



Università
Ca' Foscari
Venezia

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

Tesi di Laurea

Lo studio e la rappresentazione della figura umana nell'arte del periodo Edo (1603-1868)

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Silvia Vesco

Correlatore

Ch. Prof. Edoardo Gerlini

Laureanda

Sara Formenton

Matricola 868239

Anno Accademico

2023 / 2024

ABSTRACT

Questa tesi prende in esame la rappresentazione della figura umana nell'arte del periodo Edo. L'obiettivo finale è di arrivare a comprendere quali fossero i principi estetici, oltre a quelli tecnici e stilistici, alla base dell'esecuzione dei ritratti, e quali fattori ne determinarono la loro presenza nell'arte giapponese.

La ricerca parte dal dibattito che si è generato nel periodo Meiji fra gli artisti *nihonga*, considerati al tempo “tradizionali”, e gli artisti *yōga*, i sostenitori della pittura in stile europeo. La questione verteva sulla “corretta” raffigurazione della figura umana, e aveva dato vita ad un accanito scontro teorico fra l'accuratezza realistica e la resa ideale del soggetto umano. Questa tesi si pone quindi il compito di indagare l'origine di tale disputa teorico-artistica, la quale affonda le sue radici nel precedente periodo Edo, in quanto è tale periodo che ha visto la nascita e la teorizzazione dei principi dell'arte giapponese che entreranno poi in conflitto con quelli provenienti dall'arte europea, e che il successivo periodo Meiji erediterà.

Per comprendere appieno gli ideali estetici alla base del pensiero artistico giapponese questa analisi si articola in quattro capitoli. Nel primo capitolo la ricerca si concentra sul contesto storico-culturale del periodo Edo. Al fine di cogliere tutta la sua complessità, l'attenzione viene rivolta al pensiero Neoconfuciano, base etica della società giapponese, alla stratificazione sociale che la compone e agli scambi che in quel periodo avvenivano con i paesi stranieri. Nel secondo capitolo si inizia a delineare il quadro teorico artistico di inizio Edo (1603 – 1750 circa), nel quale si affermano i primi manuali di disegno e il *funpon*, il primo metodo didattico artistico, come attestano le fonti qui esaminate. Nel terzo capitolo l'analisi si concentra sul secondo metodo didattico, detto *shasei*, che si afferma nella seconda parte del periodo Edo (1750 – 1830 circa) e che si pone in contrasto con il *funpon* del periodo precedente, in quanto considerato innovativo. Per studiare questa nuova tecnica vengono utilizzate le opere di Maruyama Ōkyo e i documenti di didattica di Tani Bunchō. Inoltre, in questo capitolo si presenta una panoramica completa del genere del ritratto giapponese, andando a definire quelle che sono state le caratteristiche estetiche principali. Nel quarto ed ultimo capitolo si affronta la rappresentazione del corpo umano alla fine del periodo Edo e inizio del periodo Meiji (1800 – 1870 circa). A tale scopo l'attenzione viene indirizzata sulla contaminazione che la didattica artistica giapponese subisce con l'arrivo dell'arte europea. Per determinare

quale apporto ha avuto tale influenza nel cambiamento della didattica artistica vengono esaminati i documenti provenienti dall'Europa che in quel periodo circolavano in Giappone e inoltre risulta opportuno analizzare i lavori due artisti, Watanabe Kazan e Kawanabe Kyōsai, i quali dimostrano senza ombra di dubbio la presenza di questa contaminazione.

要旨

この研究計画は、江戸時代の画家は絵に写された人の姿の解剖の点からどんな習得過程を行ったかという疑問から生じた。江戸時代の絵のスタイル選択の存在と由来の問いを通じて、日本の中に広がった人の書き方の基本にある身体概念を分析するのがこの研究の一番大事な目的となる。

江戸時代の身体概念を分析する動機はもう行われた研究にある次の明治時代に関する発言からくる。目的の時代に存在する身体概念を分析して語っている研究はあまりないので、この理論は一つ目のまとめとなる。江戸時代の絵をわかるため、明治時代の事件を観察することが必要である。

明治の初年には人の描き方が欧米からの影響を受けて変化した。明治の始まりに、日本はヨーロッパの文化に触れて、欧米の国のような状態に近づくなる目的で、全地域では近代化の運動が現れた。それと同時に、日本社会の中には日本の伝統なものを世界の勢力の高い国にもっと良しと見せるの思いも広がり始めた。もっと明らかに言うと、日本は一方では西洋のように変化する目的があったが、逆に他方では「日本の文化は何」を問いながら「日本の本精神」を見つけ出す運動が起り始めた。つまり、日本には二つの反対している変化の運動が現れた。この二つの運動が日本の社会の色々な面に当たって、もちろん美術の場面にも付いてきた。

その場合には、日本の画家たちは、日本の絵が何と質問しながら、ヨーロッパの絵からの違いを判り始めた。日本の絵とヨーロッパの絵との差が出たと、画家たちの意見が分かれた。一方は日本の今までの伝統的な絵の描き方を支援していて、日本の美術の品質を守りにしていた画家たちの運動が日本の絵を「日本画」と定義した。この時から「日本画」は国の代表的な美術として重視されていた。一方、「日本画」の言葉の現れと同時に、概念の反対としていた「洋画」の用語が現れてきた。西洋から来た油絵を誉めて、油絵具を使って始めた画家たちがどんどん大きくなった。

ヨーロッパの油絵が日本に輸入されていた時、その絵と共に初めて人の新しい理想的な描きが入ってきた。日本画に比べると技術的、スタイル的な場面だけではなく、被写体的にも差があった。例えを言うと、裸体画が一つである。日本美術史では、裸を写される絵はあったけれど、普通の目的が人物画譜の日常生活の絵とあぶな絵、春画のためだった。でもこの絵の種類には、ヨーロッパの裸体画と概念的に違って、美的に身体を表す意向が証されていない。ヨーロッパの裸体画には身体の綺麗さがとても大切で、体の構造、皮膚の下にある骨と筋肉の位置を明らかに映し出すのが西洋画家の主な目的だった。そのために、ヨーロッパの絵には理想的な写実を描くのが一番高い傾向だった。西洋の画家たちが狙ったことは身体をできるだけ現実のままに、現実感を映し出すことだった。それは洋画が日本に現れた時から同じ目的を連れてきた。洋画家は人の写実的な描き方を始めて、そのことは画家社会にすぐ大きい話題となった。日本の多くの画家は写実的な描き方を身体の現実感を映し描くことが雅を落とすことだと勢い批判した。洋画を支援していた画家たちは、狩野派、文人、浮世絵を昔に固まって余計な物だと批評で答えた。

明治維新には、美術の視点から日本の理想主義と西洋の現実主義の間には分裂が現れた。もちろんここには、「理想主義」と「現実主義」は便利な定義として使われている。二つの言葉は日本と西洋の美術の本性格のすべてをはっきり話していないけれども、ただ二つの美術の美学的なスタイル選択が別々で反対していることを簡便な言葉で纏めている。

日本画家の目には、洋画は現実的な性格だけを見る傾向がよくあった。西洋の肖像画の比べは画家たちの意見を生み出すことしただけではなく、そのせいで、画家社会の中に身体の最も正しい書き方はどちらかという疑問が画家達の別々の意見から現れてきた。

明治時代に起こった事件を見て、どうして日本画家の中に西洋からの美術が美学に関して大きな論議動機となったかという質問を明らかに答えるのはこの卒論の主な目的となっている。どうして現実的な肖像画は美学の点から認められていなかったのか。日本画家は、人の姿を描くときどんな基本原則に従っていたか。その原則の存在を支えたことは何だったのか。

この質問に答えるために、江戸時代に熟成された美学の原則を見なければならぬ。この卒論のテーマは江戸時代の身体の描き方だからこそ、その技術的、理論的な規則を確認しなければならない。それをするために、芸術作品について考えることだけではなく、江戸の画家たちはどのように習得したかはとても大切になるので、習得と関係ある資料を分析するのは必要となっている。

前に挙げた質問を解くためにこの卒論は計画が四つの章に分かれている。第一章では歴史、文化の点から江戸時代の分析になる。もちろん、江戸社会のどの点が美術に影響を与えたか集中しなければならない。特に社会の道徳的な基本になった朱子学と社会の階級と海外との交流が一番大切になる。第二章では、江戸の1603年から1750年までの美術理論を分析して、特にこの時に初めて現れた画譜と画談という資料がこの卒論のためによく役立つ。その資料には「粉本」という、絵を学ぶために画家たちが使った技術について書いてあるから、それを見なければならない。第三章では、1750年から1830年の間に出現した、二番目の教育的な技術、「写生」について書かなければいけない。この「写生」という技術は先ほど述べた「粉本」よりもっと斬新性と認められていたので対比となった。この技術を理解するため、円山応挙の作品と谷文晁の理論を分析する。日本の肖像の美学的な原則をわかるために、この章では日本肖像画の全面的な視察の提示も含まれている。最後の、第四章では、1800年から1870年の間の身体の描き方を見る。この章には、欧米からの影響を受けた日本美術を見るのは主なポイントになるので、ヨーロッパからの絵と教育的な資料をどのくらい日本美術に影響を引き起こしたのかと分析をしなければならない。それと一緒に、その影響の効果が存在している作品を見ることは必要である。特に渡辺華山と河鍋暁斎の作品を参考するのがとても大切になる。

この四つの部分で日本画にある身体の描く方法を分析しながら、日本の美学をもっと明らかにわかることができる。この研究の最後の目的は江戸時代の美術の由来と特徴をもっと理解し、またそれに関しての理論と技術に欧米の影響で変化が起こったところも見つけ出すこととなる。絵で身体の写し方を通じて、この研究で江戸時代から明治時代にわたっての期間に起こった変化を分析して、日本美術史をもっと深く理解するのはとても大切となると断定できる。

INDICE

ABSTRACT	i
要旨	iii
INTRODUZIONE	1
CAPITOLO 1: Il contesto storico-culturale del periodo Edo	9
1. <i>Il Neoconfucianesimo per la costruzione della “società perfetta”: la base etica</i>	9
2. <i>La stratificazione sociale e la nuova cultura artistica</i>	13
3. <i>Gli scambi culturali fra le diverse città e con l'estero</i>	15
CAPITOLO 2: Il quadro teorico artistico negli anni 1603 – 1750 ca.	21
1. <i>I primi manuali di disegno: introduzione al garon 画論</i>	22
2. <i>La teoria artistica principale: il funpon 粉本</i>	25
Le critiche	31
3. <i>I primi garon che trattano della figura umana</i>	36
CAPITOLO 3: La copia dal vero, il primo realismo e il genere del ritratto fra il 1750 - 1830 ca.	44
1. <i>Il termine shasei 写生</i>	44
2. <i>Maruyama Ōkyo e il ritorno al shasei</i>	49
La scuola Maruyama-Shijō e gli altri artisti del realismo	51
3. <i>Le teorie di Tani Bunchō</i>	53
L'obiettivo di Bunchō	56
Il Gakun (Precetti di pittura)	57
Il Shazanrō byōhō 写山楼描法	58
4. <i>Il ritratto nel periodo Edo e la questione del realismo</i>	60
CAPITOLO 4: La rappresentazione del corpo umano alla fine del periodo Edo e inizio periodo Meiji	85
1. <i>Il movimento del rangaku</i>	86
2. <i>La pittura ranga 蘭画</i>	87
3. <i>I documenti Europei</i>	88
Anatomia scientifica: Anatomische Tabellen of Johannes Kulmus	88
Het Groot Schilderboek di Gérard de Lairese	90
I manuali di produzione giapponese che parlano della cultura europea	91
4. <i>Gli artisti di fine periodo Edo</i>	92
Il realismo di Watanabe Kazan	92
Kawanabe Kyōsai e i suoi manuali di disegno	93
Il Kyōsai manga 暁斎画談	94
Il Kyōsai gadan 暁斎画談	95
CONCLUSIONE	110
BIBLIOGRAFIA	112
SITOGRAFIA	115
INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI	116

INTRODUZIONE

Questa ricerca nasce dall'esigenza di voler comprendere come gli artisti giapponesi del periodo Edo si approcciassero allo studio e all'illustrazione della figura umana. Si tratta allora di investigare il perché di certe scelte stilistiche, che vanno dalla calligrafia all'estrema stilizzazione, e capire che cosa queste ci dicono riguardo al concetto di corpo, e il modo in cui esso era diffuso nel territorio giapponese durante questo arco temporale.

L'interesse nel voler esaminare il concetto di corpo presente nel periodo Edo nasce dalle osservazioni già condotte su come questo viene contaminato nel periodo successivo, ovvero il periodo Meiji. Il concetto di corpo ci guida in questa analisi perché, per quanto riguarda l'epoca che si vuole investigare, non ci sono studi che lo raccontano in modo complessivo nelle sue caratteristiche e nella sua importanza all'interno della rappresentazione pittorica umana. E per comprendere al meglio ciò che è avvenuto nel periodo Edo bisogna rifarsi a quanto è avvenuto nel periodo Meiji.

Infatti, all'inizio del periodo Meiji viene messa in discussione la rappresentazione della figura umana ovvero le modalità in cui era stata presente nell'arte giapponese fino a quel momento. Questo perché nell'arcipelago si stava spargendo un forte movimento di "occidentalizzazione", il quale fu causato dalla necessità che era stata imposta sul paese dalle potenze straniere (precisamente Europa e America) di raggiungere uno stato di "modernizzazione" pari ad esse. Questo processo ebbe una pesante ricaduta in tutti gli aspetti della società giapponese dell'epoca: nel mondo artistico venne a formarsi un enorme divario fra gli artisti che supportavano l'arte in stile europeo e quelli invece che rimanevano legati alla pura arte giapponese. Infatti, in questo periodo viene a crearsi una controtendenza all'"europeizzazione" che mirava a mettere in mostra e valorizzare ciò che era "tradizionalmente giapponese". Gli artisti cominciarono a chiedersi cosa fosse l'arte giapponese e a distinguerla da quella europea. Il *nihonga*, che può essere tradotto come "disegno in stile giapponese", è un termine che comincia ad apparire proprio in questo momento per la necessità non solo di raccogliere quella che era stata l'arte giapponese fino ad allora, ma soprattutto per creare quella che, secondo gli intellettuali del periodo, doveva essere l'arte rappresentante del paese.

In contemporanea alla comparsa del termine *nihonga* inizia ad entrare nell'uso comune anche il suo opposto concettuale, lo *yōga*, il quale demarcava i "disegni in stile occidentale". Al tempo questo termine indicava la corrente che racchiudeva non solo

l'arte europea, ma anche tutti quegli artisti giapponesi che ne erano attratti e che la praticavano. Il dibattito che nasce proprio nel contrasto fra questa forma d'arte e quella considerata più autoctona, e portò gli artisti giapponesi a riflettere su cosa fosse la giusta rappresentazione della figura umana. L'arte europea introdusse in Giappone il suo modello di rappresentazione del corpo, il quale era completamente nuovo e molto diverso da quello rappresentato nell'arte giapponese. Non si parla solo a livello tecnico-stilistico, ma il divario concerne anche i soggetti rappresentati.

Si può prendere come primo esempio il nudo nella sua categoria artistica. Nell'arte europea il nudo era considerato come l'espressione massima dell'ideale estetico, distinto dal semplice corpo nudo. Tuttavia, questa distinzione non era presente nell'arte giapponese.¹ La produzione artistica autoctona non escludeva categoricamente la rappresentazione di nudità. Si pensi alle immagini delle scene quotidiane presenti nelle raccolte dei libri illustrati che già circolavano nel periodo Edo, chiamati *jinbutsugafu* 人物画譜.² In questi manuali sono presenti delle illustrazioni dei bagni pubblici, nelle quali le persone raffigurate, sia uomini che donne, sono completamente indistinguibili. Lo studio di Ellis Tinios presenta bene come il corpo di questi soggetti non segue una ricerca estetica come quella presente nell'arte europea.³ Questo era uno dei modi di rappresentare il corpo, così per quello che era, dove l'artista non aveva nessuno scopo di rappresentare un ideale di bellezza. Bisogna anche considerare brevemente la presenza del genere della pittura erotica nell'arte giapponese. Il corpo nudo in sé in Giappone non era mai stato considerato tabù, però poteva diventare soggetto nelle illustrazioni erotiche. Questo provocò non poco scandalo nel periodo Meiji, quando vennero importati i valori etici europei e nel 1873 venne definitivamente applicato un divieto sulla nudità pubblica.⁴

La questione relativa alla raffigurazione del nudo evidenzia solo in parte l'imponente divario estetico che tormenta gli artisti del periodo Meiji. La scintilla di ricorrenti dispute sulla rappresentazione della figura umana è stata accesa dalla comparazione con l'insieme della ritrattistica europea. In particolare, ciò che suscitava queste dispute era la resa realistica del corpo visibile nella pittura europea, e nella corrente *yōga* ispirata ad essa

¹ Chloe PEARCE, *Overcoming East and West: Artistic Identity in the Making of Modern Japanese Figure Painting*, Wellesley College, 2021, p.76.

² Vedi Fig 1, p.8.

³ Ellis TINIOS, "Art, Anatomy and Eroticism: The Human Body in Japanese Illustrated Books of the Edo Period, 1615-1868.", *East Asian Science, Technology, and Medicine*, n 31.1, Brill, 2010, pp. 46-51.

⁴ Chloe PEARCE, *Overcoming East and West...*, cit., p.76.

che nasce in Giappone. Questa corrente non solo ha assimilato lo stile di pittura realistica ad olio, ma anche l'iconografia legata al corpo. Quindi iniziano ad apparire diverse raffigurazioni della figura umana, accomunate dalla ricerca del "realismo ideale" in stile europeo.

Fra le varie opere appartenenti a questa categoria, la Cortigiana di Takahashi Yuichi 高橋由一 del 1872 fu uno dei primissimi quadri oggetto di grande dibattito a livello estetico.⁵

In questa sua opera viene ritratto il busto della cortigiana Koine del distretto di Yoshiwara, il principale quartiere di piacere di Edo, utilizzando la tecnica del chiaroscuro per conferire la profondità dei tratti del viso e del vestito. Per via della resa "brutalmente" naturale della cortigiana, il pubblico giapponese, e persino la cortigiana stessa, faceva molta fatica a considerare la bellezza del soggetto in questo quadro, sostenendo che l'artista aveva fallito nel catturare il suo aspetto.⁶

Per i pittori in stile *yōga* come Takahashi era ora importante raggiungere il massimo livello di "veridicità", utilizzando i giusti mezzi e tecniche, spesso il chiaroscuro attraverso la pittura ad olio, per raggiungere il volume, mediante giochi di profondità e luce. Questa vicinanza alla realtà però non sembrava essere una scelta condivisa dalla gran parte della comunità artistica giapponese. I ritratti *yōga*, infatti, scatenarono vari commenti di poco apprezzamento, ma la critica più diffusa era la perdita di eleganza nella rappresentazione della figura umana. La parte dei sostenitori dello stile europeo invece ribatteva con critiche all'arte Kanō, *bunjin* e *ukiyo-e* come ridondante e superficiale.⁷

In questi anni di grande cambiamento per il paese quello che si venne a formare nel mondo artistico fu una grande scissione fra "idealismo" giapponese e "realismo" europeo. Qui "idealismo" e "realismo" sono termini di convenienza per descrivere l'aspetto dell'arte giapponese e di quella europea, le quali presentano delle scelte estetiche che sono agli antipodi quando queste vengono messe a confronto. Sono anche dei termini molto riduttivi: il "realismo" europeo è anch'esso frutto di un processo di idealizzazione del corpo. Il ritratto del 1800 non doveva solo essere realisticamente convincente ma doveva anche includere quei dettagli dell'aspetto fisico del soggetto che fungevano da simbolo della psiche interiore di chi era stato ritratto. Questa può essere considerata come una

⁵ Vedi Fig 2, p. 9.

⁶ Ivi, p. 32-37.

⁷ Ivi, p.30.

forma valida di idealizzazione della psiche umana nell'arte europea.⁸ Molto probabilmente quest'ultima era stata influenzata dagli sviluppi delle scienze e della psicologia avvenuti nello stesso periodo.

Tutto ciò però era completamente invisibile agli occhi dei giapponesi. Della pittura europea o in stile europeo ne vedevano la mera illusione realistica. I ritratti in stile occidentale comunque scatenarono non solo la comparsa di due maggiori prese di posizione all'interno del pubblico e dei vari artisti, ma pose quest'ultimi a chiedersi se la “vera” rappresentazione di una persona fosse determinata dalla loro essenza o dal loro fisico.⁹

Alla luce di questi avvenimenti sorti nel mondo artistico giapponese, vale la pena chiedersi perché la rappresentazione della figura umana di matrice europea fu la scintilla di grandi dibattiti estetici nel periodo Meiji. Mettendo a parte il grande risentimento che il Giappone possedeva in quel periodo verso le potenze europee, perché il realismo europeo non era esteticamente accettabile nell'arte giapponese? Quali sono quindi i principi fondamentali della rappresentazione della figura umana nell'arte giapponese? E quali sono i fattori che hanno favorito la loro esistenza?

Per comprendere la drastica reazione degli artisti giapponesi al realismo pittorico avvenuta nel periodo Meiji, è quindi indispensabile prendere in considerazione il periodo che lo precede, in altre parole per rispondere a queste domande è imprescindibile andare ad osservare in modo più dettagliato possibile i principi estetici dell'arte giapponese di periodo Edo. In particolare, in quanto il focus di questo studio è il corpo umano, bisogna andare a verificare quali furono i principi tecnici e teorici legati alla rappresentazione della figura umana. Per procedere in questa analisi è necessario osservare non solo le opere, ma anche il modo in cui gli artisti imparavano a disegnare. Perciò sarà molto importante prendere in considerazione tutto ciò che rientra nella sfera dei materiali didattici utilizzati e creati dagli artisti Edo.

Per procedere a questa analisi lo studio è stato suddiviso in quattro tappe principali. Nel primo capitolo verrà affrontato il quadro storico culturale del periodo, focalizzando l'attenzione sui dettagli che sono risultati di maggior impatto per il mondo artistico. In particolare, gli elementi che risultano di maggiore interesse sono il pensiero confuciano, la struttura sociale e la chiusura quasi totale del paese, ad esclusione del mantenimento di scambi commerciali con la Cina e l'Olanda. Innanzitutto, bisogna cercare di definire il

⁸ Ivi, p.34.

⁹ Ivi, p. 37.

quadro storico culturale per comprendere meglio come si costruisce ed evolve il movimento artistico all'interno della società giapponese Edo. Da una parte risulta necessario dover individuare le basi del pensiero giapponese, le quali fanno da sfondo alla formazione del pensiero artistico attorno alla raffigurazione dell'uomo. Dall'altra parte, è indispensabile comprendere la struttura sociale e gli effetti della condizione di chiusura del paese, la quale ebbe una sottile influenza sulla struttura il mondo artistico e sulla sua malleabilità nei confronti di influenze straniere.

Nel secondo capitolo viene invece delineato il primo quadro teorico artistico partendo dall'inizio del periodo Edo, ovvero dal 1603, per attraversare tutto il 1600 ed arrivare alla prima parte del 1700. In particolare, si andrà a evidenziare quali furono i manuali che presero parte alla creazione dei primi discorsi didattici all'interno del mondo artistico giapponese. Si andrà ad osservare la tecnica utilizzata in quel periodo (il *funpon*) e si cercherà di determinarne la loro diffusione e la loro ricezione. Infine, si andrà a individuare quali fra questi primi manuali presentano delle indicazioni per la rappresentazione della figura umana. Questo capitolo è importante per definire il primo metodo utilizzato dagli artisti per la raffigurazione del corpo umano. Per osservare ciò, la focalizzazione dell'analisi sui manuali è necessaria in quanto aiuta a comprendere appieno i metodi didattici in voga nel periodo e a delineare la loro origine.

Nel terzo capitolo si prosegue sulla via indicata dal capitolo precedente, portando alla luce i nuovi discorsi sulla didattica nati fra il 1700 e l'inizio del 1800. Qui verrà analizzata un'altra pratica di disegno (lo *shasei*), considerata un mezzo didattico innovativo e controcorrente rispetto al periodo precedente. Verranno presi in considerazione due maestri, Maruyama Ōkyo e Tani Bunchō, i quali portarono nella didattica giapponese le loro nuove visioni sulla didattica artistica, discutendo anche sull'efficacia di questa nuova tecnica. Si andrà a ricercare nei loro scritti anche tutto ciò che era legato allo studio della figura umana. Infine, a fine capitolo viene aperta una sezione che riguarda la totalità del genere del ritratto giapponese in voga fino a quel periodo di tempo e la relazione che questo ha intrattenuto con il realismo. Questo secondo passaggio è necessario per chiarire la nascita di scelte didattiche e stilistiche alternative all'interno del mondo artistico di metà periodo Edo, e di come queste entrarono subito in conflitto con quelle già esistenti, il tutto esaminato nell'ottica del ritratto della figura umana. A questa sezione segue una seconda parte, la quale serve per definire il quadro completo della raffigurazione del soggetto umano secondo l'estetica giapponese elaborata fino a quel momento.

Nel quarto e ultimo capitolo ci si focalizzerà esclusivamente sull'arrivo del materiale europeo attraverso i canali commerciali di Deshima, e si andrà ad osservare quanto fu importante l'impatto dell'arte europea a fine periodo Edo e primo inizio Meiji. Verranno qui presentati dei documenti che vennero diffusi in questo periodo, in particolare inerenti all'argomento medico oltre che a quello artistico, e si andrà ad osservare i movimenti intellettuali legati allo studio di questi. Inoltre, verranno presentati due artisti, Watanabe Kazan e Kawanabe Kyōsai, i quali inclusero nella didattica e nella produzione artistica la loro visione dell'arte europea. Quest'ultima sezione è utile per comprendere quanto sia stata rilevante la contaminazione delle fonti europee sulla rappresentazione della figura umana nell'arte giapponese di fine Edo. Qui si ricercherà una risposta al contrasto fra le due estetiche dei due diversi periodi, delineandone i punti più problematici.

Attraverso la messa a fuoco sulla rappresentazione della figura umana, con queste quattro tappe di questo percorso ci si è posti come obiettivo quello di andare ad analizzare in profondità le tecniche di disegno dell'arte giapponese Edo, per trovare una risposta alle domande dalle quali lo studio è partito. Lo scopo finale di questa ricerca è stato quello di delineare l'origine, le basi e le caratteristiche dell'arte di tutto il periodo Edo, facendo attenzione a verificare la presenza di quei punti che hanno evidenziato il cambiamento nei concetti teorici e nelle pratiche artistiche e, contemporaneamente, quelli di contatto e di collisione con le influenze artistiche straniere.

Il periodo Edo è stato una lunga epoca di pace e fioritura culturale, un tassello temporale della storia giapponese che ha dato spazio allo sviluppo dell'arte, la quale si pensava fosse basata su regole ferree ma che invece non sono state un ostacolo alla formazione di occasioni di cambiamento, momenti che risultano fondamentali per comprendere le tensioni del successivo periodo Meiji. Questo percorso deve metterci in grado di poter affermare che, per quanto riguarda la rappresentazione del corpo umano il quadro che delinea il passaggio dal periodo Edo a quello Meiji risulta estremamente rilevante per comprendere i mutamenti presenti dell'arte giapponese.



Figura 1 Yamaguchi Soken, *People of Yamato*, *Yamato jinbutsu gafu*, 1800



Figura 2 Hayashi Moriatsu, Cortigiana, 1872

CAPITOLO 1: Il contesto storico-culturale del periodo Edo

Il periodo Edo (江戸時代 *Edo jidai*), conosciuto anche come periodo Tokugawa (徳川時代 *Tokugawa jidai*), nome della famiglia al governo, comprende un'epoca lunga all'incirca due secoli, estesa fra il diciassettesimo e il diciannovesimo secolo, più precisamente fra gli anni 1603 e 1868, caratterizzata da una relativa stabilità interna all'arcipelago giapponese. Durante questo lasso di tempo avvennero una serie di mutamenti sociali particolari (la formazione di un nuovo sistema di classi, lo spostamento demografico da rurale a urbano, lo sviluppo delle comunicazioni fra i diversi centri urbani) che permisero la fioritura di una cultura estremamente ricca e diversificata. Indubbiamente, questo cambiamento è possibile osservarlo attraverso le svariate forme di espressione artistica che nascono o si evolvono durante il trascorrere del tempo. L'arte che si sviluppa in quest'epoca, come si vedrà in seguito, si fa cartina di tornasole delle nuove culture nate con la formazione della nuova struttura delle classi sociali modellata sui principi dell'ideologia corrente, il neoconfucianesimo.

1. Il Neoconfucianesimo per la costruzione della “società perfetta”: la base etica

Innanzitutto, bisogna prendere in considerazione l'ideologia su cui poggiava la base etica più rilevante nella società del periodo Edo: la dottrina ideologica neoconfuciana. Nata in Cina nel dodicesimo secolo, si è diffusa all'estero grazie all'opera del filosofo Shushi (*Zhu Xi*, 1130-1200). Arrivò quindi anche in territorio giapponese, e venne qui propagata da Fujiwara Seika (1561-1619), un ex monaco buddista che, a fronte delle nuove necessità sociali nate nel periodo, ritenne questo pensiero più adatto per la corretta formazione della società giapponese e dell'individuo che ne fa parte. Infatti, la dottrina non solo fu la base fondante per l'educazione delle classi più nobili, ovvero l'aristocrazia e le famiglie delle classi guerriere, ma divenne la base su cui si costruì la società giapponese di quel periodo. In altre parole, questa dottrina permeò profondamente ogni singolo aspetto della realtà sociale: non solo fu il fondamento per la nuova struttura delle classi, ma i suoi principi andarono a dettare i corretti comportamenti specifici per ogni classe, sia a livello pubblico che privato.¹ La ricaduta fu una profonda stratificazione della società giapponese, la quale

¹ Rosa CAROLI e Francesco GATTI, *Storia del Giappone*, Gius. Laterza & Figli, Bari, 2017, p.102-103.

venne trasformata dando origine a una serie di classi ben definite e fra le quali la mobilità sociale è gravemente limitata, in quanto la corretta visione di questa dottrina prevede una netta separazione di esse con un preciso e specifico codice comportamentale da seguire. È evidente però come lo scopo di questa dottrina fosse quello di giustificare la posizione di potere della famiglia shogunale e delle classi guerriere. In particolare queste ultime, durante tale periodo, a causa di cambiamenti economici avvenuti in un relativo contesto di pace persero sempre più potere e, per mantenerlo, venivano introdotte a lavori di tipo burocratico.

Tale caratteristica della società giapponese, che prevede la netta definizione e regolazione delle classi sociali, era basata su due principi alla base dell'ideologia neoconfuciana: il *ri* (理, trad. letterale, "motivo", "principio"), e il *qi* (氣, trad. letterale, "materia", "sostanza"). La dottrina si basava sull'interazione fra questi due principi come componenti basilari della realtà. *Ri* è l'elemento dell'ordine razionale e morale delle cose e ne definisce ogni aspetto della natura di esse. *Qi*, l'altro aspetto della realtà, è la componente vitale che la permea e l'esistenza delle cose è determinata dalla presenza di essa.² Dall'equilibrio fra questi due principi nasce il *do* (道, "via"), la condotta etica ideale che doveva essere rispettata da ogni singolo individuo della società.³

Tenendo a mente questi principi cardine del Neoconfucianesimo, è ancora più evidente come l'obiettivo di questa ideologia fosse quello di creare una società ordinata, composta e armoniosa. Come già precedentemente anticipato, l'obiettivo fondamentale era di creare una società che potesse essere facilmente controllabile dall'alto e, quindi, proprio per questo scopo, il pensiero del Neoconfucianesimo fu estremamente favorito e ampiamente diffuso.

Al fine di mantenere il controllo totale su ogni strato sociale, il Neoconfucianesimo venne impiegato su due fronti: la rimozione di centri alternativi di potere da una parte e la formazione di un senso di collettività dall'altra.

Per quanto riguarda il primo aspetto, bisogna fare riferimento alle altre correnti di pensiero presenti all'interno dell'Arcipelago. Innanzitutto bisogna andare a considerare la relazione fra il Neoconfucianesimo e le altre correnti di pensiero presenti nel Paese, ovvero quelle legate a Buddismo e Shintō. Con l'estesa promozione delle idee collegate all'ideologia confuciana, il potere nelle mani delle altre dottrine religiose fu

² Stanford Encyclopedia of Philosophy, <https://plato.stanford.edu/entries/japanese-confucian/#Lang> (ultimo accesso: 11 giugno 2023).

³ Rosa CAROLI e Francesco GATTI, *Storia del...*, cit., p.102-103.

ridimensionato ma non troppo. Infatti si può dire che vennero utilizzate come supporto, a sostegno delle teorie dell'ideologia fondante. Nonostante la relativa diminuzione di influenza, soprattutto sotto l'aspetto politico, questi movimenti religiosi vennero mantenuti, assieme al Neoconfucianesimo, come strumenti per il controllo delle masse.⁴ Questo riassetto e spostamento di potere fra le diverse ideologie aveva anche un altro scopo. Nei secoli precedenti, infatti, il contatto con i paesi europei aveva introdotto la religione cristiana sul suolo giapponese. Nel periodo Edo, il cristianesimo venne considerato veicolo di teorie che potevano sbilanciare l'organizzazione e i diversi aspetti dell'ordine sociale interno: chi praticava tali idee alternative rispondeva ad un centro di potere che era al di là dei confini del Giappone, a tal punto da mettere in questione il potere dell'autorità shogunale. Per poter garantire l'assoluta obbedienza di ogni singolo individuo vennero quindi adottate delle misure di repressione dei praticanti cristiani. Si avrà modo di osservare l'efficacia dell'influenza straniera nella cultura giapponese per quanto riguarda i discorsi inerenti alla teoria artistica.

Il secondo aspetto per il mantenimento del controllo sociale concerne la formazione dell'identità collettiva. Si teorizza che questa si sia sviluppata all'incirca nel diciottesimo secolo.⁵

La creazione del senso di collettività avvenne in tre modi diversi: prima attraverso la creazione del patrimonio culturale, successivamente per mezzo della formazione dei blocchi sociali, e infine con il concetto di pietà filiale.

Innanzitutto, durante la prima metà dello shogunato Tokugawa si inizia a diffondere nel popolo giapponese un senso di patrimonio storico e culturale comune: l'esser parte di una unica grande società distinta che possiede una propria storia e cultura. Se precedentemente l'identità collettiva era costruita solo attraverso il legame al proprio nucleo familiare e al luogo di appartenenza, vengono ad aggiungersi, proprio in questo periodo, il concetto di "Giappone" e "giapponese", nutriti dalla consapevolezza dell'esistenza di questo patrimonio.⁶

⁴ Per comprendere meglio la situazione legata al buddismo si può fare riferimento al manuale scritto da William Deal e Brian Ruppert, che tratta in modo approfondito della relazione intrattenuta dal buddismo e l'assetto politico di periodo Edo, ma anche in periodi precedenti. In questo manuale, infatti, si fa riferimento a come alcuni monaci buddisti particolarmente influenti prestassero il loro servizio agli shogun per garantire, attraverso la loro influenza religiosa, la posizione sociale del capo di governo nella società. Il caso più noto fu quello legato allo shogun Tokugawa Ieyasu: il monaco zen Takuan Sōhō definì lo spirito di Ieyasu come uno spirito divino, e Suzuki Shōsan, uno dei samurai al suo servizio e educato sempre sui principi del buddismo zen, si riferiva a Ieyasu come "monarca sacro" (shōhō). Per approfondimenti consultare William E. DEAL, Brian RUPPERT, *A cultural history of Japanese Buddhism*, Wiley-Blackwell, 2015.

⁵ Peter NOSCO, *Individuality in Early Modern Japan*, Taylor & Francis, 2018, p.21.

⁶ Ivi, p.37.

Per quanto riguarda il secondo punto, il controllo sociale venne favorito dall'idea che la società fosse composta da mini-nuclei sociali: questi erano i gruppi familiari, i quali costituivano i mattoncini fondanti della società Tokugawa. Il pensiero confuciano dà priorità al gruppo familiare e ogni individuo all'interno di esso è responsabile dei comportamenti degli altri componenti, e la propria identità è forgiata sulle relazioni domestiche.

Ad aggiungersi a ciò, c'è anche un altro aspetto fondamentale legato a questo pensiero che si collega all'importanza dell'ordine sociale. Nel Giappone di questo periodo, per garantire il controllo sul popolo, viene favorito il concetto confuciano di pietà-filiale, ovvero il rispetto verso il padre all'interno del nucleo familiare, e del proprio superiore, padrone, shogun al di fuori di esso. Su larga scala si può quindi comprendere come questa caratteristica sia una delle regole implicite che garantiscono il controllo del singolo individuo, che deve seguire i comportamenti e norme in modo consono alla sua posizione nella società. Inoltre, contemporaneamente alla generazione dell'identità collettiva viene anche a formarsi l'identità personale. Nei periodi precedenti a quello Edo, per le famiglie aristocratiche la propria reputazione, dignità e il farsi un proprio nome erano considerati gli elementi più validi nella costruzione della propria identità e questi, nell'epoca Edo, divennero i principali punti di riferimento per i cittadini che ora vivevano nelle metropoli.⁷

Prendendo in considerazione questi principi di totalitarismo da parte del governo Tokugawa si potrebbe pensare che il popolo fosse completamente assoggettato ad esse. Il governo Tokugawa mirava ad essere assolutistico, arrivando a porre sotto controllo persino ogni singolo individuo. Ciononostante, durante questo periodo è emerso in modo sempre più forte un movimento irrefrenabile per la ricerca dell'interesse individuale.⁸

Si potrebbe pensare che una società dove si ritiene che l'ordine sociale possa essere raggiunto attraverso una rigida ripartizione dei soggetti nelle rispettive classi sociali, assegnando il singolo e la sua identità nella sua specifica classe di appartenenza, predisponga ogni individuo a non dare importanza alla propria individualità. Anzi, egli deve saper mettere da parte il proprio interesse per il bene superiore che invece viene raggiunto solo formando una società coesa, garantita dal rispetto delle regole determinate dalla propria classe di appartenenza. Secondo il Neoconfucianesimo, la convivenza armonica di tutti gli individui è il punto cardine della perfetta società, e il singolo deve

⁷ Ibid.

⁸ Ivi, p.43.

saper mettere da parte i bisogni del proprio ego per favorire questa armonia. La realtà però è molto più complicata. Si può sostenere che, anche se l'ideologia pose le basi per la formazione di una società pesantemente cristallizzata, in questo periodo la mobilità sociale all'interno di essa non era caratterizzata da un'assoluta e impermeabile rigidità. Anzi, al contrario di ciò che si può pensare, proprio per colpa della rigida ideologia alla base dell'autorità dello shogunato Tokugawa si vennero a formare in questo periodo degli espedienti socioculturali eversivi nei confronti del controllo ideologico che venne imposto, segno eloquente di una stratificazione della struttura sociale.

2. La stratificazione sociale e la nuova cultura artistica

La società del periodo Edo, costruita sui principi Neoconfuciani sopracitati, si articolava in cinque classi principali: samurai, contadini, artigiani, mercanti e gli *hinin* ed *eta* (emarginati dalla società). In questa nuova stratificazione, si può notare come la classe dei contadini venga ritenuta più lodevole rispetto alla classe dei mercanti: questo perché erano i produttori di riso, ovvero l'elemento con cui venivano retribuite annualmente le classi guerriere. La classe dei mercanti venne collocata in una posizione inferiore rispetto ai contadini in quanto, secondo i principi dettati dal Neoconfucianesimo, coloro che ne fanno parte non contribuiscono alla creazione di qualcosa di valore per la società anzi, al contrario, vengono percepiti come coloro che beneficiano del lavoro altrui e quindi vengono ritenuti meno degni di rispetto.⁹ Questa considerazione, in realtà, pare fosse uguale anche per la classe degli artigiani, ed entrambe le classi costituirono le nuove società urbane.

A causa del fondo ideologico confuciano, la società che si venne a formare è paragonabile al concetto di organismo, in cui ogni organo possiede una funzione specifica al corretto funzionamento. Inoltre, ogni singola parte del corpo è a sua volta costituita da gruppi di persone categorizzate secondo il loro status (*mibun*).¹⁰ È importante notare però che questa conformazione delle classi e la mobilità sociale all'interno di esse era sicuramente più controllata e statica all'inizio del periodo Tokugawa che verso la fine di esso.¹¹

Come si è avuto modo di evidenziare in precedenza, nonostante la forte presenza del Neoconfucianesimo nel modellare la società giapponese, è interessante notare come, in

⁹ Christine GUTH, *Art of Edo Japan: The Artist and The City 1615-1868*, Laurence King Publishing Ltd, 1996, p.10.

¹⁰ Peter NOSCO, *Individuality...*, cit., p.27.

¹¹ Ibid.

risposta a questo, siano nate delle soluzioni sociali eversive al controllo dettato dall'ideologia. Infatti, grazie alla formazione dei grandi centri urbani e ai movimenti economici interni al paese, in quest'epoca venne a formarsi un sostrato perfetto per la crescita di una forte cultura urbana, che vede come principali partecipanti indubbiamente la classe degli artigiani, nella quale al suo interno erano collocati gli artisti, ma soprattutto la classe dei mercanti. Proprio per la presenza della classe dei mercanti e all'arricchimento economico che essa riuscì a incamerare in questi anni, il periodo Edo fu un periodo con una "cultura urbana" estremamente ricca e diversificata, piena di originalità ed inventiva. Come conseguenza, la presenza di questo fenomeno favorì la diffusione di forme di espressione culturali che precedentemente erano esclusive delle classi sociali di élite: queste forme di espressione si trasformarono e si diffusero anche al di fuori dei ceti più abbienti, entrando quindi a far parte della cultura popolare.

Naturalmente, ai fini di questo studio tratterò delle forme di espressione artistica che si sono sviluppate in questo periodo e in questo contesto sociale. Nei periodi precedenti a Edo, l'espressione artistica era pratica esclusiva delle classi dirigenti e religiose e aveva una sua precisa funzione: distinguere la potenza e la ricchezza dell'aristocrazia o diffondere il pensiero religioso.¹² I cambiamenti economici e demografici avvenuti in periodo Edo crearono una nuova condizione nella quale il ruolo dell'arte non fu più prerogativa di quelle specifiche classi sociali.

Il contesto economico del periodo Edo, infatti, permise alle famiglie legate al ceto dei mercanti di riuscire ad acquisire un buon potere monetario, mentre in contemporanea le classi guerriere si stavano man mano impoverendo. Inoltre, con la presenza di questa nuova classe e dei nuovi lavori legati ad essa, durante questo periodo si verificò un notevole spostamento demografico dalle zone rurali ai nuovi centri urbani, come per esempio quelli di Edo e Kyoto, in quanto luoghi più ricchi e floridi rispetto ai villaggi confinati nelle zone di campagna. Come conseguenza, lo sviluppo di questi centri urbani popolati dalle famiglie di commercianti con buon tenore di vita permise la nascita di una nuova cultura popolare, nella quale nacque anche una nuova produzione artistica, legata ai costumi della nuova classe sociale. In altre parole, con la diffusione della pratica artistica anche tra i ceti socialmente considerati più bassi venne completamente persa l'egemonia artistica che era in mano alle classi religiose e aristocratiche. Si deve sottolineare però che queste nuove forme artistiche popolari venivano comunque

¹² Christine GUTH, *Art of Edo...*, cit., p.12.

considerate, al tempo, arte di bassa qualità rispetto alla produzione per le classi più colte.¹³ Quindi si può dire che questo fu un periodo contraddistinto da una ricca e diversificata produzione artistica, caratterizzata da livelli diversi per quanto riguarda la qualità, ma fondata su valori culturali condivisi.

Ad aggiungersi a ciò, durante questo periodo di pace la pratica artistica, nelle sue diverse espressioni, diventa più importante di altre pratiche, prima fra tutte quella della guerra. Per via dell'influenza del Neoconfucianesimo, la pittura veniva considerata come una delle "quattro doti fondamentali" dell'individuo e praticarla era ritenuto segno di arricchimento personale. Ciò era visto di buon occhio se si tiene conto della dottrina confuciana, come già anticipato. Infatti, saper disegnare era considerato segno di grazia e ricchezza d'animo ed era auspicabile per qualsiasi individuo della società apprendere le tecniche, indifferentemente dalla classe di appartenenza, dal genere e dall'età.

Con l'evoluzione della scena artistica giapponese, ora composta da una produzione ampiamente diversificata, anche i temi e gli stili artistici, che in precedenza erano inevitabilmente correlati al mecenatismo dello shogunato, iniziarono a cambiare secondo le tendenze della nuova cultura urbana.¹⁴ Quindi ai canoni portati avanti fino ad ora si contrapposero dei nuovi stili e temi artistici più appetibili ai diversi gusti personali della nuova crescente clientela proveniente dalle famiglie di mercanti. Questo movimento interno favorì un'originalità artistica molto più libera e fantasiosa, che andava al di fuori delle tematiche ufficiali. Però un prodotto artistico, per sopravvivere, doveva essere in grado di crearsi un pubblico, e quindi saper rispondere alle preferenze e alle tendenze di questa nuova cultura "popolare". Questo significa che, per mantenersi vive, queste nuove scelte estetiche dovevano comunque corrispondere ad un gusto e quindi ricercare e andare incontro alle esigenze di una nuova fetta di acquirenti.

3. Gli scambi culturali fra le diverse città e con l'estero

Con lo sviluppo dei centri urbani, e relative culture popolari, si venne a creare anche una rivalità fra le diverse città¹⁵, in particolare fra Kyoto e Edo, che erano rispettivamente la vecchia e la nuova capitale. Edo, odierna Tokyo, era diventata sede del nuovo shogunato e acquistò sempre più prestigio durante questo periodo. Il paesaggio del nuovo centro di potere si trasformò anno dopo anno, popolandosi sempre di più e trasformandosi in una

¹³ Ivi p.18.

¹⁴ Ivi p.11.

¹⁵ Ivi p.12.

vera e propria metropoli, pullulante di vita e opportunità. Edo non solo andò a rimpiazzare il ruolo della vecchia capitale ma, dal punto di vista delle arti, divenne anche un centro molto florido per la nuova cultura artistica. In questo periodo la città di Edo si compone di un centro urbano che diventa sempre più grande, abitato dalla nuova classe di cittadini benestanti. Tenendo conto di quanto detto in precedenza, questi nuovi insediamenti furono il terreno ideale per la nascita di nuovi movimenti e gusti artistici, che si differenziarono dall'arte classica. In particolare, la principale produzione artistica era legata al genere dell'*ukiyo-e*, ovvero le stampe del mondo fluttuante: queste riflettevano la nuova cultura legata alle attività di svago che la classe dei mercanti preferiva. Questo nuovo costume, nato molto probabilmente a causa dell'insistenza della dottrina Neoconfuciana per la preservazione dell'ordine sociale e della morale personale, veniva quindi rigidamente confinato in specifiche zone urbane. Inoltre, essendo Edo anche la sede dello shogunato, questo genere artistico mirava ad essere sovversivo nei confronti dei controlli governativi.

Nonostante il potere accumulato dalla nuova capitale, Kyoto riesce comunque a mantenere l'immagine di essere un forte centro nella produzione artistica. E riesce anche a persistere come nucleo per l'innovazione artistica, soprattutto per quegli artisti che si volevano distaccarsi dall'arte "ufficiale" legata allo shogunato.

Per comprendere come si è evoluto il mondo artistico del periodo Edo, è importante anche tenere conto delle vie di comunicazione che si sono sviluppate durante quest'epoca, e come queste furono utilizzate. Fra i grandi centri urbani di Edo, Kyoto e Osaka venne costruito un nuovo sistema di collegamenti stradali e canali che riuscì ad ottimizzare in modo molto efficace gli spostamenti da una città all'altra¹⁶. Oltre ai collegamenti per questioni commerciali, bisogna tenere presente che buona parte dei movimenti dei cittadini era favorito da una serie di nuove usanze che si instaurarono nel periodo. Innanzitutto, un gran contributo per gli scambi culturali del periodo fu la pratica del *sankin kōtai*, nella quale i *daimyō* dei diversi territori dell'Arcipelago dovevano trasferirsi a Edo per un certo periodo di tempo, accompagnati da una personale troupe di vassalli. Questa pratica è stata resa obbligatoria per una questione di agevolazione del controllo di potere sulle altre famiglie nobili a capo delle diverse zone. Successivamente, ad aggiungersi a questo c'erano anche altri fenomeni di movimento come quelli del pellegrinaggio, il commercio dei venditori ambulanti e anche i viaggi di piacere. In particolare, questi ultimi stavano diventando sempre più popolari, per via della possibilità

¹⁶ Ivi p.14.

di visitare le famose vedute che venivano riprodotte grazie alla stampa e poi distribuite. Si può quindi concludere che questi spostamenti di un numero non esiguo di persone all'interno del paese favorì in modo inevitabile la nascita di uno scambio di influenze fra le svariate culture delle città.

Anche se Edo e Kyoto, rispetto alle altre città, detenevano molta più influenza per quanto riguarda le mode culturali, a loro volta esse assimilavano vari influssi non solo dagli altri centri urbani ma anche dalle zone rurali. Fra le città in questione, si deve certamente andare a vedere quelle più commerciali come Osaka e Nagasaki. Osaka si trasformò in una zona portuale perfetta per lo scambio commerciale, e di conseguenza divenne un nuovo centro ricco di comunicazione. La sua trasformazione favorì il benessere generale della comunità locale e attirò anche l'interesse di molti artisti. Tuttavia, una maggiore attinenza con l'argomento di questa tesi è sicuramente il collegamento con Nagasaki, nuovo centro portuale: qui presero luogo i contatti fra il Giappone e l'estero.

Durante il periodo Edo le relazioni con l'estero furono pesantemente limitate. In questo periodo, per volere dello shogun Tokugawa venne varato un editto che mise in atto una politica di autarchia definita *sakoku*, letteralmente "paese blindato": con l'attivazione di questa norma si chiusero la gran parte dei collegamenti con i paesi stranieri. Il motivo per cui venne attuata questa soluzione politica, come già evidenziato parlando del Neoconfucianesimo, fu in quanto la ricerca e il mantenimento dell'ordine sociale erano le maggiori priorità del governo Edo e, secondo l'ideologia, le influenze straniere avrebbero disturbato la creazione di quest'ordine. Quindi gli unici contatti che vennero mantenuti erano quelli con la Cina e l'Olanda. Tuttavia, sempre per paura di andare a deturpare la corretta gestione dell'ordine sociale, si fece una specifica scelta per poter limitare in modo più efficace le influenze esterne che potenzialmente potevano penetrare nel paese. Nel 1639, sotto l'ordine di Tokugawa Iemitsu, il contatto con questi due paesi venne spostato e confinato in un singolo punto geografico: l'isola artificiale di Dejima, la quale era collocata nella zona del porto di Nagasaki e quindi sotto il controllo diretto dello shogunato. Oltre a questa soluzione, venne anche abolita la produzione di navi oceaniche e venne proibito ai giapponesi di andare all'estero, misura anche chiamata *kaikin*.¹⁷

Finalizzato all'obiettivo di questo studio, quello che ci interessa osservare è conoscere come l'interazione con questi due paesi, nonostante le limitazioni imposte, abbia influenzato il mondo artistico del periodo Edo.

¹⁷ Timon SCREECH, *Obtaining Images: Art, Production and Display in Edo Japan*, Reaktion Books & Hawaii University Press, 2011, p. 312.

La Cina, la quale era stata il massimo riferimento culturale per il Giappone nelle ere precedenti, in questo periodo perde tale ruolo. La cultura cinese venne comunque sempre stimata e presa come esempio per la cultura giapponese, soprattutto per quanto riguarda la parte legata all'ideologia Neoconfuciana. E questo non solo per i valori alla base delle relazioni fra gli individui che stanno alle fondamenta della società feudale, ma anche per l'aspetto artistico che viene direttamente coinvolto. La pratica artistica era un mezzo per giustificare il regime della classe governante e serviva per conferire le leggi morali e per assicurare che l'ordine della struttura sociale fosse mantenuto.¹⁸ Ovviamente questo si riflette anche nel mondo artistico, con la formazione di una caratterizzazione specifica degli artisti: si venne a formare una differenza fra gli artisti professionisti e quelli amatoriali, ovvero una differenza fra gli artisti che vendevano la propria arte e gli artisti che producevano arte non commerciale. E questo venne a creare una separazione fra l'arte popolare considerata arte bassa, e l'arte incentivata dallo shogun, considerata arte classica e quindi alta.¹⁹

Il ruolo della Cina fu sicuramente influente per la formazione della società del periodo Edo, ma si può considerare importante anche l'apporto derivato dalle relazioni con i paesi europei, in particolare l'Olanda. L'influenza dei paesi occidentali sul Giappone non era una novità per la società dell'Arcipelago. Infatti, già nelle epoche precedenti, più precisamente a partire dal 1542, data di sbarco del primo Europeo sul suolo giapponese, si erano instaurati degli scambi per avviare delle attività missionarie dei Gesuiti in territorio giapponese. Nel periodo Edo, queste pratiche vennero ritenute pericolose per la stabilità del popolo: vennero quindi severamente bandite e chi ne era devoto veniva sottoposto a esecuzione capitale. Come visto in precedenza, questa scelta venne adottata per rimuovere qualsiasi altro possibile centro di controllo alternativo allo shogunato. Tuttavia essa non riuscì ad eliminare completamente la presenza dell'Europa all'interno della società giapponese: nonostante la quasi totale chiusura delle comunicazioni con i paesi esteri, si mantenne la curiosità verso i popoli Europei e un interesse per il discorso intellettuale corrente, soprattutto quello inerente all'ambito scientifico. L'importazione di oggetti e libri fu estremamente limitata ma, per ordine dello shogun Iemitsu a capo del governo dal 1620 circa, bastava semplicemente rimuovere qualsiasi traccia legata alla religione cristiana e l'articolo poteva essere tranquillamente importato.²⁰ Lo shogun stesso era in possesso di oggetti di provenienza europea, e fra questi indubbiamente

¹⁸ Christine GUTH, *Art of Edo...*, cit., p. 10.

¹⁹ Ivi p. 12, 18.

²⁰ Timon SCREECH, *Obtaining Images...*, cit., p. 316.

c'erano anche dei lavori artistici che entrarono a far parte della sua collezione privata. Un secolo dopo, a partire dal 1720, anno nel quale venne revocato il divieto di importazione dei libri dall'estero, l'interesse per la cultura dei popoli europei si fece ancora più forte. Lo shogun del periodo, Yoshimune, approvò la libertà di studiare i libri importati, a patto che la presenza del cristianesimo non fosse eccessiva nei testi. Questo era inevitabilmente un problema, in quanto la letteratura importata poteva contenere collegamenti e riferimenti alla religione cristiana. Con questo cambiamento, tuttavia, un cospicuo filone della cultura e letteratura europea entrò in Giappone attraverso il collegamento di Dejima. Molti di questi libri introdotti possedevano illustrazioni che suscitarono una certa curiosità da parte del mondo artistico. Bisogna inoltre tenere in considerazione che inizialmente quasi nessuno conosceva la lingua ed era in grado di leggere i documenti importati e quindi le illustrazioni contenute spesso aiutavano alla comprensione del testo. Con l'importazione più permissiva di documenti dall'Europa sempre più persone erano in grado di studiare i documenti.

Contemporaneamente alla loro diffusione, iniziò a formarsi un interesse sempre più grande verso i popoli occidentali e questo si trasformò lentamente nel movimento intellettuale *rangaku* (*ran* sta per "Olanda", *gaku* sta per "studio"), termine che inizialmente si riferiva agli studi provenienti e correlati all'Olanda. Però, attraverso gli olandesi non arrivavano solo specificatamente oggetti di produzione olandese. Tramite le loro vie di commercio, infatti, arrivavano anche importati oggetti provenienti dalla Germania, Svizzera, Francia e Inghilterra. Inoltre, i libri introdotti potevano anche contenere informazioni relative a paesi non Europei come l'India, la Turchia e anche gli Stati Uniti d'America. Quindi il significato del termine *rangaku* si espande: questo non si limita più solo ed esclusivamente ai Paesi Bassi, ma racchiude anche gli studi provenienti dagli altri paesi Europei, e si può affermare che la sua traduzione corretta sia "studi Europei".²¹

Successivamente si vedrà come lo scambio di informazioni con la Cina e i Paesi Bassi modellarono la produzione artistica giapponese: in particolare come, da una parte, la Cina sia base fondante dei principi del disegno e, dall'altra parte, in che modo e con quale entità l'entrata delle illustrazioni di produzione europea abbia influenzato il discorso artistico all'interno dell'arcipelago giapponese. Inoltre, allo scopo di raggiungere una visione più completa possibile per quanto riguarda l'evoluzione della raffigurazione

²¹ Ivi, p. 318.

umana nell'arte giapponese e delle tecniche didattiche per lo studio del corpo ad essa correlate, il periodo Edo verrà diviso e analizzato in tre sezioni temporali.

Nella prima sezione verrà esaminato il periodo Edo a partire dal suo avvio proseguendo fino agli inizi del diciassettesimo secolo. Questa prima suddivisione tratterà della parte iniziale e la parte centrale del periodo Edo, e quindi esplorerà la produzione artistica a partire 1603 chiudendo la prima fase della rappresentazione del corpo umano fino all'incirca metà del diciottesimo secolo (1750 ca.). A questa segue la seconda sezione, la quale comprenderà quegli artisti che sono stati attivi fra la seconda metà del diciottesimo secolo e gli inizi del diciannovesimo secolo (1830 ca.), i quali rappresentano la seconda fase del processo di trasformazione della didattica artistica. La terza e ultima sezione invece si focalizzerà sul mondo artistico giapponese compreso fra circa l'inizio del diciannovesimo secolo per poi dilungarsi leggermente nel primissimo inizio periodo Meiji (1868), andando a toccare la fine del secolo. Qui verrà analizzata la fase conclusiva del processo di cambiamento presente nella raffigurazione del corpo umano.

CAPITOLO 2: Il quadro teorico artistico negli anni 1603 – 1750 ca.

Al fine di comprendere a fondo il mondo artistico del periodo Edo risulta fondamentale cominciare l'analisi approfondendo quell'arco di tempo che parte dall'anno 1603 e giunge al 1750, periodo che indica la prima parte di quella suddivisione temporale che abbraccia un'ampia porzione dell'epoca Edo.

Punto centrale dell'analisi di questa complessa sezione temporale risulta essere il quadro teorico che si è andato a sviluppare in relazione alla rappresentazione del corpo umano nel quale si definiscono i principi di base delle tecniche del disegno giapponese Edo. Diventa quindi indispensabile dover prendere in considerazione le teorie d'arte e i metodi per imparare a disegnare che erano diffusi nel Giappone di quest'epoca e andare a vedere, in particolare, quali tecniche venivano utilizzate e come queste erano coinvolte nella rappresentazione della figura umana. Pertanto, per analizzare il concetto relativo all'idea di corpo umano che si è andata a sviluppare in questo lasso di tempo diventa centrale non solo lo studio delle opere di questo periodo, ma innanzitutto è necessario dover consultare gli strumenti principali utilizzati dagli artisti di allora: i manuali didattici. Nel periodo Edo l'industria editoriale era in piena fioritura e la pubblicazione dei manuali di disegno aveva visto un drastico cambiamento: con la crescita di questo settore si venne a formare un corpus di documenti molto diversificato nei suoi generi e, spesso, dipendente dalla tipologia di lettore che ne usufruiva. Una parte delle nuove pubblicazioni erano i manuali didattici, e fra questi c'erano quelli per disegnare. Quest'ultimi, grazie alla diffusione della stampa, diventano indispensabili per la pratica artistica manifestata sia dagli artisti delle scuole ufficiali, sia dai nuovi artisti professionisti, e anche per coloro che erano attratti dal mondo dell'arte e spinti da ciò volevano cimentarsi nell'imparare le tecniche del disegno.

L'analisi dei manuali e delle tecniche in essi contenute permette di delineare le prime teorie legate alla riproduzione della figura umana con il mezzo artistico. Per prima cosa bisogna, innanzitutto, evidenziare il contesto della formazione e diffusione dei manuali di pittura durante questo periodo.

1. I primi manuali di disegno: introduzione al garon 画論

Con il termine *garon* 画論 si intendono tutti i discorsi relativi all'arte diffusi all'interno del territorio giapponese. Questo termine comprende varie tipologie di documenti inerenti al mondo dell'arte fra i quali è possibile trovare non solo la teoria artistica, i principi tecnici e classificazioni di opere, come pure il dibattito critico tra gli artisti, ma anche raccolte di soggetti e tematiche pittoriche e biografie di pittori. Per tali motivi questi manuali divennero fondamentali nella formazione completa di un artista e furono anche un mezzo di scambio e dibattito dei diversi punti di vista degli artisti, nonché luogo per la formazione di nuovi spunti creativi e approcci innovativi all'espressione artistica.

Inizialmente, in Giappone furono due le cause principali da cui presero vita i discorsi sulla pittura: da una parte c'era un'influenza sempre più forte dei manuali importati dalla Cina e dall'altra, invece, le varie scuole di pittura presenti nel territorio, e in conflitto fra loro, cercavano un metodo che potesse tramandare il loro sapere esclusivo e che potesse legittimare la loro posizione attraverso la stesura dei loro metodi fondamentali di pittura.

Tuttavia, in questo periodo proprio per effetto della diffusione della stampa, i discorsi sulla pittura non rimasero confinati all'interno dei circoli artistici delle scuole di alto rango patrocinate dalle famiglie di guerrieri più nobili. Infatti, a causa della copia dei manuali di pittura e della loro conseguente diffusione, il discorso cominciò ad ampliarsi, andando ben oltre i singoli atelier ufficiali. Ciò nonostante, per parlare di manuali di teoria d'arte bisogna soffermarsi su un dettaglio sostanziale: il discorso artistico comprende sia i manuali segreti delle scuole ufficiali private, sia i manuali utilizzati da artisti letterati e i manuali adoperati da artisti più comuni, professionisti e autodidatti.

Come abbiamo potuto vedere nel capitolo precedente, i cambiamenti all'interno della società giapponese portarono alla formazione dei centri urbani popolati dalla nuova classe sociale dei mercanti, nei quali ha avuto luogo la fioritura di una nuova cultura urbana. Contemporaneamente a ciò, in questo nuovo paesaggio culturale l'industria editoriale continuò a svilupparsi sempre di più e la produzione di libri divenne sempre più cospicua, dando vita ad una ricca e varia pubblicazione di documenti. Infatti, questo avvenimento può essere concepito nei termini di una vera e propria "rivoluzione editoriale".¹ Tale

¹ Christophe MARQUET, "Learning painting in Books: Typology, Readership and Uses of Printed Painting Manuals during the Edo Period", *Listen, Copy, Read Popular Learning in Early Modern Japan*, Brill, 2014, p.320.

fenomeno si verificò in particolare nelle città di Kyoto e Osaka, dove l'industria editoriale ebbe molto successo a tal punto da incentivare la produzione di un grande numero di manuali didattici.

La grande quantità di pubblicazioni di questo periodo evidenzia bene come il settore dell'editoria fu in grado di rispondere alle necessità del nuovo pubblico proveniente dai ceti sociali più bassi. Come evidenziato in precedenza, i comuni cittadini dei centri urbani miravano ad emulare le classi elitarie nei loro usi e costumi, e l'educazione popolare diffusasi era uno dei modi per avvicinarsi ad esse. Un primo aspetto legato alla propagazione delle prime forme di istruzione "popolare" è l'istituzione di vere e proprie scuole per i giovani appartenenti alle classi sociali comuni², come alternativa popolare al percorso educativo delle classi nobili. Una parte dei manuali di questo periodo comprende i libri didattici usati in questi istituti. Ciò nonostante, l'educazione popolare non riguardava solo le nuove scuole dal momento che una buona fetta delle nuove pubblicazioni era per un pubblico di lettori che voleva acquisire conoscenze per conto proprio. Quindi queste pubblicazioni offrivano, per chi faceva parte dei ceti più comuni, da un lato materiale didattico per lo studio scolastico e dall'altro fonte di informazione per imparare da autodidatta, il tutto finalizzato al proprio accrescimento personale.

Nel caso dei manuali didattici è importante notare non solo la tipologia *readership* e quella relativa alla finalità del manuale (professionale o amatoriale), ma ovviamente bisogna tenere conto anche del contenuto che essi trattavano. Le pubblicazioni offrivano un'istruzione di base su diverse materie e comprendevano tematiche molto disparate: dalle materie scientifiche come la matematica, a quelle artistiche come la calligrafia, musica o cerimonia del tè, ma anche attività di svago come i giochi da tavolo. Inoltre, una gran parte delle pubblicazioni a scopo didattico erano libri per lo studio del disegno.³ Infatti, una larga fetta dei manuali d'arte era prodotta per il nuovo gruppo di lettori che si era formato nelle classi più umili dove, con la diffusione della pratica artistica al di fuori delle classi guerriere, ha anche avuto luogo la nascita di un movimento di artisti popolari, sia professionisti che autodidatti. Infatti, grazie a queste pubblicazioni venne reso accessibile alle classi umili quello che era il metodo dell'imparare a disegnare attraverso

² Le scuole *terakoya* 寺子屋 erano scuole private nate all'inizio del diciassettesimo secolo. Queste scuole fornivano l'istruzione elementare per i giovani delle classi dei mercanti e nei loro programmi didattici poteva essere inclusa, ma non in tutti i casi, anche la pratica artistica.

³ Christophe MARQUET, "Learning painting in...", cit., p. 319.

la copia di modelli, che era la tecnica utilizzata nei diversi atelier della scuola Kanō, la scuola di pittori ufficiali delle classi elitarie.

Per quanto riguarda le tipologie di manuali legate alla didattica artistica, nello studio di Marquet vengono suggerite due categorie particolarmente rilevanti al fine di evidenziare il loro uso.⁴ La prima categoria, detta *gafu* 画譜, comprende quei manuali che sono delle semplici raccolte di immagini. Nello specifico, si tratta di raccolte basate su precedenti quaderni contenenti illustrazioni di opere antiche. Questi documenti raccoglievano immagini provenienti da diversi stili popolari presenti nel periodo: potevano racchiudere più stili nella stessa raccolta o presentare un singolo stile. Generalmente tali raccolte erano costituite da una selezione di opere più o meno note. Indubbiamente questa categoria di manuali è quella più diffusa, a causa dell'enorme numero di pubblicazioni rinvenute. Inoltre, erano anche utilizzati come collezioni di modelli esemplificativi. La seconda categoria di pubblicazioni artistiche erano i manuali di pittura veri e propri. Questi erano manuali didattici completi che raccoglievano teoria, pratica e immagini di riferimento tutto insieme in uno o più volumi. Ambedue le categorie risultavano ottime nel guidare il pittore ad allenarsi in molteplici stili e quindi a cimentarsi nel mettere alla prova sé stessi affrontando diversi stili pittorici. Ovviamente, bisogna tenere conto che il percorso artistico era diverso non solo per ogni singolo artista, ma anche differiva da studio a studio: per esempio la didattica degli artisti di professione, che molto probabilmente raccoglieva molteplici fonti e quindi era stilisticamente più varia, era diversa dalla didattica degli allievi degli atelier Kanō più prestigiosi, la quale era esclusivamente focalizzata sullo stile iconico della scuola e comprendeva una selezione di opere molto ridotta, talvolta esclusivamente legata alle opere del singolo maestro.

A causa dei cambiamenti sociali interni al Giappone e la forte crescita del settore dell'editoria, la produzione di manuali di disegno di periodo Edo subisce un drastico cambiamento: da una parte i manuali delle scuole ufficiali divennero mezzo per stabilire e definire le tecniche di pittura e, attraverso queste, legittimare la posizione degli artisti d'alto rango, rinomati come creatori di arte di qualità superiore; dall'altra la crescita costante del settore dell'editoria offrì la possibilità per dei lettori che inizialmente non avevano accesso all'educazione artistica, di poter accedere alle tecniche basilari del

⁴ Marquet suddivide la totalità delle pubblicazioni legate al mondo artistico in diverse categorie, basandosi principalmente sull'utilizzo e la readership. Ivi, pp. 327-337.

disegno e, in alcuni casi, anche agli insegnamenti segreti delle scuole d'arte, sviluppando un'educazione ed un interesse verso la creatività artistica fra le classi meno abbienti e, di conseguenza, ampliando il panorama culturale. Quello che ne risulta è un dibattito artistico decisamente più vivace: lo scambio di opinioni sull'arte e sulle tecniche artistiche di questo periodo raccoglie svariati punti di vista, provenienti da artisti collocati in diversi strati all'interno della società Edo.

2. La teoria artistica principale: il funpon 粉本

Nel periodo Edo, lo studio della pittura si basava principalmente sulla riproduzione accurata di disegni e opere dei grandi maestri, con l'obiettivo di raggiungere la piena padronanza della tecnica della riproduzione delle forme.⁵ Questo era generalmente il metodo favorito sia per gli allievi dei maestri delle scuole più rinomate, sia per gli artisti di città e anche per i dilettanti.

Questa tecnica era chiamata funpon 粉本, e diede il via a quella tendenza oggi definita come “funponismo” funpon shugi 粉本主義 presente nella pedagogia artistica giapponese del periodo Edo. Il carattere fun 粉 è riferito al pigmento bianco (gofun 胡粉) simile al gesso, usato per tracciare il disegno di riferimento. Lo studente utilizzava infatti un tipo di carta molto particolare, resa rigida con della colla animale. Poi stendeva il foglio sul modello da ricopiare e usava il pigmento bianco, preparato con conchiglie, per marcare i punti più importanti, segnando le forme principali del disegno con un tratteggio o tecniche simili. Veniva impiegato il gofun al posto dell'inchiostro per evitare di macchiare il modello sottostante. Successivamente, lo studente posizionava a lato il foglio marcato e osservando il modello iniziava a dipingere seguendo le linee. L'attività di copia dei modelli veniva chiamata rinsha 臨写 o mosha 模写, termini che possono essere tradotti letteralmente con “copia”. Veniva anche adoperato il termine rinmo 臨模, il quale però si riferisce in modo specifico all'atto di disegnare mentre si osserva il soggetto di riferimento. Questo processo veniva ripetuto, ovvero veniva copiata la stessa

⁵ Ivi, p.323.

opera o serie di opere, finché l'allievo non arrivava al punto in cui riusciva a riprodurre il modello con estrema precisione. Quello era il metodo attraverso il quale si poteva comprendere se l'artista aveva appreso la tecnica alla perfezione. La riproduzione di opere passate consentiva, a chi faceva uso di questi manuali, di avere inoltre una raccolta mnemonica delle tematiche più rilevanti da usare per le proprie composizioni o per particolari richieste su commissione.

Per comprendere l'origine di questa tecnica bisogna innanzitutto osservare le teorie pittoriche di derivazione cinese che si sono diffuse nel periodo Edo le quali, come evidenziato in precedenza, furono inevitabilmente la base di partenza dei discorsi legati alla teoria dell'arte.

Fra i manuali di teoria dell'arte cinese che circolavano in territorio giapponese, il più importante per comprendere questo aspetto della teoria artistica giapponese è il *Guhua-pin lu* 古画品録 (*Koga hinroku*, "Catalogo dell'antica pittura"), opera dell'artista Xie He 謝赫, risalente all'anno 500 circa. Questo documento è particolarmente noto per essere la prima vera e propria formulazione teorica per la pittura cinese. L'autore, infatti, deve la sua fama per aver teorizzato il principio delle "sei regole" (*rikuhō* 六法)⁶, teoria che divenne ampiamente discussa nei successivi dibattiti sull'arte, sia cinesi che giapponesi. Fra questi sei principi possiamo trovare la "trasmissione attraverso la copia dei grandi maestri" (*den'i mosha* 伝移模写), concetto dal quale prende importante ispirazione la didattica artistica in territorio giapponese. La rilevanza di questo principio è talmente grande che possiamo trovarlo scritto nelle prime pagine dei manuali di pittura più usati del periodo Edo. I maestri, infatti, ritenevano questo metodo fondamentale per la trasmissione della conoscenza pittorica, e di conseguenza venne estremamente favorito. Infatti, la buona parte delle pubblicazioni di questo periodo sono raccolte di immagini di opere di precedenti maestri e quaderni proprio designati per questo tipo di attività. Questo

⁶ I sei principi erano: creatività (o anche definito "armonia dello spirito", o "vitalità ritmica"), uso strutturale del pennello, rappresentazione accurata del soggetto, colorazione specifica del soggetto, buona composizione, e la trasmissione dai vecchi maestri tramite la copia. Il più importante fra questi sei principi era il primo.

C'è un dibattito per quando riguarda l'esatta traduzione e interpretazione di ognuno.

Per ulteriori approfondimenti, consultare il manuale di Fritz VAN BRIESEN, *The Way of the Brush: Painting Techniques of China and Japan*. Rutland, Vermont: Charles E. Tuttle Company, 1962;

MutualArt, *Rhythmic Vitality: Six Principles of Chinese Painting*,

<https://www.mutualart.com/Exhibition/Rhythmic-Vitality--Six-Principles-of-Chi/F7825513906CC281> (ultimo accesso: 12/06/2023); JAANUS, <https://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/r/rikuhou.htm> (ultimo accesso: 12/06/2023).

vale sia per i manuali delle scuole ufficiali sia per i manuali degli artisti di città o autodidatti.⁷

Questo principio divenne estremamente importante soprattutto perché era il principio promosso dalla scuola Kanō 狩野派 (*Kanōha*), la quale all'interno del panorama artistico giapponese possedeva un potere simbolico, e allo stesso tempo pratico, molto forte, non solo per il fatto che si trattava di un'importante famiglia di samurai, ma soprattutto per il collegamento con la famiglia shogunale e altre simili posizioni che portarono inevitabilmente ad una maggiore notorietà e quindi influenza. Il prestigio di questa scuola fu non certo di poco conto nella formazione della pedagogia artistica: fu la prima scuola a formalizzare, attraverso la pubblicazione di manuali, il curriculum artistico più efficiente.⁸

Precisamente gli studenti della scuola Kanō copiavano da diversi modelli, fra i quali disegni e dipinti originali o anche immagini provenienti dalle stampe, e questi esempi dovevano essere i lavori del loro maestro o delle generazioni passate. Questo metodo doveva insegnare al giovane artista come usare accuratamente il pennello, per riuscire a riprodurre lo stile Kanō, e nel frattempo si allenava sul repertorio di soggetti classici della scuola. Inoltre, questi modelli erano anche posti in “ordine di difficoltà”: lo studente doveva a copiare lo stesso modello un numero più o meno cospicuo di volte, finché non riuscisse ad ottenere una copia adatta per essere valutata dal suo maestro; se quest'ultimo non fosse stato soddisfatto lo studente avrebbe continuato a ripetere lo stesso modello; se il maestro invece approvava il lavoro finale, lo studente poteva passare al modello successivo. Attraverso questo processo lo studente creava un suo personale *mohon* 模本, un portfolio che raccoglieva tutte le copie tratte dai disegni originali del maestro. Queste raccolte, insieme agli altri manuali, fornivano un buon inventario di immagini, utilizzabile anche come fonte di riferimento per le commesse.

Pare che questo metodo fosse universalmente accettato come il corretto metodo d'insegnamento e che garantisse il raggiungimento della giusta tecnica che ogni artista doveva saper coltivare per riuscire a creare delle opere di alta qualità.

⁷ Christophe MARQUET, “Learning painting in...”, cit., p.323.

⁸ Brenda JORDAN, Victoria WESTON, "Introduction", *Copying the Master and Stealing His Secrets: Talent and Training in Japanese Painting*, University of Hawaii Press, 2002, p.3.

Per comprendere in modo complessivo quanto fosse diffuso questo metodo vale la pena analizzare sia una serie di manuali che lo perpetuano sia, allo stesso tempo, prendere in considerazione le critiche da parte di altri artisti contemporanei che si sono sviluppate in relazione ad esso.

Si deve partire innanzitutto dalla scuola Kanō, in quanto essa fu la prima, per questioni di legittimazione, a produrre manuali in risposta alle pubblicazioni provenienti dalla Cina e, di conseguenza, a promuovere questo metodo di studio per l'apprendimento della tecnica pittorica. Fra tutti i manuali prodotti dalla scuola, il più interessante in questo ambito era il *Gadō Yōketsu* 画道要訣, opera di Kanō Yasunobu 狩野安信 (1613-1685).

Il suo lavoro, pubblicato per la prima volta nel 1680, metteva in chiaro i principi fondamentali legati alla scuola. Yasunobu concepisce la sua opera come un insieme di diciotto articoli preceduti da un'introduzione, nei quali vengono messe in discussione le principali teorie della pittura giunte dalla Cina, tra cui anche le sei leggi *rikuhō* presentate precedentemente. Tuttavia, la parte più importante di quest'opera è proprio l'introduzione dove Yasunobu esplora e definisce con tono critico l'approccio della scuola Kano alla pittura. Secondo Yasunobu i dipinti si possono classificare in due categorie principali: *shitsuga* e *gakuga*. La prima categoria riguarda tutti i dipinti creati attraverso il talento naturale dell'artista; nella seconda categoria rientrano tutti i dipinti creati avendo alle proprie spalle una solida base di pratica mimetica. Yasunobu critica in modo aspro la prima categoria di disegni ed invece elogia la seconda per una ragione molto semplice: il talento del singolo è, per l'appunto, del singolo e non può essere trasmesso; la pratica mimetica invece, attraverso i manuali, era il mezzo con il quale si poteva insegnare, in altre parole trasmettere, la giusta tecnica pittorica.

Come già menzionato, il metodo della copia non era solo parte della didattica della scuola Kano e, grazie alla stampa, questo venne diffuso ampiamente al di fuori degli atelier ufficiali, con la creazione di manuali per gli artisti di città o dilettanti. Fra i manuali didattici non ufficiali, due di essi vengono considerati i più importanti e sono citati nei diversi studi sulla didattica artistica legata a quest'epoca.

Il primo è lo *Ehon shahō-bukuro* 絵本写宝袋 (Libro d'immagini. Preziosa raccolta di bozzetti), documento pubblicato nel 1720. Il suo autore, Tachibana Morikuni 橘守国 (1679-1748), era uno dei più prolifici autori di manuali del periodo e venne anche criticato

per aver reso pubblici i segreti dell'atelier Kanō. Nella prefazione alla sua opera Morikuni esprime ancora una volta l'importanza del metodo della copia:

“Without copybooks, it is impossible to replicate the form of subjects. Model books are like the compass and square.”⁹

Secondo la prospettiva dell'autore la verità formale poteva essere raggiunta solo attraverso la copia dei manuali, in diretta contrapposizione all'osservazione diretta del soggetto.¹⁰ Questo sarà un punto importante che verrà ripreso successivamente, quando si andranno ad approfondire le teorie legate alla riproduzione della figura umana.

Il secondo manuale di enorme importanza per la diffusione delle teorie artistiche al di fuori delle scuole ufficiali era il *Gasen* 画筌 (“Rete da pesca dei dipinti”), compilato nel 1712 ma pubblicato nel 1721 ad Osaka. L'autore di questo manuale è Hayashi Moriatsu 林守篤, uno dei nuovi artisti borghesi o di città, figure sempre più presenti a causa della crescita dell'industria editoriale, i quali guadagnavano insegnando e vendendo i propri manuali, a differenza dei pittori ufficiali che avevano uno stipendio (in quanto appartenenti alla classe di samurai). Si tratta quindi di un artista di classe non elevata ma comunque collegato a figure note nel mondo dell'arte giapponese di quel tempo: infatti era allievo di Ogata Morifusa 小方守房 (?-1732), detto anche Yūgen, il quale era il pittore ufficiale del feudo e allievo del grande maestro Tan'yū 狩野探幽 (1602-1674) della scuola Kanō. Questo particolare garantì a Moriatsu di avere anche un accesso ai metodi segreti e alle iconografie della scuola, che lui riuscì poi a raccogliere nel suo manoscritto.

Il suo manuale viene considerato il punto di svolta per la diffusione della pedagogia artistica: la pubblicazione di questo manuale fu il testo decisivo nel liberare gli insegnamenti segreti al di fuori delle classi elitarie. La disponibilità di avere delle copie commercializzate di questi testi esclusivi per le élite e specialisti garantiva quindi la diffusione del sapere in qualsiasi campo.

Infatti, Moriatsu con la composizione di questo manuale si pone un obiettivo: raccogliere più risorse possibili giapponesi e cinesi, le quali non erano accessibili alla maggior parte dei lettori, per poi tradurle in giapponese vernacolare per renderle accessibili ad un

⁹ Christophe MARQUET, “Learning painting in...”, cit., p.333.

¹⁰ Ivi, p.323.

pubblico più vasto. Nell'introduzione vengono definite le risorse utilizzate: abbiamo da una parte gli insegnamenti trascritti del maestro Ogata Morifusa stesso, e dall'altra una grande raccolta di risorse cartacee. Tra queste è importante notare la presenza del manuale *Jieziyuan huazhuan* 芥子園畫傳 (Il manuale del giardino grande come un granello di senape), uno dei manuali cinesi più importanti diffusi in Giappone.

Al fine di sottolineare l'influenza delle teorie pittoriche provenienti dal continente, è interessante notare come il contenuto del primo libro sia un'introduzione alle sei regole di Xie He. Ogni singola regola viene trattata e approfondita. Riguardo la sesta regola, inerente alla nozione di copia e trasmissione, Moriatsu scrive le seguenti parole:

”Borrowing and copying models (*ehon*) from a master by tracing them onto paper treated with glue, then keeping them safely as if they were one's most treasured possessions is the first step in assembling a proper “copybook” (*funpon*). The study of painting consists primarily in copying from copybooks. If one does not possess such a book it is impossible to study painting and to train one's eye. Copying from copybooks allows one to learn the rules and develop one's own style (*ichiryū*). Collecting and familiarizing oneself with artworks by the hand (*hisseki*) of former masters through copying also sharpens one's perception. When a beginner practices copying, his brush is weak, his strokes are uneven and his painting lacks unity and life. But after years of training, ease and firmness are achieved and beauty is attained. If (painting) does not conform to past models, style itself is nipped in the bud.”¹¹

In realtà, questo passaggio include anche delle nozioni provenienti dall'*Honchō gaho taiden*, opera di Tosa Mitsuoki.

A sostegno ulteriore del metodo della copia e dell'importanza dei quaderni, nel secondo capitolo intitolato "trasmissione orale segreta di teorie pittoriche" (*Garon denju hiji kuketsu* 画論伝授秘事口訣), Moriatsu trascrive il discorso fra il maestro Morifusa e l'allievo Ogata Moriyoshi (secondo pittore ufficiale di feudo), nel quale quest'ultimo risponde ad una domanda riguardo l'uso dei quaderni per la copia:

“He who discards models, always entrusting to his own inspiration, will become the clumsiest of artists. He who claims to paint without models will produce poor works indeed, although ordinary people may not notice and believe him to be skilful. For this reason, his knowledge will be perverted and he will never achieve fame.”¹²

Come si può notare, questo dialogo presenta delle idee molto vicine a quelle espresse da Kanō Yasunobu nel *Gadō Yoketsu* visionato precedentemente, dove appunto viene

¹¹ Ivi, p. 348.

¹² Ivi, pp. 349-350.

elaborato un confronto critico fra le opere create sulla propria spontanea ispirazione e quelle che vengono create possedendo una solida base pratica.

Le illustrazioni presenti nel *Gasen* erano provenienti dai modelli utilizzati della scuola Kanō. Infatti, come visto in precedenza il manuale si pone l'obiettivo finale di portare gli insegnamenti, le pratiche e i metodi dei maestri della scuola Kanō.

Questi sono i tre maggiori documenti che testimoniano come il *funpon* fosse la tecnica prediletta per la creazione artistica e base per la formazione per quello che al tempo poteva essere considerato un vero artista.

Le critiche

Il *funpon*, come si è potuto vedere, era una tecnica ampiamente diffusa e accettata fra gli artisti di periodo Edo. Tuttavia, questo non pose freno alla formazione di diversi punti di vista provenienti da artisti professionisti e amatoriali. Infatti, a partire dal diciottesimo secolo, quando i discorsi sulle teorie d'arte iniziarono ad ampliarsi sempre di più, diverse prospettive vennero a galla e il dibattito si fece decisamente più ampio e ricco. Quindi, in altre parole, la tecnica del *funpon*, centrale nell'insegnamento della scuola Kanō, fu sì promossa e diffusa al di fuori degli atelier ufficiali attraverso la commercializzazione di manuali simili prodotti da altri artisti che non facevano parte della scuola, ma vennero pubblicati anche documenti dove l'efficacia di questa tecnica venne messa in discussione.

Partendo sempre dalla scuola Kanō si può notare come, nonostante la notorietà che la scuola riscuoteva, il suo metodo didattico ricevette aspre critiche da parte di altri artisti contemporanei: queste non solo arrivavano da esterni, fra i quali in particolare possiamo trovare molti artisti intellettuali, ma anche da coloro che facevano parte della scuola stessa.¹³

Ad esempio, Hashimoto Gahō, uno degli ultimi pittori della scuola Kanō, critica l'approccio al disegno eccessivamente dogmatico: sosteneva che la didattica promossa dalla scuola fosse eccessivamente basata sulla copia, a tal punto che lui la definisce "dipendenza" dall'uso del *funpon*. Infatti, come mette bene in evidenza lo studio di Jordan, il metodo della copia, proprio per la sua estrema rilevanza all'interno della pedagogia artistica giapponese, può essere considerato potenzialmente un punto di "paralisi" e di

¹³ Brenda JORDAN, "Copying from beginning to end?", *Copying the Master and Stealing His Secrets: Talent and Training in Japanese Painting*, University of Hawaii Press, 2002, pp.34-37.

eccessivo “conformismo”.¹⁴ Quindi è possibile affermare che la scuola, nonostante la didattica strettamente cristallizzata, avesse una realtà decisamente più varia: infatti era suddivisa in diverse ramificazioni e, più queste erano fisicamente lontane dai centri di controllo della scuola (ed erano gli atelier dei maestri più importanti), più libertà possedevano e i pittori potevano modificare le tecniche di base secondo le loro preferenze.¹⁵

Per quanto riguarda le critiche esterne erano soprattutto gli artisti intellettuali *bunjin* 文人¹⁶ ad essere scettici e ad esprimere dubbi nei confronti del metodo pedagogico proposto dalla scuola Kanō. Tuttavia, queste suonano contraddittorie se si pensa che anche gli artisti letterati giapponesi basavano la loro didattica sulla copia di modelli. Infatti, anche il metodo di studio della pittura degli intellettuali era principalmente basato sulla copia delle opere degli artisti letterati cinesi¹⁷, nello specifico quelle legate alla corrente pittorica della Scuola Meridionale presente in Cina.¹⁸ Ma nel metodo dedicato al copiare c’era una sostanziale differenza: l’obiettivo di questo, secondo gli artisti *bunjin*, era quello di trasmettere lo “spirito” degli artisti letterati. A differenza della scuola Kanō, dove l’obiettivo era quello di trasmettere un preciso stile di pittura, che divenne iconico in quel tempo, l’artista *bunjin* doveva incorporare in sé, con la sua arte, lo spirito dei grandi artisti della scuola Meridionale.¹⁹

¹⁴ Ivi, p.32.

¹⁵ Brenda JORDAN, Victoria WESTON, "Introduction...", cit., p. 5.

¹⁶ traduzione lett.: “uomo di lettere”, “persona di lettere”.

¹⁷ Brenda JORDAN, "Copying from beginning...", cit., p. 37.

¹⁸Questa scuola e quella Settentrionale fanno parte della teoria di Dong Qichang 董其昌, artista, calligrafo e letterato della Cina di tardo periodo Ming. Scrisse diversi libri di teoria artistica e fra le sue pubblicazioni concettualizzò questa divisione, nella quale i pittori della scuola Meridionale erano intellettuali e, secondo l’autore, creavano dei dipinti di qualità migliore poiché questi dipingevano in modo “spontaneo”, senza dover produrre arte che dipendeva dalle preferenze popolari. Erano quindi contrapposti agli artisti Settentrionali, considerati invece “professionisti” che creavano dei disegni stilisticamente più attraenti ma privi dell’anima dell’artista. Voce biografica di Dong Qichang sull’Enciclopedia Britannica: <https://www.britannica.com/biography/Dong-Qichang> (ultimo accesso: 12/06/2023);

In poche parole, secondo Dong Qichang, gli artisti della scuola Meridionale erano ritenuti più raffinati rispetto a quelli legati alla scuola Settentrionale. In Giappone, i letterati giapponesi che praticavano arte (*bunjin*) si volevano avvicinare alle figure dei pittori letterati della scuola Meridionale cinese (*wenren*). Kazuko KAMEDA-MADAR, “Copying and Theory in Edo-Period Japan (1615-1868)”, *Art History*, Vol.37, No.4, 2014, p. 714.

¹⁹ Gli artisti *bunjin* rifiutavano lo stile Kanō, il quale era basato sulla tradizione accademica della pittura imperiale cinese. Questo loro comportamento non era molto dissimile da quello presente fra i pittori della scuola Meridionale e Settentrionale in Cina.
Ibidem.

Va evidenziato un piccolo dettaglio: i letterati giapponesi copiavano quello che loro ritenevano fossero opere dei letterati cinesi. Attualmente si ritiene che i documenti che loro raccoglievano fossero in realtà diversi modelli provenienti dalla Cina e, molto probabilmente, non solo di produzione degli artisti intellettuali *wenren*. La presenza di questa varietà nelle fonti però favorì l'originalità delle opere degli artisti *bunjin*.²⁰

Come primo esempio abbiamo Kuwayama Gyokushû 桑山玉洲 (1746–1799) che critica la dottrina Kanō per essere troppo semplicistica in quanto "trasmette unicamente la modalità delle pennellate".²¹ Molto probabilmente, questa critica nasce sempre in riferimento all'obiettivo della copia esplicitato precedentemente.

L'artista Nakayama Kōyō 中山高陽 (1717-1780), pioniere della corrente pittorica legata ai pittori intellettuali giapponesi di Edo, pubblicò numerosi *funpon* e altri manuali di teoria della pittura. Fra questi documenti possiamo trovare il *Gadan keiroku* 画譚雞肋 (Discorsi sulla pittura), il primissimo manuale di teoria pittorica della corrente dei pittori intellettuali *bunjin*.²²

Pubblicato del 1775, il documento propone la teoria di Dong Qichang²³, principalmente con lo scopo di criticare la scuola Kanō. Kameda-Madar riporta il passaggio in cui Kōyō critica aspramente il metodo di insegnamento del maestro Kano Tan'yu per il suo eccessivo uso del *funpon*:

“Although this method of the funpon copybook saves time and labour and allows a painter to quickly reproduce antique paintings, those reproductions do not convey the ancient spirit (koi 古意). ... In educating younger artists, the Kano masters insist on the imitation of their own works. They do not permit their pupils to create new ideas or styles. ... Alas all too frequently Kano Tan'yū leads his pupils in the wrong direction.”²⁴

Attraverso questa pubblicazione, lo studioso fa notare come l'obiettivo di Koyō sia mirato sull'enfatizzare la spiritualità nell'atto della copia, e ribadisce di come i nuovi studenti vengano privati del proprio potenziale espressivo. Come vien messo bene in chiaro, a Koyō non interessava il fatto che il *funpon* fosse la mera trasmissione dello stile, ma che

²⁰ Ibidem.

²¹ Brenda JORDAN, "Copying from beginning...", cit., p. 37.

²² Doris CROISSANT, "In Quest of the Real: Portrayal and Photography in Japanese Painting Theory.", *Challenging Past and Present*, University of Hawaii Press, 2006, p. 156.

²³ Vedi nota 18.

²⁴ Kazuko KAMEDA-MADAR, "Copying and Theory...", cit., p. 716.

la tecnica non fosse utile a trasmettere lo spirito antico. Qui viene inoltre suggerito un collegamento con la prima regola delle *rikuhō* di Xie He nel “creare un senso di movimento attraverso l’armonia dello spirito”.²⁵

Si deve aggiungere tuttavia che l’elemento dello spirito antico non era prerogativa unica dell’arte dei *bunjin*. Infatti, secondo lo studio di Jordan, anche nel metodo di insegnamento della scuola Kanō la pratica della copia era considerata un modo di connessione con lo spirito dei vecchi maestri, e quindi attraverso la riproduzione delle opere antiche, si poteva trasmettere lo spirito del maestro nel proprio lavoro.²⁶

Oltre alla scuola ufficiale e alla corrente di pittori letterati, grazie alla crescita del settore dell’editoria, nasce anche un forte dibattito inerente alla pratica del *funpon* fra le nuove figure di artisti che si sono formate nel recente panorama urbano.

Riprendendo come esempio il *Gasen*, infatti, nonostante la lunga teorizzazione inerente all’importanza della copia per l’apprendimento delle tecniche di disegno, viene elaborato un passaggio altrettanto rilevante dove viene messo in chiaro, secondo il punto di vista dell’autore, come la semplice copia non possa essere l’unico metodo per l’acquisizione completa della padronanza delle tecniche pittoriche. Infatti, Moriatsu sostiene che una volta concluso il periodo di pratica, l’affidamento solo sulla copia non porterà a produrre un dipinto che possieda “vitalità”, una qualità che veniva considerata fondamentale negli standard della pittura cinese che viene trasmessa anche alla pittura giapponese²⁷. Inoltre, sempre in correlazione alla “vitalità” del dipinto, nel documento è presente un altro passaggio dove vengono riportate le parole del maestro:

“My master told me: “When one begins, one must paint without departing from the original; if one relies excessively on models once one has grasped the essential principles of the art of painting, the brush strokes will appear hesitant, (the painting) without life and the style dull.”²⁸

Quindi, nel *Gasen* viene sostenuta l’importanza della pratica del *funpon* come vettore principale delle tecniche artistiche e viene rimarcato come questo debba essere la base fondante della loro didattica. Tuttavia, viene anche sostenuto che questa pratica non è

²⁵ Ivi, pp. 714-716.

²⁶ Brenda JORDAN, "Copying from beginning...", cit., p. 38.

²⁷ Fra le sei regole *rikuhō* presentate precedentemente, una infatti riguarda proprio la vitalità del dipinto. Vedi nota 6.

²⁸ Christophe MARQUET, "Learning painting in...", cit., p.350.

esaustiva, in quanto l'affidamento esclusivo ad essa genera dei dipinti privi della qualità necessaria per essere considerati di qualità.

Ci sono anche ulteriori giudizi provenienti da altri artisti che, senza attaccare un movimento o un artista in particolare, esprimono le loro critiche inerenti all'efficacia della tecnica della copia e ai manuali utilizzati per questa pratica.

Fra questi artisti c'è Sakurai Sekkan 桜井雪館 (1715–1790), il pittore ufficiale del feudo di Mito. Come appena sottolineato, egli è una figura nota: artista al servizio della casata di Mito, aveva istituito una sua scuola che istruì un buon numero di studenti. Il suo personaggio è interessante per una sua pubblicazione del 1766, il *Gasoku* 画則 (Regole della pittura). Fu la figlia Shūzan a redigere il documento, raccogliendo i principi di pittura più validi secondo Sekkan. In esso, Sekkan critica aspramente l'eccessivo affidamento ai manuali e gli artisti che si specializzano in un singolo soggetto o modello.²⁹ Secondo lui, in questo periodo la tendenza legata all'utilizzo dei manuali per la copia era cresciuta in modo sfrenato nella seconda parte del diciottesimo secolo. Parlando dei protagonisti della critica, Sekkan esprime il suo punto di vista con le seguenti parole:

“Most have nothing to offer. Generally, they claim to represent the works of past artists, but since they have no regard for the rules of painting, the brush's intention eludes them. Moreover.”³⁰

“Even if one copies the ancients [from such manuals], without knowing the laws of painting the brush-spirit [hitsui³¹] cannot be grasped.”³²

Quindi, come viene sottolineato nello studio di Marquet, questo documento dimostra come nel cuore del diciottesimo secolo ci fosse già un generale scetticismo nei confronti del metodo didattico legato ai manuali per la copia, in quanto si riteneva che questi non fossero sufficienti per comprendere appieno le tecniche pittoriche utilizzate dai grandi maestri. Gli artisti del periodo avevano già compreso la limitazione di questo metodo.³³ Lo studioso inoltre aggiunge che tale commento da parte di Sekkan trae origine da un clima di paura che si veniva a diffondere fra gli artisti professionisti, ovvero quello di

²⁹ Frank CHANCE, "In the Studio of Painting Study", *Copying the Master and Stealing His Secrets: Talent and Training in Japanese Painting*, University of Hawaii Press, 2002, pp. 65-66.

³⁰ Christophe MARQUET, "Learning painting in...", cit., p.357.

³¹ *hitsui* 筆意 ("volere del pennello") indica come l'artista è in grado di utilizzare il pennello. Se l'artista è in grado di tenere il pennello, i tratti sono più intenzionali e calcolabili dall'artista.

³² Frank CHANCE, "In the Studio of Painting...", cit., pp.65-66.

³³ Matthias HAYEK, Annick HORIUCHI, *Listen, copy, read: popular learning in early modern Japan*, Vol. 46, Brill, 2014, p.357.

venire rimpiazzati dai manuali come principali portatori della conoscenza delle tecniche artistiche.

Sekkan nel suo documento evidenzia anche una differenza importante fra i manuali. Nel suo testo si può evincere come l'autore dia particolarmente importanza allo stile, da lui chiamato *hitsui*, che letteralmente significa “volere del pennello”, e come questo sia l'elemento fondamentale che il maestro deve trasmettere all'allievo. Ritenendo questo particolare fondamentale, lui distingue i manuali in due categorie: i *denfu*, manuali veri e propri per la trasmissione dell'*hitsui*, e i *funpon*, semplici manuali per la copia, che riportano le antiche opere. Secondo Sekkan, il *funpon* era decisamente molto più diffuso e portava gli studenti a copiare le opere senza imparare veramente i veri principi della pittura.³⁴

In conclusione, la tecnica legata alla copia delle opere era un metodo ampiamente diffuso, fra tutti gli artisti di qualsiasi livello e fu oggetto di intensi scambi di opinioni fra i vari partecipanti del panorama artistico di periodo Edo, i quali arrivarono ad influenzare l'evoluzione dei manuali per lo studio per la rappresentazione della figura umana.

3. I primi garon che trattano della figura umana

Per presentare i principi legati alla rappresentazione della figura umana si può nuovamente cominciare dalle risorse provenienti dalla Cina. Nello studio di Tinios, incentrato sulla rappresentazione anatomica del corpo umano, viene subito presentato un documento: il *Jieziyuan huazhuan* 芥子園画伝 (*Kaishien gaden* , “Il manuale del giardino grande come un granello di senape”), opera dell'artista Wang Gai 王槩.³⁵

Pubblicato in Cina nel 1679, tale "manuale" è un'autentica enciclopedia di pittura cinese, scritta all'inizio della dinastia Qing. Esso venne velocemente importato in Giappone e fu ampiamente diffuso in tutto il territorio. Anch'esso, per la sua rilevanza all'interno dell'arcipelago, può essere considerato un altro dei documenti fondanti la pedagogia artistica giapponese: importato e riprodotto su larga scala in Giappone a partire dal diciassettesimo secolo, si dice sia stato il documento di maggiore riferimento per la pittura giapponese.

³⁴ Ivi, p.358.

³⁵ Ellis TINIOS, "Art, Anatomy and Eroticism: The Human Body in Japanese Illustrated Books of the Edo Period, 1615-1868.", *East Asian Science, Technology, and Medicine*, Vol.31, No.1, Brill, 2010, p.45

È interessante poter consultare questa risorsa poiché possiede una specifica teorizzazione per la rappresentazione della figura umana. L'intero documento raccoglie una serie di libri, suddivisi in base a soggetto e tematica. Fra questi, nel quarto libro dedicato alla rappresentazione dei *jen-wou* (lett. "l'uomo e le cose")³⁶ viene descritto come rappresentare la figura umana in modo consono per collocarla all'interno di un paesaggio. Fra le diverse istruzioni fornite dall'autore, Tinios riporta nel suo studio le seguenti parole del maestro Wang Gai riguardo alla rappresentazione dell'uomo:

"Figures even though painted without eyes, should seem to look; without ears, must seem to listen. ... Eliminate details to achieve the most natural expression."³⁷

Già da questa frase è facile comprendere come dietro questo metodo di raffigurazione umana secondo lo studioso sia attivo un principio completamente opposto a quello presente nell'arte europea. L'ideale europeo prevedeva una riproduzione molto accurata della figura umana, anche se idealizzata e quindi priva di qualsiasi difetto.³⁸ A partire dal Rinascimento, le pratiche intraprese dagli artisti europei miravano ad avere un quadro completo della forma anatomica umana partendo innanzitutto dall'analisi di corpi dal vero per poi fare riferimento anche alle sculture classiche per imparare a riprodurre su carta o dipinto la forma di un corpo "ideale".³⁹ È possibile evincere come il principio dietro questo tipo di rappresentazione della figura umana fosse sostanzialmente diverso da ciò che invece si era diffuso in territorio giapponese. Tuttavia, stando alle direttive delineate in questo testo, la figura umana doveva posizionarsi all'interno di un paesaggio poiché essa non doveva essere la protagonista del dipinto ma essere parte di esso come un decoro. Questo potrebbe essere un motivo legato alla preferenza per una raffigurazione volta a restituire il paesaggio naturale, e con esso la figura umana che, in quanto anch'essa natura, intimamente ne fa parte.

Wang Gai propone una serie di illustrazioni con due tipologie di rappresentazione: figure umane raffigurate mentre compiono diverse azioni e figure dipinte con la tecnica *sie-yi*

³⁶ Wang Gai, *KIAI-TSEU-YUAN HOUA TCHOUAN Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde. Encyclopédie de la peinture chinoise.*, [芥子園画伝], traduzione di Raphaël Petrucci, Chicoutimi, 2007(1910), p.170.

³⁷ Ivi, p.45

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem.

(写意; in giapponese: *shai*)⁴⁰. Come si vede da queste illustrazioni, tali presenze umane sono rappresentate con un tratto molto semplice, ma comunque complete di tutti i dettagli necessari per una raffigurazione del soggetto che risulti definita. Possiamo notare una sottile differenza fra le due rappresentazioni qui riportate. Nella Figura 2 le figure sono riprodotte con un tratto decisamente più carico secondo la tecnica *sie-yi*. Questo metodo prevedeva una veloce pennellata carica di inchiostro per evocare “l’essenza di una forma, senza soffermarsi nei dettagli”.⁴¹ Qui possiamo anche notare come la pratica del disegno fosse decisamente molto vicina alla calligrafia, in quanto entrambe condividono dei principi simili per quanto riguarda l’utilizzo del pennello.

Riprendendo nuovamente il *Gasen*, manuale precedentemente menzionato, anch’esso possiede una parte teorica dedicata alla rappresentazione della figura umana. È suddiviso in sei volumi e i più interessanti per questo studio sono il quarto e quinto libro dedicati alla rappresentazione del corpo umano. Tuttavia, è curioso poter notare come Moriatsu ha strutturato l’intero documento: infatti, prima di addentrarsi nella rappresentazione del corpo umano, l’autore presenta i soggetti naturali, poi il regno animale e infine personaggi e personalità note. Come Marquet fa notare, prima di imparare la rappresentazione della figura umana era quindi necessario studiare la natura e gli animali.⁴² Questa è una scelta pedagogica alquanto particolare, poiché anche per la rappresentazione del corpo animale è necessario uno studio anatomico. E questo era inoltre, sempre secondo l’autore di questa ricerca, una scelta fatta per imitare la pedagogia della scuola Kanō.⁴³

Tuttavia, per le figure umane è stata dedicata la sezione più ampia, che si articola in due volumi: il quarto e il quinto volume. Il primo fra questi due è dedicato alle “figure cinesi” (figura 3), e quindi riporta diverse illustrazioni di personaggi iconici come santi, saggi, taoisti, guerrieri, asceti, e buddisti.⁴⁴ Il quinto libro invece riguarda le figure giapponesi.⁴⁵ Il capitolo finale di questo volume è intitolato "Il corpo umano e Metodi per dipingere

⁴⁰ Letteralmente il termine significa “catturare il significato”. Come viene sottolineato nello studio di Hirayama, questo termine stava ad indicare l’interesse nel raffigurare un personaggio attraverso l’arte, tuttavia anche tralasciando “brutti” dettagli. (Vedi Fig 1 e Fig 2, p. 41).
Hirayama Mikiko, "The Emperor's New Clothes: Japanese Visuality and Imperial Portrait Photography.", *History of Photography*, Vol.33, No.2, 2009, p.168.

⁴¹ Wang Gai, *KIAI-TSEU-YUAN...*, cit., pp.170-171.

⁴² Christophe MARQUET, “Learning painting in...”, cit., p. 351.

⁴³ Secondo Marquet, anche gli artisti Kanō iniziavano il loro percorso di studio partendo dalla natura per poi addentrarsi nello studio della figura umana.
Ibidem.

⁴⁴ Vedi Fig 3, p. 41.

⁴⁵ Vedi Fig 4, p. 42.

soggetti licenziosi e le immagini primaverili" ("immagini del cuscino"). È curioso notare come qui Moriatsu non propone nessun modello visivo che dimostri come strutturare il corpo umano. Le uniche illustrazioni presenti riportano un dettaglio sulla rappresentazione delle dita e della bocca, sopra il disegno di una beltà femminile.⁴⁶ In questa sezione vengono semplicemente trascritte le parole del suo maestro. È interessante notare come i suoi insegnamenti siano principalmente focalizzati sui colori e sul metodo di applicazione di questi a seconda del sesso ed età del soggetto.

Come evidenziato in precedenza il *Gasen* era un manuale che doveva trasmettere i segreti degli atelier ufficiali al resto della comunità artistica presente nel territorio. Infatti, da come è possibile notare in questa sezione del documento, i modelli di figure umane in esso raccolti potevano essere utilizzati come riferimento da artisti professionisti e amatoriali.

Facendo il punto della situazione, questo documento propone una prima teorizzazione relativa alla rappresentazione del corpo umano tuttavia, contrariamente alle aspettative, senza l'utilizzo di modelli visivi di riferimento. I modelli di immagini di figure umane sono funzionali per suggerire la rappresentazione appropriata di personaggi noti o figure iconiche.

Un altro dei primissimi manuali dove viene proposta una teorizzazione della raffigurazione della figura umana è il *Honchō gahō taiden* 本朝画法大伝 (Grande raccolta delle regole dell'arte giapponese), opera di Tosa Mitsuoki 土佐光起 (1617–1691). Pubblicato nel 1690, una parte dell'opera è stata dedicata allo studio del corpo umano.⁴⁷ Tuttavia, anche in questo manuale non viene fornito nessun modello visivo ma semplicemente viene elaborata la teoria solo attraverso descrizioni scritte. Quello che si evince, in relazione alla rappresentazione della figura umana, è che la precisione anatomica non era assolutamente necessaria nell'arte giapponese. Ciò che risultava importante in questo processo era un'efficace resa stilistica, quindi la padronanza completa sull'utilizzo del pennello, per saper conferire il giusto vigore al disegno.

Il disegno della figura umana veniva appreso attraverso la padronanza del “concetto” o “idea” di essa, e tale nozione è specifica in base alla tipologia di figura che si vuole rappresentare. Non per niente i manuali per la copia si presentano come cataloghi di

⁴⁶ Vedi Fig 5, p. 42.

⁴⁷ Vedi Fig 6, p. 43.

immagine. Pare inoltre contraddittorio come le sezioni dedicate all'anatomia umana all'interno di questi documenti presentino solo del testo, senza che questo sia accompagnato da immagini. Con il metodo della copia l'artista, seguendo le istruzioni e copiando le immagini preparate, poteva imparare direttamente le forme "ideali". È chiaro quindi come i manuali fossero ritenuti particolarmente importanti per comprendere le forme e ottenere quindi la verità formale, e come questi potessero sostituire completamente l'osservazione diretta del soggetto.⁴⁸

Questa è già un'iniziale differenza dallo studio dell'anatomia che veniva invece svolto in Europa. Anche in Europa erano diffusi i manuali di pittura, sia per artisti professionisti e non, ma il curriculum dell'artista prevedeva lo studio di modelli dal vero per comprendere la corretta struttura anatomica. Tuttavia, quello non era il solo metodo esistente per lo studio corretto della figura umana. Infatti, quest'ultimo era incompleto senza lo studio delle statue classiche, il quale era necessario per riuscire a riprodurre una forma idealmente corretta, ed esteticamente piacevole agli occhi.⁴⁹ Questo punto pare avvicinarsi allo studio delle forme come era presente nella didattica artistica per la pittura giapponese. Vale quindi la pena soffermare l'attenzione sulla diffusione e l'utilizzo della tecnica della copia dal vero (*shasei*), procedimento già presente nelle epoche precedenti ma in netto contrasto con l'utilizzo dei manuali da copia.

⁴⁸ Christophe MARQUET, "Learning painting in...", cit., pp. 322-323.

⁴⁹ Ellis TINIOS, "Art, Anatomy and Eroticism...", cit., p.45.



Figura 1 Wang Gai, *Figure in attività lavorative*, Jieziyuan huazhuan 芥子園畫傳, 1679



Figura 2 Wang Gai, *Figure rappresentate secondo la tecnica sie-yi*. Jieziyuan huazhuan 芥子園畫傳, 1679



Figura 3 Hayashi Moriatsu, *Figure cinesi*, Gasen, volume 4, 1721

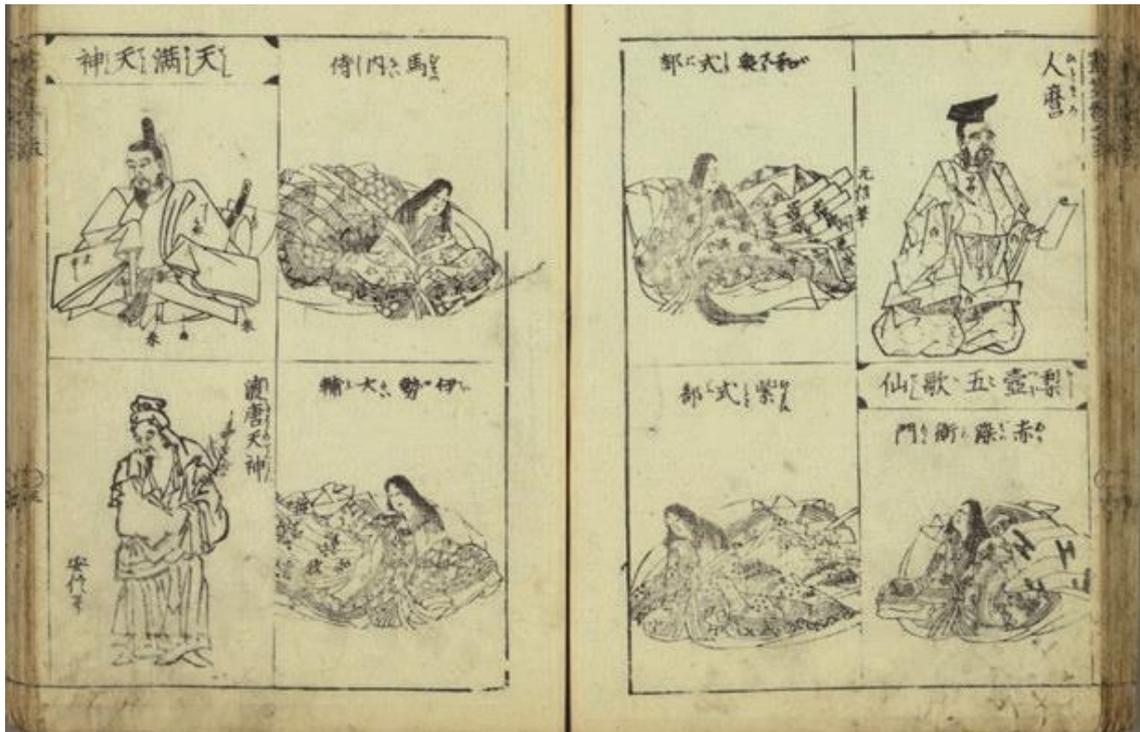
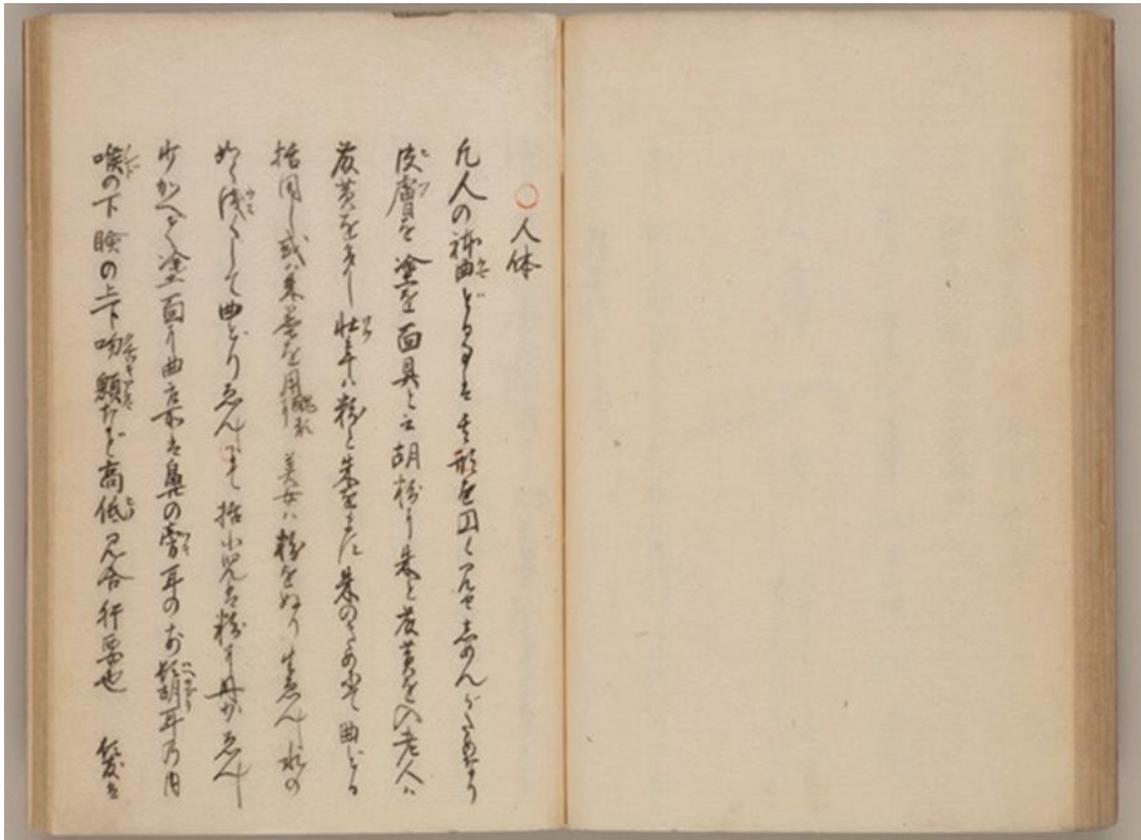


Figura 4 Hayashi Moriatsu, *Figure giapponesi*, Gasen, volume 5, 1721



Figura 5 Hayashi Moriatsu, *Il corpo umano e le immagini primaverili*, Gasen, volume 5, 1721



○ 人体

凡人の顔曲りもその形を因ててその人ごとく
皮膚を塗るを面具と云ふ胡粉と朱と炭を以て老人の
炭を塗りて壯年の粉と朱を塗りて朱のやうに曲り
括弧、或は朱を塗りて括弧、美女の粉をぬりて生る水の
ぬれぬれと曲りて老人の括弧、児を粉と丹がぬれ
少しく塗る面を曲るを鼻の骨耳の骨の明耳乃月
喉の下喉の上下顔の高低は各行異也 髪を

Figura 6 Tosa Mitsuoki, *Il corpo umano*, Honchō gahō taiden, 1690

CAPITOLO 3: La copia dal vero, il primo realismo e il genere del ritratto fra il 1750 - 1830 ca.

1. Il termine shasei 写生

Dopo aver ampiamente dimostrato come, nella prima sequenza di tempo compresa tra il 1603 e il 1750 ca., la didattica artistica del primo periodo Edo fosse profondamente incentrata sulla copia di manuali, e come questi venissero considerati centrali per la corretta trasmissione delle tecniche pittoriche, adesso è arrivato il momento di prendere in considerazione la sezione temporale successiva, la quale comincia dal 1750 ca. e finisce nel 1830 ca. In questo lasso temporale avviene infatti la diffusione e l'utilizzo della tecnica della copia dal vero e della resa realistica nell'arte giapponese, pratiche che in questo periodo vengono definite ambedue dal singolo concetto di *shasei* 写生. Questo termine, infatti, è stato utilizzato in questi anni del periodo Edo per esprimerle entrambe.

La copia dal vero e l'illusione realistica sono due tecniche distinte, e l'utilizzo di una non implica necessariamente l'esistenza dell'altra. Tuttavia, non si può neanche negare l'esistenza di una correlazione fra di esse. Al giorno d'oggi la copia dal vero viene considerata fondamentale per la giusta comprensione delle forme di qualsiasi soggetto si voglia riprodurre su carta. Lo scopo finale di questa pratica è quello di poter acquisire una memoria molto più accurata del soggetto in questione, e a sua volta essa permette di acquisire una padronanza nella sua rappresentazione molto più solida e veritiera. Lo studio diretto della forma dal vero, sommato ad una tecnica molto raffinata, aiuta l'artista a raggiungere un risultato decisamente più credibile agli occhi dell'osservatore. Di conseguenza si può affermare che lo studio dal reale sia di ausilio per una resa più realistica del soggetto rappresentato.

Come si andrà a vedere, per il caso dell'arte giapponese di periodo Edo il termine *shasei* ha mutato il suo concetto di partenza, ovvero quello di copia dal vero, andando ad assimilare durante il corso di questa era anche quello dell'illusione realistica, soprattutto per via dell'influenza dell'arte straniera. Come spiegato in precedenza, nonostante le restrizioni sul materiale proveniente dall'estero si vennero comunque a diffondere per primi i manuali artistici cinesi, i quali furono alla base della formazione didattica basata sul *funpon*, ovvero sulla copia dalle opere. Ora si andrà a vedere come, in contrapposizione a questi documenti, in questo segmento temporale intermedio del

periodo Edo inizia ad esserci la presenza di nuovi documenti portatori delle teorie della copia dal vero. Infatti, si andrà ad osservare ad un ritorno dell'utilizzo di questa tecnica. Per quanto riguarda invece il concetto di realismo, oltre all'arrivo e la diffusione dell'arte occidentale, si deve tener conto nuovamente dell'arte cinese: infatti, anch'essa possedeva già una tendenza al realismo, sviluppatasi oltre all'influenza dell'arte europea anche autonomamente.

Volendo analizzare le singole componenti del termine 写生., il primo carattere (写) significa “riprodurre, duplicare”; il secondo carattere (生) sta ad indicare tutto ciò che rientra nella categoria di “essere vivente”. Letteralmente, il significato di questo termine può essere inteso come “creare una copia dell'essere vivente”. Con questo termine, gli artisti del periodo Edo si riferivano a quella tecnica pittorica legata alla “copia dal vero”, quindi alla raffigurazione del soggetto a partire dall'osservazione del reale. Questa tecnica veniva contrapposta alle immagini basate sulla copia di altre opere. Secondo la definizione riportata nell'Enciclopedia Nipponica, viene espresso che:

「自然や事物を実際に見たままに描くこと。中国絵画では唐末ごろから、先人の作品を写し描く伝統的な「臨画」の方法に対して、実物を観察描写する写実的傾向が強まったが、「写生」はこの「臨画」に対することばとして使われた。また宋(そう)代からは、動植物など生きたものを直接描写する意味に使用されるようになった。わが国では江戸時代に、オランダ絵画の流入に伴い、円山応挙(まるやまおうきょ)らが写生を重んじた。」¹

Da questa iniziale definizione è possibile notare che in Cina la copia dal vero era una pratica ben diffusa da molto tempo nella cultura della produzione artistica cinese ed è

¹ “L'atto di disegnare la natura e le cose così come sono. Dalla Cina di fine periodo Tang (618-907), direttamente in comparazione con il termine *linhua* 臨画 (giapp: *ringa*), il quale veniva utilizzato per definire quelle opere copiate dai maestri antichi, viene utilizzato il termine *xie sheng* 写生 (giapp: *shasei*), il quale indica quella tendenza sempre più forte della resa realistica nella raffigurazione dell'oggetto reale. Dal periodo Song (960-1279), il termine *shasei* andò a specificarsi, indicando la rappresentazione diretta di flora e fauna. Nel Giappone del periodo Edo il termine *shasei* venne legato alle pratiche di disegno europee che furono importate attraverso i documenti provenienti dai canali di commercio olandesi. La scuola Maruyama ne fu particolarmente sostenitrice.”

Definizione presa e tradotta dall'enciclopedia *Nihon Daihyakka Zensho* (*Nipponika*) 日本大百科全書(ニッポニカ), <https://kotobank.jp/word/%E5%86%99%E7%94%9F-186198> (ultimo accesso: 05 aprile 2024).

interessante anche poter comprendere come questa fosse già posta in diretta contrapposizione alla tecnica legata alla copia delle opere antiche. Quindi è inevitabile porre nuovamente sotto esame l'influenza delle teorie pittoriche provenienti dalla Cina che si erano diffuse in Giappone, soprattutto perché precedentemente si è potuto osservare come in territorio giapponese la pratica della copia delle opere dei grandi maestri fosse il nucleo fondamentale della didattica artistica. Quindi è necessario comprendere cosa portò a favorire la copia dei manuali sulla copia dal vero e per quale motivo la pratica di quest'ultima non fu così d'impatto come lo è stata quella relativa a copiare le opere dei maestri.

La pratica della copia dal vero non è una pratica nata nel periodo Edo. Infatti, sempre secondo la definizione dell'Enciclopedia Nipponica, pare che la copia dal vero non fosse una pratica presente prima dell'arrivo di documenti provenienti dall'area europea. Tuttavia, recenti studi hanno dimostrato come questa tecnica fosse già messa in pratica anche nei periodi antecedenti quello Edo. E ciò viene dimostrato attraverso l'utilizzo del termine stesso nel tempo. Come prova del fatto che il termine *shasei* non era nato nel periodo Edo, o tramite l'influenza dell'arte proveniente dall'Europa avvenuta in quel periodo, Doris Croissant nel suo lavoro di ricerca mette in discussione l'utilizzo del termine all'interno della comunità artistica dell'epoca Edo ma non solo: secondo la studiosa, il termine *shasei* era infatti anche utilizzato in precedenza. Fino al tardo periodo Edo questo termine veniva adoperato per indicare bozzetti o studi di colore, sia che fossero fatti dal vero sia che fossero copia di modelli.² La presenza del termine in epoche precedenti è prova che la presenza della copia dal vero non era una tecnica nuova. Infatti, ad avvalorare lo studio appena citato, un'ulteriore ricerca svolta da Eugene Phillips, conferma come la copia dal vero non fosse una tecnica completamente estranea al mondo artistico giapponese delle epoche precedenti. Lo studioso ha dimostrato che nel quindicesimo secolo, quindi circa ben due secoli prima del periodo qui preso in esame, gli artisti già sperimentavano con questa tecnica, facendo bozzetti sia copiando dalla realtà sia da dipinti antichi. Qui Phillips pone in evidenza anche il termine utilizzato per rimarcare queste pratiche, *utsusu* 写す. Come si può notare il carattere associato è lo stesso presente nel termine *shasei* 写生, semplicemente qui in forma di verbo, e si può sempre considerare il suo significato come “trascrivere, duplicare, riprodurre”. Lo

² Doris CROISSANT, "In Quest of the Real: Portrayal and Photography in Japanese Painting Theory.", *Challenging Past and Present*, University of Hawaii Press, 2006, p. 157.

studioso specifica come il significato e l'utilizzo del termine fosse estremamente vago in quel periodo, in quanto poteva indicare sia l'atto di fare un bozzetto che quello di copiare qualcosa. Nello specifico per quanto riguarda la copia, lo studioso spiega come il significato di copiare non fosse interpretato come lo si interpreta oggi: la parola "copiare" oggi indica la creazione di un'esatta copia, mentre al tempo poteva riferirsi anche ad un processo più libero e interpretativo. Quindi specificando come il termine fosse utilizzato in modo generico per definire l'atto di copiare, in quel periodo esso veniva utilizzato in modo intercambiabile sia per quando si voleva copiare altre immagini preesistenti sia per quando si voleva copiare dalla realtà materiale. Lo studioso inoltre chiarisce che la tecnica della copia poteva includere diversi metodi di realizzazione: dalla copia di opere, alla copia di oggetti dalla realtà materiale, fino ad includere anche lo studio di statue, e per la preparazione dei ritratti gli artisti richiedevano la presenza dell'individuo per fare bozzetti dal vero.³ Le prime pratiche di bozzetto per il ritratto risalgono all'artista Sesshū Tōyō 雪舟等楊 (1420-1506), quindi all'incirca una secolo e mezzo prima del periodo analizzato.⁴

La pratica della copia dal vero pare fosse maggiormente rilevante per la riproduzione di animali e paesaggi rispetto alla rappresentazione del corpo umano. Si pensi, ad esempio, alla necessità di alcuni artisti di creare delle raccolte contenenti le stampe di luoghi famosi. Oppure si pensi come siano ricchi di dettagli i dipinti di vegetazione e di volatili, essendo questi temi classici sia della pittura cinese sia di quella giapponese e quindi onnipresenti all'interno del panorama artistico di quest'ultima. Invece per quanto riguarda lo studio del corpo umano, diversamente dalla scena artistica europea, in Giappone esso era percepito in modo diverso. Per ragioni puramente estetiche e filosofiche il soggetto rappresentato, sia che esso fosse un paesaggio oppure una vegetazione, era molto più stimato rispetto a quello della figura umana.⁵ A differenza degli artisti europei, i quali studiavano modelli del corpo a partire dalle singole sezioni fino alla padronanza della figura completa, la concezione giapponese di studio delle forme del corpo umano non era altrettanto legata a quella della copia dal vero.⁶ I manuali per il *funpon* che trattavano

³ Eugene Q. PHILLIPS, *The Practices of Painting in Japan, 1475 – 1500*, Stanford, Stanford University Press, 2000, p. 67.

⁴ Nel Kyoto National Museum è conservata un'opera, un rotolo ricco di bozzetti intitolato *Persone di vari paesi*, che si ritiene sia una copia dei bozzetti fatti da Sesshū durante la sua spedizione in Cina. Ivi, pp. 70-71.

⁵ Brenda G. JORDAN, Victoria WESTON, *Copying the Master and Stealing His Secrets: Talent and Training in Japanese Painting*, University of Hawaii Press, 2002, p. 229.

⁶ Brenda G. JORDAN, Victoria WESTON, "Epilogue", *Copying the Master and Stealing His Secrets: Talent and Training in Japanese Painting*, University of Hawaii Press, 2002, p.183.

della figura umana erano esclusivamente focalizzati sulla raffigurazione del corpo attraverso il concetto *xieyi* 写意 (lettura giapponese: *shai*), e quindi fossero legati all'idea del personaggio che si voleva rappresentare.

Avendo precedentemente delineato la base di partenza dell'arte giapponese di inizio periodo Edo, ora si vuole evidenziare un momento di passaggio, il quale presenta delle scelte stilistiche che venivano considerate alternative al tempo, e che invece sono bene radicate all'interno di esso. Queste scelte stilistiche saranno poi una chiave di passaggio verso la fine del periodo Edo e inizio del periodo Meiji.

Come già evidenziato, man mano che si allentarono le restrizioni sui documenti provenienti dall'estero e questi vennero fatti circolare, iniziarono a prendere piede sempre più quelle idee artistiche che al tempo erano considerate "alternative" nel mondo degli artisti. L'impatto originato dai documenti provenienti dai canali di commercio olandesi, si fece ancora più forte in questo secondo periodo. Quindi in modo graduale si vennero a formare nuovi discorsi e a creare materiali dove vengono esposte queste idee: se nel primo periodo Edo per il mondo didattico artistico era importante l'utilizzo della tecnica del *funpon* 粉本, la copia delle opere precedenti, ora si viene quasi a riscoprire l'efficacia della copia dal vero. Nell'ottica di questo lavoro, il ritorno alla copia dal vero può aver avuto delle ripercussioni sulla rappresentazione della figura umana: gli artisti di questo secondo periodo sviluppano un interesse per lo studio dell'anatomia umana e viene messa in discussione la tecnica del realismo, non solo quella dell'arte europea ma anche quello cinese. Nel caso di quest'ultimo, infatti, non solo i documenti testimoniano la presenza di una corrente realistica cinese, come già suggerito precedentemente, ma anche quella degli stessi rifugiati cinesi, i quali si erano stabilizzati a Nagasaki portando con sé il genere artistico del ritratto in stile Ming. Questa tipologia di ritratto era particolarmente nota per la resa efficace del volume, attraverso ombreggiatura e controllo della tonalità, la quale si ritiene si sia sviluppata a sua volta sotto l'influenza della pittura occidentale.⁷

La riflessione e la sperimentazione di queste tecniche, direttamente comparate al *funpon* 粉本, sono visibili a tutti i livelli all'interno del panorama artistico giapponese. Come si è potuto vedere, la scuola Kano ebbe un'enorme influenza nel determinare il metodo della didattica artistica del periodo Edo, e il favore verso il *funpon* è sicuramente legato al

⁷ Doris CROISSANT, "In Quest of...", cit., p.155.

potere di istituzione artistica ufficiale che essa possiede. C'è da sottolineare, tuttavia, che anche la scuola Kano stava cominciando a percepire l'influenza degli scambi interni alla comunità artistica. Nonostante la didattica della scuola Kano fosse estremamente focalizzata nel suo stile fino all'incirca la fine della prima metà del periodo Edo, ora anch'essa piano piano cominciò a modificarsi: dalla prima metà del diciannovesimo secolo, infatti, anche gli atelier Kano, soprattutto quelli legati a rami più periferici della linea familiare, si stavano modificando sempre più, andando ad ampliare le loro tecniche e la tipologia di risorse per la pratica artistica.

Nello studio di Jordan è stato appurato che a partire dal diciannovesimo secolo la scuola Kano stava iniziando ad includere nella propria attività pittorica diversi stili e metodi provenienti anche da altre scuole: sotto decisione autonoma, alcuni maestri decisero di aggiungere alla didattica altri generi pittorici come lo stile *rinpa* e delle immagini fluttuanti *ukiyo-e*. Oltre a questi, alcuni di essi cominciarono ad incorporare all'interno del loro insegnamento anche la pratica del *shasei*. Quindi nonostante la forte presenza del metodo della copia dai manuali, si è potuto concludere che la copia dal vero era una tecnica inclusa e più o meno praticata negli atelier della scuola Kanō.

In questo momento, successivo all'inizio del periodo Edo, la didattica artistica cerca di essere molto più inclusiva: i documenti criticano molto pesantemente la didattica artistica focalizzata sul singolo e unico stile e mettono più forza nel voler introdurre uno studio che sia arricchito di diverse fonti stilistiche, e fra questi ci sono anche quei documenti di provenienza europea. Probabilmente è grazie anche a questi ultimi che si è rivalutata la copia dal vero come tecnica pittorica.

Tani Bunchō e Maruyama Ōkyo sono due fra i maggiori esponenti di questa nuova didattica. Queste due figure furono decisamente molto rilevanti nella scena artistica di questo periodo e portarono dei cambiamenti che furono di forte impatto per l'arte da questo periodo in poi.

2. Maruyama Ōkyo e il ritorno al *shasei*

Maruyama Ōkyo 円山応挙 (1733-1795) era stato un artista operante nella Kyoto della seconda metà del diciottesimo secolo. Con una partenza non esclusivamente orientata verso l'arte, mentre lavorava per sostenersi imparò a dipingere. Ōkyo cominciò a studiare la pittura negli atelier Kanō in gioventù: fu istruito sullo stile iconico sotto il maestro

Ishida Yuutei 石田幽汀 (1721-1786), ma non gli piacque granché e quindi lasciò lo studio Kanō per procedere verso altre strade. In particolare, lui apprezzava con molta ammirazione le opere dei maestri cinesi, e queste gli furono indubbiamente di grande ispirazione. Imparò in quel periodo ad utilizzare un forte chiaroscuro, probabilmente il suo primo approccio alle tecniche pittoriche di stile occidentale, anche se la sfumatura del colore era una scelta stilistica presente già nella corrente pittorica cinese.

È importante analizzare Ōkyo in quanto egli fu uno dei primissimi sostenitori dello studio della pittura attraverso la tecnica del *shasei*. L'applicazione di questo metodo di studio del reale fu centrale per la formazione della sua singolare espressione artistica, e il suo interesse virava principalmente sulla copia dal vero di paesaggi, uccelli, e animali. Questa sua scelta fu quasi radicale all'interno della comunità artistica del periodo Edo. Infatti, diverse ricerche svolte in quest'ambito dimostrano che Ōkyo, assieme all'artista intellettuale Tani Bunchō, viene considerato fra i pionieri di questa pratica.

Questa sua preferenza si ricollega alla curiosità che possedeva nei confronti dei prodotti di provenienza europea, e in particolare i manuali e le opere d'arte europea, che arrivavano in Giappone tramite le vie commerciali. Questo lo portò ad includere nella sua espressione artistica la sua conoscenza delle tecniche dell'arte occidentale, come la resa del volume e della profondità e l'uso della prospettiva. Fu uno dei primi artisti che racchiuse delle tecniche alternative per suggerire il volume e lo spazio nella sua personale espressione artistica. Queste sue conoscenze acquisite trasformarono la sua arte, dandole quel suo caratteristico tratto volumetrico che definisce quasi tutte le sue opere d'arte.

La particolarità presente nella sua arte è acquisita attraverso pratiche che si potrebbero definire quasi inusuali e alternative rispetto ad altri artisti del suo tempo. Per l'appunto, egli spesso studiava i soggetti da dipingere non solo attraverso i manuali didattici e la raccolta di opere, ma li osservava direttamente nella realtà. I suoi bozzetti di flora e di fauna raccolti nel suo album *shaseichō* 写生帖 mostrano con molta chiarezza l'accuratezza dei suoi studi e la sua ricerca nella resa fedele del vero attraverso questo metodo di studio. E tale approccio per la riproduzione del reale si riflette immancabilmente anche nel suo modo di raffigurare l'essere umano: le sue figure possiedono una "materialità" quasi incomparabile rispetto agli altri artisti del suo tempo, fondata su una conoscenza approfondita dell'anatomia umana, fatta propria attraverso non solo sessioni di disegno dal vero, ma anche prendendo parte a dissezione di cadaveri,

attività non comune fra gli artisti dell'epoca.⁸ In particolare è possibile cogliere questa caratteristica nei ritratti di figure importanti come in questo *chinsō* (ritratto di un monaco religioso, vedi Fig 1⁹).

Durante la sua carriera Ōkyo fu anche criticato dagli artisti contemporanei, sostenendo che il suo procedimento di raffigurazione decisamente più “materiale” fosse una perdita di stile ed eleganza. Chi sosteneva queste critiche riteneva che la sua arte non potesse essere considerata tale in quanto non possedeva le giuste qualità estetiche.¹⁰

Ōkyo non pubblicò dei volumi per la didattica artistica, ma ci sono invece delle raccolte di sue immagini e bozzetti che possono essere utili per comprendere il suo modo di studiare e fare arte. Tuttavia, nonostante la mancanza di documenti di teoria del suo metodo, nello studio di Tinios sono state riportate le sue parole per quanto riguarda la rappresentazione della figura umana. In questa ricerca viene menzionata una tecnica utilizzata da Ōkyo per una rappresentazione più accurata e veritiera. Qui vengono riportate le parole del maestro, le quali mettono in chiaro che, in base alla sua conoscenza delle tecniche di disegno occidentali, una figura umana doveva essere creata partendo prima dal corpo nudo e poi vestendolo¹¹, come è possibile vedere nella Fig 2¹². Questo concetto è fondamentale per la rappresentazione di una tridimensionalità nascosta, ma percepibile attraverso la corretta rappresentazione del drappeggio.

La scuola Maruyama-Shijō e gli altri artisti del realismo

È interessante aggiungere che Ōkyo, nonostante non abbia lasciato nessun documento teorico che attesti il suo metodo didattico, oggi viene ritenuto fondatore dell'omonima scuola d'arte realistica. La scuola Maruyama-Shijō fu fondata a Kyoto: creato dalla fusione dei due studi, quello di Ōkyo a

⁸ Christine GUTH, *Art of Edo Japan: The Artist and The City 1615-1868*, Laurence King Publishing Ltd, 1996, p.78.

⁹ Fig 1, p. 71.

¹⁰ Chloe PEARCE, *Overcoming East and West: Artistic Identity in the Making of Modern Japanese Figure Painting.*, Wellesley College, 2021, pp.7-8.

¹¹ Ellis TINIOS, "Art, Anatomy and Eroticism: The Human Body in Japanese Illustrated Books of the Edo Period, 1615-1868.", *East Asian Science, Technology, and Medicine*, Vol.31, No.1, Brill, 2010, p.55.

¹² Fig 2, p.72.

Maruyama, e quello del suo successore Goshun a Shijō.¹³ Con la fondazione della sua scuola nacquero altre scuole che seguirono la stessa scelta estetica realistica. Il periodo Edo vide quindi la formazione di quattro scuole di realismo: Maruyama, Mori, Shijō, Kishi.¹⁴ La scuola di Ōkyo venne definita “neo-naturalista” per via delle scelte tematiche vicine alla corrente degli intellettuali ma con l’aggiunta delle pratiche tipiche dell’arte europea, le quali miravano ad un’osservazione più acuta del reale. La scuola, infatti, proponeva anche l’uso della prospettiva e il chiaro scuro, sempre tecniche provenienti dall’influenza europea.¹⁵

Fra gli allievi più noti della scuola bisogna senza dubbio presentare qui la figura di Watanabe Nangaku 渡辺南岳 (1767-1813). Fra le sue opere i ritratti delle *bijin*, o beltà femminili, suscitano particolare attenzione. La figura 3 dimostra il suo modo unico di rappresentare queste figure.¹⁶ Nel volto delineato da dei tratti quasi invisibili, leggere sfumature di colore evidenziano il trucco. Anche i dettagli del viso non sono pesantemente marcati con inchiostro nero ma definiti attraverso linee sottili e sfumature. La posa stessa, soprattutto attraverso l’inclinazione delle spalle, suggerisce tridimensionalità, e le pieghe dell’indumento conferiscono il volume del corpo sottostante. Ponendo questo ritratto in comparazione con il *chinsō* del maestro si può notare chiaramente la somiglianza della tecnica. La scuola dopo la morte di entrambi i fondatori Maruyama e Goshun venne estesa alla famiglia Kishi. È interessante notare come Kishi Gantai fu in grado di dare una nuova resa della figura umana. Questo è anche un periodo in cui il linguaggio gestuale del corpo viene raffinato. Tale linguaggio presente nella Figura 4¹⁷ fa comprendere come il soggetto rappresentato sia “pesante”, e come infatti Timon Screech suggerisce che si tratta di un nuovo tipo di realismo, ovvero riuscire a conferire la sensazione fisica presente nella figura:

“No one had included that realistic touch before. [...] but here too, when Gantai depicted a drunken Chinese literatus, he showed the man requiring much more muscular support than painters before him had felt they were required to capture [...]”¹⁸

¹³ Timon SCREECH, *Obtaining Images: Art, Production and Display in Edo Japan*, Reaktion Books & Hawaii University Press, 2011, p. 257.

¹⁴ <http://jameelcentre.ashmolean.org/collection/7/10235/10291> (ultimo accesso: 22 marzo 2024)

¹⁵ Timon SCREECH, *Obtaining Images...*, cit., p. 259.

¹⁶ Fig 3, p.73.

¹⁷ Fig 4, p.74.

¹⁸ Timon SCREECH, *Obtaining Images...*, cit., p. 259.

Secondo Screech, gli artisti giapponesi precedenti non avevano l'interesse di conferire attraverso la pittura questo tipo di sensazioni.¹⁹

L'autoritratto di Kishi Ganku²⁰, il padre di Gantai, mostra in modo molto chiaro la correlazione fra le scuole di realismo Maruyama-Shijō. Il volume del volto è suggerito in modo sottile tramite le lievi sfumature di colore, soprattutto attraverso le ombre che definiscono le cavità delle orbite oculari. Scelta interessante è quella di non definire i contorni con inchiostro nero ma di alleggerirli con una tonalità vicina alla carnagione del soggetto. Questa era una tecnica nuova e utilizzata spesso nel genere dei ritratti di questo periodo.

3. Le teorie di Tani Bunchō

Tani Bunchō 谷文晁 (1763-1841) è stato un artista appartenente alla corrente intellettuale *bunjin*²¹, attivo fra la fine del 1700 e la prima metà del 1800 nella capitale Shogunale. Anche se viene considerato parte del movimento intellettuale (va qui oppure come l'avevi scritto tu dopo arte?) d'arte su carta, diversamente dagli artisti *bunjin* della corrente collocata a Kyoto Tani Bunchō non limitava la propria fonte di ispirazione artistica alle sole opere provenienti dalla scuola Meridionale cinese, ma il suo interesse si orientò anche verso le altre espressioni artistiche.²² Questo suo libero approccio all'arte lo rese un artista poliedrico, in grado di sperimentare diversi stili pittorici, particolarità che poi divenne ampiamente visibile nel suo metodo didattico.

La sua formazione artistica cominciò a dodici anni nella scuola Kanō sotto la direzione del maestro Katō Bunrei 加藤文麗 (1706–1782), e qui imparò l'arte iconica Kano e le tematiche più classiche. Più tardi, dopo la morte di Bunrei, divenne allievo di Kitayama Kangan 北山寒巖 (1767–1801), artista appartenente alla corrente intellettuale. Il suo percorso nella formazione artistica e gli spostamenti che dovette compiere per il volere dello shogun alla quale era al servizio lo portarono a familiarizzarsi con diverse tipologie di dipinto; quindi non studiò solamente temi e stili della tradizione pittorica giapponese,

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Fig 5, p.75.

²¹ *bunjin* 文人, traduzione: persona di lettere.

²² Christine GUTH, *Art of Edo...*, cit., p.125

ma ebbe anche l'opportunità di apprendere le tecniche di pittura dell'arte cinese ed europea, soprattutto entrando in contatto con la comunità artistica presente a Nagasaki.²³

Nonostante la rigida costruzione gerarchia della società Edo, Tani Bunchō è anche noto per il suo modo dinamico di approcciarsi e interagire con la comunità artistica, in quanto fu in grado di saper creare attorno a sé una rete di conoscenze fatta di artisti provenienti da tutti i livelli della società, e riuscì a creare collegamenti e scambi anche fra di essi.²⁴ Nella capitale, egli favorì non solo la popolarizzazione degli incontri e i salotti fra artisti ma anche fu in grado di stabilire ottime occasioni per la pubblicizzazione delle loro opere.²⁵

Il costante contatto con pittori appartenenti a diverse tipologie stilistiche fu sicuramente uno dei punti che arricchì il suo percorso formativo, e che successivamente formò il suo metodo didattico. L'inizio del suo percorso artistico partì con l'acquisizione delle tecniche e tematiche classiche della scuola Kano, per poi ampliare il suo armamentario tecnico-creativo non solo spostandosi nell'area della corrente letterata ma anche entrando in contatto con altri artisti appartenenti ai diversi movimenti presenti sul territorio. Arricchito da questi, la sua arte dimostra grande flessibilità nella capacità di saper sperimentare e produrre opere con varie tecniche.

Tani Bunchō è principalmente noto per i suoi dipinti di paesaggi nello stile della corrente *nanga* 南画, lo stile della Scuola Meridionale, ma fu indiscutibilmente un artista che andò ben oltre la sua corrente di appartenenza.

La sua vasta conoscenza tecnico-artistica e il suo modo di interagire con il mondo artistico lo portarono anche a diventare una figura altrettanto importante all'interno dell'ambito della didattica artistica e dei discorsi relativi ad essa. Infatti, volendo esprimere sinteticamente l'opinione condivisa fra gli studiosi dell'arte giapponese, Tani Bunchō viene considerato l'artista più rilevante per quanto riguarda l'evoluzione della didattica artistica di periodo Edo.²⁶

Il suo metodo di didattica artistica riflette appieno il suo modo di approcciarsi all'arte e agli agenti interni alla scena artistica. Egli fu in grado di rivoluzionare totalmente la

²³ Ivi, p.124.

²⁴ Frank CHANCE, "In the Studio of Painting Study", *Copying the Master and Stealing His Secrets: Talent and Training in Japanese Painting*, University of Hawaii Press, 2002, p.61

²⁵ Christine GUTH, *Art of Edo...*, cit., p.125

²⁶ Si faccia riferimento a Frank CHANCE, "In the Studio of...", cit., p.61 ma anche Christine GUTH, *Art of Edo...*, cit., p.124-125.

pratica artistica su piani diversi: da un lato, per quanto riguarda la pratica in sé, a livello di contenuto e di metodo; dall'altro, per quanto riguarda la sua fruizione e per la libertà di divulgazione dei suoi insegnamenti.

Partendo da quest'ultimo aspetto, Bunchō non insegnava ad una stretta cerchia di allievi. I suoi insegnamenti erano aperti a studenti provenienti da qualsiasi classe sociale, sia maschi che femmine, e di qualsiasi età. Nell'ottica della nostra ricerca, l'approccio di Bunchō per la maturazione delle tecniche artistiche dimostra un contrasto netto con il classico metodo di insegnamento dell'arte del primo periodo Edo, precedentemente visionato. Questa preferenza nel diffondere l'arte è essenzialmente un altro riflesso di come fosse fondamentale per lui la comunicazione fra i diversi agenti del campo artistico: vedere come gli altri si avvicinano all'arte e cosa si può imparare dal confronto con questi. E questo suo atteggiamento verso l'arte e la sua maniera di interagire con gli altri artisti fu la scintilla per l'evoluzione della didattica artistica e quindi a sua volta della raffigurazione del corpo umano.

Passando al contenuto, la sua didattica prese indubbiamente spunto dai suoi anni sotto la guida del maestro Bunrei della scuola Kano. I suoi insegnamenti si basarono certo sul modello Kano, ma Bunchō apportò delle modifiche sostanziali che stravolsero il metodo di partenza: proprio grazie al suo grande interesse verso diverse correnti di pittura e alla sua voglia di sperimentare, il suo metodo didattico non fu limitato ai soli modelli utilizzati relativi ad una stretta selezione di stili pittorici, ma fece in modo che i suoi allievi sperimentassero numerosi stili, con un corpus di fonti primarie provenienti da materiali della scuola Kanō, dell'arte *bunjin*, arrivando ad includere risorse anche dall'arte europea quando disponibile. Per Bunchō l'imitazione e l'approccio a diversi stili era essenziale per lo sviluppo del processo creativo di ogni singolo artista. Come egli stesso aveva arricchito la sua arte mettendosi alla prova con diversi generi nel corso degli anni, la sua didattica poneva in prima linea questo suo modo di fare arte. La sperimentazione portata avanti grazie all'uso di molteplici stili era la chiave per il potenziamento delle tecniche personali del singolo artista.

Per quanto riguarda l'aspetto metodologico, senza alcun dubbio Bunchō sosteneva lo studio, e quindi la copia, di opere o di manuali appartenenti a svariati stili pittorici diversamente da ciò che succedeva nelle scuole Kano più severe, nelle quali ci si ostinava con lo studio esclusivamente focalizzato su una selezione di modelli ristretta che aveva l'obiettivo di tramandare lo stile unico della scuola. Ma oltre alla scelta di includere

diversi stili come rafforzamento delle proprie conoscenze artistiche, egli introdusse anche la pratica del *shasei* all'interno del suo metodo. Secondo Bunchō accostare la copia dal vero allo studio dalle opere antiche era altrettanto essenziale per il corretto sviluppo artistico.

L'obiettivo di Bunchō

Ponendo sotto esame i manuali e le raccolte di teorie artistiche di Tani Bunchō si comprende come il suo modo di vedere e fare arte furono un passo rivoluzionario per la didattica artistica giapponese in relazione alla copia dal vero. Con il suo intervento all'interno del dibattito artistico egli cercò di cambiare completamente il modello didattico proposto dalla scuola Kano per dare più importanza all'arricchimento di ogni singolo artista nella ricerca del proprio talento personale e delle sue preferenze. Come precedentemente accennato, il ruolo di Bunchō divenne centrale nello sviluppo di idee moderne nello studio della pittura giapponese.

È possibile senza ombra di dubbio affermare che egli riuscì a scardinare il concetto di studiare e trasmettere un solo stile, ampliando lo studio della pittura per arrivare all'inclusione di molteplici idee estetiche: lo studio degli antichi maestri era importante, ma lo era altrettanto lo studio dal vero e quello di diversi artisti appartenenti a correnti stilistiche diverse. Il suo metodo di insegnamento trasmise ai suoi allievi l'importanza di sviluppare il proprio stile personale, attraverso lo studio di molteplici abilità artistiche, le quali si possono coltivare solo attraverso una base di conoscenza alimentata anche dagli altri artisti.

L'influenza che Bunchō generò sulla pedagogia artistica ebbe ripercussioni anche nel tardo periodo Edo quando la cultura giapponese iniziò ad essere sempre più in contatto con l'Occidente. Bunchō oltre alla preservazione della pittura tradizionale preparò all'assimilazione della pittura ad olio. Infine i suoi insegnamenti furono così rivoluzionari che vennero incorporati come base per la costruzione del programma didattico dell'accademia artistica di Tokyo nel 1880.

Per comprendere al meglio la didattica di Bunchō, è necessario andare ad analizzare due manuali che dimostrano in modo concreto il suo metodo d'insegnamento.

Il Gakun (Precetti di pittura)

Questo manuale è presente in un saggio del 1919 dello studioso d'arte Umezawa Waken 梅澤和軒²⁷. In questo manuale vengono raccolti i principi fondamentali della didattica di Tani Bunchō, dove egli definisce in modo estensivo il suo interesse nell'ampliare il materiale di studio dei suoi allievi. In particolare, un suo studente riporta le sue parole riguardo il percorso corretto per la crescita artistica:

“The study of painting begins by copying numerous works of the ancients, and through listening to the transmitted knowledge of a teacher in order to learn the general meaning of old paintings. Next, one must search for the shapes of objects; when those forms are ascertained, they may be memorized and thereafter ripen in the heart. After this, one may escape from shasei [nature studies] and form an individual style [*ikka o nasu*]. These are the main points of *gaku* [the study of painting]”²⁸

La struttura definita da Bunchō è chiara. La comprensione delle opere antiche che passa attraverso la copia di esse e le conoscenze del maestro, sono senza dubbio una parte importante per l'allievo. Bunchō insiste anche successivamente andando ulteriormente a definire lo scopo finale di questa pratica:

“As the ancients stated, *gaku* begins with mastering the methods of a school and proceeds through individual development. Continuing, they say the basis is in strengthening the hand and capturing the traces of the brush. Once brush and ink are mastered, variations may be developed. Studying from nature as well, the mature student notices the differences between the objects of heaven and earth and the traces of the ancients.

For example, scholars who ignore the ancients merely put the flesh of the brush into ink and onto the paper and do not develop forceful breath [*ki*; Ch. *qi*].”²⁹

Tuttavia, dalle sue parole è possibile evincere che dopo la copia delle opere antiche sia necessario allenare anche le proprie doti artistiche con la copia della realtà. Tuttavia, Bunchō definisce anche delle limitazioni legate a questa tecnica se mal applicata:

Those who study paintings but do not learn from natural objects fail to develop skill. [...] Conversely, if one approaches the objects too closely, and tries merely to copy their forms, the painting lacks force and cannot reach the summit of achievement. With this provision,

²⁷ Frank CHANCE, "In the Studio of...", cit., p. 69.

²⁸ Ivi, pp. 60-61.

²⁹ Ivi, pp 69-70, 226. Il termine “forceful breath” qui originariamente è trascritto con il carattere *ki* 氣 (in cinese, *qi*), ed è traducibile in “forza vitale” o “energia vitale”, come suggerisce studioso Frank Chance alla luce del contesto racchiuso nella frase.

nature should be recorded in the heart; thereafter technique may allow imitations that seem real.³⁰

Poi, aggiunge alcune note che riassumono i punti principali del suo metodo:

“The study of painting best follows the outline above: first, study the ancients, then from nature; after this, changes may be introduced and an individual style created. If one never learns from the ancient masters, his paintings lack character; shapes are formed but they are not worth viewing. Such is not the true study of painting; [...]

Abstain from mere portrayal of objects, as this is the source of failure to make progress.”³¹

Quindi il primo passo della sua didattica è sempre il *funpon*, con la copia da opere di maestri noti, in quanto questo conferisce la giusta tecnica per l'utilizzo del pennello. Il secondo punto è la copia dal vero. La copia di oggetti garantisce la corretta comprensione delle forme, e l'allievo, seguendo questa pratica, era in grado di riprodurre forme più credibili su carta.

Secondo Bunchō, la copia dei modelli e la copia dal vero, se prese separatamente, non sono sufficienti per acquisire la padronanza di una tecnica efficace. Per far nascere un artista di successo bisogna sommare la pratica di entrambe, in quanto ambedue possiedono due fini diversi nella costruzione dello stile maturo ed esteticamente apprezzabile. Il giovane artista che seguiva queste direttive potenzialmente avrebbe formato un suo stile personale (*ikka*³²).

Dall'analisi di questo manuale si può dunque evincere i principi fondamentali che stanno alla base del metodo di Bunchō. Nel secondo manuale invece Bunchō fa risaltare lo studio della rappresentazione umana.

Il Shazanrō byōhō 写山楼描法

Fra i diversi volumi legati alla didattica di Tani Bunchō, per il tema dello studio della rappresentazione della figura umana c'è una pubblicazione che è degna di essere presa in

³⁰ Ivi, p. 70.

³¹ Ibidem.

³² Con *ikka* 一家, lett. “casa”, si intende che l'artista, se ha sviluppato uno stile particolarmente maturo, avrebbe il potenziale di aprire un suo studio per trasmettere i suoi insegnamenti e quindi dare il via ad un suo “filone” stilistico.

considerazione: il *Shazanrō byōhō* 写山楼描法 (Metodi di disegno del Shazanrō). Il nome di questo manuale deriva dal suo omonimo studio d'arte, Shazanrō. Il documento originale risulta non reperibile. L'unica copia rimasta è un'edizione del 1893. Questo manuale è un'effettiva raccolta di modelli per la copia o per la pianificazione di un'opera. Esso è ricco di informazioni per la raffigurazione dettagliata del volto. Contiene diverse illustrazioni, fra le quali tavole contenenti varie prospettive del volto (figura 6³³), numerose varianti per i tratti fisionomici come diverse tipologie di occhi (figura 7³⁴), nasi, bocche, e anche dei peli facciali. Oltre ai dettagli caratteristici del volto, Bunchō inserisce nel suo lavoro anche un'illustrazione dove riporta dei segni che delineano il corpo³⁵, in modo molto simile alle illustrazioni di Ōkyo. In questo caso non indicano in modo completo la struttura anatomica, ma delineano invece una sagoma, che comunque contribuisce a comprendere chiaramente la tridimensionalità della posa del personaggio nello spazio.

Un altro punto interessante di questo manuale è anche la presenza di un accurato studio del drappeggio³⁶. Bunchō raccoglie nel suo manuale diversi modi di fare il drappeggio attraverso uno specifico utilizzo del pennello: il taglio della pennellata può marcare la morbidezza o rigidità e peso del tessuto, e ciò diventava un aspetto caratteristico del personaggio da rappresentare.

Le immagini qui presenti sono decisamente importanti per la rappresentazione del corpo poiché dimostrano come in questa seconda fase del periodo Edo ci fosse la presenza di un accurato studio della figura umana, e si sente la necessità degli artisti di fare una ricerca per la pianificazione della struttura del corpo e della sua tridimensionalità. Sia in questo manuale come in quella serie di bozzetti di Ōkyo, si può notare come fosse fondamentale costruire una forma base, uno "scheletro" composto da sagome per comprendere più a fondo la posizione del corpo che si voleva riprodurre.

Questo era uno dei primissimi manuali d'arte giapponese specializzato nell'aiutare l'artista nella realizzazione di ritratti, in quanto raccoglie immagini e istruzioni focalizzate nel catturare la figura umana e i suoi diversi dettagli. La presenza di manuali didattici che includevano la figura umana non è una novità ma sicuramente questo specifico manuale dimostra, rispetto ai suoi predecessori, una focalizzazione sul corpo umano nettamente

³³ Fig 6, p.75.

³⁴ Fig 7, p. 75.

³⁵ Fig 8, p.76.

³⁶ Fig 9, p.76.

superiore. Come già definito i manuali erano per la maggior parte semplici raccolte d'immagini di personaggi noti, o erano documenti che raccoglievano in essi diversi soggetti, fra i quali quello umano occupava una sola sezione, a volte neanche illustrata. Con il manuale *Shazanrō byōhō* viene invece delineata una netta specificazione del materiale didattico per quanto riguarda la raffigurazione del corpo, spingendosi alla ricerca dei singoli dettagli, i quali sono specifici e vengono realizzati con meticolosa accuratezza. Questo manuale dimostrò decisamente la presenza di un cambiamento che dà il via ad un nuovo metodo didattico, un nuovo modo di studiare il corpo umano per il genere del ritratto nell'arte giapponese di metà periodo Edo.

4. Il ritratto nel periodo Edo e la questione del realismo

Nella prima parte del periodo Edo si è potuto mettere in luce la prima fase della didattica artistica e dei discorsi sull'arte in Giappone, andando a rimarcare come quei manuali didattici per l'arte fossero decisamente più generali, raccogliendo in un singolo documento molteplici soggetti pittorici senza mai arrivare ad una specializzazione della rappresentazione pittorica dell'uno o dell'altro. Nella seconda fase del periodo si è potuto invece vedere come ci sia una diversificazione del materiale didattico artistico, arrivando a pubblicazioni sempre più distinte per tipo di soggetto: come appena visto, questa seconda fase è infatti marcata dalla presenza di manuali più specifici per il genere del ritratto nell'arte giapponese.

Fino a questo punto è stata posta al centro la didattica, fondamentale per capire la base del processo artistico dell'arte giapponese. Per completezza, ora si vuole mettere in chiaro le peculiarità dell'effettivo prodotto finale del processo creativo. Si sente la necessità di analizzare quello che al tempo era stato il genere del ritratto, con l'obiettivo di riuscire a cogliere la totalità della rappresentazione umana fino a questo punto della storia dell'arte giapponese Edo. Quindi, conoscendo ora le teorie relative alla didattica artistica, adesso si vuole osservare la rappresentazione del corpo nei prodotti del genere ritrattistico. Cercando di costruire una panoramica più completa possibile, l'intento è quello di far emergere le caratteristiche e lo sviluppo di questo genere nell'arco di tempo compreso fra l'anno 1603 e l'anno 1830 ca. Inoltre, si tratta di analizzare il contrasto che questo genere provoca in relazione alla scelta estetica del realismo, la quale è decisamente più presente

nelle correnti straniere che entrano in contatto con il mondo artistico giapponese di questo periodo.

Il ritratto era un genere che occupava una posizione particolare nella scena artistica giapponese. Durante il periodo Edo, il ritratto era uno dei generi pittorici di minore importanza rispetto ad altri più focalizzati sulla rappresentazione di paesaggi o sulla raffigurazione della flora e della fauna ma, nonostante ciò, era comunque diffuso e praticato. È necessario quindi tenere bene a mente la sua particolare varietà, sebbene esso abbia un'importanza relativamente minore rispetto agli altri generi all'interno della totalità dell'arte giapponese.³⁷ Infatti è possibile trovare delle sottocategorie che demarcano diverse tipologie di ritratto.

Il ritratto era presente in periodo Edo, ma le sue radici risalgono alle epoche precedenti. Partendo dalle origini, si era diffuso in Giappone prendendo inevitabilmente ispirazione dall'arte proveniente dal Continente. Questa tipologia di raffigurazione seguiva quindi, quasi come tutto il resto del mondo artistico giapponese, le connotazioni e i principi legati all'estetica cinese ed era costruita seguendo i principi della teoria artistica proveniente dalla Cina.

Come si è potuto comprendere dalle pratiche didattico-artistiche della precedente sezione temporale l'artista doveva raggiungere due obiettivi maggiori attraverso la sua espressione artistica: la trasmissione dello "spirito" attraverso il pennello e il tratto calligrafico, i due aspetti fondamentali dell'arte giapponese. Si è già potuto affermare come fosse importante saper tramandare lo spirito del maestro attraverso il corretto tratto calligrafico era il mezzo: questo strumento diventa il tratto distintivo dell'artista nonché elemento fondamentale per comprendere anche il livello della sua abilità e la sua personale estetica. L'osservatore deve focalizzarsi sull'"espressività" del tratto dell'artista e deve saperlo leggere. Questo dimostra come la pratica della pittura in Giappone fosse inseparabile dalla pratica della calligrafia.³⁸ Qui, tuttavia, è fondamentale marcare una distinzione: se nel praticare il *funpon* l'obiettivo finale era quello di saper conferire lo "spirito del maestro", quindi di sapersi esprimere con il pennello nella stessa maniera del maestro, nel genere del ritratto era anche fondamentale saper portare la somiglianza del soggetto, e saper includere il suo "spirito" nel dipinto. Tale prerogativa era già presente

³⁷ Chloe PEARCE, *Overcoming East and West...*, cit., p. 22.

³⁸ Chloe PEARCE, *Overcoming East and West...*, cit., pp. 20-21.

nell'arte ritrattistica proveniente dalla Cina. E qui è doveroso aprire una parentesi relativa alla pittura di genere ritrattistico cinese.

Fra gli antichi pittori cinesi noti per i loro ritratti, Gu Kaizhi 顧愷之 (ca. 345—ca. 406) era un rinomato artista e politico. Rivestì la carica di ufficiale dell'Imperatore e fu anche poeta e calligrafo di talento. Scrisse dei documenti di teoria sulla pittura cinese, di cui sono stati trovati tre trattati. I suoi dipinti erano noti per essere estremamente vicini alla realtà, tanto da diventare soggetti di note leggende. Due di queste leggende sono particolarmente interessanti da esaminare nell'ottica di questo studio.

La prima di queste è utile per comprendere la concezione ideale legata alla raffigurazione di dipinti realistici di persone. Infatti, la leggenda racconta di quando l'artista, dopo aver concluso il ritratto di una giovane, prese un chiodo e trafisse il dipinto nell'area del petto della ragazza. La sua controparte reale sentì il dolore finché l'artista non rimosse il chiodo dal dipinto.³⁹ Essa mette bene in evidenza il tabù legato a dipinti troppo realistici ritenuti opera di stregoneria, idea che passerà successivamente anche in territorio giapponese. Riprendendo, invece, il concetto di trasmissione dello spirito, la seconda leggenda chiarisce il modo corretto di realizzare un ritratto che potesse essere considerato di alta qualità secondo l'estetica artistica cinese. Per gli artisti del Continente il ritratto doveva racchiudere:

“A likeness should convey not only the physical features of the sitter, but also his individual aura.”⁴⁰

Questo era l'obiettivo fondamentale che i pittori cinesi dovevano raggiungere nella riproduzione delle sembianze del soggetto. Questa leggenda inerente alla vita dell'artista riporta una conversazione fra lui e un suo allievo, il quale, guardando uno dei ritratti del maestro, gli chiese per quale motivo non avesse inserito le pupille nel dipinto. Gu gli rispose che ciò che veniva definito come “illustrare lo spirito attraverso la riproduzione dell'apparenza” (*chuanshen xiezhao*) dipendeva esattamente dalla presenza di queste nel dipinto.⁴¹ La formula descritta dal maestro suggeriva come originariamente un ritratto potesse essere definito non solo attraverso l'aspetto esteriore della persona, ma anche il modo in cui la presenza dell'”aura” del soggetto dovesse essere rappresentata in un

³⁹ È possibile trovare questa leggenda nel *Lidai Minghua Ji* 歷代名畫記 (Famosi dipinti della storia, 847), di Zhang Yanyuan 張彥遠.

⁴⁰ Doris CROISSANT, "In Quest of...", cit., p. 154.

⁴¹ Ivi, p. 155.

dipinto. La stessa formula, in successivi documenti si trasformò diventando “utilizzare la forma per descrivere lo spirito” (*xiezhao chuanshen*).

L’approccio realistico del maestro e il suo metodo di riproduzione dello spirito vennero tuttavia aspramente criticati da altri artisti cinesi di epoche successive.⁴² La riproduzione della verosimiglianza venne aspramente disapprovata, e il suo concetto iniziò a diventare progressivamente problematico, entrando in netto contrasto con ciò che poteva essere considerato al tempo come “arte alta”. Le teorie pittoriche cinesi successive, infatti, esprimono chiaramente disprezzo verso il genere del ritratto finché questo non venne completamente escluso dalla sua stessa categoria.⁴³ Comunque il genere riuscì a mantenersi, come pure all’interno di esso la scelta stilistica della verosimiglianza e l’importanza della presenza dello spirito.

Nonostante questi cambiamenti si ritiene che nei ritratti in Cina, ma anche in Occidente, ci fosse decisamente una ricerca del realismo. Le pratiche cinesi ed europee erano molto sofisticate nell’uso dei pigmenti e di conseguenza erano più efficaci nel rappresentare la presenza del soggetto. Ma nell’arte giapponese era più importante la somiglianza, che la verosimiglianza.⁴⁴

E quindi nel Giappone del periodo Edo, il genere del ritratto si sviluppò in diverse forme seguendo una particolare procedura. Tenendo conto del tipo di soggetto da immortalare nell’opera, secondo lo studio di Screech i ritratti possono essere suddivisi in tre categorie principali: i ritratti formali, quelli informali e i ritratti di soggetti licenziosi.⁴⁵

Partendo dalla prima categoria, i ritratti formali, questa tipologia di dipinti era utilizzata per gli individui più rilevanti all’interno della società giapponese di quel tempo, ovvero capi militari, persone illustri, e soggetti appartenenti alla sfera religiosa particolarmente importanti. Un dettaglio curioso è che fra le persone rilevanti del tempo, né l’imperatore né lo shogun venivano rappresentati direttamente in un ritratto poiché la propaganda e il simbolo di potere, nel loro caso, era conferito e sottinteso attraverso l’utilizzo di soggetti naturali.⁴⁶ Nel loro caso venivano dipinti dopo la fine della loro carriera o *post mortem*.

⁴² Si vada a vedere il poeta Su Shi 蘇軾, noto esponente della pittura letterata cinese che criticò aspramente il modello proposto da Gu. Doris CROISSANT, "In Quest of...", cit., p. 155.

⁴³ Doris CROISSANT, "In Quest of...", cit., p. 155.

⁴⁴ Eugene Q. PHILLIPS, *The Practices of...*, cit., p.163

⁴⁵ Timon SCREECH, *Obtaining Images...*, cit., p.188.

⁴⁶ Chloe PEARCE, *Overcoming East and West...*, cit., p. 23.

In questa categoria di ritratto, rispetto alle altre, vengono incluse anche quelle opere che ricercavano maggiormente la rappresentazione realistica del soggetto. Inizialmente, in Giappone il ritratto realistico si era sviluppato come una espressione dell'arte Buddista, la cui origine risale all'ottavo secolo dopo Cristo, per poi espandersi nella raffigurazione di numerosi soggetti. Quindi il ritratto realistico fu un genere presente da ben prima del periodo Edo. È chiaro che lo stile realistico di questi dipinti fosse ispirato alle opere provenienti dalla Cina. Il termine utilizzato per indicare questi dipinti era *shōzō* 肖像, il quale era un termine già presente nei documenti del tardo quindicesimo secolo. La procedura per la riproduzione di un ritratto partiva proprio dal bozzetto (*kamigata* 上方)⁴⁷, per poi procedere al completamento dell'opera secondo questo ordine: l'artista disegnava inizialmente il volto per poi aggiungere il resto del corpo secondo delle regole stilistiche prefissate. Attraverso questo genere, la ricerca verso la verosimiglianza arrivò al suo apice con i dipinti di monaci zen, detti *chinsō* 頂相, prodotti dal tredicesimo secolo in poi.⁴⁸ Un altro termine venne utilizzato per indicare il ritratto, *shashin* 写真. Questo termine, tuttavia, in Giappone non era parte della lingua comune prima del diciottesimo secolo. Il primo ad utilizzare questo termine fu Nakayama Kōyō nel suo manuale *Gadan keiroku* 画譚雞肋 (Discorsi sulla pittura, 1775) già citato. Si ritiene che Nakayama prese questo termine dal manuale cinese *Lidai Minghua Ji* 歷代名畫記 (Famosi dipinti della storia, 847), opera del pittore Zhang Yanyuan 張彥遠 (815 circa – 877 circa)⁴⁹, dove viene utilizzato il termine *xiezhen* (da qui deriva *shashin*) per indicare in modo specifico la riproduzione della fisionomia del volto.⁵⁰

In Giappone, assieme all'importazione dello stile realistico venne trasmesso anche il tabù legato al realismo nell'arte. Come visto precedentemente attraverso le leggende di Gu Kaizhi, la teoria pittorica cinese condannava la resa realistica e la vicinanza alla verosimiglianza come arte fasulla o stregoneria. Infatti, secondo queste teorie la resa realistica era permessa solo per quelle che potevano essere definite immagini magiche, dette anche *jutsuga* 術画. Allo stesso modo, ovvero copiando gli intellettuali cinesi, la

⁴⁷ Eugene Q. PHILLIPS, *The Practices of...*, cit., pp.152-159.

⁴⁸ Doris CROISSANT, "In Quest of ...", cit., p. 155.

⁴⁹ Zhang Yanyuan era stato uno storico dell'arte, calligrafo e pittore della Cina di epoca Tang (618 - 907).

⁵⁰ Doris CROISSANT, "In Quest of ...", cit., p. 156.

corrente dei letterati presente in Giappone condannava la resa realistica. Il già menzionato artista Nakayama Kōyō criticava questo tipo di tecnica come deleteria, e giudicava i suoi colleghi per la loro ammirazione verso questa scelta stilistica. L'illusione della realtà era, secondo lui, un mezzo di espressione becerato per fare arte. Questo valeva sia per opere di produzione giapponese, che opere cinesi o europee. La resa realistica venne stigmatizzata come magia e quindi non arte.

Il tabù proveniente dalla Cina non era il solo elemento che scoraggiava gli artisti giapponesi nella ricerca del realismo. Questo, infatti, era supportato anche da un concetto appartenente alla corrente del neoconfucianesimo, il quale mostra una certa diffidenza nel “copiare esattamente la realtà” nell'arte. In accordo con il tabù inerente alla magia, secondo Nakayama era possibile solo con i dipinti di antichi ma non per i dipinti di alta qualità. Fra i praticanti di questa tipologia, l'illusione realistica era percepita come falsificazione della realtà.⁵¹

C'è da sottolineare però anche un terzo aspetto, ovvero quello estetico, che ha determinato la preferenza per uno stile più bidimensionale e dalle fisionomie standardizzate: lo stile realistico, infatti, non viene ritenuto abbastanza raffinato per il canone artistico giapponese. Tsubaki Chinzan 椿椿山 (1801 - 1854), pittore intellettuale e allievo sia di Tani Bunchō che Watanabe Kazan, commenta il discorso sul ritratto realistico con le seguenti parole in una lettera dalla data non certa, probabilmente di tratta dell'anno 1845:

“In the ancient times of Tang and Song [seventh-thirteenth centuries], they valued accurate depiction [*shasei*] as paramount. But accurate depiction has the potential to be either elegant [*ga*] or vulgar [*zoku*].”⁵²

Probabilmente a causa di questi tre principi, il genere del ritratto subì una progressiva standardizzazione, in particolare per quanto riguarda l'aspetto delle fisionomie del volto. Quindi i ritratti risultano molto spesso bidimensionali, nonostante il viso posto a tre quarti conferisca un senso del volume. Tuttavia, caratteristica importante sono i distintivi singoli tratti facciali che spesso sono connotati su dei modelli prefissati, come si è potuto vedere nella figura del manuale *Shazanrō byōhō* di Tani Bunchō. Questi erano specifici e codificati, in quanto dovevano rappresentare il carattere del soggetto attraverso la corretta definizione dei tratti facciali. Quindi l'obiettivo dell'artista era di riuscire ad includere quei tratti che il dato personaggio ritratto possedeva: caratteristiche di personalità come

⁵¹ Ivi, p. 158.

⁵² Timon SCREECH, *Obtaining Images...*, cit., p.203

rettitudine, fierezza, lealtà, saggezza si dovevano esprimere attraverso certe specifiche fisionomie facciali. Queste andavano sicuramente incorporate nel ritratto, ed erano considerate fondamentali per l'accuratezza nel riportare la perfetta somiglianza. Quindi questi ritratti non raffiguravano il soggetto com'era nella realtà ma, con la presenza dei tratti facciali connotati per definire la persona ritratta, lo allontanava dalle fisionomie della figura reale.⁵³ Come esempi iconografici per questa categoria, oltre al chinsō di Ōkyo già qui presentato (figura 1⁵⁴), è interessante poter analizzare altri due dipinti che ritraggono lo stesso soggetto (figura 10 e 11⁵⁵). Il protagonista è Kakinomoto no Hitomaro, uno dei poeti più importanti del *Man'yōshū* 万葉集, ovvero la più antica raccolta di poesie *waka*. Il primo esempio è di Kano Tan'yū, del 1648, il quale dipinge il poeta in una posa classica: seduto a tre quarti con il volto rivolto verso sinistra. I soggetti importanti vengono spesso rappresentati in questa posa rigida, la quale conferisce un aspetto molto formale al soggetto. In contrapposizione, il secondo esempio di Tani Bunchō, invece, riprende il poeta in modo molto più espressivo, raffigurandolo in una sua riconoscibile posa rilassata, dove il corpo è rivolto verso destra ma il volto guarda verso sinistra e il braccio appoggiato su un sostegno raccoglie tutto il peso del corpo. Anche la colorazione è decisamente differente: nel primo esempio i colori sono uniformi e piatti, nel secondo invece si possono notare leggere sfumature che danno più vita e profondità al volto.

Adesso, per quanto riguarda la seconda categoria, quella dei ritratti informali, questi comprendono invece tutti quei disegni fatti per un'occasione di scambio cortese, in un ambiente di amicizia. Questi ritratti sono composizioni molto rapide, eseguite direttamente sul luogo di ritrovo.⁵⁶ La velocità nella realizzazione del ritratto conferisce non solo l'idea dell'ambiente rilassato, ma anche la spontaneità dell'artista nella creazione dell'illustrazione.⁵⁷ Questa, ovviamente, essendo realizzata con molta rapidità, a volte anche tramite un solo semplice tratto, definisce in modo molto semplice e coinciso il soggetto che viene ritratto. L'obiettivo, in questo caso è conferire l'emozione del momento. Per via del contesto in cui venivano prodotti, essi erano spesso in bianco e nero, raramente a colori. Secondo lo studioso Timon Screech, tale particolare conferiva anche un collegamento con la tipologia di pittura *kanga*.⁵⁸ Inoltre, egli aggiunge che i soggetti

⁵³ Ivi, p.183.

⁵⁴ Fig 1, p.71.

⁵⁵ Fig 10 e Fig 11, p.77.

⁵⁶ Timon SCREECH, *Obtaining Images...*, cit., p.188.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Ibidem.

rappresentati sono collocati in un emisfero diverso rispetto ad altri personaggi più importanti, che per l'appunto venivano ritratti in un altro modo, a sua volta regolamentato. Questo aspetto collegava concettualmente questo genere di dipinti come arte al di fuori delle codificate regole sociali. Era una tipologia di dipinto molto esclusivo che comunica un momento fra amici, dei quali ci si poteva fidare. Qui ne viene riportato un esempio di Tani Bunchō⁵⁹. Questo autoritratto dimostra come la figura venga definita con dei semplici tratti calligrafici: essa è completamente priva della formalità dei ritratti precedenti. A tutti gli effetti questa tipologia di ritratto è sicuramente quella più rappresentativa di come per l'arte giapponese la somiglianza fosse più importante della "verosimiglianza".

L'ultima tipologia, la terza, includeva, invece, ritratti di soggetti licenziosi ovvero di attori Kabuki (*yakusha-e*, 役者絵) o di beltà femminili (*bijin-ga*, 美人画). Questi ritratti rientrano per gran parte nel genere artistico delle immagini del mondo fluttuante *ukiyo-e* e richiamano più lo stile di pittura *waga*, quella in stile tradizionale giapponese contrapposta al *kanga* (la pittura in stile cinese) per via della ricchezza e intensità dei colori. Tali ritratti, però, avevano spesso il solo e semplice scopo di essere cartoline commercializzabili della loro immagine.⁶⁰

Fra gli artisti più noti per i loro ritratti di attori di kabuki è sicuramente importante citare Katsukawa Shunshō 勝川 春章 (1726-1793). Maggiore esponente dell'omonima scuola, fu uno dei più noti artisti nel genere degli *ukiyo-e* e, in particolare, delle stampe di attori, anche se le sue illustrazioni di *bijin* vengono oggi altrettanto stimate. Qui vengono riportate due sue opere. Nella prima sono rappresentati due attori *kabuki*, Ichikawa Raizō e Ōtani Hiroemon III⁶¹, decisamente noti al pubblico giapponese per le loro interpretazioni, raffigurati nella loro interezza in pose molto rigide ma al contempo espressive. La rappresentazione degli attori *kabuki* solitamente richiedeva di essere ritratti in piedi, fermi nelle pose teatrali classiche (il quale termine tecnico è *mie* 見得) ricche di movimenti lenti ed enfaticizzati, sia corporei che facciali, per il raggiungimento della massima espressività. Fra le stampe di attori sono anche molto comuni dei primi piani dei loro volti, sempre raffigurati in posa per catturare i particolari delle loro espressioni, specialmente quella degli occhi. Se spesso gli attori vengono raffigurati a tre quarti, in

⁵⁹ Fig 12, p 78.

⁶⁰ Timon SCREECH, *Obtaining Images...*, cit., p.191.

⁶¹ Fig 13, p.79.

questo successivo esempio si può vedere, invece, la stampa raffigurante l'attore Ichikawa Danjūrō V (figura 14⁶²) in una posa *mie* di profilo. Il profilo non è una scelta molto frequente nell'arte di periodo Edo, e la sua presenza nelle stampe è molto probabilmente dovuta al fatto che nel teatro ci fosse questa specifica posa⁶³, che in questo specifico caso l'artista ha voluto immortalare in codesta sua stampa.

È interessante qui presentare anche il lavoro dell'artista Utagawa Toyokuni I 初代歌川豊國 (1769-1825), il quale all'epoca era richiestissimo per le sue stampe di attori. Qui viene riportato un suo manuale risalente al 1817 per lo studio delle figure di attori intitolato Yakusha Nigao Hayageiko 役者似顔早稽古 (Studio rapido di ritratti di attori). In esso vengono raccolti dei modelli per lo studio e la rappresentazione della figura umana molto simile a quelli di Maruyama Ōkyo e Tani Bunchō precedentemente analizzati. Anche questo manuale è molto dettagliato, in quanto presenta non solo la costruzione delle parti del corpo (figura 15⁶⁴) ma include anche diverse illustrazioni dei volti per specifici ruoli, vari tipi di acconciature e altrettanti dettagli fisionomici (figura 16⁶⁵).

Per quanto riguarda le beltà femminili, oltre agli artisti appena citati ci sono due pittori, spesso nominati nel genere delle *bijin-ga* che è necessario menzionare: Suzuki Harunobu 鈴木春信 (1725 circa-1770) e Kitagawa Utamaro 喜多川歌麿 (1753-1806). Questi due nomi sono particolarmente noti nella produzione di ritratti di bellezze femminili. Spesso queste figure vengono rappresentate in pose semplici, dai tratti delicati e con vesti colorate, che marcano il loro grado sociale e la moda del tempo, assieme alle acconciature.

Il primo esempio qui presentato è una stampa di Suzuki Harunobu che raffigura tre cortigiane con due giovani assistenti in parata⁶⁶. Il modo in cui Harunobu dipinge i volti delle giovani è molto iconico: visi rotondeggianti e i lineamenti del volto delicati ed appena accennati; anche gli arti visibili sono minuti, come per esempio si deduce dalle mani piccole e dalle dita snelle.

⁶² Fig 14, p. 80.

⁶³ La posa *mie* di profilo (*yoko mie*, 横見得) fu utilizzata per primo da Mastumoto Kōshirō V nel ruolo di Matsuōmaru; vedi: <https://www.youtube.com/watch?v=eHS311F-US4> (ultimo accesso: 19/09/2023).

⁶⁴ Fig 15, p. 81.

⁶⁵ Fig 16, p. 81.

⁶⁶ Fig 17, p. 82.

Come secondo esempio di raffigurazione di beltà femminile è interessante presentare una delle stampe di Kitagawa Utamaro⁶⁷. Anche qui lo stile è riconoscibile: le tre giovani sono raffigurate con volti ovali dai tratti fisionomici sottilmente marcati e mani piccole. Queste due stampe sono esempi classici della rappresentazione di bellezze femminili durante il periodo Edo.

Tuttavia tali soggetti non vengono ripresi solo nelle stampe, ma in alcuni casi li si possono ritrovare anche come protagonisti di dipinti, come nel caso della figura 19⁶⁸, il cui artista è Katsukawa Shunshō. Lo stile, soprattutto nella rappresentazione del volto e degli arti, si avvicina molto più alle opere degli artisti Harunobu e Utamaro che a quella di Nangaku, precedentemente mostrata. Il volto dipinto da Nangaku, come già visto, è ricco di semplici sfumature che suggeriscono una certa corporeità e i suoi dettagli presentano una sottile lavorazione.

Ciò nonostante, un punto importante del ritratto in comune alle tre categorie che deve essere sottolineato è la sua funzione. L'elaborazione dell'opera a partire dal primo passaggio, il bozzetto *kamigata*, aiutava nel determinare in quale tipologia esso rientrava. Se il ritratto era una rappresentazione di un'identità personale, evidenziando a questo scopo l'attenzione nei confronti dei dettagli cefalici e del volto, significava che esso apparteneva alla prima categoria. Se invece la sua impostazione era più sociale, questo era demarcato dai vestiti e dall'ambientazione.⁶⁹ Se nei ritratti di persone particolarmente rilevanti e note della società giapponese era importante la rappresentazione di precisi dettagli del volto, viceversa nei ritratti degli attori e di persone licenziose si dà molta enfasi al trucco e ai colori vibranti dei costumi come quelli delle cortigiane.

Avendo esaminato sia le basi teoriche che il prodotto finale si ha ora una conoscenza più completa della rappresentazione dell'uomo nell'arte giapponese, dalla quale si possono trarre diverse conclusioni. Ciò che è importante comprendere è che nell'atto della rappresentazione della figura umana l'obiettivo degli artisti giapponesi non era sicuramente il realismo. La tendenza più comune era decisamente lontana da questo.

Il realismo non era ricercato per due principali motivi. Da un lato, la rappresentazione realistica del corpo umano era tabù, quindi immortalare il soggetto con l'idea di rappresentarlo in quel modo era considerato stregoneria e di cattivo auspicio. Dall'altro

⁶⁷ Fig 18, p. 83.

⁶⁸ Fig 19, p. 84.

⁶⁹ Eugene Q. PHILLIPS, *The Practices of...*, cit., p.164.

lato, agli occhi degli artisti giapponesi il realismo pittorico non era esteticamente bello. L'estetica giapponese aveva canoni completamente differenti: era sicuramente più importante saper catturare lo spirito del soggetto e raggiungere una ricchezza stilistica e formale.

Osservando gli esempi di opere qui riportati si può dire che: le bellezze femminili sono rappresentate con tratti delicati e volti tutti uguali perché riflettono i canoni ideali di bellezza; degli attori ne viene esaltata l'abilità e vestono il loro personaggio; i soggetti più importanti portano caratteristiche specifiche come simbolo della loro persona. L'ideale immaginario giapponese mirava a cogliere ciò che non era possibile raggiungere nel reale. Ciò che era rappresentato era lontano dalla realtà ma veniva portato alla luce attraverso le giuste tecniche tradizionali. Ed ecco anche perché i tratti calligrafici sono nettamente più importanti, era fondamentale conoscere e saper utilizzare correttamente il pennello. L'aspetto formale e lo stile erano i valori cardine ai quali l'artista doveva aspirare.

Però l'arte giapponese non fu mai totalmente impermeabile e l'arrivo del *shasei* lo ha inevitabilmente dimostrato. Ciò è lampante nella figura dell'artista Maruyama Ōkyo, il quale fu in grado di seminare una tendenza quasi avversa nel panorama artistico giapponese: il suo interesse accoglie l'arte occidentale e il suo stile include il realismo, ma lui fu capace di trasformarlo per poterlo raggiungere con l'utilizzo delle tecniche pittoriche giapponesi.



Figura 1 Maruyama Ōkyo, *Jinshū*, 1785

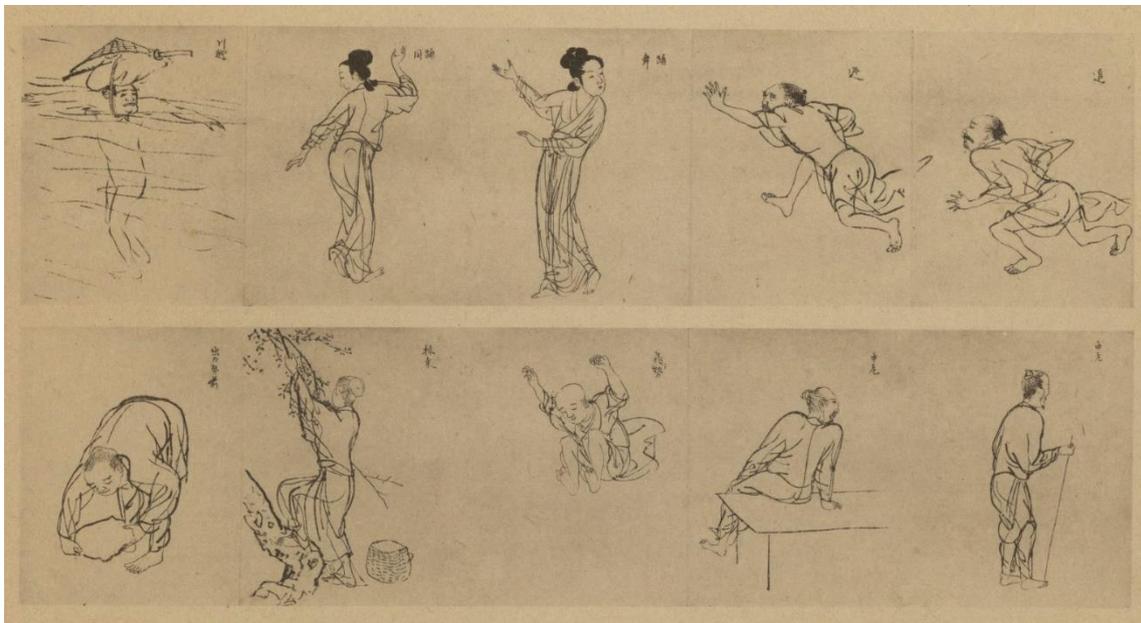


Figura 2 Maruyama Ōkyo, *Varie figure*, Ōkyo meigafu 応挙名画譜, 1934



Figura 3 Watanabe Nangaku, *Bijin con teschio*, 1800ca

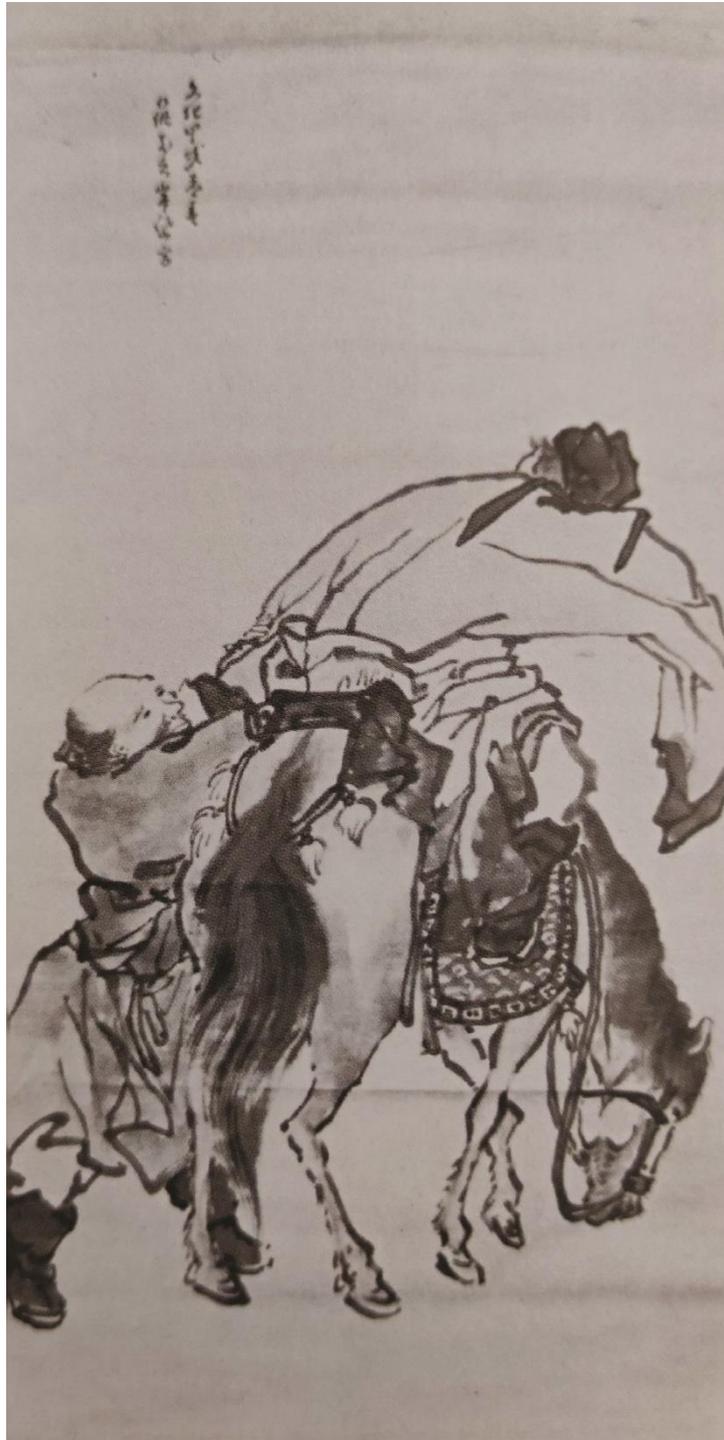


Figura 4 Kishi Gantai, *Poeta ubriaco*, 1814.

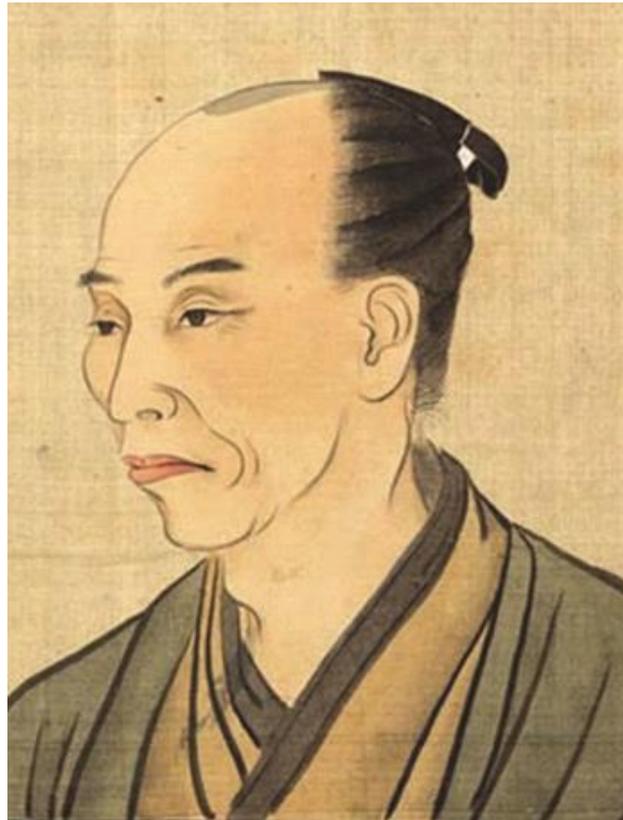


Figura 5 Kishi Ganku, *Autoritratto*, 1800 ca.



Figura 6 Tani Bunchō, *Diverse angolazioni del capo*, Shazanrō byōhō 写山楼描法, 1893

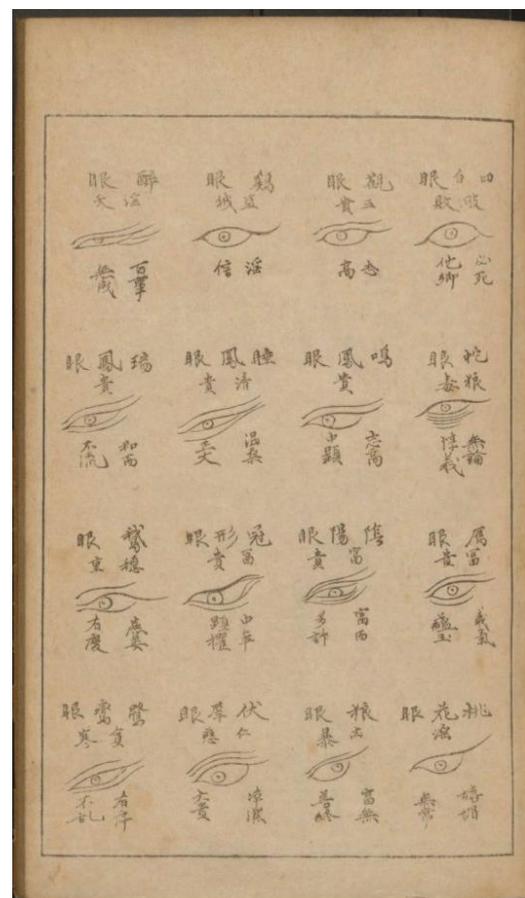


Figura 7 Tani Bunchō, *Tipologie di occhi*, Shazanrō byōhō 写山楼描法, 1893



Figura 10 Kano Tan'yū, *Kakinomoto no Hitomaro*, 1648.



Figura 11 Tani Bunchō, *Kakinomoto no Hitomaro*, 1800 circa.

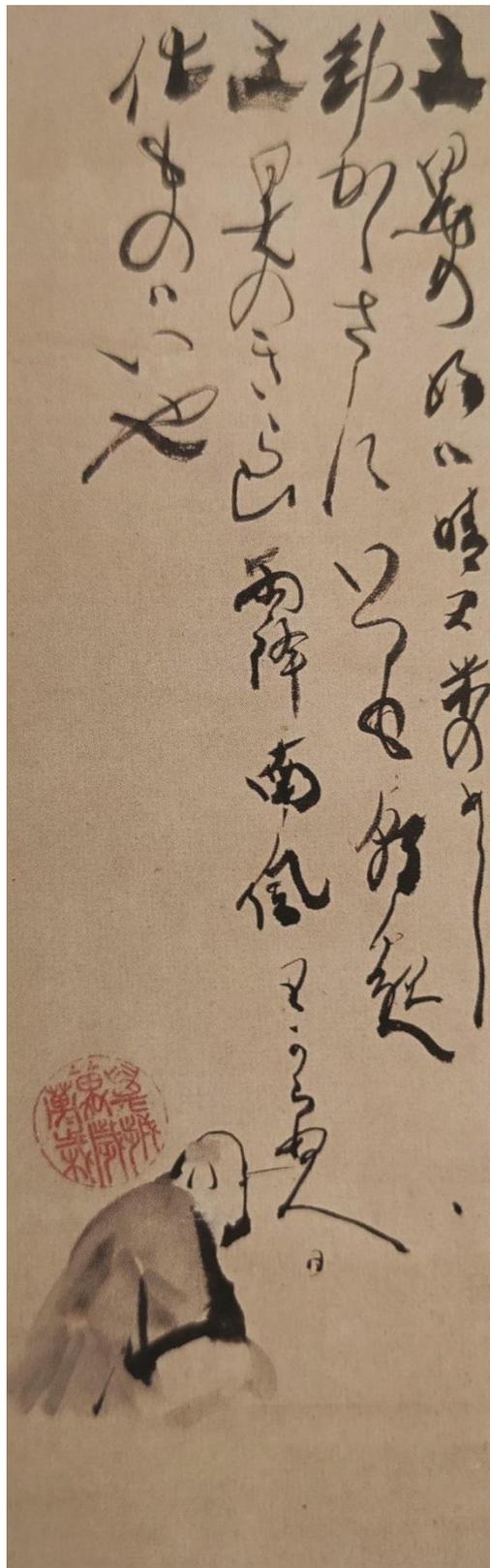


Figura 12 Tani Bunchō, *Autoritratto*, 1800 circa.



Figura 13 Katsukawa Shunshō, *Ichikawa Raizō* come *Sukeroku* (a destra) e *Ōtani Hiroemon III* come *Ikyū* (a sinistra), 1764.



Figura 14 Katsukawa Shunshō, *Ichikawa Danjūrō V nel ruolo di Shibaraku*, 1779 ca.



Figura 15 Utagawa Toyokuni, *Metodo per disegnare il corpo*, Yakusha Nigao Hayageiko 役者似顔早稽古, 1817.

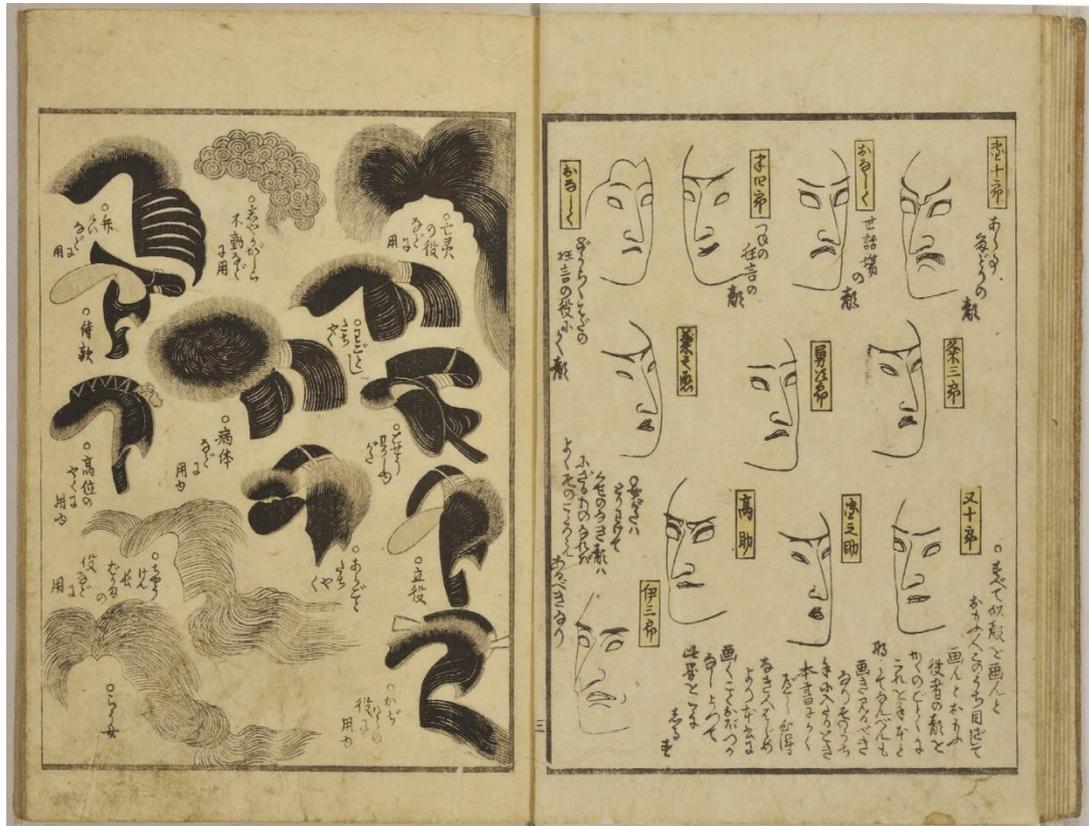


Figura 16 Utagawa Toyokuni, *tipologie di volti e acconciature*, Yakusha Nigao Hayageiko 役者似顔早稽古, 1817.



Figura 17 Suzuki Harunobu, *Cortigiane in parata*, 1766.



Figura 18 Kitagawa Utamaro, *Tre bellezze del nostro tempo*, 1793.



Figura 19 Katsukawa Shunshō, *Dettaglio di Cortigiana sotto il salice piangente*, 1780.

CAPITOLO 4: La rappresentazione del corpo umano alla fine del periodo Edo e inizio periodo Meiji

Dopo aver analizzato in maniera approfondita come è cambiata la didattica artistica nell'arco del primo secolo e mezzo del periodo Edo è necessario andare ad osservare in modo mirato l'entrata e la diffusione dell'arte europea nell'arte giapponese e quale qual è stato il suo apporto speciale. Per comprenderlo nella maniera più completa possibile, bisogna investigare, fra le informazioni importate dai paesi stranieri al fine di individuare quali furono le più rilevanti per gli artisti giapponesi. Per il proseguo di questa nostra analisi è fondamentale appurare la tipologia del materiale importato e gli effetti che questo ha prodotto nell'arte giapponese, nella sua didattica e, in particolare, nei confronti della rappresentazione della figura umana.

Quello che conta è studiare il materiale importato senza chiudersi al solo ambito artistico, avendo quindi l'accortezza di esaminare la correlazione con documenti appartenenti ad altri ambiti disciplinari (in particolare le scienze, con maggiore riguardo alla medicina in relazione allo studio dell'anatomia umana). L'arrivo di tale materiale europeo è stato un evento parzialmente determinante per i cambiamenti avvenuti nella didattica artistica giapponese. Infatti, si è già visto come questi materiali furono già parzialmente responsabili della scelta di includere la pratica del *shasei* nei percorsi didattici di alcuni maestri. Verso la fine del XVIII secolo per fare pratica con lo stile realista i pittori iniziarono ad incorporare sempre più spesso bozzetti dal reale per arrivare ai loro prodotti finiti, proprio con l'intenzione di rappresentare la realtà. Ciò avvenne molto probabilmente a causa dello sviluppo delle scienze naturali e della ricerca scientifica empirica in Giappone, le quali sono giunte in concomitanza con l'arrivo del materiale straniero.¹ Quindi è doveroso includere nell'analisi quei documenti al di fuori dell'ambito artistico, avendo hanno un certo impatto su quest'ultimo.

Essendo importante evidenziare delle demarcazioni temporali, le idee importate in Giappone iniziarono a prendere piede a partire dalla prima metà del XVIII secolo. Nonostante il Paese si difendesse da ideologie provenienti dall'estero, venne concessa la diffusione di questi documenti, evento che ebbe un effetto decisamente importante in numerosi aspetti della società giapponese. Ciò fece emergere nelle diverse comunità

¹ Jordan BRENDA, "Kawanabe Kyōsai's Theory and Pedagogy", *Copying the Master and Stealing His Secrets: Talent and Training in Japanese Painting*, University of Hawaii Press, 2002, p. 88.

dell'arcipelago una consapevolezza sempre più evidente nei confronti del mondo europeo. E questa presa di coscienza avvenne nonostante la condizione del *sakoku* 鎖国, ovvero la chiusura del paese, la quale era alimentata e alimentava a sua volta la presenza dei divieti di importazione. Inizialmente in modo limitato, questa consapevolezza iniziò ad essere presente dalla seconda metà del 1700, grazie alla rimozione del divieto dell'importo dei libri nel 1720. L'abrogazione del bando diede il via ad una vera e propria corrente di intellettuali, interessati a tutto ciò che era proveniente dall'Europa. Ad aggiungersi a ciò, poco più tardi, nel 1740 lo shogun Yoshimune incoraggia ulteriormente lo studio del materiale straniero, invitando gli intellettuali a prendere in esame tali documenti. Tutto ciò favorisce la nascita di una corrente intellettuale focalizzata sullo studio di questo materiale: il *rangaku*.

1. Il movimento del rangaku

Il *rangaku* 蘭学 è stata una corrente intellettuale diffusasi nel tardo periodo Edo che vede come oggetto di studio tutto quel materiale che entrava nel Paese proveniente dall'Europa. Il termine *rangaku* 蘭学 deriva dall'accostamento del carattere *ran* 蘭 proveniente dal termine *oranda* 阿蘭陀 utilizzato al tempo per indicare i Paesi Bassi e *gaku* 学 (“studio”), quindi può essere tradotto come “studi olandesi”, anche se il termine comprende tutta la sfera europea. Gli intellettuali che presero parte a questa corrente, i *rangakusha* 蘭学者, si cimentavano a studiare tutto ciò che riusciva ad arrivare dall'Europa, fra lingue, scienze, e cultura. Per comprendere i documenti dovevano studiare la lingua e quindi molti di loro conoscevano principalmente l'olandese, ma alcuni anche il tedesco e l'inglese. I nomi più importanti del movimento sono Sugita Genpaku 杉田玄白 (1733-1817), medico giapponese e fondatore del movimento, e Hiraga Gennai 平賀源内 (1729-1780), grande sostenitore del movimento.

Per quanto in quel periodo i massimi fruitori dei documenti stranieri furono questo gruppo di intellettuali, questi materiali riuscirono a farsi strada al di fuori del circolo intellettuale nonostante le limitazioni linguistiche, diffondendosi soprattutto grazie alla presenza delle immagini contenute all'interno dei manuali. Il movimento, quindi, non stette rinchiuso

nell'isola di Deshima, suo luogo d'origine, ma si formarono diversi centri di studio dispersi nell'arcipelago. Fra di questi, il più noto è quello del feudo di Akita 秋田: Satake Shozan 佐竹 曙山 (1748-1786), il signore a capo del feudo fu talmente ispirato dal movimento intellettuale, soprattutto da Gennai, che decise di dare vita al genere pittorico *akita ranga* 秋田蘭画, o più semplicemente *ranga* 蘭画.

2. La pittura *ranga* 蘭画

Il termine contiene nuovamente il carattere *ran* 蘭 di *oranda* 阿蘭陀 affiancato al carattere *ga* 画, che significa disegno. Questo nome definisce un genere che si rifà allo stile dei disegni dei dipinti europei. Nello specifico, il genere combina tecniche pittoriche dell'arte europea, come prospettiva e chiaroscuro, con quelle tradizionali giapponesi e rappresenta tematiche e soggetti della cultura autoctona. I motivi più ricorrenti del movimento erano la flora e la fauna.² Dal 1770 vennero adottati anche i materiali usati dalla pittura europea, come la pittura ad olio.³

La nascita del *ranga* portò inevitabilmente alla formazione di dibattiti sulla scelta estetica del realismo. All'interno del movimento si faceva uso del termine *shashin* 写真 il quale può essere tradotto come "riprodurre il vero aspetto".⁴ Fra i sostenitori c'era chi supportava ardentemente la verosimiglianza del soggetto ritratto, screditando chi preferiva le scelte estetiche autoctone.⁵ Però, secondo l'opinione più comune fra gli artisti, la verosimiglianza era criticata e considerata incompatibile con le idee estetiche tradizionali. I dipinti provenienti dall'estero erano privi di tutto ciò che tributava valore nell'arte tradizionale giapponese, a partire dalla resa stilistica fino al soggetto immortalato. L'arte occidentale possedeva un'espressione artistica non comprensibile all'occhio giapponese, il quale non possedeva i giusti mezzi per saperla cogliere. Spesso gli spettatori giapponesi giudicavano l'arte europea attraverso l'uso delle proprie categorie

² Christine GUTH, *Art of Edo Japan: The Artist and The City 1615-1868*, Laurence King Publishing Ltd, 1996, p. 145.

³ Doris CROISSANT, "In Quest of the Real: Portrayal and Photography in Japanese Painting Theory.", *Challenging Past and Present*, University of Hawaii Press, 2006, p. 153.

⁴ Ivi, pp. 153-154.

⁵ Ivi, p. 153.

estetiche, e perciò l'arte europea non poteva essere intesa come vera "arte" ed essere collocata fra le opere etichettate come tali.

Odano Naotake (1749-80) è il rappresentante più talentuoso del movimento dell'*akita ranga*. Proveniente da una famiglia di samurai di Akita, è stato fin da subito educato all'arte Kanō, percorso che lo avvicina alla riproduzione illustrata di tematiche classiche legate alle piante stagionali e agli uccelli, le quali saranno i soggetti principali nella sua carriera lavorativa. Per il suo grande talento venne trasferito nella capitale Edo, dove poté assimilare diverse culture artistiche, sia autoctone che straniere.⁶ Proprio qui sviluppa il suo forte interesse per la pittura europea e da quel momento in poi diventerà stile centrale nella sua produzione artistica. Avendo così sviluppato un grande talento per la pittura in stile occidentale, gli vennero commissionate le illustrazioni del *kaitai shinsho*, la raccolta di volumi di medicina che avemmo modo di analizzare successivamente.

3. I documenti Europei

Anatomia scientifica: Anatomische Tabellen of Johannes Kulmus

Al di fuori del mondo dell'arte, tanti altri ambiti della cultura giapponese stavano anch'essi cambiando a causa della nuova ondata di informazioni proveniente dall'Europa. I libri importati possedevano spesso illustrazioni che esercitavano un certo fascino, soprattutto perché i giapponesi all'inizio non conoscevano la lingua dei documenti e quindi le immagini erano l'unico mezzo di comunicazione per capire di cosa trattasse il documento. Nel materiale importato spiccano le nuove conoscenze mediche, le quali sono interessanti da esplorare per arricchire l'indagine di questo studio. Dopo la rimozione del divieto di importazione di documenti stranieri, in Giappone ne arrivarono diversi che raccoglievano i nuovi studi, teoremi e dissertazioni nell'ambito medico, e alcuni di questi erano manuali anatomici illustrati. Per quanto questi possano aver avuto poi un impatto nel mondo dell'arte, i nuovi studi scientifico anatomici provenienti dal mondo culturale europeo avevano indubbiamente mostrato alle menti giapponesi un modo diverso di vedere e immortalare il corpo umano.

⁶ Christine GUTH, *Art of Edo...*, cit., p. 145.

La conoscenza medica in Giappone si fondava sulla medicina classica cinese.⁷ Affermare che non si fosse mai visto l'interno di un corpo umano è logicamente impossibile, ma la pratica della dissezione dei cadaveri per studio non era diffusa nell'arcipelago come invece lo era già da tempo nel continente europeo. In Giappone erano già presenti delle illustrazioni anatomiche basate sulla medicina cinese, nelle quali era rappresentato in modo molto semplice il corpo umano. Tuttavia, lo scopo di queste tavole era solo quello di identificare le varie parti del corpo e di avere una rappresentazione schematica completa di esse. Inoltre, si tratta spesso di illustrazioni degli organi interni e delle loro malattie, e mai di ossa e muscoli, i quali sono molto più rilevanti nello studio della figura umana dal punto di vista artistico. Con l'arrivo dei documenti di anatomia europei, quindi, vennero introdotti anche le tavole della struttura ossea e muscolare, le quali portarono un modo diverso di vedere e rappresentare il corpo umano anche da parte degli artisti giapponesi.

Fra i diversi documenti di medicina arrivati nell'arcipelago, uno ricevette particolare attenzione dagli studiosi all'epoca e venne scelto come materiale per un progetto di traduzione. Si tratta del manuale di studi medici *Anatomische Tabellen* del medico tedesco Johann Adam Kulmus. In Giappone, arrivò una traduzione del manuale in olandese (*Ontleedkundige Tafelen*, pubblicata in Olanda nel 1734) la quale venne usata per la traduzione in giapponese. Il nuovo manuale pubblicato nel 1774 con il titolo *kaitai shinsho* 解体新書 fu tradotto da Sugita Genpaku 杉田玄白 (1733-1817), medico giapponese fondatore della corrente *rangaku* e noto per i suoi studi correlati alla medicina europea. Assieme alla sua squadra di medici trascrisse il manuale in cinese classico, la lingua utilizzata dagli intellettuali giapponesi.

Quello che agli occhi del gruppo di studiosi rese interessante il manuale furono sicuramente le immagini e il loro obiettivo fu quello di trasporre le immagini così com'erano anche nella versione tradotta. Per svolgere questo lavoro chiesero l'aiuto di Odano Naotake 小田野直武 (1750-1780), unico artista del periodo che possedeva le conoscenze tecniche giuste per la riproduzione delle tavole anatomiche. Venne creato quindi un volume di illustrazioni a parte, nel quale vennero raccolte non solo le copie delle immagini originali ma vennero accompagnate da ulteriori illustrazioni provenienti

⁷ R. Shane TUBBS, "The Evolution of the Study of Anatomy in Japan", *Clinical Anatomy*, Vol. 22, No. 4, Wiley-Liss Inc, 2009, p. 426.

da altri volumi di medicina.⁸ All'interno della raccolta è possibile vedere raffigurazioni della struttura dello scheletro e dei muscoli, eseguite in pieno stile occidentale⁹. Essendo lo scopo di questo manuale principalmente medico, le illustrazioni sono ricche di dettagli e presentano le diverse parti del corpo anche con prospettive differenti. Risulta importante indicare che questa tipologia di illustrazione sarà successivamente visibile anche nelle raccolte di manuali didattico-artistici di fine periodo Edo.

Het Groot Schilderboek di Gérard de Lairesse

Oltre ai manuali di medicina, venne anche importata l'arte europea. Per quanto riguarda quest'ultima, le opere che arrivavano nel territorio giapponese spesso venivano confiscate e messe nelle tesorerie dei signori più abbienti, ed era impossibile per gli artisti, a meno che non fosse loro specificatamente richiesto per lavoro, di poter vedere le opere. Tuttavia, non era sempre il caso e molto spesso alcuni materiali riuscirono anche a circolare fra le diverse comunità artistiche all'interno dell'arcipelago giapponese. Oltre alle opere, i manuali d'arte riscosero una certa popolarità fra gli artisti di tutte le correnti. Fra questi manuali uno in particolare, il *Het groot schilderboek* dell'artista Gérard de Lairesse, divenne molto popolare, tanto da essere frequentemente citato nei libri di teoria d'arte giapponese del tempo. È importante sottolineare che questo manuale, poi assieme ad altri, entrò a far parte dei discorsi sull'arte in Giappone.

Gérard de Lairesse (1641-1711) è stato un artista operante nel periodo definito “età d'oro olandese”, legato al movimento pittorico del barocco. Egli è stato un artista rinomato non solo per le sue opere, ma anche per le sue teorie sull'arte, le quali influenzarono la scena artistica olandese. Il suo manuale *Het groot schilderboek* venne pubblicato per la prima volta nel 1707, ed ebbe diverse ristampe in quanto divenne uno dei manuali più importanti riguardanti i diversi aspetti teorici dell'arte olandese. È stato uno dei primissimi documenti specifici sull'arte olandese e per questo motivo particolarmente influente tra i pittori nell'Europa del XVIII secolo.¹⁰

⁸ Per esempio, l'artista raccolse anche le tavole dei muscoli e dei tendini degli arti superiori e inferiori del *Ontleding des Menschelycken Lichaams* (1690), manuale di medicina del medico olandese Govert Bidloo (1649–1713). Ivi, p. 430.

⁹ Fig 1 e Fig 2, p. 101.

¹⁰ <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1079501/> (ultimo accesso: 25 marzo 2024).

Il libro raggiunse anche il Giappone nella seconda metà del XVIII secolo e ottenne una certa popolarità fra gli artisti locali, e infatti ne furono importate diverse copie.¹¹ Per esempio, fra gli artisti trattati, Tani Bunchō ne possedeva una copia.

Gérard de Lairese era un pittore che possedeva uno stile decisamente realistico, ma nelle sue opere sono rappresentati soggetti non reali come gli angeli, elementi comuni dell'immaginario culturale generale delle popolazioni europee. Queste figure suscitavano curiosità e sgomento nel mondo giapponese, perché questi dipinti realistici lasciavano l'idea che queste figure fossero effettivamente esistenti.

Il principale obiettivo del manuale è quello di evidenziare il principio su cui si basano le diverse tecniche pittoriche. Il manuale ha come soggetto il cosiddetto “dipinto di genere”, ovvero dipinti di scene quotidiane. Fra le diverse illustrazioni incluse, punto interessante del manuale sono le tavole sul disegno del corpo umano. Due tavole del libro raffigurano le proporzioni ideali del corpo maschile e femminile¹², e queste immagini sono state copiate e ristampate nei manuali d'arte giapponesi ma non solo, in quanto si ritrovano anche in manuali che raccolgono informazioni generali sulle culture dei popoli europei, come ad esempio nel *Kōmō zatsuwa*.

I manuali di produzione giapponese che parlano della cultura europea

L'afflusso di manuali e la nascita della corrente *rangaku* ha inevitabilmente dato origine anche alla pubblicazione di documenti che raccolgono tutto ciò che potesse riguardare l'Europa. Fra le diverse pubblicazioni bisogna osservarne un manuale in particolare, il quale è stato qui appena menzionato: il *Kōmō zatsuwa* 紅毛雜話 (1787). L'autore, Morishima Chūryō (森島 中良, 1756-1810), era un letterato proveniente da una famiglia di samurai e allo stesso tempo era una figura di spicco della classe militare, in quanto fratello del dottore dello shogun. Il titolo può essere tradotto come “Discorsi vari sugli occidentali”, dove la prima parola *kōmō* significa “pelo rosso”, appellativo da non intendersi come dispregiativo verso i popoli europei, in quanto rientra nel vocabolario di uso accademico.

¹¹ Timon SCREECH, *Obtaining Images: Art, Production and Display in Edo Japan*, Reaktion Books & Hawaii University Press, 2011, p. 334.

¹² Fig 3 e Fig 4, p.102.

Essendo un manuale che descrive gli aspetti più accattivanti della cultura europea divenne molto noto nella comunità *rangaku* nonché il primo best seller per la popolarità del movimento stesso.¹³ All'interno di esso sono raccolte le opinioni dell'autore su vari aspetti culturali, sociali, scientifici dei popoli dell'Europa, con sezioni illustrate. Fra le diverse illustrazioni, sono inclusi anche i metodi di disegno e pittura secondo le modalità espresse degli artisti europei, e vale la pena sottolineare che la maggior parte di esse derivano proprio dalle opere del libro *Het Groot Schilderboek* di Gérard de Lairesse. La popolarità di questo manuale ha contribuito inevitabilmente alla diffusione del libro sull'arte olandese.

Oltre a queste, si possono trovare altrettante tavole sui metodi di disegno, rimaste tuttavia anonime. Fra queste è interessante una tavola del 1787 che mostra come disegnare il volto in diverse angolazioni attraverso l'utilizzo di linee di demarcazione (figura 5 e 6¹⁴). Questa tavola è il predecessore degli odierni metodi di illustrazione del volto, detti metodo di Loomis e metodo di Reilly.¹⁵ La presenza di questa tavola è molto interessante in quanto la popolarità del manuale suggerisce che il metodo fu sicuramente visionato e discusso da diversi artisti giapponesi.

4. *Gli artisti di fine periodo Edo*

Il realismo di Watanabe Kazan

Watanabe Kazan (1793-1841) è stato un samurai di basso rango del feudo di Tahara, nella prefettura di Aichi. Ha iniziato i suoi studi in adolescenza e presto diventa allievo di Tani Bunchō, il quale aveva da subito riconosciuto il precoce talento.

Kazan è stato uno dei primissimi pittori ad interessarsi alla rappresentazione realistica del corpo. I suoi lavori rientrano nella corrente artistica degli intellettuali, ma la gran parte di queste opere riflette il suo entusiasmo per le tecniche europee. In particolare, nei suoi ritratti si può notare una ricerca minuziosa nel voler ritrarre in modo fedele i dettagli

¹³ Timon SCREECH, *Obtaining...*, cit., pp. 319-321.

¹⁴ Fig 5 e Fig 6, p. 103.

¹⁵ Ideati negli anni 40 rispettivamente dagli americani William Andrew Loomis, illustratore, e Frank Joseph Reilly, pittore. Il primo metodo, che include l'uso di cerchi e linee di posizione per creare il volto, si avvicina molto all'illustrazione riportata nel *Kōmō zatsuwa*.

fisionomici del volto dei soggetti.¹⁶ Per questo motivo il dipinto di Satō Issai (1772 – 1859) viene ritenuto rivoluzionario¹⁷.

Infatti, nel suo percorso di pittore e di studioso confuciano egli ha avuto modo di avvicinarsi al mondo del *rangaku* e ha potuto osservare da vicino il materiale artistico europeo. L'arte occidentale ha dunque avuto un grande impatto nella sua produzione artistica: in questo ritratto, ma anche in tanti altri, si può notare come si avvale di un impiego decisamente inusuale delle sfumature. Il loro utilizzo subdolo al fine di ottenere un effetto volumetrico è stato considerato rivoluzionario da alcuni degli intellettuali del periodo.¹⁸ Tuttavia nonostante la meticolosità nel voler riprodurre fedelmente i tratti facciali anche per lui l'obiettivo maggiore era di ritrarre lo spirito del soggetto, il quale è uno dei principi che fanno parte della corrente intellettuale. L'artista stesso vede l'accuratezza realistica come caratteristica secondaria rispetto a quella primaria dello spirito: infatti il ritratto mantiene una qualità espressiva valorizzando le caratteristiche fisionomiche del soggetto, evitando di privare il ritratto di vitalità e anzi rendendolo più "umano".¹⁹ Si può affermare quindi che lo stile di Watanabe Kazan raccoglie in sé la scelta estetica del realismo europeo incorporandola ai principi artistici dei *bunjin*.

Il concetto di conferire le caratteristiche fisionomiche in modo accurato e con la resa del volume nella raffigurazione del volto non era senza precedenti prima del ritratto di Issai, ma in questo periodo dipinti realistici analoghi continuarono ad occupare uno spazio di nicchia nella totalità dell'arte giapponese. Si può quindi evincere che l'accesso all'arte europea, più connessa allo sguardo obiettivo e scientifico spinse certi artisti giapponesi ad approcciarsi alla rappresentazione empirica, ma il suo ruolo fu in gran parte marginale nello sviluppo di nuove scelte estetiche.

Kawanabe Kyōsai e i suoi manuali di disegno

Fra gli artisti di fine periodo Edo, Kawanabe Kyōsai 河鍋 曉齋 (1831-1889) è stato sicuramente uno dei più noti e rinomati per il talento, ricordato in particolare per la sua

¹⁶ Chloe PEARCE, *Overcoming East and West: Artistic Identity in the Making of Modern Japanese Figure Painting*, Wellesley College, 2021, p. 27.

¹⁷ Fig 7, p. 104.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Chloe PEARCE, *Overcoming East...*, cit., p. 28.

arte della caricatura. Originario di Koga e figlio di una famiglia di samurai, si racconta che avesse un talento artistico innato sin da giovanissimo.

Nel suo percorso verso la carriera artistica Kawanabe Kyōsai fu istruito da Utagawa Kuniyoshi 歌川 国芳 (1798-1861). Dal maestro apprese non solo il suo stile e la sua identità, aspetti che sono riflessi nelle opere di Kyōsai, ma soprattutto la potenzialità umoristica del disegno, ed è proprio questa caratteristica che segnò profondamente la totalità della sua produzione.²⁰ Il padre, temendo il carattere stravagante del maestro, decise quindi di trasferire Kyōsai alla scuola Kanō, nella quale rimase circa una decina di anni, per poi lasciarla per l'eccessiva formalità stilistica, e infine aprirsi uno studio diventando così maestro. Egli subì diverse influenze artistiche nella sua carriera: nei suoi studi non si accontentava di apprendere da un singolo e unico stile di uno specifico maestro, bensì osservava con attenzione le opere di molti altri artisti rinomati e come allenamento ne imitava lo stile nei suoi disegni.²¹ Questa sua particolarità si ritroverà anche nel suo metodo di insegnamento. Non solo si metteva alla prova copiando diversi stili ma utilizzava anche la tecnica della copia dal vero *shasei*, di cui si è già avuto modo di parlare. Come insegnante incoraggiava gli studenti ad applicarsi usando questi metodi per imparare a disegnare, gesto significativo della rottura dalla didattica Kanō.

Nella sua carriera di maestro d'arte, Kyōsai ha pubblicato anche dei manuali che raccolgono la sua visione personale relativa alla didattica artistica e alle tecniche per allenare il processo creativo del singolo artista. I manuali più interessanti per questo studio sono il *Kyōsai manga* (1881) e il *Kyōsai gadan* (1887), i quali sono qui presentati non solo per comprendere il pensiero del maestro ma anche per la presenza di illustrazioni dettagliate per lo studio del corpo umano.

Il *Kyōsai manga* 暁斎画談

Il *Kyōsai manga* 暁斎漫画 è stato uno dei primissimi manuali pubblicati da Kyōsai come raccolta di bozzetti (ovvero manga) per i suoi studenti, e va considerato come il

²⁰ Manuela CAPRIATI, "KAWANABE KYŌSAI: Il genio comico dell'era Meiji", *Il Giappone*, Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente, Vol.42, 2002, pp. 82-84.

²¹ Ivi, p. 85. Il *Kyōsai gafu* (Raccolta di disegni di Kyōsai) è una raccolta dei suoi studi, accompagnati da poemi dove si può notare in modo molto chiaro come i disegni siano delle imitazioni di grandi maestri precedenti, fra i quali Hokusai e Maruyama-Shijō.

primissimo manuale che ha definito il genere del “manga”. Kyōsai ha pubblicato due manga, uno nel 1864 e uno nel 1881. Quest’ultimo raccoglie per i suoi fruitori una serie di tavole, fra le quali se ne trovano quattro raffiguranti la struttura completa dello scheletro da due punti di vista opposti (figura 8²²) e una serie infinita di altri scheletri tutti più piccoli, ritratti in pose fluide e ricche di energia (figura 9²³), che risultano estremamente importanti per comprendere l’influenza che su di lui ha avuto la conoscenza dell’arte e delle tavole anatomiche europee.

Sfogliando si può capire come questo suo studio sia partito dalla riproduzione dei due scheletri più grandi, immortalati con una posa molto statica. Posizionati al centro delle rispettive pagine, occupano decisamente una buona parte dello spazio disponibile. Questi due scheletri sono chiaramente usati come riferimento di partenza per avere un’immediata definizione della forma e delle proporzioni, ricerca che è poi servita per passare alla riproduzione della forma dello scheletro nelle altre numerose pose e angolazioni.

Quello che è possibile comprendere con un primo sguardo sui due scheletri più grandi è che questi assumono la classica posa da manuale di anatomia scientifica. Tutto questo chiarisce il fatto che Kyōsai utilizzasse anche dei materiali dell’arte occidentale come esercitazione nel disegno. Non solo osservava e studiava ciò che gli poteva arrivare nel suo studio, ma è accertato che avesse frequenti contatti con alcuni artisti europei, i quali a loro volta lo portarono ad essere decisamente più esposto ai nuovi materiali e influenze straniere.

Il Kyōsai gadan 暁斎画談

Il *Kyōsai gadan* 暁斎画談 (“Discorso sulla pittura di Kyōsai”), pubblicato nel 1887, si presenta come un manuale di teoria della pittura e una raccolta di immagini. In questo manuale Kyōsai esprime le sue maggiori idee su come l’arte debba essere praticata e quali sono i metodi, secondo lui, più efficaci.

Oltre a suggerire di studiare molteplici stili di grandi maestri per apprendere vari metodi di rappresentazione, insiste ardentemente sull’applicazione del concetto di *shasei* e sulla

²² Fig 8, p. 105.

²³ Fig 9, p. 105.

necessità di questa pratica.²⁴ È utile precisare che in questo documento il termine *shasei* è utilizzato per indicare l'atto di copiare la realtà nel disegno. Il manuale, infatti, raccoglie numerosi bozzetti allo scopo di studiare la forma reale di animali e piante. Per Kyōsai il principio del *shasei* è fondamentale, poiché, secondo lui, lo studio del reale permette all'artista di formare una solida base di partenza che servirà alla creazione della propria estetica artistica. Seguendo le parole del manuale: “*shasei* è la base, *hitsui* è il decoro”, si evince che dopo aver imparato a copiare le cose così come sono, l'artista può imparare ad utilizzare correttamente il pennello (qui definito con il termine *hitsui* 筆意)²⁵.

La dedizione all'utilizzo di questa tecnica è presentata nelle interviste con l'artista inglese Mortimer Menpes²⁶ ed egli riporta nell'articolo “*A Personal View of Japanese Art: A Lesson from Khiosi*” del *Magazine of Art* dell'Aprile 1888.²⁷ Qui si evince come Kyōsai abbia studiato l'arte copiando frequentemente dal reale. Nel dettaglio, l'articolo racconta di come Kyōsai praticasse l'osservazione diretta del soggetto. Confrontandosi con l'artista, Kyōsai rivela di focalizzarsi su una specifica posa del soggetto da riprodurre e la disegna numerose volte finché non gli rimane che un'impressione fissata nella propria mente. Kyōsai utilizza questo metodo per riprodurre il soggetto direttamente dalla memoria alla carta. Questo punto della sua didattica artistica è una pratica di base, e incoraggiava gli studenti a seguire lo stesso percorso.

Per Kyōsai lo studio diretto della natura era il punto di partenza per imparare a disegnare. Lui spronava i suoi studenti a sperimentare con ciò che era direttamente disponibile attorno a loro. E l'esperienza che si può ottenere copiando il reale, secondo lui, era insostituibile per un artista. Lo studio dal vero doveva essere un diretto aiuto per la formazione del proprio armamentario tecnico.

Per quanto riguarda lo studio degli antichi maestri, oltre che nel già menzionato *Kyōsai gafu*²⁸, anche nel *Kyōsai gadan* l'autore ha raccolto delle immagini di alcuni degli artisti più noti del mondo giapponese, scelte in base alle peculiarità stilistiche e all'originale utilizzo del pennello. Per Kyōsai la semplice copia dal vero non era

²⁴ Jordan BRENDA, "Kawanabe Kyōsai's Theory...", cit., pp. 95-98.

²⁵ Il termine si può letteralmente tradurre come “spirito del pennello” o “idea del pennello” e sta ad indicare come l'intenzione dell'artista viene trasmessa attraverso l'aspetto del tratto calligrafico. Jordan BRENDA, Victoria WESTON, *Copying the Master and Stealing His Secrets: Talent and Training in Japanese Painting*, University of Hawaii Press, 2002, p. 216.

²⁶ Mortimer Menpes (1855-1938) fu un pittore, illustratore e scrittore inglese di origine australiana. Fece numerosi viaggi in diversi paesi che documentò nelle sue pubblicazioni.

²⁷ Jordan BRENDA, "Kawanabe Kyōsai's Theory...", cit., p.90

²⁸ Vedi nota 21.

sufficiente e perciò era altrettanto importante saper analizzare e riprodurre i lavori dei grandi maestri sia contemporanei che del passato. L'obiettivo della copia delle opere era di "mostrare ai principianti l'essenziale delle tecniche pittoriche [*hitsui*] dei maestri più famosi"²⁹. Secondo Kyōsai lo studio dei vecchi maestri era una pratica importantissima non per imparare ad imitare al cento per cento i grandi maestri, ma invece per dare una buona base tecnica con cui sviluppare le proprie abilità e il proprio stile nel giovane artista. Osservando e praticando la copia di diversi stili, l'apprendista può comprendere meglio come utilizzare propriamente il pennello e come eseguire diverse tecniche di pennellata.

Per quanto riguarda la rappresentazione della figura umana, il *Kyōsai gadan* presenta diverse tavole focalizzate sullo studio dell'anatomia umana: dallo studio della struttura ossea del cranio, allo studio delle articolazioni ritratte in diversi stili (figura 9³⁰), alla riproduzione accurata della struttura dello scheletro e dei muscoli (figura 10 e figura 11³¹), fino a bozzetti di pose dinamiche (figura 12³²). In modo molto simile al *Kyōsai manga*, le annotazioni che accompagnano questi disegni fanno intendere che Kyōsai abbia copiato queste illustrazioni da del materiale proveniente dall'Europa. Questo riafferma in modo molto chiaro come la curiosità dell'artista non si fermasse agli artisti locali, ma anzi egli avesse un profondo rispetto per la conoscenza scientifica delle forme anatomiche, come Josiah Conder³³, suo allievo, descrive nel suo libro *Paintings and studies by Kawanabe Kyōsai* (1911).

È noto che Kyōsai studiava il corpo umano in modo diverso dagli altri artisti: ci sono aneddoti, uno dei quali particolarmente scioccante risalente alla sua infanzia, in cui si racconta di come egli abbia disegnato una testa mozzata che aveva trovato in un fiume vicino Edo. Per studiare la figura umana egli combinava la pratica del *shasei*, lo studio delle opere degli antichi maestri assieme alle illustrazioni europee. Nonostante Kyōsai ricerchi l'accuratezza scientifica negli studi del corpo umano, ciò che rimane veramente importante dipingere per lui risiede in un altro aspetto. Anche qui il punto fondamentale per la raffigurazione umana non è l'accuratezza anatomica statica presente nell'arte europea. In un passaggio del manuale egli riporta le parole del suo maestro Utagawa:

²⁹ Jordan BRENDA, "Kawanabe Kyōsai's Theory...", cit., p.95

³⁰ Fig 10, p. 106.

³¹ Fig 11, p. 107, Fig 12, p. 108.

³² Fig 13, p. 109.

³³ Josiah Conder (1852-1920) fu un architetto inglese e consulente straniero del primo periodo Meiji. Entrò in Giappone nel 1877. Professore all'Università Imperiale di Tokyo, dove formò diversi architetti giapponesi, nella sua vita progettò anche diversi edifici nella città. Avendo curiosità verso il mondo artistico, divenne allievo di Kawanabe Kyōsai nel 1881.

“sono *ikigomi o egaku beshi*” che si può tradurre come “bisogna ritrarre l’ardore”, dove la parola “ardore” (*ikigomi*) si può intendere come lo spirito dell’azione.³⁴ Come esempio utilizza le illustrazioni dei guerrieri, i quali sono dei soggetti che spesso vengono ritratti in forti momenti d’azione:

“To my mind, in order to draw warriors [you must] look carefully at the way a person suddenly throws down another person and the position that person takes while falling.”³⁵

Il punto importante non è riprodurre la mera accuratezza iconografica dell’istante ma il realismo è legato alla riproduzione dello spirito e del vigore d’animo, in altre parole del gesto in sé. Quindi si può affermare che il disegno giapponese si avvicina al ritratto di tipo gestuale. Questo punto dell’insegnamento di Utagawa è un altro di quegli aspetti che rimane forte in tutta la carriera artistica di Kyōsai: infatti nelle opere del maestro le sue figure raggiungono il realismo attraverso la rappresentazione di espressioni facciali forti, muscoli ed articolazioni tesi, pose vivaci, complesse e ricche di energia.

Questa presa di posizione è condizionata da un particolare fattore. Se da una parte per Kyōsai l’arte occidentale apriva nuove prospettive ed orizzonti dall’altra poneva un certo contrasto estetico che non poteva essere sottovalutato. Nella rappresentazione della figura umana la questione della resa illusoria del realismo presenta sempre un punto di contrasto con i principi estetici dell’arte giapponese, i quali erano ampiamente accettati anche da Kyōsai: anche per lui il realismo nella pittura non poteva avere una finalità estetica. Menpes ricorda che:

“Kiyosai [sic] explains that it is impossible to create a beautiful face by drawing direct from life, especially in line. The only way in which it can be achieved is by suggesting a natural beauty on paper, and by imitating a conventional type away from nature”.³⁶

Quindi per Kyōsai, lo *shasei* era un mezzo puramente di studio del corpo umano. Ad ulteriore dimostrazione di questa sua posizione teorica, il suo allievo Josiah Conder, descrive nel suo libro *Paintings and studies by Kawanabe Kyōsai* (1911) i principi estetici del maestro:

“Kyōsai was an ardent advocate for constant study and sketching from nature. He, nevertheless, always maintained that the drawing made from the living model could not be considered as constituting, in itself, a work of art. [...]”³⁷

³⁴ Jordan BRENDA, "Kawanabe Kyōsai's Theory...", cit., p.89.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Jordan BRENDA, "Kawanabe Kyōsai's Theory...", cit., p. 104.

³⁷ Ivi, pp.103-105

Kyōsai chiari che ciò era fondato principalmente su due ragioni principali: il disegno che prende direttamente dalla natura era troppo naturale per essere artistico e, allo stesso tempo, non abbastanza naturale per essere classificato arte.³⁸ Conder, quindi, va a specificare ulteriormente il pensiero del maestro partendo dall'ultimo punto. Kyōsai specifica che se l'artista è troppo insistente nel voler catturare i dettagli più minuziosi allo scopo di ottenere un disegno più vicino possibile alla realtà, questo farà perdere la naturalezza della sua opera, in quanto il soggetto accuratamente riportato risulta troppo statico e privo di vita. Per lui era fondamentale costruirsi una memoria fotografica basata sull'attenta osservazione dei movimenti del soggetto. La pratica consisteva nel catturare la forma, la struttura e il colore degli oggetti direttamente dalla natura ma ponendo attenzione alle diverse forme alterate durante il movimento. Per Kyōsai era importante trovare un equilibrio fra il movimento naturale e l'accuratezza della forma. Se l'artista propende troppo verso quest'ultima, e quindi è troppo focalizzato nel catturare i dettagli di ciò che si vuole dipingere, non sarà in grado di conferire la giusta naturalezza che le opere d'arte dovrebbero avere. Tenendo conto di ciò si inizia anche a comprendere perché il disegno fatto direttamente dalla natura ha un soggetto ritenuto troppo naturale per essere arte. Bisogna innanzitutto tenere a mente che nell'arte giapponese il ritratto segue delle specifiche convenzionalità. Queste sono determinate dalla tecnica utilizzata e dallo stile del dipinto e anche dal personaggio in questione. Basti pensare per esempio all'importanza dell'espressività del tratto calligrafico, tema che è stato già esaminato nei capitoli precedenti. Ad aggiungersi a queste convenzioni stilistiche si mettono in gioco anche delle regole di composizione dell'immagine che devono essere pianificate in modo accurato. Se non si riesce a trovare un equilibrio fra le convenzioni relative allo stile, alla tecnica e alla composizione il dipinto perde le sue qualità artistiche e quindi risulterà poco naturale. Infine, ciò che esprime Kyōsai è il punto cardine del dipinto giapponese e allo stesso tempo individua le difficoltà che nascono a partire dal confronto con i dipinti europei. La pittura giapponese segue delle convenzioni di produzione che sono codificate e l'arte europea era decisamente troppo distante dai valori estetici che queste richiedevano.

In conclusione, si può affermare che l'esplorazione della pittura Europea portò gli artisti giapponesi a confrontarsi con la presenza di questa diversa espressione artistica e nonostante il forte contrasto con i valori autoctoni, alcuni aspetti dell'arte europea entrarono a far parte dell'arte giapponese. Questa sezione è stata importante per

³⁸ Ivi, p.105

comprendere quanto l'entrata dell'arte europea fece emergere dei punti critici nell'illustrazione giapponese della figura umana.

La questione del realismo pittorico spinse gli artisti giapponesi a mettere in discussione le proprie idee e a confrontarle con queste diverse espressioni artistiche. L'arte europea portò gli artisti giapponesi a riflettere sui propri valori estetici e si crearono diverse scuole di pensiero riassumibili attraverso tre posizioni: due estreme e una mediana. Ad un lato estremo c'erano coloro che valorizzavano l'estetica straniera e criticavano aspramente quella autoctona; dall'altro lato, invece, gli artisti rifiutavano di vedere dei valori estetici raffinati nell'arte europea; infine nella parte mediana si trovavano quegli artisti che apprezzavano e prendevano spunto dall'arte europea utilizzandola come mezzo di arricchimento per valorizzare la propria espressione, la quale rimaneva comunque ancorata ai valori estetici autoctoni.

Tuttavia, la presenza teorica più forte stava sicuramente dalla parte di chi sosteneva le regole dell'estetica giapponese: il realismo pittorico, inteso come lo intendeva il mondo europeo del tempo, non rispecchiava alcun valore estetico significativo per l'arte giapponese. È stato ampiamente accertato che le opere in stile europeo in Giappone, in quanto non considerate arte, erano circoscritte ad una produzione di bassa qualità e ad un numero esiguo di artisti.³⁹ Le parole di Tani Bunchō, le quali esprimono come il realismo pittorico da un punto di vista estetico mancasse di “qualcosa”⁴⁰, danno voce ad un'idea nata nei confronti dell'arte europea che accomuna gli artisti analizzati in questo studio. La mancanza di tale “qualcosa”, ovvero l'ideale estetico e stilistico che fondavano l'arte giapponese, e il contrasto formatosi in relazione a questa assenza, è il passaggio finale da evidenziare per comprendere appieno i principi estetici giapponesi dietro la rappresentazione della figura umana.

³⁹ Timon SCREECH, *Obtaining Images...*, cit., p.333.

⁴⁰ Ibidem. Citazione presa dal passaggio del *Bunchō Gadan* 文晁画談 (1817), ritrovato nel *Nihon Shogaen* 日本書画苑 (Kokushi kankō-kai, 1915).

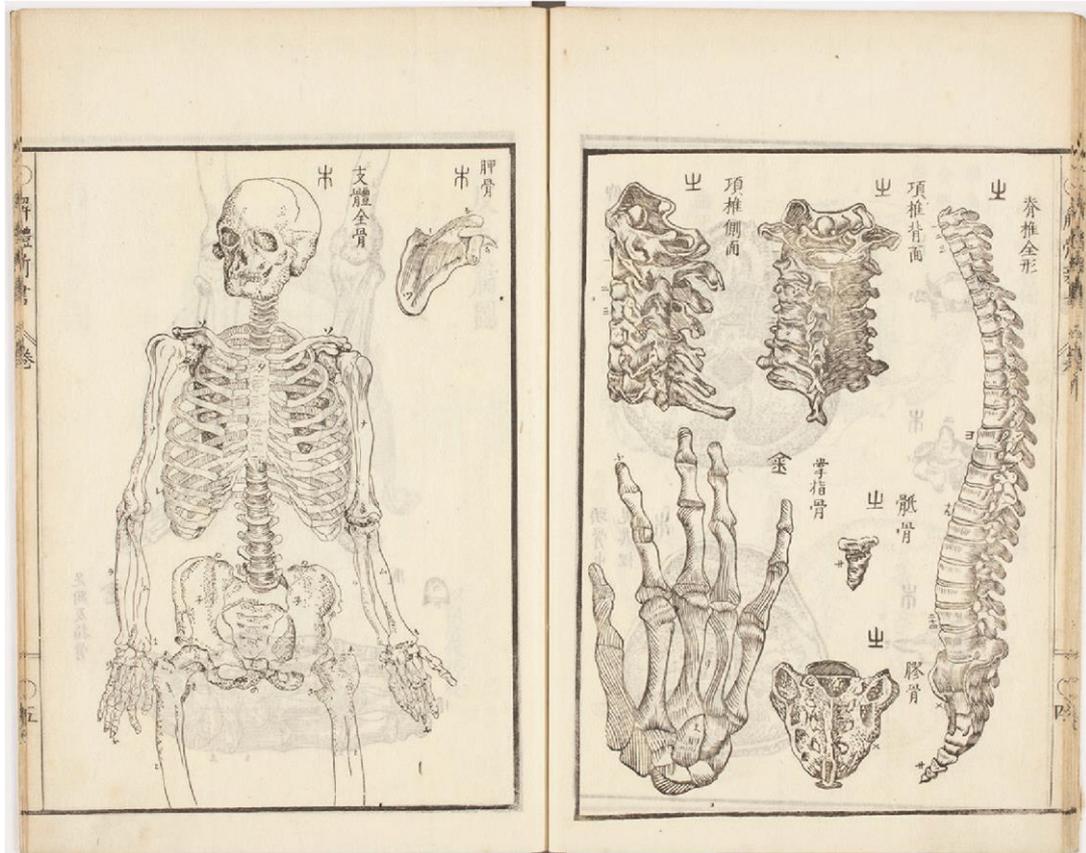


Figura 1 Odano Naotake, *Scheletro e ossa*, Kaitai shinsho, 1774.

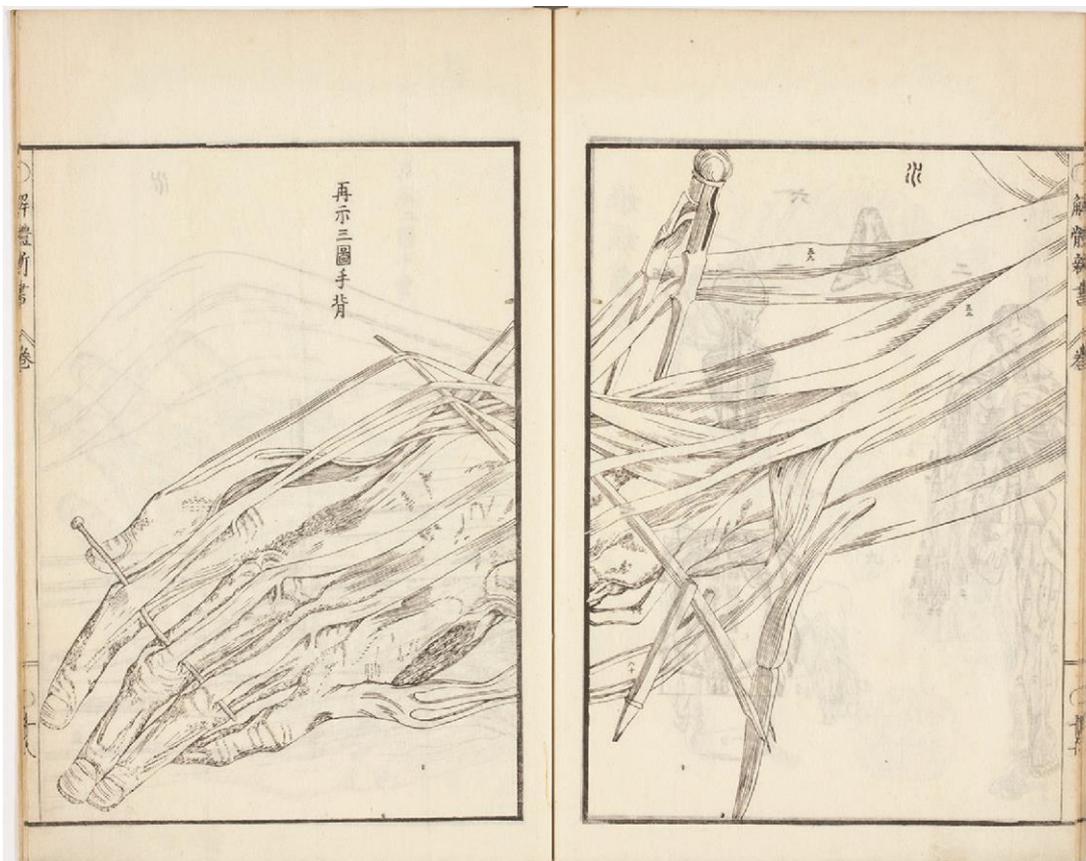


Figura 10 Odano Naotake, *Tendini e ossa della mano*, Kaitai shinsho, 1774.

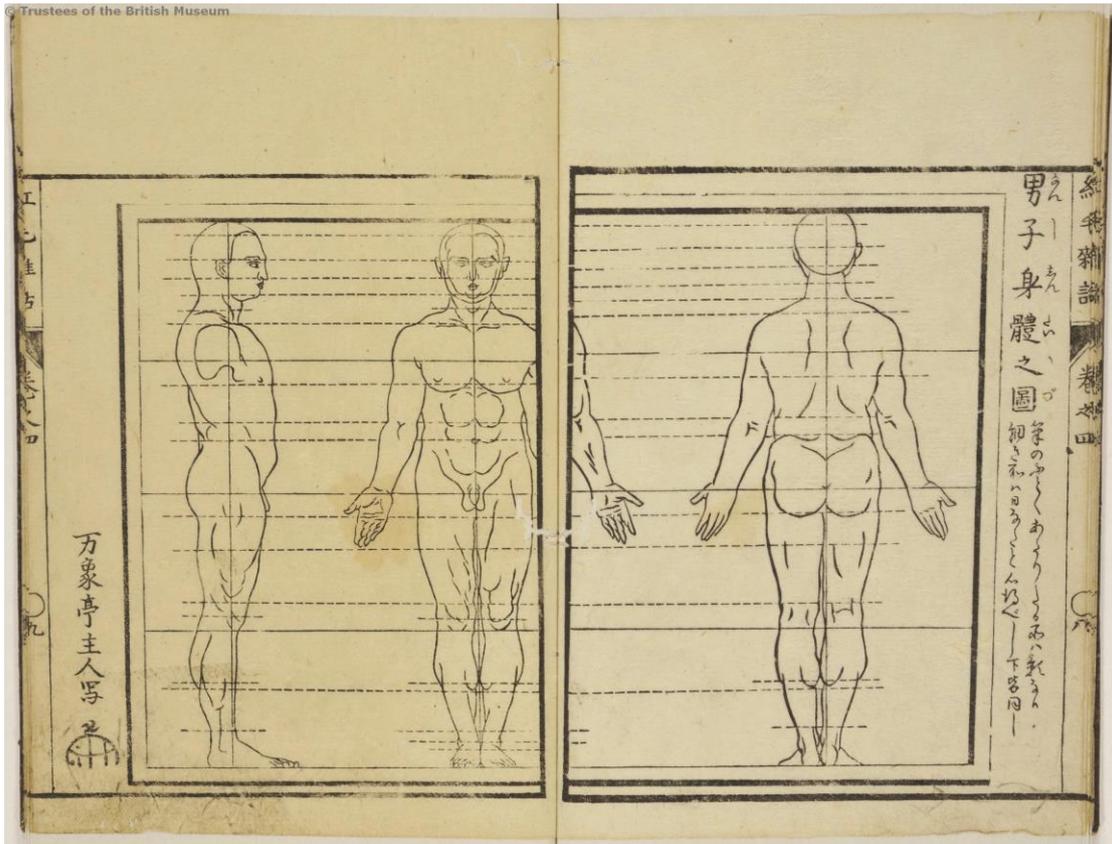


Figura 3 Gerard de Lairese, *Proporzioni del corpo maschile*, Kōmō zatsuwa, 1787.

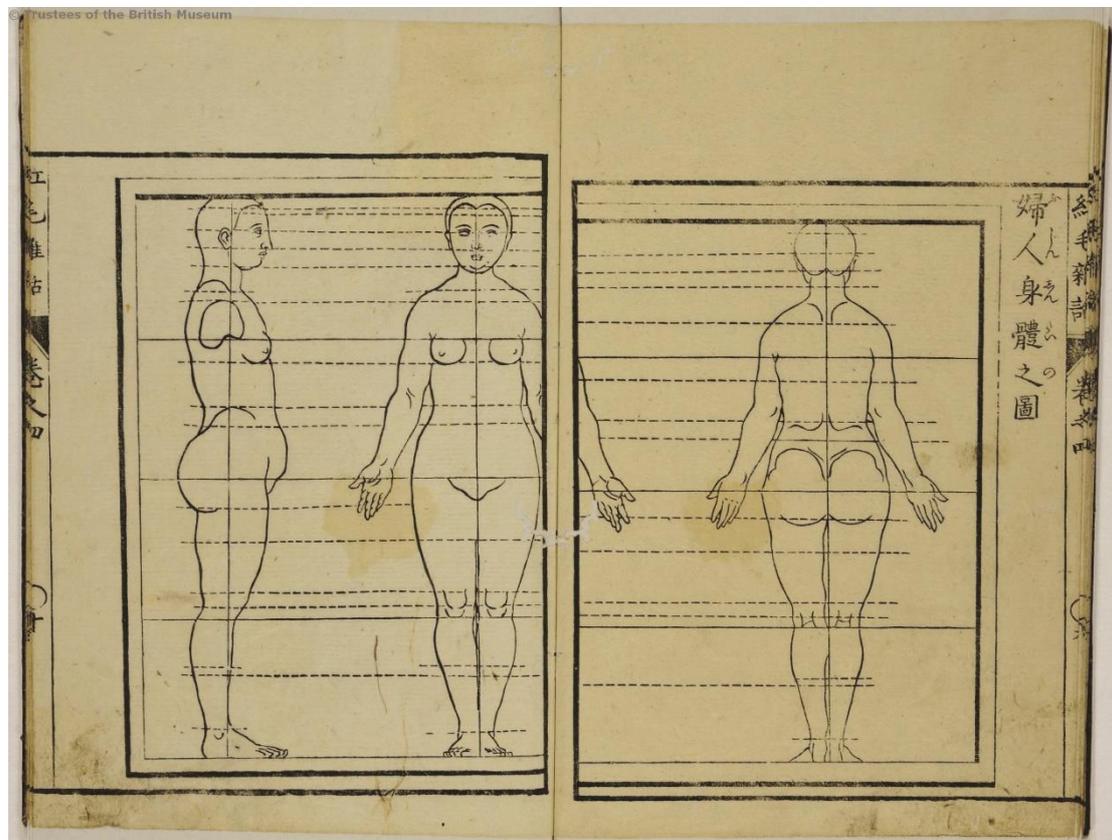


Figura 4 Gerard de Lairese, *Proporzioni del corpo femminile*, Kōmō zatsuwa, 1787.

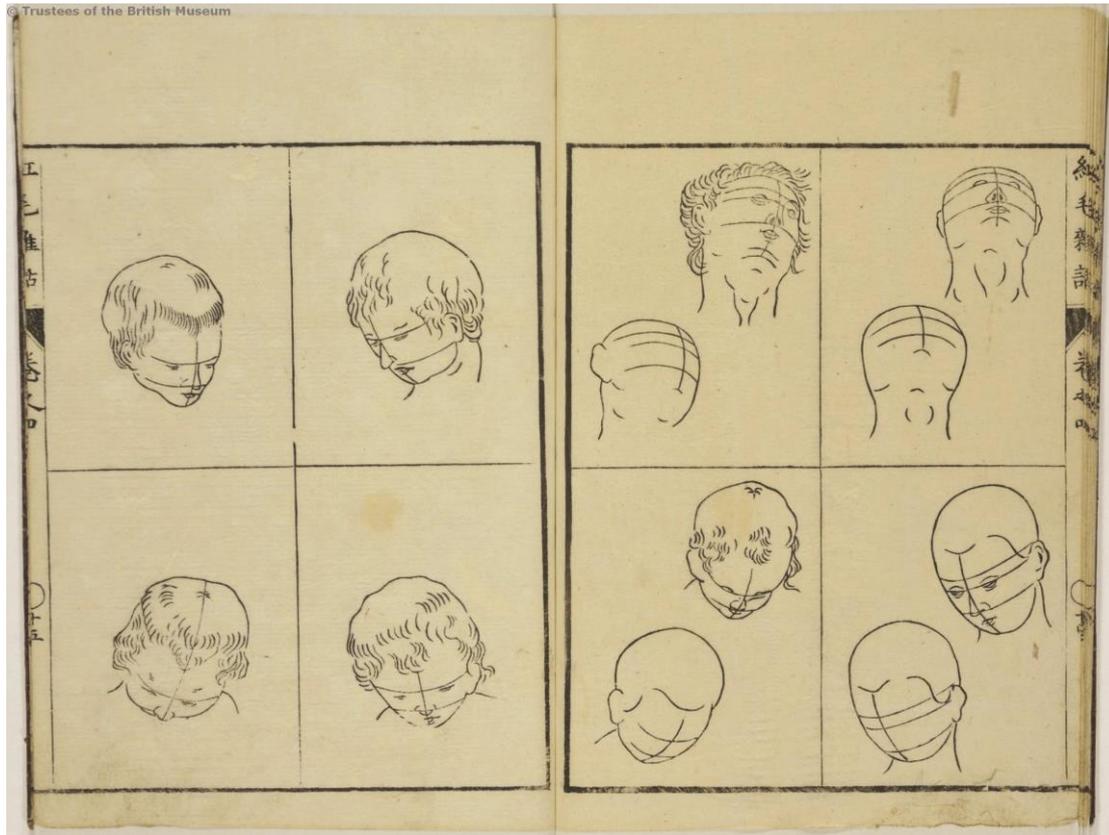


Figura 5 Anonimo, *Angolazioni del volto*, Kōmō zatsuwa, 1787.

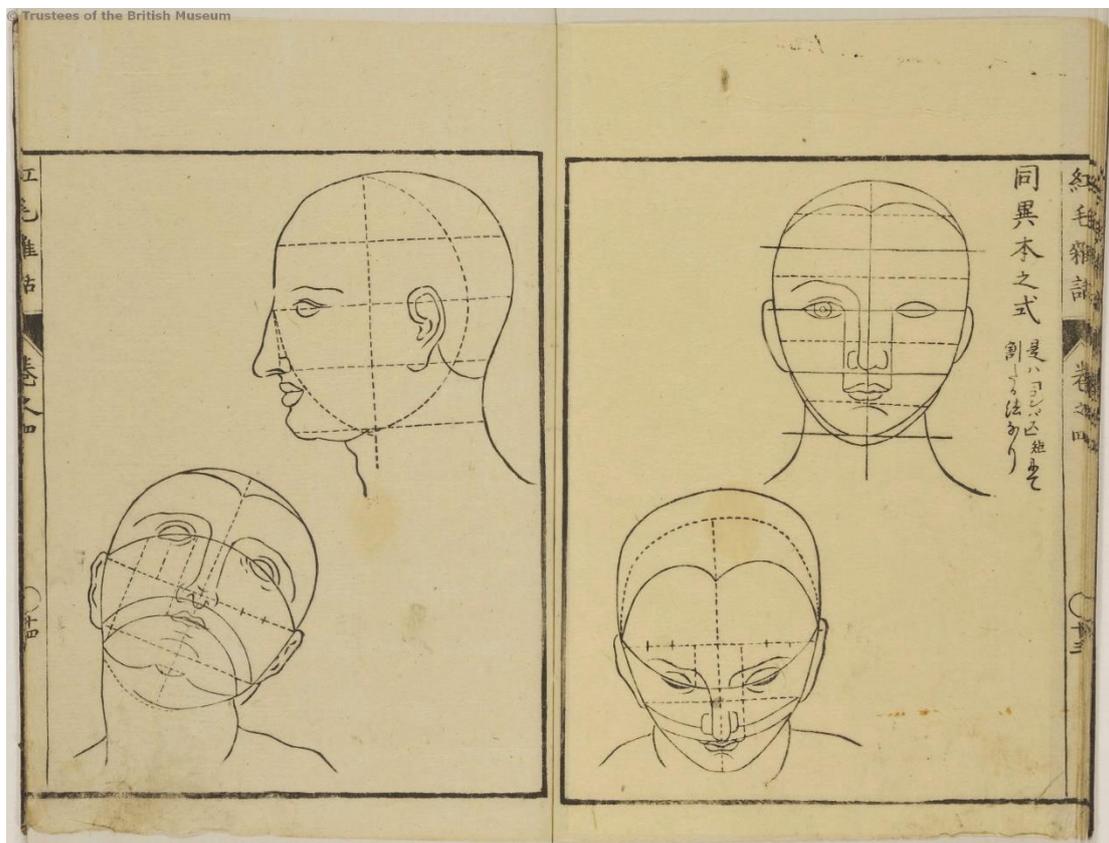


Figura 6 Anonimo, *Proporzioni del volto*, Kōmō zatsuwa, 1787.

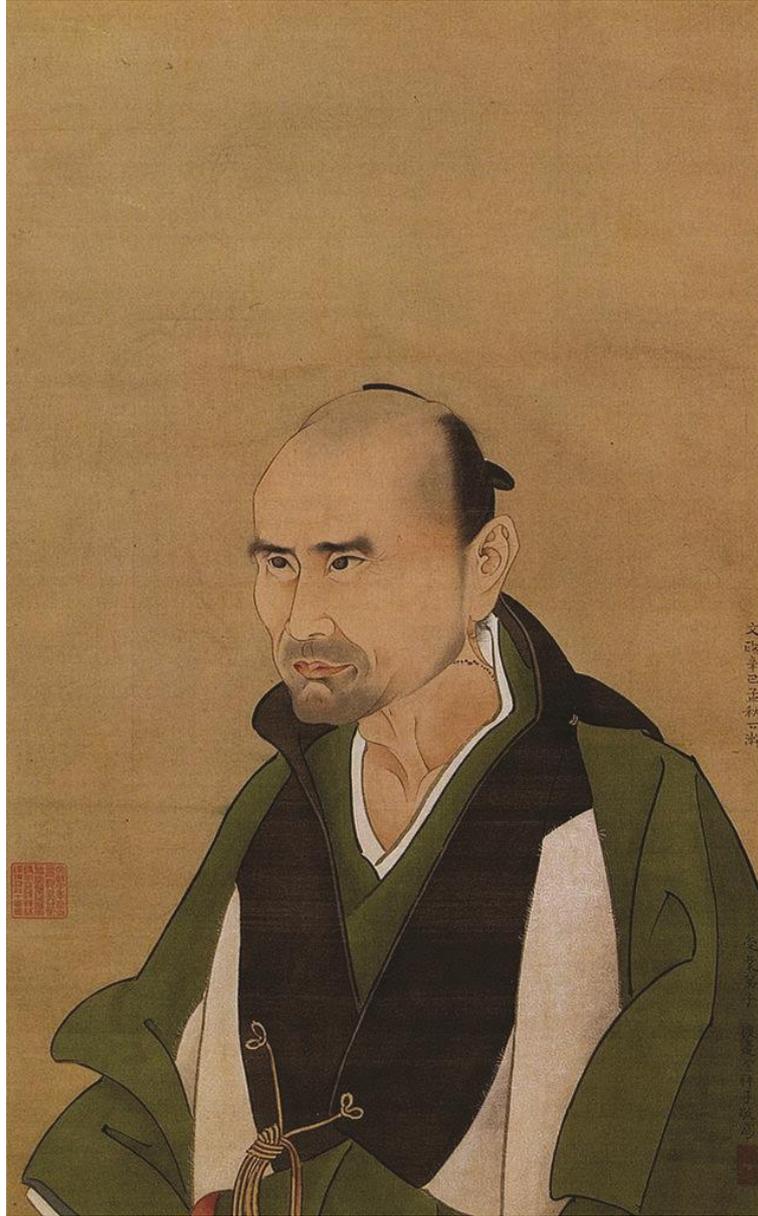


Figura 7 Watanabe Kazan, *Satō Issai*, 1821.

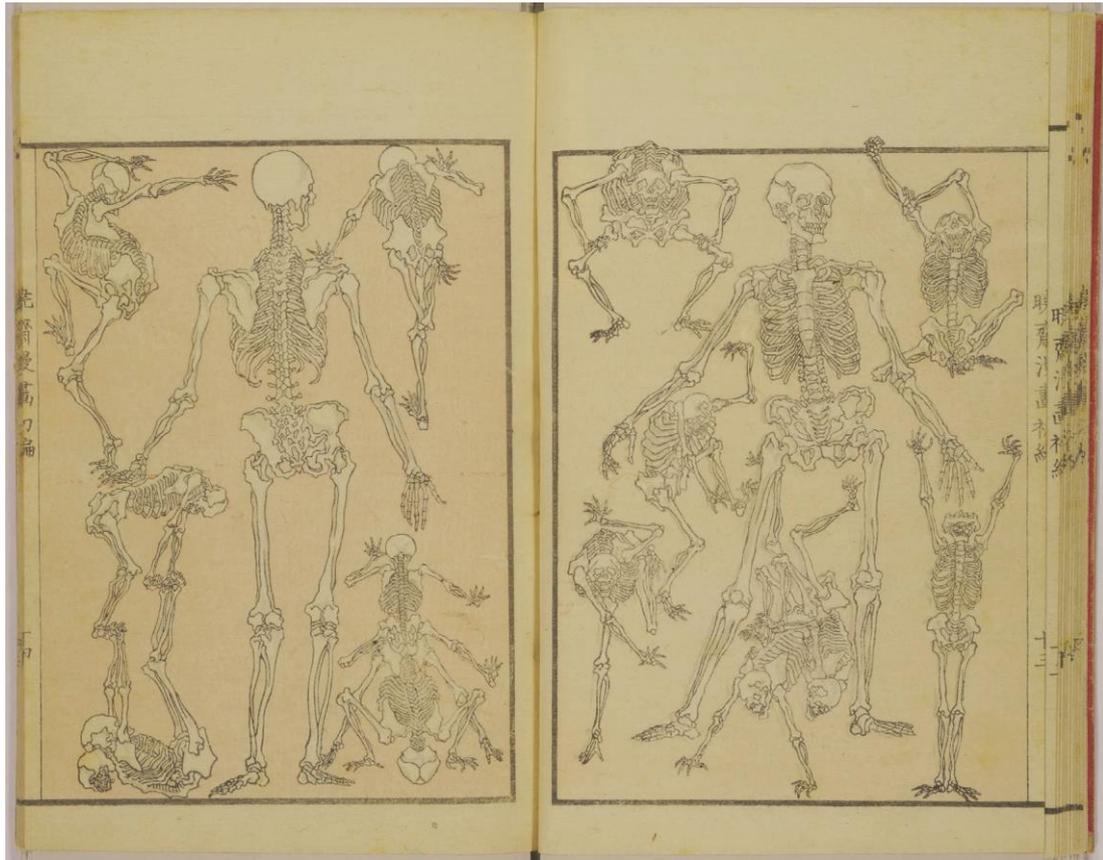


Figura 8 Kawababe Kyōsai, *Scheletri*, Kyōsai manga, 1881.



Figura 9 Kawababe Kyōsai, *Scheletri*, Kyōsai manga, 1881.

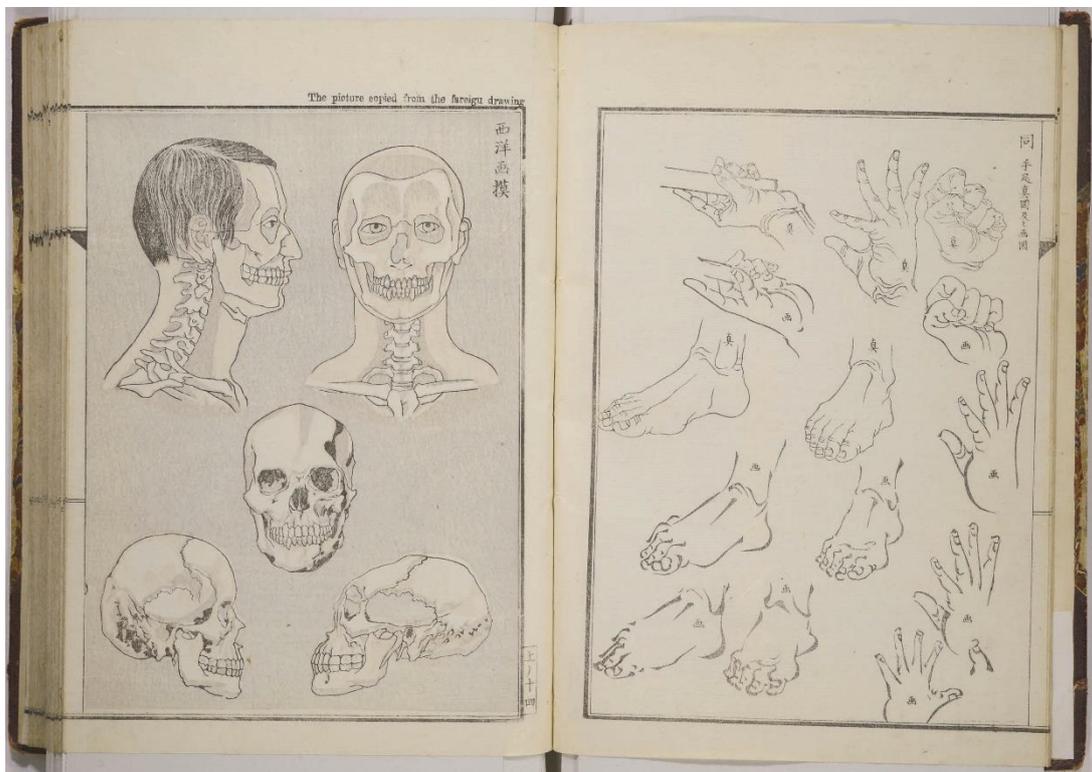


Figura 10 Kawababe Kyōsai, *Studio del cranio e articolazioni*, Kyōsai gadan, 1887.

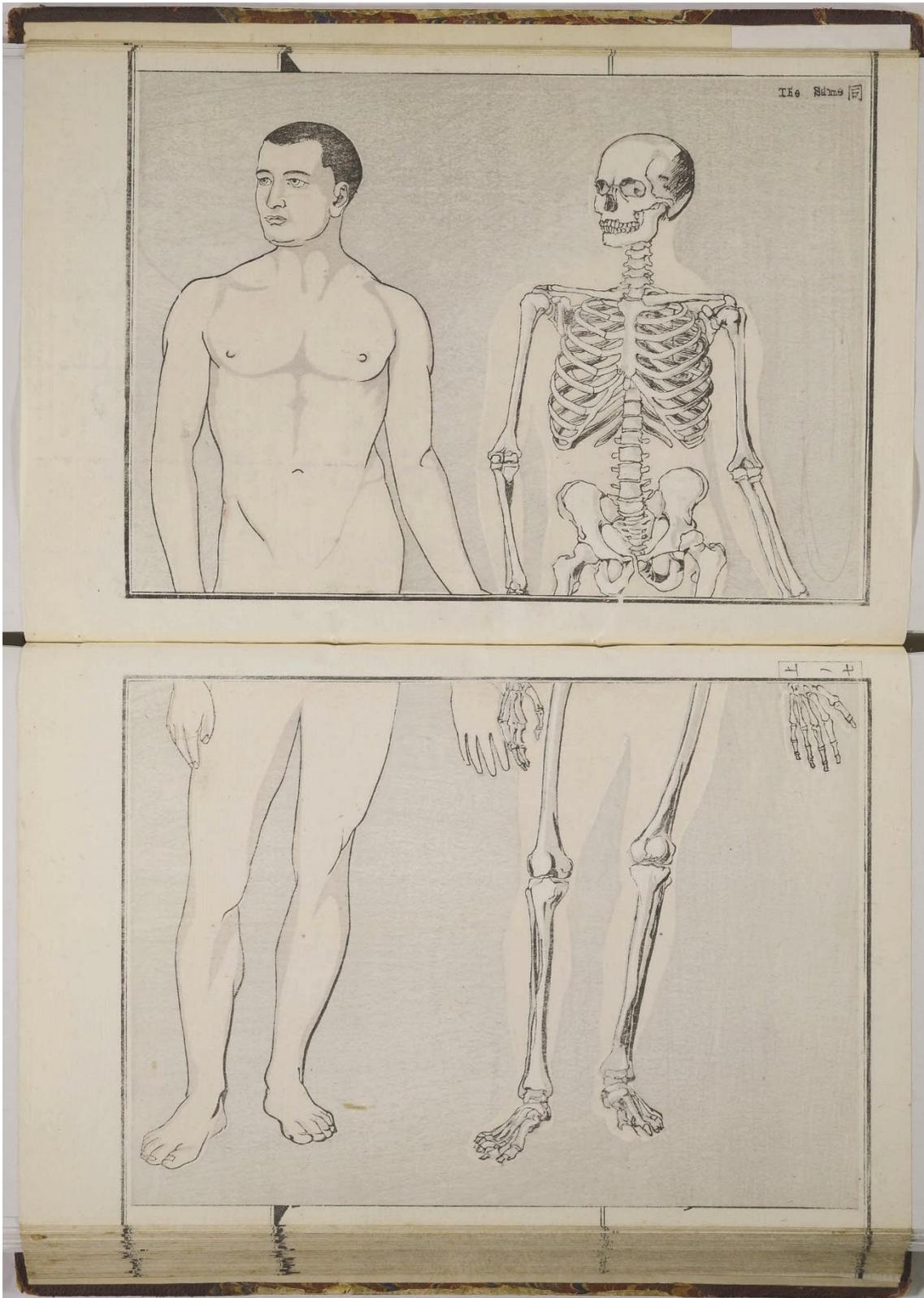


Figura 11 Kawababe Kyōsai, *Studio dello scheletro (fronte)*, Kyōsai gadan, 1887.

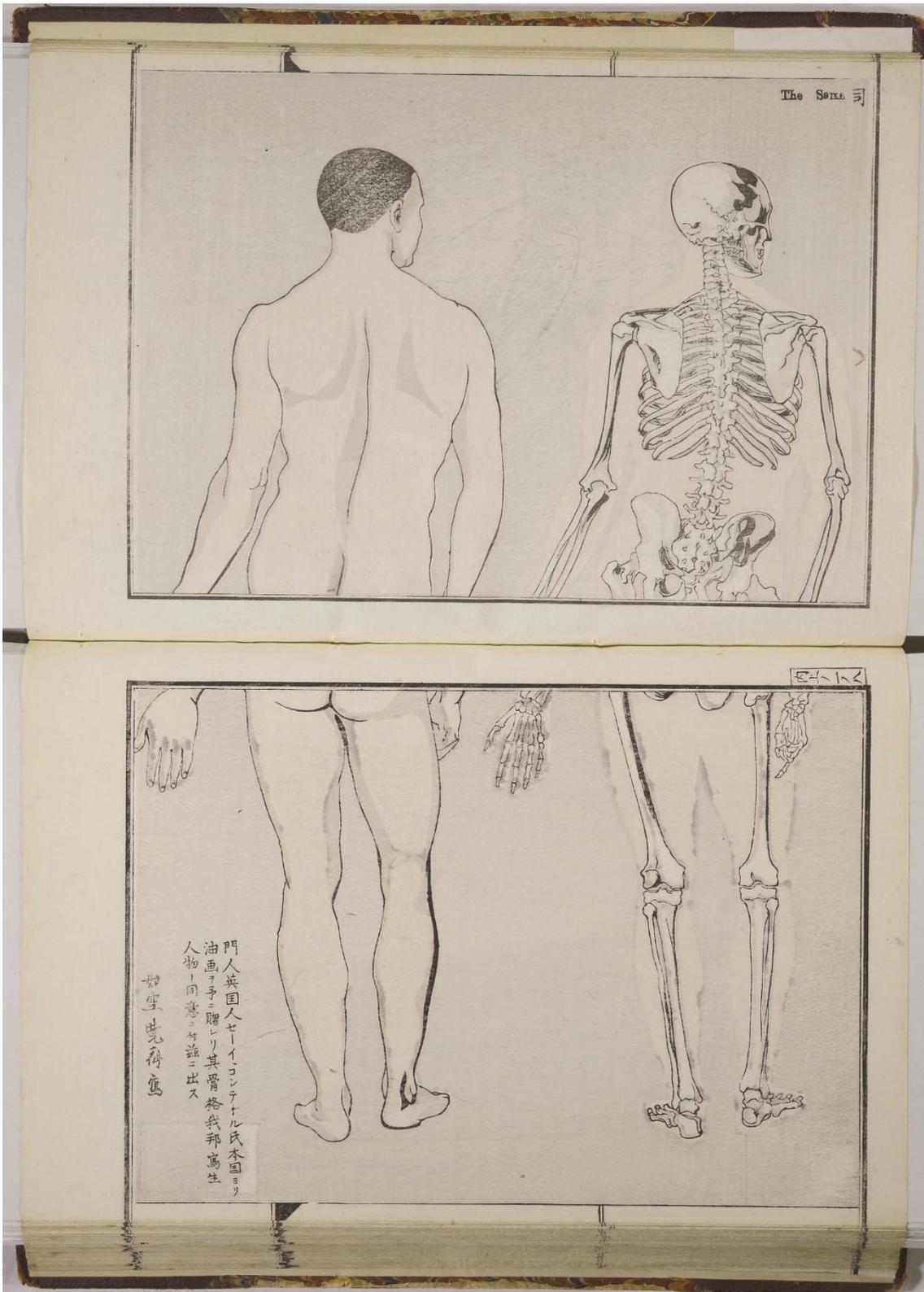


Figura 12 Kawababe Kyōsai, *Studio dello scheletro (retro)*, Kyōsai gadan, 1887.

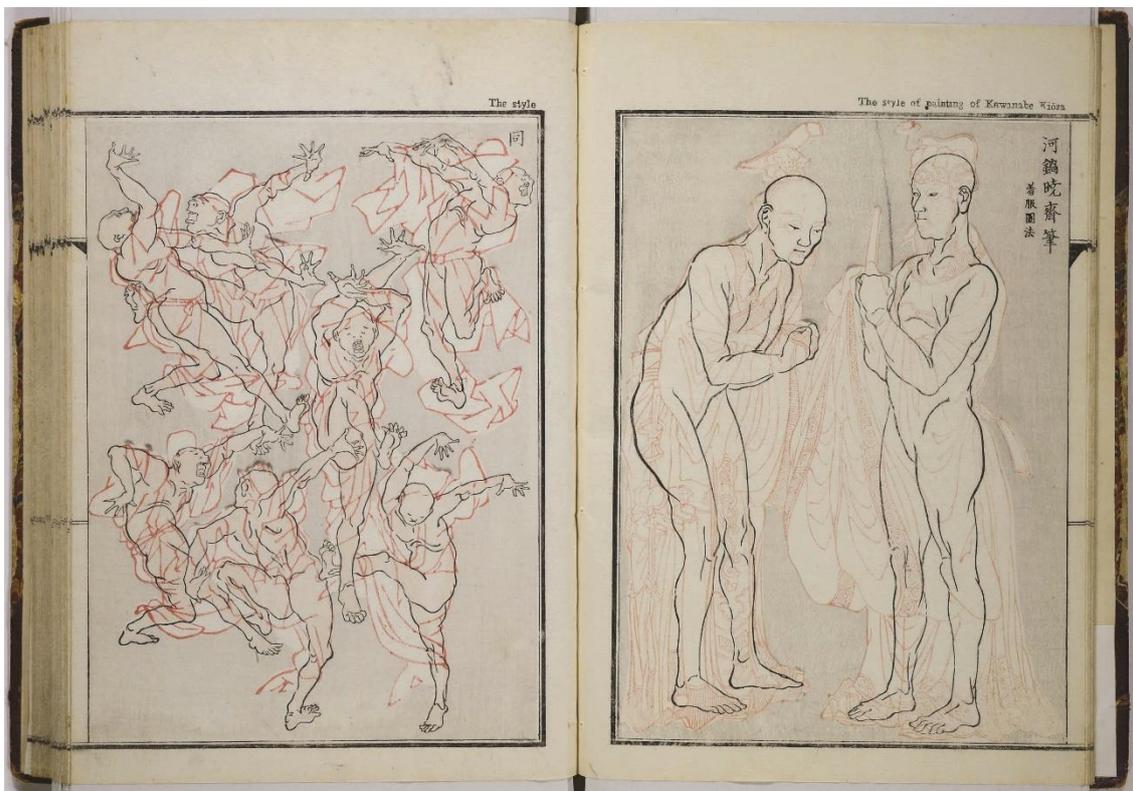


Figura 13 Kawababe Kyōsai, *Studio di pose dinamiche in stile Kyōsai*, Kyōsai gadan, 1887.

CONCLUSIONE

Grazie all'osservazione e all'analisi della totalità della didattica artistica espressa in quell'arco di tempo che va dall'inizio alla fine del periodo Edo, adesso si ha un quadro più completo dei processi estetici messi in atto dallo studio della figura umana e della sua rappresentazione nell'arte giapponese relativi a questo arco di tempo. Questo percorso ha portato ad evidenziare quei nodi fondamentali riguardanti la rappresentazione del corpo umano nella cultura giapponese di questo periodo storico. Questi nodi hanno messo in evidenza principalmente tre aspetti dell'arte giapponese per la rappresentazione della figura umana: l'origine e le caratteristiche dell'estetica dell'arte giapponese Edo; i punti di cambiamento della didattica artistica relativa; la ricezione dell'arte straniera e il confronto con essa.

Innanzitutto, si è potuto comprendere come l'arte giapponese abbia avuto all'inizio gran parte del suo fondamento proveniente dall'arte cinese. Partendo da questa base lo studio della figura umana, che si basava sulla semplice copia, è cambiato attraverso il periodo Edo: dalle fonti si è potuto evincere come si passò da uno studio puramente mono stilistico nella fase iniziale, ad uno studio che verso la fine del periodo incorpora più metodi come la copia dal vero e l'inclusione di diverse tecniche, sia autoctone che straniere. Il cambiamento nelle scelte estetiche si verificò in modo molto più evidente con l'arrivo delle influenze provenienti dalla Cina e soprattutto dall'Europa, le quali furono sicuramente i grandi vettori di idee alternative. In pratica, per quanto riguarda la riproduzione della figura umana, i due punti di cambiamento più interessanti sono la costruzione del corpo al disotto delle vesti nella fase preparatoria del ritratto e i semplici studi dello scheletro e dei muscoli e delle varie posizioni del corpo come pratica di studio, soluzioni che apparvero principalmente nella parte finale del periodo. Tuttavia, se le influenze straniere intaccarono parzialmente la didattica artistica giapponese, portando alcuni artisti ad avvicinarsi e a farsi ispirare da queste ultime, a livello di prodotto finito, si raggiunge quasi sempre un risultato molto standardizzato: sono ben pochi gli artisti che si allontanano dalle tecniche tradizionali e generalmente, a parte alcuni casi noti, l'uso del chiaro scuro e delle sfumature per la resa volumetrica non è una scelta che divenne comune. Le fonti analizzate in questo studio riportano le parole dei maestri e dimostrano in maniera evidente quale fosse la predisposizione estetica più comune.

La stilizzazione e la calligrafia erano la spina dorsale dell'arte giapponese. Come si è potuto vedere, la rappresentazione della figura umana nell'arte giapponese segue delle

regole tecniche molto precise, sia nel senso tecnico-stilistico sia nel senso concettuale. La questione critica del realismo portò alla luce sin dal primo istante un forte contrasto estetico, il quale divenne soggetto di grande dibattito in dalla seconda metà del periodo Edo in poi. In modo quasi contraddittorio, il realismo era considerato fallimentare in tutti quei punti necessari per realizzare una rappresentazione “veritiera” del soggetto. La raffigurazione dei personaggi nei dipinti e nelle raccolte d’immagini dimostra la ricerca verso il raggiungimento di una figura ideale, rappresentata in modo codificato e comprensibile agli occhi del pubblico giapponese. L’uso del realismo, anche se praticato in modo marginale, era una scelta assolutamente non necessaria in quanto gli artisti del periodo Edo non avevano bisogno dell’accuratezza realistica.

Il dibattito sul realismo e sull’estetica giapponese che si protrasse per tutto il periodo Edo divenne ancora più forte nel periodo Meiji. Questa ricerca ci permette di affermare in maniera definitiva che la questione fondata sul contrasto fra l’arte giapponese e quella europea nasce dunque nel periodo Edo, anche se poi è nel periodo Meiji che acquista una maggiore problematicità a causa della “modernizzazione” nella quale viene sottoposto il paese. Il contatto con l’arte europea fin dal primo momento insinua nella mente degli artisti giapponesi una questione di fondo: essi cominciarono a domandarsi che cosa definisse l’arte giapponese rispetto a quella europea. La formazione dei discorsi legati all’estetica del realismo portò gli artisti giapponesi a mettere a confronto la loro arte con quella straniera e a valorizzare l’estetica autoctona e i suoi principi fondanti. Questi discorsi posero le basi di quello che fu poi il divario artistico che ha caratterizzato i discorsi estetici di periodo Meiji.

BIBLIOGRAFIA

- BOWIE, Theodore, "A Note on the Skeleton in Japanese Art", *Art Journal*, Vol. 21, No. 1 (Autumn, 1961), pp. 16-18.
- BREMEN, Jan van, "Neo-Confucianism in Japan: Heritage and Vista", *Senri Ethnological Studies*, No.29, 1990, pp. 75-86.
- CAPRIATI, Manuela, "KAWANABE KYŌSAI: Il genio comico dell'era Meiji", *Il Giappone*, Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente, Vol.42, 2002.
- CAROLI, Rosa, GATTI, Francesco, *Storia del Giappone*, Gius. Laterza & Figli, Bari, 2017.
- CHANCE, Frank, "In the Studio of Painting Study", *Copying the Master and Stealing His Secrets: Talent and Training in Japanese Painting*, University of Hawaii Press, 2002.
- CROISSANT, Doris, "In Quest of the Real: Portrayal and Photography in Japanese Painting Theory.", *Challenging Past and Present*, University of Hawaii Press, 2006.
- CROTHER, Wayne, BRENDT, Jaqueline, KOBAYASHI, Tadashi, *Hokusai*, National Gallery of Victoria, Australia, 2017.
- Kameda-Madar, Kazuko, "Copying and Theory in Edo-Period Japan (1615–1868)", *Association of Art Historians*, 2014.
- DEAL, William E., RUPPERT, Brian, *A cultural history of Japanese Buddhism*, Wiley-Blackwell, 2015.
- G. JORDAN, Brenda, WESTON, Victoria Louise, *Copying The Master And Stealing His Secrets Talent And Training In Japanese Painting*, Honolulu University of Hawaii Press, 2003.
- Goro, Ando, 安藤五郎, *Watanabe Kazan Hito to sonokyōikushisō nitsuite*, 渡辺 華山：人とその教育思想について (Watanabe Kazan: la sua personalità e idee sull'educazione), *THE JAPANESE JOURNAL OF EDUCATIONAL RESEARCH*, Vol. 35, Ed. 2, J-STAGE, 1968.
- GUTH, M. E, Christine, *Art of Edo Japan: the Artist and the City 1615-1868*, Yale university Press, New Heaven, 2010.
- GUTH, M. E, Christine, *Hokusai's geometry*, "Review of Japanese Culture and Society", vol. 20, 2008, pp. 120–132. JSTOR, www.jstor.org/stable/42800997. Ultima consultazione 14 agosto 2023.
- HAYEK, Matthias, HORIUCHI, Annick (a cura di), *Listen, Copy, Read, Popular Learning in Early Modern Japan*, Koninklijke Brill NV, Leiden, 2014.
- HILLER, Jack, *The Art of Hokusai in Book Illustration*, Sotheby Parke Bernet Publications, London, 1980.
- HIRANO, Katsuya, *Modern Intellectual History, Politics and Poetics of the Body in early modern Japan*, n.8 vol.3, Cambridge University Press, 2011.
- HIRAYAMA, Mikiko, "The Emperor's New Clothes: Japanese Visuality and Imperial Portrait Photography.", *History of Photography*, Vol.33, No.2, 2009.

- IMAHASHI Riko, *The Akita Ranga School and the Cultural Context in Edo Japan*, International House of Japan, Tokyo 2016.
- KAMEDA-MADAR, Kazuko, “Copying and Theory in Edo-Period Japan (1615-1868)”, *Art History*, Vol.37, No.4, 2014.
- MARQUET, Christophe, “Learning painting in Books: Typology, Readership and Uses of Printed Painting Manuals during the Edo Period”, *Listen, Copy, Read Popular Learning in Early Modern Japan*, Brill, 2014.
- Matsuo, Yoshiki, 松尾芳樹, *Kinsei Tosake no chūgokuega kenkyō to “Honchō Gahō Taiden”* 近世土佐家の中国絵画研究と『本朝画法大伝』 (Studi di pittura cinese nella corrente Tosa e “Grande raccolta delle regole dell’arte giapponese”), *Bulletin of University Art Museum of Kyoto City University of Arts*, 2021.
- N. DAVIS, Julie, *Partners in Print Artistic Collaboration and the Ukiyo-e Market*, Honolulu University of Hawaii Press, 2015.
- NOGUCHI, Hiroyuki, “The Idea of the Body in Japanese Culture and its Dismantlement”, *International Journal of Sport and Health*, Vol.2, 2004.
- NOSCO, Peter, *Individuality in Early Modern Japan*, Routledge Taylor & Francis, 2018.
- PEARCE, Chloe, *Overcoming East and West: Artistic Identity in the Making of Modern Japanese Figure Painting*, Wellesley College, 2021.
- SCREECH, Timon, *The lens within the heart: The western scientific gaze and popular imagery in later Edo Japan*, Routledge, 2018.
- SCREECH, Timon, *Obtaining Images Art production and display in Edo Japan*, Reaktion Books Ltd, London, 2012.
- Takashima, Shūji, 高島秀爾, *The Japanese Sense of Beauty*, [日本人にとって美しさとは何か], trad. di Matt, Treyvuad, Japan Publishing Industry Foundation for Culture, 2018.
- TINIOS, Ellis, *Art, Anatomy and Eroticism: The Human Body in Japanese Illustrated Books of the Edo Period, 1615-1868*, *East Asian Science, Technology, and Medicine*, no. 31, 2010, pp. 44–63.
- TUBBS, R. Shane, “The Evolution of the Study of Anatomy in Japan”, *Clinical Anatomy*, Vol. 22, No. 4, Wiley-Liss Inc, 2009.
- VAN BRIESSEN, Fritz, *The Way of the Brush: Painting Techniques of China and Japan*. Rutland, Vermont, Charles E. Tuttle Company, 1962
- VESCO, Silvia, *L’arte giapponese dalle origini all’età moderna*, Giulio Einaudi Editore s.p.a, Torino, 2021.
- VESCO, Silvia, “An Analysis of Some Illustrated Books by Katsushika Hokusai (1760-1849) in the Museum of Oriental Art in Venice”, *Annali di Ca’ Foscari Serie Orientale*, vol. 56, Edizioni Ca’ Foscari, Venezia, 2020.
- VESCO, Silvia, “Spontanea maestria Il Ryakuga haya oshie 略画早指南 (Corso accelerato di disegno semplificato) di Katsushika Hokusai”, *Maestri, testi e fonti d’Oriente*, Edizioni Ca’ Foscari, Venezia, 2020.

- Wang Gai, *KIAI-TSEU-YUAN HOUA TCHOUAN Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde*, [芥子園画伝], traduzione di Raphaël Petrucci, 2007 (1910).

SITOGRAFIA

- Wang Gai, *KIAI-TSEU-YUAN HOUA TCHOUAN Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde*, [芥子園画伝], Traduzione francese di Raphaël Petrucci del Documento accessibile online: http://classiques.uqac.ca/classiques/chine_ancienne/B_autres_classiques/KIAI_TSEU_YUAN_HOUA_TCHOUAN/KIAI_TSEU_YUAN.html (ultimo accesso: 16 giugno 2023).
- Stanford Encyclopedia of Philosophy: <https://plato.stanford.edu/entries/japanese-confucian/#Lang> (ultimo accesso: 5 marzo 2023).
- MutualArt, “Rhythmic Vitality: Six Principles of Chinese Painting”: <https://www.mutualart.com/Exhibition/Rhythmic-Vitality--Six-Principles-of-Chi/F7825513906CC281> (ultimo accesso: 16 marzo 2023).
- JAANUS, “rikuhou 六法”, <https://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/r/rikuhou.htm> (ultimo accesso: 16 giugno 2023).
- Enciclopedia Britannica, “Dong Qichang”: <https://www.britannica.com/biography/Dong-Qichang> (ultimo accesso: 12 giugno 2023).
- Kotobank, *Nihon Daihyakka Zensho (Nipponika) 日本大百科全書 (ニッポニカ)*, “shasei”, <https://kotobank.jp/word/%E5%86%99%E7%94%9F-186198> (ultimo accesso: 20 luglio 2023).
- ASMOLEAN Eastern Art Online, “The Maruyama-shijo and the *Shasei* schools”: <http://jameelcentre.ashmolean.org/collection/7/10235/10291> (ultimo accesso: 17 gennaio 2024).
- ASMOLEAN Eastern Art Online, “Bijin, or beautiful woman, with a skull”: http://jameelcentre.ashmolean.org/collection/7/10235/10311/all/per_page/25/offset/0/sort_by/seqn./object/18235 (ultimo accesso: 25 marzo 2024).
- “What Is a Mie Pose?”: <https://www.youtube.com/watch?v=eHS311F-US4> (ultimo accesso: 19 settembre 2023).
- National Library of Medicine, “Gerard de Lairese”: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1079501/> (ultimo accesso: 25 marzo 2024).
- Viewing Japanese Prints, “Katsukawa Shunshō (勝川春章) 1726-1793” : <https://www.viewingjapaneseprints.net/texts/ukiyo/shunsho.html> (ultimo accesso: 25 marzo 2024).
- Ukiyo-e Search <https://ukiyo-e.org/> (ultimo accesso: 25 marzo 2024).

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

INTRODUZIONE

Fig 1 *Yamato jinbutsu gafu*, in TINIOS Ellis, *Art, Anatomy and Eroticism: The Human Body in Japanese Illustrated Books of the Edo Period, 1615-1868*, East Asian Science, Technology, and Medicine, no. 31, 2010, p. 47.

Fig 2 *Cortigiana*, in PEARCE Chloe, *Overcoming East and West: Artistic Identity in the Making of Modern Japanese Figure Painting*, Wellesley College, 2021, p. 16.

CAPITOLO 2

Fig 1 *Jieziyuan huazhuan*, in Wang Gai, *KIAI-TSEU-YUAN HOUA TCHOUAN Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde*, [芥子園画伝], traduzione di Raphaël Petrucci, 2007(1910), p. 178.

Fig 2 *Jieziyuan huazhuan*, in Wang Gai, *KIAI-TSEU-YUAN HOUA TCHOUAN Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde*, [芥子園画伝], traduzione di Raphaël Petrucci, 2007(1910), p. 186.

Fig 3 *Figure cinesi*, in Hayashi Moriatsu, *Gasen*, Vol.4, 1721.

Fig 4 *Figure giapponesi*, in Hayashi Moriatsu, *Gasen*, Vol.4, 1721.

Fig 5 *Il corpo umano e le immagini primaverili*, in Hayashi Moriatsu, *Gasen*, Vol.4, 1721.

Fig 6 *Il corpo umano*, in Tosa Mitsuoiki, *Honchō gahō taiden*, 1690.

CAPITOLO 3

Fig 1 Maruyama Ōkyo, *Jinshū*, in SCREECH Timon, *Obtaining Images Art production and display in Edo Japan*, Reaktion Books Ltd, London, 2012.

Fig 2 Maruyama Ōkyo, *Varie figure*, in Okyo meigafu 応挙名画譜, Obayashi shashinseihansho shuppanbu 小林写真製版所出版部, 1934, NDL Digital Collections.

Fig 3 Watanabe Nangaku, *Bijin con teschio*, 1800ca. Proprietà del Asmolean Museum dell'università di Oxford.

http://jameelcentre.ashmolean.org/collection/7/10235/10311/all/per_page/25/offset/0/sort_by/seqn./object/18235 (ultimo accesso: 25 marzo 2024)

Fig 4 Kishi Gantai, *Poeta ubriaco*, in SCREECH Timon, *Obtaining Images Art production and display in Edo Japan*, Reaktion Books Ltd, London, 2012.

Fig 5 Kishi Ganku, *Autoritratto*, in SCREECH Timon, *Obtaining Images Art production and display in Edo Japan*, Reaktion Books Ltd, London, 2012.

Fig 6 Tani Bunchō, *Diverse angolazioni del capo*, Shazanrō byōhō 写山楼描法, 1893. NDL Digital Collections.

Fig 7 Tani Bunchō, *Tipologie di occhi*, Shazanrō byōhō 写山楼描法, 1893. NDL Digital Collections.

Fig 8 Tani Bunchō, *composizione del corpo*, Shazanrō byōhō 写山楼描法, 1893. NDL Digital Collections.

Fig 9 Tani Bunchō, *esempi di drappeggio*, Shazanrō byōhō 写山楼描法, 1893. NDL Digital Collections.

Fig 10 Kano Tan'yū, *Kakinomoto no Hitomaro*, dalla serie dei Trentasei Poeti Immortali (sanjū rokkasen), in SCREECH Timon, *Obtaining Images Art production and display in Edo Japan*, Reaktion Books Ltd, London, 2012.

Fig 11 Tani Bunchō, *Kakinomoto no Hitomaro*, in SCREECH Timon, *Obtaining Images Art production and display in Edo Japan*, Reaktion Books Ltd, London, 2012.

Fig 12 Tani Bunchō, *Autoritratto*, in SCREECH Timon, *Obtaining Images Art production and display in Edo Japan*, Reaktion Books Ltd, London, 2012.

Fig 13 Katsukawa Shunshō, *Ichikawa Raizō come Sukeroku (a destra) e Ōtani Hiroemon III come Ikyū (a sinistra)*, in SCREECH Timon, *Obtaining Images Art production and display in Edo Japan*, Reaktion Books Ltd, London, 2012.

Fig 14 Katsukawa Shunshō, *Ichikawa Danjūrō V nel ruolo di Shibaraku*, da Ukiyo-e Search <https://ukiyo-e.org/> (ultimo accesso: 25 marzo 2024).

Fig 15 Utagawa Toyokuni, *Metodo per disegnare il corpo*, Yakusha Nigao Hayageiko 役者似顔早稽古, NDL Digital Collections.

Fig 16 Utagawa Toyokuni, *tipologie di volti e acconciature*, Yakusha Nigao Hayageiko 役者似顔早稽古, NDL Digital Collections.

Fig 17 Suzuki Harunobu, *Cortigiane in parata*, da Ukiyo-e Search <https://ukiyo-e.org/> (ultimo accesso: 25 marzo 2024).

Fig 18 Kitagawa Utamaro, *Tre bellezze del nostro tempo*, da Ukiyo-e Search <https://ukiyo-e.org/> (ultimo accesso: 25 marzo 2024).

Fig 19 Katsukawa Shunshō, *Dettaglio di Cortigiana sotto il salice piangente*, da Viewing Japanese Prints <https://www.viewingjapaneseprints.net/texts/ukiyo/shunsho.html> (ultimo accesso: 25 marzo 2024).

CAPITOLO 4

Fig 1 Odano Naotake, *Scheletro e ossa*, Kaitai shinsho, da Art Research Center, Ritsumeikan University.

Fig 2 Odano Naotake, *Tendini e ossa della mano*, Kaitai shinsho, da Art Research Center, Ritsumeikan University.

Fig 3 Gerard de Lairese, *Proporzioni del corpo maschile*, Kōmō zatsuwa, da Art Research Center, Ritsumeikan University.

Fig 4 Gerard de Lairese, *Proporzioni del corpo femminile*, Kōmō zatsuwa, da Art Research Center, Ritsumeikan University.

Fig 5 Anonimo, *Angolazioni del volto*, Kōmō zatsuwa, da Art Research Center, Ritsumeikan University.

Fig 6 Anonimo, *Proporzioni del volto*, Kōmō zatsuwa, da Art Research Center, Ritsumeikan University.

Fig 7 Watanabe Kazan, *Satō Issai*, in PEARCE Chloe, *Overcoming East and West: Artistic Identity in the Making of Modern Japanese Figure Painting*, Wellesley College, 2021.

Fig 8 Kawababe Kyōsai, *Scheletri*, Kyōsai manga, da Art Research Center, Ritsumeikan University.

Fig 9 Kawababe Kyōsai, *Scheletri*, Kyōsai manga, da Art Research Center, Ritsumeikan University.

Fig 10 Kawababe Kyōsai, *Studio del cranio e articolazioni*, Kyōsai gadan, da Art Research Center, Ritsumeikan University.

Fig 11 Kawababe Kyōsai, *Studio dello scheletro (fronte)*, Kyōsai gadan, da Art Research Center, Ritsumeikan University.

Fig 12 Kawababe Kyōsai, *Studio dello scheletro (retro)*, Kyōsai gadan, da Art Research Center, Ritsumeikan University.

Fig 13 Kawababe Kyōsai, *Studio di pose dinamiche in stile Kyōsai*, Kyōsai gadan, da Art Research Center, Ritsumeikan University.