



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Lingue e Civiltà dell'Asia e
dell'Africa mediterranea

Tesi di Laurea

Rappresentare lo straniero: processi identitari nello shunga del periodo Meiji

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Silvia Vesco

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Katja Centonze

Laureanda

Carolina

Campopiano

Matricola 868186

Anno Accademico

2021 / 2022

要旨

本研究は江戸末期から明治時代にかけての外国人が描かれている春画について調べている。特に、「外国人」とは、十九世紀と二十世紀日本にいたヨーロッパ人とアメリカ人を指している。

「春画」という言葉は、十九世紀から江戸時代の生殖器と営みを描写している浮世絵というものを指し始めた。江戸時代中、このような浮世絵を指すのに一番盛んだった言葉は、「枕絵」という言葉だ。「春画」と比べると、「枕絵」というのは絵本（あるいは艶本）の形式で出版された性的な絵を含めた本だということである。歴史的な意味を含めるように、本研究の中では、江戸時代の作品は「枕絵」、明治時代の作品は「春画」という言葉を使用している。

二十世紀のころ、研究目的で春画へのアクセスは、検閲によって困難になっていた。理由は、春画がよく「ポルノグラフィ」として認められていたということである。最近も春画の分析は「ポルノグラフィ」の定義と深く結びついているので、「ポルノグラフィ」という概念について詳細に論じる必要はある。

春画研究の分野で「ポルノグラフィ」に対する姿勢は三つある。

一つ目は、「ポルノグラフィ」という言葉は「春画」を勉強するのに不適切で、避ける方がいいという見方である。確かに、「ポルノグラフィ」の歴史的な側面を見れば、十六世紀ぐらいからのヨーロッパに栄えた性的に露骨な社会風刺だということがわかる。非常に異なる伝統だから、日本の春画と全く関係がないと思っている学者は少なくない。

二つ目は、一つ目と同じく「ポルノグラフィ」の概念を解放するが、理由は歴史でなく、「ポルノグラフィ」にネガティブなイメージがあるからである。そのような姿勢は春画が検閲された時代にさかのぼっていた。その時代に春画への自由なアクセスを得られるように法律に性的な美術は猥褻ではないと認めているのが大切だったからである。

三つ目は、最新の見方である。確かに、「ポルノグラフィ」というのは歴史的な意味を持っているけれども、数年の間にいろいろな従来の意味も持つようになってきた。だから、春画のコンテキストの中で、「ポルノグラフィ」という言葉はただの営みを描写している芸術を意味もできるかもしれない。つまり、「ポルノグラフィ」の統一的な定義がないことを利かして、もっとも適している意味を選ばれるという見方である。

このような見方を分析する後、「ポルノグラフィ」の概念を解放することにした。そのかわりに、ただの「枕絵」と「春画」の言葉を使うことにした。性的な内容を無視するつもりではなく、性的な内容は美術と相いれないと判断するつもりでもない。日本語の言葉を使うことで、歴史的なコンテキストに注意することができると思うからである。

春画というジャンルの中では、いろいろな人物や場所を描いているにもかかわらず、外国人の存在は非常に珍しい。このような訳で、今までこのような絵は研究者によって風変わりな作品としてほとんど無視されていた。

特に、本研究の目的は二つのポイントを明らかにする。

第一に、時代によってどのようにこのような外国人の描写が変化するか。

第二に、その変化は、江戸末期と明治時代の環境とどのような関係があるか。

その質問に答えるために、歴史的なコンテキストを中心するのは効果的だと思う。

一般的には、鎖国は異国との関係が全て禁止された時代だったという考え方がある。実は、国際交流と商品の売買は徳川幕府によって厳しく管理された。1642年からオランダ東インド会社の商人は長崎の港にあった出島という人工島に住む権利を得て、十九世紀まで徳川幕府と貿易できた。

長崎の住民はオランダ人と交流することが禁じられていた。唯一の例外は、丸山という長崎の遊郭の太夫たちだった。オランダ人と太夫との営みはこの時代の外国人が描かれている枕絵に非常に盛んなテーマである。

このような枕絵は、外国人の様子だけではなく、性的な習慣も紹介する目的だった。太夫の話以外に集める情報の方法はなかったから、ほとんどの詳細は架空のもので、外国人はとんでもない人物として描かれていた。

直接にオランダ人と会って肖像画を描いていた川原慶賀（1786・1860）という画家のおかげで、公式な美術も性的な美術も新しい外国人の描写が始まった。特に、ヤン・コック・ブロンホフ（1779・1853）というオランダ商館長の家族の肖像画は非常に有名になって、すぐにブロンホフ達はエレガントで贅沢な性的に露骨な作品を描く人物になってきた。

幕末の時代に、もう一度外国人のイメージは変化し始めた。

横浜に栄えた浮世絵を見れば、理由がよくわかると思う。横浜は日本の国際港湾になって、十九世紀からヨーロッパをはじめ、ロシアと中国の人々は横浜に引っ越しして、素早く横浜は国際交流のセンターになってきた。外国人のコミュニティは多くなかったけれども、夫婦の描写に特別な感心を持って美術に強い印象を与えた。

最後に、日露戦争（1904・1905）の時珍しいホモセクシャルな例を見つけることができる。春画の長い歴史の中で、「男色」という作品は少なくないけれども、明治時代の時このようなトレンドは全く

なくなってきた。日露戦争のイメージは日本の強さを強調するために、日本兵はロシア兵を鎮圧しているというものである。

この短い紹介からわかるように、外国人の描写は非常に複雑で多面的なものである。もちろん、珍しい人物に対する好奇心を満たす側面は大切だが、江戸時代末期から明治時代の変化に満ちた期間の中で、芸術の世界に外国人の様子も変化し続ける。

外国人の描かれている春画も性的ではない作品もテキストにして外国人に対する態度を研究する。

そこで、この分析を行うように本研究は三章に分けている。

第一章は、テーマの紹介、研究方法の説明、「ポルノグラフィ」の概念についての分析を含めている。

第二章は、時代によって分けているセクションで外国人が描かれている枕絵も春画も、そのものの歴史的なコンテキストの分析がある。

第三章は、研究結果を述べる。

最後に、第三章は、研究の短いまとめを通じて研究結果を紹介する。

INDICE

Capitolo Primo

1.1. Introduzione	6
1.2. Metodologia	9
1.3. Stato dell'arte	10
1.4. Precisazioni terminologiche	
1.4.1 Pornografia: shunga fra arte e oscenità	16
1.4.2 Shunga e makura e	24

Capitolo Secondo

2.1. Le prime rappresentazioni durante il periodo Edo: esotico, erotico e grottesco	26
2.2. Lusso ed eleganza: la transizione simboleggiata da Kawahara Keiga	39
2.3. Serenità coniugale: da estraneità a modernità.....	51
2.4. Straniero e nemico: mascolinità e violenza simbolica in tempi di guerra	61

Capitolo Terzo

Conclusione	78
BIBLIOGRAFIA	83
SITOGRAFIA	88
FONTI IN LINGUA GIAPPONESE	89
Indice delle immagini	91
Lista dei termini giapponesi	96

CAPITOLO PRIMO

1.1. Introduzione

La seguente ricerca si propone di indagare opere *shunga* risalenti al XIX e XX secolo che includono la rappresentazione di personaggi stranieri.

Con il termine “straniero” si intende, in questa sede, “europeo” e “americano”; nello specifico, nell’epoca che vedrà l’introduzione e l’assimilazione di teorie sulla razza si tratterà di una presenza “bianca”.

Naturalmente, il termine “straniero” dipende profondamente dal punto di vista che si decide di adottare, dal momento che designa una presenza “altra” che può assumere vari significati. Anche la comunità cinese presente a Nagasaki nello stesso periodo della delegazione olandese può essere descritta come tale, dal momento che la sua rappresentazione viene declinata all’insegna della differenza. Inoltre, “straniero” non presuppone necessariamente una provenienza estera: l’attuale assetto geografico del Giappone include territori che sono stati assimilati in epoche molto recenti, e le cui popolazioni sono state viste dall’autorità Meiji in un’ottica di differenziazione e subalternità¹.

La scelta di concentrarsi sulla rappresentazione di personaggi europei e americani in un contesto sessualmente esplicito non nasce, quindi, dall’idea che essi costituissero l’unica presenza nel paese considerata come “altra”, bensì dal riconoscimento al suo interno di interessanti meccanismi di concezione del diverso che hanno seguito una traiettoria tutt’altro che univoca e facilmente classificabile, pur con la consapevolezza che non si tratta dell’unica modalità possibile di intendere lo “straniero”.

All’interno dell’interesse accademico in costante crescita nei confronti dello *shunga*, questo genere di rappresentazioni – sia con una presenza europea, sia con altre entità considerate come straniere – ha ricoperto un’importanza decisamente marginale, venendo classificato come il risultato di un generale gusto per il bizzarro per quanto riguarda gli esempi risalenti all’epoca Tokugawa, oppure più o meno ignorato nel caso dell’epoca Meiji.

A contribuire a questa mancanza concorrono vari fattori, primo fra tutti la grande esiguità di esempi esistenti (o sopravvissuti fino ad oggi); dato che testimonia come questo genere, per quanto articolato e vario, abbia costituito un interesse di nicchia a cui gli autori del periodo si dedicavano solo sporadicamente.

¹ Ayelet ZOHAR, “Introduction: Race and Empire in Meiji Japan”, *The Asia-Pacific Journal*, vol. 18, 20, 2020, p. 8

Inoltre, gli stranieri costituiscono un soggetto popolare soprattutto in ambiti produttivi che hanno goduto di fama minore rispetto alla capitale, come ad esempio Nagasaki e Yokohama, dove la produzione xilografica seguiva la richiesta del mercato realizzando opere in serie dai prezzi accessibili; questo contesto commerciale, contraddistinto da esempi dalla scarsa qualità tecnica, è stato quindi facilmente ignorato da atteggiamenti che includono canoni estetici nel giudizio del valore artistico di una data opera.

L'idea che il XIX e il XX secolo abbiano rappresentato una fase di decadenza delle stampe xilografiche è direttamente conseguente dall'elevazione dell'*ukiyo e* come un genere autoctono, quintessenziale allo "spirito" giapponese durante l'epoca Tokugawa; i suoi sviluppi moderni sono stati poco presi in considerazione perché spesso deviavano considerevolmente dalle tematiche presenti nella tradizione iconografica precedente, includendo abiti "occidentali", locomotive, divertimenti mondani e, appunto, personaggi europei e non solo.

Tutti questi fattori hanno contribuito alla scarsità, ad oggi, di studi sul tema. Un altro passaggio di influenza fondamentale riguarda anche l'associazione dello *shunga* al concetto di "pornografia".

I due termini sono stati associati, spesso inconsciamente, in ambiti e contesti guidati da prerogative molto diverse fra loro, dando vita ad una relazione sfaccettata e complessa che è stato opportuno prendere in esame per definire coerentemente l'oggetto di studio.

Sia il rifiuto di adottare un'etichetta vista come degradante in epoche in cui l'accesso allo *shunga* era fortemente limitato dalle autorità a causa della censura di materiale osceno, sia la rivalutazione del termine "pornografia" senza giudizi di valore per analizzare il sesso e le sue rappresentazioni in un'ottica de-stigmatizzante hanno influenzato il modo in cui lo *shunga* è stato catalogato e studiato, a testimonianza del fatto che la "pornografia" – così come lo *shunga* stesso – ha un significato molteplice proprio in virtù del fatto che esso viene costruito da attori coinvolti in modo diverso nella sua regolamentazione e nel suo studio².

In questa sede, si è deciso di evitare l'adozione del termine, come verrà approfondito nella sezione dedicata, per evitare di trascurare la costante molteplicità del genere che sfugge ad una categorizzazione univoca³.

Le dinamiche rappresentative riconoscibili all'interno della produzione *shunga* che include personaggi stranieri costituiscono un'importante finestra sulle molteplici e complesse concezioni

² LYNN HUNT, "Introduction: Obscenity and the Origin of Modernity, 1500-1800", in Lynn Hunt (a cura di), *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origin of Modernity*, Zone Books, New York, 1996, p. 19

³ Marco Benoît CARBONE, *Tentacle Erotica: Orrore, Seduzione, Immaginari Pornografici*, Mimesis, Milano, 2013, p. 57

dell'Altro; il corpo straniero diventa un territorio trasformativo in grado di consentire la sperimentazione di nuove tecniche artistiche e, nel periodo di transizione verso l'epoca Meiji, di veicolare e negoziare il delicato di processo di modernizzazione sponsorizzato dalle autorità governative.

La rappresentazione dello straniero e della sua corporeità si articola in diversi passaggi chiave che esemplificano come la percezione del diverso abbia rivestito un ruolo niente affatto secondario nella definizione della propria identità culturale e nazionale, oltre naturalmente a riflettere gli atteggiamenti prevalenti nei confronti di una presenza ambivalente, in costante tensione fra un'occasione di divertimento e scoperta, di incipiente pericolo e, nel XX secolo, aperta competizione e ostilità.

La seguente ricerca è stata articolata in due capitoli. Nel primo, a seguito di questa breve introduzione, verranno presentati lo stato dell'arte riferito agli studi sullo *shunga* e la metodologia utilizzata con un paragrafo dedicato ad alcune precisazioni terminologiche legate ai termini “pornografia”, “*shunga*” e “*makura e*”.

Nel secondo, invece, verrà presentato l'oggetto di studio in una struttura tripartita: il primo paragrafo sarà dedicato ad esempi risalenti agli ultimi decenni del periodo Edo, includendo una stampa proveniente dalla raccolta *Fumi no Kiyogaki* (Modelli di calligrafia) di Chōkyōsai Eiri, due opere attribuite a Yanagawa Shigenobu, il ritratto di una coppia olandese di Kitagawa Utamaro contenuto nella raccolta *Utamakura* e, infine, due illustrazioni appartenenti al rotolo realizzato in seguito all'arrivo delle forze americane nel 1854. Le ultime due, in particolare, costituiscono un esempio di come alcune delle caratteristiche associate agli stranieri che è possibile trovare nella tradizione *makura e* si ripresentino come parte integrante dell'immaginario collettivo in contesti parodici e umoristici, in un costante gioco di rimandi.

Il secondo paragrafo prende in esame la produzione dell'artista Kawahara Keiga (1786-1860) e di opere a lui attribuite (o ispirate al suo operato). I suoi ritratti di alcuni influenti membri della delegazione olandese presenti a Nagasaki eserciteranno un'influenza decisiva sulla produzione erotica del periodo, portando alla nascita nell'ambito *makura e* ad opere realizzate su committenza e rivolte ad un pubblico facoltoso in cui la rappresentazione degli europei avviene all'insegna dell'eleganza, sebbene permangano elementi di estraneità.

Il terzo paragrafo è dedicato ad una fase di passaggio rappresentata dallo statuto di porto internazionale assunto dalla città di Yokohama verso la seconda metà del XIX secolo, con uno sguardo alla produzione definita *Yokohama e* che vede negli europei dei soggetti privilegiati in un

contesto multiculturale e mondano; in particolare, verrà menzionata l'influenza dei ritratti di coppie straniere in voga nel periodo su un raro esempio *shunga* di inizio XX secolo ad opera di un autore anonimo.

Infine, il quarto e ultimo paragrafo esplorerà lo statuto ambiguo dello *shunga* in periodo Meiji, sottoposto a forti censure ma, al tempo stesso, ampiamente tollerato nel contesto trionfalistico e auto-celebrativo della guerra russo-giapponese, dove il corpo straniero verrà da un lato appropriato attraverso la trasformazione dell'immagine dei giapponesi stessi, e dall'altro soggiogato e conquistato.

A seguire il secondo capitolo, verrà dedicata una sezione a dei commenti conclusivi.

1.2. Metodologia

Si è scelto di effettuare un'analisi critica delle opere prese in esame attraverso una concezione dello *shunga* come di categoria multiforme, polivalente e distaccata dal concetto di pornografia, allo scopo di riconoscere in che modo la rappresentazione degli europei viene declinata e determinare se essa presenti degli elementi classificabili in un'ottica di differenziazione.

L'abbandono dell'utilizzo di "pornografia" come categoria equivalente allo *shunga* nasce dalla messa in discussione della sua possibilità di poter descrivere il genere nella sua poliedricità: nonostante in alcuni momenti della sua storia esso sia stato riconosciuto come tale a livello giuridico, in campo epistemologico si tratta di una definizione a sua volta pregna di numerosi significati naturalizzati e, pertanto, raramente analizzati sotto una luce critica, i quali tendono a dare un'importanza prevalente al contenuto sessuale dell'opera.

Sebbene l'idea che la rappresentazione del sesso giochi un ruolo di primo piano nella distribuzione e nella fruizione dello *shunga* nell'epoca della sua produzione sia sicuramente valida, ai fini della presente ricerca si tratta di un assunto fuorviante perché nel caso di alcuni esempi presi in esame il contesto storico della loro circolazione presupponeva intenti diversi dalla stimolazione erotica.

Le produzioni *makura e* e *shunga* vengono viste come contesti che riescono a generare autonomamente le proprie caratteristiche⁴, in una dinamica che ama il riferimento a forme precedenti anche quando introduce novità stilistiche e tematiche, creando un circuito autoreferenziale dinamico e complesso in grado di codificare linguaggi visivi propri⁵.

⁴ Timothy CLARK, Andrew C. GERSTLE, "Introduction", *Japan Review*, 26, 2013, p. 8

⁵ Amaury A. García RODRÍGUEZ, "Desentrañando lo pornográfico, la xilografía makura-e", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 2001, p. 144

L'analisi si concentrerà sulle modalità espressive utilizzate per identificare il soggetto “straniero” – parola qui utilizzata come categoria generale atta ad indicare persone rappresentate all'insegna della distanza e della differenza – e, conseguentemente, a distinguerlo.

Si cercherà quindi di rispondere a due domande di ricerca: è possibile identificare uno sviluppo nelle modalità rappresentative di personaggi prima europei, poi anche americani, avvertiti come stranieri all'interno dello *shunga* e, se sì, secondo quali parametri vengono declinate?

Inoltre, come si inseriscono queste modalità all'interno del periodo storico in cui sono prodotte?

1.3. Stato dell'arte

In Giappone, nelle epoche Meiji (1868-1912) e Shōwa (1926-1989) la stretta censoria su materiale considerato pornografico costituì un serio ostacolo non solo al reperimento, ma anche alla catalogazione e allo studio dello *shunga*, in quanto contraddistinto da immagini sessualmente esplicite⁶: già nel 1875 la compravendita di materiale osceno venne severamente vietata, con pene che potevano arrivare anche alla reclusione⁷.

Per questo motivo, i primi studi sullo *shunga* sono stati condotti prevalentemente da ricercatori autonomi: fondamentale fu il contributo pionieristico degli studiosi Ozaki Kyūya (1890-1972), Shibui Kiyoshi (1899-1992) e Hayashi Yoshikazu (1922-1999), i quali presentarono al pubblico una notevole quantità di inediti spesso provenienti dalle loro stesse collezioni private⁸. Hayashi, in particolare, arrivò dopo lunghe battaglie legali⁹ a vedere la pubblicazione integrale, completa di immagini non censurate, della propria opera *The Complete Ukiyo e Shunga* in ventiquattro volumi, in collaborazione con lo studioso Richard Lane (1926-2002)¹⁰, testo di riferimento anche in quanto

⁶ SHIRAKURA Yoshihiko, “*Shunga Studies in the Shōwa Era (1926-89)*”, in Timothy Clark, C. Andrew Gerstle, Ishigami Aki, Yano Akiko (a cura di), *Shunga: Sex and Pleasure in Japanese Art*, The British Museum Press, Londra, 2013, p. 290

⁷ ISHIGAMI Aki, “*The Censorship of Shunga in the Modern Era*”, in Timothy Clark, C. Andrew Gerstle, Ishigami Aki, Yano Akiko (a cura di), *Shunga: Sex and Pleasure in Japanese Art*, The British Museum Press, Londra, 2013 p. 279

⁸ Oltre alle pubblicazioni di questi autori (la cui lista sopra presentata non si propone certo di essere esaustiva), vi furono altri metodi di diffusione fra i cultori del genere: da un lato, una serie di riviste specializzate si dedicò saltuariamente o con cadenza regolare ad approfondire stampe *shunga* (SHIRAKURA, “*Shunga studies...*”, cit., p. 291); dall'altro, la riproduzione e discussione riguardo a immagini erotiche si sviluppò in pubblicazioni condivise fra un circolo ristretto e selezionato di utenti con pagamento di una quota mensile: questo sistema mirava non solo ad evitare sequestri e sanzioni vista la circolazione circoscritta, ma anche a nobilitare lo *shunga* come materia degna di studio ed interesse accademico – un interesse, quindi, non libidinoso o inopportuno. Nonostante l'iniziale successo dell'impresa, una serie di sequestri pose fine all'esperimento. ISHIGAMI, “*The censorship...*”, cit., pp. 281-283

⁹ *Ibid.*, pp. 284-286

¹⁰ HAYASHI Yoshikazu, Richard LANE (hen), *Teihon Ukiyoe Shunga Meihin Shūsei* (Raccolta completa di capolavori dell'ukiyo e shunga), Kawade Shobō Shinsha, Tōkyō, 1995 林義一、リチャード・レイン、定本浮世絵春画名品集成、東京、河出書房新社、1995

simbolo di un nuovo spazio di possibilità all'interno del rigidamente controllato contesto della riproduzione pubblica di immagini *shunga*.

Le opere pubblicate da questi studiosi indipendenti costituirono una preziosa base per la ricerca accademica successiva grazie al corredo di ipotesi su attribuzioni, possibili usi e periodi di realizzazione di un altissimo numero di stampe, ma il merito principale sta forse proprio nell'aver contribuito al lento e progressivo allentamento delle restrizioni sulla riproduzione e sul reperimento di stampe *shunga*, tanto da arrivare a quello che spesso viene definito come “*shunga boom*”¹¹ negli anni Novanta. Con tale dicitura si indica, infatti, un ritrovato interesse nei confronti dello *shunga* che ha dato vita a numerose edizioni dedicate interamente al tema, secondo alcuni favorite proprio dalla maggiore facilità nel reperire, studiare ed esporre materiale che fino a qualche decennio prima era sottoposto a forti limitazioni in virtù della propria supposta “oscenità”.

I primi studi avevano generalmente mostrato un interesse privilegiato nei confronti delle opere realizzate fra la seconda metà del XVII e i primi decenni del XIX secolo, definendo in modo più o meno intransigente l'*ukiyo e* come una forma d'arte confinata all'interno del solo periodo Edo (1603-1868); grande risalto è stato dato soprattutto ad autori celebrati come grandi maestri¹² – Hokusai, Hiroshige, Kunisada, Utamaro –, dal momento che non era raro che la qualità estetica di un'opera e la sua maturità stilistica venissero utilizzate come parametri nel decretarne il valore. Una delle ragioni alla base di questa tendenza è forse da ricercarsi nel fatto che molto spesso nell'ambito delle ricerche sull'*ukiyo e* – e, in particolar modo, dello *shunga* – gli autori che vi si dedicavano erano, come precedentemente accennato, anche collezionisti: l'esaltazione di opere visivamente pregevoli si adattava molto ad un contesto di circolazione guidato da interessi commerciali.

Tuttavia, l'idea che il picco artistico del genere sia stato raggiunto nel pieno del periodo Edo¹³ ha fatto sì che la fine del XIX secolo e il periodo Meiji finissero per essere considerati come una stagione “tardiva” e, per questo, è stata riservata un'attenzione relativamente scarsa alle opere risalenti a questa datazione. Richard Lane, in particolare, riteneva che a causa dell'avvento di un entusiasta pubblico di bassa estrazione sociale “that little understood or appreciated the unique art

¹¹ Shawn EICHMAN, Stephen SALEL, “Why So Much ‘Shunga’ at the Honolulu Museum of Art?”, *Impressions*, 36, 2015, p. 142

¹² Patricia J. GRAHAM, “Early Modern Japanese Art History – An Overview of the State of the Field”, *Early Modern Japan*, 2002, p. 11

¹³ L'idea che lo sviluppo dello *shunga* e dell'*ukiyo e* abbia conosciuto una traiettoria univoca ed ininterrotta prima dell'alba dell'epoca moderna è comunque problematica; la produzione *shunga*, in particolare, conobbe varie battute d'arresto in diversi periodi della propria storia, accompagnando l'avvicinarsi di periodi di censura e di intolleranza a cui facevano seguito rifioriture artistiche del genere; Henry SMITH, “Overcoming the Modern History of Edo ‘Shunga’”, in Sumie Jones, *Imaging/Reading Eros: Proceeding from the Conference, Sexuality and Edo Culture, 1750-1850*, Indiana University, Bloomington, August 17-20, 1995, The East Asian Studies Center, Bloomington, 1995, p. 29

form it was supporting”¹⁴, e dell’aumento progressivo dell’influenza europea sugli stili e sulle tecniche delle stampe xilografiche, il fenomeno dell’*ukiyo e* potesse ormai considerarsi completamente esaurito già dal 1810 in poi, in quanto “period of decadence and of decline in much of Japanese art”¹⁵.

Questa concezione della produzione di fine XIX secolo è stata problematizzata dall’ondata più recente di studi sullo *shunga*, che ha manifestato un crescente interesse nei confronti di periodi storici o sottogeneri che prima di allora avevano goduto di scarsa considerazione, accademica e non solo. In generale, si notano approcci critici differenti che tendono ad esplorare questioni di identità, genere e sessualità tramite l’adozione di principi teorici afferenti agli studi sulle culture visuali e alla teoria critica¹⁶.

Oltre ad uno dei primi sforzi di ricerca internazionali coordinato da Sumie Jones nel 1996¹⁷, si sottolinea la pubblicazione del 1999 di Timon Screech, *Sex and the Floating World: Erotic Images in Japan 1700-1820*¹⁸. Il testo si propone di inserire lo *shunga* “in the context of their production and consumption [...], carefully investigating matters of gender, masturbation, sexuality, marital behaviour and the commercial worlds of prostitution”¹⁹; il volume, quindi, si dedica ad un’analisi delle immagini e del loro contesto senza trascurare questioni di genere, classe sociale e sessualità, ma uno dei principali fattori alla base della sua ampia risonanza sta nel tentativo – secondo alcuni critici non del tutto riuscito²⁰ – di dimostrare come l’uso principale dello *shunga* fosse quello di coadiuvare alla masturbazione, in particolar modo maschile²¹. Nonostante il testo non sia privo di elementi che potrebbero essere oggetto di contestazione, l’aperta discussione dell’ipotesi masturbatoria ha avuto il merito promuovere un atteggiamento che non teme di confrontarsi con possibili tabù legati alla natura sessualmente esplicita del genere, ponendosi quindi come un passaggio interessante nel progressivo processo di demistificazione nello studio di opere dal prominente contenuto sessuale.

¹⁴ Richard LANE, *Images from the Floating World: the Japanese Print Including an Illustrated Dictionary of Ukiyo-e*, Oxford University Press, Zurigo, 1978, p. 193

¹⁵ *Ibid.*, p. 190

¹⁶ GRAHAM, “Early Modern...”, cit., p. 19

¹⁷ CLARK, GERSTLE, “Introduction”, cit., p. 7

¹⁸ TIMON SCREECH, *Sex and the Floating World: Erotic Images in Japan 1700-1820*, Reaktion Books, Londra, 1999

¹⁹ SCREECH, *Sex...*, cit.

²⁰ Paul BERRY, “Rethinking ‘Shunga’: The Interpretation of Sexual Imagery of the Edo Period”, *Archives of Asian Art*, 2004, p. 9; Allen HOCKLEY, “Shunga: Function, Context, Methodology”, *Monumenta Nipponica*, vol. 55, 2, 2000, p. 258

²¹ SCREECH, *Sex...*, cit., p. 34

La nuova popolarità sperimentata dallo *shunga* si è poi consolidata anche attraverso il crescente interesse di musei in ambito europeo²² e americano a valorizzare le proprie collezioni, inaugurando una serie di mostre dedicate²³, tra le quali spiccano quella tenutasi dal 3 Ottobre 2013 al 5 Gennaio 2014 al British Museum di Londra e il ciclo interamente dedicato allo *shunga* fra Novembre 2012 e Marzo 2014 organizzato dall'Honolulu Museum of Art.

La prima fu frutto di un lavoro internazionale iniziato già nel 2009 sotto l'egida di Timothy Clark, responsabile della collezione di arte giapponese conservata al museo, e dello studioso Andrew Gerstle, che vide il contributo di molti importanti ricercatori – Hayakawa Monta, Rosina Buckland, Ishigami Aki, per citarne alcuni – e che portò alla pubblicazione del volume *Shunga: Sex and Pleasure in Japanese Art*²⁴. Il testo si propone di presentare lo *shunga* in modo sfaccettato e accessibile, includendo saggi su una varietà molto ampia di argomenti e affermandosi come importante punto di riferimento accademico.

La collaborazione fra Clark and Gerstle ha anche portato, sempre nel 2013, alla pubblicazione di un numero speciale della rivista *Japan Review* intitolato “Shunga: Sex and Humour in Japanese Art and Literature”, il quale approfondisce alcuni aspetti legati al contesto di produzione delle opere e alla loro ricezione tramite una serie di articoli redatti in parte anche dai collaboratori della mostra; grazie all'ampio spettro di argomenti trattati, anche questa pubblicazione riveste un'importanza cardine all'interno della bibliografia sugli studi dedicati allo *shunga*, proponendosi di fornire una solida base di ricerca attraverso saggi focalizzati sull'analisi di una “wide range of primary sources”²⁵.

Il secondo progetto, svoltosi in parte in concomitanza con il British Museum (pur trattandosi di iniziative separate) sotto la curatela della ricercatrice Ishigami Aki²⁶, esibì per la prima volta un

²² Si segnala la mostra tenutasi a Milano a Palazzo Reale nel 2009 che costituisce, - insieme alla pubblicazione che l'ha accompagnata (Marco fagioli, Günther Giovannoni, *Shunga: Arte ed Eros nel Giappone*, catalogo della mostra *Shunga: Arte ed eros in Giappone nel periodo Edo*, Edizioni Mazzotta, Milano, 2009) – un'interessante collaborazione di studiosi italiani in merito al tema.

²³ Gian Carlo Calza nel catalogo *Le stampe del mondo fluttuante*, ritiene che delle opere *shunga* siano state esposte per la prima volta in Europa durante la mostra *The Floating World: Japanese Popular Prints 1700-1800* tenutasi al Victoria and Albert Museum di Londra dal 20 Settembre al 25 Novembre 1973. Il volume in cui compare questa attribuzione, inoltre, accompagnava una mostra dedicata all'*ukiyo* e che presentava, presumibilmente per la prima volta in Italia, anche alcuni esempi *shunga*. Gian Carlo CALZA, *Le Stampe del Mondo Fluttuante: Mostra sulla Silografia Giapponese Secoli XVII-XVIII*, catalogo della mostra al Castello Sforzesco di Milano, Edizioni di Vanni Scheiwiller, Milano, 1976, p. 79

²⁴ Miriam WATTLES, “Sex and Humour in Japanese Art”, *Print Quarterly*, XXXI, 2014, p. 4

²⁵ CLARK, GERSTLE, “Introduction”, cit., p. 6

²⁶ EICHMAN, SALEL, “Why So Much ‘Shunga’...”, cit., pp. 133, 140-141

notevole numero di opere un tempo facenti parte della collezione privata dello studioso e collezionista Richard Lane, acquisite dopo la sua morte.

La struttura tripartita del ciclo – composto da *Arts of the Bedchamber: Japanese Shunga, Tongue in Cheek: Erotic Art in 19th-Century Japan* e *Modern Love: 20th-Century Japanese Erotic Art* – si articolò esponendo le stampe in ordine cronologico ed approfondendo diverse questioni legate alla sessualità e al genere, quali ad esempio la fruizione di stampe erotiche da parte di un pubblico femminile, la concezione di *wakashu* come di un terzo genere e le caratteristiche dell'industria del sesso nei quartieri di piacere; nel ciclo relativo al XIX secolo, in particolare, largo spazio viene lasciato alle rappresentazioni di stranieri, il che presenta un elemento di novità rispetto alla ricerca citata finora.

Poco dopo, nel 2015, si tenne anche la prima mostra interamente dedicata allo *shunga* in Giappone, tenutasi al museo Eisei-Bunko di Tōkyō²⁷, seguita nel 2016 da un'altra mostra dedicata al tema organizzata dal Museo Hosomi di Kyōto²⁸. L'organizzazione di entrambi questi eventi è stata possibile in parte grazie alla popolarità delle iniziative d'oltreoceano precedenti; tuttavia, nonostante il successo di pubblico in entrambe le occasioni sia stato maggiore rispetto a quanto preventivato, dal 2016 non sono stati tentati altri allestimenti incentrati sullo *shunga* in Giappone.

Oltre alle pubblicazioni in ambito accademico, negli ultimi anni si è anche assistito all'incremento di cataloghi o volumetti espositivi riguardo allo *shunga* destinati ad un pubblico generale.

Questo genere di pubblicazione è spesso guidato dalla consapevolezza – o dalla volontà – di star presentando al pubblico un argomento che, seppur non più del tutto inedito, è comunque poco conosciuto e potenzialmente sorprendente; per questo, a prevalere è un approccio informativo: si cerca di dare al lettore una visione d'insieme del fenomeno e, quindi, per facilitare la presentazione di uno spettro cronologico e tematico così ampio spesso è presente una divisione in sezioni in base al contenuto delle singole stampe; altrettanto popolari sono le rassegne incentrate sull'opera di autori considerati come maestri.

A volte si tratta di testi dalla veste grafica molto elegante e curata, i quali privilegiano le immagini alle parole e possono raggiungere un costo piuttosto elevato, presentandosi come volume da

²⁷ Michael PRONKO, A First for Japan: Shunga at the Eisei-Bunko Museum, in https://artscape.jp/artscape/eng/focus/1512_02.html

²⁸ Kristan HAUGE, Shunga exhibition Hosomi museum Japanese painting review, 2016, in <http://www.kristanhauge.com/2016/03/01/shunga-exhibition-review-japanese-painting/>

collezione²⁹; altre volte, invece, si propongono di introdurre in modo riassuntivo ma efficace lo *shunga* all'interno di un più ampio tentativo di divulgazione scientifica: è il caso del testo *Shunga: Ten Questions and Answers*³⁰ di Hayakawa Monta, la cui struttura accessibile mira a chiarire – o, perlomeno, a discutere – alcuni pregiudizi e lacune riguardo allo *shunga* e alle sue caratteristiche rivolgendosi sia ad un pubblico internazionale, sia a lettori giapponesi.

Ad oggi, nonostante questo panorama diversificato e in costante crescita, mancano studi monografici incentrati su stampe *shunga* che rappresentano personaggi europei e americani.

Nell'ambito di testi accademici o divulgativi che mirano a tracciare uno sviluppo storico dello *shunga*, o che semplicemente lo analizzano sotto diverse prospettive, non è raro trovare una trattazione sintetica del tema in un capitolo o in una sezione separati: in genere, vengono citate stampe risalenti al periodo Edo, dove si sottolinea la presenza semi-permanente di comunità olandesi e cinesi nel paese durante la politica nota come *sakoku* come ragione alla base di una curiosità piuttosto transitoria nei confronti di personaggi “esotici”, ma è raro che venga tracciata un'evoluzione di questo genere di rappresentazioni erotiche, o che venga lasciato spazio ad analisi discorsive.

Questa assenza è senza dubbio da ascrivere in parte anche all'esiguità e relativa marginalità delle opere appartenenti a questa categoria: il museo di Honolulu rappresenta, come accennato, un'eccezione per lo spazio e il livello di approfondimento destinati al tema anche, e forse soprattutto, in virtù della disponibilità data dalla collezione Lane.

Ciò è però riconducibile anche ad atteggiamenti che per molti anni sono stati dominanti non solo nell'ambito degli studi sull'*ukiyo e*, ma della storia dell'arte giapponese in generale: la sopracitata tendenza a vedere nel periodo Meiji una stagione tardiva e poco originale che poco aveva da offrire in confronto agli splendori dei decenni precedenti e, inoltre, l'idea che con l'apertura forzata delle frontiere a potenze estere la successiva ondata di nuove tecniche, stili e soggetti potesse essere considerata come una forma di “contaminazione”, un elemento di impurità che andava ad intaccare una sorta di carattere essenzialmente “giapponese” della produzione artistica fino a quel periodo³¹.

²⁹ Anche nel mercato italiano è possibile trovare esempi simili, fra cui il più recente edito dalla casa editrice Nuinui nel 2002: Elisabetta SCANTAMBURLO, *Shunga. Immagini del desiderio nell'arte erotica del Giappone di ieri e di oggi*, Nuinui, Vercelli, 2022

³⁰ HAYAKAWA Monta, *Shunga: Ten Questions and Answers*, [春画のみかた : 10のポイント], trad. di C. Andrew, Gerstle, International Research Center for Japanese studies, Kyoto, 2013

³¹ Secondo Conant, queste teorizzazioni possono essere ricondotte alle teorie elaborate da Ernest F. Fenollosa (1853-1908) e dal suo discepolo, Okakura Kakuzō, conosciuto anche come Okakura Tenshin (1862-1913); Ellen P. CONANT, “*Japanese Painting from Edo to Meiji: Rhetoric and Reality*”, in Thomas Rimer (a cura di), *Since Meiji: Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868-2000*, University of Hawai'i Press, Honolulu, 2012

In questo orizzonte, la rappresentazione di personaggi non giapponesi è stata quindi interpretata come liminale, eccezionale e, sostanzialmente, estranea. Pur non proponendosi di fornire risposte definitive, o anche solo di esaurire del tutto l'argomento presentato, la seguente ricerca cerca quantomeno di assecondare la rivalutazione della produzione artistica a partire dagli anni del Bakumatsu (1854-1868) che è possibile osservare nelle ricerche accademiche degli ultimi decenni, e di inaugurare il discorso su un tema fino ad oggi considerato secondario.

1.4. Precisazioni terminologiche

1.4.1. Pornografia: shunga fra arte e oscenità

L'associazione del termine "pornografia" allo *shunga* non è un fenomeno raro.

Il paragone nasce soprattutto dal fatto che uno degli aspetti prominenti delle xilografie erotiche giapponesi è proprio la trattazione esplicita di tematiche sessuali, e molto spesso il paragone sembra così ovvio da far sì che i due termini vengano utilizzati come sinonimi.

Tuttavia, questa correlazione non è scevra di criticità: il termine "pornografia" nasce e si sviluppa, infatti, in un contesto storico determinato. Inoltre, esso viene raramente analizzato in modo critico prima di venire associato allo *shunga*, e questo perché negli anni la parola è stata soggetta all'assunzione di alcuni significati convenzionali che, sostanzialmente, la identificano come "the explicit depiction of sexual organs and sexual practices with the aim of arousing sexual feelings"³²; una definizione generale che, non avendo una dimensione storica circoscritta, può essere utilizzata in contesti molto diversi fra loro.

Lo scopo di questa analisi non è quello di decretare se lo *shunga* sia da considerarsi pornografico o meno. Il seguente ragionamento risponde a due esigenze fondamentali: definire coerentemente l'oggetto di studio e contribuire a mappare il campo della sua produzione.

Infatti, la classificazione dello *shunga* come pornografico – in senso più o meno negativo a seconda dei contesti che hanno applicato questa definizione – ha avuto una serie di importanti conseguenze non solo sul piano accademico, influenzando come esso è stato catalogato, presentato e studiato, ma anche sul piano normativo, riducendo significativamente l'accessibilità del materiale.

Nel primo caso, una riflessione sulle sfaccettature legate al termine, in particolare quando esso viene applicato ad espressioni letterarie o artistiche extra-europee come nel presente caso di studio, si rende fondamentale a fini metodologici: prendere coscienza della natura storicamente determinata della parola aiuta a mantenere un atteggiamento critico nei confronti di possibili generalizzazioni, e

³² HUNT, "Introduction...", cit., p. 10

a meglio definire il proprio atteggiamento nei confronti della rappresentazione di rapporti sessuali, così come ad identificare con chiarezza l'oggetto della propria analisi.

Nel secondo, la concezione di "oscenità" sviluppatasi in periodo Meiji avrà una diretta influenza sulle opere che verranno prese in esame nel corso della ricerca, e per questo effettuare le necessarie precisazioni terminologiche serve ad indagare più consapevolmente l'epoca di produzione e distribuzione del genere.

Per questo motivo, la sezione seguente si propone di analizzare la "pornografia" in quanto categoria storicamente determinata, delineando i principali atteggiamenti nei confronti di essa quando applicata alla descrizione e allo studio dello *shunga*.

Come sottolinea Lynn Hunt, "pornography as a legal and artistic category seems to be an especially Western idea with a specific chronology and geography"³³: nonostante alcuni usi antecedenti, il termine comincia a conoscere una certa diffusione in Europa all'incirca nel XIX secolo, indicando opere coeve o passate in cui la trattazione esplicita del sesso si univa a satira politica e critica all'autorità religiosa³⁴; è interessante notare come il riconoscimento della pornografia come un genere distinto sia stato inizialmente teorizzato e proposto come tale proprio all'interno dello sforzo per limitarne la diffusione³⁵.

Questo assunto di base, però, non vuole sottintendere che esista un'unica definizione di "pornografia"; a seconda degli sforzi per limitarla, difenderla, o semplicemente studiarla, sono emerse svariate interpretazioni³⁶, facendo sì che il suo significato venga costantemente costruito e negoziato in molti ambiti diversi tra loro e che, nonostante in linea di principio rimanga chiaro che la pornografia faccia riferimento alla sfera della sessualità e dell'erotismo, i suoi confini non siano categoricamente definiti e costituiscano ancora oggi oggetto di ambiguità e riflessione: una complessità semantica dovuta al fatto che, appunto, a contribuire al riconoscimento e alla categorizzazione di materiale come "osceno" sono stati tanto i censori, quanto gli autori e i fruitori³⁷.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Lisa Z. SIGEL, "Introduction: Issues and Problems in the History of Pornography", in Lisa Z. SIGEL (a cura di), *International Exposure: Perspectives on Modern European Pornography, 1800-2000*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2005, p. 7

³⁶ Simon FOKT, "Pornographic Art: A Case From Definitions", *The British Journal of Aesthetics*, vol. 52, 3, 2012, pp. 287-290

³⁷ HUNT, "Introduction...", cit., p. 19

È a questo punto che si apre il territorio di contesa nell'ambito degli studi riferiti allo *shunga*, dove la differenza fra i macro-schieramenti di chi è a favore dell'associazione fra i due termini e chi, invece, è contrario, può essere riconducibile a due modi differenti di concepire la pornografia: una fazione la considera e utilizza, infatti, come attributo; l'altra, come genere.

Nei casi in cui l'autore che ha deciso di categorizzare lo *shunga* come pornografico offra un'analisi terminologica alla base di questa scelta – contrariamente a quegli scritti in cui la questione occupa uno spazio marginale, e “pornografia” viene usato solo come sinonimo –, la mancanza di una definizione unitaria di che cosa significhi “pornografia” diventa spesso uno spazio di possibilità: l'origine legata al contesto europeo del termine passa in secondo piano in favore di assonanze nei contenuti e nelle modalità espressive, accettandolo generalmente come un modo di indicare la rappresentazione di contenuti sessualmente espliciti allo scopo di stimolare il lettore: posizione che si propone di vedere la pornografia stessa in un'ottica neutrale e non criminalizzante al fine di studiarne il contenuto sessuale sotto diverse sfaccettature³⁸. “Pornografico” diventa quindi un attributo generale, riconoscendo una comunanza non tanto nei differenti contesti di sviluppo, ma nel tipo di rappresentazione e suoi usi.

Gli studiosi scettici riguardo all'accuratezza della classificazione, più o meno consapevole, dello *shunga* come pornografico, invece, possono prendere posizioni diverse: alcuni sottolineano come, nonostante vi sia una relativa flessibilità terminologica, il secondo termine è comunque legato ad uno sviluppo storico che poco o nulla ha a che fare con le xilografie giapponesi di epoche più o meno recenti: la “pornografia”, per quanto il suo significato sia andato naturalizzandosi nel tempo, costituisce un genere tanto quanto lo “*shunga*”, e per questo il primo non potrà mai veramente fungere da attributo per il secondo³⁹.

Il rigetto può anche essere motivato dal tentativo di distanziare lo *shunga* dall'accezione negativa che sovente accompagna ciò che ha a che fare con la rappresentazione esplicita del sesso⁴⁰.

È necessario ricordare che in Giappone l'etichetta di “materiale osceno” ha ristretto per decenni l'accesso alle stampe, portando al sanzionamento dei loro venditori e divulgatori; questo tentativo di emanciparsi dall'etichetta generale di “pornografia” può essere letto come uno sforzo di emancipazione per promuoverne un accesso libero – o, perlomeno, non perseguibile – in ambiti accademici e commerciali, in quanto gli presenti al loro interno nutrivano per il materiale un

³⁸ Louise BOYD, “Women in *shunga*: Questions of Objectification and Equality”, *The Polish Journal of Aesthetics*, 4, 2019, pp. 81-82

³⁹ RODRÍGUEZ, “Desentrañando...”, cit., p. 152

⁴⁰ CLARK, GERSTLE, “Introduction”, cit., p. 5

interesse scientifico, estetico, intellettuale, di certo non sessuale. Infatti, è importante ricordare che nel significato basilare di pornografia non è contenuta solo una descrizione dell'aspetto visuale del materiale, bensì anche una specificazione funzionale: lo scopo è quello di eccitare sessualmente il fruitore e coadiuvare alla masturbazione. È proprio questo uso del materiale pornografico a collocarlo nella sfera della volgarità e oscenità, e pertanto ad essere soggetto a regolamentazione.

Questo ragionamento può essere ricondotto al più ampio dibattito sulla possibilità o meno di considerare la pornografia come "arte". La discussione ha visto lo sviluppo di diverse argomentazioni nel campo dell'estetica e della storia dell'arte, spesso sviluppandosi attorno a concetti dalla definizione non chiara, come, ad esempio, quello stesso di "arte"⁴¹.

La questione è troppo articolata ed estesa per essere ripresa in questa sede; ciò che è interessante sottolineare ai fini della presente ricerca è che l'emancipazione dall'etichetta di "pornografico" e "osceno" ha permesso di nobilitare lo *shunga* come "arte"⁴² in un'ottica che vede che le due categorie come distinte ed inconciliabili: la distinzione da ciò che è pornografico ha portato alla nobilitazione dello *shunga* come branca dell'*ukiyo e*, in un passaggio decisivo per allentare la pressione censoria⁴³.

Ancora una volta, lo scopo non è quello di prendere una posizione all'interno del dibattito e decretare se lo *shunga* possa considerarsi arte o meno a causa della natura sessualmente esplicita delle sue rappresentazioni; semplicemente, il discorso dimostra come la difesa dell'autonomia dello *shunga* rispetto alla pornografia può essere motivata da preoccupazioni diverse, anche se non sempre viene offerta una chiara definizione per comprendere che cosa l'autore intenda con "pornografia".

All'interno di questo discorso, un altro termine fondamentale è proprio quello di "oscenità". Infatti, se i confini della pornografia si sono dimostrati essere piuttosto permeabili e soggetti a cambiamenti nel corso del tempo, ciò vale ancora di più per quanto riguarda il riconoscimento – e successiva regolamentazione – di che cosa sia "osceno".

Questo termine comincia ad essere associato allo *shunga* nel periodo Meiji: mentre durante il periodo Edo esso – sottoposto a limitazioni in caso di satira politica, più che per il contenuto

⁴¹ FOKT, "Pornographic Art...", cit., p. 287

⁴² Amaury A. García RODRÍGUEZ, "El *shunga* como discurso sociocultural: algunas reflexiones terminológicas", in Amaury A. García Rodríguez, Emilio García Montiel (a cura di), *Cultura visual en Japón: ince estudios Iberoamericanos*, El Colegio de Mexico, Città del Messico, 2009, pp. 128-129

⁴³ BERRY, "Rethinking 'Shunga'...", cit., p. 9

sessuale⁴⁴, – veniva considerato a pieno titolo come un genere dell’*ukiyo e*⁴⁵, verso la fine del XIX secolo si assiste ad una trasformazione che, al contrario, comincia a censurarlo e a limitarne la produzione in quanto “osceno”⁴⁶ con l’articolo 259 del Codice Penale del 1880 e, in seguito, con l’articolo 175 del 1907⁴⁷. Il testo legislativo condanna la diffusione e la vendita di materiale osceno, ma dal momento che non vengono offerte ulteriori specificazioni su che cosa, esattamente, possa considerarsi oscenità, l’effettiva applicazione ha spesso seguito principi piuttosto contraddittori⁴⁸.

In generale, un fattore determinante nel catalogare un contenuto come “osceno” in ambito giuridico sembrerebbe essere la sua dimensione pubblica⁴⁹: i genitali – e, di conseguenza, gli atti sessuali – diventano “osceni” quando vengono rimossi dalla sfera del privato ed esposti al pubblico, e di conseguenza costituiscono un’offesa alla morale sociale⁵⁰.

Lo sviluppo di questa nuova concezione è guidato dalle importanti trasformazioni sociali, politiche e culturali che il paese stava attraversando negli anni successivi allo sgretolamento del potere Tokugawa. I severi divieti alla nudità non riguardavano il solo campo artistico, ma vennero estesi anche ad altre forme di nudità come, ad esempio, i bagni pubblici⁵¹, nel tentativo di dimostrare alla controparte euro-americana di non essere una nazione primitiva⁵².

Visto l’atteggiamento più o meno intransigente nei confronti di ciò che veniva percepito come un pericolo per la morale collettiva, non sorprende quindi che vi siano stati numerosi tentativi per emancipare lo *shunga* da questa concezione. Se oggi lo *shunga* può essere oggetto di interesse accademico, e comparire in volumi divulgativi senza occultamenti e censure, è merito anche di questi sforzi; tuttavia, questo non implica che, a livello giuridico, lo statuto dello *shunga* non costituisca ancora oggetto di contesa, e non solo in Giappone: in occasione della mostra organizzata al British Museum di Londra nel 2013, ad esempio, i curatori dovettero consultare il team legale

⁴⁴ Jennifer PRESTON, “*Shunga and Censorship in the Edo Period (1600-1868)*”, in Timothy Clark, C. Andrew Gerstle, Aki Ishigami, Akiko Yano (a cura di), *Shunga: Sex and Pleasure in Japanese Art*, The British Museum Press, Londra, 2013, p. 246

⁴⁵ David POLLACK, “The Cultural Environment of Edo Shunga”, *Impressions*, 31, 2010, p. 73

⁴⁶ Amaury A. García RODRÍGUEZ, *Nishiki-e shunga to kenetsu* (Shunga nishiki-e e censura), *Bessatsu Taiyō*, Heibonsha, Tōkyō, 2005, p. 185

⁴⁷ Joaquín DA SILVA, *Obscenity and Article 175 of the Japanese Penal Code: A Short Introduction to Japanese Censorship*, 2006, <http://eiga9.altervista.org/articulos/obscenity.html>

⁴⁸ Anne ALLISON, *Permitted and Prohibited Desires: Mothers, Comics and Censorship in Japan*, University of California Press, Berkeley, 2000 (I ed. 1996), cap. 7, “Pubic Veilings and Public Surveillance: Obscenity Laws and Obscene Fantasies in Japan”, p. 155

⁴⁹ SMITH, “*Overcoming...*”, cit., p. 32

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 160.161

⁵¹ ISHIGAMI, “*The censorship...*”, cit., p. 279

⁵² ALLISON, *Permitted and...*, cit., p. 163

dell'istituzione per assicurarsi di non violare la legislazione corrente per quanto riguardava l'esposizione pubblica di opere che rappresentavano bambini come spettatori di rapporti sessuali⁵³.

In alcuni casi, il rifiuto di considerare lo *shunga* come pornografico porta a sottolineare delle differenze di fondo fra la concezione della sessualità "occidentale", e la sessualità "giapponese"⁵⁴. Non è raro trovare all'interno di questo atteggiamento accademico o divulgativo una visione essenzialista e piuttosto stereotipata delle supposte caratteristiche della "sessualità giapponese", la quale viene contrapposta in termini assoluti agli atteggiamenti verso il sesso di altre realtà, come esemplificato dalla seguente citazione di Hayakawa: "fundamentally the Japanese were not as straitlaced about sex as Westerners, considering it to be a natural part of human life"⁵⁵.

È indubbiamente vero che lo *shunga* offra una quantità di esempi estremamente interessanti per quanto riguarda la mutualità del piacere in coppie in cui spesso il personaggio femminile dimostra un energico spirito di iniziativa e godimento nei confronti del proprio partner; di certo la maggioranza delle stampe xilografiche di questo genere assume spesso un atteggiamento giocoso, ironico e vitale nei confronti dell'atto sessuale, e non è inverosimile pensare che questa attitudine sia potuta fiorire anche a causa della generale mancanza di tabù religiosi nei confronti della sessualità a differenza, invece, del contesto euro-americano. Tutto ciò ha però fatto nascere tendenze che mirano a descrivere il periodo Edo come una sorta di paradiso erotico⁵⁶, collocandolo in una dimensione a-storica e idealizzata⁵⁷ in cui le fantasie ritratte nelle stampe xilografiche vengono tradotte in descrizioni veritiere della realtà che le ha prodotte, la quale era contraddistinta da profonde ineguaglianze sociali.

In questo frangente, è significativo menzionare l'uso concetto di "pornotopia" elaborato da Steven Marcus adottato nell'analisi dello *shunga*⁵⁸: l'idea, cioè, che le rappresentazioni esplicite di atti sessuali contenute in opere pornografiche – o percepite come tali – siano situate all'interno di un immaginario a sua volta "pornografico" contraddistinto dal costante desiderio sessuale di tutti i partecipanti coinvolti; un universo che non risponde alle regole e alle abitudini che caratterizzano la realtà, bensì uno spazio immaginario dedicato al piacere e all'erotismo in cui la realtà "is conceived

⁵³ Stuart FROST, "Secret Museums and Shunga: Sex and Sensitivities", in Patrick Lehnes e Stuart Frost (a cura di), *Proceedings of the Interpret Europe Conferences in Primošten and Kraków (2014 and 2015)*, Interpret Europe, Witzenhausen, 2017, p. 92

⁵⁴ SMITH, "Overcoming...", cit., p. 26

⁵⁵ HAYAKAWA, *Shunga: Ten Questions...*, cit., p. 120

⁵⁶ Lawrence MARCEAU, "Book Introduction: Questioning Edo as a Free-Sex Paradise", *Early Modern Japan*, 2000, p. 49

⁵⁷ CLARK, GERSTLE, "Introduction", cit., p. 5

⁵⁸ Timothy CLARK, Andrew C. GERSTLE, "What Was Shunga?", in Timothy Clark, C. Andrew Gerstle, Ishigami Aki, Yano Akiko (a cura di), *Shunga: Sex and Pleasure in Japanese Art*, The British Museum Press, Londra, 2013, p. 24

as the scene of exclusively sexual activities and human and social institutions are understood to exist only insofar as they are conducive to further sexual play”⁵⁹.

Timon Screech arriverà inoltre a coniare l’espressione “shungatopia”⁶⁰, per descrivere lo scarto fondamentale fra realtà e immaginazione, rendendo lo *shunga* un mondo di “private fantasies”⁶¹: l’erotismo rappresentato diventa territorio trasformativo, multiforme, appetibile proprio in virtù del fatto che rappresenta non ciò che è facilmente accessibile nella vita quotidiana, bensì l’incarnazione di desideri erotici immaginari.

Da questa breve analisi è possibile quindi notare l’importante influenza che il concetto di pornografia ha esercitato nel campo degli studi sullo *shunga*. Il problema fondamentale di come inquadrare all’interno di un orizzonte accademico e scientifico un soggetto sfaccettato e molteplice come quello della sessualità – e, in particolar modo, della sessualità in epoche storiche influenzate da processi e trasformazioni non sempre facili da identificare –, ha portato ad un avvicinamento all’espressione sviluppatasi in ambito europeo, oppure ad un distanziamento più o meno categorico.

Come è stato descritto, questa identificazione non ha riguardato solo il mondo accademico; in senso giuridico, si può affermare che lo *shunga* abbia assunto effettivamente statuto di pornografia all’interno dell’orizzonte giuridico dello stato Meiji che lo interpretava attraverso canoni euro-americani. Tuttavia, questo contesto non ha mai chiaramente definito i parametri dell’assegnazione di questo titolo allo *shunga*, lasciando notevole spazio interpretativo attorno al concetto di “oscenità” e costituisce, perciò, un esempio interessante più per la propria dimensione storica che concettuale.

Alla luce di questa serie di considerazioni, nella presente ricerca si è preferito evitare l’utilizzo del termine “pornografia” in relazione allo *shunga*.

Se preso nel suo significato storico, infatti, il termine designa una produzione principalmente in prosa di letteratura salace legata a forme di satira politica e sociale sviluppatasi in Europa già a partire dal XVI secolo, costituendo un ambito di produzione specifico molto differente da quello che caratterizza l’oggetto di studio; possibili comparazioni fra i due fenomeni servirebbero solamente a provare la bontà della terminologia utilizzata, dal momento che nonostante sia possibile

⁵⁹ Steven MARCUS, *The Other Victorians: a study of sexuality and pornography in mid-nineteenth century England*, Routledge, New York, 2017 (I ed. 1964), pp 194-195.

⁶⁰ SCREECH, *Sex...*, cit., p. 16

⁶¹ *Ibid.*, p. 37

trovare delle somiglianze, per quanto riguarda l'effettiva circolazione di letteratura pornografica i contatti fra le due realtà sono stati di fatto estremamente marginali⁶².

Anche l'utilizzo di "pornografia" in senso convenzionale porta con sé una serie di assunti impliciti, come ad esempio l'idea che lo scopo primario dell'autore sia quello di rappresentare un atto sessuale, e che quindi altri elementi compresenti nell'immagine siano uno sfondo di importanza subordinata al sesso; inoltre, permane il rischio di continuare ad analizzare lo *shunga* attraverso una lente euro-centrica: anche in questo caso si renderebbe prima necessario rendere definiti i confini terminologici di una parola il cui utilizzo è molto più ampio del solo contesto storico a cui può essere ricondotta.

In generale, la sua associazione alla pornografia presenta comunque degli aspetti limitanti che rischiano di astrarre lo *shunga* dal proprio contesto di produzione, in favore di un'attenzione privilegiata al suo contenuto sessuale a discapito di altre caratteristiche coesistenti.

Tramite questa scelta si è voluto evidenziare la necessità di vedere lo *shunga* nelle sue numerose sfaccettature, prendendolo come genere fortemente ricettivo e multiforme in virtù del suo costituire un "distinctive discourse, with its own conventions and aims that vary with the particular context"⁶³; pertanto, si è deciso di identificare il genere attraverso la nomenclatura giapponese, analizzando i cambiamenti linguistici che essa ha subito nel tempo e relative sfumature di significato⁶⁴.

Naturalmente, ciò non implica il voler vedere nella "pornografia" un aspetto intrinsecamente degradato e degradante, oppure fomentare l'idea che essa costituisca una categoria inconciliabile con il concetto di "arte". Adottando le opportune contestualizzazioni, il termine può comunque risultare utile nello studio del fenomeno⁶⁵; in questa sede, però, si è ritenuto che utilizzare i termini *shunga* e *makura e*, come verrà approfondito nella sezione successiva, sia un metodo efficace per prendere coscienza degli aspetti storicamente determinati delle rappresentazioni prese in esame: un

⁶² Sono stati attestati contatti con forme artistiche se non sessualmente esplicite, almeno di natura ammiccante provenienti dall'Europa avvenuti tramite i membri delle compagnie mercantili di passaggio in Giappone già dal XVI secolo, dando poi vita a forme di scambio in cui gli europei stessi portavano con sé durante il viaggio di ritorno del materiale spinto realizzato in Giappone (Timon SCREECH, "Pictures (The Most Part Bawdy)': The Anglo-Japanese Painting Trade in the Early 1600s, *The Art Bulletin*, vol. 87, 1, 2005, p. 57). Un interesse più significativo arriverà però molto più tardi, nel XIX secolo, quando lo *shunga* conoscerà un grande successo commerciale in Europa sull'onda dell'interesse artistico che si concretizzò nella corrente nota come Giapponismo; Ricard BRU, "The Modern West's Discovery of Shunga", in Timothy Clark, C. Andrew Gerstle, Aki Ishigami, Akiko Yano (a cura di), *Shunga: Sex and Pleasure in Japanese Art*, The British Museum Press, Londra, 2013, pp. 480, 482

⁶³ CLARK, GERSTLE, "Introduction", cit., p. 8

⁶⁴ RODRÍGUEZ, "Desentrañando...", cit., p. 152

⁶⁵ *Ibid.*

ritorno all'uso della terminologia specifica ribadisce l'esistenza dello *shunga* in quanto genere determinato da una serie di prerogative, tecniche e soggetti che hanno subito trasformazioni nel corso del tempo e hanno riflesso in modi diversi le trasformazioni sociali che si sono avvicendate nelle varie epoche della sua realizzazione.

Inoltre, utilizzare un termine distinto rispetto al più naturalizzato e spesso preso per scontato concetto di “pornografia” ha permesso di prestare maggiore attenzione alla possibilità di incorrere in generalizzazioni difficili da analizzare in quanto facenti parte della definizione stessa del termine, e di vedere un'essenza monolitica nello *shunga*.

Si apre però a questo punto una domanda fondamentale: che cosa si intende per *shunga*?

1.4.2 *Shunga e makura e*

Finora, è stato abbondantemente utilizzato il termine *shunga*, il cui significato letterale può essere tradotto come “immagini della primavera”.

Una definizione generale di questo termine include che si tratti di immagini sessualmente esplicite che coinvolgono un'ampia varietà di soggetti – sia per età, sia per classe sociale – e che sono state realizzate in una finestra temporale generalmente collocabile fra il XVI e il XIX secolo; gli usi di queste immagini sono tutt'ora oggetto di discussione accademica, ma è generalmente accettato che l'ipotesi che venissero impiegate per la sola stimolazione sessuale (da soli, o fra partner) potrebbe essere riduttiva⁶⁶.

“*Shunga*” è il termine più utilizzato tanto in Giappone quanto all'estero per indicare questo fenomeno artistico; la diffusione della parola in sé, però, si può collocare a partire dal XIX secolo⁶⁷, quindi in un'epoca molto distante dalle origini del fenomeno.

Secondo Rodríguez, il vocabolo è stato introdotto all'incirca nel periodo Muromachi (1336-1572) per descrivere un movimento artistico riferito a dei precedenti continentali e legato alla classe al potere, ma ha poi assunto una dimensione descrittiva quando è stato applicato all'intero genere indipendentemente dall'epoca di realizzazione, classificando le immagini come *shunga* in virtù della presenza di genitali e atti sessuali⁶⁸.

La varietà terminologica associata a ciò che viene convenzionalmente chiamato *shunga* è ormai nota; essa sottolinea come il genere non abbia seguito uno sviluppo lineare e, soprattutto, non

⁶⁶ BERRY, “Rethinking ‘Shunga’...”, cit., p. 10

⁶⁷ SMITH, “Overcoming...”, cit., p. 26

⁶⁸ RODRÍGUEZ, “El *shunga* como...”, cit., pp. 126-127

costituisca un'entità monolitica dotata di caratteristiche che si sono mantenute invariate nel tempo, ma abbia anzi conosciuto notevoli trasformazioni nel corso della propria storia a seconda dei contesti di fruizione, produzione e circolazione.

Pur prendendo coscienza, appunto, dell'esistenza di questa molteplicità linguistica, in questa sede si è deciso di sottolineare un termine in particolare, ovvero *makura e*.

Makura e (“immagini del guanciale”) è la parola più utilizzata in periodo Edo per riferirsi a ciò che oggi viene indiscriminatamente definito come *shunga*, spesso riscontrabile anche nella dicitura *makura zōshi* (“storie del guanciale”) per indicare libri illustrati dal contenuto sessualmente esplicito⁶⁹; essa si accompagnava anche al più generale *kōshokubon*, usato per indicare i libri erotici⁷⁰.

Con *makura e* ci si riferisce a testi dalla ampia circolazione anche in strati sociali meno abbienti, spesso rilegati in album con sezioni di testo e pagine illustrative (*enpon* o *ehon*)⁷¹.

In virtù di queste considerazioni, si è quindi deciso di allinearsi alla formulazione proposta da Smith⁷², ovvero distinguere l'utilizzo di *makura e* e *shunga*, in questo caso in senso cronologico: il primo per riferirsi a stampe risalenti al periodo Edo, e il secondo, invece, per quelle realizzate nel periodo Meiji.

Questa distinzione, oltre a rispondere all'esigenza pratica di distinguere i due periodi storici di riferimento che, come verrà approfondito, sono caratterizzati da esecuzioni rappresentative differenti, costituisce un tentativo di riflettere su modalità terminologiche alternative all'utilizzo della parola “pornografia” come sinonimo del genere.

⁶⁹ HAYAKAWA, *Shunga: Ten Questions...*, cit., p. 14

⁷⁰ PRESTON, “*Shunga and Censorship...*”, cit. p. 247

⁷¹ RODRÍGUEZ, “*El shunga como...*”, cit., p. 124

⁷² SMITH, “*Overcoming...*”, cit., p. 26

CAPITOLO SECONDO

2. 1. Le prime rappresentazioni durante il periodo Edo: esotico, erotico e grottesco

La rappresentazione di personaggi europei – in questo periodo, perlopiù olandesi – in xilografie sessualmente esplicite conta diversi esempi risalenti al periodo Edo.

Dal 1641, dopo anni turbolenti che videro l'espulsione dei missionari cristiani dal paese, il *bakufu* concesse alla Compagnia olandese delle Indie Orientali (Vereenigde Oost-Indische Compagnie, da ora abbreviata in VOC) di soggiornare nell'isola artificiale di Deshima (nota anche come Dejima) all'interno del porto di Nagasaki; la piccola comunità di mercanti olandesi, il cui numero si aggirava attorno alla ventina, era sottoposta a controlli e proibizioni molto più rigidi rispetto alla controparte cinese residente a Nagasaki che, seppur impossibilitata a lasciare liberamente il paese, godeva della libertà di circolazione all'interno della città¹.

Nel periodo precedente alla creazione di questo nuovo equilibrio diplomatico, nel paese gli olandesi non costituivano che una delle diverse presenze europee, fra cui un ruolo significativo era occupato dai missionari portoghesi. Questa presenza straniera ebbe sin da subito un'importante influenza nel campo artistico, dando vita a numerose illustrazioni note soprattutto con il nome di *nanban byōbu* (il termine *nanban* può essere tradotto come “barbari del sud”), paraventi decorati con scene dell'arrivo nei porti giapponesi di missionari portoghesi e spagnoli, così come di mercanti olandesi ed inglesi².

La delegazione aveva il permesso di spostarsi a cadenza generalmente annuale verso la capitale per una vista allo *shogun* e al suo entourage³; per il tempo restante, vigeva il divieto assoluto di entrare nel quartier generale della VOC e, viceversa, di uscirne: ad eccezione dell'acquisto e dello scambio di testi olandesi, i quali con il tempo avrebbero cominciato ad avere un impatto importante nel mondo culturale e scientifico, non vi era altra libertà di movimento⁴.

L'isolamento della comunità olandese (interamente maschile) conosceva però un'importante eccezione: le prostitute del quartiere di piacere di Nagasaki, conosciuto come Maruyama, avevano il permesso di muoversi con sufficiente libertà fra la città e la delegazione olandese – nonostante la

¹ Andrea REVELANT, *Il Giappone moderno: dall'Ottocento al 1945*, Einaudi, Torino, pp. 31-32

² Penelope MASON, *History of Japanese Art*, Prentice Hall, Upper Saddle River, 2005 (I ed. 1993), p. 247

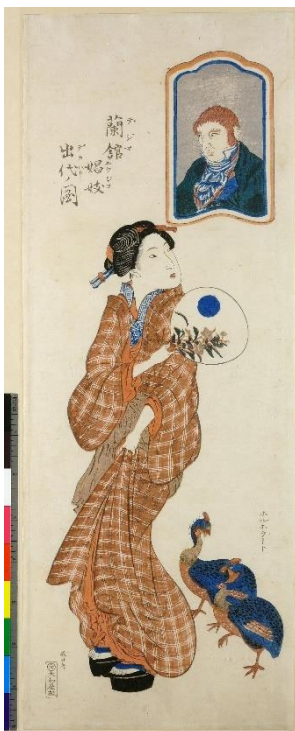
³ Adam CLULOW, *The Company and the Shogun: The Dutch Encounter with Tokugawa Japan*, Columbia University Press, New York, 2014, p. 11

⁴ Julia MEECH-PEKARIK, *The World of the Meiji Print: Impressions of a New Civilization*, Weatherhill, New York, Tōkyō 1987 (I ed. 1986), p. 4

visita degli olandesi al quartiere di piacere stesso fosse consentita, lo spostamento delle prostitute veniva generalmente preferito⁵.

La frequentazione dei quartieri di piacere non era mai stata interdetta ai dignitari (e missionari) stranieri⁶, quindi non sorprende che anche in quest'occasione non venissero poste particolari restrizioni alla presenza olandese.

Nonostante sia ragionevole supporre che la clientela giapponese fosse prevalente, presto il quartiere di piacere Maruyama assunse la fama di luogo privilegiato per gli incontri sessuali degli stranieri europei, e come tale veniva pubblicizzato⁷; questa notorietà interessò anche la nomea data alle prostitute che intrattenevano clienti della delegazione con una certa regolarità, le quali cominciarono ad essere denominate *kōmō tayū*⁸, ovvero “cortigiane degli stranieri”, appunto, oppure anche *oranda yuki* (“quelle che vanno dagli olandesi”)⁹.



A volte, questi incontri occasionali si trasformavano anche in relazioni che erano destinate ad interrompersi alla fine del mandato dell'uomo, che, una volta arrivato il successore, era costretto a lasciare il paese. La politica ufficiale del *bakufu* sanciva, inoltre, che eventuali figli di coppie miste e le loro madri dovessero rimanere nel paese¹⁰. Secondo alcune fonti, spesso i mercanti prima del ritorno in patria commissionavano ritratti delle proprie amanti da portare con sé in viaggio, anche se attualmente non sopravvive nessun esempio di questo genere¹¹.

La consuetudine degli olandesi della delegazione di frequentare prostitute giapponesi ebbe sin da subito forte risonanza all'interno della produzione *makura* e del periodo, dove rapporti fra stranieri e cortigiane giapponesi costituiscono la maggioranza.

Figura 1 *Deshima yujo de-kawari no zu* (Ritratto di una cortigiana di Deshima e del suo amante tornato all'estero), circa 1800, The British Museum, Londra. Una cortigiana di Nagasaki osserva il ritratto del proprio amante olandese. Dall'iscrizione è possibile capire che l'uomo ha dovuto fare ritorno in patria, costringendo la coppia alla separazione.

⁵ Marius B. JANSEN, *The Making of Modern Japan*, Harvard University Press, Cambridge, 2000, p. 80

⁶ Gary P. LEUPP, *Interracial Intimacy in Japan: Western Men and Japanese Women, 1543-1900*, Continuum, Londra, 2003, p. 48

⁷ Timon SCREECH, *Sex and the Floating World: Erotic Images in Japan 1700-1820*, Reaktion Books, Londra, 1999, p. 283

⁸ Timon SCREECH, *Shunga: katate de yomu Edo no e* (Shunga: le immagini di periodo Edo che si leggono con una mano sola), trad. di Takayama Hiroshi, Kōdansha, Tōkyō, 1998, p. 267

⁹ Chris UHLENBECK, Margarita WINKEL, *Japanese Erotic Fantasies: Sexual Imagery of the Edo Period*, Hotei Publications, Amsterdam, 2005, p. 146

¹⁰ CLARK, GERSTLE, *Shunga: Sex and...*, cit., p. 394

¹¹ SCREECH, *Sex and the...*, cit., p. 281

La presenza straniera era inaccessibile a meno che non si godesse di un incarico ufficiale che garantisse l'accesso all'interno dei locali abitati dai membri della VOC; questo genere di stampe, oltre a rispondere alla necessità di pubblicizzare il quartiere di piacere stesso¹², fornivano un'interessante finestra sull'aspetto e sulle supposte abitudini sessuali di persone il cui fascino era accresciuto dalla propria inaccessibilità.

Infatti, queste raffigurazioni non si limitavano a ritrarre il personaggio meramente in qualità di amante, ma includevano anche una serie di elementi fisiognomici e supposte abitudini culturali che restituivano un'immagine fantasiosa e decisamente bizzarra degli uomini d'oltreoceano, in una serie di ritratti che possono essere descritti come “good humoured but less than flattering”¹³.

Uno degli esempi più celebri è forse la stampa contenuta nella raccolta nota come *Fumi no kiyogaki* (Modelli di calligrafia) dell'artista Chōkyōsai Eiri (Fig. 2). L'inclusione della stampa in questo album è una scelta di per sé interessante; infatti, *Fumi no kiyogaki* è una raccolta in cui compaiono diversi esempi piuttosto rari nel contesto della produzione *makura e* di questi anni, come una scena di sesso fra due donne e una scena di stupro; è possibile supporre che anche un rapporto sessuale con un uomo straniero si unisse alla lista di scenari inusuali che l'album si proponeva di presentare.

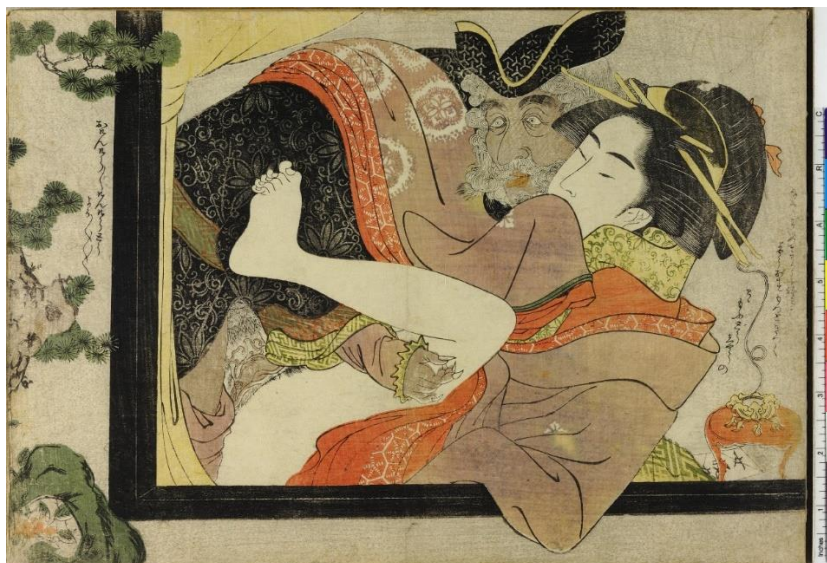


Figura 2 Chōkyōsai Eiri, Amante olandese nella serie *Fumi no kiyogaki* (Modelli di calligrafia), 1810, The British Museum, Londra

La stampa rappresenta un uomo olandese impegnato in un rapporto sessuale con una cortigiana giapponese. La nazionalità dell'uomo può essere facilmente identificata dagli abiti che indossa, fra

¹² La funzione pubblicitaria delle stampe dal contenuto sessualmente esplicito si lega ad un contesto culturale e sociale niente affatto estraneo alla commercializzazione del sesso. L'uso di stampe *makura e* a questo scopo non è, naturalmente, esclusivo delle rappresentazioni di stranieri, ma spesso riguardava anche ritratti di prostitute celebri, guide ai quartieri di piacere più famosi e descrizioni delle prestazioni sessuali disponibili. BERRY, “Rethinking ‘Shunga’...”, cit., p. 10

¹³ MEECH-PEKARIK, *The World of the Meiji...*, cit., p. 3

cui spicca il copricapo a tricorno; tuttavia, il vestiario non è l'unico elemento differenziante: il ritratto si propone di evidenziare una differenza marcata fra i due amanti, a partire anche dal colore della pelle, visibilmente più scura nel caso dell'uomo.

Il ritratto comunica un senso di buffa pericolosità: la bocca aperta a mostrare la lingua dà un'impressione comica, ma la mano con unghie lunghe ad artiglio sottolinea un aspetto bestiale, disumanizzante. Anche il dialogo contribuisce all'effetto parodico suggerito dalla presenza dell'europeo: agli incoraggiamenti della donna, il partner risponde con una serie di versi incoerenti che simulano il suono dell'idioma straniero¹⁴.

La scena viene mostrata attraverso la cornice di una finestra che si apre su un giardino, simboleggiato dal dettaglio vegetale visibile sul lato sinistro della composizione. È stato ipotizzato che lo spazio fosse il quartier generale della VOC sull'isola di Deshima¹⁵, anche se è affascinante un'altra ipotesi: la presenza del dignitario olandese all'interno del quartiere di piacere garantiva un'accessibilità a possibili curiosi che non si sarebbe potuta ripetere una volta fosse tornato all'interno dei confini dell'isola artificiale su cui la delegazione soggiornava; l'idea, pertanto, che il rapporto si stia consumando all'interno delle stanze del quartiere Maruyama e che la finestra simuli il proibito piacere di poter assistere furtivamente al rapporto inusuale, è altrettanto possibile.

Sullo sfondo, è possibile notare un tavolino elegante sotto al quale vi è una busta contenente un afrodisiaco per donne¹⁶. La presenza di afrodisiaci e lubrificanti nelle xilografie *makura e*, così come di *sex toys* e altri oggetti per aumentare il piacere dell'amplesso, è ricorrente; quindi, anche in questo frangente è probabile non voglia sottintendere carenze nella virilità e nella prestanza dell'amante straniero.

È però interessante sottolineare come spesso quando ad essere rappresentato è un europeo siano presenti riferimenti a delle supposte pratiche sessuali esotiche ed estranee nate dall'immaginario di autori che, spesso, si proponevano di descrivere un mondo con cui non erano mai entrati in contatto. Una delle dicerie che più circolava in questo periodo era che gli amanti europei utilizzassero dei particolari strumenti per raccogliere i fluidi vaginali delle proprie partner (fig. 3), da cui poi avrebbero ricavato dei medicinali afrodisiaci¹⁷.

¹⁴ SCREECH, *Sex and the...*, cit., p. 284

¹⁵ Timothy CLARK, C. Andrew GERSTLE, ISHIGAMI Aki, YANO Akiko (a cura di), *Shunga: Sex and Pleasure in Japanese Art*, The British Museum Press, Londra, 2013, p. 401

¹⁶ Marijin KRUIJFF, *Chokyosai Eiri's Famous Portrayal of A Horny Dutchman*, Shunga Gallery, 2018
<https://shungagallery.com/chokyosai-eiri/>

¹⁷ SCREECH, *Sex and the...*, cit., p. 284

L'associazione degli olandesi con pratiche afrodisiache ebbe una grande fortuna commerciale; il noto *sex shop* Yotsumeya vendeva degli unguenti per il mantenimento dell'erezione che venivano pubblicizzati proprio come rimedi importati tramite gli scambi commerciali nella città di Nagasaki¹⁸.

È possibile che questo particolare aspetto dell'immaginario erotico legato agli stranieri possa essere riferito alla divulgazione, in quegli stessi anni, di vari trattati medici che venivano tradotti e pubblicati attraverso lo scambio con la comunità a Deshima.

Il medico Sugita Genpaku attesta la forte influenza europea nelle procedure chirurgiche – definite *nanban ryū*, “stile barbaro” – già nella prima metà del XVII secolo¹⁹; naturalmente, la propagazione del sapere tradotto faticosamente e spesso a discapito di divieti più o meno severi da parte dell'autorità era ben lontana dall'essere accessibile con una certa libertà da vari strati della popolazione.



Figura 3 Yanagawa Shigenobu, Coppia europea, 1830 circa

¹⁸ WINKEL, *Japanese Erotic...*, cit., pp. 199-200

¹⁹ SUGITA Genpaku, *Dawn of Western Science in Japan*, trad. di Matsumoto Ryōzō, The Hokuseido Press, Tōkyō, 1969, (ed.or. *Rangaku Kotohajime*, 1815) pp. 3-5

Infatti, questi elementi “medici” sono ben lontani dalla volontà di essere precisi; essi potrebbero comunque essere frutto dell’influenza che queste innovazioni avevano cominciato ad esercitare in campo medico e scientifico.

Il motivo di raccogliere fluidi vaginali con una serie di tecniche la cui laboriosità spesso contribuisce a dare un effetto comico è un elemento ricorrente anche in alcune stampe che ritraggono rapporti sessuali fra personaggi cinesi; la Cina era un altro paese da cui il Giappone aveva assorbito per secoli conoscenze mediche e scientifiche, influenzando fortemente la creatività degli artisti di questo periodo.

In una stampa di Takehara Shunchosai databile al 1780 (fig. 4) una coppia giapponese viene ritratta



Figura 4 Takehara Shunchosai, Coppia giapponese emula tecniche cinesi di raccoglimento fluidi vaginali, 1780, collezione Shagan

mentre cerca di emulare l’esotico rapporto di una coppia cinese riportata in una didascalia a lato, in cui si vede una donna seduta su un macchinario che permette al partner di bere le sue secrezioni vaginali (raccolte in un apposito recipiente) tramite un tubo.

L’iscrizione sembrerebbe far pensare ad un rimedio per la lunga vita, ma anche costituire un gioco di parole per indicare il prolungamento dell’erezione; l’associazione fra la propria longevità e quella delle proprie

prestazioni non è infatti fenomeno isolato, come suggerisce anche il nome dell’afrodisiaco più popolare in quest’epoca, *chōmeigan* – “rimedio per la lunga vita”, appunto, da intendere come medicinale per garantire una lunga erezione²⁰.

Questo genere di esempi testimonia che l’uso del motivo tematico legato alla medicina non era una caratteristica esclusiva della rappresentazione degli olandesi, ma fungeva da elemento differenziante ed esotico anche in quella di coppie cinesi.

In questo periodo, tutto ciò costituisce ancora un elemento di divertito interesse. L’immagine di un amante che raccoglie le secrezioni della partner non sembra suscitare orrore o repulsione, come testimoniato anche dall’esempio citato in Screech di un’altra coppia giapponese che si cimenta in un’emulazione, questa volta di un rapporto “occidentale”²¹.

²⁰ WINKEL, *Japanese Erotic...*, cit., p. 99

²¹ SCREECH, *Sex and the...*, cit., p. 286

Come questi esempi suggeriscono, tutto ciò costituisce una sessualità anomala e “altra”, ma comunque interessante: un territorio diverso e a tratti grottesco che è però possibile esplorare nella propria intimità.

La stampa di Chōkyōsai Eiri segue un esempio di poco precedente, ovvero la rappresentazione di un rapporto fra una coppia di olandesi anziani ritratti da Kitagawa Utamaro (Fig. 5), xilografia inclusa nella raccolta *Utamakura*; la composizione costituisce un elemento piuttosto inusuale considerata l’epoca di realizzazione, ovvero un periodo in cui, come accennato precedentemente, a prevalere sono raffigurazioni di rapporti fra uomini stranieri e prostitute giapponesi.



Figura 5 Kitagawa Utamaro, *Utamakura (Poesie dell'alcovia)*, 1788, The British Museum, Londra

In questo caso, il corpo dei due amanti è praticamente inesistente con l’eccezione dei volti e dei genitali, anche se è possibile intravedere appena la distintiva lunghezza delle unghie, in questo caso comune ad entrambi.

La posa contorta costituisce un ulteriore elemento di stravaganza rispetto al vestiario dei due: il copricapo dell’uomo lo identifica come una persona rivestita di una certa autorità, in uno stile presumibilmente contemporaneo all’epoca di realizzazione della stampa, mentre gli abiti che è possibile intravedere addosso alla donna risalgono ad un’epoca precedente²².

È innegabile che all’interno della produzione *makura e* il corpo rivesta un’importanza secondaria rispetto ai volti e ai genitali; in genere, ad evidenziare la sensualità della scena vi sono gli

²² Utamakura, The British Museum, in https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_OA-0-133-12

abbondanti drappeggi degli abiti che fanno da voluttuoso contraltare alle porzioni di pelle scoperte, facendo sì che, generalmente, le altre parti del corpo non risultino particolarmente dettagliate.

Tuttavia, questa quasi totale eliminazione dell'aspetto corporeo nella scena si può trasformare in un'opportunità di sperimentazione stilistica: nel viso dell'uomo si nota un tentativo di ombreggiatura e di multidimensionalità che è invece completamente assente dal volto femminile; è possibile che l'artista stesse prendendo a modello delle opere europee.

Il corpo straniero in queste stampe diventa territorio permeabile alla sperimentazione in virtù della propria natura esotica e aliena: questo aspetto è particolarmente evidente nella coppia di amanti rappresentata da Yanagawa Shigenobu (Fig. 6).



Figura 6 Yanagawa Shigenobu, *Coppia europea nella serie Yanagi no arashi (Tempesta di salici)*, 1832, Honolulu Museum of Art, Honolulu

La coppia è reclinata su dei drappeggi che si estendono in parte ad avvolgere i corpi, altrimenti completamente nudi; un cerchio nero sotto alle natiche della donna serve ad evidenziare l'abbondanza delle sue secrezioni – e, di conseguenza, il suo piacere. Entrambi gli amanti indossano delle corone floreali, tratto in comune con la coppia celestiale ritratta sempre da Shigenobu e riportata nella figura 3.

Il ritratto è all'insegna della sperimentazione stilistica. Le ombreggiature volumetriche reminiscenti della tecnica ad acquaforte²³ si accompagnano alle proporzioni equilibrate dei corpi – con l'eccezione, naturalmente, dei genitali, che mantengono la loro distintiva smisuratezza.

L'interpretazione del corpo straniero secondo una grammatica visiva ispirata a modelli d'oltreoceano è di per sé un dettaglio significativo.

L'alterità delle figure viene da un lato accentuata dalle differenti tecniche utilizzate per rappresentarla; dall'altra, questa contaminazione si fa gioco stilistico e apre nuove frontiere a livello compositivo, a sottolineare un atteggiamento molteplice che, in questi anni, comincia gradualmente a perdere le proprie connotazioni più marcatamente satiriche in favore di rappresentazioni guidate da altre prerogative. L'amplesso fra i due amanti stranieri diventa un'occasione per sperimentare fra diverse pratiche artistiche e soluzioni tematiche, le quali vengono mediate proprio dalla corporeità "altra" degli amanti.

I rapporti con cortigiane giapponesi vengono ambientati negli spazi sontuosi del quartiere Maruyama, oppure nelle camere immaginate e irresistibilmente proibite della VOC a Deshima; quando, però, ad essere ritratta è una coppia di europei, lo sfondo diventa uno spazio indefinito, liminale – una dimensione altra che contribuisce al senso di sospensione ed irrealtà che circonda questo genere di contatti.

Come è stato possibile osservare anche solo da questi pochi esempi, queste prime immagini erotiche possono ricondursi ad un generale interesse per l'esotico, l'inusuale e l'anticonvenzionale. I rapporti che gli stranieri intrattengono con le cortigiane diventano una fantasiosa finestra sulle loro abitudini culturali e sessuali, fornendo una serie di immagini che, oltre all'aspetto erotico, avevano lo scopo di rispondere alla curiosità della popolazione locale, mentre si assiste alla penetrazione di intenti figurativi ispirati a tecniche pittoriche europee quando entrambi gli amanti sono stranieri.

Gli aspetti più comici e parodistici evidenziati nelle stampe di Chōkyōsai e di Utamaro – come, ad esempio, l'inintelligibilità linguistica e l'aspetto quasi bestiale – potrebbero sorprendere, dal momento che, per quanto stranieri, i personaggi ritratti sono comunque ispirati a figure autoritarie; tuttavia, fino al fallimento della VOC avvenuto nel 1799 e al conseguente ritiro della presenza olandese da Deshima²⁴, l'autorità olandese era concepita e ritratta in quanto subordinata all'autorità dominante del *bakufu*: Matsukata descrive lo statuto ufficiale degli affiliati alla VOC,

²³ WINKEL, *Japanese Erotic...*, cit., p. 177

²⁴ MATSUI Yoko, "Japanese-Dutch Relations in the Tokugawa Period", *Transactions of the Japan Academy*, 72, 2018, p. 140

contraddistinto da una generale ambiguità, come una condizione di “pseudo-subjects”²⁵: grazie alla disponibilità a fornire, oltre alle merci importate, anche informazioni utili sul mondo esterno, i mercanti godevano del rispetto shogunale; tuttavia, non venivano considerati di pari grado rispetto ai *daimyō*, in quanto non riconosciuti come rappresentanti ufficiali dei propri paesi d’origine. La loro presenza nel paese non era giustificata da motivi diplomatici, ma da relazioni puramente commerciali²⁶.

Per quanto riconosciuti come personaggi investiti di una certa autorità, spesso la delegazione straniera era sottoposta alla morbosa curiosità dell’entourage shogunale durante le visite ufficiali²⁷, a sottolineare come la natura “strana” e affascinante degli stranieri venisse analizzata senza riserve in virtù della posizione politicamente superiore dell’autorità giapponese rispetto a quella della delegazione, situazione che andò esasperandosi con la progressiva diminuzione dell’importanza commerciale dello scambio con la VOC con il passare del tempo.

Questo statuto ambiguo e sottomesso trova riscontro nella corporeità dei personaggi olandesi nel *makura e*: i loro rapporti con le cortigiane giapponesi forniscono un’occasione per dedicarsi ad una più o meno bonaria forma di dissacrazione; tuttavia, quando l’attenzione passa a forme di intimità fra amanti stranieri, il repertorio visivo diventa maggiormente permeabile a forme d’influenza europee, sottintendendo una certa fascinazione artistica nei confronti di quelli che dovevano essere i limitati esempi visivi a disposizione degli artisti dell’epoca.

L’amore per l’esotico, però, non è del tutto sufficiente per analizzare questo genere di rappresentazioni: anche se è vero che è un senso di bonarietà a prevalere negli ultimi anni del XVIII secolo, il carattere degli stranieri rimane sostanzialmente duplice, dove gli elementi più bizzarri per suscitare l’ilarità del lettore si accompagnano immancabilmente ad un sottotesto di insita pericolosità.

È opportuno tenere a mente che la VOC non aveva mai concepito sé stessa come un mero ente di scambio commerciale; il suo arrivo in Asia era motivato dal desiderio di imporre il proprio potere e la propria influenza anche, se necessario, con l’utilizzo della forza; il tentativo della VOC di

²⁵ MATSUKATA Fuyuko, “Contacting Japan: East India Company Letters to the Shogun”, in Adam Clulow, Tristan Mostert (a cura di), *The Dutch and English East India Companies: Diplomacy, Trade and Violence in Early Modern Asia*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2018, p. 87

²⁶ Questa ambiguità è ulteriormente testimoniata dal fatto che tutti gli esempi menzionati finora sono databili agli ultimi decenni della permanenza della VOC, o agli anni direttamente successivi: è stato ipotizzato che la pubblicazione di materiale apertamente parodistico e potenzialmente classificabile come xenofobo sia stata limitata negli anni precedenti anche per evitare incidenti diplomatici; Timon SCREECH, “Foreign Connections in Shunga”, in Timothy Clark, C. Andrew Gerstle, Aki Ishigami, Akiko Yano (a cura di), *Shunga: Sex and Pleasure in Japanese Art*, The British Museum Press, Londra, 2013, p. 391

²⁷ JANSEN, *The Making...*, cit., p. 83

stabilirsi in Giappone come partner commerciale esclusivo ed eliminare la concorrenza non era stato estraneo dalla minaccia di un intervento militare²⁸; lo stretto regolamento imposto alla delegazione dalle autorità shogunali era stato efficace nel limitare l'ingerenza olandese nella politica interna ed estera del paese.

Mentre, però, durante lo stazionamento della VOC a Deshima le ostilità erano rimaste latenti, il XIX secolo si aprì con una serie di aperte tensioni con il Regno Unito, il quale tentò di forzare l'apertura del paese alle potenze europee già nel 1808; l'evento maggiormente significativo – tanto per le sue conseguenze storiche che per l'impatto che avrebbe esercitato nell'immaginario artistico dell'epoca – rimane sicuramente l'arrivo nel 1853 del commodoro Matthew Perry e delle sue temibili “navi nere”, che avrebbe bruscamente costretto le forze shogunali ad aprire il dialogo con le potenze euro-americane dopo secoli di accorte restrizioni diplomatiche²⁹.

L'arrivo epocale venne da subito documentato attraverso una moltitudine di medium diversi, ma in questa sede è opportuno soffermarsi su un'opera in particolare, ovvero il rotolo noto come “The Black Ship Scroll” del 1854, i cui autori, rimasti anonimi, furono probabilmente testimoni oculari dell'arrivo degli americani.

L'opera assume un atteggiamento in ugual misura incuriosito e divertito; all'interno del rotolo è possibile trovare diversi ritratti caricaturali e fantasiosi di vari personaggi giapponesi (che fungevano da interpreti per la delegazione) e americani – fra cui lo stesso Perry –, nonché disegni delle armi dei soldati, oppure ancora scene miscellanee che vedono i militari americani impegnati in varie azioni quotidiane quali la pesca e il bucato e in interazioni umoristiche con la popolazione locale.

Due immagini in particolare sono interessanti ai fini della presente ricerca: entrambe riportano interazioni fra i soldati americani e delle cortigiane giapponesi. Nella prima, è possibile vedere tre soldati americani impegnati ad immortalare una beltà giapponese (fig. 7); nella seconda, invece, un americano è circondato da prostitute (fig. 8).

²⁸ CLULOW, *The Company...*, cit., pp. 13-15

²⁹ REVELANT, *Il Giappone...*, cit., pp. 56-58



Figura 7 Anonimo, Cortigiana posa per un dagherrotipo, *The Black Ship Scroll*, 1854, Honolulu Museum of Art, Honolulu

La prima immagine ritrae presumibilmente Eliphalet Brown, ovvero l'uomo incaricato di immortalare i momenti salienti della spedizione con l'utilizzo della recentemente sviluppata tecnica del dagherrotipo³⁰, assistito da due aiutanti: nella scena, gli uomini, con indosso abiti stranieri disegnati in modo piuttosto approssimativo, sistemano il macchinario di fronte ad una cortigiana in kimono seduta su una sedia elegante.

Nonostante è probabile che la scena ritratta sia ispirata ad eventi effettivamente avvenuti, non mancano gli elementi comici, a partire dall'espressione libidinosa degli uomini presenti i quali, in un gesto reminiscete dell'olandese ritratto da Chōkyōsai (fig. 2), mostrano la lingua a simboleggiare il loro desiderio a stento contenuto di fronte alla donna³¹. L'iscrizione descrive quanto sta accadendo nell'immagine, sottolineando che il ritratto della beltà sarebbe stato poi inviato al "re dell'America", *amerika kokuō* アメリカ國王.

Nella figura 8, ritorna il tema del soldato che interagisce (o cerca di interagire) con delle prostitute. L'americano è seduto a terra e, anche se in questo caso non mostra la lingua, protende con desiderio le labbra verso le donne, le quali lo circondano con fare incuriosito. La didascalia descrive come all'inizio le prostitute siano orripilate alla prospettiva di avere rapporti con gli stranieri, per poi essere persuase con ninnoli preziosi.

³⁰ John W. DOWER, "Chapter One: Introduction", *Black Ships & Samurai*, Massachusetts Institute of Technology, 2008, p. 12 in https://visualizingcultures.mit.edu/black_ships_and_samurai/pdf/bss_essay.pdf

³¹ Oliver STATLER, *The Black Ship Scroll: An Account of the Perry Expedition at Shimoda in 1854 & the Lively Beginnings of People-to-People Relations Between Japan & America*, Weatherhill Editions, Tōkyō, 1964, pp. 56-57



(c) Honolulu Museum of Art Shunga 2013

Figura 8 Anonimo, Soldato americano e prostitute, The Black Ship Scroll, 1854, Honolulu Museum of Art, Honolulu

Questo atteggiamento di iniziale rifiuto e poi graduale accettazione potrebbe essere interpretato come un riferimento alle trattative diplomatiche in corso fra Giappone e Stati Uniti; tuttavia, il tono potenzialmente caustico dell’invettiva viene stemperato dal finale comico della storia: il marinaio è stato sorpreso dal comandante a svuotare le riserve della nave per intrattenersi notte dopo notte con le cortigiane, e viene quindi redarguito³².

In entrambi i casi il desiderio quasi morboso degli stranieri per le donne giapponesi costituisce un elemento comico che evita toni moralistici – l’interesse e, forse, l’attrazione sembrerebbero essere ricambiati dalle donne, anche loro affascinate dall’arrivo dei soldati. Così come le immagini che vedono gli americani impegnati ad interagire con gli abitanti della città in varie situazioni, la curiosità sembrerebbe essere mutua.

Nell’analisi proposta da Oliver Statler, i ritratti e le illustrazioni vengono liquidati come scadenti in quanto opera di artisti con tutta probabilità non professionisti e di origine popolare; tuttavia, l’opera costituisce un importante esempio iconografico di come l’audience popolare favorisca il comico e il dissacrante³³: la ricerca del divertimento e della parodia in questo caso è in grado di trascendere la preoccupazione di ritrarre gli stranieri con tratti somatici che li distinguono dai personaggi giapponesi; essi vengono distinti dagli abiti, dalle apparecchiature che fanno parte del loro equipaggiamento come armi e dagherrotipi, e la loro curiosità nei confronti degli abitanti viene da un lato reciprocata con altrettanto interesse, dall’altro presa come opportunità per suscitare l’ilarità

³² STATLER, *The Black Ship...*, cit., p. 76

³³ DOWER, “Chapter Five: Facing ‘West’”, in *Black Ships...*, cit., p. 14

del lettore in una serie di scenari parodistici. A livello somatico, però, non c'è particolare tentativo di differenziare inconciliabilmente i loro volti rispetto a quelli dei giapponesi con cui interagiscono, e spesso i ritratti caricaturali ottengono l'effetto voluto tramite l'inserimento di elementi bestiali e parodici, come testimonia l'espressione furiosa del commodoro Perry³⁴.

Anche se l'esempio appena citato non fa parte della produzione *makura e* finora presa in considerazione, è interessante notare come la rappresentazione degli uomini stranieri – in questo caso americani – intesa per un pubblico vasto e popolare si allineasse con una serie di caratteristiche riscontrate nelle opere precedenti: ritratti fisiognomici a metà fra il comico e il bestiale, attrazione libidinosa verso le cortigiane, abitudini presentate come bizzarre e divertenti, fascinazione per le tecnologie importate.

Il rotolo, un momento di divertita osservazione dello straniero nel contesto dell'arte popolare, presenta quindi elementi al suo interno sostanzialmente in linea con la maggior parte della produzione *makura e* che si occupava del tema.

2.2. Lusso ed eleganza: la transizione simboleggiata da Kawahara Keiga

Gli esempi finora presi in considerazione presumono un'ampia diffusione presso strati diversi della popolazione; in alcuni casi, la bassa qualità di produzione fa supporre che si trattasse di stampe che venivano distribuite a basso prezzo e potevano quindi essere acquistate anche da chi non godeva di particolari disponibilità economiche, in linea con le caratteristiche che contraddistinguono la produzione *makura e*³⁵.

È diverso, invece, il caso dei dipinti, per ovvie ragioni: il costo delle tele e della commissione degli artisti che le producevano erano decisamente proibitivi per la maggior parte della società nell'epoca, e le dimensioni stesse erano spesso inconciliabili con il tipo di fruizione privata che le stampe *makura e* incoraggiavano. È in questo genere di committenze, però, che si notano nuove tendenze che avranno un'influenza decisiva sul modo in cui gli stranieri verranno rappresentati in questi decenni, e non solo in ambiti sessualmente espliciti.

Una delle figure chiave di questa transizione verso nuove strade rappresentative è senza dubbio l'artista Kawahara Keiga.

Kawahara Keiga era originario di Nagasaki; grazie all'influenza del suo mentore, Ishizaki Yūshi (1768-1864), Keiga poté ottenere l'accesso a Deshima ed entrare a diretto contatto con la comunità

³⁴ STATLER, *The Black Ship...*, cit., pp. 66-67

³⁵ RODRÍGUEZ, *“El shunga como...”*, cit., p. 122

olandese di stanza a Nagasaki³⁶, un privilegio di cui pochi fino ad allora avevano potuto beneficiare³⁷. Il suo contributo artistico interessò inizialmente l'assistenza al lavoro del medico Philipp Franz Siebold (1796-1866) nella redazione di testi di botanica di cui Keiga curò le illustrazioni³⁸; il suo contributo fondamentale, però, riguarda i ritratti che dipinse durante il suo contatto con la comunità a Deshima.

L'occasione di poter osservare da vicino i membri della delegazione olandese lo contraddistingue dalla maggior parte di artisti che si erano cimentati nella rappresentazione di personaggi stranieri fino a quando momento: spesso le loro immagini erano ispirate a descrizioni altrui, oppure influenzate da opere europee, ma raramente basate sull'esperienza diretta a causa dello stretto isolamento che veniva imposto ai mercanti a Deshima.

Ad influenzare i ritratti di Keiga concorsero quindi due fattori principali: il primo, dovuto alla vicinanza con la delegazione stessa, fu l'assorbimento di tecniche pittoriche europee facilitate dall'accesso privilegiato a testi e immagini provenienti dall'estero; il secondo, fu la committenza: lavorare direttamente per la delegazione dava una nuova ragione d'essere ai ritratti, i quali quindi non erano più rivolti ad un pubblico giapponese di estrazione sociale più o meno elevata a seconda della disponibilità economica e della preziosità dell'edizione, bensì alle persone rappresentate stesse. La conseguenza diretta di quest'ultima caratteristica fu, prevedibilmente, un'astensione dagli elementi caricaturali che era facile trovare invece nelle stampe *makura e* di circolazione più ampia.

Di particolare influenza nell'ambito della produzione sessualmente esplicita furono una serie di ritratti del capitano Jan Cock Blomhoff (1779-1853) e famiglia – nonostante il divieto delle autorità giapponesi, Blomhoff portò con sé nel 1817 la moglie Titia Bergsma, il figlio nato da poco e alcuni domestici, fra cui la nutrice Petronella Munts³⁹. Nonostante la permanenza dei famigliari di Blomhoff in Giappone sia stata estremamente breve, grazie ai ritratti realizzati da Keiga l'influenza sull'influenza sull'immaginario collettivo fu duratura.

³⁶ In seguito alla bancarotta della VOC e ai tumultuosi eventi politici che si stavano verificando in Europa all'epoca, la presenza olandese a Nagasaki conobbe un periodo di instabilità; nonostante il fallimento della compagnia, l'avamposto venne mantenuto tramite lo stazionamento, sempre presso Deshima, di una delegazione mercantile, la quale spesso a causa dei disordini politici doveva essere rifornita anche da navi americane. Nonostante ciò, l'avamposto continuò ad usare la bandiera olandese. JANSEN, *The Making...*, cit., p. 263

³⁷ Michael L. BROWNE, "Portraits of Foreigners by Kawahara Keiga", *Ars Orientalis*, 15, 1985, p. 31

³⁸ H. Walter LACK, "Plant Illustration on Wood Blocks: A Magnificent Japanese Xylotheque of the Early Meiji Period", *Curtis's Botanical Magazine*, 1999, p. 128

³⁹ BROWNE, "Portraits...", cit., p. 32

Figura 9 Kawahara Keiga, La famiglia Blomhoff, 1818, Kobe City Museum of Nanban Art



Nel ritratto ufficiale della famiglia al completo (fig. 9), i protagonisti sono raffigurati su uno sfondo dorato reminiscente della tradizione ritrattistica buddhista⁴⁰ in una varietà di pose differenti: a terra sul lato destro è possibile scorgere Maraty, parte del personale domestico proveniente dall'Indonesia; la moglie Titia siede su un largo divano nero con il figlio Johannes che si aggrappa alla gonna, mentre la nutrice Petronella, in piedi, fa da collegamento visivo verso il lato sinistro del dipinto dove siede Blomhoff.



Figura 10 Ishizaki Yūshi, La famiglia Blomhoff, 1817, Rijksmuseum, Amsterdam

⁴⁰ BROWNE, "Portraits...", cit., p. 32

L'iscrizione sulla parte superiore del quadro identifica i protagonisti e la loro data di arrivo in Giappone.

La composizione si presenta maggiormente coesa rispetto ad un esempio risalente all'incirca allo stesso anno ad opera del mentore di Keiga, Ishizaki Yūshi (fig. 10): la disposizione delle figure è uguale (ad eccezione dell'aggiunta di un domestico indonesiano dietro al divano sul lato sinistro del dipinto, e dello sfondo più chiaro), tuttavia la maggiore distanza fra i personaggi ritratti crea un forte effetto visivo di dispersione.

Non è chiaro se il dipinto del maestro abbia fatto da modello o sia stato realizzato in contemporanea, ma in ogni caso nella versione di Keiga viene dedicata un'attenzione meno dettagliata alla resa delle ombreggiature in favore di un maggiore gusto per il colore, nonostante persista una grande cura nella resa degli abiti indossati da ciascuno dei personaggi, il tutto all'insegna dell'eleganza e della raffinatezza nel caso dei coniugi Blomhoff, e di una pragmatica semplicità nel caso dei domestici.

In entrambe le opere, i presenti sono tutti rivolti verso direzioni diverse e non c'è una vera e propria interazione fra i personaggi che possa dare dinamismo al dipinto – ad eccezione, forse, del movimento del piccolo Johannes, che si gira verso il padre pur aggrappandosi alle gonne della madre. L'elemento maggiormente interessante è costituito, però, dai volti stessi: la loro resa è molto distante rispetto agli esempi precedentemente presi in considerazione, data la mancanza di distorsioni parodiche e caricaturali.

Questo elemento ha portato a celebrare Keiga come una sintesi più o meno riuscita fra le istanze realiste della pittura "occidentale" e la bidimensionalità policroma dell'arte "giapponese"⁴¹: si tratta di un'essenzializzazione che presume l'esistenza a priori di due categorie riconoscibili e inconciliabilmente distinte – ovvero, i mondi artistici "occidentale" e "giapponese", appunto – le quali vengono ora sintetizzate in virtù dell'adozione di elementi pittorici miscelanei; in questo caso, è forse più utile sottolineare come l'accesso diretto alla delegazione e lo scambio culturale che ne è derivato abbiano portato Keiga a sperimentare introducendo elementi percepiti come stranieri – quali le ombreggiature, la ritrattistica che cercava di essere quanto più verosimile possibile, le pose – per varie ragioni, fra cui anche la possibilità di voler incontrare il gusto della famiglia Blomhoff, con tutta probabilità committente dell'opera.

⁴¹ BROWNE, "Portraits...", cit., p. 31

L'epoca che avrebbe permesso agli artisti giapponesi di soggiornare all'estero ed imparare nuove tecniche artistiche dagli autori stessi era alle porte; in questo momento, però, Keiga e i suoi contemporanei lavoravano molto probabilmente per emulazione.

Ciò comunque non significa che Keiga fosse interessato all'adozione di uno stile indistinguibile rispetto a quello di un artista europeo dello stesso periodo: la sua adozione di svariati elementi "stranieri" può essere forse ascrivibile a quanto notato in precedenza descrivendo la stampa *makura e* di Shigenobu (fig. 6): il corpo straniero si presta a incanalare nuovi stili artistici importati dall'estero, diventando così territorio di sperimentazione.

La presenza straniera, in quanto "altra", diventa quindi interpretabile secondo codici visivi altrettanto poco familiari, che ne riassumono la natura estranea ma, spesso, affascinante.

L'alterità dei Blomhoff, come è stato accennato precedentemente, non si declina però secondo parametri di inferiorità; la famiglia gode di una posizione politica di alto livello, nonché anche di una disponibilità economica piuttosto elevata, e come tale viene rappresentata. L'eleganza degli abiti e delle pose mira a comunicare un senso di agiatezza e di sofisticazione – elementi che eserciteranno un'influenza chiave sulla produzione sessualmente esplicita ispirata a questi ritratti, come verrà approfondito in seguito.

La loro rappresentazione non può nemmeno essere classificata come puramente "realistica", però: Keiga elaborò i ritratti sotto l'influenza di diverse fonti visive, fra cui un ruolo non insignificante era ricoperto dalle descrizioni che circolavano nel paese delle donne straniere – le quali, fino all'arrivo di Titia e Petronella, erano puramente immaginarie. Tutto questo è riconoscibile soprattutto nelle dimensioni voluminose del naso delle due, probabilmente dovute più ad una tradizione rappresentativa preesistente che non ad istanze legate al desiderio di realismo⁴².

L'incorporazione delle figure straniere, soprattutto femminili, all'interno del panorama artistico sessualmente esplicito dell'epoca avvenne immediatamente dopo la realizzazione di questa serie di ritratti ufficiali; tali versioni sono state convenzionalmente attribuite a Keiga stesso, se non altro perché spesso sono presenti una serie di elementi decorativi – le stanze, l'arredamento, gli abiti, il supposto realismo dei volti – che presuppongono uno stretto contatto dell'artista con i soggetti rappresentati e, come è stato detto, in quest'epoca l'accesso alle delegazioni straniere era ancora un privilegio poco diffuso.

⁴² BROWNE, "Portraits...", cit., p. 33

Anche la cronologia sembrerebbe un punto a favore di questa attribuzione perché, anche se è difficile stabilire l'anno preciso della loro produzione, questi dipinti sono tutti generalmente collocabili negli anni direttamente successivi ai ritratti ufficiali.

Tuttavia, questa interpretazione trascura una serie di osservazioni che potrebbero potenzialmente mettere in discussione la paternità dei dipinti.

È il caso della scena presentata nella figura 11, che ritrae una coppia di amanti europei reclinata su un divano elegante – identico a quello rappresentato nel ritratto di famiglia ufficiale, con l'aggiunta dei piedi di leone alla base – all'interno dei locali assegnati alla delegazione a Deshima.

Entrambi gli amanti sono interamente vestiti, lasciando scoperti solo i genitali per favorire l'amplesso. L'uomo, in particolare, indossa solo una scarpa, a suggerire l'urgenza del desiderio; le sottogonne abbondanti della donna sono disposte a raggera sotto di lei assumendo una serie di pieghe che ricordano l'aspetto dei genitali femminili.



Figura 11 Kawahara Keiga (attr.), *Il capitano Blomhoff e consorte*, post 1818

Attraverso una fessura nella retina della finestra visibile sullo sfondo, un uomo – presumibilmente anche lui europeo – osserva furtivamente la coppia: il corpo è visibile solo come una sagoma in ombra, ad eccezione invece dell'occhio, il quale penetra nella scena quasi si facesse anch'esso un organo sessuale, sottolineando l'intrusione voyeuristica nell'intimità dei due amanti.

Un'attribuzione convenzionale identifica queste due figure come Jan Cock Blomhoff e sua moglie⁴³. Tuttavia, se le somiglianze con il ritratto ufficiale non riguardano solo l'arredamento ma anche le figure stesse, diventa facile supporre che la donna in questione non sia Titia Bergsma,

⁴³ SCREECH, *Sex and the...*, cit., p.

bensì Petronella Munts: la donna, infatti, nelle numerose rappresentazioni che la vedono come personaggio anche all'interno delle stampe che si diffusero a partire dal ritratto ufficiale, è sempre ritratta indossando una cuffia bianca sul capo, a differenza di Titia che, invece, in genere è raffigurata con solo la crocchia di capelli alla nuca coperta con una retina.

Dicerie su un possibile rapporto extra-coniugale fra i due vennero fomentate dal fatto che, durante il viaggio di ritorno verso casa cinque settimane dopo l'arrivo in Giappone, Petronella diede alla luce un figlio illegittimo, dando vita ad una serie di speculazioni che vedrebbero in Blomhoff il padre del bambino⁴⁴.

Al di là della veridicità di queste voci, è comunque interessante notare come la rielaborazione in chiave sessuale delle dinamiche familiari dei Blomhoff sia stata immediata; i personaggi sono stati subito appropriati in una varietà di situazioni diverse, proiettandoli immediatamente nella moltitudine di situazioni ricorrenti nel mondo del *makura e*, come appunto rapporti sessuali fra persone di classi sociali ed età diverse.

Un elemento chiave di questa serie sessualmente esplicita presumibilmente inaugurata dallo stesso Keiga, riguarda il gusto per il dettaglio che viene riservato agli spazi stessi in cui avviene il rapporto: lo sfondo è completamente colorato e, oltre al divano in centro alla scena, è possibile vedere sulla destra un mobile contenente delle suppellettili.

Gli abiti stessi e gli spazi diventano un'estensione erotica della scena.

Il fatto che le coppie raffigurate siano, per la maggior parte, quasi completamente vestite non è dovuto solo all'implicito corredo narrativo dell'immagine – ovvero, atto a suggerire un desiderio talmente urgente da dover essere soddisfatto prima ancora di spogliarsi: la voluttà degli abiti amplifica l'erotismo della situazione, tanto che nella produzione *makura e*, spesso il concetto di gusto e di sofisticazione (*fūryū*, eleganza) viene menzionato sin dal titolo dell'album, a rinforzare il collegamento fra lusso e lussuria⁴⁵.

In questo caso, gli abiti stessi sono parte del corpo tanto quanto gli organi sessuali e i volti.

Nell'attenzione minuziosa a camicie, sottogonne e calze, il corpo straniero diventa identificabile grazie, e forse soprattutto, alla ricchezza e alla ricercatezza con cui è abbigliato. Il vestiario poco familiare viene riportato minuziosamente non solo per amore del dettaglio, ma anche perché rende

⁴⁴ Maria PAAPE, Petronella Munts, Online Dictionary of Dutch Women, 2014
<https://resources.huygens.knaw.nl/vrouwenlexicon/lemmata/data/Munts>

⁴⁵ SUZUKI Kenkō, *Shunga to ishō* (Shunga e abiti), Nihon Kenkyū, 41, 2010, p. 140

il corpo europeo parte dell'esperienza visiva dello spettatore, non solo come elemento di curiosità



Figura 12 Kawahara Keiga (attr.), *Coppia di europei*, 1818, collezione privata

ma anche come mezzo identificativo dei personaggi in scena.

La sessualizzazione dell'abito appare ancora più evidente nella figura 12: in questo caso, il vestiario diventa strumento stesso durante l'amplesso, quando l'amante alza le gonne della partner per diventare spettatore egli stesso dell'atto sessuale; la voluminosità dei drappaggi del letto che circonda gli amanti su tutti i lati tranne quello frontale

permette l'accesso simbolico dello spettatore nella loro intimità.

Altre immagini attribuite a Keiga fanno parte di un rotolo contenente otto scene di coppie che includono uomini olandesi e cortigiane giapponesi, in una moltitudine di atteggiamenti diversi. Lo stesso Blomhoff potrebbe aver ispirato alcuni di questi amplessi; poco prima del matrimonio con Titia Bergsma, il capitano aveva avuto un figlio da un'amante giapponese⁴⁶, prestandosi quindi a diventare un soggetto nei rapporti con le donne del quartiere Maruyama.



Figura 13 Kawahara Keiga (attr.), *Coppia di olandese e cortigiana*, 1820 circa

⁴⁶ SCREECH, *Sex and the...*, cit., p. 286

Come è possibile osservare dagli esempi riportati, ritornano i motivi osservati in precedenza, come l'alcova creata dallo scostare i tendaggi del letto a baldacchino (fig. 13), la precisione nel delineare i dettagli del vestiario e dell'arredamento, la veduta attraverso la finestra aperta del porto di Nagasaki (fig. 15), nonché anche il mantenimento di alcuni temi cari alla tradizione visiva *makura e* – simboleggiati, in questo caso, dai fazzoletti stropicciati gettati a lato, a simboleggiare la reiterazione del piacere femminile – e il ritorno ad alcune caratteristiche ormai ben collaudate nel caso della rappresentazione di rapporti con stranieri – come l'amante che protende la lingua con desiderio verso la donna (fig. 14).

Figura 14 Kawahara Keiga (attr.), Coppia di olandese e cortigiana, 1820 circa



Questa serie di caratteristiche testimonia un aperto dialogo con nuove tecniche pittoriche e rappresentative, senza però trascurare i riferimenti ad altre forme precedenti di rappresentazione degli stranieri in contesti sessuali.

È opportuno sottolineare, come nel caso del ritratto ufficiale dei Blomhoff, che la nuova resa dei tratti somatici a meno a che fare con la ricerca del realismo, quanto piuttosto con un processo di umanizzazione.

Sebbene si tratti di fisionomie ispirate tanto alle poco familiari tecniche pittoriche europee quanto ai canoni della tradizione iconografica preesistente, l'intento dissacrante passa decisamente in secondo piano; non è dato sapere se questo sia dovuto al fatto che anche queste versioni sessualmente esplicite erano di committenza europea, o se si tratti solo della ripresa di una nuova metodologia visiva inaugurata da Keiga e mantenuta dagli artisti che a lui si ispiravano.



Figura 15 Kawahara Keiga (attr.), *Coppia di olandese e cortigiana*, 1820 circa

È comunque indubbio che la compresenza di elementi potenzialmente bizzarri ed ironici non si traduce in una distorsione bestiale delle fattezze degli amanti, i quali continuano ad essere esaltati soprattutto in virtù della propria eleganza.

Sebbene non sia affatto inusuale che un artista si dedicasse tanto ad una produzione su committenza senza elementi erotici quanto a stampe o dipinti che rappresentano genitali e atti sessuali, in questo frangente è possibile notare

una certa distanza stilistica fra la produzione ufficiale e quella erotica.

La cronologia delle opere, collocabile all'incirca nel 1820 e anni successivi, è un elemento a favore di questa attribuzione dal momento che in questi anni Keiga era ancora attivo a Nagasaki⁴⁷; tuttavia, una delle caratteristiche maggiormente riconoscibili della produzione attribuita a Keiga è proprio lo sfondo neutro su cui si stagliano le figure, come è possibile notare in molte delle opere a lui commissionate in questi anni, mentre negli esempi erotici riportati lo spazio è completamente saturo di colori, dettagli architettonici e oggetti.

È anche probabile che questa differenziazione sia dovuta alle differenti esigenze estetiche dettate dalla produzione sessualmente esplicita, la quale prediligeva, appunto, l'abbondanza di dettagli; è forse più utile supporre, al tempo stesso, che ad occuparsi del dipinto sia stato uno o più artisti appartenenti al suo atelier, e non Keiga stesso.

Indipendentemente dall'autore, queste opere esercitarono sin da subito un'influenza decisiva sulla produzione sessualmente esplicita del periodo, portando ad una serie di rifacimenti che si ispiravano al clima di eleganza e raffinatezza inaugurato dai ritratti – ufficiali e non – della famiglia Blomhoff, nonché dalla precisione quasi pedissequa che mirava a rappresentare gli europei del periodo in abiti e spazi riccamente decorati.

⁴⁷ L'artista venne incarcerato per un breve periodo a causa della sua partnership con Siebold, all'epoca accusato di spionaggio, e poi nel 1842 costretto a lasciare Nagasaki; GUUS RÖELL, Kawahara Keiga Studio Paintings, 2020 in http://www.guusroell.com/Roell_Art_Antiques_Summer_2020.pdf



Figura 16 Scuola Kikukawa, Olandese e cortigiana, 1820 circa, Honolulu Museum of Art, Honolulu

L'opera riportata nella figura 16 mostra un uomo europeo dai capelli biondi impegnato in un rapporto con una cortigiana giapponese, ancora una volta tema caro alla tradizione rappresentativa degli uomini stranieri.

Entrambi gli amanti sono riccamente abbigliati; una particolare attenzione viene

riservata al cappello dell'olandese appoggiato sul pavimento e alla pipa dal collo lungo, un elemento decorativo ricorrente. Un dettaglio curioso e comico è riconoscibile nella piccola scimmietta domestica appollaiata sul davanzale, la quale si masturba mentre osserva la coppia; l'animale costituisce un altro riferimento all'esoticità dell'uomo. La finestra alle spalle dei due si apre su un paesaggio appena abbozzato ma che è possibile presumere sia il porto di Nagasaki.

La preziosità degli abiti dei due amanti è riflessa anche nella ricercatezza dell'opera stessa, poiché l'immagine è dipinta con l'utilizzo di inchiostro e oro su seta, a sottintendere una clientela facoltosa.



Figura 17 Hosoda Eishi, Olandesi e cortigiane a Nagasaki, 1800-1820, collezione privata

Difficile dire quale delle due opere abbia ispirato l'altra, ma la scena viene ripresa in modo sostanzialmente identico (fig. 17) nella serie di Hosoda Eishi dedicata a coppie di personaggi cinesi e olandesi realizzata all'incirca nello stesso periodo degli altri esempi citati⁴⁸. Anche in questo caso, si tratta di un'opera estremamente pregiata che vede l'aggiunta di oro foglia d'oro su seta.

La composizione è uguale, ad eccezione della posizione della coppia all'interno della stanza: in questo caso, non è possibile vedere l'esterno, ma grande attenzione viene dedicata alle suppellettili e all'oggettistica che include elementi miscelanei quali vasi preziosi, mobili eleganti e anche un incensiere che, forse, potrebbe fare riferimento alle pratiche afrodisiache tipicamente associate ai rapporti con mercanti olandesi. Anche in questo caso, la scimmia "partecipa" buffamente al piacere della coppia.

Ad accomunare tutte le scene facenti parte della serie è l'inquadratura che ricorda una finestra, come se lo spettatore stesse osservando direttamente l'amplesso e non una sua rappresentazione.

Questa cornice visiva non preclude, però, la presenza di altre finestre interne al dipinto, che hanno lo scopo di sottolineare l'arrivo dei protagonisti maschili da terre lontane e semi-immaginarie: è il caso della figura 18, dove ritorna l'elemento comico dell'animale domestico a sua volta sessualmente coinvolto dal desiderio del padrone.



Figura 18 Hosoda Eishi, *Olandesi e cortigiane a Nagasaki*, 1800-1820, collezione privata

⁴⁸ CLARK, GERSTLE, *Shunga: Sex and...*, cit., pp. 394-397

Oltre all'elegante alcova dove si intrattengono gli amanti, è visibile sullo sfondo uno scorcio di mare aperto su cui veleggiano delle navi europee, anch'esse motivo tematico ricorrente nella produzione xilografica soprattutto nei decenni immediatamente successivi quando gli scambi con l'estero non saranno più limitati alla sola Nagasaki, spesso disponibili in formati economici per poter essere acquistate facilmente⁴⁹.

Lo spazio in queste immagini diventa così permeabile per consentire l'accesso a coloro che non potevano altrimenti visitare gli ambienti della delegazione, camere in cui la privacy non è mai totale: "sex, though contained, is in the immediate danger of breaking out"⁵⁰; la tenda scostata dei baldacchini, l'insistenza sulla visione attraverso finestre e altri varchi per includere lo spettatore-voyeur – o un voyeur vero e proprio, come nel caso della figura 11 – sono tutti mezzi visuali che trasformano i locali rigidamente controllati e inaccessibili in uno luogo di piacere e di esplorazione dell'altro, in un clima di eleganza e raffinatezza.

L'audience delle opere di Kawahara Keiga è, come sottolineato, molto differente rispetto a quella delle stampe *makura e*; anche la versione sessualmente esplicita dei ritratti ufficiali realizzata da autori che presumibilmente a lui si sono ispirati presenta una fattura ricercata che lascia presumere una clientela facoltosa.

Nonostante ciò, questo genere di rappresentazioni esercitò un'influenza chiave sulle modalità di rappresentare i personaggi stranieri tanto nelle xilografie esplicite dei primi del periodo Meiji, quando in altri generi artistici: il corpo straniero, reinterpretato secondo una grammatica visiva sempre più consapevolmente modellata su una serie di esempi artistici europei, si afferma secondo nuovi canoni di raffinatezza e sofisticazione tramite gli scorci – sessuali e non – nelle vite dei personaggi d'alta classe.

2.3. *Serenità coniugale: da estraneità a modernità*

L'epocale apertura del paese nel 1853 stimolò sin da subito la produzione artistica del periodo.

Il nuovo centro privilegiato per entrare in contatto con gli stranieri in arrivo divenne ben presto il porto di Yokohama: inizialmente, l'autorità shogunale preparò l'area come misura di contenimento delle potenze straniere che si erano prepotentemente imposte nello scenario politico giapponese con la costante minaccia di violenza e sottomissione, ispirandosi forse all'esperimento largamente

⁴⁹ MEECH-PEKARIK, *The World of the Meiji...*, cit., p. 5

⁵⁰ SCREECH, *Sex and the...*, cit., p. 241

riuscito effettuato a Deshima con la delegazione olandese; il porto aperto dal 1859 divenne una delle principali sedi di scambio con le potenze euro-americane⁵¹.

La situazione geopolitica era però completamente differente rispetto al XVII secolo; furono decenni che videro l'acuirsi delle tensioni internazionali e portarono le autorità politiche giapponesi a dover negoziare con una controparte ostile per emendare i trattati ineguali, spesso a costo di compromessi che ponevano il Giappone in una posizione decisamente svantaggiata⁵².

Il clima era tutt'altro che disteso anche a causa della presenza di numerose forze marcatamente xenofobe che vedevano negli stranieri un pericolo imperialista per il paese; nonostante ciò, Yokohama si sviluppò in fretta come centro internazionale e cosmopolita, un vero e proprio "great port into the future"⁵³, a discapito degli alloggi precari che gli ospiti stranieri erano stati costretti a tollerare nei primi anni in seguito all'apertura⁵⁴.

Tutto ciò contribuì allo sviluppo di una stagione particolarmente fiorente di rappresentazione di personaggi stranieri in stampe per lo più a basso costo per venire incontro alla costante richiesta del mercato, le quali includevano un numero sconfinato di soggetti, dall'architettura della città stessa, a ritratti degli stranieri che la abitavano⁵⁵, ed erano conosciute con il nome di *Yokohama e* ("immagini di Yokohama").

Questo genere di produzione si accompagna alle opere di fattura, costo e contenuto simile realizzate a Nagasaki (e pertanto conosciute come *Nagasaki e*) anche se, data la marginalmente superiore accessibilità agli stranieri, il contenuto che veniva presunto essere meno immaginario rispetto alla controparte più antica ne decretò il successo ancora maggiore⁵⁶.

La ragione per cui questo genere di produzione viene menzionato in questa sede è per sottolineare come in questi anni una nuova concezione del corpo straniero cominciò a prendere piede in ambito iconografico: essa non andò a sostituirsi alla tradizione iconografica precedente, bensì divenne un suo accompagnamento; in questo periodo, abbondano forme rappresentative che tendono a mostrare

⁵¹ JANSEN, *The Making...*, cit., p. 297

⁵² REVELANT, *Il Giappone...*, cit., pp. 121-124

⁵³ C. T. Assendelft DE CONINGH, *A Pioneer in Yokohama: A Dutchman's Adventures in the New Treaty Port*, trad. Di Martha Chaiklin, Hackett Publishing Company, Indianapolis, 2012 (ed. or. *Ontmoetingen ter Zee en te Land*, 1879), p. 69

⁵⁴ *Ibid.*, p. 76

⁵⁵ MEECH-PEKARIK, *The World of the Meiji...*, cit., p. 13

⁵⁶ Dickie ZEBREGS, Nagasaki-e and Yokohama-e: Foreigners in Print, Zebregs&Röell, <https://www.zebregsroell.com/post/nagasaki-e-yokohama-e-ukiyo-e-woodblock-prints-for-sale>

gli stranieri europei come civilizzati ed eleganti, mentre fino a qualche decennio prima l'accento sulla loro stravaganza e sub-umanità andava per la maggiore.

Naturalmente, a prevalere, soprattutto nei primi anni dopo l'apertura, è una sconfinata curiosità; tuttavia, il desiderio di entrare in contatto con l'alterità da cui gli stranieri sono contraddistinti si arricchisce anche di un senso di meraviglia e di scoperta di fronte non solo alle innovazioni tecnologiche, ma anche allo stile di vita e alla quotidianità.

L'interesse quasi zoologico manifestato delle prime stampe *makura e* diventa ora lo sguardo di un paese che comincia ad interiorizzare lo sforzo alla modernizzazione e allo sviluppo tecnologico come un'urgenza sempre più impellente.

I riferimenti al sapere europeo in ambito *makura e* compaiono, come menzionato precedentemente, sottoforma di elementi comici e vagamente grotteschi nelle supposte pratiche sessuali e afrodisiache che gli europei esercitavano durante i loro amplessi con le cortigiane del quartiere Maruyama; un riferimento al sapere olandese e, per estensione, europeo che poteva anche tradursi in un desiderio di emulazione verso pratiche "esotiche", ma che non trascendeva comunque da una raffigurazione parodica e vagamente bestiale del personaggio stesso.

Ora, invece, gli apporti tecnologici stranieri appaiono anche in contesti molto quotidiani; a suscitare curiosità sono le innovazioni domestiche come, ad esempio, le macchine da cucire (fig. 19)⁵⁷; molto popolari sono anche le stampe dedicate ad una serie di divertimenti cittadini a cui gli stranieri si dedicavano (fig. 20), e che davano l'occasione all'artista di presentare scene diverse in una sfilata di personaggi che assomiglia ad una sorta di parata mondana.

⁵⁷ L'opera raffigurata è apparentemente frutto dell'unione di modelli diversi, sovrapposti a creare un'unica immagine; molti artisti di questo periodo, soprattutto coloro che non risiedevano a Yokohama ma cercavano comunque di beneficiare della popolarità artistica di questo genere, riprendevano spesso opere europee preesistenti, fino ad arrivare anche al plagio; MEECH-PEKARIK, *The World of the Meiji...*, cit., p. 18



Figura 19 Utagawa Yoshikazu, Donna europea con macchina da cucire, 1860, The Metropolitan Museum of Art, New York

Fra questi divertimenti, uno dei luoghi di ritrovo e svago più popolari in questo periodo è il quartiere di piacere Miyozaki⁵⁸; il motivo degli stranieri che si intrattengono con le cortigiane della città in cui stazionano – sia essa Nagasaki o Yokohama – è, come spesso ribadito, un tema ricorrente.

Figura 20 Bushu, Vari divertimenti a Yokohama, 1860 circa, Metropolitan Museum of Art, New York



⁵⁸ MEECH-PEKARIK, *The World of the Meiji...*, cit., p. 33

Figura 21 Utagawa Yoshikazu, *Stranieri che frequentano il Miyozaki*, 1861 circa, The Metropolitan Museum, New York



In questo frangente, come è possibile osservare dalla figura 21, la scena ritratta diventa un'ottima occasione per adottare una visuale a volo d'uccello che presenta lo spazio attraverso una serie di complesse vedute prospettiche e permette l'inclusione di un numero di attività diverse a seconda della sala su cui si posa lo sguardo; ne emerge un ritratto variopinto di europei immortalati mentre si divertono in modo a tratti sguaiato.

Data la loro natura comica e dissacrante, è in questo genere di rappresentazioni che è possibile trovare delle distorsioni parodiche dell'immagine dello straniero; tuttavia, più che motivate da un vero sentimento xenofobo, si tratta forse di un rimando alla tradizione comica popolare che ama un abbassamento dei toni compositivi in favore dell'inserimento di elementi caricaturali.

Particolarmente interessante ai fini della presenza della ricerca è la popolarità delle rappresentazioni di coppie europee.

La vita domestica e familiare rientra ovviamente all'interno dell'immagine di quotidianità a cui artisti e acquirenti erano interessati, e non deve essere vista come un accurato riflesso della vita della comunità a Yokohama: come è stato sottolineato, la fama del Miyozaki era straordinaria, e il numero di donne straniere presenti in Giappone era nettamente inferiore rispetto a quello degli uomini.

Tuttavia, coppie di europei a passeggio si prestano particolarmente alla presentazione di abiti affascinanti, nonché anche di modi di fare che nel Giappone dell'epoca dovevano risultare piuttosto stravaganti, come il tenersi per mano o camminare a braccetto⁵⁹.

Figura 22 Yoshikazu, *Coppia americana*, 1861, Smithsonian Institute, Washington



Le scene familiari mostrano un atteggiamento materno verso i figli, o la devozione domestica fra coniugi; viene sottolineato il rapporto affettivo fra i personaggi, senza trascurare di collocarli all'interno di stanze arredate alla europea e con indosso abiti alla moda (anche se a volte con delle leggere imprecisioni).

Come è stato visto, inoltre, anche i riferimenti a coppie europee in ambito sessualmente esplicito non sono nuove e, anzi, costituivano un fattore aggiunto di esotismo a produzioni che erano già di per sé piuttosto rare. In questo caso, però, non si parla di una produzione sessuale, quanto invece sentimentale.

Queste rappresentazioni sono spesso accompagnate da didascalie in cui viene presentato il paese d'origine della

coppia; le terre lontane vengono presentate come luoghi ideali dove regna grande prosperità, con una lode anche ai suoi abitanti⁶⁰, come nel caso della figura 22 dove ritorna anche, ad esempio, la macchina da cucire.

Inoltre, forniscono anche l'occasione per l'inserimento di motivi decorativi ancora nuovi nel panorama artistico giapponese: è il caso dei due piccoli angeli visibili sul lato superiore sinistro della composizione ripresa nella figura 23.

Le nazionalità dei due personaggi sono chiaramente etichettate, indicando la donna come americana e l'uomo, invece, proveniente dalla Russia, assecondando il clima cosmopolita che contraddistingueva la comunità a Yokohama. I due si guardano teneramente, e nella mano tesa della donna si riconosce un fiore, forse ricevuto in regalo dall'amante; anche l'abbigliamento viene presentato in modo dettagliato, sottolineando la loro eleganza.

⁵⁹ KAMEI Shunsuke, "The Kiss and Japanese Culture After World War II", *Comparative Literature Studies*, 18, 2, 1981, p. 114

⁶⁰ John W. DOWER, *Yokohama Boomtown: Foreigners in Treaty-Port Japan (1859-1872)*, Massachusetts Institute of Technology, 2008, in https://visualizingcultures.mit.edu/yokohama/yb_essay04.html

Figura 23 Yoshitomi Utagawa, *Coppia di stranieri*, 1840-1860 circa, collezione privata



Questi esempi di esplicita devozione matrimoniale rientrano in un orizzonte più ampio che trascende il semplice gusto per la moda e i passatempi cittadini: in questi anni si tratta di una dinamica ancora agli albori, ma ben presto nella società all'inizio dell'epoca Meiji discussioni sulla famiglia nucleare e sul suo ruolo nel coadiuvare al processo di modernizzazione cominciarono ad occupare un'importanza centrale.

Verso la fine del XIX secolo, è possibile notare una marcata spinta all'adozione di una struttura familiare ispirata all'Occidente come simbolo di modernità e civiltà, allontanandosi dai costumi ormai considerati immorali come la prostituzione e il concubinaggio⁶¹.

Inoltre, in campo letterario e artistico si assistette ad un'altra introduzione fondamentale, ovvero quella del concetto di *ren'ai*, "amore", inteso come una forma di amore romantico declinata secondo i canoni interpretativi euro-americani e cristiani⁶².

Pionieri dell'utilizzo di questa concezione furono lo scrittore Futabatei Shimei (1864-1909) e il poeta Kitamura Tōkoku, i quali introdussero l'idealizzazione di una passione fortemente sublimata

⁶¹ MUTA Kazue, Marcella S. GREGORY, "Images of the Family in Meiji Periodicals: The Paradox Underlying the Emergence of the 'Home'", *U.S. – Japan Women's Journal. English Supplement*, 7, 1994, p. 58

⁶² MURAKAMI Takayuki, "A Feature of Romantic Love in Meiji Literature", *Comparative Literature Studies*, vol. 28, 3, 1991, p. 223

e spirituale in grado di elevare l'animo degli amanti coinvolti, in contrapposizione alla bassa e degradante passione carnale⁶³.

È in questo contesto che è possibile collocare questa rara immagine sessualmente esplicita di amanti stranieri (fig. 24).

Figura 24 Anonimo, Coppia di amanti europei, 1900 circa, Fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco



L'uomo e la donna sono ritratti in un abbraccio su uno sfondo completamente vuoto, eccezion fatta per i dialoghi e, sul lato superiore destro della stampa, la veduta di un parco cittadino.

La fisionomia della coppia non è particolarmente originale e riprende vari elementi ricorrenti nella tradizione visiva degli europei, con un accento sui baffi dell'uomo – l'interesse nella raffigurazione di barba e baffi è ricorrente tanto nella produzione *Yokohama e*, quando in altre forme artistiche che coinvolgono immagini di personaggi stranieri, assecondando un'associazione dalle origini remote fra i "barbari" e la villosità⁶⁴; il naso appuntito della donna sembrerebbe ricordare la tradizione affermatasi con le prime raffigurazioni di Titia Bergsma.

⁶³ MURAKAMI, "A Feature of...", cit., pp. 216, 222

⁶⁴ LEUPP, *Interracial...*, cit., p. 36

L'elemento che rende questa stampa particolarmente interessante in questa sede è il dialogo fra i due amanti – che forse è possibile identificare come una coppia sposata –, il quale contiene una dichiarazione d'amore “moderna”. La coppia utilizza il termine *ai shimasu* (“ti amo”), riportato nell'alfabeto katakana per simulare il suono della lingua straniera.

Questa dicitura è affascinante per due ragioni principali: la prima si collega al nuovo contesto coniugale e amoroso menzionato in precedenza; in questo caso, a incuriosire è il suo inserimento all'interno di una produzione sessualmente esplicita – anche se i genitali della donna sono nascosti dalle pieghe dell'abito, il contenuto sessuale è innegabile data la prominente erezione del compagno. Il riferimento alle nuove forme di tenerezza coniugale rappresentate in questo periodo si coniuga in questa stampa con l'evidente tema sessuale, unendo due sfere – quella dell'amore romantico, e quella del desiderio carnale – che in questi anni venivano concepite come separate, in un interessante gioco di sovrapposizioni.

La seconda ragione, invece, riguarda il sottotesto sentimentale stesso, il quale costituisce un elemento piuttosto nuovo nell'ambito delle produzioni sessualmente esplicite. Questo non significa, naturalmente, che forme di amore coniugale non siano mai state celebrate nella produzione *makura e*, dove un grandissimo numero dei personaggi raffigurati sono proprio coppie sposate: le donne comuni che non si dedicano al sesso per professione sono anzi più ricorrenti delle cortigiane⁶⁵. La rarità sta nel linguaggio esplicitamente romantico, lontano dai dialoghi che è possibile trovare con maggiore frequenza nella produzione del periodo, in genere caratterizzati da un linguaggio colloquiale fatto di incoraggiamenti o motteggi licenziosi⁶⁶.

Nonostante il buono stato di conservazione, a giudicare dalla posa abbastanza plastica delle figure e dalla mancanza di dettagli particolarmente innovativi, è probabile che questa stampa fosse vendibile ad un prezzo piuttosto basso; è possibile che l'artista si stesse ispirando a degli altri modelli esistenti, di cui però non è stato possibile trovare altri esempi.

La fine del XIX secolo segnò un ulteriore punto di svolta per le rappresentazioni di stranieri.

⁶⁵ SUZUKI Kenkō, *Zuzō no sūryō bunseki kara miru shunga hyōgen no tayōsei to tokushoku: edo shunga ni ha nani ga kakaretekitā no ka* (Varietà e caratteristiche dei modi espressivi dello shunga di periodo Edo osservati attraverso un'analisi quantitativa delle immagini: che cosa viene rappresentato nello shunga?), *Sokendai review of cultural and social studies*, 7, 2011, p. 25

⁶⁶ HAYAKAWA, *Shunga: Ten Questions...*, cit., p. 25

Con l'accrescere degli scambi culturali e politici con l'estero, il paese cominciò ad avviare un processo di modernizzazione a tappe serrate, e molto presto Yokohama perse il primato di città che poteva vantare complessi architettonici ispirati a modelli europei in favore della capitale; questo



Figura 25 Kunitoshi, *Donne giapponesi vestite con abiti europei*, 1860 circa, collezione privata

significò che Yokohama, pur mantenendo il suo statuto di porto internazionale, non venne più percepita come la finestra sul mondo che era stata per diversi decenni⁶⁷, e gradualmente la produzione *ukiyo e* ad essa associata cominciò a declinare.

Più che un esaurirsi del senso di novità associata ai “barbari” e alle loro abitudini, si tratta della concentrazione degli sforzi verso un processo di appropriazione delle dinamiche della modernità: mentre nel periodo iniziale in seguito all’apertura gli stranieri erano stati una sorta di introduzione all’esistenza del resto del mondo, verso la fine del secolo ad incarnare la modernità e i suoi standard cominciano ad essere i giapponesi stessi.

A testimonianza di ciò vi sono anche gli abiti “occidentali”: simbolo di differenziazione in termini più o meno affascinanti quando indossati dagli stranieri, ben presto cominceranno ad affermarsi come indice di civiltà e modernità⁶⁸, venendo indossati anche da giapponesi (fig. 25).

L’esempio per antonomasia di questa trasformazione è costituito dalla serie di ritratti e fotografie dell’Imperatore Meiji⁶⁹: simbolo della nazione e suo “corpo” immaginario, l’indossare abiti e simboli di potere “occidentali” anche da parte dei membri della famiglia imperiale incoraggia la spinta verso la modernità sotto la guida dell’incarnazione dello stato stesso.

Gradualmente, il corpo straniero, presente come veicolo di novità e nuovi influssi, perderà la sua qualità di stravaganza e di introduzione del particolare e del diverso, conoscendo un periodo di oscuramento anche all’interno dell’orizzonte sessualmente esplicito, in favore di soggetti giapponesi calati in ambienti simili a quelli che, solamente un ventennio prima, rendevano “esotici” i personaggi ispirati alla famiglia Blomhoff.

⁶⁷ YOKOYAMA Miwako, *Bakumatsu kara meiji shoki ni kakete no yokohama no imēji no henka: yokohama ukiyo e wo tekisuto ni shite (Il cambiamento nell’immagine di Yokohama dal bakumatsu all’inizio dell’epoca Meiji: le stampe di Yokohama come testo)*, Geographical report of Kokushikan University, 7, 1998, p. 34

⁶⁸ Richard M. REITAN, *Making a Moral Society: Ethics and the State in Meiji Japan*, University of Hawai’i Press, Honolulu, 2010, p. 8

⁶⁹ Julia MEECH-PEKARIK, “Beyond Decadence: Rethinking Early Meiji Woodblock Prints”, *Impressions*, vol. 10, 1984

2.4. *Straniero e nemico: mascolinità e violenza simbolica in tempi di guerra*

Nei primi anni dell'epoca Meiji, anche il campo artistico fu coinvolto nel processo di modernizzazione e cambiamento che contraddistinguono le prime fasi del periodo.

Uno degli interventi più concreti fu l'introduzione del concetto di *bijutsu*, "arte", avvenuta verso la fine del diciannovesimo secolo per classificare le opere presentate dai paesi euro-americani durante l'Esposizione Universale del 1873⁷⁰.

La creazione del termine portò subito al confronto fra le tecniche artistiche straniere e quelle giapponesi, sottolineando la necessità del paese di adeguarsi agli standard estetici delle grandi potenze estere; per far fronte a questa esigenza, nel 1876 si arrivò alla fondazione della Scuola tecnica di belle arti a Tōkyō (Kōbu Bijutsu Gakkō) dedicata allo studio delle tecniche pittoriche, scultoree e architettoniche europee sotto la guida di insegnanti provenienti dall'estero⁷¹.

Tutto ciò diede vita ad una serie di sforzi di allineamento con i canoni continentali molto diversi dalle prime sperimentazioni con le modalità espressive delle forme artistiche europee che è possibile trovare già in alcuni esempi *makura e* risalenti all'inizio del diciannovesimo secolo; questi antecedenti erano caratterizzati dalla ricerca dell'umorismo e della curiosità verso presenze che occupavano uno spazio decisamente marginale nella società dell'epoca.

L'utilizzo di alcune strategie rappresentative come le ombreggiature o diverse proporzioni fisiche rientrano nello sforzo di interpretare un corpo "altro" che, in virtù della propria estraneità, può essere concepito secondo nuovi canoni, ma l'applicazione di questi elementi stilistici era ben lontana dal voler essere coerente.

In quest'epoca, invece, la produzione artistica viene trasformata in una categoria istituzionale a tutti gli effetti; le élite governative concepiscono l'utilizzo delle tecniche europee come un ulteriore mezzo per il raggiungimento dello status di paese "civilizzato"⁷².

L'introduzione del concetto di *bijutsu* si lega anche al più ampio sforzo governativo di epurare la società giapponese da rimanenze premoderne giudicate come lesive al processo di modernizzazione. Come è già stato accennato, ciò riguarda la messa al bando di tutto ciò che viene tacciato di

⁷⁰ OGAWA Nobuhiko, *Seido toshite no bunkazai: Meiji ni okeru <kokuhō> no tanjō to shūkyō ·bijutsu no mondai* (Patrimonio culturale come istituzione: la nascita del "tesoro nazionale" e il problema di religione e arte), *Sociology*, vol. 35, 3, 1991, p. 112

⁷¹ ELLEN P. CONANT, "Japanese Painting from Edo to Meiji: Rhetoric and Reality", in J. Thomas Rimer (a cura di), *Since Meiji: Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868-2000*, University of Hawai'i Press, Honolulu, 2011, p. 37

⁷² OGAWA, *Seido...*, cit., p. 112

“oscenità”; non sorprende certo che lo *shunga* sia stato fra le prime forme rappresentative ad essere preso di mira, e che la maggior parte degli autori di questo periodo preferisse l’anonimato⁷³.

Gli attacchi contro lo *shunga* si manifestarono anche in un graduale cambiamento nella sua percezione, cominciando ad associarlo a lascivia e immoralità ed esprimendo imbarazzo per l’interesse⁷⁴ che gli stranieri in visita in Giappone sembravano nutrire verso questo genere di produzione⁷⁵.

Tuttavia, la severità delle pene inflitte a coloro che producevano e vendevano materiale considerato compromettente non deve far presumere che questo stesso materiale fosse completamente scomparso dal mercato, o che la sua circolazione non godesse della connivenza dell’autorità in alcuni contesti precisi.

È il caso dello *shunga* prodotto negli anni della guerra russo-giapponese (1904-1905).

Il conflitto, risoltosi a favore del Giappone, infiammò lo spirito nazionalista del paese per essere riuscito ad imporsi su una potenza “occidentale” e “bianca”, raccogliendo ammirazione anche all’estero per l’avanzamento tecnologico e militare della potenza asiatica⁷⁶.

Il medium delle stampe xilografiche rivestì un ruolo centrale all’interno del contesto bellico, dal momento che la possibilità di ritrarre una versione drammatizzata di scene ambientate sul campo di battaglia permise al genere di incunarsi con successo fra le descrizioni fattuali fornite dalla produzione giornalistica e le fotografie di guerra⁷⁷, dando una visione spesso spettacolare e romanzata degli eventi.

La stagione di maggiore popolarità delle stampe xilografiche che ritraevano scene di guerra riguardò il primo conflitto sino-giapponese (1894-1895); a causa del rapido sviluppo delle tecniche fotografiche, la richiesta di stampe incentrate su descrizioni di battaglie ed esaltazione di figure

⁷³ Il processo conobbe anche una serie di contraddizioni, come testimoniato dal fatto che, nello sforzo di limitare l’oscenità e difendere la morale pubblica, finirono sotto attacco anche tradizioni assimilate dall’arte europea stessa, come ad esempio il nudo, che non poté essere esposto integralmente nonostante venisse minuziosamente studiato nelle accademie vista la sua importanza chiave nella storia dell’arte “occidentale”; ALLISON, *Permitted and...*, cit., p. 164; Rosina BUCKLAND, “‘Shunga’ in the Meiji Era: The End of a Tradition?”, *Japan Review*, 26, 2013, pp. 272-273; Rosina BUCKLAND, “*Erotic Art of the Meiji Era (1868-1912)*”, in Timothy Clark, C. Andrew Gerstle, Aki Ishigami, Akiko Yano (a cura di), *Shunga: Sex and Pleasure in Japanese Art*, The British Museum Press, Londra, 2013, pp. 461-462

⁷⁴ Oltre all’acquisto di *shunga* in loco, la popolarità di queste stampe influenzò gli artisti europei non solo artisticamente, arrivando alla pubblicazione di monografie sul tema (BRU, “*The Modern West’s...*”, cit., p. 482); Shirakura afferma che l’inizio degli studi sullo *shunga* è riconoscibile proprio in Europa; SHIRAKURA, “*Shunga studies...*”, cit., p. 290

⁷⁵ ISHIGAMI Aki, Rosina BUCKLAND, “The Reception of Shunga in the Modern Era: From Meiji to the Pre-WWII Years”, *Japan Review*, 26, 2013, p. 44

⁷⁶ JANSEN, *The Making...*, cit., p. 440

⁷⁷ MEECH-PEKARIK, *The World of the Meiji...*, cit., p. 201

eroiche fu nettamente inferiore durante il conflitto del 1904⁷⁸, con l'importante eccezione, però, della produzione *shunga*.

Sono state avanzate numerose speculazioni in merito all'uso durante il conflitto di immagini sessualmente esplicite da parte dei soldati al fronte⁷⁹. Il formato tascabile e maneggevole comune a molte delle opere classificabili come *shunga* del periodo sembrerebbe corroborare questa tesi, unito ad alcune testimonianze dirette del periodo⁸⁰.

In mancanza di prove definitive che possano confermare o smentire questa ipotesi, però, è probabile pensare che ad ispirare questa interpretazione sia il presunto uso dei cosiddetti *kachi e* (“immagini della vittoria”), ovvero *makura e* di piccola taglia che venivano sigillati all'interno delle armature dei soldati a causa della credenza apotropaica che potessero, tramite la loro forza sessuale e generativa, proteggere chi le indossava dalla morte in battaglia⁸¹.

È stato spesso avanzato il dubbio che l'uso dei *kachi e* in epoche antiche sia apocrifo, ma che il perpetrarsi di questa credenza abbia poi ispirato una pratica effettiva durante il conflitto russo-giapponese e quello sino-giapponese di poco precedente⁸²; non esistono prove definitive in merito al grado di coinvolgimento delle autorità nell'effettiva diffusione di materiale sessualmente esplicito fra i soldati⁸³, ma rimangono pochi dubbi sul fatto che esso godesse di grande popolarità, sia essa al fronte o in patria. Questa produzione fiorente lascia presumere si trattasse di un genere di “oscenità” più tollerato rispetto ad altri.

Indipendentemente dal riconoscimento di queste immagini come *kachi e* oppure no, è possibile notare una serie di caratteristiche comuni a seconda dei personaggi rappresentati.

Si possono notare, infatti, due filoni principali: uno che ha come protagonisti soldati russi ed è contraddistinto da una marcata violenza verbale e visiva, e un altro che, invece, coinvolge soldati giapponesi, rappresentati in genere al loro ritorno in patria.

Nel primo caso, particolarmente nota è l'immagine di un soldato giapponese che stupra un soldato russo (fig. 26).

Si tratta di un'immagine interessante per vari motivi, fra cui anche il fatto che i protagonisti sono entrambi uomini; sebbene il numero di produzioni sessualmente esplicite con coppie omosessuali

⁷⁸ *Ibid.*, p. 212

⁷⁹ ISHIGAMI, BUCKLAND, “The Reception...”, cit., p. 44

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ HAYAKAWA, *Shunga: Ten Questions...*, cit., p. 14

⁸² SCREECH, *Sex...*, cit., p. 36

⁸³ SMITH, “Overcoming...”, cit., p. 32

maschili sia relativamente basso⁸⁴ (o, perlomeno, più di quanto si potrebbe pensare vista la varietà del genere e la sua sopravvivenza in varie epoche storiche), questo genere era comunque molto popolare e diversificato. La sua presenza, però, diradò fino a scomparire con l'avvicinarsi dell'epoca moderna, probabilmente a causa del forte sentimento contrario all'omosessualità di derivazione europea e cristiana⁸⁵.

Definire come “omosessuale” il contenuto dell'immagine non è certo al di là di ogni contestazione, dal momento che il suo scopo precipuo non rientra nel rapporto in sé, quanto piuttosto nella prevaricazione, umiliazione e totale assoggettamento del nemico.

Nell'immagine 26 è presente un dialogo fra i due personaggi.

Il soldato russo viene chiamato *rosuke*, un appellativo dispregiativo derivante dalla parola russa *russkij*⁸⁶ (“russo”, appunto), e le sue parole vengono traslitterate in alfabeto latino per riportare la lingua straniera.

In modo formale e rigido – atto a sottolineare anche linguisticamente la sua inferiorità –, l'uomo russo esprime la sua sofferenza mentre il soldato giapponese si prepara a sferrare il colpo di grazia⁸⁷, in una metafora tanto militare quanto sessuale.

Il rapporto sessuale diventa, infatti, un'estensione immaginaria del campo di battaglia, dove fare breccia nelle difese del nemico viene rappresentato tramite la penetrazione.

Questa composizione fa da modello anche per un'altra impressione (fig. 27)⁸⁸, dove non ci sono dialoghi e si nota una differenza nella nazionalità dei soldati in alto a sinistra: nel primo caso, si tratta di un contingente russo che si dà alla fuga in preda al terrore, mentre nel secondo si tratta dell'esercito giapponese in marcia che sventola la propria bandiera.

⁸⁴ SUZUKI, *Zuzō no sūryō...*, cit., p. 22

⁸⁵ SCREECH, *Sex...*, cit., p. 287; SCREECH, SCREECH, *Shunga: katate de...*, cit., p. 271

⁸⁶ 露助、コトバンク、<https://kotobank.jp/word/%E9%9C%B2%E5%8A%A9-2093749>

⁸⁷ CLARK, GERSTLE, *Shunga: Sex and...*, cit., p. 477

⁸⁸ Difficile stabilire quale delle due preceda l'altra, anche se è possibile notare una maggiore attenzione ai dettagli nel caso della figura precedente, però entrambe le immagini possono essere collocate all'incirca nello stesso periodo di produzione, ed è probabile che siano quasi contemporanee.



Figura 26 Anonimo, Soldato giapponese stupra un soldato russo, 1904-1905



Figura 27 Anonimo, Soldato giapponese stupra un soldato russo, 1904-1905, The British Museum, Londra

In entrambi i casi, l'espressione del soldato russo esprime una muta rassegnazione; lui – e, di conseguenza, le potenze “occidentali” che rappresenta – non ha alcun modo di difendersi dal potere soverchiante dell'emergente e militaristicamente avanzato Giappone; non può far altro che accettare la schiacciante potenza nemica e arrendersi⁸⁹.

Più che un simbolo di codardia, il suo atteggiamento inerme può essere reinterpretato come un riconoscimento tacito dell'essere di fronte ad un nemico imbattibile.

Rispetto alla produzione militarista riconducibile al conflitto sino-giapponese, è stato notato come in gran parte degli esempi (non solo sessualmente espliciti) concernenti Russia e Giappone non sembrerebbe esserci una particolare distinzione somatica fra i due schieramenti, mentre la satira xenofoba nei confronti della Cina non aveva risparmiato una rappresentazione bestiale del nemico⁹⁰.

È stato menzionato come in alcuni contesti che tradiscono uno spiccato gusto per la satira e la parodia, gli stranieri non vengono somaticamente caratterizzati come fundamentalmente diversi dai personaggi giapponesi; naturalmente, si tratta di una generalizzazione, ma è comunque interessante sottolineare come spesso a prevalere sia un'intenzione comica che predilige altri modi di evidenziare le differenze culturali, ma che a livello corporeo promuove una sostanziale omogeneità.

Inoltre, il tema della prevaricazione fisica sul nemico straniero era già stato esplorato in una serie di immagini risalenti ai primi anni in seguito all'arrivo delle navi nere di Perry. L'eroe chiamato a rappresentare il Giappone in queste rappresentazioni era il lottatore di sumo: con la sua incredibile prestanza fisica, annichiliva i nemici senza nemmeno avere bisogno di battersi con loro e, con l'acuirsi delle ostilità in seguito alla firma dei trattati ineguali, gli stranieri terrorizzati e tremanti venivano rappresentati mentre un possente atleta li scaraventava a terra senza apparente sforzo⁹¹.

L'intento di queste forme satiriche di soverchiare simbolicamente un nemico contro cui il Giappone aveva ben poche possibilità di difendersi sia a livello diplomatico, sia a livello militare, risulta quindi evidente.

Naturalmente, è possibile leggere un chiaro sottotesto di competizione virile anche in questo caso, ma ancora una volta la rappresentazione dei soldati americani segue i canoni parodici già ben collaudati dall'arte popolare, evitando una distorsione somatica che li renda fundamentalmente

⁸⁹ CLARK, GERSTLE, *Shunga: Sex and...*, cit., p. 477

⁹⁰ John W. DOWER, *Throwing Off Asia*, Massachusetts Institute of Technology, 2008, in http://visualizingcultures.mit.edu/throwing_off_asia_03/toa_vis_03.html

⁹¹ DOWER, “Chapter Five...”, in *Black Ships...*, cit., pp. 10-11

diversi rispetto alla controparte giapponese; in alcuni casi, gli americani vengono rappresentati senza alcuna particolare caricatura, e il tono dissacrante viene dato direttamente dal contesto visivo.

Questo perché l'atteggiamento parodico in questione precedeva l'introduzione storicamente significativa del concetto di "razza" e delle teorie evoluzionistiche applicate alla società umana che contraddistinguevano il razzismo imperialista europeo di XVIII e XIX secolo.

Teorie che dividevano l'umanità in razze diverse classificate secondo un'ottica gerarchica vennero introdotte in Giappone già verso la fine del XIX secolo, etichettando gli abitanti del paese come razza "gialla", inferiore rispetto alla razza "bianca" europea.

Ben presto, queste teorie pseudo-scientifiche diedero vita in Giappone ad un atteggiamento duplice: il riconoscimento della superiorità "bianca" non veniva contestato ma, al tempo stesso, veniva opposto un netto rifiuto all'inclusione del Giappone nello stesso gruppo razziale a cui appartenevano Cina e Corea⁹².

Il discorso sulla penetrazione delle teorie razziali nel Giappone di periodo Meiji è, ovviamente, molto complesso; in questa sede, si ritiene importante sottolineare, in particolare, che l'interesse che il Giappone cominciò a manifestare già agli albori dell'introduzione delle teorie di Darwinismo sociale fu quello di "associate itself with the white, European/Western race"⁹³; gli sforzi di modernizzazione, pur seguendo prerogative diverse e collocandosi in un contesto estremamente sfaccettato e contraddittorio, furono fortemente influenzati da questo continuo confronto con un interlocutore "bianco" accettato come standard di forza e superiorità, e il raggiungimento dell'ideale simboleggiato dalle potenze imperialiste europee divenne una prerogativa fondamentale per gli statisti del periodo in un contesto che vedeva la modernità come una caratteristica intrinseca dell'"Occidente" stesso⁹⁴.

L'elevazione somatica del soldato giapponese in uno stato di parità con il nemico serviva in questo caso a ribadire l'accorciarsi della distanza razziale fra il Giappone e la sua controparte "bianca", in un periodo in cui i parametri di superiorità o inferiorità razziali erano calcolati anche in base al grado di civilizzazione, potenza militare e sviluppo economico di una nazione⁹⁵: se il successo sulla

⁹² Michael WEINER, "Discourses of race, nation and empire in pre-1945 Japan", *Ethnic and Racial Studies*, 18, 1995, p. 443

⁹³ ZOHAR, "Introduction...", cit., p. 3

⁹⁴ Fernando CORONIL, "Beyond Occidentalism: Toward Nonimperial Geohistorical Categories", *Cultural Anthropology*, vol. 11, 1, 1996, p. 78

⁹⁵ WEINER, "Discourses of race...", cit., p. 442

scacchiera internazionale è un indicatore di superiorità, allora anche il Giappone poteva considerarsi a buon diritto come un paese civilizzato in seguito alla vittoria contro al nemico “bianco”.

La vittoria nella guerra russo-giapponese, nonostante i toni trionfalistici di questo genere di rappresentazioni, non fu affatto schiacciante; entrambi gli schieramenti uscirono dal conflitto sull’orlo della bancarotta e, inoltre, l’insoddisfazione a causa del magro bottino di guerra causò in Giappone una serie di disordini popolari, dando origine ad un periodo di malcontento ed incertezza⁹⁶.



Figura 28 Anonimo, Soldato stupra donna cinese, 1905 circa, collezione Shagan

Anche l’ammirazione internazionale per l’avanzamento tecnologico nelle tecniche militari impiegate fu di breve durata, presto sostituito da un senso di imminente pericolo nei confronti di una potenza “gialla” che si era dimostrata in grado di minacciare un dominio fino ad allora considerato naturale⁹⁷.

⁹⁶ Il Giappone in seguito alle trattative con la Russia non ottenne nessuna indennità di guerra e dovette accondiscendere ad un controllo solo parziale su Sachalin; REVELANT, *Il Giappone...*, cit., p. 192

⁹⁷ David JONES, “Military Observers, Eurocentrism and World War Zero”, in David Wolff, Steven G. Marks, Bruce W. Menning, David Schimmelpenninck van der Oye, John W- Steinberg, Yokote Shinji (a cura di), *The Russo-Japanese War in Global Perspective: World War Zero*, vol. II, Brill, Leiden, Boston, 2007, p. 161; Rotem KOWNER, “Race and Racism” in Sven Saaler, Christopher W. A. Szpilman (a cura di), *Routledge Handbook of Modern Japanese History*, Taylor & Francis, Londra, 2017, ebook, p. 96

Non sorprende però notare come questo clima incerto non penetri nella celebrazione della vittoria, che in queste immagini viene raffigurata come assoluta e simbolicamente fondamentale nell'elevare il Giappone ad un nuovo statuto politico (e razziale) fino a qualche decennio prima impensabile.

La bellezza del soldato russo, i dettagli che lo marcano come straniero quali i baffi e il colore fulvo dei capelli, sono tutti elementi che non fanno altro che sottolineare la superiorità giapponese rispetto all'incarnazione dell'Occidente stesso⁹⁸; la potenza del nemico glorifica ancora di più la vittoria.

Il tema dello stupro ritorna in altre immagini del periodo, questa volta a danni di personaggi femminili; come nell'esempio precedente, il loro ruolo è puramente simbolico. È il caso della figura 28.

Un soldato russo cerca di stuprare una giovane donna cinese, riconoscibile dalla pettinatura e dai piedi molto piccoli; la donna, la cui espressione tradisce una forte angoscia, è ritratta in una posa dinamica, con le gambe sollevate per cercare di allontanare l'aggressore e un braccio piegato dietro di lei come se fosse appena stata gettata a terra.

Il dialogo è particolarmente violento:

露兵：私国でましてから色事しません輩まけても女の進撃なかし強いクサイ支那女ても
かまわん（しな）

女：モシ々私あるじありますゆるしてくだされ

露兵：主しあっても其方だけ捕りよにするかまわん⁹⁹

Nonostante l'evidente attacco, il soldato è rappresentato come attraente e forte, con una grande cura dedicata ai dettagli della sua uniforme e al viso, molto simile a quello del soldato russo delle immagini 26 e 27, forse a suggerire l'utilizzo di modelli condivisi.

Il suo linguaggio mette in luce il suo senso di superiorità e di arroganza, utilizzando metafore militari per descrivere l'amplesso, come l'espressione finale *horiyo ni suru* 捕りよにする, "fare prigioniero", qui riferito ai genitali della donna.

⁹⁸ DOWER, *Throwing Off...*, cit.

⁹⁹ Soldato: Non faccio sesso da quando ho lasciato il mio paese, mi farò andare bene questa cinese puzzolente!

Donna: Ti prego, lasciami andare, ho un marito!

Soldato: Che tu abbia un marito non importa, tanto "catturerò" solo questo.

Anche in questo caso, i due personaggi non sono presenti sulla scena come dei “partner”, e non solo perché il rapporto è ovviamente non consensuale: entrambi sono simbolo di due concetti antitetici più ampi, ovvero quello di “Oriente” e di “Occidente”.

L’Oriente viene rappresentato come delicato e femminile, ma il tono più che celebrarne l’apparente eleganza ne sottolinea, invece, la totale impotenza.

L’Occidente, forte e virile, è facilmente in grado di assalirlo facendo uso della propria superiorità tecnologica (come esemplificato dalla baionetta visibile sul lato inferiore destro della composizione, una nota decisamente opposta rispetto al vestiario tradizionale della donna) e facendo mostra di un’aggressività che non teme possibili ripercussioni.

Il fatto che la donna rappresentata sia esplicitamente marcata come cinese e non come giapponese è un chiaro riferimento al contesto precedentemente accennato; il Giappone in questi anni non considera sé stesso sullo stesso piano dell’impotenza asiatica.

Non è chiaro se questa stampa sia stata realizzata prima della vittoria nella guerra russo-giapponese, ma è significativo che a venire mostrata come completamente soggiogata sia la Cina – la quale era, peraltro, da poco reduce da una sconfitta contro il Giappone avvenuta in seguito alla guerra sino-giapponese del 1895, che l’aveva costretta ad accettare pesanti concessioni¹⁰⁰.

L’immagine presenta un grande equilibrio compositivo, nonché anche un’attenzione ai colori e alle proporzioni in contrasto con la violenza della scena; è quindi possibile supporre che sia stata il modello per l’immagine 29, in cui è possibile notare un’altra giovane donna cinese la cui posa è quasi identica a quella precedente, anche se l’attenzione al dettaglio sembrerebbe essere minore, e sono presenti delle sbavature nel colore abbastanza considerevoli.

L’espressione della donna, in questo caso, non è eloquente come in quello precedente, ma la posa del braccio – teso e con una mano spalancata quasi a cercare di sorreggersi – suggerisce un’aggressione perpetrata dai due giovani soldati che la tengono saldamente a terra.

Sul lato inferiore destro, è possibile leggere:

¹⁰⁰ REVELANT, *Il Giappone...*, cit., p. 180



Figura 29 Anonimo, Donna cinese molestata da due soldati, 1905 circa, collezione Shagan

露語本譯ス:どふだいこのうつくしひおまんこはドウモ

たまつたことはなひ

ペロしてやろう¹⁰¹

La guerra contro la Russia era stata combattuta su suolo cinese¹⁰²; mostrare il resto dell'Asia come completamente inerme di fronte alla violenza russa non fa altro che elevare ulteriormente lo statuto del Giappone, unico in grado di opporsi al nemico; una retorica che ben presto avrebbe visto il Giappone presentarsi come una forza unificatrice in Asia contro le potenze imperialiste euro-americane, con l'adozione delle stesse gerarchie di inferiorizzazione e razzismo da cui esso stesso aveva cercato di emanciparsi nel XIX secolo¹⁰³.

L'infusione di potenza virile garantita dai risultati militari si consolidò anche in una serie di immagini che ritraevano rapporti sessuali consensuali.

Il dominio sulla controparte "bianca" viene esercitato sempre tramite un'esaltazione della virilità giapponese, ma in questo caso a fare da partner ai soldati sono donne europee.

¹⁰¹ (Traduzione dal russo): Di fronte ad una vagina così bella non riesco a resistere. La leccherò!

¹⁰² REVELANT, *Il Giappone...*, cit., pp. 189-190

¹⁰³ ZOHAR, "Introduction...", cit., p. 6

Questo particolare genere è estraneo alla produzione *makura e* di periodo Edo; le rare volte in cui era possibile trovare delle immagini di donne europee in contesti sessuali, esse erano sempre accompagnate da uomini stranieri, mai giapponesi.

È il caso del filone narrativo a cui il ritratto della famiglia Blomhoff aveva forse fatto da motore e che aveva colorato l'immaginario erotico degli artisti ispirando la produzione di serie in cui uomini europei si intrattenevano amorosamente non più solo con delle cortigiane giapponesi.

Questo nuovo genere di coppia fra uomini giapponesi e donne straniere costituisce, probabilmente, un'introduzione esclusiva di questi anni, anche se è come sempre importante tenere a mente una differenza fondamentale: mentre nella produzione *makura e* precedente l'attenzione era dedicata al rapporto in sé e ai personaggi coinvolti, in questo caso il contesto è, ancora una volta, metafora più ampia del tentativo di ribadire l'inferiorità nemica rispetto al Giappone.

Il dialogo della coppia e la loro posizione all'interno della stanza finemente arredata – sul pavimento vicino a quella che potrebbe sembrare una porta – fanno pensare ad una tresca segreta.

La nazionalità della donna è difficile da indovinare, però che non sia giapponese può essere suggerito dal colore dei capelli, e dal dialogo riportato sul lato sinistro dell'immagine:

女：日本軍人私すきゆる

しんげきしてください¹⁰⁴

Come nel caso del soldato russo ritratto durante l'aggressione ai danni di una ragazza cinese, anche in questo caso il termine “attacco” (*shingeki* しんげき) viene utilizzato come eufemismo per l'atto sessuale; naturalmente, l'atmosfera di questa immagine è completamente differente da quella precedente, ed è possibile presumere un tono scherzoso che si rifà alla professione militare dell'uomo.

Nonostante il cambiamento nell'atmosfera, l'esempio riportato nella figura 30 presenta lo stesso utilizzo della virilità per opprimere (simbolicamente o meno) il nemico.

¹⁰⁴ Donna: Amo i soldati giapponesi. Attaccami, ti prego!



Figura 30 Anonimo, Soldato giapponese e donna europea, 1905 circa, collezione Shagan

Un soldato dell'esercito giapponese che seduce una donna europea è un motivo decisamente più raffinato rispetto ad un volgare soldato russo sorpreso durante uno stupro; il sottotesto dell'uomo giapponese in grado di sedurre le donne straniere è comunque da intendersi in un'ottica in cui la rivalità è militare, razziale e maschile, forse evidenziata ulteriormente dall'evidente piacere delle donne coinvolte, le quali non hanno bisogno di essere forzate per cedere al fascino degli ufficiali giapponesi. Ciò appare particolarmente chiaro nell'immagine 31.



Figura 31 Anonimo, Soldato giapponese e donna russa, 1905 circa

Un soldato giapponese in uniforme ha un rapporto sessuale con una donna russa mentre un altro soldato – forse il marito di lei? – li coglie in flagrante con un'espressione esterrefatta e comica.

Il soldato giapponese non sembra allarmato dall'invasione della sua privacy, anzi: lo sguardo rivolto verso l'uomo russo da sopra la spalla sottolinea come il vero dialogo stia, in realtà, avvenendo fra i due nemici, come se parte del piacere dell'amplesso consistesse nello sfregio simbolico al coniuge che li coglie in flagrante.

Il rapporto sessuale diventa ancora una volta una dimostrazione di potere, di virilità e, sostanzialmente, di superiorità.

Anche la rappresentazione esplicita del piacere femminile – il viso rovesciato all'indietro, l'abbondanza dei fluidi vaginali, le mani che si aggrappano al corpo dell'amante, i piedi con le dita arricciate – rientra all'interno dell'esaltazione della potenza e mascolinità del soldato giapponese.

A sottolineare il nuovo atteggiamento nei confronti dello straniero come nemico, è utile guardare alla somiglianza compositiva con un *makura e* attribuito a Ikkokai Meshimori (fig. 32).

La disposizione dei personaggi richiama da vicino l'esempio *shunga* del periodo Meiji, con un soldato che osserva con comica curiosità un commilitone impegnato in un rapporto con una cortigiana. Oltre al tema ricorrente dei rapporti fra stranieri e prostitute, è possibile notare come gli elementi caricaturali seguano, ancora una volta, i riferimenti ben collaudati alla tradizione precedente, come la lingua che sporge dalla bocca del voyeur a simboleggiare libidine o incredulità.

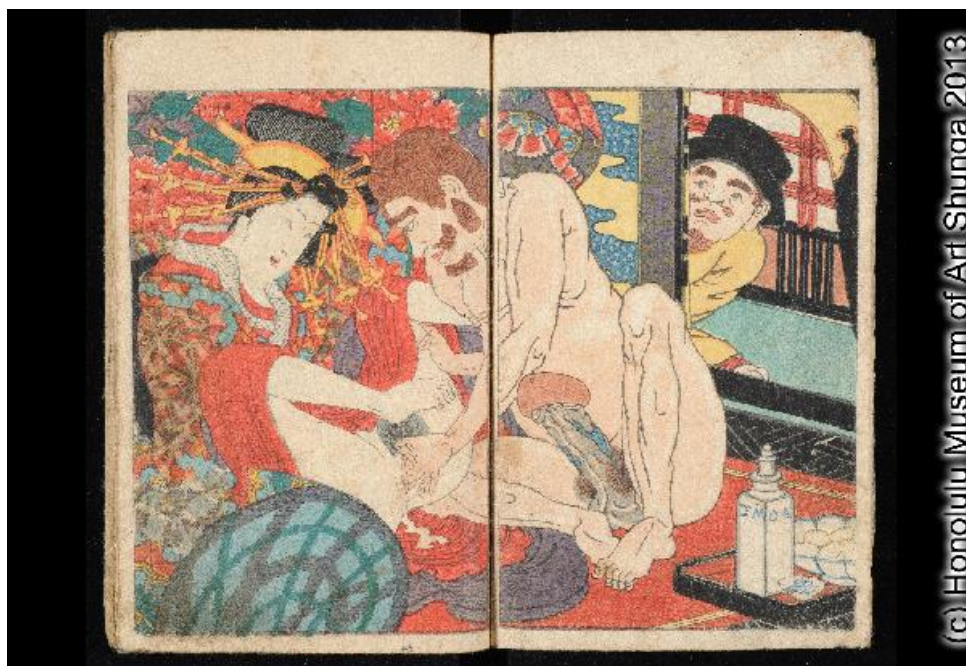


Figura 32 Ikkokai Meshimori, *Americani e cortigiana*, dalla serie *Shunshoku minato no irifune (Imbarco al porto dell'amore)*, vol. 1, 1854-1860, Honolulu Museum of Art, Honolulu

L'effetto generale è comico e leggero: i due soldati sono una presenza estranea ma che è possibile osservare con una certa curiosità etnografica. Naturalmente, il differente contesto bellico Meiji segnerà l'adattamento di queste figure sotto una luce diametralmente opposta; nonostante la somiglianza figurativa e la relativa vicinanza cronologica fra i due esempi, è interessante notare l'assoluta e inconciliabile distanza fra le modalità rappresentative.

È stato precedentemente accennato che questo genere di produzione incentrata su personaggi stranieri era accompagnato anche da un altro filone che vedeva come protagonisti, invece, personaggi giapponesi.

Si tratta di una serie di *shunga* che avrà una fortuna straordinaria nel periodo e che eserciterà un'importante influenza nei temi e negli stili anche su opere che non hanno a che vedere con un contenuto sessuale, ovvero stampe che mettono al centro la figura delle infermiere, diventate in questi anni un simbolo chiave nell'immaginario erotico.

A prestare servizio presso gli ospedali militari erano molto spesso donne giovani di buona famiglia, le quali entravano in stretto contatto fisico con i soldati da poco tornati dal fronte¹⁰⁵. Il tono è all'insegna della dolcezza e della serenità, in linea con l'immagine di creatura angelica e compassionevole in grado di lenire le sofferenze degli uomini tornati al fronte che si era venuta a creare attorno alla professione.

Ad essere ritratti sono i soldati degenti negli ospedali in patria che seducono o vengono sedotti dalle giovani infermiere – una tendenza lontana dalla retorica violenta che mira all'annullamento e all'assoggettamento totale del nemico tramite il ricorrere della metafora dello stupro.

Il supporto narrativo che fa da complemento a questa immagine può raggiungere livelli più o meno alti di complessità a seconda delle letture; il sollievo per il ritorno a casa che fa da contraltare al poco discusso ma ovviamente presente orrore della guerra, così come il simbolico riconoscimento del sacrificio compiuto dal soldato che viene ripagato con l'accesso al corpo femminile trasformato in un simbolo erotico, sono tutti elementi che concorrono a determinare la popolarità di questi *shunga*.

Il periodo successivo al conflitto russo-giapponese fu significativo anche per lo statuto dello *shunga* stesso; la vittoria aveva proiettato il Giappone nello scenario internazionale con un ruolo completamente differente rispetto a soli pochi decenni prima, e il processo di epurazione della cultura e dell'arte da ciò che veniva percepito come osceno continuò con rinnovato vigore.

¹⁰⁵ BUCKLAND, "'Shunga' in the Meiji...", cit., p. 269; BUCKLAND, "Erotic Art...", cit., pp. 459-460

Lo *shunga* divenne così un prodotto imbarazzante di altri tempi, potenzialmente rovinoso per l'immagine del paese all'estero, e per questo cominciò gradualmente ad essere eliminato¹⁰⁶.

È probabile che questo declino tanto nella produzione quanto nella distribuzione fosse dovuto anche alla popolarità di altri mezzi espressivi, che avevano cominciato a conoscere un forte sviluppo già nel secolo precedente, come ad esempio la litografia, celebrata per via della modernità insita nelle sue tecniche di origine europea già agli albori del periodo Meiji¹⁰⁷.

Ma il ruolo principale nel soppiantare inesorabilmente la fortuna commerciale dello *shunga* sarebbe stato senza dubbio ricoperto dalla fotografia. Questa forma espressiva si era presto appropriata della domanda pubblica di stampe già nei contesti di guerra, offrendo immagini vivide e dirette che andarono a sostituire in termini di novità e richiesta le stampe realizzate con metodi tradizionali.

La rivalità si manifestò anche in contesti erotici, quando l'arrivo delle fotografie di modelle nude o impegnate in rapporti sessuali cominciò a conoscere grande popolarità.

All'inizio, lo *shunga* e la fotografia erotica trovarono, seppur faticosamente, degli spazi di condivisione: nella sua fase di diffusione iniziale, le fotografie ritraevano le modelle in pose plastiche ed espressioni che non tradivano nessuna emozione, il che rendeva la competizione difficile rispetto ad un genere dinamico e multiforme come lo *shunga*, dove ad essere presentati non erano solo dei corpi¹⁰⁸, ma anche degli scenari erotici che potevano far assumere una dimensione più immersiva e complessa all'esperienza visiva.

Il vero stacco cominciò a verificarsi con nuove e più agili tecniche di realizzazione fotografica; maggiore cura venne dedicata agli sfondi, cominciando a distinguere il genere dalle fotografie realizzate a Yokohama¹⁰⁹. Inoltre, con la possibilità di produrre una stessa immagine in serie, si ebbe un vero e proprio sviluppo qualitativo del genere conosciuto come *nūdo shashin*¹¹⁰, il quale si diffuse ben presto come materiale sessualmente esplicito di maggior successo.

In entrambi i metodi espressivi, in questa fase a fare da protagonista sono comunque modelle giapponesi.

¹⁰⁶ ISHIGAMI, BUCKLAND, "The Reception...", cit., p. 46

¹⁰⁷ Lawrence SMITH, "Japanese Prints 1868-2008", in J. Thomas Rimer (a cura di), *Since Meiji: Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868-2000*, University of Hawai'i Press, Honolulu, 2011, p. 363

¹⁰⁸ BUCKLAND, "'Shunga' in the Meiji...", cit., p. 274; BUCKLAND, "Erotic Art...", cit., p. 463

¹⁰⁹ María Ibarí ORTEGA, "Nūdo shashin: La Construcción del Desnudo Femenino en la Fotografía del Periodo Meiji", *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, 8, 2013, p. 247

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 248

Il Giappone entrava nel XX secolo in una posizione internazionale completamente diversa rispetto a quella che aveva occupato solo cinquant'anni prima; alcune voci contrarie a quello che era ora percepito come un processo di “over-Westernization”¹¹¹ cominciarono a spingere per una maggiore attenzione alla definizione dell'identità nazionale secondo termini autoctoni, mettendo in discussione la possibilità che potenze così dichiaratamente ostili potessero coadiuvare alla formazione dell'unità nazionale.

La costante spinta al confronto con l'Occidente “bianco” aveva cominciato a perdere vigore negli anni successivi al conflitto russo-giapponese; anche se lo standard di superiorità razziale continuò a fare da modello, il senso di urgenza dovuto alla propria percepita inferiorità aveva cominciato a scemare di fronte ai progressi compiuti non solo in campo tecnologico, ma anche militare e politico.

Nonostante la messa in discussione anche della teoria delle razze stessa da parte di numerosi intellettuali, essa continuò a rivestire un'importanza non trascurabile nel modo in cui il Giappone cominciò a guardare ai suoi vicini in Asia ai tempi della propria espansione coloniale¹¹².

In questo contesto, il corpo straniero comincia ad assumere un ruolo subordinato; la sua influenza rimane presente nella visibile “occidentalizzazione” non solo a livello superficiale negli abiti e nelle atmosfere – in Giappone, ormai, indossare abiti modellati su stili europei non costituiva più il fattore di esuberanza che invece aveva rappresentato nel contesto delle immagini *Yokohama e*, e anche nello *shunga*, in linea con l'erotizzazione di nuove figure femminili moderne, giovani coppie vestite alla europea costituiscono un tema ricorrente¹¹³ – ma anche a livello somatico dei personaggi giapponesi ritratti.

Ora, l'Altro principale con cui si desidera il confronto è il resto dell'Asia¹¹⁴, in una cornice espansionistica e colonizzatrice che vede il Giappone come picco supremo di sviluppo – a testimonianza della sua superiorità e del suo innato *ethos* omogeneo – e i paesi del continente come luoghi in cui lo spirito nazionale ha bisogno della sapiente guida di una nazione forte per riuscire a realizzarsi¹¹⁵.

¹¹¹ WEINER, “Discourses of race...”, cit., p. 445

¹¹² KOWNER, “Race and...”, cit., p. 95

¹¹³ BUCKLAND, “‘Shunga’ in the Meiji...”, cit., pp. 265-266; BUCKLAND, “Erotic Art...”, cit., p. 458

¹¹⁴ ZOHAR, “Introduction...”, cit., p. 6

¹¹⁵ WEINER, “Discourses of race...”, cit., p. 452

CAPITOLO TERZO

Conclusione

Nelle rappresentazioni che è possibile trovare negli ultimi decenni del periodo Edo, le figure di “straniero” europeo più ricorrenti erano quelle di uomini olandesi.

Questo ha delle evidenti motivazioni storiche, dal momento che nell’ambito dello strettissimo controllo delle autorità sugli scambi commerciali e culturali con l’estero, gli olandesi erano gli unici europei – con l’eccezione di qualche altra nazionalità nel personale sulle navi che portavano rifornimenti o di stanza a Deshima, ma che raramente veniva percepita come distinta¹ – con cui un numero selezionato di persone poteva entrare in contatto; di fatto, però, le descrizioni del loro aspetto e delle loro differenze culturali erano spesso immaginarie.

Questo si traduce nel *makura e* in una fisicità a tratti grottesca, che da un lato cerca di prendere a modello delle opere europee che è verosimile pensare siano penetrate proprio grazie alla delegazione e che conoscevano una circolazione molto ridotta, e da un altro ricorre anche ad un repertorio comico e grottesco che amava incorporare elementi bestiali nell’aspetto dei personaggi con intenti parodici.

La curiosità nei confronti dell’”esotismo” europeo si univa così a forme sotterranee di inquietudine rivolta a una presenza liminale che nasconde un’insita pericolosità; gli uomini ritratti sono figure autoritarie, ma costrette a adeguarsi agli standard imposti dal *bakufu*² che ne limitava e controllava l’operato, rendendole una minaccia solo potenziale, e quindi possibile da immaginare in chiave caricaturale.

La differenziazione dello straniero europeo in questa fase prende spunto dalla tradizione popolare³ più che da un interesse per la verosimiglianza o precisi e strutturati intenti xenofobi, come testimoniato anche dal fatto che la passione per le strane pratiche mediche in ambito sessuale attribuita agli europei era una caratteristica che accumulava anche le coppie cinesi nel *makura e*; la loro bizzarria ispira un senso di ilarità che a volte si può tradurre in giocosa imitazione.

Si collauda in questo periodo un repertorio tematico che si manterrà vivo anche nei decenni a venire, contribuendo alla creazione dell’immagine – storicamente verosimile – dell’uomo europeo che si accompagna a cortigiane giapponesi, le quali vengono ritratte come amanti a tratti incuriosite, a tratti entusiaste: dalle stampe non trapela un senso di disgusto all’idea di avere un rapporto con gli

¹ SCREECH, *Sex...*, cit., p. 281

² MATSUKATA Fuyuko, “*Contacting Japan...*”, cit., p. 93

³ WEINER, “*Discourses of race...*”, cit., p. 437

stranieri, e le fonti che le descrivono come inorridite dalla possibilità di accompagnarsi a degli europei sono molto rare⁴.

La controparte maschile manifesta quasi senza eccezione una forte libidine, codificata spesso anche con espressioni facciali che ne sottolineano il desiderio, come protendere le labbra e mostrare la lingua, anche questo un elemento che conoscerà molta fortuna nella produzione successiva.

Il corpo femminile europeo è, in quest'epoca, completamente immaginario. La sua rara presenza (in compagnia di altri uomini europei fino alle eccezioni nel periodo Meiji) permette però una sperimentazione libera e vivace dando vita ai primi tentativi di incorporare nuovi stili visibili nelle europee all'interno del *makura e*; si è ancora ben lontani dalla volontà di un'adozione coerente, e spesso questi tentativi riguardano esclusivamente i corpi europei senza lasciare traccia su altri esempi realizzati dallo stesso autore, però è comunque interessante notare l'adozione di una grammatica "altra" per sottolineare come anche il ritratto di queste figure dovesse seguire degli schemi non autoctoni per poter essere realizzato.

Questo genere di repertorio conobbe, quindi, grande successo in un contesto di fruizione popolare; tuttavia, è interessante anche il caso fornito dalla produzione su committenza inaugurata dal pittore Kawahara Keiga, che presume un pubblico decisamente facoltoso.

Novità assoluta per un artista dell'epoca fu la collaborazione diretta con i membri della delegazione olandese, in qualità prima di illustratore e poi di ritrattista. Ad eccezione degli interpreti – che erano comunque sottoposti a selezioni e limitazioni molto rigide – pochissimi altri avevano avuto il permesso di entrare in contatto così a fondo con la comunità olandese; il successo delle opere prodotte in questo periodo esercitò un'influenza importante anche sulla produzione sessualmente esplicita che si ispirò direttamente ai ritratti della famiglia Blomhoff.

Il contesto in cui le figure vengono inserite è molto diverso rispetto a quello riscontrabile nell'ambito *makura e*, e non solo a causa del medium scelto – dipinti e rotoli illustrati su seta invece di album stampati su carta: a cambiare è l'iconografia stessa dei soggetti rappresentati, i quali vengono ora posti all'interno delle stanze lussuose della delegazione (o in luoghi ad essa ispirati) dove il gusto per il dettaglio si concentra voluttuosamente anche su abiti e arredo.

I volti perdono le loro caratterizzazioni bestiali; ciò non sorprende se si immagina – come viene suggerito dall'edizione pregiata – che anche le opere esplicite siano state eseguite su committenza; Keiga, in virtù del suo accesso privilegiato, aveva potuto eseguire i suoi ritratti basandosi su

⁴ Screech ritiene queste descrizioni siano dovute a un senso di "phallic rivalry"; SCREECH, *Sex...*, cit., p. 284

osservazioni dirette dei soggetti e incorporando tecniche pittoriche europee con maggiore coerenza rispetto ai suoi contemporanei grazie ai modelli a sua disposizione. A queste circostanze seguì quindi un processo di umanizzazione che però non perdeva i legami con la tradizione figurativa autoctona già ben collaudata nell'inserimento di dettagli forse più frutto di stilemi iconografici che di tentativi di realismo.

Con la formazione di una comunità cosmopolita nella città di Yokohama nella seconda metà del XIX secolo si assiste al verificarsi di una situazione che non aveva avuto precedenti nel paese; tuttavia, sebbene gli olandesi non costituiscano più l'interlocutore principale del Giappone, si nota una generale nebulosità nei confronti dell'idea dell'esistenza del resto del mondo.

Le figure rappresentate nella fiorente produzione *Yokohama e* vengono spesso associate a disparate nazionalità europee, ma questo comporta piccole se non addirittura inesistenti differenze nel modo in cui vengono rappresentati. Gli europei vengono visti come una categoria monolitica quando ritratti a passeggio o impegnati in scene quotidiane all'interno degli ambienti riccamente decorati delle loro case; la loro provenienza remota stimola racconti favolistici su città estere che condividono di fondo le stesse caratteristiche all'insegna della modernità, come strade lastricate, locomotive e carrozze, palazzi imponenti.

Una prima penetrazione di un atteggiamento più complesso si nota nell'esaltazione delle atmosfere coniugali all'interno della produzione *Yokohama e*, dove l'interesse nei confronti di un clima di affetto e devozione fra coniugi diventerà un genere rappresentativo molto popolare e darà anche vita a descrizioni decisamente positive delle terre lontane da cui le coppie ritratte provenivano, in netto contrasto con il clima di violenza montante presso fazioni contrarie all'apertura del paese che spesso aggredivano i "barbari" anche fisicamente⁵.

La modernizzazione incarnata dagli europei sarebbe presto diventata un obiettivo dello stato Meiji; l'impellenza di adeguarsi allo standard imposto dalle potenze imperialiste causò un periodo di assenza del corpo straniero dal panorama rappresentativo, in favore dell'incarnazione dei simboli del progresso da parte di giapponesi stessi.

Il ritorno di personaggi europei è riscontrabile durante il conflitto russo-giapponese, segnando un punto di svolta storico sul piano internazionale per aver visto l'opposizione fra una potenza "occidentale" e una, invece, "orientale", la quale però era riuscita a sovvertire le aspettative

⁵ REVELANT, *Il Giappone...*, cit., p. 68

dimostrandosi militaristicamente avanzata e uscendo vincitrice dal conflitto: ha così inizio una stagione all'insegna della celebrazione attraverso la strumentalizzazione del corpo straniero.

Il Giappone in questi anni assimila le teorie sulle gerarchie razziali che servivano a giustificare, con una base che si presentava come scientifica, la forza delle potenze europee colonizzatrici bianche. Sebbene l'identità razziale fosse determinata dalla nascita e, pertanto, impossibile da cambiare, le élite del periodo proseguirono nello sforzo di emanciparsi dall'inferiorità insita nel loro riconoscimento internazionale come razza "gialla" cercando di raggiungere l'ideale di civilizzazione e progresso incarnato dalle nazioni europee; un processo che naturalmente incontrò non poche difficoltà e contraddizioni, ma che venne celebrato come compiuto in seguito alla sconfitta russa.

Nello *shunga*, il trionfo viene celebrato all'insegna della violenza visiva; a fare da protagonista sono, questa volta, i personaggi giapponesi, nell'immagine virile per eccellenza del militare "occidentalizzato" tanto nell'aspetto – con l'uniforme realizzata su modelli europei e i baffi ben curati – quanto nella potenza: l'avvicinamento somatico fra il Giappone e il suo nemico vuole sottolineare l'elevazione del paese in uno statuto di "honorary European"⁶.

È interessante come in forme dalla violenza visiva così insistita come rappresentazioni dello stupro – le quali ben si coniugherebbero con forme di caricatura somatica – l'immagine dell'"altro" viene, invece, elevata: attraverso la bellezza, la forza e la virilità del corpo straniero, il Giappone celebra sé stesso perché in grado di dominarlo e sovrastarlo.

Lo straniero europeo non è più un elemento bizzarro che occupa una posizione marginale e ben controllata all'interno della società, e nemmeno l'immagine di un cosmopolitismo moderno e romantico, bensì un nemico che, a discapito della sua forza e imbattibilità, deve ora piegare il capo con rassegnazione di fronte alla supremazia giapponese.

In queste immagini, il Giappone viene elevato anche in confronto alla controparte asiatica, da cui prende simbolicamente le distanze nelle scene che mostrano delle giovani donne cinesi che vengono aggredite da dei soldati russi rozzi e volgari. Il paradigma "Occidentale" costruisce anche "specific forms of racialized and gendered Western Selves"⁷: così come l'"altro" asiatico viene identificato come debole, vulnerabile e femminile, il "sé" giapponese si innalza ora come forte, invincibile e maschile – la ragazza soggiogata diventa il contraltare all'affascinante militare giapponese, di fatto emancipando il paese dalle altre nazioni "gialle".

⁶ CORONIL, "Beyond Occidentalism...", cit., p. 54

⁷ *Ibid.*, p. 57

Nel ricorrere all'immaginario dello stupro ai danni di soldati russi, o nella seduzione di donne europee in tresche extraconiugali, si esprime un'immagine di mascolinità che riesce ora a prevalere abbandonando le proprie ansie di inferiorità; questa virilità profondamente militarista comincerà ora a rivolgere la propria attenzione non più verso il costante confronto con l'Europa civilizzata, ma verso il resto dell'Asia, cercando di realizzare le proprie ambizioni in qualità di colonizzatore⁸.

⁸ ZOHAR, "Introduction...", cit., p. 7

BIBLIOGRAFIA

ALLISON, Anne, *Permitted and Prohibited Desires: Mothers, Comics and Censorship in Japan*, University of California Press, Berkeley, 2000 (I ed. 1996), cap. 7, "Pubic Veilings and Public Surveillance: Obscenity Laws and Obscene Fantasies in Japan", pp. 147-175

BERRY, Paul, "Rethinking 'Shunga': The Interpretation of Sexual Imagery of the Edo Period", *Archives of Asian Art*, 54, 2004, pp. 7-22

BOYD, Louise, "Women in Shunga: Questions of Objectification and Equality", *The Polish Journal of Aesthetics*, 55, 2019, pp. 79-100

BROWNE, Michael L., "Portraits of Foreigners by Kawahara Keiga", *Ars Orientalis*, 15, 1985, pp. 31-45

BUCKLAND, Rosina, "*Erotic Art of the Meiji Era (1868-1912)*", in Timothy Clark, C. Andrew Gerstle, Aki Ishigami, Akiko Yano (a cura di), *Shunga: Sex and Pleasure in Japanese Art*, The British Museum Press, Londra, 2013, pp. 454-463

BUCKLAND, Rosina, "'Shunga in the Meiji Era: The End of a Tradition?'" , *Japan Review*, 26, 2013, pp. 259-276

BRU, Ricard, "*The Modern West's Discovery of Shunga*", in Timothy Clark, C. Andrew Gerstle, Aki Ishigami, Akiko Yano (a cura di), *Shunga: Sex and Pleasure in Japanese Art*, The British Museum Press, Londra, 2013, pp. 478-489

CALZA, Gian Carlo, *Le Stampe del Mondo Fluttuante: Mostra sulla Silografia Giapponese Secoli XVII-XVIII*, catalogo della mostra al Castello Sforzesco di Milano, Edizioni di Vanni Scheiwiller, Milano, 1976

CARBONE, Marco Benoît, *Tentacle Erotica: Orrore, Seduzione, Immaginari Pornografici*, Mimesis, Milano, 2013

CLARK, Timothy, GERSTLE, C. Andrew, "Introduction", *Japan Review*, 26, 2013, pp. 3-14

CLARK, Timothy, GERSTLE, C. Andrew, ISHIGAMI Aki, YANO Akiko (a cura di), *Shunga: Sex and Pleasure in Japanese Art*, The British Museum Press, Londra, 2013

- CLARK, Timothy, GERSTLE, C. Andrew, “*What was Shunga?*”, in Timothy Clark, C. Andrew Gerstle, Ishigami Aki, Yano Akiko (a cura di), *Shunga: Sex and Pleasure in Japanese Art*, The British Museum Press, Londra, 2013, pp. 18-33
- CLULOW, Adam, *The Company and the Shogun: The Dutch Encounter with Tokugawa Japan*, Columbia University Press, New York, 2014
- CONANT, Ellen P., “*Japanese Painting from Edo to Meiji: Rhetoric and Reality*”, in J. Thomas Rimer (a cura di), *Since Meiji: Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868-2000*, University of Hawai'i Press, Honolulu, 2011, pp. 34-65
- CORONIL, Fernando, “*Beyond Occidentalism: Toward Nonimperial Geohistorical Categories*”, *Cultural Anthropology*, vol. 11, 1, 1996, pp. 51-87
- DE CONINGH, C. T. Assendelft, *A Pioneer in Yokohama: A Dutchman's Adventures in the New Treaty Port*, trad. Di Martha Chaiklin, Hackett Publishing Company, Indianapolis, 2012 (ed. or. *Ontmoetingen ter Zee en te Land*, 1879)
- EICHMAN, Shawn, SALEL, Stephen, “*Why So Much 'Shunga' at the Honolulu Museum of Art?*”, *Impressions*, 36, 2015, pp. 132-143
- FOKT, Simon, “*Pornographic Art: A Case From Definitions*”, *The British Journal of Aesthetics*, vol. 52, 3, 2012, pp. 287-300
- FROST, Stuart, “*Secret Museums and Shunga: Sex and Sensitivities*”, in Patrick Lehnes e Stuart Frost (a cura di), *Proceedings of the Interpret Europe Conferences in Primošten and Kraków (2014 and 2015)*, Interpret Europe, Witzenhausen, 2017, pp. 86-97
- GRAHAM, Patricia J., “*Early Modern Japanese Art History – An Overview of the State of the Field*”, *Early Modern Japan*, 2002, pp. 2-21
- HAYAKAWA Monta, “*Shunga: Ten Questions and Answers*”, [春画のみかた：10のポイント], trad. di Andrew C. Gerstle, International research center for Japanese studies, Kyoto, 2013
- HOCKLEY, Allen, “*Shunga: Function, Context, Methodology*”, recensione di *Sex and the Floating World: Erotic Images in Japan, 1700-1820* di Timon Screech, *Monumenta Nipponica*, 55, 2000, pp. 257-269

- HUNT, Lynn, "Introduction", in Lynn Hunt (a cura di), *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origin of Modernity*, Zone Books, New York, 1996, pp. 9-45
- ISHIGAMI Aki, "The Censorship of Shunga in the Modern Era", in Timothy Clark, C. Andrew Gerstle, Aki Ishigami, Akiko Yano (a cura di), *Shunga: Sex and Pleasure in Japanese Art*, The British Museum Press, Londra, 2013, pp. 278-289
- ISHIGAMI Aki, BUCKLAND, Rosina "The Reception of 'Shunga' in the Modern Era: From Meiji to the Pre-WWII Years", *Japan Review*, 26, 2013, pp. 37-55
- JANSEN, B. Marius, *The Making of Modern Japan*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 2000
- JONES, David, "Military Observers, Eurocentrism and World War Zero", in David Wolff, Steven G. Marks, Bruce W. Menning, David Schimmelpenninck van der Oye, John W- Steinberg, Yokote Shinji (a cura di), *The Russo-Japanese War in Global Perspective: World War Zero*, vol. II, Brill, Leiden, Boston, 2007, pp. 135-177
- KAMEI Shunsuke, "The Kiss and Japanese Culture After World War II", *Comparative Literature Studies*, 18, 2, 1981, pp. 114-123
- KOWNER, Rotem, "Race and Racism" in Sven Saaler, Christopher W. A. Szpilman (a cura di), *Routledge Handbook of Modern Japanese History*, Taylor & Francis, Londra, 2017, ebook, pp. 92-102
- LACK, H. Walter, "Plant Illustration on Wood Blocks: A Magnificent Japanese Xylotheque of the Early Meiji Period", *Curtis's Botanical Magazine*, 1999, pp. 124-134
- LANE, *Images from the Floating World: the Japanese Print Including an Illustrated Dictionary of Ukiyo-e*, Oxford University Press, Zurigo, 1978
- LEUPP, Gary P., *Interracial Intimacy in Japan: Western Men and Japanese Women, 1543-1900*, Continuum, Londra, 2003
- MARCEAU, Lawrence, "Book Introduction: Questioning Edo as a Free-Sex Paradise", *Early Modern Japan*, 2000, pp. 48-49
- MARCUS, Steven, *The other Victorians: a study of sexuality and pornography in mid-nineteenth century England*, Routledge, New York, 2017 (I ed. 1964)

- MASON, Penelope, *History of Japanese Art*, Prentice Hall, Upper Saddle River, 2005 (I ed. 1993)
- MATSUKATA Fuyuko, “Contacting Japan: East India Company Letters to the Shogun”, in Adam Clulow, Tristan Mostert (a cura di), *The Dutch and English East India Companies: Diplomacy, Trade and Violence in Early Modern Asia*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2018, pp. 79-98
- MATSUI Yoko, “Japanese-Dutch Relations in the Tokugawa Period”, *Transactions of the Japan Academy*, 72, 2018, pp. 139-154
- MEECH-PEKARIK, Julia, “Beyond Decadence: Rethinking Early Meiji Woodblock Prints”, *Impressions*, vol. 10, 1984, pp. 1-3
- MEECH-PEKARIK, Julia, *The World of the Meiji Print: Impressions of a New Civilization*, Weatherhill, New York, Tōkyō, 1987 (I ed. 1986)
- MURAKAMI Takayuki, “A Feature of Romantic Love in Meiji Literature”, *Comparative Literature Studies*, vol. 28, 3, 1991, pp. 216, pp. 213-233
- MUTA Kazue, GREGORY, Marcella S., “Images of the Family in Meiji Periodicals: The Paradox Underlying the Emergence of the ‘Home’”, *U.S. – Japan Women’s Journal. English Supplement*, 7, 1994, pp. 53-71
- ORTEGA, María Ibarí, “*Nūdo shashin*: La Construcción del Desnudo Femenino en la Fotografía del Periodo Meiji”, *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, 8, 2013, pp. 241-256
- POLLACK, David, “The Cultural Environment of Edo Shunga”, *Impressions*, 31, 2010, pp. 72-87
- PRESTON, Jennifer, “*Shunga and Censorship in the Edo Period (1600-1868)*”, in Timothy Clark, C. Andrew Gerstle, Aki Ishigami, Akiko Yano (a cura di), *Shunga: Sex and Pleasure in Japanese Art*, The British Museum Press, Londra, 2013, pp. 246-258
- REITAN, Richard M., *Making a Moral Society: Ethics and the State in Meiji Japan*, University of Hawai’i Press, Honolulu, 2010
- REVELANT, Andrea, *Il Giappone moderno: dall’Ottocento al 1945*, Einaudi, Torino
- RODRÍGUEZ, Amaury A. García, “Desentrañando lo pornográfico, la xilografía makura-e”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 2001, pp.135-152

RODRÍGUEZ, Amaury A. García, “*El shunga como discurso sociocultural: algunas reflexiones terminológicas*”, in Amaury A. García Rodríguez, Emilio García Montiel (a cura di), *Cultura visual en Japón: ince estudios Iberoamericanos*, El Colegio de Mexico, Città del Messico, 2009, pp. 111-132

SCREECH, Timon, “*Foreign connections in Shunga*”, in Timothy Clark, C. Andrew Gerstle, Aki Ishigami, Akiko Yano (a cura di), *Shunga: Sex and Pleasure in Japanese Art*, The British Museum Press, Londra, 2013, pp. 391-393

SCREECH, Timon, “‘*Pictures (The Most Part Bawdy)*’: The Anglo-Japanese Painting Trade in the Early 1600s”, *The Art Bulletin*, vol. 87, 1, 2005, pp. 50-72

SCREECH, Timon, *Sex and the Floating World: Erotic Images in Japan 1700-1820*, Reaktion Books, Londra, 1999

SHIRAKURA Yoshihiko, “*Shunga Studies in the Shōwa Era (1926-89)*”, in Timothy Clark, C. Andrew Gerstle, Ishigami Aki, Yano Akiko (a cura di), *Shunga: Sex and Pleasure in Japanese Art*, The British Museum Press, Londra, 2013, pp. 290-293

SIGEL, Lisa Z., “*Introduction: Issues and Problems in the History of Pornography*”, in Lisa Z. Sigel (a cura di), *International Exposure: Perspectives on Modern European Pornography, 1800-2000*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2005, pp. 1-26

SMITH, Henry, “*Overcoming the Modern History of Edo ‘Shunga’*”, in Sumie Jones, *Imaging/Reading Eros: Proceeding from the Conference, Sexuality and Edo Culture, 1750-1850, Indiana University, Bloomington, August 17-20, 1995*, The East Asian Studies Center, Bloomington, 1995, pp. 26-34

SMITH, Lawrence, “*Japanese Prints 1868-2008*”, in J. Thomas Rimer (a cura di), *Since Meiji: Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868-2000*, University of Hawai’i Press, Honolulu, 2011, pp. 361-407

STATLER, Oliver, *The Black Ship Scroll: An Account of the Perry Expedition at Shimoda in 1854 & the Lively Beginnings of People-to-People Relations Between Japan & America*, Weatherhill Editions, Tōkyō, 1964

SUGITA Genpaku, *Dawn of Western Science in Japan*, trad. di Matsumoto Ryōzō, The Hokuseido Press, Tōkyō, 1969, (ed.or. *Rangaku Kotohajime*, 1815)

UHLENBECK, Chris, WINKEL, Margarita, *Japanese Erotic Fantasies: Sexual Imagery of the Edo Period*, Hotei Publications, Amsterdam, 2005

WATTLES, Miriam, “Sex and Humour in Japanese Art”, recensione di *Shunga: Sex and Pleasure in Japanese Art*, a cura di Timothy Clark, C. Andrew Gerstle, Aki Ishigami, Akiko Yano, *Print Quarterly*, 21, 2014, pp. 470-473

WEINER, Michael, “Discourses of race, nation and empire in pre-1945 Japan”, *Ethnic and Racial Studies*, 18, 1995, pp. 433-456

ZOHAR, Ayelet, “Introduction: Race and Empire in Meiji Japan”, *The Asia-Pacific Journal*, vol. 18, 20, 2020, pp. 1-12

SITOGRAFIA

DA SILVA, Joaquín, Obscenity and Article 175 of the Japanese Penal Code: A Short Introduction to Japanese Censorship, 2006, in <http://eiga9.altervista.org/articulos/obscenity.html>, 16 Febbraio 2023

DOWER, John W., Black Ships & Samurai, Massachusetts Institute of Technology, 2008, in https://visualizingcultures.mit.edu/black_ships_and_samurai/pdf/bss_essay.pdf, 16 Febbraio 2023

DOWER, John W., Throwing Off Asia, Massachusetts Institute of Technology, 2008, in http://visualizingcultures.mit.edu/throwing_off_asia_03/toa_vis_03.html, 16 Febbraio 2023

DOWER, John W., Yokohama Boomtown: Foreigners in Treaty-Port Japan (1859-1872), Massachusetts Institute of Technology, 2008, in https://visualizingcultures.mit.edu/yokohama/yb_essay04.html, 16 Febbraio 2023

HAUGE, Kristan, Shunga exhibition Hosomi museum Japanese painting review, 2016, in <http://www.kristanhauge.com/2016/03/01/shunga-exhibition-review-japanese-painting/>, 16 Febbraio 2023

KRUIJFF, Marijin, Gessai Gabimaru Presents a Dutchman Copulating a Horny Japanese, Shunga Gallery, 2020, in <https://shungagallery.com/gessai-gabimaru/>, 16 Febbraio 2023

KRUIJFF, Marijin, Japanese Shunga Surimono Depicting the Collection of Vaginal Fluids, Shunga Gallery, 2017, in <https://shungagallery.com/japanese-shunga/>, 16 Febbraio 2023

KRUIJFF, Marijin, *Secret Liaisons of the Dutch VOC Head and Other Strangers* by Kawahara Keiga, Shunga Gallery, 2021, in <https://shungagallery.com/kawahara-keiga/>, 16 Febbraio 2023

KRUIJFF, Marijin, *Chokyosai Eiri's Famous Portrayal of A Horny Dutchman*, Shunga Gallery, 2018, in <https://shungagallery.com/chokyosai-eiri/>, 16 Febbraio 2023

PAAPE, Maria, *Petronella Munts*, Online Dictionary of Dutch Women, 2014, in <https://resources.huuygens.knaw.nl/vrouwenlexicon/lemmata/data/Munts>, 16 Febbraio 2023

PRONKO, Michael, *A First for Japan: Shunga at the Eisei-Bunko Museum*, in https://artscape.jp/artscape/eng/focus/1512_02.html, 24 gennaio 2023

RÖELL, Guus, *Kawahara Keiga Studio Paintings*, 2020, in http://www.guusroell.com/Roell_Art_Antiques_Summer_2020.pdf, 16 Febbraio 2023

Tongue in Cheek: Erotic Art in 19th-Century Japan, Honolulu Museum of Art, 2013, in <https://shunga.honolulumuseum.org/2013/mobile.php?page=1&language=english#>, 16 Febbraio 2023

ZEBREGS, Dickie, *Nagasaki-e and Yokohama-e: Foreigners in Print*, Zebregs&Röell in <https://www.zebregsroell.com/post/nagasaki-e-yokohama-e-ukiyo-e-woodblock-prints-for-sale>, 16 Febbraio 2023

FONTI IN LINGUA GIAPPONESE

RODRÍGUEZ, Amaury A. García, *Nishiki-e shunga to kenetsu* (Shunga nishiki-e e censura), *Bessatsu Taiyō*, Heibonsha, Tōkyō, 2005, pp. 182-185

アマウリ・A・ガルシア・ロドリゲス、「錦絵春画と検閲」、別冊太陽、平凡社、東京、2005年

SCREECH, Timon, *Shunga: katate de yomu Edo no e* (Shunga: le immagini di periodo Edo che si leggono con una mano sola), trad. di Takayama Hiroshi, Kōdansha, Tōkyō, 1998

タイモン・スクリーチ、高山宏訳、「春画：片手で読む江戸の絵」、講談社、東京、1998年

SUZUKI Kenkō, *Zuzō no sūryō bunseki kara miru shunga hyōgen no tayōsei to tokuchō: edo shunga ni ha nani ga kakaretekita no ka* (Varietà e caratteristiche dei modi espressivi dello shunga di periodo Edo osservati attraverso un'analisi quantitativa delle immagini: che cosa viene rappresentato nello shunga?), *Sokendai review of cultural and social studies*, 7, 2011, pp. 19-54

鈴木 堅弘、「図像の数量分析からみる春画表現の多様性と特色：江戸春画には何が描かれてきたのか」、『総研大文化科学研究』、7、2011年、pp. 19-54

SUZUKI Kenkō, *Shunga to ishō* (Shunga e abiti), *Nihon Kenkyū*, 41, 2010, pp. 137-178

鈴木 堅弘、「春画と衣装」、『日本研究』、41、2010年、pp. 137-178

YOKOYAMA Miwako, *Bakumatsu kara meiji shoki ni kakete no yokohama no imēji no henka: yokohama ukiyo e wo tekisuto ni shite* (Il cambiamento nell'immagine di Yokohama dal bakumatsu all'inizio dell'epoca Meiji: le stampe di Yokohama come testo), *Geographical report of Kokushikan University*, 7, 1998, pp. 25-35

横山美和子、「幕末から明治初期にかけての横浜のイメージの変化：横浜浮世絵をテキストにして」、『国土館大学地理学報告』、7、1998年、pp. 25-35

OGAWA Nobuhiko, *Seido toshite no bunkazai: meijiki ni okeru <kokuhō> no tanjō to shūkyō・bijutsu no mondai* (Patrimonio culturale come istituzione: la nascita del “tesoro nazionale” e il problema di religione e arte), *Sociology*, vol. 35, 3, 1991, pp. 109-129

小川伸彦、「制度としての文化財 明治期における<国宝>の誕生と宗教・美術の問題」、『ソシオロジ』、35、3、1991年、pp. 109-129

露助、コトバンク、<https://kotobank.jp/word/%E9%9C%B2%E5%8A%A9-2093749>, 16 Febbraio 2023

INDICE DELLE IMMAGINI

Fig. 1 - Dejima yujo de-kawari no zu (Ritratto di una cortigiana del Maruyama e del suo amante tornato all'estero), circa 1800, The British Museum, Londra

Dejima yujo de-kawari no zu, The British Museum, in
https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1951-0714-0-20

Fig. 2 - Chōkyōsai Eiri, Amante olandese nella serie *Fumi no kiyogaki* (Modelli di calligrafia), 1810, The British Museum, Londra

Chokyosai Eiri, Fumi no kiyogaki, The British Museum, in
https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1972-0724-0-3

Fig. 3 - Yanagawa Shigenobu, Coppia europea, 1830 circa

KRUIJFF, Marijin, Japanese Shunga Surimono Depicting the Collection of Vaginal Fluids, Shunga Gallery, 2017, in <https://shungagallery.com/japanese-shunga/>

Fig. 4 - Takehara Shunchosai, Coppia giapponese emula tecniche di raccoglimento fluidi vaginali cinesi, 1780, collezione Shagan

Shunga Collection, in https://pictures.shungacollection.com/blog/portfolio/32-takehara-shunchosai1780_shintai-hobashira-date_wood-block-printed-hanshi-bon/

Fig. 5 - Kitagawa Utamaro, Utamakura (Poesie dell'alcova), 1788, The British Museum, Londra
Utamakura, The British Museum, in https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_OA-0-133-12

Fig. 6 - Yanagawa Shigenobu, Coppia europea nella serie Yanagi no arashi (Tempesta di salici), 1832, Honolulu Museum of Art, Honolulu

Tongue in Cheek: Erotic Art in 19th-Century Japan, Yanagawa Shigenobu, Dutch Couple From the series Storm of the Willow, Honolulu Museum of Art, 2013 in

<http://shunga.honolulumuseum.org/2013/index.php?status=complete&page=57&language=english&screenWidth=1536&screenHeight=864&browserWidth=771&browserHeight=748&minTextHeight=548#.Y--zc63MJPY>

Fig. 7 – Anonimo, Cortigiana posa per un dagherrotipo, The Black Ship Scroll, 1854, Honolulu Museum of Art, Honolulu

DOWER, John W., “Chapter Five: Facing ‘West’”, *Black Ships & Samurai*, Massachusetts Institute of Technology, 2008, p. 17 in

https://visualizingcultures.mit.edu/black_ships_and_samurai/pdf/bss_essay.pdf

Fig. 8 – Anonimo, Soldato americano e prostituta, *The Black Ship Scroll*, 1854, Honolulu Museum of Art, Honolulu

Tongue in Cheek: Erotic Art in 19th-Century Japan, Anonymous, *The Black Ship Scroll*, Honolulu Museum of Art, 2013 in

<http://shunga.honolulumuseum.org/2013/index.php?status=complete&page=55&language=english&screenWidth=1536&screenHeight=864&browserWidth=771&browserHeight=748&minTextHeight=548#.Y--zYa3MJPY>

Fig. 9 - Kawahara Keiga, *La famiglia Blomhoff*, 1818, Kobe City Museum of Nanban Art *Jan Cock Blomhoff's Family*, Google Arts and Culture, in

https://artsandculture.google.com/asset/jan-cock-blomhoff-s-family-kawahara-keiga/lgH3X0hAM_uHpg

Fig. 10 - Ishizaki Yūshi, *La famiglia Blomhoff*, 1817, Rijksmuseum, Amsterdam

Portrait of the Cock Blomhoff Family, their Wetnurse and two Enslaved Servants, Rijksmuseum, Amsterdam, in <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/NG-2008-64>

Fig. 11 - Kawahara Keiga (attr.), *Il capitano Blomhoff e consorte*, post 1818

KRUIJFF, Marijin, *Secret Liaisons of the Dutch VOC Head and Other Strangers* by Kawahara Keiga, Shunga Gallery, 2021, in <https://shungagallery.com/kawahara-keiga/>

Fig. 12 - Kawahara Keiga (attr.), *Coppia di europei*, 1818, collezione privata

KRUIJFF, Marijin, *Secret Liaisons of the Dutch VOC Head and Other Strangers* by Kawahara Keiga, Shunga Gallery, 2021, in <https://shungagallery.com/kawahara-keiga/>

Fig. 13 - Kawahara Keiga (attr.), *Coppia di olandese e cortigiana*, 1820 circa

RÖELL, Guus, *Kawahara Keiga Studio Paintings*, 2020 in

http://www.guusroell.com/Roell_Art_Antiques_Summer_2020.pdf

Fig. 14 - Kawahara Keiga (attr.), *Coppia di olandese e cortigiana*, 1820 circa

RÖELL, Guus, Kawahara Keiga Studio Paintings, 2020 in
http://www.guusroell.com/Roell_Art_Antiques_Summer_2020.pdf

Fig. 15 - Kawahara Keiga (attr.), Coppia di olandese e cortigiana, 1820 circa
RÖELL, Guus, Kawahara Keiga Studio Paintings, 2020 in
http://www.guusroell.com/Roell_Art_Antiques_Summer_2020.pdf

Fig. 16 - Scuola Kikugawa, Olandese e cortigiana, circa 1820, Honolulu Museum of Art, Honolulu
Tongue in Cheek: Erotic Art in 19th-Century Japan, Kikugawa School, Erotic Album, Honolulu
Museum of Art, 2013 in
[http://shunga.honolulumuseum.org/2013/index.php?status=complete&page=50&language=english
&screenWidth=1536&screenHeight=864&browserWidth=1536&browserHeight=739&minTextHei
ght=541#.Y--yJ63MJPY](http://shunga.honolulumuseum.org/2013/index.php?status=complete&page=50&language=english&screenWidth=1536&screenHeight=864&browserWidth=1536&browserHeight=739&minTextHeight=541#.Y--yJ63MJPY)

Fig. 17 - Hosoda Eishi, Olandesi e cortigiane a Nagasaki, 1800-1820, collezione privata
KRUIJFF, Marijin, Scoop: These Shunga Scenes By Hosoda Eishi Were Missing At the BM
Exhibition, Shunga Galley, 2019, in <https://shungagallery.com/hosoda-eishi/>

Fig. 18 - Hosoda Eishi, Olandesi e cortigiane a Nagasaki, 1800-1820, collezione privata
KRUIJFF, Marijin, Scoop: These Shunga Scenes By Hosoda Eishi Were Missing At the BM
Exhibition, Shunga Galley, 2019, in <https://shungagallery.com/hosoda-eishi/>

Fig. 19 - Utagawa Yoshikazu, Donna europea con macchina da cucire, 1860, The Metropolitan
Museum of Art, New York
Japanse Houtsneden – Origineel, p. 1, AK-Antiek, in [http://www.akantiek.nl/Yokohama-e.Mucha-
e.Yoshitora.1.htm](http://www.akantiek.nl/Yokohama-e.Mucha-e.Yoshitora.1.htm)

Fig. 20 - Bushu, Vari divertimenti a Yokohama, 1860 circa, Metropolitan Museum of Art
A View of the Amusements of Foreigners in Yokohama, Bushu, Internet Archive, 2014, in
[https://archive.org/details/mma_a_view_of_the_amusements_of_the_foreigners_in_yokohama_bu
hu_73490](https://archive.org/details/mma_a_view_of_the_amusements_of_the_foreigners_in_yokohama_bushu_73490)

Fig. 21 - Utagawa Yoshikazu, Stranieri che frequentano il Miyozaki, 1861 circa, The Metropolitan
Museum, New York

Foreigners Enjoying Themselves in the Gankirō, The MET, in
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/37388>

Fig. 22 - Yoshikazu, Coppia Americana, 1861, Smithsonian Institute, Washington
DOWER, John W., Yokohama Boomtown: Foreigners in Treaty-Port Japan (1859-1872),
Massachusetts Institute of Technology, 2008, in
https://visualizingcultures.mit.edu/yokohama/yb_essay04.html

Fig. 23 - Yoshitomi Utagawa, Coppia di stranieri, 1840-1860 circa, collezione privata
Yoshitomi Utagawa, Pictures of Foreigners in Japan, Artelino, in
https://www.artelino.com/show/japanese_single_print.asp?mbk=47170

Fig. 24 - Anonimo, Coppia di amanti europei, 1900 circa, Fine Arts Museums of San Francisco, San
Francisco
Shunga Print of Foreigners, Fine Arts Museums of San Francisco, in
<https://www.famsf.org/artworks/shunga-print-of-foreigners>

Fig. 25 - Kunitoshi, Donne giapponesi vestite con abiti europei, 1860 circa, collezione privata
Japanse Houtsneden – Origineel, p. 1, AK-Antiek, in <http://www.akantiek.nl/Yokohama-e.Mucha-e.Yoshitora.1.htm>

Fig. 26 - Anonimo, Soldato giapponese stupra un soldato russo, 1904-1905
Russo-Japanese War Shunga, Wikicommons, in https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Russo-Japanese_War_Shunga.jpg

Fig. 27 - Anonimo, Soldato giapponese stupra un soldato russo, 1904-1905, The British Museum,
Londra
Shunga Print, The British Museum, in https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_2012-3053-1

Fig. 28 - Anonimo, Soldato stupra donna cinese, 1905 circa, collezione Shagan
Shunga Collection, in <https://pictures.shungacollection.com/blog/portfolio/37-unknown1905wood-block-printchuban-single-print/>

Fig. 29 - Anonimo, Donna cinese molestata da due soldati, 1905 circa, collezione Shagan, in Collezione Shagan

Shunga Collection, in <https://pictures.shungacollection.com/blog/portfolio/38-unknown-meiji-period-artist1894lithograph-printchuban-single-print/>

Fig. 30 - Anonimo, Soldato giapponese e donna europea, 1905 circa, collezione Shagan, in Collezione Shagan

Shunga Collection, in <https://pictures.shungacollection.com/blog/portfolio/40-unknown1905wood-block-printchuban-single-print/>

Fig. 31 - Anonimo, Soldato giapponese e donna russa, 1905 circa

Shunga uniform 1905, Wikicommons, in

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Shunga_uniform_1905.jpg

Fig. 32 - Ikkokai Meshimori, Americani e cortigiana, dalla serie Shunshoku minato no irifune (Imbarco al porto dell'amore), vol. 1, 1854-1860, Honolulu Museum of Art, Honolulu

Tongue in Cheek: Erotic Art in 19th-Century Japan, Ikkokai Meshimori, Embarking at the Harbour of Love, Honolulu Museum of Art, 2013 in

<http://shunga.honolulumuseum.org/2013/index.php?status=complete&page=51&language=english&screenWidth=1536&screenHeight=864&browserWidth=1536&browserHeight=739&minTextHeight=541#.Y--ylq3MJPY>

LISTA DEI TERMINI GIAPPONESI

bakufu 幕府
bijutsu 美術
chōmeigan 長命丸
daimyō 大名
ehon, enpon 絵本・艶本
fūryū 風流
kachi e 勝ち絵
kōmō tayū 紅毛太夫
kōshokubon 好色本
makura e 枕絵
makura zōshi 枕草紙
Nagasaki e 長崎絵
nanban byōbu 南蛮屏風
nanban ryū 南蛮流
nūdo shashin ヌード写真
oranda yuki オランダ行き
ren'ai 恋愛
rosuke 露助
sakoku 鎖国
shogun 諸郡
shunga 春画
ukiyo e 浮世絵
wakashu 若衆
Yokohama e 横浜絵