi imitati con entusiasmo dal resto della popolazione.³³

²⁹ MARUYAMA Nobuhiko, “Fashion and the Floating World: The Kosode in Art”, in Dale Carolyn Gluckman, Sharon Sadako Takeda (a cura di), *When Art Became Fashion: Kosode in Edo-Period Japan*, trad. di Amanda Mayer Stinchecum, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1992, pp. 211-235.

³⁰ Dale Carolyn GLUCKMAN, Sharon Sadako Takeda, “Introduction...”, cit., p. 39.

³¹ Anna JACKSON, “L’abbigliamento nel periodo Edo...”, cit., pp. 22-23.

³² Donald H. SHIVELY, “Sumptuary Regulation and Status in Early Tokugawa Japan”, in Dale Carolyn Gluckman, Sharon Sadako Takeda (a cura di), *When Art Became Fashion...*, cit., p. 39.

³³ Anna JACKSON, “L’abbigliamento nel periodo Edo...”, cit., pp. 25-26.

Differenziazioni socio-culturali nell'abbigliamento

Annotazioni di stile e codici semiotici

Altra testimonianza di come fosse concreto il fenomeno della moda di quest'epoca è la presenza dei *kosode mon'yō hinagatabon*, dei campionari o cataloghi di abbigliamento pubblicati appositamente per essere consultati dagli acquirenti e dai produttori. Il termine *hinagata* si riferisce a qualcosa che viene miniaturizzato per fungere da modello. Tra il 1666, anno di pubblicazione di una prima edizione, e il 1820, sono stati messi in circolazione circa 180 volumetti. In quasi tutti era presente una data di emissione, ora utile per tenere traccia dello sviluppo stilistico dei motivi decorativi, oltre che le note relative a colori e tecniche di tintura e tessitura. Possiamo considerare come precursori di questi cataloghi i due volumi intitolati *On'e chō*, legati all'attività tessile Kariganeya, di proprietà della famiglia di Ogata Kōrin (1658-1716). Queste due opere, datate 1661 e 1663, erano probabilmente delle raccolte di promemoria realizzati quando veniva commissionato l'abito. All'interno sono presenti disegni fatti a mano con l'inchiostro di kosode, ai cui margini sono appuntati metodi e date di lavorazione (Fig. 1). Queste specifiche venivano poi comunicate agli artigiani nel momento in cui avveniva la produzione. Questi tentativi iniziali di realizzare dei cataloghi derivano proprio dalla difficoltà di trasmettere tutte queste informazioni a voce. Altra pubblicazione precedente al 1666, e ai *kosode mon'yō hinagata bon*, è rappresentata dagli *Onna shoreishū* ("Raccolta di modi femminili", 1660), che raffigura *kosode* piegati e drappeggiati sugli *ikō*, appendiabiti, intorno ai quali venivano rese più nel dettaglio le decorazioni che li caratterizzavano. Questi contenevano una decina di pagine e fungevano più che altro da manuali educativi per le donne.¹

¹ NAGASAKI Iwao, "Designs for a Thousand Ages: Printed Pattern Books and Kosode", in Dale Carolyn Gluckman, Sharon Sadako Takeda (a cura di), *When Art Became Fashion: Kosode in Edo-Period Japan*, trad. di Amanda Mayer Stinchecum, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1992, cit., p. 95.



Fig. 1. *On hinagata*, 1667, "Kyōto: Capital of Artistic Imagination," New York, The Metropolitan Museum of Art, 24 luglio 2019 – 31 gennaio 2021.

Solo con la pubblicazione dei primi *on hinagata* divenne comune l'usanza del catalogo. Con alcune piccole varianti, come l'*On hinagata manjoshū* ("Libro dei design: Collezione di diecimila donne") dove sono presenti anche figure femminili con indosso dei kosode. Altri primi esempi di collezioni da consultare sono l'*Onnayō kinmō zui* ("Raccolta di illustrazioni per l'illuminazione della donna", 1678), *Kosode no sugatami* ("Riflessi di kosode") e *Toshi no hana* ("Fiori durante l'anno", 1691). I dettagli del colore della base, lo stile e l'esecuzione sono riportati nella parte superiore della pagina. Di solito le illustrazioni del solo abbigliamento mostrano solo il retro del capo, mentre quelle provviste di modelli solo la parte frontale. Nonostante il proposito iniziale di mostrare al potenziale acquirente con quale armonia decorazioni, colori e tagli di abito si accordassero col corpo, col tempo gli illustratori di *hinagata* iniziarono a concentrarsi anche sui dettagli dei modelli. Tanto che alcuni disegni iniziarono ad assomigliare a quelle stampe che entrano sotto la categoria delle *bijin ga*², portando a trasformare gli *hinagata* in proto-riviste di moda,³ più che campionari e cataloghi di abbigliamento.

Gli *hinagata* più comuni sono volumi da cento pagine circa, stampati in inchiostro nero in cui viene mostrato principalmente il retro del *kosode* con tutti i disegni pensati per la stoffa.

² Lett. "immagini di bellezze".

³ NAGASAKI Iwao, "Designs for a Thousand Ages...", cit., pp. 96-97.

Non essendo utilizzati colori sulla carta, vengono segnati all'interno di spazi le opportune indicazioni per i tessitori su come tingere e quali tecniche utilizzare per i motivi decorativi. Tramite questi aspetti dell'abito, che prima celavano principalmente aspetti folkloristici e religiosi, da questo momento in poi vengono considerati anche concetti come classe sociale, identità e genere. Gli hinagata vengono infatti divisi in base al tipo di contenuto (Fig. 2), indirizzato a una particolare clientela.

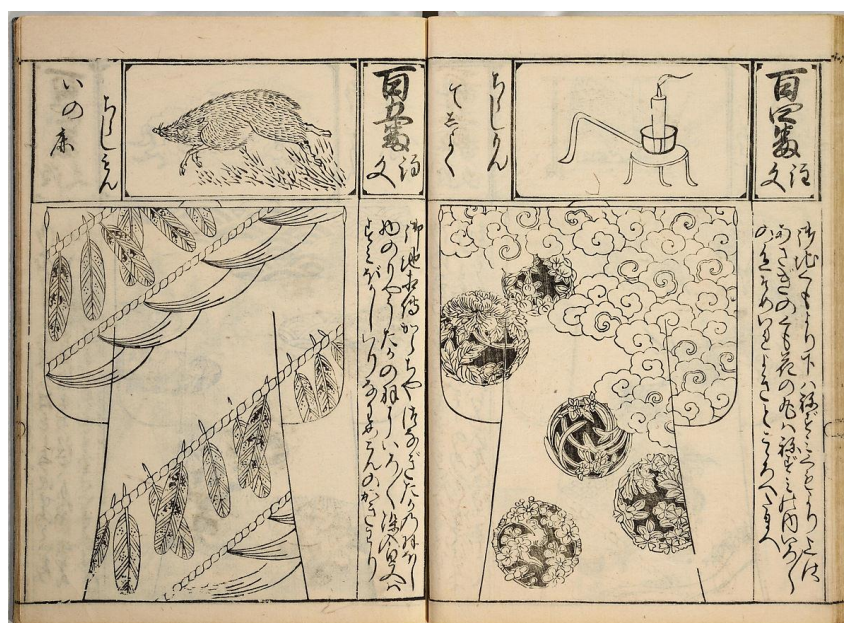


Fig. 2. Imura Katsukichi, *Chūmon no hinagata*, 1716, "Kimono: A Modern History," New York, The Metropolitan Museum of Art, 27 settembre 2014 – 4 gennaio 2015.

I design sono organizzati in base allo status o all'età di chi indossa l'abito, ma anche all'occasione per la quale veniva commissionato. Lo *Shinpan kosode on hiinakata* ("Nuovo libro di motivi decorativi per *kosode*", 1677) per esempio è composto da due macro-sezioni – uomo e donna – per poi dividersi su vari gradi di formalità che dipendono anche dalla maturità dell'acquirente. Lo *Shōtoku hinagata* ("Motivi decorativi dell'era Shōtoku", 1713) mostra modelli per vari tipi di persone: aristocratici, samurai, *chōnin*, cortigiane, cortigiani, domestiche e garzoni. Le tinture e decorazioni possono anche essere divise in base alla provenienza regionale, dimostrando come siano anche ricche di concetti geo-culturali. Alcuni esempi sono lo *Shokoku on hiinakata* ("Modelli per varie province", 1686) e l'*Hinagata sankōchō* ("Libro dei motivi decorativi", 1732), dove i capitoli del catalogo sono separati tra Goshō, Edo, Owari, Chūgoku, Miyako, Naniwa e Azuma. In altri volumi come l'*Imayō on*

hiinakata (“Modelli all’avanguardia”, 1685) il contenuto segue il corso delle stagioni tramite un dispiegarsi di design differenti, mentre altri si basano sul colore di fondo dell’abito.⁴

Fondamentale è come il tutto si conciliasse perfettamente con il bisogno di accostare nella migliore maniera possibile temi e motivi decorativi, rimanendo coerenti con il gusto più attuale.⁵ Addirittura, ci sono prove che l’*hinagata* abbia contribuito a diffondere l’interesse verso lo stile di design conosciuto come *kanbun*, derivante dal nome dell’era che intercorre tra il 1661 e il 1673. Questo era diventato popolare sia come soluzione economica ai *kosode* più riccamente decorati, soprattutto in seguito al disastroso incendio di Meireki (1657), sia come principale stile della classe mercantile dei *chōnin*. Con l’aumentare delle persone che si potevano permettere questo tipo di abbigliamento e della loro richiesta mutarono e si consolidarono diversi stili che contribuirono alla creazione di una corrente artistica e tessile di una certa portata, che viaggiava per il paese tramite gli *hinagata*. Da questo momento in poi tutto cambia nella struttura del *kosode* e in quello che indica la sua composizione. Nei cataloghi vengono mostrati modelli più vari e viene data la medesima importanza al colore e al disegno soprastante. Il primo non è più un supporto dei motivi decorativi ma diventa una componente fondamentale dell’abito (Fig. 3).



Fig. 3. *Gokusaishoku hinagata bon*, seconda metà del XVII secolo, "A Sensitivity to the Seasons: Summer and Autumn in Japanese Art," New York, The Metropolitan Museum of Art, 24 giugno – 23 ottobre 2011.

⁴ NAGASAKI Iwao, “Designs for a Thousand Ages...”, cit., pp. 98-99.

⁵ Ibid.

A questo punto lo stile del *kosode* si era consolidato all'interno dei cataloghi, confermando come venivano visti all'epoca i colori, simboli e le immagini predefinite del design dell'abito. Il tutto si articolava nella scelta di come equilibrare il design sulla stoffa, creare armonia tra le varie componenti e delle tecniche decorative.⁶ Una dimostrazione di questa funzione, estremamente utile a comprendere alcuni dei codici semiotici insiti nei *kosode* del periodo Edo, è una delle tante affermazioni presenti nell'*hinagata On-hinagata manjoshū*:

When the ground is red, dyed with safflower, the *kanoko shibori* should be medium blue. The tail of the phoenix is embroidered with black floss and outlined with gold thread. The leaves of the paulownia are executed in purple *kanoko shibori*, and the plum blossoms are dyed and embroidered with gold thread. But if the ground color is to be white, there should be both red and light blue *kanoko shibori*; the dyeing and embroidery are the same as in the former case. If the ground is to be blackish green, it would be appropriate to embroider it in scarlet, purple and peach.⁷

Non bisogna escludere che venisse considerata anche l'opinione personale del cliente, come dimostrato da alcuni abiti arrivati sino a oggi, come il *kosode* in seta a trama semplice con camelie e rami di salice che corrisponde solo in parte a quanto rappresentato nel suo catalogo, l'*Hinagata kiku no i* ("Motivi decorativi a stampo: Il pozzo dei crisantemi", 1719).⁸

Si ritiene che l'annotazione di questi elementi nella produzione dell'abbigliamento cessò totalmente a partire dal 1820 con la pubblicazione di Banzai *hiinakata* (Disegni stampati per diecimila anni). La motivazione di questo è da attribuire principalmente a tre fattori storico-culturali:

- Ripresa di vecchie tecniche e stili nella produzione, che rendevano inutile continuare a catalogare i design dei *kosode* in volumi;
- Riduzione dell'area adibita alla decorazione, meno complessa da rappresentare e che quindi non necessitava di essere rappresentata su carta e descritta con appunti e annotazioni;

⁶ NAGASAKI Iwao, "Designs for a Thousand Ages...", cit., p. 103.

⁷ *On-hinagata manjoshū*, in Nagasaki Iwao, "Designs for a Thousand Ages...", cit., p. 104.

⁸ Nagasaki Iwao, "Designs for a Thousand Ages...", cit., p. 99.

- Leggi suntuarie sempre più rigide a partire dalle ere Shōtoku e Kyōhō, che impedivano ai produttori di sbizzarrirsi nell'ideazione di nuovi design e ai clienti di commissionarne.⁹

Con il cessare della produzione di *hinagata*, inizia una nuova era per i cataloghi che si iniziano a dividere in campionari di disegni e tinte, atti solamente alla selezione da parte del cliente degli elementi che andranno poi a comporre il *kosode* commissionato. Ormai i codici semiotici insiti nell'abito si sono cristallizzati in una rappresentazione stereotipata della cultura dell'epoca precedente e vengono ripetuti con costanza senza riferimenti al presente e il gusto del cliente ha la priorità su tutto il resto. L'armonia tra decorazione e colore di fondo è meno rilevante e quest'ultimo ormai è protagonista del capo. Nonostante il loro declino comunque i cataloghi di *kosode* rimangono una fondamentale testimonianza per tracciare gli sviluppi della moda del periodo Edo.¹⁰

Leggi suntuarie, limitazioni o sorgenti di nuovi codici semiotici?

Come affermato da Shively, le norme imposte sull'abbigliamento nel periodo Edo costituiscono un fattore di influenza nello sviluppo della moda di quegli anni e portano alla nascita di nuovi significati culturali dietro al design del *kosode*.

In Giappone, in particolare, queste regolazioni sono state innescate dal grande interesse verso tutto quello che lo riguarda – materiali, colori, motivi decorativi e design – dimostrato dalla ampia produzione letteraria che si registra già dal periodo Nara (710-794) e che vede il suo culmine nel *Genji monogatari* (“La storia di Genji”, XI secolo)¹¹. Tutto ciò portò a una prima definizione di codici di abbigliamento nelle corti, basata sul modello cinese, che vedeva differenze di vestiario in base al rango. La stoffa e i suoi impieghi si sono dimostrati un elemento culturale fondamentale nel corso della storia giapponese¹² e per questo gli abiti sono un'ottima fonte di informazione, attraverso i significati che esprimono con le loro caratteristiche.

All'inizio del periodo Edo, lo stile di vita lussuoso dei *chōnin* non era ben visto dal Bakufu perché rischiava di avere effetti distruttivi sulla morale e disciplina della classe samuraica. Inoltre, la diffusione su larga scala di stili complessi e sfarzosi li fece passare di moda

⁹ Nagasaki Iwao, “Designs for a Thousand Ages...”, pp. 104-108.

¹⁰ Ivi., cit., pp. 110-112.

¹¹ MURASAKI Shikibu, *Genji Monogatari* (“La storia di Genji”, XI secolo), trad. di Maria Teresa Orsi, Torino, Einaudi, 2015.

¹² Donald H. SHIVELY, “Sumptuary Regulation...”, cit., p. 133.

abbastanza velocemente, rendendo l'abbigliamento dei nobili inadeguato alla loro posizione. Per questo, a partire dal 1683, iniziarono ad essere emanate numerose leggi¹³ che regolavano l'opportuno sfoggio di abbigliamento in base al proprio status. Le prime riguardavano semplicemente il materiale utilizzato per le stoffe ma, in pochi mesi, vennero approvate norme che proibivano ai mercanti di eccedere nelle richieste al momento della commissione dell'abito. I tintori non poterono più utilizzare la cera per dare lucentezza al colore e i decoratori applicare disegni elaborati sui bordi degli abiti e i colletti. Entro il 1724, furono imposti dei limiti alla spesa per le decorazioni in oro e i motivi dipinti. Una prima lista completa di ordinamenti fu promulgata proprio negli anni Venti di quel secolo e comprendeva i seguenti punti: ¹⁴

- Divieto per i servitori dei *chōnin* di indossare abiti in seta lavorata;
- Divieto per i *chōnin* di indossare mantelle in lana;
- Divieto per i *chōnin* di indossare abiti stravaganti.¹⁵

Solo nei distretti a luci rosse, *kuruwa*, le leggi suntuarie e l'intransigenza classista rimanevano sospese¹⁶ e i *chōnin* avevano maggiore libertà di espressione. Se però la fedele clientela del quartiere era al sicuro dall'autorità Tokugawa, lo stesso non valeva per chi vi lavorava. Già nello stesso periodo di approvazione delle prime norme del 1683, anche l'abbigliamento delle prostitute delle case di piacere e degli attori dei teatri kabuki venne limitato da alcuni divieti sull'utilizzo di design e materiali troppo sfarzosi. Principalmente si richiedeva di non acquistare kosode con applicazioni di foglia d'oro e argento, in colori legati alla nobiltà come il rosso e il viola e realizzati in seta lavorata. Lo stesso tipo di veti venne imposto a chi lavorava nei teatri di *bunraku*.¹⁷

Il motivo per cui la gente comune era il principale bersaglio di queste nuove leggi era soprattutto il fatto che essa costituiva la maggior parte della popolazione e quindi aveva il potere di determinare una divisione sociale a livello qualitativo e sociale.¹⁸

¹³ Donald H. SHIVELY, "Sumptuary Regulation...", cit., p. 126.

¹⁴ Ivi., cit., pp. 127-130.

¹⁵ ISHII Ryōsuke, *Tokugawa kinreikō*, 1959, legge n. 3036, in Donald H. SHIVELY, "Sumptuary Regulation...", cit., p. 131.

¹⁶ Anna JACKSON, "L'abbigliamento nel periodo Edo...", cit., p. 17.

¹⁷ Donald H. SHIVELY, "Sumptuary Regulation...", cit., pp. 131-133.

¹⁸ Ivi., pp. 133-134.

Non sempre tali regolazioni erano seguite fedelmente dai soggetti interessati e molto spesso venivano aggirate con abili stratagemmi. Per esempio, camuffando raffinate decorazioni su un abito dai colori sobri praticando disegni difficili da distinguere da una certa distanza (Fig. 4).

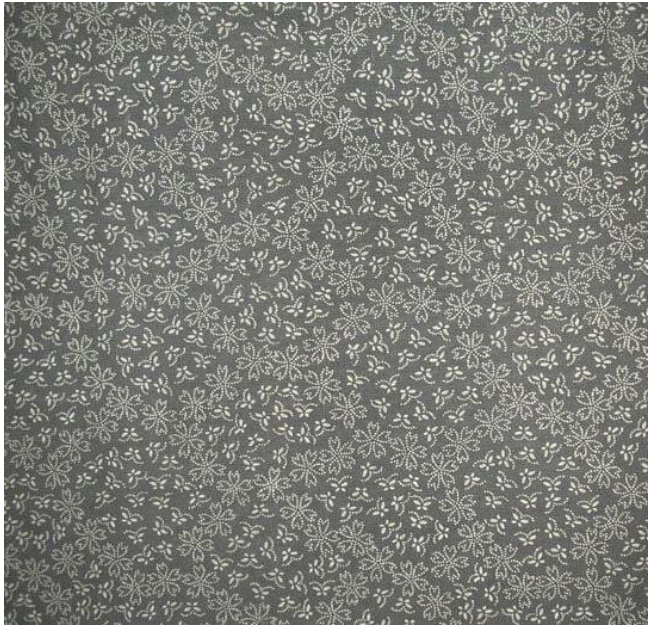


Fig. 4. Dettagli di fiori di ciliegio e farfalle sul *kosode* di un *chōnin*, XVIII-XIX secolo, "A Notable Acquisition of Japanese Textiles of the Edo Period (1615-1868)," New York, The Metropolitan Museum of Art, 25 giugno – 21 settembre 2003.

Ci sono stati però alcuni casi di risposta da parte delle autorità, come il caso di Rokubei¹⁹ e dei beni confiscati alla famiglia Yodoya,²⁰ che dimostrano come i *chōnin* non fossero interessati a mantenere sempre un basso profilo. La maggior parte delle volte si aggiravano

¹⁹ “[...] a merchant called Ishikawa Rokubei, of Edo, who started off in the brokerage business, had a wife who was extraordinarily extravagant and went to the limit in finery. Retribution finally caught up with them. Along the route of the valiant [the shogun’s heir apparent], when this Rokubei’s wife and her servants were all decked out, the valiant prince, thinking that she was the wife of a daimyo or of some family of high rank, graciously had his aides make inquiries and was told that she was the wife of that fellow [the merchant]. After he had returned to the palace, Rokubei’s and his wife were summoned to the office of the town magistrate. It was considered that their extravagance beyond their station and particularly their lack of respect for their superiors were outrageous. Their family property was forfeited, and, by the Shogun’s mercy, they got off with banishment from Edo.”, in E. S. CRAWCOUR, "Some Observations on Merchants," *Some Observations on Merchants, a translation of Mitsui Takafusa's Chōnin Kōken Roku, Transactions of the Asiatic Society of Japan*, 3, 8, Tōkyō, Asiatic Society of Japan, 1961.

²⁰ “The Tatsugorō family of Japan got rich as silk traders and rice agents. Yodoya, a member of the fifth generation of the family, became so wealthy that the austere Shogunate confiscated his fortune in 1705, claiming that it was unbecoming.”, in “Yodoya Tatsugorō (died around 1705)”, *The Millennium: On Thousand Years of... People*, *Wall Street Journal*, <https://www.wsj.com/public/resources/documents/mill-1-timeline-tatsugoro.htm>, 18/12/2022.

tali imposizioni concentrandosi sugli strati sottostanti dell'abbigliamento, come la biancheria intima.

[...] la fugace apparizione del rosso dall'orlo dell'abito femminile, dal bordo delle maniche o dal colletto era ritenuta più sensuale e ammiccante dell'esibizione palese.²¹

Per di più, in alcuni casi erano anche supportati da figure nobiliari che intercedevano con l'obiettivo di fornire loro maggiore libertà nel vestire. Addirittura, è evidente da alcune fonti letterarie, in cui sono presenti molti accessori che avrebbero dovuti essere proibiti, come la mano delle autorità non fosse totalmente ferma sul far rispettare le leggi suntuarie e bastasse un minimo di opposizione da parte della classe mercantile per rendere un editto inefficace. Si parla in questo caso di *mikka hatto*, "norme di tre giorni", che duravano poco tempo e venivano ben presto sostituite da altre nella speranza che fossero maggiormente efficaci. Senza contare che durante cerimonie importanti e in occasioni ufficiali, un po' di eccessi erano concessi anche ai *chōnin*.²²

Allo stesso tempo, ciò che nasce dalle leggi suntuarie è un gusto più sobrio, dai colori più tenui e motivi semplici.²³ Divennero particolarmente popolari i tessuti conosciuti come *kasuri*,²⁴ intrecciati con fili pre-colorati. Inoltre, le limitazioni sulle tecniche utilizzate dai tintori e decoratori permisero lo svilupparsi di nuovi metodi per arricchire il disegno della stoffa. Un esempio è la procedura conosciuta come *yūzen*, che non prevedeva l'utilizzo del ricamo ma sfruttava degli stencil. Questo sembra dimostrare che, nonostante le forti opposizioni, si fosse giunti a una resa delle classi urbane, ma la realtà era ben diversa. Nasce un nuovo tipo di estetica chiamato *iki* e legato a un raffinato stile minimalista.²⁵

Si può quindi affermare che nonostante le leggi suntuarie partissero come metodo per regolare e mantenere gli strati gerarchici della società del periodo Edo, siano infine diventate una delle forze motrici del fenomeno della moda di quegli anni. Tutti i codici sociali che

²¹ Anna JACKSON, "L'abbigliamento nel periodo Edo...", cit., p. 27.

²² Ibid.

²³ Dale Carolyn GLUCKMAN, Sharon Sadako Takeda, "Introduction...", cit., p. 37.

²⁴ "A plain weave fabric with design developed in India and brought to Japan via Indonesia, then Okinawa or China prefectures. It is made by weaving patterned yarn, resist dyed by binding it with string in predetermined areas then immersing it in dye. The bound areas thus reveal a white splashed design.", in *kasuriori* 絰織, JAANUS (Japanese Architecture and Art Net Users System), <https://www.aisf.or.jp/~jaanus/>, 18/12/2022.

²⁵ Anna JACKSON, "L'abbigliamento nel periodo Edo...", cit., p. 27.

portano con sé e che hanno prodotto con la loro presenza sono insiti nell'abbigliamento, nei suoi colori e motivi decorativi.

I significati dietro al disegno

Quello che emerge da un'analisi specifica del periodo Edo è l'estrema rilevanza che hanno avuto i motivi decorativi sulla società dell'epoca. Si parla di eventi come la moltiplicazione dei soggetti nelle arti figurative – e l'interesse che ne deriva e provoca un fenomeno di mecenatismo senza precedenti da parte delle classi più facoltose – senza considerare la grande diffusione degli hinagata, che porta all'ampliamento del commercio e dell'industria artigianale nelle sue numerose ramificazioni.¹ La produzione tessile è la prima a fiorire, diventando un ottimo punto di partenza per lo studio dei codici semiotici dietro ai design di questi anni. Grazie a essa, si può intravedere l'interazione tra forze storiche e artistiche che hanno modellato l'essenza del motivo decorativo di quegli anni. Soprattutto perché, alla base di tali design si trovano strati e strati di forme e stili sviluppatisi nel corso di più di settecento anni di storia.²

Le immagini che decoravano gli abiti avevano spesso complessi livelli di significato e valore augurale, derivanti da credenze religiose e popolari. Il simbolismo – e i conseguenti significati semiotici – dei motivi erano evidenti soprattutto nell'abbigliamento adibito a cerimonie ufficiali, matrimoni o utilizzato come portafortuna, garantendo protezione e benevolenza.³ Questo anche nel vestiario adibito alle rappresentazioni *nō* che presentava design più datati; in associazione con il periodo in cui si collocavano gli eventi del dramma.⁴ Gli elementi derivavano dalle epoche precedenti e venivano rimessi a nuovo per essere sfoggiati dagli attori sui loro abiti.

Già soltanto dalla composizione creata con i vari soggetti riprodotti sull'abito si possono estrapolare numerose informazioni sulla società dei secoli XVII, XVIII e XIX.

Gli accostamenti principali tra il Seicento e l'Ottocento

Il buddhismo zen, introdotto nel periodo Kamakura (1185-1333) e diffusosi soprattutto nella classe guerriera, portò a influenzare notevolmente la concezione di moda e abbigliamento del periodo Edo, che arrivò man mano al suo massimo grado di austerità⁵; come espresso anche

¹ William WATSON, "Textile Decoration in the Edo Period and Its Further Implication", *Modern Asian Studies (Special Issue: Edo Culture and Its Modern Legacy)*, 18, 4, New York, Cambridge University Press, 1984, cit., p. 657.

² Dale Carolyn GLUCKMAN, "Toward a New Aesthetic...", cit., p. 65.

³ Anna JACKSON, "L'abbigliamento nel periodo Edo...", cit., p. 22.

⁴ William WATSON, "Textile Decoration in the Edo Period...", 1984, cit., p. 658.

⁵ Dale Carolyn GLUCKMAN, "Toward a New Aesthetic...", cit., p. 68.

dal costante rinnovarsi delle leggi suntuarie. Allo stesso modo elementi più pregiati potevano far parte di questa semplice composizione, come il filo d'oro, che rappresentava la forza militare e politica⁶ ed era quindi considerato dalla classe samuraica come sua unica esclusiva.

Un altro stile molto popolare era quello dell'*ōgara*,⁷ originario del periodo Azuchi-Momoyama (1573-1603) raggiunge la sua popolarità più di cento anni dopo⁸ quando il mercato dei *kosode* arrivò al suo picco massimo. Da quel momento, nel corso del periodo Edo si sviluppano vari metodi di accostamento dei motivi decorativi.

I primi, appunto, derivano da mode del XVI secolo e presentano composizioni statiche e geometriche. Queste derivano principalmente da tre fattori dominanti all'epoca: il gusto delle classi samuraica e mercantile, le prime grandi influenze europee e l'estetica semplice e austera del *wabi sabi*.^{9 10} Tutto ciò porta alla realizzazione di stili di così grande impatto da riuscire a mantenere una posizione di un certo livello anche nei primi hinagata del Seicento, come il *katasuso*.¹¹ Questo design vedeva la disposizione dei motivi decorativi in aree limitate dell'abito; in particolare la zona delle spalle fino alla parte superiore del busto e dalle ginocchia fino al bordo inferiore. Di solito esse erano riempite con semplici linee dritte, ondulate o spigolose, oppure con disegni stilizzati di fiori e uccelli.¹² Altro esempio sono il

⁶ SHIMIZU Yoshiaki, *Japan: The Shaping of Daimyō Culture 1185-1868*, Washington, Washington D.C.: National Gallery of Art, 1988.

⁷ Lett. "decorazione ampia".

⁸ William WATSON, "Textile Decoration in the Edo Period...", 1984, cit., p. 657.

⁹ "WABI (侘び) describe la "semplicità rustica" o solitudine, e significa approssimativamente 'l'elegante bellezza dell'umile semplicità'. Solitudine s'intenda non come sensazione negativa di isolamento dagli altri, ma piuttosto una piacevole sensazione di essere soli nella natura, lontano dalla società, nella 'freschezza della quiete'. SABI (寂び) invece significa magro o appassito, ed è oggi tradotto con 'apprezzare il vecchio e lo sbiadito', come un fiore oltre la sua fioritura. Sabi si riferisce alla bellezza o alla serenità che deriva dall'età avanzata, quando la vita (dell'oggetto) e la sua caducità sono evidenziate nella patina e dall'usura, o da eventuali riparazioni visibili.", in "Wabi Sabi 侘寂: La perfetta imperfezione",

<https://www.lunieditrice.com/wabi-sabi-%E4%BE%98-%E5%AF%82-la-perfetta-imperfezione-significato-wabi-sabi/#:~:text=Nell'estetica%20tradizionale%20giapponese%2C%20wabi,della%20caducit%C3%A0%20e%20dell'imperfezione>, 16/12/2022.

¹⁰ Dale Carolyn GLUCKMAN, "Toward a New Aesthetic: The Evolution of the Kosode and Its Decoration", in Dale Carolyn Gluckman, Sharon Sadako Takeda (a cura di), *When Art Became Fashion: Kosode in Edo-Period Japan*, trad. di Amanda Mayer Stinchecum, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1992, cit., pp. 79-80.

¹¹ Lett. "spalle e orlo".

¹² *Katasuso* 肩裾, JAANUS (Japanese Architecture and Art Net Users System), <https://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/k/katasuso.htm>, 16/12/2022.

*katami gawari*¹³ e il *dan gawari*,¹⁴ dove due lembi di stoffa venivano tinti e decorati separatamente e uniti solo in un momento successivo, creando un regolare accostamento di immagini. Nel *katami gawari* il design consisteva in una suddivisione verticale dell'abito, mentre nel *dan gawari* venivano realizzati più riquadri di stoffa che venivano alternati e poi cuciti insieme come a formare una scacchiera (Fig. 5).¹⁵



Fig. 5. *Kosode* con piante in fiore delle quattro stagioni, periodo Momoyama, Museo Nazionale di Kyōto.

Ovviamente il fatto che la disposizione delle decorazioni fosse semplice non significa che l'abito avesse un aspetto meno ricco. L'unica differenza rispetto a gusti successivi è legata allo scarso realismo dei soggetti rappresentati sulla stoffa, senza considerare le loro grandi dimensioni e cucitura a punti lunghi e paralleli.¹⁶ Notando queste tipologie di stile nell'abbigliamento del periodo Edo possiamo già notare alcuni messaggi che ci vengono lanciati riguardo all'attaccamento per le mode passate e la sicurezza che davano ai produttori e mercanti tessili con la loro popolarità.

¹³ Lett. "variante a (due) lati".

¹⁴ Lett. "variante a tabella".

¹⁵ *Katamigawari* 片身替, JAANUS (Japanese Architecture and Art Net Users System), <https://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/k/katasuso.htm>, 16/12/2022.

¹⁶ Dale Carolyn GLUCKMAN, "Toward a New Aesthetic...", cit., p. 87.

Nei primi anni del periodo Edo, con lo sviluppo di due nuove tecniche di tessitura conosciute come *rinzu*¹⁷ e *chirimen*¹⁸ fu possibile variare anche le modalità di realizzazione dei motivi decorativi. I punti divennero più piccoli e precisi, permettendo di realizzare disegni di una precisione superiore ai precedenti e con un numero maggiore di dettagli. Per questo sono molto ricorrenti soggetti e disposizioni anche più complesse, che vanno a costituire quello che è conosciuto come lo stile Keichō-Kanei, dall'epoca in cui si sviluppa. Anche se dovrebbe essere visto come uno stile a sé, questo particolare design sarà il punto di partenza per il *kanbun*, con le sue composizioni asimmetriche, dinamiche, interattive e innovative.¹⁹ Con lo stile Keicho vengono introdotte suddivisioni irregolari che spezzano il basico sfondo, creando una sorta di ambiguità visiva. Questa tecnica si evolve fino ad arrivare al cosiddetto *jinashi*²⁰, dove risulta impossibile scindere la base della stoffa e il motivo decorativo e che vede il suo massimo sviluppo dal momento in cui nasce il design successivo. In particolare sono il movimento naturale delle onde del mare e le curve asimmetriche delle montagne a dimostrare quanto lo stile dell'abbigliamento fosse mutato, fino al periodo Genroku (1688-1704).²¹

¹⁷ “[...] tipo di raso di seta damascata nel quale i fili vengono tinti e poi tessuti in modo da formare un disegno lucido ripetuto su sfondo opaco, usando la trama di tipo saia, un tipo di intreccio caratterizzato da una rigatura diagonale.”, in “Il Rinzu”, <https://www.banderari.com/rinzu/>, 16/12/2022.

¹⁸ Anna JACKSON, “[...] seta ad armatura piana con un aspetto opaco e crespo ottenuto torcendo i fili della trama.”, in “L’abbigliamento nel periodo Edo...”, cit., p. 20.

¹⁹ MARUYAMA Nobuhiko, “Kinsei zenki kosode ishō no keifu – Kanbun kosode ni itaru futatsu no keitō” (Genealogia del kosode pre-moderno: Due linee che conducono allo stile kanbun), *Kokuritsu rekishi minzoku hakubutsukan kenkyū hōkoku (Giornale del Museo Nazionale di Storia giapponese)*, 11, 1986.

²⁰ Lett. “senza base”.

²¹ Dale Carolyn GLUCKMAN, “Toward a New Aesthetic...”, cit., pp. 89-90.

Nel design del *kanbun* seguiva un movimento fluido dalla spalla sinistra alla destra, per poi scendere ritornando sull'altro lato (Fig. 6).²²



Fig. 6. *Kosode* con fiori di ciliegio e staccinata di cipresso, seconda metà del XVII secolo, "Celebrating the Arts of Japan: The Mary Griggs Burke Collection," New York, The Metropolitan Museum of Art, 20 ottobre 2015 – 14 maggio 2017.

Essendo caratterizzato da una contrapposizione di spazi negativi e positivi – dove non viene più privilegiata la decorazione rispetto allo sfondo – è proprio in questo periodo²³ che abbiamo le maggiori testimonianze dell'integrazione di caratteri o, addirittura, intere parole negli abiti. Queste innovazioni in campo tessile furono fomentate ulteriormente dall'incendio di Meireki, che portò non solo a una richiesta di *kosode* più economici, ma che potessero comunque soddisfare il gusto della clientela.²⁴ Questo stile continua ad evolversi fino alla fine del XVIII secolo, producendo numerose varianti negli accostamenti e combinazioni di immagini. Tutto ciò dimostra quanto la popolazione si fosse fatta più coraggiosa nell'intraprendere nuove strade nell'industria tessile e nello sfoggio degli abiti, in un costante tentativo di sfidare l'autorità e di farsi spazio in un sistema sociale che le stava stretto.

A partire dalla prima metà dell'Ottocento, le composizioni decorative asimmetriche su ampia scala divennero meno praticabili a causa dell'aumento dell'altezza dell'*obi*. Gli abiti

²² Amanda Meyer STINCHECUM, *Kosode: Sixteenth-Nineteenth Century Textiles from the Nomura Collection*, New York, New York: Japan Society and Kodansha International, 1984.

²³ Periodo Kanbun (1661-1673).

²⁴ Vedi p. 18.

iniziarono ad essere divisi in maniera più regolare in una parte inferiore e una superiore, spesso adornata con stemmi di famiglia. Inizialmente erano indossati solo da chi lavorava nei quartieri a luci rosse ed era in costante competizione per attirare l'attenzione del cliente, ma ben presto divennero di uso comune anche per i *chōnin*.²⁵

Dalla seconda metà del XVIII secolo, le restrizioni sull'abbigliamento si fecero sempre più dure sullo spazio utilizzabile per i motivi decorativi tanto da arrivare a costituire soltanto il bordo inferiore con lo stile *suso mon yō*²⁶. Questo fungerà da base per un altro tipo di composizione, ovvero lo *tsuma mon yō*, dove i disegni si arrischiavano a salire anche ai lati per sfumare poi sulle maniche e sul colletto (Fig. 7).



Fig. 7. *Kosode*, periodo Edo, New York, The Metropolitan Museum of Art.

L'attenzione, però, era riservata principalmente alla gonna e più precisamente ai quindici centimetri che separavano l'inizio della decorazione dall'orlo. A seguito del rinnovamento delle leggi suntuarie lo sfoggio degli elaborati design venne ridotto ulteriormente e, nella vita di tutti i giorni era consentito indossare stoffe ricche di motivi solamente al di sotto del capo d'abbigliamento principale.²⁷

²⁵ MARUYAMA Nobuhiko, "Fashion and the Floating World...", 1992, cit., p. 230.

²⁶ Lett. "motivo sul bordo".

²⁷ MARUYAMA Nobuhiko, "Fashion and the Floating World...", 1992, cit., p. 234.

Status sociale, design e *date mon*

Sono molti gli esempi di *kosode* che possono essere utilizzati per comprendere come fosse strutturata la società del periodo Edo. Dal VIII-IX secolo circa iniziarono a differenziarsi infatti i motivi decorativi degli abiti delle classi più ricche, rispetto alla gente comune. Le prime sfoggiavano disegni geometrici, mentre la seconda elementi del quotidiano dall'aspetto più realistico. A testimoniare questa divisione basata sullo status vi sono alcuni rappresentazioni su rotoli in carta che mostrano nel dettaglio i design caratterizzati da righe verticali, forme semplici e piccoli puntini, indossate dai samurai. I mercanti e artigiani invece presentano sui loro abiti ruote di carro, ventagli, ponti e alcuni tipi di piante.²⁸

Verso la fine del periodo Edo, i motivi decorativi che ricordavano il quotidiano erano rimasti come parte dello stile dei *chōnin*, mentre tra i ranghi dei nobili erano diventati popolari gli elementi più naturali e i paesaggi.²⁹

Un'immagine ricorrente che serviva anche a identificare che indossava l'abito era lo stemma di famiglia, che veniva applicato sulla parte superiore. Col tempo anche altri simboli che non incorporavano totalmente tale significato ma erano più stilosi e sofisticati vennero aggiunti a questa categoria, che prese il nome di *date mon*. Questo portò alla diffusione della moda degli stemmi anche tra cortigiane, attori e mercanti (Fig. 8).



Fig. 8. Dettagli di due *kosode*, periodo Edo, New York, The Metropolitan Museum of Art.

²⁸ Dale Carolyn GLUCKMAN, "Toward a New Aesthetic...", cit., p. 71.

²⁹ Ivi., p. 90.

Pian piano si andò a perdere il riferimento alle famiglie nei disegni,³⁰ ma quello generale rimase: una continua lotta di potere tra classi portata avanti ulteriormente attraverso l'abbigliamento.³¹ Addirittura nell'era Genroku ormai non assomigliavano neanche più a dei veri e propri stemmi, ma ne riproponevano la moda con un aspetto più dinamico e dettagliato (Fig. 9). È il periodo in cui si sviluppano i *jochūtachi mon*, gli “stemmi delle cortigiane”.

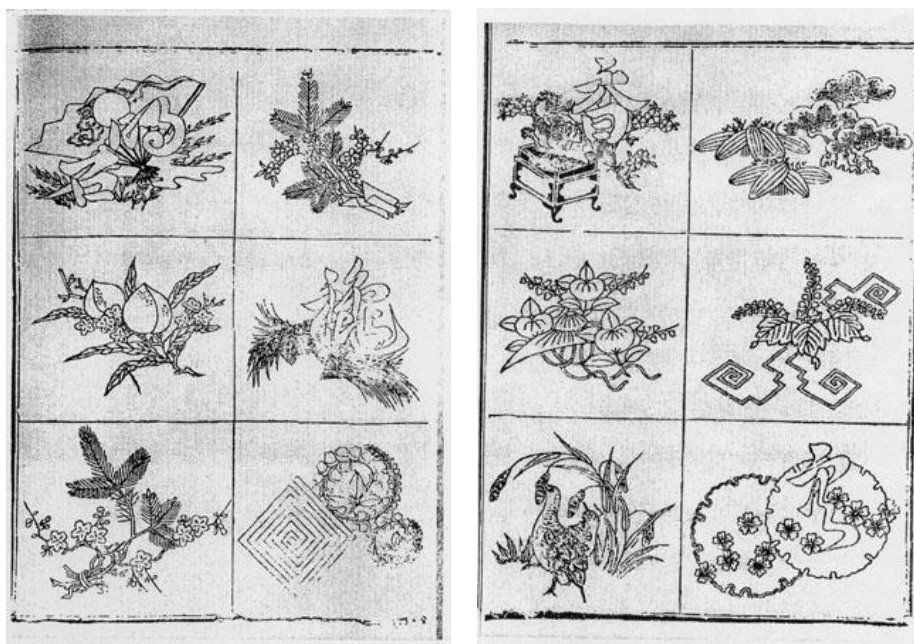


Fig. 9. *Jochūtachi mon*, in *Jochūtachimonjin* (“Compendio degli stemmi delle cortigiane”), 1697.

Con l'ampliarsi dell'*obi*, però, divenne necessario separare il motivo decorativo tra parte superiore e inferiore dell'abito. E proprio a questo si può associare il fatto che i *date mon* si fecero sempre più grandi andando a perdere definitivamente il loro scopo originario e diventando semplicemente una parte del design nella sua totalità. Questa fase che vede l'assenza degli stemmi di famiglia e simili durerà però solo cinquant'anni, perché a partire dal 1754, con l'introduzione di nuove leggi suntuarie, vennero ripresi i motivi di piccole dimensioni. I *date mon*, da questo momento in poi, rimarranno un elemento ricorrente fino alla fine del periodo Edo.³²

La letteratura e l'arte impresse nella stoffa

La pratica di inserire riferimenti letterari nei motivi decorativi degli abiti non era sconosciuta prima del 1603, ma col tempo cambiarono i soggetti. Se nel periodo Heian erano molto

³⁰ MORIMOTO Keichi, “Date-mon”, *Morimoto Keichi no kamon* (Keichi Morimoto’s Family Crest Research), <http://www.omiyakamon.co.jp/kamon/date/index.html>, 18/12/2022.

³¹ MARUYAMA Nobuhiko, “Fashion and the Floating World...”, 1992, cit., p. 230.

³² MORIMOTO Keichi, “Date-mon...”, <http://www.omiyakamon.co.jp/kamon/date/index.html>, 18/12/2022.

popolari i versi dell'Antica Cina, a partire dal XVII secolo divennero frequenti i rimandi ad Ariwara no Narihira (825-880) o al *Genji monogatari*. Quest'opera magistrale, in particolare, ha costituito un'enorme fonte di ispirazione nell'industria tessile del periodo Edo, soprattutto per i costanti riferimenti ai fiori e ai loro significati. Altro esempio è l'*Ise monogatari*.³³ Questi soggetti trovano la loro massima espressione soprattutto attraverso il *goshodoki*,³⁴ dove piante, animali e altri elementi naturali erano combinati in paesaggi che si riferivano a racconti e opere classiche.³⁵

Nel periodo Edo, molti pittori famosi lavoravano anche nell'industria manifatturiera³⁶ producendo numerosi oggetti, tra cui i *kosode*. Indossare un'opera di un vero artista era un buon modo per legittimare il proprio status. Alcuni motivi decorativi possono essere direttamente legati ad alcune scuole, come la Rinpa (dall'inizio del XVII secolo), Nanga (dall'inizio del XVIII secolo) e Maruyama (dalla fine del XVIII secolo), grazie alla presenza di firme e sigilli degli autori. Nei casi restanti è comunque riscontrabile un richiamo ai loro stili. Un esempio è l'*uchikake* in fig. 10, che mostra una chiara influenza Rinpa, data dal corso d'acqua disegnato con semplici linee stilizzate.³⁷

³³ KIRIHATA Ken, "Yūzen Dyeing: A New Pictorialism...", cit., pp. 117-119.

³⁴ Lett. "stile della corte imperiale".

³⁵ "Goshodoki mon'yō", in Kotobank,

<https://kotobank.jp/word/%E5%BE%A1%E6%89%80%E8%A7%A3%E6%A8%A1%E6%A7%98-501537>, 26/12/2022.

³⁶ AMINO Yoshihiko, Ishida Hisatoyo, "Shokunin" ("Craftsmen"), *Kinsei fūzoku zufu* ("Genre painting of the early modern period"), 12, Tōkyō, Shogakkan, 1983.

³⁷ Richard L. WILSON, "Aspects of Rinpa Design", *Orientalisms*, 21, 12, Hong Kong, Orientations Magazine Ltd., 1990.



Fig. 10. *Uchikake* con ruscello e iris, prima metà del XIX secolo, Kanebo, Ltd.

Le potenzialità dello *shodō* nell'abbigliamento

I motivi servivano a dimostrare non solo il gusto ma anche l'acume di chi li indossava, come si evince dalla grande produzione di abiti con elementi calligrafici. Spesso non erano solo caratteri dipinti in maniera artistica, ma veri e propri giochi di parole che si dispiegavano in un tentativo di dimostrare il proprio valore culturale. Tutto ciò dimostra non solo un forte interesse verso la pratica dello *shodō*, ma anche la grande connessione che vi era all'epoca tra l'industria tessile e tutte le altre arti.³⁸

On her left sleeve was a hand-painted likeness of the Yoshida monk, along with this passage: "To sit alone under a lamp, and read old books..." Assuredly, this was a woman of exquisite taste.³⁹

Questo legame era portato alla luce da chi indossava l'abito, il quale dava vita alle parole impresse sulla stoffa. L'osservatore più inesperto reagirà all'impatto delle decise linee dei caratteri, mentre quello con una maggiore conoscenza letteraria e artistica noterà la presenza

³⁸ Anna JACKSON, "L'abbigliamento nel periodo Edo...", cit., p. 22.

³⁹ IHARA Saikaku, *Kōshoku gonin onna* ("Five women who loved love", 1686), trad. di William Theodore de Bary, Rutland, Vermont: Charles E. Tuttle Co., 1956.

di giochi di parole, poesie, evoluzioni calligrafiche e pittoriche, racchiuse in un unico disegno.⁴⁰

Seguendo l'esempio delle classi nobili dell'Antica Cina, anche nella corte giapponese si iniziò a creare un vero e proprio legame tra scrittura e arte,⁴¹ che portò ai primi esempi di abbigliamento decorato con motivi calligrafici nel periodo Heian.⁴² Dopo la fine del XVI secolo però la produzione di un abbigliamento con questo tipo di design cessò, per riprendere in maniera consistente solo verso la fine del XVII secolo. Uno degli esempi più lampanti è quello della bottega Kariganeya, famosa soprattutto per il modo in cui i caratteri venivano manipolati sulla stoffa, creando immagini di un gusto estremamente raffinato. Anche se un pittogramma racchiude già in sé il significato e lo esprime anche visivamente, in queste rappresentazioni esso era camuffato ed esagerato fin quasi a risultare irriconoscibile, a chi non aveva assistito alla sua ideazione e creazione.⁴³

Un'altra soluzione era quella di estendere il significato del carattere, senza focalizzarsi sull'impatto estetico dello stesso, creando una complessa rete di associazioni pittorico-linguistiche. Dalla testimonianza fornita dall'*On hiinakata* la domanda per questo tipo di design interessava una grande parte della clientela, in particolare i *chōnin* più facoltosi. In questo caso il carattere, realizzato con degli stampi, è meno integrato al resto del disegno rispetto ai motivi dipinti a mano del Kariganeya.⁴⁴

In entrambe le soluzioni, il motivo decorativo può essere letto su due livelli:

- Riferimento diretto del carattere;
- Riferimento indiretto che può essere sia artistico che letterario.

⁴⁰ Sharon Sadako TAKEDA, "Clothed in Words: Calligraphic Designs on Kosode", in Dale Carolyn Gluckman, Sharon Sadako Takeda (a cura di), *When Art Became Fashion: Kosode in Edo-Period Japan*, trad. di Amanda Mayer Stinchecum, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1992, cit., p. 155.

⁴¹ John M. ROSENFELD, Fumiko E. Cranston, Edwin A. Cranston, *The Courtly Tradition in Japanese Art and Literature: Selections from the Hofer and Hyde Collections*, Cambridge, Massachusetts: Fogg Art Museum, Harvard University, 1973.

⁴² KIRIHATA Ken, "Kinsei senshoku ni okeru bungei ishō" (Literary motifs in textile design of the early modern period), *Kōgei ni miru koten bungaku ishō (Classical literary themes in the applied arts)*, Kyōto, Shikōsha, 1980.

⁴³ Sharon Sadako TAKEDA, "Clothed in Words...", cit., p. 159.

⁴⁴ TSUKAMOTO Mizuyo, "Momoyama kara kanbun no kosode mon'yō – Kariganeya hinagata chō o chūshin toshite" (Kosode design from the Momoyama period to the Kanbun era: Focusing on the Kariganeya order books), *Kariganeya hinagata chō no senshokushi teki kaigashi teki kenkyū – Konishi ke denrai Kōrin kankei shiryō o chūshin ni (Textile-historical and art-historical studies of the Kariganeya order books: Focusing on Kōrin documents preserved by the Konishi family)*, Gunma, Gunma Kenritsu Jōshi Daigaku, 1982.

Per esempio, come mostrato nel *kosode* in Fig. 11, l'ideogramma di “usignolo”⁴⁵ accompagnato da reti da pesca ricorda la stagione primaverile, che l'uccello annuncia con il suo canto. Allo stesso tempo è legato al capitolo del *Genji monogatari* “Hatsune”⁴⁶ e può anche essere associato alla felicità coniugale.⁴⁷

In breve tempo questo stile diventa di uso comune anche tra le classi inferiori, soprattutto coloro che lavoravano nei quartieri di piacere; i giochi di parole riflettevano l'attitudine incurante di queste persone verso le leggi suntuarie attraverso l'abbigliamento.⁴⁸



Fig. 11. *Kosode* con reti da pesca e caratteri, fine del XVII secolo, Kuriyama Kōbō Co., Ltd.

I nobili, invece, prediligevano un design più ricco che vedeva la disposizione asimmetrica di più caratteri dalle dimensioni differenti e dai tratti di spessore diverso, chiamato *chirashigaki*. Alcune volte essi erano racchiusi in dei dischi circolari.⁴⁹

Dalla metà del periodo Edo i motivi calligrafici iniziano ad essere cuciti sulla stoffa con l'aggiunta di fili dorati per dare più colore, luminosità e spessore all'abito. Di solito si prediligevano parole di buon auspicio o parti di poesie a tema stagionale, principalmente tratte dal *Kokin wakashū* e dal *Wakan rōeishū*.⁵⁰ I caratteri vengono disposti tra fiori e foglie

⁴⁵ 鶯 *uguisu*.

⁴⁶ Lett. “primo usignolo”.

⁴⁷ Sharon Sadako TAKEDA, “Clothed in Words...”, cit., p. 162.

⁴⁸ Ruth M. SHAVER, *Kabuki Costume*, Tōkyō, Charles E. Tuttle Co., 1990.

⁴⁹ *Monji maruzukushi mon'yō*.

⁵⁰ HASHIMOTO Sumiko, “Tōkyō Kokuritsu Hakubutsukan hokan no moji-chirashi ishō kosode ni tsuite zoku” (Kosode with designs of scattered characters in the Tōkyō National Museum collection, part 2), *Museum*, 353, 1980.

amalgamandosi con il resto del disegno. In altri casi, la parte superiore e inferiore vengono divise tra elementi naturali e pittorici.⁵¹

Questi motivi decorativi forniscono una finestra, anche se incompleta, sul panorama culturale dell'epoca e sull'interazione tra lingua e immagine.⁵²

⁵¹ Sharon Sadako TAKEDA, "Clothed in Words...", cit., p. 175.

⁵² TSUJI Nobuo, *Playfulness in Japanese Art*, trad. di Joseph Seubert, in *Franklin D. Murphy Lectures*, 7, Lawrence: Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1986.

Codici culturali dei motivi decorativi principali

È proprio dal periodo Momoyama che arrivano la maggior parte dei motivi decorativi che si possono osservare negli *hinagata*, per poi arrivare verso la fine dell'Ottocento a un massimo livello di popolarità per i design con temi naturali e soggetti prevalentemente animali e floreali.

La natura era la fonte di ispirazione più ricca, con il potenziale di rappresentare una poesia in un unico bocciolo o interi racconti in un vasto paesaggio. Combinando più colori e grazie alla tecnica del punto dritto, o *hira nui*, era possibile creare decorazioni piene di dettagli.¹ Normalmente le piante e i fiori scelti venivano accuratamente rappresentati tenendo conto della loro stagionalità e significato, differenziando i design secondo degli schemi precisi.²

Nella flora e nei paesaggi

In Cina il pruno era considerato un simbolo di tenacia, essendo una pianta che resiste alle gelide temperature invernali. Arrivando in Giappone, la pianta si arricchisce di ulteriori significati e inizia ad essere considerata un buon auspicio. I suoi fiori sbocciano all'inizio della primavera, quando fa ancora freddo e normalmente gli abiti con gli *ume mon* erano indossati in questo periodo. Il modello con rami e boccioli coperti di neve, o *yukimochi ume*, era estremamente popolare già dal periodo Momoyama, grazie al bellissimo contrasto tra il rosso dei petali e il bianco del manto che li ricopre. Molto spesso il fiore era raffigurato in maniera più semplice, come nel caso del motivo *uraume*, dove se ne mostra il retro, e lo *yaeume*, nel quale viene sovrapposto un gran numero di petali. Queste rappresentazioni erano frequenti anche nei *date mon* e altre tipologie di stemmi familiari. Sempre sulle stesse note poteva anche essere accostato a rami di pino e bambù, il tutto racchiuso in un design circolare.³

¹ Anna JACKSON, "L'abbigliamento nel periodo Edo...", cit., pp. 21-22.

² *Kimono Patterns—20 Summer Plants and Flowers: Refreshing designs from nature*, Kateigaho International Japan Edition, 2020, <https://int.kateigaho.com/articles/tradition/patterns-20/>, 24/12/2022.

³ FUJI Kenzo (a cura di), *Kaku to kisetsu ga hitome de wakarū—Kimono no mon-yo (Kimono Patterns—A guide to their rank and seasons)*, Tōkyō, Sekai Bunka Publishing, 2009, cit., pp. 22-25.

Il mandarino *tachibana* è un agrume non commestibile che sin dai tempi antichi era associato al divino. Nel Kojiki si affermava che crescesse direttamente nel *tokoyo*, il regno dei cieli. Inoltre, una credenza diffusa era che portasse lunga vita e una prole sana. Sin dal periodo Heian, proprio per questo motivo, iniziò ad essere rappresentato negli abiti da cerimonia o per altre occasioni importanti. Essendo che sulla pianta, nella terra divina, crescevano allo stesso tempo fiori, frutti e foglie, normalmente il *tachibana* è rappresentato in questo modo anche sulla stoffa. Tra i vari design di buon auspicio è uno dei pochi che non deriva dalla Cina. Dal XVII secolo venne accostato frequentemente ai motivi con le gru (Fig. 12).⁴



Fig. 12. *Atsuta*, XVII secolo, Venezia, Museo d'Arte Orientale.

Introdotta per la prima volta nel periodo Muromachi (1336-1573), il *tessen*⁵ è un elemento che ha fatto parte delle arti giapponesi sin da allora. Il ranuncolo bianco e viola, di origine cinese, è stato citato negli *haiku*⁶ e cucito sugli abiti del periodo Momoyama e Edo. Veniva

⁴ Fuji Kenzo (a cura di), *Kaku to kisetu ga hitome de wakaruru...*, cit., pp. 64-65.

⁵ *Clematis florida*.

⁶ 夏草花 芍薬 美人草 一八射干 雁緋 鉄線 〈略〉 てっせんは花火の花のたぐひかな, lett. "Piante estive come peonie, papaveri, gigli, garofani e ranuncoli sbocciano come fuochi d'artificio", *Yama no I*, in Kotobank, <https://kotobank.jp/word/%E9%89%84%E7%B7%9A-576226>, 19/12/2022.

spesso rappresentato insieme ai suoi steli rampicanti, avvolto dalle foglie, creando un design molto sontuoso e adatto ai primi mesi estivi.⁷ Accostata alla stagione delle piogge è anche l'ortensia, diventata molto popolare a partire dal XVII secolo, dopo che gli artisti della scuola Rinpa iniziarono a utilizzarla come soggetto nelle loro opere.⁸

Il convolvolo o *asagao* è una pianta autunnale e dalle proprietà mediche, molto utilizzata nel periodo Heian. Con l'avvento del dominio shogunale dei Tokugawa divenne molto popolare come ornamento e fu disegnato su pettini, stoffe, ventagli e abiti. Sono uno di quei fiori che simboleggiano la caducità della vita, sbocciando la mattina e appassendo subito al calar del sole. Con le loro corolle a forma di trombetta e le loro semplici foglie, i convolvoli, hanno colori molto vivaci e per questo sono rappresentate singolarmente e spesso associate all'estate.⁹

Meno variopinta ma sempre adatta alla stagione calda è la canna palustre, che cresce vicino agli stagni ed è sempre stata molto utilizzata nei motivi decorativi. Di solito veniva accompagnata da raffigurazioni di uccelli palustri, barche e linee ondulate che riproducevano l'acqua. Una combinazione comune è l'*ashikari*, dove il disegno della canna viene accostato a quello delle oche. Anche il giglio è un soggetto importante nell'abbigliamento del periodo Edo, soprattutto per i suoi legami con opere letterarie di una certa fama come il *Man'yōshū* e il *Kojiki*.¹⁰ Il banano (Fig. 13), pianta più che altro caratteristica di Okinawa, era una pianta utilizzata soprattutto nei *bingata* delle isole dell'allora Regno delle Ryūkyū, che riproducevano flora e fauna locale.¹¹

⁷ FUJI Kenzo (a cura di), *Kaku to kisetsu ga hitome de wakaruru...*, cit., p. 44.

⁸ NITANAI Keiko, *Kimono Design: An Introduction to Textiles and Patterns*, Clarendon, Tuttle Publishing, 2017, cit., pp. 136-137.

⁹ *Asagao (Morning glory): The Japanese sense of beauty towards ephemerality*, Kateigaho International Japan Edition, 2020, <https://int.kateigaho.com/articles/tradition/patterns-19/>, 25/12/2022.

¹⁰ NITANAI Keiko, *Kimono Design...*, cit., pp. 106-109.

¹¹ KAMAKURA Yoshitarō, *Koryūkyū bingata*, Kyōto, Kyōto Shoin, 1958.



Fig. 13. *Kosode* con piante di banana sotto la pioggia, XVIII-XIX secolo, Tōkyō, Suntory Museum of Art.

Un'altra pianta tipica dell'estate è l'alchechengi. Le cui bacche mature, avvolte dai calici delicati, simili a un pizzo, divennero parte dei design di questa stagione.¹²

Il motivo di una pianta semplice come l'*omodaka* – la *sagittaria trifolia* – che cresce nelle risaie, negli stagni e nelle paludi, è caratterizzata da una lunga storia nella produzione tessile giapponese. Sin dal periodo Heian, era applicata sugli abiti. Nel periodo Kamakura era un disegno prediletto dalla classe samuraica ed era presente sulle armature e sugli equipaggiamenti militari. La forma affusolata delle foglie ricordava quella della punta delle lance ed era considerato un portafortuna durante le battaglie. Dal XVII secolo si era evoluto in uno stemma familiare e simbolo delle famiglie militari. Crescendo in luoghi umidi, la pianta è raffigurata insieme a corsi d'acqua o laghetti, mentre in altri casi è accompagnata da fiori (Fig. 14) come il glicine e la paulonia.¹³

¹² *Summer Plants and Flowers: Refreshing designs from nature*, Kateigaho International Japan Edition, 2020, <https://int.kateigaho.com/articles/tradition/patterns-20/>, 24/12/2022.

¹³ *Omodaka (Threeleaf arrowhead): A summer pattern coveted by the samurai*, Kateigaho International Japan Edition, 2020, <https://int.kateigaho.com/articles/tradition/patterns-6/>, 23/12/2022.



Fig. 14. *Kosode* con ruscello, ponticelli, piante acquatiche e fiori di pruno, prima metà del XVIII secolo, Kanebo, Ltd.

Con il nome *akikusa* era conosciuto il motivo delle sette principali piante autunnali¹⁴ che crescevano in Giappone: la campanula cinese,¹⁵ il trifoglio, la valeriana dorata,¹⁶ il garofanino frangiato, il miscanto, il *kuzu*¹⁷ e il *fujibakama*.¹⁸ Il termine poteva essere utilizzato anche in generale per indicare i disegni sui tessuti riferiti a questa stagione. Molte volte erano utilizzati negli abiti estivi per dare un tocco di freschezza in un clima caldo e umido. Iniziò a diventare un modello popolare nell'industria della moda a partire dal periodo Momoyama. Il garofanino, era già rappresentato nell'abbigliamento della fine del XII secolo. Veniva indicato come esempio di purezza e bellezza per le giovani donne. Il miscanto era usato raramente da solo ma aveva un significato più spirituale, di protezione divina dal male. In alcuni casi era raffigurato insieme alla luna e alcuni uccelli notturni.¹⁹

¹⁴ *Aki no nanakusa*.

¹⁵ *Platycodon grandifloras*.

¹⁶ *Patrinia scabiosifolia*.

¹⁷ *Pueraria montana*.

¹⁸ *Eupatorium*.

¹⁹ FUJI Kenzo (a cura di), *Kaku to kisetsu ga hitome de wakaru...*, cit., pp. 46-49.

Il motivo decorativo più conosciuto in autunno è sicuramente quello delle foglie d'acero scarlatte, *momiji*. Dall'VIII secolo divenne popolare la pratica di ammirare le chiome degli alberi, quando cambiavano colore. Questo derivava in parte dalla credenza cinese per cui il rosso con cui si tingevano in quei mesi potesse ridare energia e vitalità al corpo dopo una lunga estate. Da qui deriva il motivo del *momiji gari*, normalmente indossato durante banchetti organizzati all'aperto. Alcune varianti vedevano rappresentati interi rami in strutture reticolari²⁰ o nello stile Rinpa.²¹ In altri casi le foglie erano raffigurate mentre galleggiavano sulla superficie dell'acqua, nel cosiddetto *ryūsui ni momiji*. Questo modello era anche noto come *tatsutagawa*, dall'omonimo fiume dove si trovava una delle tante mete famose già dal passato. Gli abiti potevano essere decorati solo con *momiji gari* o arricchiti ulteriormente da disegni *karakusa*.²²

Quest'ultimo motivo era costituito da viti e foglie intrecciate con fiori e frutti di varia natura e fu introdotto dalla Cina già dal III secolo. I fusti rappresentavano forza e vitalità, data dalla grande aderenza al terreno, ed erano molto apprezzati sugli abiti, tanto da essere poi accostati anche a piante che non presentavano questa struttura come crisantemi, pini e susini.²³ Alcune volte era accompagnato da immagini di una fenice, animale mitologico che si diceva apparisse in momenti di pace e tranquillità.²⁴

Anche il modello *fukiyose* era tipico di questo periodo dell'anno. Inizialmente nato come design simile allo *zukushi*, ha finito per comprendere solamente piante tipicamente autunnali. Di solito i soggetti utilizzati erano alberi, foglie, pigne e aghi di pino. Questi ultimi due elementi rappresentano la fortuna e alcune volte sono abbinati anche al ginkgo, simbolo di longevità.²⁵

È nel periodo Edo che iniziò ad essere utilizzato il crisantemo come elemento principale nei design dei *kosode*. Insieme al fiore fu importato dalla Cina anche il significato che esso celava. Da sempre considerato simbolo di longevità, il crisantemo ha effettivamente proprietà curative e, essendo utilizzato costantemente in piatti e bevande per centinaia di anni, si era ben radicato nella quotidianità della popolazione. Il fiore era rappresentato in vari modi: più

²⁰ *Momiji goshi*.

²¹ *Kōrin momiji*, da Ogata Kōrin.

²² FUJI Kenzo (a cura di), *Kaku to kisetsu ga hitome de wakaru...*, cit., pp. 50-53.

²³ Ivi., cit., pp. 72-74.

²⁴ *Zuichō karakusa*.

²⁵ *Kimono Patterns—31 Fukiyose: Pattern with a Japanese sensibility*, Kateigaho International Japan Edition, 2020, <https://int.kateigaho.com/articles/tradition/patterns-31/>, 25/12/2022.

realistico, con foglie e petali ben definiti, oppure stilizzato, spesso in forme più geometriche.²⁶ Anche se fioriscono in autunno si possono ritrovare su abiti confezionati per altre stagioni. Il *kiku sui* è un motivo che rimanda ad alcune leggende in particolare. Una è quella di Kikujidō, che ottenne l'immortalità bevendo della rugiada che si era accumulata tra i petali di alcuni crisantemi che crescevano nella foresta dove meditava.²⁷ Oltre a questa, molte altre storie sulla connessione tra il fiore e l'acqua fanno parte del panorama culturale giapponese e sono state la fonte di ispirazione per molti design realizzati a partire dal XVII secolo. Di solito i crisantemi venivano raffigurati mentre galleggiavano sulla superficie di un ruscello o mentre fluttuano appena al di sotto (Fig. 15).²⁸



Fig. 15. *Kosode* con cascata, crisantemo e tavolino, metà del XVII secolo, National Museum of Japanese History, Nomura Collection.

Tipico motivo decorativo invernale, soprattutto in occasioni speciali, è il bambù coperto di neve, *yukimochi zasa*. Viene associato a una persona tenace in grado di resistere alle avversità senza spezzarsi, come la pianta sotto il peso del manto ghiacciato. Questo tipo di disegno era adatto per abiti cerimoniali durante i festeggiamenti della fine dell'anno e l'inizio del successivo. Il bambù è anche una pianta raffigurata in design estivi, come il *sasazuru*. Questa

²⁶ *Kiku bishi*.

²⁷ Claudia IAZZETTA, "Dalle Parole alle Immagini. Alcuni Esempi di Trasposizioni e Riscritture di Personaggi Femminili nel Teatro Nō", Marta Boscolo Marchi (a cura di), *Trame Giapponesi*, Crocetta del Montello, Antiga Edizioni, 2022.

²⁸ FUJI Kenzo (a cura di), *Kaku to kisetsu ga hitome de wakaru...*, cit., pp. 54-57.

composizione con pigne, viti o fiori è stata portata in Giappone dalla Cina durante il regno della dinastia Ming.²⁹

I pini, essendo piante sempreverdi che resistono al vento e alle intemperie, erano considerati simbolo di longevità e si diceva crescessero anche sul monte Hōrai, dove i comuni mortali non avevano accesso. Inoltre, è associato alla stagione invernale e all'arrivo con il nuovo anno della divinità chiamata Toshigami. Dal periodo Heian, iniziarono a comparire disegni di questa pianta su oggetti e abiti per arrivare a un massimo livello di produzione in campo tessile a partire dal periodo Edo. Un modello specifico per celebrare l'inizio dell'anno era quello del *nebiki matsu*, dove veniva rappresentato un giovane pino con le radici ancora attaccate e avvolte in un foglio di carta, normalmente usato nelle preghiere di lunga vita e prosperità. Generalmente, invece, la pianta era raffigurata al naturale. Nel design *waka matsu* e *eda matsu* viene raffigurato l'intero albero con i germogli e gli aghi che si dipanano sui suoi rami. Differente è invece il *senmen matsu*, dove le fronde sono aperte a ventaglio, creando una variante più geometrica e, quindi, raffinata.³⁰

Zucche, zucchine e cocomeri rientrano tutte in un'unica famiglia, ovvero quella dei motivi decorativi chiamati *uri*.³¹ Si tratta di piante esteticamente molto raffinate, soprattutto quando rappresentate con i viticci e le foglie. Per questo si trovavano spesso sugli abiti degli attori del teatro *nō* e sui *kosode* più lussuosi. Sempre tipici del periodo Edo sono anche i costumi di scena delle rappresentazioni *kyōgen* decorati con disegni di zucche e ruote di carro. Negli stessi anni erano molto popolari tra la gente comune anche i meloni orientali ma soprattutto la *hyōtan*.³² Quest'ultima veniva rappresentata in gruppi di sei in una elegante interpretazione dell'espressione augurale *mubyō sokusai*,³³ dove *mu* indicava il numero sei e *byō* si riferiva al secondo carattere che si utilizzava per scrivere il nome del frutto.³⁴

La riproduzione di paesaggi aveva un grande valore, superando quella di persone e scene di vita quotidiana.³⁵ Essendo questo tipo di tema estremamente legato al concetto filosofico

²⁹ *Sasa (Bamboo Grass Leaves): Botanical patterns considered auspicious since ancient times*, Kateigaho International Japan Edition, 2021, <https://int.kateigaho.com/articles/tradition/patterns-27/>, 25/12/2022.

³⁰ *Matsu (Pine): A symbolic auspicious pattern from the Heian period*, Kateigaho International Japan Edition, 2021, <https://int.kateigaho.com/articles/tradition/patterns-26/>, 26/12/2022.

³¹ NITANAI Keiko, *Kimono Design...*, cit., pp. 214-215.

³² Zucca a fiasco.

³³ Lett. "buona salute".

³⁴ FUJI Kenzo (a cura di), *Kaku to kisetsu ga hitome de wakaru...*, cit., pp. 36-37.

³⁵ MUNAKATA Kiyohiko, *Sacred Mountains in Chinese Art*, Urbana-Champaign: Krannert Art Museum, University of Illinois, 1991.

della reverenza verso la natura, non stupisce il fatto che sia apparso sulle stoffe degli abiti sin dai tempi più recenti. Nonostante la scarsità di testimonianze dirette dell'utilizzo di questo grandioso motivo decorativo, si può confermare la sua presenza nell'abbigliamento già dal periodo Heian grazie alle voci di numerosi letterati dell'epoca – per esempio, in alcuni passaggi del *Murasaki Shikibu nikki* (“Il diario di Murasaki Shikibu”, 1010 ca.).³⁶ Già allora, molto spesso i soggetti erano tratti dalla realtà circostante e non presi dalla Cina o completamente inventati. Tra il periodo Muromachi e Momoyama, la produzione aumenta sempre di più fino ad arrivare al suo culmine tra le ere Genroku e Kyōhō.³⁷

A partire dallo sviluppo e perfezionamento del metodo di tintura conosciuto come *yūzen*, fu possibile realizzare più facilmente immagini dall'ampia portata. Non ci si doveva più limitare nella rappresentazione della flora e della fauna di interi paesaggi. La raffigurazione di mete di viaggio popolari e luoghi famosi³⁸ dimostra anche quanto fosse grande l'interesse della popolazione per il turismo e le visite di piacere.³⁹

Essendo Kyōto la capitale culturale del paese dal IX secolo, essa è spesso soggetto principale dei più raffinati esempi dell'abbigliamento del periodo Edo. Un esempio è il katabira conservato al Tōkyō National Museum, dove è rappresentata una vista del Kiyomizudera (Fig. 16). L'edificio è facilmente riconoscibile grazie ai pilastri di legno che sostengono la piattaforma esterna, in alto a destra la piccola costruzione dell'Oku no in e in basso i tre corsi d'acqua che vanno a formare le cosiddette cascate di Otowa e il ponte Gojō. Al centro si erge la pagoda di Yasaka.

³⁶ KIRIHATA Ken, “Fūkei mon'yō no senshoku” (Textiles with landscape designs), *Gakusō*, Kyōto, Kyōto National Museum, 10, 1988.

³⁷ NAGASAKI Iwao, “Baiju ni onagadori zu kakefuku” (A hanging scroll of a long-tailed bird on a plum branch), *Kokka*, 1149, 1991.

³⁸ *Meisho-e*.

³⁹ KIRIHATA Ken, “Yūzen Dyeing: A New Pictorialism...”, cit., pp. 126-127.

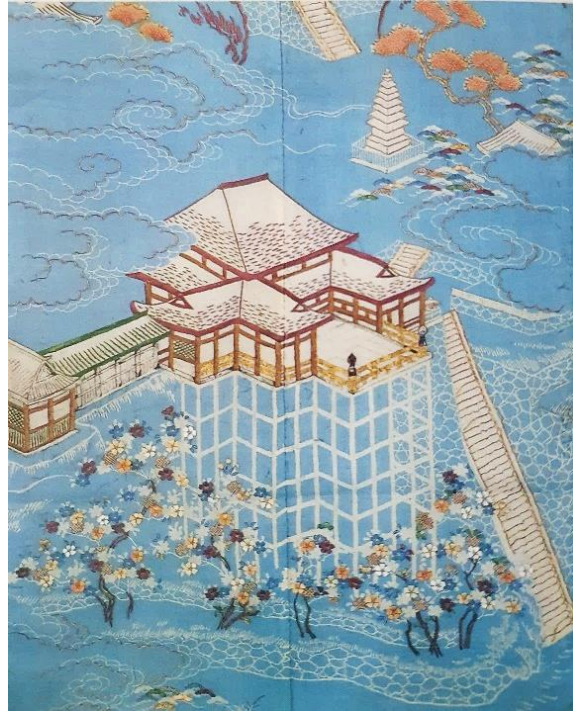


Fig. 16. *Katabira* con veduta del Kiyomizudera, prima metà del XIX secolo, Tōkyō National Museum.

È frequente la presenza di elementi stagionali all'interno di questi paesaggi, con primi piani su dettagli particolarmente elaborati.⁴⁰

I motivi decorativi complessi dei paesaggi comprendono elementi naturali, come la luna, le stelle e le nuvole. Alcuni design comprendono forme più delicate e nascoste, come semplici gocce di pioggia, una leggera foschia che confonde i contorni degli altri soggetti della decorazione o alcune linee curve che raffigurano un piccolo ruscello. L'uso di questi dettagli risale a tempi più antichi ed è stato affinato nel corso dei secoli.⁴¹

Un elemento naturale che poteva essere centrale in alcuni abiti era la nuvola. La sua importanza è legata alla credenza cinese per cui le nuvole fossero legate al divino e portassero per questo fortuna. L'influenza cinese del VI secolo portò questo concetto anche in Giappone, anche se non divenne mai un motivo decorativo estremamente popolare. Il termine che si utilizza in generale per indicare questo tipo di design è *zui un*, ma uno dei più comuni è il

⁴⁰ Robert T. SINGER, "A Wearable Art: The Relationship of Painting to Kosode Design", in Dale Carolyn Gluckman, Sharon Sadako Takeda (a cura di), *When Art Became Fashion: Kosode in Edo-Period Japan*, trad. di Amanda Mayer Stinchecum, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1992.

⁴¹ *Shizen (Nature): Patterns born from the Japanese aesthetic*, Kateigaho International Japan Edition, 2020, <https://int.kateigaho.com/articles/tradition/patterns-22/>, 26/12/2022.

kumodori che consiste nel rappresentarle con colori sgargianti e in piccoli banchi, alcune volte accompagnate da disegni di piante e fiori (Fig. 17).⁴²

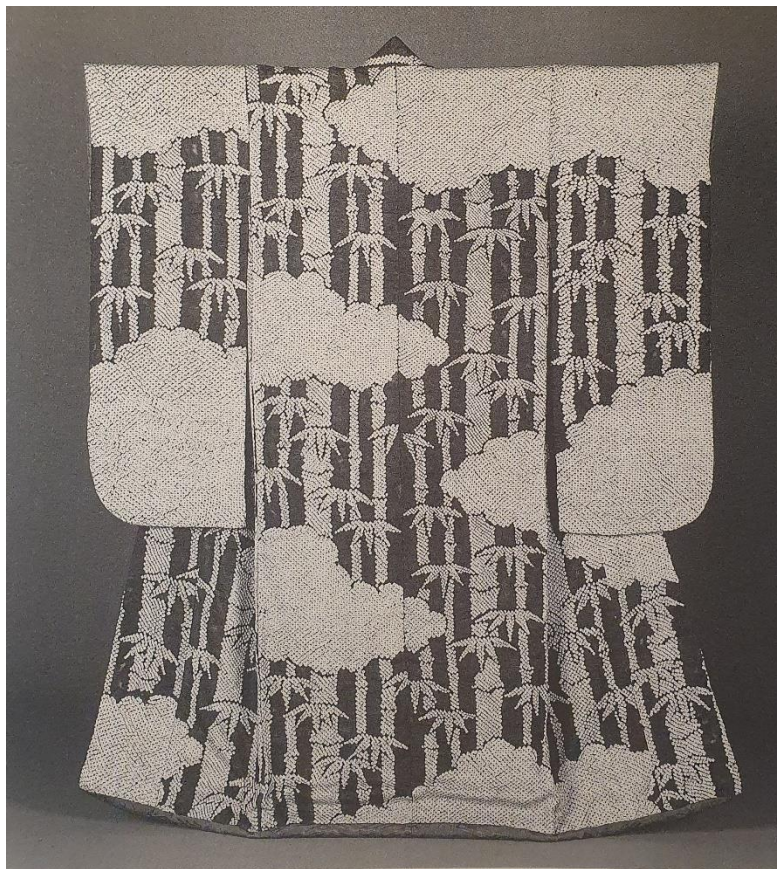


Fig. 17. *Furisode* con bambù e nuvole, fine XVIII secolo, Tōkyō, Tōkyō National Museum.

Con l'aumento della popolarità di calendari e divinazioni nel periodo Heian, la luna iniziò ad essere disegnata e incorporata in alcuni modelli di abbigliamento. Uno molto comune è il *musashino*, dove il satellite illumina un manto erboso, alcune volte sovrapposto a uno sfondo corredato dal profilo del monte Fuji. Questo design era molto comune nei kosode, soprattutto dal periodo Momoyama.⁴³

Sempre nella stessa epoca diventa popolare il motivo decorativo del fulmine, usato soprattutto nei costumi del teatro nō. Poteva essere rappresentato sia con linee spezzate e spigolose, che con spirali quadrate ed era utilizzato per rappresentare personaggi di natura divina legati al cielo.⁴⁴

⁴² FUJI Kenzo (a cura di), *Kaku to kisetsu ga hitome de wakaru...*, cit., pp. 88-91.

⁴³ Ivi., cit., pp. 104-107.

⁴⁴ Bonaventura RUPERTI, "Tessuti e costumi nei teatri nō e *kyōgen*: Preziosità, magnificenza e sogno", Marta Boscolo Marchi (a cura di), *Trame Giapponesi*, Crocetta del Montello, Antiga Edizioni, 2022.

La neve come modello negli abiti, invece, risale al periodo Muromachi. Uno dei primi realizzati è stato quello del fiocco di neve con forma simile a quella di un fiore a sei petali, lo *yukiwa*, che probabilmente era associato alla neve primaverile, o *hadare yuki*. A partire dal XVII secolo, la forma e le dimensioni del disegno furono modificate andando a creare differenti tipi di design, come lo *yukiwa dori*. Nel tardo periodo Edo, furono osservati i primi fiocchi di neve al microscopio ed essi iniziarono ad essere raffigurati in maniera più realistica nel motivo *sekka*, dove venivano disposti come in una decorazione floreale.⁴⁵

Nelle forme animali

Uno dei motivi decorativi più popolari era sicuramente quello della gru. Già in Cina erano venerate come uccelli longevi, in grado di vivere per mille anni, e simboli di buon auspicio. Diffusi sia tra i nobili che le classi più umili, facevano parte dei decori conosciuti come *kisshō*.⁴⁶ Esistono diversi modelli di gru, o *tsuru*: *hikaku*, volante; *unkaku*, con nuvole; *gunkaku*, stormo; *tachizuru*, in piedi; ecc. Questo disegno, se combinato in modi particolare poteva accrescere ulteriormente la fortuna di chi lo indossava sul proprio abito. È il caso del motivo chiamato *orizuru*, poiché rappresenta degli origami con la forma dell'uccello, che dal periodo Edo iniziano ad essere realizzati come pratica beneaugurale. Altro esempio è lo

⁴⁵ NITANAI Keiko, *Kimono Design...*, cit., pp. 268-271.

⁴⁶ “*Kisshō* pattern is a general term for patterns that symbolize good fortune and auspicious signs. While many were influenced by Chinese culture, some were born in Japan. Well-known *kisshō* patterns include cranes, turtles, *shochikubai* (combination of pine, bamboo and plum), *shikunshi* (combination of orchid, bamboo, chrysanthemum and plum) and *takarazukushi* (“full of treasures”).”, in *Kimono Patterns—1 Tsuru (Crane): A familiar auspicious symbol*, Kateigaho International Japan Edition, 2020, <https://int.kateigaho.com/articles/tradition/patterns-1/>, 19/12/2020.

tsurukame, che vede accoppiare alla gru la tartaruga – altro simbolo di lunga vita – ed era spesso utilizzato nel corredo degli sposi novelli (Fig. 18).⁴⁷



Fig. 18. *Katabira* con Hōrai, l’Isola degli Immortali, prima metà del XIX secolo, Kanebo, Ltd.

A questo fatto si ricollega un secondo significato dell’animale, ovvero l’amore eterno. Le gru infatti trovano un compagno per la vita e proprio per questo design come il *mukai tsurubishi* e il *mukai tsurumaru* erano spesso associati a questo significato. Si tratta di due tipi di composizioni costituite da coppie di gru disposte a formare un rombo o un cerchio, unendo le ali.⁴⁸ Sempre legata alla composizione di questi uccelli con delle tartarughe è la credenza che insieme rappresentino il legame tra i cieli e la terra, tra divino e umano.⁴⁹

In Cina anche le anatre mandarine (Fig. 19), o *oshidori*, erano considerate un simbolo di amore eterno. Per questo motivo esistono termini come *oshidori fūfu*,⁵⁰ riferiti a una coppia sposata. Non è inusuale trovare quindi questo animale in numerosi abiti, soprattutto del

⁴⁷ FUJII Kenzo (a cura di), *Kaku to kisetsu ga hitome de waku...*, cit., pp. 110-113.

⁴⁸ “Shokubutsu dōbutsu ni matsuwaru mon'yō – Engi no yoi kissō mon'yō to wa”, *Kimono no gara no imi to shurui kisetsu o manabu*, Kimonoto, 2019, <https://www.kimonoichiba.com/media/column/56/>, 19/12/2022.

⁴⁹ *Animals in Japanese Folklore*, National Gallery of Art, Washington, <https://www.nga.gov/features/life-of-animals-in-japanese-art.html#:~:text=Each%20animal%20represents%20a%20year,rooster%2C%20dog%2C%20and%20boar.,> 23/12/2022.

⁵⁰ Termine per coppie sposate e in una relazione romantica.

periodo Momoyama e Edo. Gli uccelli, infatti, sono solitamente rappresentati a due a due e posti in scene in riva al mare. Un ulteriore dettaglio consisteva nel becco aperto dell'esemplare maschio e chiuso della femmina, a simboleggiare l'armonia di coppia e la comprensione reciproca.



Fig. 19. Dettaglio di un *uchikake* con anatra mandarina, 1800-1850, Collezione Khalili.

Essendo il termine “pesce” pronunciato nella stessa maniera di “eccesso” in cinese, i motivi decorativi che riproducono l'animale vengono spesso associati alla ricchezza e felicità. Altro significato che gli è stato attribuito è la fertilità, essendo che depongono numerose uova.⁵¹ In generale questo tipo di design è chiamato *uo mon* ed è caratterizzato da scenari con alghe, canne lacustri e onde. Con questo stile era tipico di un motivo primaverile, quello che vedeva come protagonista il *medaka*, un piccolo pesce d'acqua dolce. Erano molte le specie che rientravano nella categoria degli *uo mon*, ma sicuramente quella più popolare è la carpa. Considerata un simbolo di perseveranza e forza per la sua grande capacità di risalire la corrente, era diventata famosa soprattutto nella classe guerriera tanto da essere consumata prima di una battaglia.⁵² La sua immagine era spesso applicata sugli abiti da sola, in coppie

⁵¹ KUMAGAI Hiroto, *Nihon no mon'yō some no katagami* (Stencils of Japanese pattern dyeing), Cleo publisher, 2006.

⁵² *Animals in Japanese Folklore...*, <https://www.nga.gov/features/life-of-animals-in-japanese-art.html#:~:text=Each%20animal%20represents%20a%20year,rooster%2C%20dog%2C%20and%20boar.,23/12/2022>.

o banchi, e accompagnata da elementi tipici del suo habitat e dell'ambiente circostante come rocce, cascate e alberi di pino (Fig. 20).⁵³



Fig. 20. *Obi* con carpe, piante palustri e onde, XVIII-XIX secolo, Marubeni Corporation.

Il dragone è un simbolo molto familiare in Giappone. Si tratta di una bestia mistica che fa parte di numerose leggende e rientra anche negli animali dello zodiaco cinese. È dalla Cina infatti che questa creatura deriva e con lei tutte le credenze che la accompagnano. Erano considerati divinità dell'acqua, in grado di portare la pioggia, prevenire le alluvioni e controllare i cambiamenti di stagione.⁵⁴ La loro rappresentazione era quindi fonte di buona fortuna e per questo i motivi decorativi conosciuti come *ryū mon* perfetti per le cerimonie e le occasioni di festeggiamento. L'aspetto del dragone è cambiato molto nel corso del tempo e da forme più arcaiche e simili a un serpente, si è passati a quella più comune della bestia alata e provvista di corna. Alcune varianti del design sono il *maru ryu*, dove l'animale va a formare un cerchio con il proprio corpo, il *kaku ryū*, dove invece si trova inscritto in un quadrato, e l'*unryū*, nel quale è raffigurato in volo e circondato da nuvole.⁵⁵

I cervi erano un simbolo di longevità ed erano considerati messaggeri divini. Normalmente i motivi decorativi di questo tipo⁵⁶ erano accompagnati da disegni di piante autunnali e foglie ed era molto comune nei kosode più sfarzosi e negli abiti di scena del teatro *nō*. Una variante meno realistica è quella degli *arisugawa mon*, dove l'immagine del cervo è inserita in una forma romboidale o ottagonale. In altri casi al posto del cervo si potevano trovare draghi o cavalli.⁵⁷

⁵³ FUJII Kenzo (a cura di), *Kaku to kisetsu ga hitome de wakarū...*, cit., pp. 124-125.

⁵⁴ *Animals in Japanese Folklore...*, <https://www.nga.gov/features/life-of-animals-in-japanese-art.html#:~:text=Each%20animal%20represents%20a%20year,rooster%2C%20dog%2C%20and%20boar.,23/12/2022>.

⁵⁵ FUJII Kenzo (a cura di), *Kaku to kisetsu ga hitome de wakarū...*, cit., p. 132.

⁵⁶ *Shika mon*.

⁵⁷ *Shika (deer): Vehicle of the gods, a sacred beast from ancient China*, Kateigaho International Japan Edition, 2021, <https://int.kateigaho.com/articles/tradition/patterns-28-35-final/>, 29/12/2022.

Negli oggetti di uso quotidiano

Esiste un termine generico con cui è possibile indicare tutti i motivi decorativi basati sugli oggetti di uso quotidiano; come ventagli, scatole e strumenti musicali: *kibutsu*.⁵⁸ Possono essere utilizzati singolarmente o arrangiati insieme a fiori e piante stagionali, creando più livelli di lettura.⁵⁹

Molto popolari sin dal periodo Muromachi sono i ventagli pieghevoli, *ōgi*, che vengono rappresentati sia aperti che chiusi. Avevano differenti significati, tra cui quello religioso essendo un rimando alla danza rituale shintō del *kagura*. In questo senso venivano applicati sulle stoffe degli abiti come simbolo di protezione dal maligno e dalle impurità. Altrimenti, venivano anche associati al teatro, dove erano utilizzati come oggetti di scena.⁶⁰ Spesso erano disegnati o cuciti su abiti dai colori autunnali.⁶¹ Il ventaglio è un motivo decorativo molto versatile, che permette di realizzare composizioni complesse. Un esempio è il design chiamato *senmen* e vede la realizzazione di un *ōgi* a sua volta ricco di immagini; disegno che diventa cornice di un altro disegno (Fig. 21).

⁵⁸ FUJI Kenzo (a cura di), *Kaku to kisetsu ga hitome de waku...*, cit., pp. 162-169.

⁵⁹ *Kimono Patterns —33 Kibutsu: Six unique patterns based on everyday items*, Kateigaho International Japan Edition, 2020, <https://int.kateigaho.com/articles/tradition/patterns-26-33/>, 22/12/2022.

⁶⁰ *Kimono Patterns—9 Ōgi (Fan) : A shape representing prosperity and good luck*, Kateigaho International Japan Edition, 2020, <https://int.kateigaho.com/articles/tradition/patterns-9/>, 21/12/2020.

⁶¹ NITANAI Keiko, *Kimono Design...*, cit., pp. 176-177.



Fig. 21. Abito per personaggio femminile in dramma *nō* con ventagli decorati, metà del XIX secolo, Marubeni Collection, Tōkyō.

Esiste anche una versione di questo motivo che vede riprodotto solo il contorno dell'oggetto senza ulteriori dettagli, ed è chiamata *jigami*. Esisteva anche un modello derivante da una storia popolare, nella quale il protagonista faceva cadere un ventaglio nell'acqua. Una variante del racconto introduceva una curiosa pratica di lasciar portare via dalla corrente dei ventagli su cui erano state precedentemente scritte delle poesie. Il nome del design *ōgi nagashi* significa, appunto, “ventagli fluttuanti”.⁶²

In alcuni casi, il motivo decorativo comprendeva più elementi che facevano parte di una stessa categoria. Si tratta dei cosiddetti *zukushi* di cui ne esistono numerose varianti, tra cui il *takara zukushi*,⁶³ *gakki zukushi*⁶⁴ e *kai zukushi*.⁶⁵ Il primo è costituito da un disegno che raffigura oggetti di buon auspicio o portafortuna. Ebbe origine in Cina, dove si rappresentava concetti e insegnamenti tipici del buddhismo, per poi arrivare in Giappone nel periodo Muromachi. Il *takara zukushi* venne rielaborato in modi differenti nel corso del tempo e in base all'area in cui veniva prodotto.⁶⁶ Divenne estremamente popolare dal XVII secolo e

⁶² FUJII Kenzo (a cura di), *Kaku to kisetsu ga hitome de waku...*, cit., pp. 144-145.

⁶³ Lett. “raccolta di tesori”.

⁶⁴ Lett. “raccolta di strumenti”.

⁶⁵ Lett. “raccolta di conchiglie”.

⁶⁶ “There are various Japanese takara-zukushi patterns [...] such as uchide no kozuchi, kakure mino, kakure gasa and kinnō.”, in *Kimono Patterns — 7 Takara-zukushi (Treasure Collection): Find your own lucky charm*,

venne applicato sulla stoffa sia come protagonista del design che come parte di una decorazione più elaborata, spesso arricchita da elementi naturali come il pino, il bambù e i rami di pruno.⁶⁷ I componenti principali del *takara zukushi* erano cambiati da quelli originali (Fig. 22) e facevano riferimento a credenze locali.⁶⁸ Uno è l'*uchide no kozuchi*, il “maglio magico” in grado di esaudire i desideri e associato a Daikokuten, una delle sette divinità della fortuna.⁶⁹ La *kakure mino*, “cappa magica”, e il *kakure gasa*, “ombrello magico”, compaiono invece in alcuni racconti folkloristici e hanno il potere di rendere invisibili; si diceva appartenesse a un *tengu*.⁷⁰ I riferimenti religiosi non mancavano ed erano maggiormente incorporati dagli *hōkan* e *makijiku*, rotoli contenenti insegnamenti e segreti spirituali, e il loro contenitore di forma cilindrica: lo *tsutsumori*. Spesso parte del *takara zukushi* era anche la *hōju*, una sfera con la sommità appuntita e circondata da fiamme legata al buddhismo esoterico.⁷¹ In altri casi, si trattava di prodotti estremamente costosi, come i chiodi di garofano. Potevano essere anche oggetti utilizzati per maneggiare materiali preziosi, come i *fundō*, che servivano per pesare oro e argento negli scambi commerciali, o i *kinnō* e i *kinchaku*,

Kateigaho International Japan Edition, 2020, <https://int.kateigaho.com/articles/tradition/patterns-7/>, 22/12/2020.

⁶⁷ FUJI Kenzo (a cura di), *Kaku to kisetsu ga hitome de waku...*, cit., pp. 140-143.

⁶⁸ Unica eccezione: l'*hoshō*, collana di diamanti legati insieme da fili rossi o rosa, appartenente agli originali tesori cinesi.

⁶⁹ HIKEDA Hiroko, “Folklore: A Type and Motif-Index of Japanese Folk-Literature”, *FF Communications*, 209, Helsinki, Suomalainen tiedeakatemia, 1971.

⁷⁰ YANAGITA Kunio, “The Invisible Straw Cloak and Hat”, in Fanny Mayer (a cura di) *The Yanagita Kunio Guide to the Japanese Folk Tale*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.

⁷¹ *Kimono Patterns — 7 Takara-zukushi (Treasure Collection): Find your own lucky charm*, Kateigaho International Japan Edition 2020, <https://int.kateigaho.com/articles/tradition/patterns-7/>, 22/12/2022.

borselli contenenti denaro o amuleti.⁷² Era indossato soprattutto in occasioni speciali, soprattutto nei mesi invernali.⁷³



Fig. 22. Frammento di kosode con motivo *takara zukushi*, periodo Edo, New York, The Metropolitan Museum of Art.

Anche i motivi con i *makimono* sono inclusi nella macrocategoria dei *takara zukushi*. Questo soprattutto perché con lo stesso concetto di altri design, al suo interno possono essere rappresentati i decori dei vari “tesori”. Proprio per questo era considerato di buon auspicio.⁷⁴

Il secondo motivo decorativo della categoria *zukushi* è il *gakki zukushi* ed è, appunto costituito da vari strumenti musicali. Essendo i verbi “suonare” e “ottenere” omofoni⁷⁵, in Giappone iniziarono ad essere visti come mezzo di comunicazione con le divinità e divennero popolari nei design beneaugurali. Inoltre, apprendere l’arte della musica era considerato molto importante, soprattutto tra le classi nobili, e per questo indossare abiti che raffiguravano questi strumenti era considerato una speranza di dominarne la tecnica. I disegni più popolari sono il *koto*, lo *tsuzumi*, il *shō*, il *biwa* e il *fue*. A partire dal periodo Muromachi si svilupparono anche motivi decorativi⁷⁶ che vedevano uno solo di questi strumenti come protagonista indiscusso.⁷⁷

⁷² “Kinchaku”, in Kotobank, <https://kotobank.jp/word/%E5%B7%BE%E7%9D%80-54373>, 22/12/2022.

⁷³ NITANAI Keiko, *Kimono Design...*, cit., pp. 250-251.

⁷⁴ FUJI Kenzo (a cura di), *Kaku to kisetsu ga hitome de waku...*, cit., pp. 140-143.

⁷⁵ Entrambi si pronunciano *naru*.

⁷⁶ “Suzu, or bells, have long been used for festivals and Shinto rituals. They later came to be used as musical instruments. Thanks to their beautiful shapes, they came to be utilized as motifs on crafts and fabrics, sometimes alongside tsuzumi (Japanese hand drums) and eboshi (headgear worn by Japanese court nobles).”, in *Kimono Patterns —33 Kibutsu...*, Kateigaho International Japan Edition, 2020, <https://int.kateigaho.com/articles/tradition/patterns-26-33/>, 22/12/2022.

⁷⁷ FUJI Kenzo (a cura di), *Kaku to kisetsu ga hitome de waku...*, cit., pp. 156-157.

Molto ricchi di dettagli sono anche i disegni di *kichō*, panneggi di stoffa che venivano usati come separé. Di solito erano rappresentati in sezioni o per intero, con motivi colorati di fiori, uccelli e piante. Di aspetto simile erano anche i decori con *kazura obi*, una fascia indossata dagli attori del teatro *nō* che interpretano ruoli femminili. Presenta ricami sia sulla parte che va posta sulla fronte che sulla restate drappeggiata ai lati.⁷⁸ Questo ruolo di mezzi per fornire significati su più livelli è tipica anche delle *fubako*, scatole piene di dettagli che venivano usate come contenitori per lettere o altri oggetti preziosi per il loro proprietario.⁷⁹

È proprio nel periodo Muromachi e Momoyama che iniziano ad apparire i primi motivi decorativi con delle navi. Si trattava principalmente di *hokakebune*,⁸⁰ *yakatabune*⁸¹ e *nanbansen*⁸² ed erano utilizzate in maniera indipendente o insieme a elementi naturali come piante e uccelli acquatici (Fig. 23).⁸³



Fig. 23. Katsukawa Shunsho (attribuito a), *Kosode* con traghetti sul fiume Yodo, fine del XVIII secolo, Tōkyō, Marubeni Collection.

⁷⁸ Zvika SERPER, “Japanese Noh and Kyōgen Plays: Staging Dichotomy”, *Comparative Drama*, 39, 3-4, Kalamazoo, Western Michigan University, 2005-06.

⁷⁹ *Kimono Patterns —33 Kibutsu...*, Kateigaho International Japan Edition, 2020, <https://int.kateigaho.com/articles/tradition/patterns-26-33/>, 23/12/2022.

⁸⁰ Lett. “barche a vela”.

⁸¹ Imbarcazioni utilizzate per feste, con uno spazio adibito ai banchetti.

⁸² Navi dei mercanti europei, principalmente portoghesi e spagnoli.

⁸³ NITANAI Keiko, *Kimono Design...*, cit., pp. 38-41.

Le barche a vela erano solitamente di piccole dimensioni e molto utili alla gente comune per trasportare legna da ardere, carbone e prodotti alimentari lungo i corsi d'acqua. Si trattava di un design che trasmetteva un senso di familiarità e stabilità. Invece, mezzi più grandi, venivano rappresentati con le vele ondeggianti al vento e simboleggiavano le speranze per il futuro che trasportavano insieme al loro carico. Altra immagine ricorrente era quella delle navi portoghesi e britanniche, che davano un senso di mistero e fascino verso una terra sconosciuta ed erano ricorrenti soprattutto negli abiti degli attori *nō* e della classe samuraica. Nel periodo Edo si sviluppò ulteriormente anche il motivo del *takarabune*, “nave dei tesori”, che in quegli anni divenne il vero e proprio mezzo su cui si muovevano le sette divinità della fortuna. Altra tipologia che contribuisce a dare una collocazione stagionale è l'*hanafune*, costituita da barche colme di fiori che viaggiano lentamente lungo piccoli corsi d'acqua.⁸⁴

Nelle forme geometriche

Anche i design geometrici fanno parte del grande gruppo di codici che costituisce, insieme agli altri motivi decorativi, il contenuto culturale dell'abbigliamento del periodo Edo.

Un esempio era il modo minimalista ed elegante di rappresentare la flora sugli abiti delle figure più facoltose della società dell'epoca: l'*hanabishi*. I petali dei fiori venivano racchiusi in una cornice a diamante, o rombo. Questo motivo decorativo deriva dal più generico *hishi*, il modello a rombi. Si dice che derivi da alcune rappresentazioni semplificate della natura delle zone palustri. Sicuramente divenne molto popolare a partire dal periodo Heian, a partire dal quale vennero realizzate tante varianti, utilizzate per raffigurare soggetti differenti. Particolare è il *matsubishi*, il cui nome deriva dalla somiglianza dei suoi rombi concentrici con gli strati interni della corteccia dei pini.⁸⁵

Il *waritsuke* era un tipo di motivo geometrico molto comune, dove venivano disegnate linee orizzontali, verticali o diagonali in uno spazio delimitato del tessuto. Queste, come in molti altri casi, si ispiravano principalmente alla natura. Un esempio era il *kagome*, che rappresentava un reticolo simile a quello dei cesti di bambù intrecciato e che derivava dal *kikkō* – motivo a guscio di tartaruga. Veniva indossato prevalentemente dalla classe samuraica ed era associato ai mesi estivi. Nel periodo Edo si diffuse inoltre la credenza che questo tipo di disegno mettesse in fuga gli spiriti demoniaci e per questo divenne anche un

⁸⁴ FUJII Kenzo (a cura di), *Kaku to kisetsu ga hitome de wakaru...*, cit., pp. 160-161.

⁸⁵ *Hishi (Diamond): The classic geometric pattern coveted by nobles*, Kateigaho International Japan Edition, 2020, <https://int.kateigaho.com/articles/tradition/patterns-2/>, 27/12/2022.

simbolo di protezione. L'*amime* invece è una decorazione basata sulle reti da pesca e per la caccia agli uccelli. Spesso era rappresentato come sfondo per dei motivi con pesci e altri animali della fauna acquatica, ma anche negli stemmi famigliari. Veniva associato dalla classe guerriera a una vittoria assicurata, soprattutto per il detto *ichimō dajin*.⁸⁶ Un altro design sullo stesso stile è l'*higaki*, che riprende lo schema delle staccionate di cipresso, con tutte le venature del legno, spesso accompagnato da immagini di vari tipi di fiori.⁸⁷

Derivante da questo tipo di modelli decorativi è l'*asa no ha*, dove viene ripetuto uno schema ad esagoni divisi in sei triangoli. Esso deriva dalla struttura delle foglie di canapa ed era già diffuso verso la fine del VIII secolo. La sua popolarità aumentò nel periodo Edo, quando l'attore kabuki Arashi Rikan interpretò il ruolo della protagonista della commedia *Imose no Kadomatsu* con indosso un abito decorato in quella maniera (Fig. 24). Da allora prese anche il nome di *osome gata* dal nome del personaggio, Osome.



Fig. 24. Ryūsai Shigeharu, *Actor Arashi Rikan II as Osome*, xilografia su carta, 1830, Toronto, Royal Ontario Museum.

Poiché la canapa cresce verso l'alto, iniziò anche ad essere utilizzato sui vestiti dei neonati in segno di buon augurio.⁸⁸

⁸⁶ Lett. "catturare un banco di pesci con un solo lancio di rete".

⁸⁷ FUJII Kenzo (a cura di), *Kaku to kisetsu ga hitome de waku...*, cit., pp. 170-172.

⁸⁸ *Asa-no-ha (Hemp leaves): Historic pattern seen on Buddhist statues*, Kateigaho International Japan Edition, 2020, <https://int.kateigaho.com/articles/tradition/patterns-14/>, 27/12/2022.

Anche le squame di alcuni animali hanno ispirato dei motivi, che proprio per questo genericamente prendono il nome di *uroko*. Si tratta di una combinazione di triangoli isosceli o equilateri allineati, dai colori alternati e dimensioni differenti. Essendo molto semplice era diffuso già dai tempi antichi come forma di espressione nelle arti decorative. Nel periodo Kamakura vennero elaborati anche degli stemmi familiari e negli abiti da battaglia. Successivamente il modello si diffuse anche nell'ambiente delle arti performative e venne applicato sui costumi del teatro *nō* e *kabuki*. Le squame si riferivano anche a figure sovrannaturali che facevano parte del folklore locale. Questo significato veniva integrato nei design degli abiti con l'intento di scongiurare le malattie e il malocchio.⁸⁹

Le onde e la superficie dell'acqua possono essere riprodotte in motivi geometrici chiamati *seigaiha*. Fu reso popolare proprio durante il periodo Edo grazie alle grandi abilità dell'artista della lacca Seikai Kanshichi. Di solito è un modello semplice costituito da cerchi concentrici, ma in alcuni casi può essere riprodotto in maniera più realistica e accompagnate da piante e fiori.⁹⁰

⁸⁹ FUJI Kenzo (a cura di), *Kaku to kisetsu ga hitome de wakaru...*, cit., pp. 176-177.

⁹⁰ *Seigaiha (Waves): A pattern depicting the crests of waves*, Kateigaho International Japan Edition, 2020, <https://int.kateigaho.com/articles/tradition/patterns-18/>, 29/12/2022.

Codici culturali nei colori principali

Una prima testimonianza scritta del significato che assumono i colori in Giappone, risale ai secoli V e VI, quando venne introdotto il concetto cinese di *wǔxíng*, o *gogyō*.¹ Questo sistema dei cinque elementi consisteva nello spiegare tutti i fenomeni, sia cosmici che interni al corpo umano. Ciò comprendeva l'idea che ogni pigmento possedesse una virtù e fosse quindi adibito a situazioni e personalità specifiche. Si parla quindi di colore rituale che si ricollega a un elemento naturale e a una qualità dell'animo umano: il giallo corrispondeva alla terra, il blu al legno, il bianco al metallo, il rosso al fuoco e il nero all'acqua.²

Il *gogyō* divenne la base per le prime leggi sull'abbigliamento mai redatte, riassunte nel sistema *kan'i jūnikai*.³ Questo vedeva l'assegnazione di colori differenti per i vestiti dei funzionari di corte in base al loro rango. Comprende sei colori principali – nero, bianco, giallo, rosso, blu e viola – a loro volta divisi in una versione chiara e scura che creava un secondo livello di distinzione delle posizioni dei nobili (Fig. 25).⁴

¹ WATANABE Kenji, Matsūra Keiko, Gao Pengfei, Lydia Hottenbacher, Tokunaga Hideaki, Nishimura Ko, Imazu Yoshihiro, Heidrun Reissenweber, Claudia M. Witt, "Traditional Japanese Kampo Medicine: Clinical Research between Modernity and Traditional Medicine—The State of Research and Methodological Suggestions for the Future", *Evidence-Based Complementary and Alternative Medicine*, Bethesda, National Library of Medicine, 2011.

² CHEN Yuan, "Legitimation Discourse and the Theory of the Five Elements in Imperial China", *Journal of Song-Yuan Studies*. 44, 1, 2014.

³ Lett. "sistema dei dodici ranghi".

⁴ YOSHIMURA Takehiko, *Kodai Ōken no Tenkai*, Tōkyō, Shūeisha, 1999.

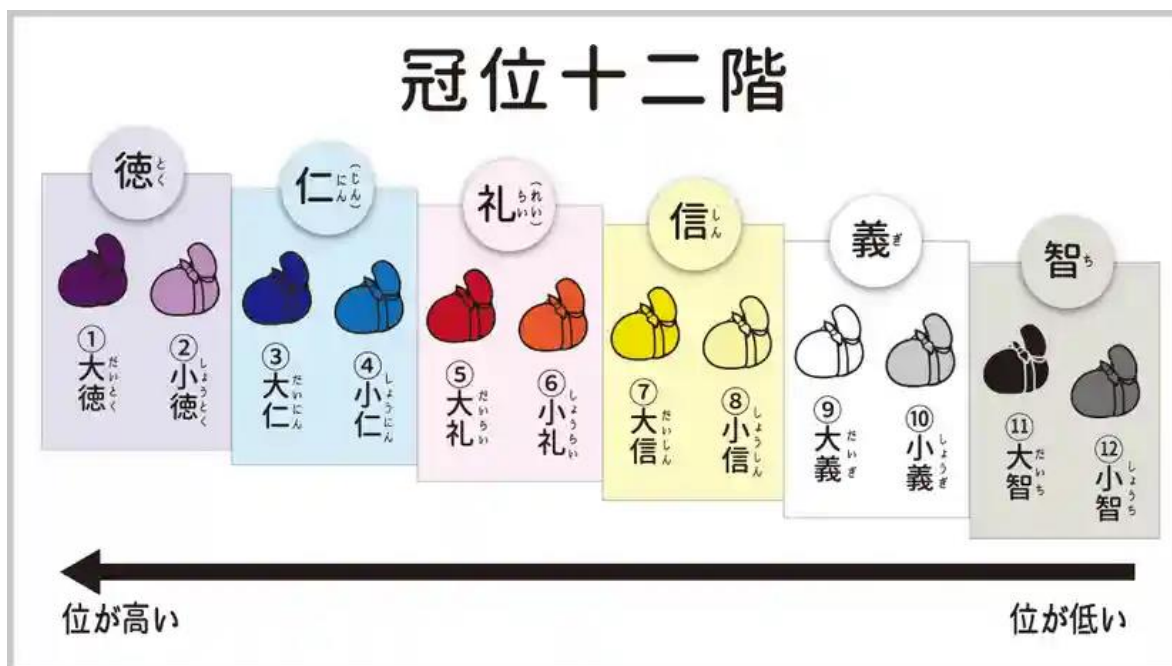


Fig. 25. Sistema kan'ei jūnikai.

Con l'avvento del periodo Heian a questa legge se ne accosta un'altra, che precede le successive leggi suntuarie applicate nel paese dal XVII secolo. Si tratta del *kinjiki chokkyo*, il "rescritto sui colori proibiti", che regolava l'abbigliamento della popolazione per mantenere una netta distinzione tra classi superiori e inferiori.⁵ Tutti i pigmenti concessi rientravano nella categoria *yurushi iro*.⁶ Con il tempo però gli editti iniziarono a diventare validi soltanto durante il regno dell'imperatore che li aveva emanati e ben presto si trasformarono semplicemente in un fattore che avrebbe influenzato le mode successive e la concezione del colore come elemento culturale nel panorama dell'abbigliamento.⁷

Tinte primaverili

Molte sfumature di viola sono tipiche della stagione primaverile e spesso derivano da fiori tipici di questo periodo dell'anno. Vengono associate soprattutto al mese di maggio, quando fioriscono l'*iris laevigata variegata* e l'*iris japonica*.⁸ Anche i loro nomi rimandano alla flora e si legavano bene a composizioni di motivi decorativi adeguatamente selezionati, come

⁵ MASUDA Yoshiko (a cura di), *Nihon ifuku shi* (La storia dell'abito giapponese), Tōkyō, Yoshikawa kōbunkan, 2010.

⁶ Lett. "colori condonabili".

⁷ OGAWA Akira, "Ko kiroku kiji o tōshite mitaru kinjiki chokkyo: Heian kōki tenjōbitosō o chūshin to shite (Illustration of the Imperial Permit for the Prohibited Colors through Ancient Records: Focusing on the Shōnin of the Late Heian Period)", *Kokushigaku*, 127, 1985.

⁸ YUMIOKA Katsumi, *Kimono. I colori del Giappone*, trad. di Francesca Novajra, Milano, L'ippocampo, 2018, cit., p. 151.

composizioni di peonie, magnolia, narcisi e fiori di ciliegio. Inoltre, spesso il viola era sinonimo di appartenenza ai ceti elevati, poiché la tintura con il litospermo asiatico⁹ era estremamente costosa e richiedeva grandi quantità di materiale.¹⁰

Il *fuji iro* 藤色 (Fig. 26), “color glicine”, è stato da sempre molto popolare e frequentemente scelto dai cataloghi di abbigliamento. Era conosciuto anche come *wakamurasaki* ed era considerato estremamente alla moda, soprattutto tra le donne. Fu citato anche da Ihara Saikaku in *Vita di un libertino* in una delle sue descrizioni della società dell’epoca.¹¹



Fig. 26. Tinta *fuji iro*.

L’*ayame* 菖蒲 è una sfumatura di viola che prende il nome dal fiore a cui si ispira, l’iris. Inizialmente era un nome abbastanza generico sia per riferirsi alla pianta che per riferirsi al colore, a successivamente venne distinto dallo *shōbu iro* che ha note tendenti al blu a differenza dell’*ayame iro* che si avvicina di più al rosso (Fig. 27).¹²



Fig. 27. Tinta *ayame iro*.

Mescolando a una comune tintura viola la liscivia e l’aceto, si poteva ottenere una sfumatura particolarmente scura. Proprio per questo, era scelta soprattutto dai nobili e preclusa alle classi popolari.¹³ Era il caso del *koki murasaki* 深紫, associata di solito alla famiglia imperiale e al più ai funzionari di rango più elevato.¹⁴

⁹ Lett. *murasaki*.

¹⁰ UCHIDA Hiroyuki, *Wa no Iro Jiten (Japanese Color Encyclopedia)*, Tōkyō, Shikaku Dezain Kenkyūjo, 2015.

¹¹ HAMADA Nobuyoshi, *Utsukushii Nihon no Dentō Iro (Beautiful Japanese Traditional Colors)*, PIE International, 2021, cit., p. 48.

¹² FUKUDA Kunio, *Iro no namae jiten (Color Name Encyclopedia)*, in *Ayame no iro mihon karākōdo*, Color Therapy Life, <https://www.i-iro.com/dic/ayame-iro>, 29/12/2022.

¹³ YUMIOKA Katsumi, *Kimono...*, cit., p. 154.

¹⁴ HAMADA Nobuyoshi, *Utsukushii Nihon...*, cit., p. 58.

A causa dei divieti legati alle leggi suntuarie del periodo Edo, i produttori tessili trovarono una soluzione per aggirare le nuove norme sull'abbigliamento e continuare a confezionare per la clientela stoffe tinte di viola. Il *nise murasaki* 似紫 (Fig. 28) significa letteralmente “viola finto” e costituiva una delle possibili varianti che permetteva ai ceti medio bassi di sfoggiare questo tipo di sfumature. Per realizzarlo si mescolava all’indaco del carminio di robbia.¹⁵ D’altra parte, il colore originale, *hon murasaki* 本紫, era loro proibito.¹⁶



Fig. 28. Tinta *nise murasaki*.

Anche nel caso del *budō iro* 葡萄色 (Fig. 29), il colore derivante dagli acini d’uva poteva essere una buona soluzione per la tarda primavera da accostare a motivi floreali chiari. Inizialmente denominato con *ebi iro* 葡萄色, in riferimento alla seconda lettura dei caratteri. Dal periodo Edo il nuovo termine servì anche per riuscire a distinguere due pigmenti molto simili tra loro, mantenendo entrambe le denominazioni. Era spesso citato nelle cronache storiche delle famiglie nobili, come tintura di grande valore sin dai tempi antichi. Questa è anche la sfumatura di viola indicata dall’imperatore Tenmu nel suo editto sull’abbigliamento dei funzionari di corte, il *Yonjūhachi Kansei* (685).¹⁷



Fig. 29. Tinta *budō iro*.

Lo *shikon* 紫紺 (Fig. 30) è una sfumatura di viola con una forte punta di blu che prendeva il nome dalla radice della pianta di miseria. Era un colore molto utilizzato a corte, soprattutto nei vessilli esposti durante le incoronazioni imperiali. Arrivò in Giappone dalla Cina durante il regno di Kōtoku e divenne particolarmente popolare a partire dal periodo Momoyama e poi anche nel periodo Edo. Tanto che furono istituite delle tintorie specializzate nell’utilizzo di

¹⁵ HAMADA Nobuyoshi, *Utsukushii Nihon...*, cit., p. 56.

¹⁶ FUKUDA Kunio, *Iro no namae jiten (Color Name Encyclopedia)*, in *Nise murasaki no iro mihon karākōdo*, Color Therapy Life, <https://www.i-ro.com/dic/nisemurasaki>, 29/12/2022.

¹⁷ HAMADA Nobuyoshi, *Nihon no Dento Iro (Japanese Traditional Colors)*, PIE International, 2011.

quel singolo pigmento che prendevano il nome di *kōya*.¹⁸ Un colore simile è il *nasukon* 茄子紺 (Fig. 30), il cui nome deriva dalla melanzana proprio per la sua sfumatura, simile a quella della buccia della verdura.¹⁹ Essendo una pianta associata all'estate e all'autunno, molto spesso era utilizzato negli abiti primaverili come sorta di buon augurio per l'inizio della stagione successiva.²⁰



Fig. 30. Tinte *shikon* e *nasukon*.

Anche il rosso si accosta bene ai motivi decorativi primaverili. In particolare le tonalità più chiare e delicate, ma anche quelle dalle note più decise. Un esempio della prima tipologia è sicuramente il *jinzamomi* 甚三紅 (Fig. 31), variante più vivace del *suō*. I due erano i principali sostituti del pigmento rosso, precluso alle classi popolari. Nel caso del *jinzamomi*, il nome deriva da un famoso negozio che aveva per primo sperimentato la produzione di una tintura rossa senza l'utilizzo dello zafferano: il Kikyōya Jinzaburō.²¹ Le sue stoffe erano diventate talmente famose da essere denominate “sete *jinja*”.²²



Fig. 31. Tinta *jinzamomi*.

Nella prima metà del periodo Edo, con l'aggiunta di pigmento giallo, venne realizzato un colore più caldo: il *nakabeni* 中紅 (Fig. 32). Il nome deriva dalla tecnica di tintura, descritta anche nel manuale *Enji some hō hiden* (“I segreti della tinta rossa”, XVII secolo), che prevede di aggiungere agli ingredienti base la curcuma e la tinta chiamata *tamago iro*.²³

¹⁸ YUMIOKA Katsumi, *Kimono...*, cit., pp. 157-158.

¹⁹ FUKUDA Kunio, *Iro no namae jiten (Color Name Encyclopedia)*, in *Shikon no iro mihon karākōdo*, Color Therapy Life, <https://www.i-iro.com/dic/shikon>, 29/12/2022.

²⁰ HAMADA Nobuyoshi, *Utsukushii Nihon...*, cit., p. 60.

²¹ KOGAKI Takanori (a cura di), *Jinzamomi to ha*, <https://irocore.com/jinzamomi/>, 30/12/2022.

²² *Jinzamomi kinu*.

²³ YUMIOKA Katsumi, *Kimono...*, cit., p. 70.



Fig. 32. Tinta *nakabeni*.

Il rosso scarlatto, o *benihi* 紅緋 (Fig. 33), faceva parte della categoria di colori chiamata *hi*. Questa era originariamente costituita dalla robbia, ma dal periodo Heian l'ingrediente venne sostituito da estratto di *gardenia jasminoides* miscelato con quello di una specie locale di sequoia.²⁴ Si trattava del classico colore dell'abbigliamento dei ceti più elevati, di solito accompagnato da motivi decorativi estremamente ricchi. Successivamente al XIX secolo il *benihi* verrà realizzato con una combinazione di materiali naturali e chimici.²⁵



Fig. 33. Tinta *benihi*.

Nei testi buddhisti il corallo viene definito come uno dei “sette tesori” e per questo caratterizzato da un forte significato spirituale. Inizialmente, nel periodo Edo era estremamente popolare per adornare accessori come pettini e gioielli. Con l'innovazione da parte cinese dell'utilizzo dell'estratto di corallo nella pittura, venne introdotto anche nella produzione delle tinture.²⁶ Oltre al classico *sango iro* 珊瑚珠色, si diffuse anche il *sangoshu iro* (Fig. 34), che si ispirava più al materiale lavorato piuttosto che alla sua forma grezza ed era di un rosso più acceso. Era chiamato anche *chi iro*, “rosso sangue”.²⁷



Fig. 34. Tinta *sangoshu iro*.

Nell'*Onnakyō hidensho* (“Compendio segreto di figure di donne”), viene descritta la moda del primo periodo Edo e quanto il rosso fosse popolare tra le nobili donne. In particolare

²⁴ *Biancaea sappan*.

²⁵ HAMADA Nobuyoshi, *Utsukushii Nihon...*, cit., p. 28.

²⁶ YUMIOKA Katsumi, *Kimono...*, cit., p. 68.

²⁷ KOGAKI Takanori (a cura di), *Sangoshu iro to ha*, <https://irocore.com/sangoshu-iro/>, 30/12/2022.

l'*akabeni iro* 赤紅色 (Fig. 35) dalle note accese e intense. Tra le ere Jōkyō e Tenpō veniva utilizzato per ottenere un effetto maculato simile a quello dei cuccioli di daino.²⁸



Fig. 35. Tinta *akabeni iro*.

Il *beniaka* 紅赤 (Fig. 36) corrisponde, almeno in parte, al magenta ed è una sfumatura di rosso con una punta di viola. Possedere vestiti di questo colore normalmente era molto dispendioso, tanto che si diffuse il detto “un *monme*²⁹ di tintura per un *monme* d’oro”. Tra tutte le alternative realizzate appositamente per i ceti inferiori, questa era sicuramente la più costosa per la grande quantità di fiori di cartamo utilizzati per realizzarla.³⁰



Fig. 36. Tinta *beniaka*.

Un altro prodotto di punta dei tintori era il *konjō* 金青 (Fig. 37), un blu molto elegante con una sfumatura viola conosciuto attualmente come “blu di Prussia”. Inizialmente veniva utilizzato per decorare alcune statue e dipinti buddhisti. Il materiale principale per produrre questo pigmento era l’azzurrite e più essa veniva tritata finemente più si schiariva il colore. Ne sono un esempio il *gunjō* 群青 e il *byakugun* 白群 (Fig. 37). Tutto ciò è ben spiegato nel libro illustrato, *Jieziyuan Huazhuan* (“Manuale di pittura del giardino grande come un granello di senape”, XVII-XVIII secolo).³¹ Il *konjō* iniziò ad essere utilizzato sulla stoffa a partire dal periodo Edo, come illustrato in alcuni cataloghi.³²



Fig. 37. Tinte *konjō*, *gunjō* e *byakugun*.

²⁸ YUMIOKA Katsumi, *Kimono...*, cit., p. 27.

²⁹ 3.75 grammi.

³⁰ KOGAKI Takanori (a cura di), *Beniaka to ha*, <https://irocore.com/beniaka/>, 30/12/2022.

³¹ HAMADA Nobuyoshi, *Utsukushii Nihon...*, cit., p. 53.

³² Un esempio è lo *Yoshii Tōkichi some mihon-chō* (“Campionario di colori di Yoshii Tōkichi”).

Il verde era un colore che ricordava le rigogliose foglie degli alberi. Inizialmente ci si riferiva ad esso come *ao* 青, essendo un colore freddo che si avvicinava al blu. Una sfumatura particolarmente scura era denominata *sonidori no ao* 鳩鳥の青 ed è appunto da questo termine, *sonidori*, che deriva quello con cui il colore iniziò ad essere conosciuto successivamente, *midori*. In alcuni pigmenti del periodo Edo si utilizzava ancora *ao*, rimasto invariato nonostante l'evoluzione del lessico. Generalmente, la tintura si realizzava miscelando *tsuyukusa* con l'estratto dell'amur,³³ un tipo di albero da sughero.³⁴

In alcuni casi i pigmenti prendono il nome di piante le cui foglie iniziano a spuntare con la fine della stagione invernale. Un esempio è il *moegi iro* 萌黄色 (Fig. 38), che riproduce la sfumatura delle prime foglie che nascono in primavera. Proprio per questo tale tintura, che ha origine nel periodo Heian, simboleggia la giovinezza. Nella cronaca storica dell'*Heike monogatari* ("La storia della famiglia Taira", XIV secolo) sono citati due fanciulli, delle fazioni dei Taira e dei Minamoto, che indossavano armature con dettagli dipinti con questo pigmento.³⁵ *Moegi* può essere scritto anche come 萌葱, ma in questo caso si avvicina di più al verde scuro (Fig. 38) delle foglie del cipollotto, come si evince dal secondo carattere che compone il termine. Questa tintura è una delle tre che compone il sipario del teatro *kabuki*, insieme al *kaki iro* e al nero.³⁶



Fig. 38. Tinte *moegi iro*.

I colori della primavera si ritrovano anche nel *wakamidori*, il colore degli aghi di pino appena spuntati ed ebbe origine proprio durante il periodo Edo.³⁷

Una tintura tipica di questo periodo è la *yanagi iro* 柳色 (Fig. 39), che riproduce il colore delle foglie di salice nel primo mese estivo. È una sfumatura popolare sin dal periodo Heian,

³³ *Phellodendron amurense*.

³⁴ KOGAKI Takanori (a cura di), *Midori to ha*, <https://irocore.com/midori/>, 06/01/2023.

³⁵ Un diciottenne Taira no Atsumori e un appena ventenne Nasu no Yoichi.

³⁶ YUMIOKA Katsumi, *Kimono...*, cit., p. 41.

³⁷ KOGAKI Takanori (a cura di), *Wakamidori to ha*, <https://irocore.com/wakamidori/>, 07/01/2023.

come provano alcune descrizioni presenti nel *Murasaki Shikibu nikki* (“Diario di Murasaki Shikibu”,).³⁸ Il salice era una pianta molto amata, perché associata ad alcuni detti del buddhismo zen,³⁹ tanto che nel corso del tempo si svilupparono diverse varianti, che raggiunsero la massima popolarità a partire dal XVII secolo. Anche nel *Kokin wakashū* è presente un componimento con questo tema:⁴⁰

Se ci si guarda intorno, si vedono i salici e i ciliegi fondersi, la capitale si adorna di primavera.⁴¹



Fig. 39. Tinta *yanagi iro*.

Tinte estive

Una delle pigmentazioni più antiche nello spettro del blu è l'*hana iro*, dal colore intenso. Nel periodo Nara era chiamato *hanada iro* 縹色 (Fig. 40), e in quello successivo prese il nome con cui è conosciuta la tinta oggi. Solo con l'iniziare del XVII secolo, i due termini vennero ripristinati per distinguere le sottili differenze di due sfumature. *Hana iro* significa letteralmente, “colore del fiore”, perché veniva realizzato con l'estratto dei fiori di *tsuyukusa*.⁴² Questo era utilizzato anche nella preparazione di un particolare tipo di carta chiamato *boshigami*⁴³ e nella colorazione delle stampe *ukiyo*.⁴⁴ Il colore divenne talmente

³⁸ 左京は青色に柳の無紋の唐衣, “Sakyō in blu su un *kariginu* semplice con *yanagi iro*”, 柳の上白の御小袷, “Abiti di corte con *yanagi* sovrapposto al bianco”, *Murasaki Shikibu nikki*, in Kogaki Takanori (a cura di), *Yanagi iro to ha*, <https://irocore.com/yanagi-iro/>, 29/01/2023.

³⁹ Un esempio è 柳緑花紅, “boccioli rossi e salici verdi” sinonimo di “bellezza della natura”.

⁴⁰ HAMADA Nobuyoshi, *Utsukushii Nihon...*, cit., p. 94.

⁴¹ 見渡せば柳桜をこきまぜて都ぞ春の錦なりける, *Kokin wakashū*, in *Yanagi zakura o kokimazete: Yanagi to sakura no dezain*, Hikone Castle Museum, https://hikone-castle-museum.jp/exhibition_old/5635.html#:~:text=%E8%A6%8B%E6%B8%A1%E3%81%9B%E3%81%B0%E6%9F%B3%E6%A1%9C%E3%82%92,%E3%81%A7%E8%A1%A8%E7%8F%BE%E3%81%97%E3%81%A6%E3%81%84%E3%81%BE%E3%81%99%E3%80%82, 29/01/2023.

⁴² *Commelina communis*.

⁴³ *Aigami* 藍紙, JAANUS (Japanese Architecture and Art Net User System), <https://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/a/aigami.htm>, 02/01/2023.

⁴⁴ Paul M. WHITMORE, Glen R. Cass, “The Ozone Fading of Traditional Japanese Colorants”, *Studies in Conservation*, 33, 1, Abingdon, Taylor & Francis, Ltd., 1988.

famoso tra la popolazione che persino uno spettacolo del *rakugo* prese il nome di *Hana iro Momen*.⁴⁵



Fig. 40. Tinta *hana iro*.

Sempre originario della stessa epoca ma più scuro e costoso era l'*ai iro*. Nonostante si tratti chiaramente di una sfumatura di blu, nel periodo Heian era considerato parte delle tinture verdi, insieme al *kihada* e al *kariyasu*. Era estremamente popolare, soprattutto nella produzione artistica del mondo fluttuante. La sua fama uscì fuori dai confini giapponesi e adesso è conosciuto anche come *japan blue*.⁴⁶

Il *chigusa iro* 千草色 (Fig. 41) era un'altra variante dedicata agli abiti delle classi più altolocate, dove veniva anche utilizzato come base per tinture più complesse. Era un colore acceso con quella tipica sfumatura verde dei pigmenti a base di *tsuyukusa* ed è proprio da un'altra denominazione della pianta che prende il nome.⁴⁷ Viene citata anche nel manuale per tintori *Tekagami mon'yō setsuyō* ("Appunti sui motivi decorativi", XVII-XIX secolo), dove viene paragonata al cielo di Kyōto.⁴⁸ Grazie a queste annotazioni è stato possibile stabilire che fosse un colore popolare soprattutto in quella che attualmente è la regione del Kinki.⁴⁹



Fig. 41. Tinta *chigusa iro*.

Nel caso in cui si fosse voluta aggiungere una sfumatura verde al colore, veniva miscelato il ferro insieme agli altri ingredienti nel processo di produzione della tintura. Nel caso dell'*asagi iro* 浅葱色 (Fig. 42), prodotto con l'estratto dell'indaco giapponese,⁵⁰ questo

⁴⁵ HAMADA Nobuyoshi, *Utsukushii Nihon...*, cit., p. 79.

⁴⁶ YUMIOKA Katsumi, *Kimono...*, cit., p. 100.

⁴⁷ *Tsukikusa*.

⁴⁸ 京師にてそらいろをちくさいろといふ, in Yōrei,

<https://yourei.jp/%E4%BA%AC%E5%B8%AB%E3%81%AB%E3%81%A6>, 29/01/2023.

⁴⁹ HAMADA Nobuyoshi, *Utsukushii Nihon...*, cit., p. 76.

⁵⁰ *Persicaria tinctoria*.

viene aggiunto per rendere il pigmento più caldo. Nel periodo Heian veniva associato alla sfumatura delle foglie di cipollotto, da cui prende il nome. Per un certo periodo alcuni scritti presentarono il termine scritto anche con il carattere di “giallo” al posto di quello ufficiale, ma l’utilizzo venne smentito da Ise Sadatake nel XVIII secolo nel suo testo, *Anzai zuihitsu*.⁵¹ Questa incomprensione era dovuta al fatto che l’altro colore si poteva pronunciare anche *asaki*, creando confusione in chi era meno esperto nel campo delle tinture e dell’industria tessile. Essendo che abiti trattati con questo pigmento venivano spesso indossati dai samurai nelle zone di campagna, spesso era associato all’incuria e alla mancanza di gusto. Verso la fine del periodo Edo però divenne il colore delle divise del Shinsengumi - ⁵² accostato al motivo chiamato *dandara*.⁵³



Fig. 42. Tinta *asagi iro*.

Quando veniva mescolata con l’estratto di *tsuyukusa*, questa tintura prendeva il nome di *hana asagi*. Tale variante fu realizzata nella seconda metà del XIX secolo ed era caratterizzata da una sfumatura più scura e intensa.⁵⁴

Il *sabi onando* 錆御納戸 (Fig. 43), chiamato anche semplicemente *sabi nando*, era un blu sbiadito molto popolare nel periodo Edo. Derivava dall’*onando iro* a cui veniva aggiunto dell’ossidante per dargli quella tipica sfumatura grigia. Era per questo più austero e semplice, e quindi considerato particolarmente elegante. Si dice che il motivo per cui nel nome di questa tinta si utilizzasse il carattere 御 *go*,⁵⁵ fosse perché era stata ricreata per la prima volta all’interno della residenza shogunale. Tuttavia, essendoci casi in cui viene scritto semplicemente come *sabi nando*, si sono sviluppate anche altre teorie.⁵⁶

⁵¹ “Anzai zuihitsu”, in Kotobank,

<https://kotobank.jp/word/%E5%AE%89%E6%96%8E%E9%9A%8F%E7%AD%86-29153>, 02/01/2023.

⁵² Stephane LUN, "A Guide on Shinsengumi: the background and management.", 2021.

⁵³ KOGAKI Takanori (a cura di), *Asagi iro to ha*, <https://irocore.com/asagi-iro/>, 02/01/2023.

⁵⁴ YUMIOKA Katsumi, *Kimono...*, cit., p. 96.

⁵⁵ Suffisso onorifico.

⁵⁶ KOGAKI Takanori (a cura di), *Sabi Onando to ha*, <https://irocore.com/sabionando/>, 02/01/2023.



Fig. 43. Tinta *sabi onando*.

Dai toni più delicati è invece il *benikake sora iro*, un azzurro cielo violaceo. Per realizzarlo si utilizzavano l'estratto di cartamo e di indaco. Veniva chiamato anche *kobeki*, in riferimento al colore del cielo. Altre tinte simili erano il *niai* e il *benikake hana iro*. Questa tinta divenne popolare verso la metà del periodo Edo.⁵⁷

Sempre con la *persicaria tinctoria* veniva prodotto il *kamenozoki* 甕覗 (Fig. 44), un azzurro estremamente chiaro con un tocco di verde. Il nome deriva dalla tecnica di tintura della stoffa con l'estratto di indaco, che veniva immersa nella miscela contenuta in un vaso di ceramica, appunto *kame*. In questo caso specifico, essendo la sfumatura molto delicata, bastava un solo passaggio. Si dice anche che derivasse dal verbo *nozoku* e si riferisse al colore del cielo che si poteva osservare “buttando l'occhio” nel riflesso dell'acqua dentro una giara.⁵⁸ Può essere chiamato anche *nozoki iro*.



Fig. 44. Tinta *kamenozoki*.

Come il corallo⁵⁹ anche il lapislazzulo era considerato uno dei sette tesori del buddhismo. Proprio per questo la sfumatura conosciuta come *ruri iro* 瑠璃色 (Fig. 45) era infusa di un significato spirituale profondo. Arrivata dalla Cina grazie al suo utilizzo nella produzione di ceramiche, questa tinta ben presto venne utilizzata anche sulle stoffe. Gli ingredienti principali non erano di origine naturale, si trattava principalmente di cobalto e feldspato in polvere che venivano poi miscelati. Il pigmento, di un blu acceso con note violacee, ricordava

⁵⁷ HAMADA Nobuyoshi, *Utsukushii Nihon...*, cit., p. 80.

⁵⁸ YUMIOKA Katsumi, *Kimono...*, cit., p. 111.

⁵⁹ Vedi p. 66.

il fondo del mare e poteva quindi essere associato a motivi decorativi che si accostavano a questo tipo di ambiente; sempre con grande attenzione alla sacralità del soggetto.⁶⁰



Fig. 45. Tinta *ruri iro*.

Tra le tinture più comuni tra la popolazione, vi era il *tetsukon* 鉄紺 (Fig. 46), un blu scuro con una sfumatura grigio-verde. La richiesta del *kon iro* era talmente tanto elevata, che esistevano negozi specializzati nella realizzazione di stoffe di questo colore: i *konya*. Inoltre, da questo pigmento ne derivano altri che costituiscono le tinture viola più importanti del periodo Edo. Aggiungendo il prefisso *tetsu*, “metallo”, si distingueva questo da altri pigmenti della stessa categoria. Si avvicina molto al *koiai*, utilizzato nel periodo Heian.⁶¹



Fig. 46. Tinta *tetsukon*.

L'*oribe iro* 織部色 (Fig. 47), invece, è stato denominato come la tipologia di ceramica realizzata con lo stesso pigmento verde scuro. Il nome di questa pratica, a sua volta, deriva dal grande maestro della cerimonia del tè, Furuta Oribe, che influenzò diverse arti. L'*oribe iro* incorpora quindi la percezione di questo rituale e alcuni concetti del buddhismo zen.⁶²



Fig. 47. Tinta *oribe iro*.

⁶⁰ KOGAKI Takanori (a cura di), *Ruri iro to ha*, <https://irocore.com/ruri-iro/>, 02/01/2023.

⁶¹ HAMADA Nobuyoshi, *Utsukushii Nihon...*, cit., p. 80.

⁶² KOGAKI Takanori (a cura di), *Oribe iro to ha*, <https://irocore.com/oribe/>, 10/01/2023.

Tinte autunnali

Anche il gelso poteva diventare un materiale utile alla produzione di tinture e dava il nome a varie tonalità, tra cui la *kuwanomi* 桑の実 (Fig. 48). Inizialmente era chiamata semplicemente *kuwa* o *kuwa iro*, ma essendo che questa sfumatura di viola era prodotta con i frutti mentre la corteccia poteva essere utilizzata per realizzare un marrone molto chiaro, i due termini vennero distinti.⁶³



Fig. 48. Tinta *kuwanomi*.

Un colore più vivace che accompagnava i motivi decorativi autunnali era il giallo. Poteva anche avere valore beneaugurale, essendo un colore associato alla famiglia imperiale, utilizzato dai funzionari di corte di medio livello.

Un esempio era l'*ukon iro* 鬱金色 (Fig. 49), che rappresentava la ricchezza e la fortuna.⁶⁴

Per questo spesso la stoffa dei borselli per le monete e degli involti dei regali era tinta con questo pigmento. Il nome deriva dal materiale principale con cui veniva prodotta la tintura, la curcuma.⁶⁵ Se combinata con la liscivia, produceva una sfumatura più rossastra, mentre con l'aceto raggiungeva toni di giallo piuttosto brillanti. Questi procedimenti erano scritti nel *Tekagami mon 'yō setsuyō* ("Appunti dei motivi decorativi") e nel *Nihon ika hiyō* ("Annotazioni della residenza giapponese"). Soprattutto durante il periodo Edo, quando i colori accesi erano molto apprezzati da qualsiasi branca della popolazione, raggiunse la stessa popolarità dell'*ake iro*, un rosso scarlatto conosciuto sin dall'VIII secolo.⁶⁶ A seguito dell'inasprirsi delle leggi suntuarie, però, venne bandito verso la metà del Settecento circa.⁶⁷



Fig. 49. Tinta *ukon iro*.

⁶³ HAMADA Nobuyoshi, *Utsukushii Nihon...*, cit., p. 158.

⁶⁴ Per il modo di dire 金が盛んに増える *Kin ga sakan ni fueru*, "la ricchezza aumenta".

⁶⁵ *Ukon*.

⁶⁶ KOGAKI Takanori (a cura di), *Ake iro to ha*, <https://irocore.com/ake/>, 04/01/2023.

⁶⁷ HAMADA Nobuyoshi, *Utsukushii Nihon...*, cit., p. 118.

Una sfumatura più chiara caratterizzava, invece, il *tōō* 藤黄 (Fig. 50). Il termine si riferiva a una tipologia di glicine della famiglia delle *Guttiferae* di colore giallo, originario del Myanmar e della Thailandia. Questa tintura, realizzata con la linfa della pianta, risale al periodo Nara; ne sono testimonianza alcuni testi letterari dell'epoca. Dal XVII secolo, divenne un materiale fondamentale nella produzione tessile con la tecnica *yūzen*, nonché uno dei pigmenti principali da utilizzare nella produzione artistica di quadri e stampe.⁶⁸



Fig. 50. Tinta *tōō*.

Intorno alle ere Anei e Tenmei (1772-1789) divenne molto popolare il pigmento chiamato *tōmorokoshi iro* o *morokoshi iro*. Il termine derivava dalla pianta di mais, con il suo giallo caldo e brillante. Secondo alcune annotazioni dell'epoca era una tintura prodotta con la buccia degli *yamamomo*, erroneamente chiamati “corbezzoli cinesi”, e l'allume.⁶⁹

Più chiaro, ma sempre con quei toni brillanti, è il *kihada* 黄蘗 (Fig. 51). Una sfumatura di giallo realizzata con l'estratto della corteccia di un particolare tipo di agrume⁷⁰ che risale al periodo Nara. Il carattere 蘗 *kihada*, infatti, significa “corteccia”. Questo tipo di tintura era largamente diffusa e veniva usata anche per colorare la carta, che prendeva quindi il nome di *obakushi*.⁷¹ Quest'ultima veniva spesso usata per i sutra e altri tipi di documenti ufficiali.⁷²



Fig. 51. Tinta *kihada*.

Il *tamago iro* 玉子色 (Fig. 52) riprendeva il colore del tuorlo dell'uovo, da cui prende il nome. È apparso per la prima volta sugli abiti del primo periodo Edo ed era menzionato nella

⁶⁸ YUMIOKA Katsumi, *Kimono...*, cit., p. 180.

⁶⁹ HAMADA Nobuyoshi, *Utsukushii Nihon...*, cit., p. 125.

⁷⁰ Famiglia delle *Rutaceae*.

⁷¹ Altra lettura di 蘗 sono *haku* e *byaku*.

⁷² KOGAKI Takanori (a cura di), *Kihada to ha*, <https://irocore.com/kihada/>, 04/01/2023.

popolare canzone *Hataori uta*, presente anche in *Kōshoku ichidai onna*⁷³ di Ihara Saikaku. Esisteva anche la sfumatura associata al giallo pallido del guscio delle uova, chiamato *tori no ko iro* 鳥の子色 (Fig. 52).^{74 75}



Fig. 52. Tinta *tamago iro* e *tori no ko iro*.

L'*usuki* 浅黄 (Fig. 53) è un altro tipo di tinta chiara realizzata con miscanto e liscivia. Nell'*Engishiki* ("Procedure dell'era Engi", 927) del periodo Heian è descritto come il colore opposto al *fuka kiiro*, o "giallo intenso". A causa della sua vecchia denominazione, *asagi*, spesso veniva confuso con l'*asagi iro*.

Rimaneva l'incertezza su quale fosse l'*asagi* scritto nel diario: "che si riferisse al blu o al giallo?"⁷⁶

Questa problematica legata alla loro omonimia continuò anche nel periodo Edo, quando si decise di soprannominare il pigmento *usu tamago*. Con lo stesso intento divenne poi di uso comune riferirsi ad esso con il termine *usuki*.⁷⁷



Fig. 53. Tinta *usuki*.

Ancora più chiaro, perfetto per abiti sobri ed eleganti, è il giallo *mushikuri iro* 蒸栗色 (Fig. 54). Il suo nome si riferisce al colore delle castagne arrostate e spesso è accompagnato da motivi naturali con questo tema. Si penserebbe che faccia riferimento al marrone rossiccio della superficie interna, ma invece è proprio dall'interno che prende ispirazione questa tintura.

⁷³ IHARA Saikaku, *Kōshoku ichidai onna* ("Vita di una donna licenziosa", 1686), trad. di Lydia Origlia, Milano, SE, 2016.

⁷⁴ Lett. "color pulcino".

⁷⁵ KOGAKI Takanori (a cura di), *Tamago iro to ha*, <https://irocore.com/tamago-iro/>, 04/01/2023.

⁷⁶ あさぎと日記にはべなるをば『青き色か、黄なる色か』などおぼつかなくてく [...], in Takehana Isao (a cura di), *Imakagami* ("Il nuovo specchio"), 3, Tōkyō, Kōdansha, 1984.

⁷⁷ HAMADA Nobuyoshi, *Utsukushii Nihon...*, cit., p. 125.

Per questo fa parte del gruppo delle sfumature del giallo, a differenza di tutte le altre chiamate *kuri*.⁷⁸



Fig. 54. Tinta *mushikuri iro*.

Lo *shiro tsurubami* 白椽 (Fig. 55), a differenza di molti casi precedenti, era un colore associato alla servitù e raramente lo si vedeva accompagnare le ricche decorazioni degli abiti delle classi più agiate. In quei casi eccezionali, questo accostamento avveniva solo perché si trattava di una tonalità tipicamente autunnale, con le sue tinte giallo-marroni estremamente delicate. Ci sono stati anche casi in cui fu utilizzato per abiti adibiti alle veglie funebri, essendo molto sobrio. Era chiamato così perché l'ingrediente principale della tintura era il guscio della *tsurubami*,⁷⁹ comunemente conosciuta come castagna d'India.⁸⁰



Fig. 55. Tinta *shiro tsurubami*.

Anche il *kuwazome* 桑染 (Fig. 56) è un giallo spento tendente al marrone che, nonostante il generale significato di ricchezza associato al colore, non era considerato nobile. Durante il periodo Edo prese anche il nome di *kuwacha* e con lo stesso prefisso tutte le tinture a base di estratto di gelso. Esse sono estremamente numerose essendo un pigmento comune sin dall'antichità. Gli ingredienti venivano mescolati con la liscivia creando una mistura in cui la stoffa andava immersa più e più volte per ottenere il risultato sperato.⁸¹



Fig. 56. Tinta *kuwazome*.

⁷⁸ KOGAKI Takanori (a cura di), *Mushikuri iro to ha*, <https://irocore.com/mushikuri-iro/>, 04/01/2023.

⁷⁹ YUMIOKA Katsumi, *Kimono...*, cit., p. 189.

⁸⁰ Famiglia delle *Fagaceae*.

⁸¹ KOGAKI Takanori (a cura di), *Kuwazome to ha*, <https://irocore.com/kuwazome/>, 04/01/2023.

Quando l'olio di colza divenne un combustibile di uso comune, iniziò a diffondersi anche un pigmento che ne prendeva il nome e il colore giallo bruno: il *natane abura iro* 菜種油色 (Fig. 57). In particolare, veniva utilizzato per i *kamishimo* – capi d'abbigliamento tipici della classe samuraica e indossati durante le cerimonie e gli eventi ufficiali⁸² – in canapa nell'era Genbun (1736-1741) e per quelli foderati nell'era Tenmei (1781-1789). Dal colore dei petali del fiore di colza prende, invece, il nome il *na no hana iro* 菜の花色 (Fig. 57).⁸³



Fig. 57. Tinte *natane abura iro* e *na no hana iro*.

Anche l'arancione era una tonalità estremamente popolare tra i colori autunnali. In particolare quella tintura chiamata *kaki iro*. Si tratta di una sfumatura molto intensa che ricorda il frutto del caco, da cui prende il nome. È stata utilizzata sugli abiti per molto tempo e può essere distinta in due sottocategorie: i primi pigmenti, l'effettivo *kaki iro* 柿色 e il *terigaki* 照柿色 (Fig. 58), sono associati al frutto solo perché si ispiravano al colore del caco; il secondo pigmento, *kakishibu iro*, è prodotto con il succo del frutto stesso e fa parte delle tinture marroni.⁸⁴

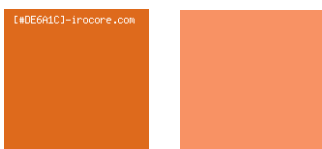


Fig. 58. Tinte *kaki iro* e *terigaki*.

Alcuni pigmenti prendono ispirazione dalla fauna, come nel caso dell'*hiwa iro* 鶺鴒色 (Fig. 59). Il nome deriva da una specie di cardellino che vive in Hokkaido – e poi migra in Siberia in inverno – e le cui piume hanno una particolare sfumatura di verde chiaro, tendente al giallo.

⁸² “Kamishimo”, in Kotobank, <https://kotobank.jp/word/%E8%A3%83-46681>, 04/01/2023.

⁸³ HAMADA Nobuyoshi, *Utsukushii Nihon...*, cit., p. 126.

⁸⁴ KOGAKI Takanori (a cura di), *Kaki iro to ha*, <https://irocore.com/kaki-iro-2/>, 04/01/2023.

Altro esempio è l'*uguisu iro* 鶯色 (Fig. 59), che però fu associato al verde solo dal periodo Meiji.⁸⁵



Fig. 59. Tinte *hiwa* e *uguisu iro*.

Tinte invernali

Nel periodo Kanbun, i *kosode* più raffinati presentavano decorazioni *goshodoki*. I colori delle stoffe più adatti erano quelli scuri e intensi, in grado di far risaltare maggiormente i disegni dell'abito. Un esempio è il *kurobeni* 黒紅 (Fig. 60), una tonalità di viola bruno rossastra che veniva utilizzata prevalentemente in inverno. Il pigmento si realizzava con una base di rosso a cui veniva applicato l'estratto scuro della noce di Betel.⁸⁶ Si trattava della sfumatura di viola che più si avvicinava al nero poiché il materiale prodotto dalla palma poteva essere utilizzato solo diluito in quantità limitate.⁸⁷

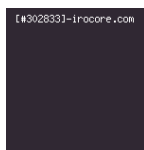


Fig. 60. Tinta *kurobeni*.

Il bianco non era solo un colore associato ai ranghi più bassi dei funzionari di corte e ad eventi importanti. Poteva avere il significato di “purezza”, soprattutto per il suo legame con lo shintō e i suoi rituali. Tale questione della spiritualità era però una medaglia, dove l'altra faccia era costituita dal tabù della morte. Anche gli abiti da lutto erano infatti di questo colore. Era anche un colore caratteristico dell'abbigliamento invernale; soprattutto quando associato a particolari festività che segnavano l'inizio della stagione o del nuovo anno.⁸⁸

⁸⁵ HAMADA Nobuyoshi, *Utsukushii Nihon...*, cit., p. 129.

⁸⁶ YUMIOKA Katsumi, *Kimono...*, cit., p. 164.

⁸⁷ HAMADA Nobuyoshi, *Utsukushii Nihon...*, cit., p. 176.

⁸⁸ Ivi., cit., p. 168.

Una colorazione tipica, perfetta per i vestiti delle persone appartenenti alle classi nobili, era la *shironeri* 白練 (Fig. 61). Prendeva il nome dalla tecnica che veniva utilizzata per rimuovere la sfumatura gialla dalla seta, creando un abito di una purezza unica che ricordava il bianco l'avorio.⁸⁹

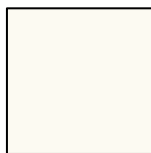


Fig. 61. Tinta *shironeri*.

Il *geppaku* 月白 (Fig. 62), invece, aveva una sfumatura blu e veniva associato alla luce della luna. Se era letto in un'altra maniera, come *tsukishiro*, era perché si riferiva al modo in cui il cielo si schiariva man mano che la luna si levava nel cielo. In particolare, esprimeva i sentimenti di chi aspettava con impazienza il momento in cui fosse stata piena per poterla contemplare. Era una delle sfumature di bianco più eleganti.⁹⁰



Fig. 62. Tinta *geppaku*.

Tra queste tinture rientra anche la *gin iro* o *shironezumi* 白鼠 (Fig. 63). Si tratta di un grigio pallido con una luce argentea che rientrava nella categoria dei *sumi no gosai*, “i cinque colori a inchiostro”, di cui era la gradazione più chiara.



Fig. 63. Tinta *shironezumi*.

Il nero, praticamente al pari del bianco, era un colore elegante e austero. Era una soluzione perfetta per mostrare tutta la bellezza di un paesaggio invernale e gli elementi naturali e non che lo caratterizzavano. Le origini molto antiche della tintura hanno permesso la formazione di alcune varietà, nel corso del tempo.⁹¹

⁸⁹ YUMIOKA Katsumi, *Kimono...*, cit., p. 201.

⁹⁰ KOGAKI Takanori (a cura di), *Geppaku to ha*, <https://irocore.com/geppaku/>, 04/01/2023.

⁹¹ YUMIOKA Katsumi, *Kimono...*, cit., p. 197.

Una delle sfumature caratteristiche di periodo Edo era lo *shikkoku* 漆黒 (Fig. 64), un nero lucido che si ispirava al colore della lacca. Il termine era antonimo di *junpaku* 純白 (Fig. 64), il bianco puro, ed esprimeva l'intensità di questa tipologia di tintura. Con *shikkoku* si descrivevano spesso l'oscurità e dei capelli particolarmente lucidi e scuri, come anche alcune emozioni negative associate al colore.⁹²



Fig. 64. Tinte *shikkoku* e *junpaku*.

Esistevano poi i cosiddetti *sumi no gosai* 墨の五彩, le “cinque sfumature dell'inchiostro”. Si trattava di tinte di un nero tendente al grigio alle quali ci si poteva semplicemente riferire come *sumi iro* 墨色 (Fig. 65). Sin dalla sua invenzione, questo pigmento era utilizzato per gli abiti di uso comune dei monaci. L'inchiostro era realizzato con cenere di alta qualità prodotta bruciando legno di pino insieme all'olio di colza, a cui venivano poi aggiunti aromi e colla per addensarlo. Nella preparazione della tintura veniva utilizzato proprio l'inchiostro, mescolato ad altri ingredienti come il ginepro e la noce di Betel.⁹³



Fig. 65. Tinta *sumi iro*.

Il *binrōjiguro* 檳榔子黒 (Fig. 66) è un pigmento con delle sfumature blu. Prende il nome dal materiale principale necessario alla sua realizzazione, la noce di Betel⁹⁴, che viene utilizzata su una base di indaco. Nel periodo Edo era considerata una delle tinte nere più raffinate e costose, usata solo per i ranghi più elevati. Persino Ihara Saikaku parlò di quanto fossero alti

⁹² KOGAKI Takanori (a cura di), *Shikkoku to ha*, <https://irocore.com/sikkoku/>, 06/01/2023.

⁹³ HAMADA Nobuyoshi, *Utsukushii Nihon...*, cit., p. 181.

⁹⁴ *Binrōji* 檳榔子.

i prezzi dei prodotti della palma di Betel.⁹⁵ Esisteva anche una versione con un accenno cremisi, chiamata *benishitaguro* 紅下黒 (Fig. 66).



Fig. 66. Tinte *binrōjiguro* e *benishitaguro*.

Molte sfumature marroni tipiche dell'inverno prendono il nome da alcuni dei più popolari attori *kabuki* del periodo Edo (Fig. 67). Questo è dovuto soprattutto al fatto che essi diventavano vere e proprie icone di moda rendendo alcune tinture indispensabili per quelle persone che volevano sfoggiare un abito dai gusti raffinati senza andare contro le leggi suntuarie dell'epoca. Un esempio è lo *shikancha* 芝翫茶, un marrone rossiccio simile al mattone, prediletto di Nakamura Utaemon III. Il termine deriva da un haiku composto dall'attore "Shikan" e, come molti altri pigmenti simili si riferisce al colore del tè. Abiti con questa tintura vennero commissionati principalmente da esperti e appassionati di *kabuki*. La fama dello *shikancha* si estese oltre l'ambito della moda, alla cosmetica, cucina e medicina. Nonostante Utaemon III fosse solo una persona, riuscì a influenzare notevolmente la cultura del tempo.⁹⁶

Anche Onoe Kikugōrō I rese una sfumatura di marrone popolare grazie a un *haiku* da lui composto, "Baikō". Il *baikōcha* 梅幸茶 un pigmento giallo-bruno che diventò molto popolare anche nell'arte pittorica. Anche il *rokōcha* 路考茶, divenne famoso tra i pittori, ma in particolare nella produzione delle stampe. Si trattava di un marrone tendente al verde, associato all'attore Segawa Kikunojō II. Senza contare il *rikancha* 璃寛茶, il cui termine deriva dal nome con cui era conosciuto Arashi Kichisaburō II, Rikan. Questo bruno scuro era

⁹⁵ 檳榔子の買置して家をうしなはれける, "Ho comprato delle noci di Betel e ho perso la casa[...]", *Kōshoku gonin onna*, in Hidaka Kazumi, *Binrōji zomeiro*, <https://mbp-japan.com/miyazaki/ptech/column/5097296/>, 29/01/2023.

⁹⁶ KOGAKI Takanori (a cura di), *Shikancha to ha*, <https://irocore.com/shikancha/>, 12/01/2023.

molto alla moda alla fine del periodo Edo e veniva usato per un design a strisce conosciuto come *rikanjima*.⁹⁷



Fig. 67. Tinte *shikancha*, *baikocha*, *rokōcha* e *rikancha*.

Anche se inizialmente era un colore che veniva associato ai ceti medio-bassi, col tempo anche il grigio divenne popolare tra le classi nobili – insieme al marrone e all’azzurro – come sfumatura tipicamente invernale. Associato al colore della pelliccia del topo, era comunemente conosciuto come *nezumi iro*. Le principali tonalità erano elencate esaustivamente nel sistema dei *Shijū haccha hyaku nezumi* (“Quarantotto marroni e cento grigi”). La tintura era facile da ottenere e di solito conteneva del ferro. Può essere chiamato anche *hai iro*, anche se in quel caso si tratta di una sfumatura differente. In alcuni casi, il nome completo del pigmento derivava dal colore che poi veniva sbiadito fino a diventare grigio, come nel caso del *konnezu* 紺鼠 (Fig. 68) o *beni nezu* 紅鼠; in altri prendeva ispirazione da un luogo, come per *fukagawa nezumi* 深川鼠 (Fig. 68).⁹⁸ Quest’ultimo divenne talmente popolare da essere citato persino dal poeta Ōta Nanpo (1749-1823), che scrisse:

Il *minato nezumi*, ultimamente ha ottenuto una certa fama come *fukagawa nezumi*.⁹⁹

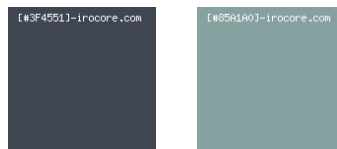


Fig. 68. Tinte *konnezu* e *fukagawa nezumi*.

C’erano anche alcuni casi, in cui il nome si riferiva a un personaggio famoso. Un esempio è il *komachinezu* 小町鼠 (Fig. 69), che da quando venne associato alla poetessa Ono no Komachi, iniziò ad essere lodato per la sua estrema eleganza e delicatezza. Addirittura, a Edo

⁹⁷ HAMADA Nobuyoshi, *Utsukushii Nihon...*, cit., pp. 191-192.

⁹⁸ KOGAKI Takanori (a cura di), *Nezumi iro to ha*, <https://irocore.com/nezumi-iro/>, 15/01/2023.

⁹⁹ みなと鼠。此のころ流行して深川鼠と云ふ, in *Tekagami mon yō setsuyō*, XVII-XIX secolo, Awagami factory, <https://awagami.jp/products/5128000>, 24/01/2023.

le belle donne iniziarono ad essere chiamate con il loro nome seguito dal suffisso “komachi”.¹⁰⁰



Fig. 69. Tinta *komachinezu*.

¹⁰⁰ TAKATSUKI Miki (a cura di), *365 Hi Nippon no Iro Zukan* (“Libro illustrato dei colori giapponesi in 365 giorni”), Tōkyō, Genkōsha, 2020.

Conclusioni

Si può quindi dire che i vari elementi che compongono gli abiti del periodo Edo possono essere analizzati da un punto di vista semiotico. Più precisamente osservando i dettagli che li compongono, come i motivi decorativi e il pigmento utilizzato per tingervi, si possono estrapolare numerose informazioni sulla situazione socio-culturale dell'epoca.

Con l'aiuto di testi scritti, quali i registri delle leggi suntuarie e gli *hinagata*, si riesce intanto a verificare in che modo era organizzata gerarchicamente la popolazione e come, in base a ciò, fosse adeguato a vestirsi. Questo, rientrando nei costumi di quegli anni, contribuisce alla raccolta di fattori necessari a creare un quadro completo durante la ricerca. La moda, come visto precedentemente, non è un fenomeno esente da influenze e giochi di potere tipici di un gruppo sociale e per questo non si basa solo sul gusto e la popolarità di un dato elemento tra le persone. Facendo convergere le scelte individuali da quelle imposte da figure in posizioni superiori si nota quanto variegato possa essere il mondo dell'abbigliamento del periodo Edo. Un solo motivo decorativo, un solo colore, ha mille sfumature e non solo visivamente ma anche culturalmente parlando.

Resta il fatto che non è necessario comparare l'aspetto dei vestiti con testi come questi per notare quanta ricchezza di significato sia presente al loro interno. Nel corso di questa analisi sono emersi numerosi elementi della letteratura, dell'arte e del teatro che, sia per associazioni o rappresentazioni dirette, sono presenti sulla stoffa. Dall'illustrazione di scene caratteristiche di particolari opere o poesie, alla riproduzione dei lavori di famosi pittori, molti abiti dimostrano non solo un'elevata conoscenza da parte del produttore ma anche di chi li indossava dando anche un'idea – almeno parziale – dell'educazione della popolazione. Oltre a questo, dimostra anche la popolarità raggiunta da certe arti performative, come il kabuki, nel creare vere e proprie tendenze in fatto di abbigliamento. Senza contare che l'utilizzo di particolari tinture può fornire dettagli su come erano prodotti anche i colori necessari per realizzare stampe e dipinti.

Un altro tipo di informazioni che si possono raccogliere risiede proprio negli ingredienti che venivano mescolati per creare i vari pigmenti. Questi, principalmente di origine naturale, forniscono dati sugli sviluppi dell'agricoltura, del commercio, dei trasporti e delle tecniche

di tintura.¹ Considerato che i colori hanno origine proprio dai prodotti dei campi coltivati, non è inusuale che si riescano a ottenere informazioni anche in questi ambiti. Inoltre, spesso le piante utilizzate non avevano solo un significato poetico ma erano legate anche ai loro effetti benefici e, per questo si credeva che allo stesso modo anche le stoffe di quei colori possedessero le medesime proprietà.²

Per quando le informazioni siano molteplici e forse impossibili da mettere insieme nella loro interezza non è esclusa la capacità degli abiti di fornire dati a livello socio-culturale grazie ai segni e simboli che li compongono. Se anche l'intento dell'autore del capo non fosse stato quello di comunicare qualcosa attraverso i motivi decorativi o i colori utilizzati, resta il fatto che ne traspaiono una serie di codici con la potenzialità di incrementare la conoscenza non solo della moda, ma anche dell'arte, della letteratura, della storia e altri elementi che compongono il panorama dell'epoca. Lo dimostrano tutti quei concetti che espressi nei testi che si possono confermare direttamente sulla stoffa.

¹ Monica BETHE, "Reflections on *Beni...*", cit., p. 133.

² MAEDA Ujō, *Nihon kodai no saishiki to some* (Japanese colors and dyes of ancient times), Tōkyō, Kawade Shobōshinsha, 1975.

Bibliografia

AMINO Yoshihiko, Ishida Hisatoyo, "Shokunin" ("Craftsmen"), *Kinsei fūzoku zufu* ("Genre painting of the early modern period"), 12, Tōkyō, Shogakkan, 1983.

網野善彦近、石田尚豊、「職人」、『世風俗図譜』、第 12 卷、東京、小学館、1983 年

ASPERS Patrik, Frédéric Goart, *Sociology of Fashion - Order and Change, Annual Review of Sociology*, 39, 2013.

BAL Mieke, Norman Bryson, *Semiotics and Art History, The Art Bulletin*, 73, 2, 1991, p. 174.

BARNARD Malcom, *Fashion as Communication*, Londra, Routledge, 2002.

BETHE Monica, "Reflections on *Beni*: Red as a Key to Edo-Period Fashion", in Dale Carolyn Gluckman, Sharon Sadako Takeda (a cura di), *When Art Became Fashion: Kosode in Edo-Period Japan*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1992, pp. 133-153.

BRAUDEL Fernand, "The Structure of Everyday Life", *Civilization and Capitalism, 15th-18th Century*, 1, Berkeley, University of California Press, 1992.

CHEN Yuan, "Legitimation Discourse and the Theory of the Five Elements in Imperial China", *Journal of Song-Yuan Studies*, 44, 1, Athens, University of Georgia, 2014.

CRANE Diana, Bovone Laura, "Approaches to material culture: the sociology of fashion and clothing", *Poetics*, 34, Amsterdam, Elsevier, 2006.

CRAWCOUR E. S., "Some Observations on Merchants," *Some Observations on Merchants, a translation of Mitsui Takafusa's Chōnin Kōken Roku, Transactions of the Asiatic Society of Japan*, 3, 8, Tōkyō, Asiatic Society of Japan, 1961.

CULLER J., *Framing the Sign: Criticism and Its Institutions*, Norman, Okla., and London, 1988.

FRIEDLAND Roger, Mohr John, "The Cultural Turn in American Sociology", in Roger Friedland, John Mohr (a cura di), *Matters of Culture: Cultural Sociology in Practice*, New York, Cambridge University Press, 2004.

FUJI Kenzo (a cura di), *Kaku to kisetsu ga hitome de wakaru—Kimono no mon-yo* (“Kimono Patterns—A guide to their rank and seasons”), Tōkyō, Sekai Bunka Publishing, 2009.

藤井健三、『格と季節がひと目でわかる きものの文』、東京、世界文化社、2009年

FUKUDA Kunio, *Iro no namae jiten 507* (“Color Name Encyclopedia 507”), Tōkyō, Shufunotomo, 2017.

福田邦夫、『色の名前辞典 507』、東京、主婦の友社、2017年

GLUCKMAN Dale Carolyn, “Toward a New Aesthetic: The Evolution of the Kosode and Its Decoration”, in Dale Carolyn Gluckman, Sharon Sadako Takeda (a cura di), *When Art Became Fashion: Kosode in Edo-Period Japan*, trad. di Amanda Mayer Stinchecum, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1992.

GLUCKMAN Dale Carolyn, Takeda Sharon Sadako, “Introduction”, in Dale Carolyn Gluckman, Sharon Sadako Takeda (a cura di), *When Art Became Fashion: Kosode in Edo-Period Japan*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1992

HASHIMOTO Sumiko, “Tōkyō Kokuritsu Hakubutsukan hokan no moji-chirashi ishō kosode ni tsuite zoku” (Kosode with designs of scattered characters in the Tōkyō National Museum collection, part 2), *Museum*, 353, 1980.

橋本澄子、「東京国立博物館訪看の文字チラシ衣装小袖について俗」、『博物館』、第353巻、1980年

HAMADA Nobuyoshi, *Utsukushii Nihon no Dentō Iro* (“Beautiful Japanese Traditional Colors”), PIE International, 2021.

濱田信義、『美しい日本の伝統色』、パイインターナショナル、2021年

HIKEDA Hiroko, “A Type and Motif-Index of Japanese Folk-Literature”, *FF Communications*, 209, Helsinki, Suomalainen tiedeakatemia, 1971.

IAZZETTA Claudia, “Dalle Parole alle Immagini. Alcuni Esempi di Trasposizioni e Riscritture di Personaggi Femminili nel Teatro Nō”, Marta Boscolo Marchi (a cura di), *Trame Giapponesi*, Crocetta del Montello, Antiga Edizioni, 2022.

IHARA Saikaku, *Kōshoku gonin onna* (“Five women who loved love”, 1686), trad. di William Theodore de Bary, Rutland, Vermont: Charles E. Tuttle Co., 1956.

IHARA Saikaku, *Nihon Eitaigura* (“Il magazzino eterno del Giappone”, 1688), trad. di Michele Marra, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1983.

IHARA Saikaku, *Kōshoku ichidai onna* (“Vita di una donna licenziosa”, 1686), trad. di Lydia Origlia, Milano, SE, 2016.

JACKSON Anna, “L’abbigliamento nel periodo Edo: l’evoluzione della moda”, *Kimono*, trad. di Gabriele Atripaldi, Milano, Mondadori Electa S.p.A., 2016.

KAISER Susan B., *Fashion and Cultural Studies*, New York, Berg Publishers, 2012.

KAMAKURA Yoshitarō, *Koryūkyū bingata*, Kyōto, Kyōto Shoin, 1958.

鎌倉芳太郎、『古琉球紅型』、京都、京都書院、1958年

KAWAMURA Yuniya, “Japanese teens as producers of street fashion”, *Current Sociology*, 54, 5, SAGE Publishing, 2006.

KAWAMURA Yuniya, *Doing Research in Fashion and Dress: An Introduction to Qualitative Methods*, Oxford, Berg Publishers, 2011.

KIRIHATA Ken, “Kinsei senshoku ni okeru bungei ishō” (Literary motifs in textile design of the early modern period), *Kōgei ni miru koten bungaku ishō (Classical literary themes in the applied arts)*, Kyōto, Shikōsha, 1980.

切畑健、「近世染色における武芸衣装」、『工芸に見る古典文学衣装』、京都、至光社、1980年

KIRIHATA Ken, “Fūkei mon’yō no senshoku” (“Textiles with landscape designs”), *Gakusō*, Kyōto, Kyōto National Museum, 10, 1988.

切畑健、「風景文様の染色」、『額装』、京都、京都国立博物館、第 10 巻、1988 年

KIRIHATA Ken, “Yūzen Dyeing: A New Pictorialism”, in Dale Carolyn Gluckman, Sharon Sadako Takeda (a cura di), *When Art Became Fashion: Kosode in Edo-Period Japan*, trad. di Amanda Mayer Stinchecum, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1992.

KUMAGAI Hiroto, *Nihon no mon'yō some no katagami* (“Stencils of Japanese pattern dyeing”), Tōkyō, CREO, 2006.

熊谷博人、『日本の文様染めの型紙』、東京、クレオ、2006 年

LUN Stephane, "A Guide on Shinsengumi: the background and management", 2021.

MAEDA Ujō, *Nihon kodai no saishiki to some* (“Japanese colors and dyes of ancient times”), Tōkyō, Kawade Shobōshinsha, 1975.

前田雨城、『日本古代の彩色と染』、東京、河出書房新社、1975 年

MARUYAMA Nobuhiko, “Kinsei zenki kosode ishō no keifu – Kanbun kosode ni itaru futatsu no keitō” (Genealogia del kosode pre-moderno: Due linee che conducono allo stile kanbun), *Kokuritsu rekishi minzoku hakubutsukan kenkyū hōkoku* (Giornale del Museo Nazionale di Storia giapponese), 11, 1986.

丸山伸彦、「近世前期小袖意匠の系譜 一寛文小袖に至る二つの系統」、『国立歴史民俗博物館研究報告』、第 11 巻、1986 年

MARUYAMA Nobuhiko, “Fashion and the Floating World: The Kosode in Art”, in Dale Carolyn Gluckman, Sharon Sadako Takeda (a cura di), *When Art Became Fashion: Kosode in Edo-Period Japan*, trad. di Amanda Mayer Stinchecum, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1992.

MASUDA Yoshiko (a cura di), *Nihon ifuku shi* (La storia dell’abito giapponese), Tōkyō, Yoshikawa kōbunkan, 2010.

増田美子、『日本衣服史』、東京、吉川弘文館、2010 年

MUNAKATA Kiyohiko, *Sacred Mountains in Chinese Art*, Urbana-Champaign: Krannert Art Museum, University of Illinois, 1991.

MURASAKI Shikibu, *Genji Monogatari* (“La storia di Genji”, XI secolo), trad. di Maria Teresa Orsi, Torino, Einaudi, 2015.

MURASAKI Shikibu, *Murasaki Shikibu nikki* (“Diario di Murasaki Shikibu”, XI secolo), trad. di Carolina Negri, Venezia, Marsilio Editori, 2016.

NAGASAKI Iwao, “Baiju ni onagadori zu kakefuku” (“A hanging scroll of a long-tailed bird on a plum branch”), *Kokka*, 1149, 1991.

長崎巖、「陪従に尾長鶏図かけ服」、『国家』、第 1149 卷、1991 年

NAGASAKI Iwao, “Designs for a Thousand Ages: Printed Pattern Books and Kosode”, in Dale Carolyn Gluckman, Sharon Sadako Takeda (a cura di), *When Art Became Fashion: Kosode in Edo-Period Japan*, trad. di Amanda Mayer Stinchecum, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1992.

NITANAI Keiko, *Kimono Design: An Introduction to Textiles and Patterns*, Clarendon, Tuttle Publishing, 2017.

OGAWA Akira, “Ko kiroku kiji o tōshite mitaru kinjiki chokkyo: Heian kōki tenjōbitosō o chūshin to shite” (“Illustration of the Imperial Permit for the Prohibited Colors through Ancient Records: Focusing on the Shonin of the Late Heian Period”), *Kokushigaku*, 127, 1985.

小川昭、「古記録記事を通して見たる金次期勅許平安後期殿上人層を中心として」、『国史学』、第 127 卷、1985 年

ROSENFELD John M., Fumiko E. Cranston, Edwin A. Cranston, *The Courtly Tradition in Japanese Art and Literature: Selections from the Hofer and Hyde Collections*, Cambridge, Massachusetts: Fogg Art Museum, Harvard University, 1973.

RUPERTI Bonaventura, “Tessuti e costumi nei teatri nō e kyōgen: Preziosità, magnificenza e sogno”, Marta Boscolo Marchi (a cura di), *Trame Giapponesi*, Crocetta del Montello, Antiga Edizioni, 2022.

SERPER Zvika, “Japanese Noh and Kyōgen Plays: Staging Dichotomy”, *Comparative Drama*, 39, 3-4, Kalamazoo, Western Michigan University, 2005-06.

SHAVER Ruth M., *Kabuki Costume*, Tōkyō, Charles E. Tuttle Co., 1990.

SHIMIZU Yoshiaki, *Japan: The Shaping of Daimyō Culture 1185-1868*, Washington, Washington D.C.: National Gallery of Art, 1988.

SINGER Robert T., “A Wearable Art: The Relationship of Painting to Kosode Design”, in Dale Carolyn Gluckman, Sharon Sadako Takeda (a cura di), *When Art Became Fashion: Kosode in Edo-Period Japan*, trad. di Amanda Mayer Stinchecum, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1992.

SPROLES George B., *Analyzing Fashion Life Cycles: Principles and Perspectives*, *Journal of Marketing*, 45, 4, SAGE Publishing, 1981.

STEINER W., *Pictures of Romance*, Chicago, 1988.

STINCHECUM Amanda Meyer, *Kosode: Sixteenth-Nineteenth Century Textiles from the Nomura Collection*, New York, New York: Japan Society and Kodansha International, 1984.

TAKATSUKI Miki (a cura di), *365 Hi Nippon no Iro Zukan* (“Libro illustrato dei colori giapponesi in 365 giorni”), Tōkyō, Genkōsha, 2020.

高月美樹、『365日につぼんのいろ図鑑』、東京、玄光社、2020年

TAKEDA Sharon Sadako, “Clothed in Words: Calligraphic Designs on Kosode”, in Dale Carolyn Gluckman, Sharon Sadako Takeda (a cura di), *When Art Became Fashion: Kosode in Edo-Period Japan*, trad. di Amanda Mayer Stinchecum, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1992

TAKEHANA Isao (a cura di), *Imakagami* (“Il nuovo specchio”, 1174-1175), 3, Tōkyō, Kōdansha, 1984.

竹鼻績訳注、『今鏡』、第3巻、東京、講談社、1984年

TSUJI Nobuo, *Playfulness in Japanese Art*, trad. di Joseph Seubert, in Franklin D. Murphy Lectures, 7, Lawrence: Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1986.

TSUKAMOTO Mizuyo, “Momoyama kara kanbun no kosode mon’yō – Kariganeya hinagata chō o chūshin toshite” (Kosode design from the Momoyama period to the Kanbun era: Focusing on the Kariganeya order books), *Kariganeya hinagata chō no senshokushi teki kaigashi teki kenkyū – Konishi ke denrai Kōrin kankei shiryō o chūshin ni* (Textile-historical and art-historical studies of the Kariganeya order books: Focusing on Kōrin documents preserved by the Konishi family), Gunma, Gunma Kenritsu Jōshi Daigaku, 1982.

塚本瑞世、「桃山から漢文の小袖文様：雁金屋雛形帖の中心として」、『雁金屋雛形帖の染織史的絵画史的研究：小西家伝来光琳関係資料を中心に』、群馬、群馬県立女子大学、1982年

UCHIDA Hiroyuki, *Wa no Iro Jiten* (“Japanese Color Encyclopedia”), Tōkyō, Shikaku Dezain Kenkyūjo, 2015.

内田広由紀、『和の色事典』、東京、視覚デザイン研究所、2015年

WATANABE Kenji, Matsūra Keiko, Gao Pengfei, Lydia Hottenbacher, Tokunaga Hideaki, Nishimura Ko, Imazu Yoshihiro, Heidrun Reissenweber, Claudia M. Witt, "Traditional Japanese Kampo Medicine: Clinical Research between Modernity and Traditional Medicine—The State of Research and Methodological Suggestions for the Future", *Evidence-Based Complementary and Alternative Medicine*, Bethesda, National Library of Medicine, 2011.

WATSON William, “Textile Decoration in the Edo Period and Its Further Implication”, *Modern Asian Studies (Special Issue: Edo Culture and Its Modern Legacy)*, 18, 4, New York, Cambridge University Press, 1984.

WHITMORE Paul M., Cass Glen R., "The Ozone Fading of Traditional Japanese Colorants", *Studies in Conservation*, 33, 1, Abingdon, Taylor & Francis, Ltd., 1988.

WILSON Richard L., “Aspects of Rinpa Design”, *Orientations*, 21, 12, Hong Kong, Orientations Magazine Ltd., 1990.

YANAGITA Kunio, “The Invisible Straw Cloak and Hat”, in Fanny Mayer (a cura di) *The Yanagita Kunio Guide to the Japanese Folk Tale*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.

YOSHIMURA Takehiko, *Kodai Ōken no Tenkai* (“Sviluppi dell’autorità reale”), Tōkyō, Shūeisha, 1999.

吉村武彦、『古代王権の展開』、東京、集英社、1999年

YUMIOKA Katsumi, *Kimono. I colori del Giappone*, trad. di Francesca Novajra, Milano, L’ippocampo, 2018.

Sitografia

FUJIMORI Yōichi, Awa Handmade Washi Commerce and Industry Cooperative Association (a cura di), Awagami Factory, <https://awagami.jp/>, 24/01/2023.

HIDAKA Kazumi, *Binrōji zomeiro*, <https://mbp-japan.com/miyazaki/ptech/column/5097296/>, 29/01/2023.

KOGAKI Takanori (a cura di), *Dento shoku no iro ha – Traditional colors of Japan*, <https://irocore.com/>, 24/01/2023.

MORIMOTO Keichi, “Date-mon”, *Morimoto Keichi no kamon* (Keichi Morimoto’s Family Crest Research), <http://www.omiyakamon.co.jp/kamon/date/index.html>, 18/12/2022.

TATEZAKI Rie, *Shōtoku taishi o tettei kaisetsu! Kan’i jūnikai no iro ha? Naze osatsu ni natta no?*, Hotokami, <https://hotokami.jp/articles/241/>, 09/02/2023.

YANAGI Kenji (a cura di), *Color Therapy Life*, <https://www.i-iro.com/>, 24/01/2023.

Animals in Japanese Folklore, National Gallery of Art, Washington, <https://www.nga.gov/features/life-of-animals-in-japanese-art.html#:~:text=Each%20animal%20represents%20a%20year,rooster%2C%20dog%2C%20and%20boar.>, 24/01/2023.

Yanagi zakura o kokimazete: Yanagi to sakura no dezain, Hikone Castle Museum, https://hikone-castle-museum.jp/exhibition_old/5635.html#:~:text=%E8%A6%8B%E6%B8%A1%E3%81%9B%E3%81%B0%E6%9F%B3%E6%A1%9C%E3%82%92,%E3%81%A7%E8%A1%A8%E7%8F%BE%E3%81%97%E3%81%A6%E3%81%84%E3%81%BE%E3%81%99%E3%80%82, 29/01/2023.

JAANUS (Japanese Architecture and Art Net Users System), <https://www.aisf.or.jp/~jaanus/>, 18/12/2022.

Kateigaho International Japan Edition, <https://int.kateigaho.com/>, 24/01/2023.

Marubeni Corporation, Textile Collection, <https://www.marubeni.com/en/company/collection/kimono/>, 09/02/2023.

Metropolitan Museum of Arts, <https://www.metmuseum.org/>, 09/02/2023.

ROM Collections, <https://collections.rom.on.ca>, 09/02/2023.

“Yodoya Tatsugorō (died around 1705)”, *The Millennium: On Thousand Years of... People*, *Wall Street Journal*, <https://www.wsj.com/public/resources/documents/mill-1-timeline-tatsugoro.htm>, 18/12/2022.

Yōrei, <https://yourei.jp/%E4%BA%AC%E5%B8%AB%E3%81%AB%E3%81%A6>, 29/01/2023.

Lista delle immagini

Fig. 1-4, 6-8, 22 in Metropolitan Museum of Arts, <https://www.metmuseum.org/>, 09/02/2023.

Fig. 5, 16, 19 in JACKSON Anna (a cura di), *Kimono*, trad. di Gabriele Atripaldi, Milano, Mondadori Electa S.p.A., 2016.

Fig. 9 in MORIMOTO Keichi, “Date-mon”, *Morimoto Keichi no kamon* (Keichi Morimoto’s Family Crest Research), <http://www.omiyakamon.co.jp/kamon/date/index.html>, 18/12/2022.

Fig. 10-11, 13-15, 17, 18, 20 in GLUCKMAN Dale Carolyn, Takeda Sharon Sadako (a cura di), *When Art Became Fashion: Kosode in Edo-Period Japan*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1992.

Fig. 12 in BOSCOLO Marchi Marta (a cura di), *Trame Giapponesi*, Crocetta del Montello, Antiga Edizioni, 2022.

Fig. 21, 23 in Marubeni Corporation, Textile Collection, <https://www.marubeni.com/en/company/collection/kimono/>, 09/02/2023.

Fig. 24 in ROM Collections, <https://collections.rom.on.ca/objects/320929/actor-arashi-rikan-ii-as-osome>, 09/02/2023.

Fig. 25 in TATEZAKI Rie, *Shōtoku taishi o tettei kaisetsu! Kan’i jūnikai no iro ha? Naze osatsu ni natta no?*, Hotokami, <https://hotokami.jp/articles/241/>, 09/02/2023.

Fig. 26-69 in KOGAKI Takanori (a cura di), Traditional colors of Japan, <https://irocore.com>, 09/02/2023.

Lista dei termini giapponesi

Atsuita 厚板: originariamente termine con cui ci si riferiva a stoffe di alta qualità importate dalla Cina, poi divenne anche un concetto legato al teatro *nō*.

Bijinga 美人画: genere che rientra nella categoria delle stampe giapponesi e che vede la rappresentazione di bellezze femminili.

Bingata 紅型: tecnica per realizzare tessuti decorati originaria delle Ryūkyū.

Bunraku 文楽: tipologia di teatro giapponese dove delle marionette vengono mosse con accompagnamento musicale, mentre un testo viene recitato.

Chirimen 縮緬: tipo di tessuto in seta molto pesante e dalla superficie increspata.

Chōnin 町人: classe sociale che emerge nel periodo Edo e di cui facevano principalmente parte mercanti e artigiani.

Date mon 伊達紋: elementi stilizzati in stemmi simili a quelli utilizzati dalla classe samuraica, a partire dal periodo Edo diventano più che altro un motivo decorativo usato anche da altre fasce della popolazione.

Furisode 振袖: tipologia di kimono con le maniche lunghe usata in occasioni formali, solitamente dalle giovani donne.

Gogyō 五行: l'Ordine dei Cinque Elementi, o *wǔxíng*. Concetto tipico della cultura cinese che può essere applicato in vari ambiti.

Goshodoki 御所解: stile decorativo costituito da ricchi motivi su tutta la lunghezza dell'abito.

Haiku 俳句: tipo di componimento poetico originario del XVII secolo, composto da tre versi organizzati secondo lo schema 5/7/5.

Hinagatabon 雛形本: manuali o cataloghi usati dai produttori tessili per dare indicazioni su come realizzare un abito e mostrare il prodotto finito al cliente.

Hira nui 平縫い: tecnica del cucito a punto dritto, utilizzata anche per tingere la stoffa.

Iki 粋: concetto che indicava il fascino raffinato della semplicità, significava essere in grado di capire cosa fosse davvero degno di considerazione.

Ikō 衣桁: struttura su cui appoggiare l'abito quando non lo si indossava.

Jinashi 地無し: stoffa tinta e ricamata in maniera talmente omogenea da non esserci più spazi dedicati solo all'una o l'altra tecnica.

Kabuki 歌舞伎: forma teatrale che vede più attori, tutti uomini, mettere in scena opere tramite la danza ed esprimendo le emozioni e intenzioni dei personaggi tramite un vistoso trucco di scena che prevede di dipingere il volto principalmente di bianco, rosso, blu, o verde.

Kanbun 寛文: stile di abbigliamento tipico dell'omonima epoca.

Kan'i jūnikai 冠位十二階: sistema di classificazione dei ranghi di corte tramite i colori considerati di esclusivo utilizzo della nobiltà.

Kanoko shibori 鹿の子絞り: tecnica di ricamo che prevede l'utilizzo di fili in metallo.

Kasuri 紵: tecnica di tintura utile a creare dei semplici motivi decorativi su tutto il tessuto.

Katabira 帷子: abito tipico dell'estate, caratterizzato da una stoffa più leggera.

Katasuso 肩裾: tipo di kosode dove il motivo decorativo si trova esclusivamente sulle spalle.

Kinjiki chokkyo 禁色勅許: editto imperiale sui colori proibiti da indossare da parte dei ceti medio-bassi.

Kōya 紺屋: negozi specializzati in alcuni tipi di tinture blu e viola derivanti dallo stesso pigmento.

Kosode 小袖: abito sia maschile che femminile, dalle linee essenziali e costituito da maniche più corte rispetto al *furisode*.

Kyōgen 狂言: forma teatrale sviluppatasi insieme al *nō* che viene usata come intermezzo tra i vari atti di un'opera di quest'ultimo.

Mikka hatto 三日法度: norme imposte dal governo che avevano vita breve e venivano subito sostituite o modificate.

Mon'yō 文様: motivi decorativi.

Nō 能: forma teatrale che ha come caratteristica principale l'utilizzo di maschere nel corso della rappresentazione da parte dell'attore principale, il tutto accompagnato da danza e musica.

Obi 帯: fascia di stoffa legata in vita per chiudere l'abito

Rakugo 落語: genere teatrale nel quale un narratore siede al centro del palco e racconta una storia, modulando la voce per rappresentare vari personaggi e facendo dei gesti per accompagnare le sue parole.

Rinzu 綸子: tipologia di seta damascata che si realizza tingendo i fili prima di realizzare il tessuto per ottenere un effetto lucido su sfondo opaco.

Shodō 書道: arte della calligrafia, derivante dalla Cina, nella cui pratica vengono dipinti in corsivo dei caratteri su un foglio di carta con l'ausilio di pennello e inchiostro.

Uchikake 打ち掛け: sopravveste che, essendo indossata sopra altri strati di abiti, non va chiusa in vita e per questo ricade a terra con un elegante strascico.

Ukiyoe 浮世絵: genere tipico delle stampe del periodo Edo, i cui temi principali fanno parte di quello che viene definito come "mondo fluttuante", dei piaceri effimeri.

Wabi sabi 侘と寂: estetica basata sulla bellezza insita nell'impermanenza delle cose.

Yurushi iro 許し色: letteralmente "colori proibiti".

Yūzen 友禅: tecnica di tintura a riserva nella quale i motivi decorativi erano dipinti a mano con l'ausilio di colla, che aiuta a separare le varie zone della stoffa per realizzare il disegno.