



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex
D.M. 270/2004*)
in Lingue e Civiltà dell'Asia e dell'Africa
Mediterranea

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

La beltà si veste di poesia: il
mitatee del tema "Trentasei
Geni Poetici" secondo
Shikimaro

Relatore

Prof. Bonaventura Ruperti

Correlatore

Prof.ssa Silvia Vesco

Laureando

Isabella Meraglino

Matricola 987030

Anno Accademico

2012 / 2013

La beltà si veste di poesia:
il mitate e del tema
“Trentasei Geni Poetici”
secondo Shikimaro

要旨

美人画と詩・式麿にとって「三十六歌仙」という主題

これは喜多川式麿が描いた「今容女歌仙三十六番続」という版画の続き物についての研究である。この続き物はヴェネツィアの「カ・ペザロ」という東洋美術館にある。第一次世界大戦後にイタリア政府は三万以上の東洋美術品と作品の収集を戦争の賠償金として受け取って、1928年にはイタリア政府はその収集をカ・ペザロ美術館に展示することを決定した。長い間、その広い収集の全作品は目録を作ることができなかった。

2009年にカ・ペザロ美術館は京都の立命館大学のアルト・リサーチ・センターとヴェネツィアのカ・フォスカリ大学のアジア・アフリカ地中海学科と合同のプロジェクトを始めた。日本人のチームは美術館の全部の浮世絵を写真に写し、目録にした。今は、カ・フォスカリ大学の学生が目録カードをイタリア語に翻訳している。私はこのプロジェクトに参加したとき、式麿の版画のことを知った。

喜多川式麿はあまり有名な絵師ではない。彼は喜多川月麿（喜多川歌麿の門人）の弟子であって、18世紀に渡って生きた。「今容女歌仙三十六番続」という続き物の三十六版は文化10年（1813年）に出版された。残念ながら、カ・ペザロ美術館の続き物には版画は二十八枚あるだけである。版画は大判錦絵であって、保存状態が良い。各版画は美人を書いた絵に和歌もあって、立命館のチームに美人画と見立絵として目録された。

この研究の第一章には浮世絵を簡潔に紹介した。浮世絵という版画は江戸時代に広がって、同時代の場面、特に歌舞伎と柳巷花街の場面を描写する。浮世絵は庶民の現象であって、版画は江戸時代の人に芸術作品として見られなかったが、はがきや広告の絵などとして見られた。それから、美人画のジャンルの歴史を説明した。このジャンルの女性モデルは一般的に柳巷花街の美しい遊女であるが、そのままの肖像ではない。浮世絵の絵師は理想の女性像を描いた。大切なことはモデルのまなざしの魅力や姿の優雅さや着物の豊かなことである。浮世絵の伝統の初めから、はやりが変わるにしたがって、美人の描き方も変わった。

この章の第二部には見立絵の主題を深めた。東洋人の学者も西洋人の学者も見立絵というジャンルの定義を避けがちであった。伝統と過去に関して浮世絵は全部「見立絵」と呼ば

れたが、最近の研究は見立絵という名を付けられた版画を二種類に分けた。絵は伝統とどのような関係があるか「やつし」という絵と見立絵に区別された。やつしは伝統と過去の物語や伝説が浮世の現在の状態になる。古典性の我は現在の俗に描き写して、下層へと向いている動きである。見立絵は製法が反対である。描いた現在の場面は伝統を暗示して、今度は俗は私のレベルに上がる。幕府の過去の尊敬を受け入れることを通じて、見立絵は奢侈禁止法があつて禁止されていたため浮世絵が自分を表す手段になった。

第二章には式暦の「今容女歌仙三十六番続」という続き物を検討した。三十六女歌仙の主題は三十六歌仙の変更移り変わりである。三十六歌仙は過去の高名な詩人から構成したグループである。十世紀に藤原公任と具平親王は柿本人麻呂と紀貫之とどちらが和歌の有能な詩人であるかという問題について論議した。その論議の後で公任は「三十六人撰」という歌集を作ろうと思った。その歌人には人麻呂と貫之が違うチームを指導した、各チームは十八名の有名な詩人で構成した。次の歌集の著者は違う詩人の新しいリストを作成して、その中には三十六女歌仙のグループもある。日本人はに対して愛着があるため、三十六歌仙のグループは美術の主題になった。

「今容女歌仙三十六番続」という続き物は、版画に江戸時代の有名な遊女を描いて、各美人は平安時代と鎌倉時代に住んでいた高い令名の女流詩人が書いた和歌と結ばれた。版画の組織構造は簡単であつて、空白の背景に遊女の姿をくっきり現す。和歌は四角に区切られた空間に書いた。

この章の第二部では、他の欧州美術館にある同じ続き物とカ・ペザロの続き物を比較した。式暦の「今容女歌仙三十六番続」という続き物の版画はロンドンのブリティッシュ・ミュージアムとウィーンのムゼウム・フル・アヌゲワヌヅウテ・クヌストとボストンのミュージアム・オブ・ファイン・アーツにある。ボストンの美術館には続き物の三十六版画が全部ある。

この研究は今まで研究されなかった式暦絵師と彼の芸術を知らせることを目的とする。

「今容女歌仙三十六番続」という見立絵の続き物は浮世絵の社会が自分の考えと価値を表す手段を見つける機会になる。式暦の版画は江戸時代のにぎやかな浮世の活発な文化を示している。

Indice

❖	Introduzione.....	p. 5
❖	Capitolo 1: <i>Bijinga e Mitate e</i>	
	1.1 Breve introduzione all' <i>ukiyoe</i>	
	Panorama storico.....	p. 6
	Sviluppo dell' <i>ukiyoe</i>	p. 8
	Come veniva realizzata una stampa.....	p. 13
	I formati <i>ukiyoe</i>	p. 14
	Tipologie di stampe <i>ukiyo</i> sulla base delle colorazioni.....	p. 15
	I soggetti dell' <i>ukiyoe</i>	p. 16
	1.2 <i>Bijinga</i>	
	Introduzione al genere.....	p.17
	Storia del <i>bijinga</i>	p. 19
	1.3 <i>Mitate e</i>	
	Un genere di difficile definizione.....	p. 31
	<i>Ga e zoku, public transcript e hidden transcript</i>	p. 32
	L' <i>ukiyoe</i> e il rapporto con la classicità: <i>yatsushi e mitate e</i>	p. 35
❖	Capitolo 2: Shikimaro e “Immagini d’oggi di trentasei geni poetici femminili”	
	2.1 Collezione “Immagini d’oggi di trentasei geni poetici femminili” di Shikimaro al Museo d’Arte Orientale Ca’ Pesaro di Venezia.....	p. 52
	L’autore.....	p. 52
	Il tema dei “Trentasei Poeti Immortali” dalla poesia all’arte.....	p. 53
	Poesia e stampe.....	p. 56
	La serie al Museo d’Arte Orientale Ca’ Pesaro di Venezia.....	p. 57
	Cortigiane e poetesse.....	p. 59
	Le stampe.....	p. 62
	2.2 Collezione “Immagini d’oggi di trentasei geni poetici femminili di Shikimaro” presso altri musei	
	British Museum.....	p. 123
	Museum of Fine Arts.....	p. 124
	Museum für Angewandte Kunst.....	p. 137
❖	Conclusione.....	p. 138
❖	Bibliografia.....	p. 139
❖	Indice delle fotografie.....	p. 143
❖	Indice degli autori e delle opere (autore, data di nascita, opere con pagina relativa).....	p. 147
❖	Glossario.....	p. 149
❖	Ringraziamenti.....	p. 151

Introduzione

L'idea del presente studio è nata dal tirocinio da me svolto presso il Museo d'arte Orientale Ca' Pesaro, grazie al quale gli studenti di Ca' Foscari hanno potuto avvicinarsi a capolavori dell'arte *ukiyo*e rimasti a lungo celati agli occhi del pubblico. Il progetto al quale ho preso parte era volto alla catalogazione completa del cospicuo patrimonio di opere d'arte orientali possedute dal museo, un lavoro di schedatura rimasto per molto tempo incompleto. La collaborazione con l'Art Research Centre dell'Università Ritsumeikan di Kyōtō ha portato alla creazione di un database digitale provvisto di fotografie ad alta definizione a cui gli studiosi delle stampe del Mondo Fluttuante potranno d'ora in poi attingere. L'Università Ca' Foscari di Venezia si è inserita nel progetto fornendo la collaborazione dei suoi studenti di lingua giapponese, guidati dai professori Silvia Vesco e Bonaventura Ruperti, per la traduzione in italiano del catalogo digitale creato. Si tratta quindi di un progetto di enorme rilevanza per gli studi artistici orientali e posso dirmi onorata di avervi preso parte.

Tra le schede di cui mi sono occupata ho scoperto la serie *Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki* (今容女歌仙三拾六番続, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili) di Kitagawa Shikimaro 喜多川式麿, un artista minore a cui i libri di storia dell'arte non fanno quasi menzione. Si tratta di stampe di tipo *bijinga*, classificabili inoltre nella categoria *mitate e*. Sono rimasta affascinata dai colori e dalla vitalità delle bellezze femminili descritte da Shikimaro nella sua serie, al punto che ho deciso di approfondire l'argomento nella mia tesi di laurea.

Il presente studio si divide in due capitoli.

Il **primo capitolo** presenta una breve panoramica introduttiva all'arte e al mondo dell'*ukiyo*e, per poi passare a descrivere le categorie di stampe *bijinga* e *mitete*.

I *bijinga* (美人画) sono raffigurazioni in cui la bellezza femminile è protagonista. La rappresentazione della donna fiorisce magnifica nell'arte *ukiyo*e, dove le beltà vengono inserite in contesti quotidiani cari al fruitore delle stampe dell'epoca. Spesso i soggetti rappresentati sono le splendide e colte cortigiane che vivevano nei quartieri di piacere; è necessario ricordare però che non si tratta di ritratti nel senso occidentale del termine. Nei *bijinga* infatti l'attenzione non è posta sulla somiglianza fisionomica alla modella di riferimento, bensì sul rispetto dei canoni di bellezza femminile che la moda imponeva al momento della creazione della xilografia.

Mitate e (見立絵) è il nome di un tipo di raffigurazione spesso reso con il termine “parodia”. A questa categoria appartengono immagini in cui si riscontra un collegamento con il passato; tradizione e classicità hanno a lungo costituito riferimenti costanti nella società giapponese. Un recente studio di Alfred Haft ha esplorato nel dettaglio le opere indicate come “parodie”, individuando in esse due sottogruppi, definibili in virtù della diversa relazione che intrattengono con la tradizione. Il primo comprende stampe pubblicate in un periodo che va dalla nascita dell'*ukiyo*e fino circa agli anni settanta del Settecento, nel titolo delle quali si legge il termine *yatsushi*. Solo dopo tale data appare il vocabolo *mitate e*, che arriva gradualmente a sostituire *yatsushi* nelle intestazioni delle xilografie. Nello *yatsushi* il tema classico di riferimento viene abbassato di livello, calato nel quotidiano del Mondo Fluttuante: l'*ukiyo* gioca con la tradizione inserendola nella propria realtà. Per il *mitate e* il processo è inverso: il soggetto moderno della stampa richiama alla mente un episodio del passato storico, o letterario, o artistico. Si tratta quindi di un movimento opposto a quello precedente, di tipo ascendente. In seguito alla promulgazione a più riprese di leggi suntuarie sempre più restrittive, l'*ukiyo*e si trovò a doversi destreggiare come un'equilibrista tra i divieti shogunali. Il *mitate e* è uno dei mezzi che elaborò per poter continuare a esprimersi in libertà, in quanto assecondava la riverenza della classe politica per il passato e la tradizione.

Il **secondo capitolo** si occupa da vicino della serie *Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki* di Shikimaro. Il tema illustrato è una rielaborazione del soggetto tradizionale de “I trentasei poeti immortali”, gruppo di trentasei illustri personaggi poetici la cui origine risale al X secolo. Un dibattito in materia di poesia tra il principe Tomohira 具平 e Fujiwara no Kintō 藤原公任 diede a quest'ultimo l'idea di creare l'antologia *Sanjūrokunin sen* 三十六人撰 (Raccolta di componimenti di 36 uomini famosi), contenente una competizione fittizia a colpi di verso tra due squadre composte da diciotto poeti ciascuna. In seguito altri autori offrirono varianti personali del gruppo di Kintō, tra le quali compare quella dei “Trentasei geni poetici femminili”. L'amore giapponese per l'arte poetica trasferì presto il tema dal campo letterario a quello pittorico.

Le stampe di Shikimaro presentano tutte un'uguale impostazione: una cortigiana si staglia elegante su uno spazio bianco privo di sfondo, all'immagine viene accompagnata l'iscrizione di una poesia che collega la *bijin* a una celebre poetessa delle epoche Heian e Kamakura.

La seconda parte del capitolo prende in esame le stampe della serie *Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki* presenti in altre collezioni europee. Queste xilografie si trovano presso il British Museum di Londra, il Museum für Angewandte Kunst di Vienna e il Museum of Fine Arts di Boston. Nel museo americano è ospitata una serie completa di tutte le trentasei stampe di Shikimaro.

Questo studio si propone di fare luce su un artista minore del panorama *ukiyo-e*, e sulla sua arte. La serie di *mitate e* di Shikimaro diviene inoltre l'occasione per indagare i mezzi espressivi sviluppati dal mondo *ukiyo-e* per poter dar voce ai propri valori, proclamando la propria dignità all'interno di uno schema sociale che relegava il Mondo Fluttuante ai suoi margini. Le coloratissime e raffinate stampe di questo artista rivelano tutto il brio e la vivacità della cultura *ukiyo-e* in epoca Edo.

Capitolo 1: *BIJINGA* e *MITATE E*

1.1 Breve introduzione all'arte *ukiyoe*

- Panorama storico

当座／＼にやらして、月・雪・花・紅葉にうちむかひ、歌をうたひ酒のみ、浮きに浮いてなくさもみ、手前のすり切りも苦にならず、沈みいらぬころだての、水に流るる瓢箪のごとくなる、これを浮世と名づくるなり」といへる¹

Vivere momento per momento, volgersi interamente alla luna, alla neve, ai fiori di ciliegio e alle foglie rosse degli aceri, cantare canzoni, bere saké, consolarsi dimenticando la realtà, non preoccuparsi della miseria che ci sta di fronte, non farsi scoraggiare, essere come una zucca vuota che galleggia sulla corrente dell'acqua: questo, io chiamo ukiyo

Come non iniziare la trattazione dell'arte del Mondo Fluttuante con questa celeberrima citazione? Il passaggio presentato appartiene al *kanazōshi*² *Ukiyo Monogatari* (*Racconti del Mondo Fluttuante*, 1660) di Asai Ryōi 浅井了意 (1612 -1691), in cui per la prima volta il termine “*ukiyo*” venne trasfigurato in maniera giocosa e arguta, assumendo l’accezione per la quale è noto a noi oggi. I *kanji* che componevano infatti questa parola erano in origine differenti e il concetto che esprimevano era da ricollegarsi alla sfera buddhista.

ukiyo: うきよ → A) 憂き世
→ B) 浮(き)世

¹Asai RYŌI, *Ukiyo monogatari* (Racconti del Mondo Fluttuante), in *Nihon koten bungaku zenshu* (Raccolta completa per gli studi classici giapponesi), Tōkyō, Shogakukan, 1971, pp. 149 e 150.

浅井了意、『浮世物語』、『日本古典文学全集』、東京、小学館、1971、149・150頁。

²*Kanazōshi*: il termine indica la produzione di testi in prosa sviluppatasi tra il 1600 e il 1682, definita come letteratura di transizione: in essa la tradizione venne rinnovata in base alle esigenze del nuovo tipo di società che andò sviluppandosi in periodo Tokugawa.

La scrittura originale (A) presentava i caratteri 憂き世, in cui 憂 significa “dolore, affanno, tormento” e 世 significa “mondo”. La traduzione che ne deriva è pertanto “mondo di sofferenza”, ricollegabile alla visione buddhista del ciclo delle rinascite che incatena l’uomo in un continuum di esistenze segnate dal dolore. La nuova trascrizione dei fonemi (B), possibile grazie alla coincidenza di lettura degli ideogrammi 憂 e 浮, trasforma il mondo del dolore in “Mondo Fluttuante” (da 浮く, うく, *uku* = galleggiare, fluttuare).

L’*ukiyo* di Asai Ryōi è un quindi un Mondo Fluttuante, un universo in cui la parola d’ordine è aggrapparsi al momento e goderne il più possibile, dimentichi di ogni preoccupazione, lasciandosi trasportare dolcemente dalla placida corrente del piacere immediato, come “una zucca vuota che galleggia sull’acqua”. Un universo ricco di brio, popolato da affascinanti attori e da donne colte e sensuali...l’universo dei quartieri di piacere. Il verbo “fluttuare” non descrive infatti solo la condizione dell’uomo che si abbandona alle gioie dell’attimo, ma designa anche l’essenza stessa di questi microcosmi, in cui l’effimero e il transitorio regnano sovrani, insiti nei concetti di bellezza, giovinezza e moda, che ne scandiscono la vita.

I quartieri di piacere si svilupparono in epoca Tokugawa (1603-1867) attorno alle maggiori città del Giappone: Shimabara a Kyōto, Shinmachi a Ōsaka e Yoshiwara a Edo, l’odierna Tōkyō. Conseguenza di ordinanze governative che avevano confinato le prostitute in zone specifiche dei centri urbani, essi erano luoghi recintati, a cui era interdetto l’accesso alla classe guerriera (almeno in teoria). In questi ambienti separati dalla comune vita cittadina si sviluppò un mondo a sé, retto da regole proprie. Qui si trovavano le case da tè, i teatri del nuovo, conturbante kabuki, nonché botteghe e negozi: i quartieri di piacere si articolavano come vere e proprie città nelle città. Essi divennero luogo di evasione e libertà, dove gli avventori potevano sfuggire alla rigidità della società gerarchica dell’epoca. Il periodo Edo-Tokugawa fu infatti un’era di pace e di stabilità politica, ma in essa il potere regnante dello *shogunato*³ aveva cercato di cristallizzare i sudditi in un sistema di classi fisse senza possibilità di trasferimento dall’una all’altra e quindi di modifica di status sociale. Tale suddivisione, definita *shinōkōshō*, vedeva all’apice i guerrieri, seguiti da agricoltori e artigiani. I mercanti si trovavano all’ultimo gradino, a un livello più basso di loro vi erano solamente i fuoricasta. Se all’inizio del periodo Edo questa categorizzazione rispecchiava abbastanza fedelmente la suddivisione effettiva delle ricchezze e del potere, con lo sviluppo enorme del commercio e delle città che caratterizzò quest’epoca di pace la situazione mutò drasticamente. I

³ *Shogunato*: tipo di organizzazione politica di stampo feudale che vedeva al potere la figura dello shōgun (capo militare del paese), il quale amministrava il Giappone attraverso i propri vassalli. L’imperatore era presente, ma spogliato di ogni potere.

detentori delle ricchezze divennero i commercianti, i *chōnin* (abitanti delle città), mentre la classe guerriera, in particolare i samurai alle dipendenze di un padrone, si trovò impoverita.

I centri urbani divennero la culla di una nuova e vivacissima cultura popolare, *in primis* Edo, trasformatasi nella più estesa e popolosa metropoli del Paese. Dei suoi circa un milione di abitanti, la metà viveva nello *shitamachi* (la “città bassa”) che comprendeva i rioni commerciali.

La frustrazione dei nuovi ricchi esclusi da un riconoscimento sociale è facilmente immaginabile e, come anticipato, essi trovavano consolazione nelle visite ai teatri e ai quartieri di piacere, dove vivevano valori diversi e nuovi: quelli della disponibilità economica. Gli svaghi erano molteplici: assistere alle rappresentazioni del nuovo teatro kabuki e alle interpretazioni delle sue luminose star, intrattenersi in compagnia delle colte e raffinate cortigiane nelle numerose case da tè, abbandonarsi al piacere della musica e del *sake*...questo mondo di divertimenti divenne fonte d'ispirazione per la nuova nascente arte, l'*ukiyo*e: “Immagini del Mondo Fluttuante” (浮世絵).

- Sviluppo dell'*ukiyo*e

L'*ukiyo*e fiorì tra la seconda metà del Seicento e la seconda metà dell'Ottocento. Fu un tipo di espressione artistica che rispecchiò nel carattere il mondo da cui attingeva, in quanto sensibile alla moda e legata in particolar modo alle star dei palcoscenici (attori) o delle città senza notte (cortigiane), che ne costituiscono i due soggetti principali.

La produzione *ukiyo*e comprende sia dipinti che stampe, in questa sede si analizzeranno le seconde.

In Giappone la xilografia, o stampa con matrici in legno, risale al VIII secolo: inizialmente venivano stampati con questo metodo i motivi delle stoffe, mentre l'impressione su carta riguardava esclusivamente i caratteri di scrittura di testi buddhisti. Fu solo dal X secolo che vennero prodotte matrici di legno recanti immagini, sempre di genere buddhista.

Le prime stampe di gusto *ukiyo*e furono elaborate nel XVI secolo sotto forma di illustrazioni di accompagnamento a storie e componimenti narrativi. I libri a stampa illustrati (*ehon*) divennero un fenomeno di massa già verso il 1650, complice la crescente alfabetizzazione. I temi trattati si rifacevano principalmente alla vita dell'epoca, tra le storie più in voga ricordiamo quelle d'amore o a carattere comico-satirico. Nasce così l'interesse dei ceti urbani per le immagini di genere.⁴ Presto

⁴ Scene di genere: citando dall'enciclopedia Treccani online “ Pittura di genere: Fedele e minuta rappresentazione pittorica di scene di vita quotidiana, in cui si ritraggono personaggi anonimi, borghesi o popolari, intenti al lavoro, in

le stampe si affermarono come mezzo espressivo autonomo, svincolato dalla parola scritta. Da allora questa tipologia artistica fiorì enormemente, conseguenza dello sviluppo delle città, nelle quali trovava ispirazione e committenti.

Si possono riconoscere le basi dell'*ukiyo*e già nella pittura Tosa del periodo Muromachi (1338-1573). Le scene di genere erano state soggetto pittorico fin dai tempi antichi: molto diffuse in epoca Heian (794- 1185), il filone perse mordente negli anni successivi, per poi riacquistare vitalità nel XVI secolo grazie a Tosa Mitsunobu 土佐光信 (1431-1525) e la sua invenzione dei *rakuchū rakugai* (scene dentro e fuori la capitale), dipinti in cui veniva rappresentata la vita di città con la prospettiva a volo d'uccello. Lo stile è quello dello *yamatoe*,⁵ caratterizzato dall'assenza di chiaroscuro e sfumature, con contorni estremamente netti e colori densi e pastosi, per un generale effetto di bidimensionalità. In periodo Edo gli shōgun commissionarono molte scene di questo tipo alla scuola Kanō per decorare le proprie residenze. Anche il movimento Rinpa, che coniugava in sé tanto aspetti dello *yamatoe* quanto del *karae*⁶ e le cui pitture si distinsero per il decorativismo e la rappresentazione di elementi naturali, contribuì allo sviluppo dell'estetica *ukiyo*e.

Tradizionalmente si riconosce l'anticipatore dell'*ukiyo*e nell'artista Iwasa Matabei 岩佐又兵衛 (1578-1650), nonostante fosse egli esecutore esclusivamente di dipinti. Le opere di Iwasa si caratterizzano per i colori luminosi e le marcate linee di contorno delle figure attraverso i quali l'artista racconta momenti di forte emozione umana. L'elemento innovativo è il tema: la ricerca del piacere, fine a sé stessa, non era mai stato oggetto di pittura fino a quel momento.

È però Hishikawa Moronobu 菱川師宣(1618-94) il capostipite della xilografia *ukiyo*. Fu egli il primo artista a produrre stampe singole recanti illustrazioni, senza alcun testo di accompagnamento. E fu anche il primo ad apporre su di esse la propria firma. Queste prime xilografie erano in bianco e nero, quando in esse comparivano dei colori era perché erano stati aggiunti a pennello in un secondo momento.

Per la realizzazione di stampe a più colori bisognerà attendere la metà del XVIII secolo, quando Suzuki Harunobu 鈴木春信(1725[?]-1770) diede il via a questo tipo di produzione. In realtà il

scene di festa ecc., ma anche paesaggi, nature morte o composizioni con particolari oggetti (fiori, cacciagione, strumenti musicali ecc.).”

⁵ *Yamatoe*: stile di pittura giapponese, narrativo, delicato e ricco di dettagli. Si diffuse in epoca Heian (794 - 1185) e fu grandemente per la pittura imperiale, particolarmente dalla scuola di dodici stampe erotiche. *Ōban. Sumizurie. 1680 circa. Museum of Fine Arts. Boston.*

⁶ *Karae*: termine giapponese che designa la pittura in stile cinese.

procedimento per creare stampe policrome era già conosciuto in Giappone e veniva utilizzato per l'impressione di testi scientifici. A Harunobu va attribuito però il merito di averne innovato la tecnica e di aver utilizzato per le matrici il legno *yamazakura*, ossia di ciliegio di montagna, dalla media durezza e con una grana e consistenza migliore rispetto quello fino allora impiegato. Egli inoltre sostituì alla carta di riso, in uso fino a quel momento, la carta di gelso (*hōshō*). Le variopinte e meravigliose xilografie che ne derivarono furono chiamate *nishikie*(錦絵), o stampe broccato, in riferimento agli splendidi colori che in esse si intrecciavano per comporre disegni brillanti e alla moda.

Percorrendo la storia dell'arte di qualsiasi paese notiamo come la maggior parte delle opere d'arte siano state create per persone facoltose o al potere, quali re, imperatori, aristocratici. Le stampe *ukiyo* ebbero invece un altro tipo di pubblico: il popolo.

Nonostante la richiesta enorme delle xilografie in epoca Edo, *in primis* quelle raffiguranti attori e beltà dell'epoca, va notato che le stampe non venivano considerate come oggetti d'arte dagli acquirenti. Esse venivano intese piuttosto come cartoline, pubblicità, immagini-ricordo. Per la cospicua fetta di popolazione che non poteva fare esperienza di prima mano dell'affascinante e costoso Mondo Fluttuante se non attraverso gli *ukiyo-zōshi*,⁷ le stampe *ukiyo*e consentivano di gettare uno sguardo sulla sua scintillante realtà. A volte invece pubblicizzavano una famosa bellezza in una certa casa da tè, o rendevano noto l'inizio di una nuova stagione teatrale, oppure l'esordio di un attore in una data compagnia.

Una nuova considerazione delle xilografie iniziò ad affacciarsi solo in epoca Meiji (1868 -1912), complice anche l'ammirazione che le stampe *ukiyo* suscitarono in Occidente.

• Come veniva realizzata una stampa

Il procedimento per la realizzazione di una stampa si articolava in varie fasi e coinvolgeva più persone: l'artista e ideatore del disegno, l'incisore, lo stampatore e l'editore.

- 1- Su un foglio di carta normale l'artista disegnava, con il solo *sumi* (inchiostro nero), lo *shitae*, o disegno preparatorio. Esso poteva essere più o meno definita e particolareggiata.
- 2- L'immagine veniva riprodotta su un foglio di carta sottile e trasparente (*hanshitae*).
- 3- Quest'ultima veniva poi incollata a faccia in giù sul blocco di legno e affidata all'incisore, che intagliava la matrice scavando negli spazi vuoti. Il risultato finale era un disegno in

⁷ *Ukiyo-zōshi*: il termine significa "racconti del Mondo Fluttuante" e indica un genere letterario diffusosi nell'epoca Edo e riguardante, appunto, vicende ambientate nei quartieri di piacere.

negativo, con le linee in rilievo. Da notare che per la realizzazione di una stampa policroma era necessario realizzare tante matrici quanti i colori che l'immagine prevedeva. Questi blocchi venivano incisi lasciando in aggetto solo le zone interessate dalle tinte.

- 4- A questo punto il lavoro passava nelle mani dello stampatore. Egli, partendo dalla matrice base in cui era intagliato il disegno, realizzava la prima stampa con l'inchiostro nero, per passare poi alle successive atte a aggiungere i vari colori. Lo stampatore applicava alla matrice il colore desiderato; poi il foglio definitivo, una carta spessa e umida, veniva appoggiato su di essa e pressato tramite uno strumento chiamato *baren*. Quest'ultimo era un tampone rotondo dotato di un manico intrecciato e veniva utilizzato per massaggiare delicatamente il foglio e permettere il perfetto trasferimento del colore alla carta. Su ogni matrice era presente una guida che indicava l'esatta posizione in cui collocare il foglio in modo tale, colorazione dopo colorazione, il disegno risultasse sempre perfettamente allineato agli intagli.
- 5- Da ricordare sono anche alcune speciali tecniche che servivano a impreziosire l'immagine finale, come ad esempio il *kirazuri* (l'aggiunta della scintillante polvere di *mica*, ricavata dal guscio di ostrica), il *karazuri* (conosciuta anche come "goffrage", una stampa "a secco" in cui non si imprimeva colore ma tridimensionalità, sottoponendo la carta a goffratura) o l'applicazione di una mistura di colla e inchiostro, a emulazione della lacca (*urushi*) per rendere più vivo il colore nero di alcune parti dell'immagine.



Figura 2: Esempi di matrici e fogli con stampe relative

- I formati *ukiyoe*

Le dimensioni delle stampe seguivano alcuni formati standard. Si riportano di seguito i più frequenti:⁸

<i>Tipo di Stampa</i>	<i>Misure</i> <i>(altezza x larghezza)</i>
Ōōban 大大判	52 x 38cm
Ōban 大判	36 x 25cm/ 39 x 27 cm
Chūban 中判	23 x 17cm
Koban 小判	12 x 19 cm
Hashira-e 柱絵	67 x 12 cm
Nagaban 長判	52 x 25cm/ 47 X 17 cm
Aiban	20 x 30 cm

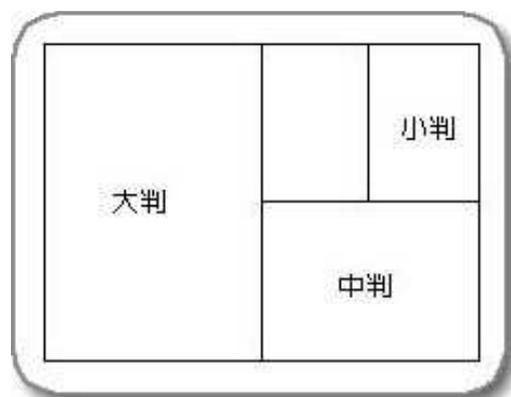


Figura 3: proporzioni di alcuni formati rispetto all'hōshō

⁸ Le misure dei formati cambiano leggermente a seconda del foglio di riferimento, matrici e altre variabili. Qui si sono riportate quelle indicate in Gian Carlo CALZA (a cura di), *Ukiyoe – Il Mondo Fluttuante*, Milano, Mondadori Electa S.p.a., 2004, p. 19.

合(ゝ)判/相判/間判	
Hosoban 細判	33 x 15cm
Shikishiban 色紙判	21 x 18cm

Dittici, trittici e altri polittici erano composti esclusivamente di stampe in formato *ōban*.

- Tipologie di stampe *ukiyo* sulla base delle colorazioni

Aizurie 藍摺(り)絵(stampa in blu): caratterizzato dalle diverse tonalità di blu, elaborate e diffusasi dopo le limitazioni all'uso dei colori introdotte dalle leggi suntuarie, in particolare dal 1827 al 1849.

Benie 紅絵(immagine rossa): stampe in bianco nero, alle quali venivano aggiunti in un secondo momento a pennello i colori rosa e cremisi. Popolari fra il 1720 e il 1740.

Benigiraie 紅嫌い絵(immagine senza rosso): popolari tra gli anni Ottanta e Novanta del Settecento. In esse comparivano generalmente i colori blu, grigio e violetto.

Benizurie 紅摺絵(stampa in rosso): diffuse tra il dal 1740 e il 1755. I colori di stampa erano solamente il rosso e il blu, a cui si aggiunse il giallo in un secondo momento.

Nishikie 錦絵(stampe broccato): stampe a sette colori, comparse dalla metà del Settecento.

Sumizurie 墨摺絵(stampa in nero): stampa in bianco e nero, le prime xilografie erano di questo tipo.

Tane 丹絵(immagine in rosso-ocra) : stampe in bianco e nero, colorate poi a pennello con i colori giallo e verde. Popolari dal 1660 al 1720.

Urushie 漆絵(stampe con lacca): stampe che in un secondo momento venivano ritoccate con una mistura di inchiostro nero e colla per rendere più vive le parti colorate in nero.

- I soggetti dell'*ukiyo*

I principali soggetti delle stampe *ukiyo* sono i seguenti:

- ❖ *Bijinga*, 美人画: immagini di belle donne
- ❖ *Yakushae*, 役者絵 : immagini di attori
- ❖ *Kachōga*, 花鳥画: immagini di fiori e di uccelli
- ❖ *Meishoe*, 名所絵: immagini di luoghi famosi
- ❖ *Fūkeiga*, 風景画: immagini di paesaggi
- ❖ *Mushae*, 武者絵: immagini di guerrieri
- ❖ *Shunga*, 春画 : immagini erotiche
- ❖ *Genjie*, 源氏絵: immagini tratte dal *Genji monogatari*⁹

1.2 *Bijinga*

• Introduzione al genere

Vengono definite *bijinga* (美人画), letteralmente “immagine di bella donna”, le rappresentazioni che hanno per soggetto beltà femminili, siano esse raffinate cortigiane, mogli di mercanti riccamente vestite, più comuni donne del popolo o addirittura prostitute di bassa lega. Le scene rappresentate variano in base alle epoche e alle mode: personaggi singoli su sfondo neutro, scene di vita o di intrattenimenti all’interno del quartiere di piacere, visite a templi, scorci della quotidianità cittadina, illustrazioni che ripropongono temi letterari ecc.

Il termine *bijinga* venne affermandosi in epoca Edo in riferimento alle stampe e ai dipinti *ukiyo*, in seguito venne adottato per indicare anche le immagini che non appartengono al Mondo Fluttuante.

I *bijinga*, anche quando ritraggono una donna in particolare e il nome di questa viene esplicitato nel titolo, non si presentano in veste di ritratto. L’interesse dell’autore, così come del fruitore, non si concentra sul fatto che le caratteristiche fisionomiche vengano riportate fedelmente, bensì sulla corrispondenza del disegno al modello di beltà in voga in quel momento. Vi erano infatti anche casi di stampe realizzate con la stessa matrice, recanti però il nome di due modelle differenti. La bellezza rappresentata è quindi di tipo stilizzato, codificato, atta a rispondere alle aspettative dell’acquirente. Scrive Kobayashi Tadashi:

⁹ *Genji Monogatari* (源氏物語): opera narrativa del XII secolo attribuita alla dama di corte Murasaki Shikibu. Narra la vita e le vicissitudine di Hikaru Genji, il “principe splendente”.

In Giappone sembra che sin dai tempi antichi non ci fosse interesse nell'esprimere le diversità individuali dei volti. Durante il periodo Edo, anche nel romanzo popolare che si andava sviluppando se pur erano descritti dettagliatamente abiti e vestiario con frasi del tipo “uomo dai colori splendidi” o “domestica di estrema bellezza”, con questi soli elementi non si potevano assolutamente immaginare i lineamenti di questa o quella.¹⁰

L'attenzione dei contemporanei era quindi piuttosto puntata sulla ricchezza delle vesti, i kimono variopinti, le elaborate acconciature, la grazia della posa. Nel capitolo III (“Storia di un venditore di almanacchi nella parte di mezzo”) di *Cinque donne amoroze* di Ihara Saikaku, in cui un gruppetto di avventori è fermo a osservare il viavai davanti a una casa da tè, cercando di eleggere la più bella delle passanti, si legge:

まさゆたかに乗物つらせて、女いまだ十三か四か、髪すき流し、先をすこし折もどし、紅の絹たゝみてむすび、前髪若衆のすなるやうにわけさせ、金もとゆひにて結せ、五分櫛のきよらなるさし掛、まづはうつくしきひとつ／＼いふ迄もなし。白しゆすに墨形の肌着、上は玉むし色のしゆすに、孔雀の切付見へすくやうに、其うへに唐糸の網を掛、さてもたくみし小袖に、十二色のたゝみ帯、素足に紙緒のはき物、うき世笠跡より持せて、藤の八房つらなりしをかざし、見ぬ人のためといはぬ計の風義、今朝から見盡せし美女ども、是にけをされて、其名ゆかしく尋けるに、「室町のさる息女、今小町」と云捨て行。花の色は是にこそあれ、いたづらものは後に思ひあはせ侍る。¹¹

...una fanciulla di appena tredici o quattordici anni, accompagnata da una ricca portantina, con i capelli pettinati in tutta la loro lunghezza e trattenuti mollemente da una fascia attorcigliata di seta rossa. Erano divisi sulla sommità del capo nella foggia maegami tipica dei giovanetti, annodati poi con un nastro di carta dorata e sostenuti da un leggiadro pettine spesso mezzo pollice: un'acconciatura tanto elaborata da non poter essere descritta nei particolari. Indossava una sottoveste di raso bianco a motivi d'inchostro, una veste di raso iridescente a motivi di pavone applicati in rilievo e, sopra questa perché si intravedessero, una sottoveste a rete di filo cinese: un abbigliamento veramente ricercato. Inoltre aveva un obi di dodici colori, annodato semplicemente, senza rigonfiamento, sandali coi passanti di carta sui piedi nudi, un copricapo all'ultima moda portatole appresso da chi la seguiva, un ramo di

¹⁰Tadashi KOBAYASHI, “Immagini di beltà e di attori nell'ukiyoè”, in Gian Carlo CALZA (a cura di), *Ukiyoè – Il Mondo Fluttuante*, Milano, Mondadori Electa S.p.a., 2004, p. 31.

¹¹ Ihara SAIKAKU, *Kōshoku Gonin Onna* (Cinque donne amoroze), in *Nihon koten bungaku taikei* (Compendio per gli studi classici giapponesi), Tōkyō, Iwanami Shōten, 1960, p.265

井原西鶴、『好色五人女』、『日本古典文学大系』、東京、岩波書店、1960、265頁

*lunghe grappoli di glicini in mano, un aspetto degno dei versi “Per chi non vede”. Tutte le belle donne ammirate fin dal mattino si dileguavano al suo cospetto.*¹²

Richard Lane affermò che nel periodo Edo “the dress – and the way it was worn – became a vital criterion in the appreciation of feminine beauty”¹³. Per sottolineare questo concetto, l’autore riportò anche l’affermazione di una cortigiana, Naoe dello Shinmachi a Ōsaka, che protestava circa le riforme dell’era Kansei (1789-1801), mirate a limitare ogni bene di lusso: “Our world is different from the ordinary world... If we were to dress ourselves like ordinary girls how on earth would we manage to attract lovers?”¹⁴

L’attenzione non si concentrava quindi sulla rassomiglianza del disegno alla modella e di certo non era possibile collegare una stampa alla sua ispiratrice partendo dai tratti del volto raffigurati. Non veniva adottato neppure alcun espediente riconducibile al *nigaoe*, sistema di raffigurazione utilizzato per gli *yakushae* a partire dal 1770, che consisteva nell’esasperare quei tratti dell’attore che si discostavano dal concetto dell’epoca di bellezza maschile (occhi grandi, naso prominente, ecc.). Ciò che distingueva una modella rispetto a un’altra erano la posa aggraziata, i gesti delle mani, la linea degli occhi e della bocca e, naturalmente, gli abiti e gli accessori.

Quando osserviamo ad esempio un *ukiyo*e che ritrae una cortigiana, è facile ritrovare in essa elementi che riconducano alla sua condizione, come ad esempio il rotolo di fazzolettini stretto in mano o infilato nel colletto del kimono. La presenza dei fazzolettini, indispensabili per ogni amante alla moda, allude alla ricettività sessuale della donna nell’immagine. Alcune analogie visive possono contribuire a sottolineare lo stesso concetto: i vari strati del kimono visibili attraverso l’apertura delle maniche o le pieghe degli abiti a livello del ginocchio che mimino la resa dell’organo sessuale femminile negli *shunga*. Va ricordato che le stampe ritraenti le beltà dei quartieri di piaceri erano infatti intese sia come raffigurazioni di donne ambite e desiderate sia come esempi di gusto raffinato.¹⁵

- Storia del *bijinga*

Nell’arte giapponese la rappresentazione della figura femminile ha vissuto fasi alterne. Come si è anticipato, è a metà del Seicento che assistiamo a uno spostamento di interesse verso la scene di

¹² Ihara SAIKAKU, *Cinque donne amorose*, Milano, Adelphi Edizioni, 1979, pp. 80 e 81

¹³ Richard LANE, *Images of the Floating World*, Zurich, Oxford University Press, 1978, p. 24

¹⁴ *Ibidem*

¹⁵ Ellis TINIOS, “Diversification and Further Popularization of the Full-colour Woodblock print, c. 1804-68”, Amy Reigle NEWLAND (a cura di), in *The Hotei Encyclopedia of Japanese Prints*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005, p. 198

genere e nei primi esempi di lavori riconducibili a questo filone si affaccia un trattamento nuovo dell'immagine "donna", che abbandona i temi tradizionali in cui veniva inserita (scene di vita di corte, storie relative a monaci famosi, ecc.) e si trasferisce in contesti nuovi, *rakuchū rakugai*, in cui compare impegnata in attività comuni, come ad esempio recarsi ad ammirare i fiori di ciliegio o prendere parte ai festeggiamenti estivi sotto un cielo acceso dai fuochi d'artificio.

A Edo fioriscono un tipo di opere riconosciute come progenitrici dei *bijinga ukiyo*: le "Beltà Kanbun" (*kanbun bijin zu*), così definite in virtù del periodo di loro massimo splendore, l'era Kanbun (1661-1673). Queste ritraevano eleganti prostitute o attori giovinetti in dipinti perlopiù privi di sfondo; l'impostazione tipica prevedeva una figura singola posta di tre quarti, solitamente eseguita su supporto di rotolo verticale. Si afferma qui un nuovo tipo di bellezza femminile, portatrice di una sensualità che pare tangibile, pur nella dignità quasi solenne che caratterizza le *bijin* raffigurate. Il personaggio viene dipinto con attenzione al profilo e più in generale alla resa di una linea dal movimento ritmico, ipnotico; l'immagine viene valorizzata dall'impiego di ricchi colori, così come dalla raffinatezza dei preziosi kimono, delle acconciature alla moda e dei vari accessori che completano la *mise*. Non si è ancora in presenza di icone di bellezza da godere in quanto tali, la beltà Kanbun è subordinata ad altre funzioni: indossare ad esempio nuovi modelli di kimono, eseguire una danza, ecc. La maggior parte delle *bijin* sono beltà anonime, anche se in alcuni casi compare il nome della cortigiana che fungeva da modella. Anche per quanto riguarda gli autori vige perlopiù la legge dell'anonimato, sia perché non era uso degli artisti giapponesi firmare le proprie opere, sia perché essi facevano parte di prestigiose scuole tradizionali che non vedevano di buon occhio la produzione artistica al di fuori delle convenzioni.

Ma la società in trasformazione richiedeva ora temi freschi e nuovi, che rispecchiassero la mutata visione della vita. I *kanbun bijin zu* si fecero portavoce della nuova cultura urbana e dei suoi interessi e grazie a essi la figura femminile tornò da protagonista nel panorama artistico giapponese, aprendo la strada al fecondo filone dei *bijinga*.

Hishikawa Moronobu è uno tra i pochi autori noti di Beltà Kanbun. Con il fascino dei suoi dipinti alla moda egli catturò il cuore del pubblico e gettò le basi per la diffusione dell'*ukiyo*e. Questo artista è anche, come abbiamo visto, il fondatore delle stampe *ukiyo*e quale le intendiamo oggi. La moda delle xilografie si diffuse progressivamente, le stampe di questo primo periodo sono principalmente di genere o a tema erotico, opere pregiate ed eseguite su commissione. La figura femminile compariva perlopiù in queste ultime, è difficile trovare raffigurazioni di beltà isolate. Come possiamo notare dalla fig. 5, le sue *bijin* sono donne gaudenti, dal fascino fanciullesco e

acerbo, non prive tuttavia di sensualità, da leggersi nella garbata ritrosia dei gesti. Le sue stampe denunciano i limiti dell'*ukiyo*e primitivo: linee larghe e un paesaggio piuttosto semplificato.

L'influenza di Hishikawa Moronobu è evidente nella scuola Kaigetsudō, il cui fondatore Kaigetsudō Andō 懷月堂安度 (attivo 1704- 1736) guidò il mondo della pittura di beltà assieme ai suoi discepoli, tra i quali vanno ricordati Dohan 度繁 (attivo 1704- 16) e Doshin 度辰 (attivo 1704- 16), dall'era Hōei (1704-1711) all'era Shōtoku (1711-1716). Ma questi artisti si occuparono anche di stampe e i due mondi, pittura e xilografia, finirono per arricchirsi a vicenda. L'ideale di bellezza che andò affermandosi attraverso le loro opere parla di una donna dal corpo formoso, concreto: le beltà stanti di questa scuola emanavano opulenza e maestosità, attraverso la loro fisicità generosa e gli squisiti colori dei loro abiti, godibili attraverso stampe come il *tane* riportato in fig. 6 , dipinte a pennello nelle delicate sfumature del giallo e dell'arancione. La linea delle xilografie richiama quella caratteristica dei dipinti: un tratteggio ardito, ora sottile e ora spesso, che accompagna il corpo nei suoi movimenti e i tessuti nelle loro pieghe, in un lirismo decorativo che lascia lo spettatore dell'epoca, quanto quello odierno, senza fiato.

Conosciuta soprattutto per gli *yakushae*, di cui fu maestra e indiscussa protagonista, la scuola Torii forgiò anche personalità che si dedicarono alle altre star dell'*ukiyo*e, le *bijin*. Nelle beltà di Torii Kiyonobu 鳥居清信 (1664- 1729) si riconosce l'impostazione del corpo dettata dalla scuola Kaigetsudō, sebbene siano esse contraddistinte da un maggior calore e morbidezza: come si può notare dalla fig. 7 la figura si fa più flessuosa, le curve del corpo più agili. Lo stile monumentale che caratterizza le stampe di attori Torii influisce sulla sua produzione di *bijinga*, ma viene qui limitato al portamento teatrale della modella.

Nella prima metà del Settecento Edo si è ormai trasformata nel centro degli artisti di stampe di beltà: a imperare è la maniera dei Kaigetsudō, ma già si notano le premesse che portarono allo sviluppo di una nuova concezione di donna. L'evoluzione avvenne grazie all'incontro di due stili differenti, quello di Edo e della sua ormai ricca tradizione *ukiyo*, con quello di Kyōto, più aggraziato. Tra le personalità che contribuirono a questa innovazione citiamo Nishikawa Sukenobu 西川祐信 (1671-1751), che visse e operò nella capitale. Richard Lane definì i *bijinga* di questo maestro come caratterizzati da una “subdued conception of lovely, unobtrusive grace”¹⁶.

¹⁶ Lee Jay WALKER, *Japanese Arts and Nishikawa Sukenobu: Women and Sexuality*, in “Modern Tokyo Times”, 2012, <http://www.moderntokyotimes.com/2012/11/09/japanese-art-and-nishikawa-sukenobu-women-and-sexuality/>, 9-01-14

Okumura Masanobu 奥村政信(1686-1764) è l'artista più significativo del *bijinga* di inizio secolo a Edo. Nelle sue prime opere rivive ancora la maniera di Moronobu; in seguito le beltà acquistarono la carica sensuale di stampo Kaigetsudō. La lezione di Sukenobu gli arrivò tramite i libri illustrati dell'artista, traducendosi in una produzione che si distingue per le linee gentili, che compongono immagini brillanti ed equilibrate, in cui il vigore lascia il posto a una grazia ricca di dignità. Masanobu, che possedeva una propria casa editrice, fu anche sperimentatore di tecniche e formati, a lui si attribuiscono l'invenzione delle stampe *hashirae* e *ukie*¹⁷.

Anche lo stile di Suzuki Harunobu porta l'impronta di Sukenobu, presso il cui atelier si tramanda che egli abbia lavorato. La maniera dell'artista di Kyōto si trasferì ai *bijinga* di Harunobu, le cui beltà giovani, quasi adolescenti, si ammantarono così di grazia e dignità. Queste *bijin* paiono vivere in equilibrio tra la quotidianità e una sfera della vita più idealizzata: sono testimonianza prima di un nuovo canone di bellezza, intessuto di figure leggiadre dall'aria disincarnata e sognante, destinato a dominare l'arte dell'*ukiyo-e* fino ai primi decenni dell'Ottocento. Il *bijinga* di Edo fece un salto di qualità, ammantandosi di finezza e aristocratico distacco. Nonché di meravigliosi colori. Si ricordi che è a questo artista che si deve l'invenzione del *nishikie*, la stampa broccato.

Katsukawa Shunshō 勝川春章(1726[?]-1792), artista originale e fondatore dell'omonima scuola, fu autore principalmente di *yakushae*, fintantoché non decise di lasciare l'atelier ai propri allievi per dedicarsi esclusivamente alle pitture femminili. Nelle sue beltà ritroviamo la grazia di Harunobu, ma anche una forza nuova, donata dall'esperienza nell'esecuzione di stampe teatrali, nonché di quelle a soggetto letterario, spesso *mitate e*¹⁸. Con quest'ultimo tipo di opere Shunshō contribuì ad avvicinare il pubblico di Edo agli illustri protagonisti della tradizione letteraria, come autrici e poetesse di epoca Heian.

Con gli artisti successivi a Harunobu la figura femminile iniziò a recuperare la propria dimensione terrena; si ricordi ad esempio l'allievo Isoda Koryūsai 磯田(磯田)湖龍齋(attivo 1766-1788 circa), il cui stile è più realistico rispetto a quello del maestro. Ma è solo verso gli anni ottanta del Settecento che si fa strada una nuova concezione di bellezza femminile: superando la trascendenza della "donna-dea" di Harunobu, la beltà si riappropria della fisicità, tornando un essere umano con la propria vita e passioni. Il corpo non deve più esprimere lontananza, ma partecipazione¹⁹. Ci si

¹⁷ *Ukie*: stampe che utilizzano accorgimenti prospettici per la resa dello sfondo.

¹⁸ *Mitate e*: stampe parodia. Si approfondirà l'argomento in seguito.

¹⁹ Gian Carlo CALZA, "La figura femminile nel Mondo Fluttuante", in Gian Carlo CALZA (a cura di), *Ukiyo-e – Il Mondo Fluttuante*, Milano, Mondadori Electa S.p.a., 2004, p.333.

avvia quindi alla raffigurazione di *bijin* delle quali si possa apprezzare sia il mondo interiore, connotandole di una forte dignità, che la piacevolezza esteriore: la bellezza si eleva a una dimensione quasi regale, il corpo si carica di magnetismo, attraverso la forza psicologica e il potere di seduzione delle quali le donne vengono dotate.

Protagonisti di questa svolta sostanziale nella ricerca della bellezza femminile sono Torii Kiyonaga 鳥居清長(1752-1815) e Kitagawa Utamaro 喜多川歌麿(1754[?]-1806). Il primo si pose controcorrente rispetto alla scuola di cui faceva parte, tanto per direzione stilistica quanto per scelta di soggetto: egli relegò gli *yakushae* in secondo piano e si dedicò soprattutto alla produzione di *bijinga*, riprendendo inoltre la maniera Katsukawa piuttosto che allinearsi a quella Torii. Della sua formazione sulle stampe teatrali rimane traccia nella dignità delle beltà da lui ritratte (in opere di grandi dimensioni, spesso riunite in dittici e trittici), la cui maestosità è dovuta alla calibrata fusione di spiritualità e fisicità. La flessuosità delle sue *bijin* dai corpi allungati non svuota i loro corpi di consistenza né impedisce alle donne di esprimere una forte carica sensuale, proprio la snellezza permetteva invece di apprezzare meglio la morbidezza del corpo celato dalle elaborate vesti. Il suo stile dominò la raffigurazione femminile tra il 1781 e il 1785.

Kitagawa Utamaro è il cantore per eccellenza della beltà femminile, peraltro pienamente conscio del suo straordinario talento. Egli subì l'influsso di vari artisti, tra cui Kiyonaga stesso, per sbocciare con uno stile proprio e personalissimo dopo la metà degli anni ottanta, quando si fece conoscere con le sue serie *ōkubie*²⁰ di *bijinga*. Il suo grande successo è dovuto anche al sodalizio con l'editore Tsutaya Juzaburō 蔦屋 重三郎(1750-97), selezionatore estetico dei suoi disegni. Ciò che distingue Utamaro dagli altri artisti di beltà è la passione per la ricerca di una resa artistica che facesse vivere la donna sulla carta in corpo e cuore, e che spinse l'artista a indagare sempre più a fondo l'universo femminile, scavando tra tutti gli strati sociali. Egli fu il primo a ritrarre donne di ogni condizione, dalle facoltose mogli dei mercanti alle prostitute di bassa lega. Le sue stampe non solo raffigurano la *bijin*, ma ruotano intorno a essa: dallo sfondo ai colori, erano pensate per valorizzarne l'essenza più intima. Le beltà di Utamaro sfoggiano la propria corporeità come specchio dell'anima: l'artista dipingeva i loro sentimenti e le loro passioni nei gesti aggraziati, nella linea voluttuosa delle labbra, nel taglio intelligente degli occhi.

Utamaro e Chōbunsai Eishi 鳥文斎栄之(1756-1829), altro grande maestro dell'era Kansei (1789-1801), si influenzarono reciprocamente nella produzione artistica. Era quest'ultimo un ex samurai

²⁰ *Ōkubie*: tipo di stampa in cui il volto appare in primo piano a mezzo busto.

che si ritirò dalle attività governative per dedicarsi completamente all'arte. Egli ritrasse soprattutto *bijin* a figura singola e si cimentò anche nel formato *ōkubie*. Nel corso della sua produzione i corpi femminili andarono assottigliandosi sempre più, per arrivare alla rappresentazione di una figura in cui la testa non misurava che un dodicesimo dell'altezza. Alla incorporeità fisica che deriva da tali proporzioni egli aggiungeva tuttavia un grande potere di seduzione, avvolgendo il tutto in un'aura di eleganza calma e distaccata.

Nel primo decennio dell'Ottocento, il periodo in cui più si dedicò alla produzione di *bijinga*, Katsushika Hokusai 葛飾北斎(1760-1849) fu ideatore di una femminilità differente, antierotica. Hokusai, le cui opere sono testimonianza dell'incessante ricerca artistica che caratterizzò tutta la sua vita, era approdato in questa fase a una raffigurazione femminile dal corpo e viso allungati. Quest'ultimo in particolare assunse un'aria austera e si affilò, valendosi la definizione: “viso a seme di melone”. L'artista, come Utamaro, fu fine studioso dei moti dell'animo femminile, che cercò di riportare sulla carta attraverso le posizioni del corpo e le espressioni delle sue *bijin*, creando una “bellezza soffusa di delicata, riflessiva mestizia, come persa in un suo incanto.”²¹ Nei suoi lavori successivi cambiò nuovamente stile e le beltà riacquisirono morbidezza dei tratti e carica erotica.

La scuola Utagawa, incentrata principalmente sulla produzione di *yakushae*, forgiò vari validi artisti. Utagawa Toyokuni I 歌川豊国一代(1769-1825) costituì l'anello di raccordo tra il canone *bijinga* di fine Settecento e quello di inizio Ottocento. Se nelle prime beltà si nota l'influenza di Kiyonaga e di Utamaro, Toyokuni I elaborò in seguito uno stile personale, in cui le donne alte ed esili che egli descrive si pongono come emblema di grazia e eleganza. Oltre questo atteggiamento raffinato si percepiscono tuttavia nella figura femminile una forza e una determinazione nuove, testimonianza di una società percorsa dai terremoti sotterranei del cambiamento.

Una figura di spicco della scuola Utagawa è senz'altro Hiroshige 広重(1797-1858), artista che ha firmato nella storia dell'*ukiyo-e* molte tra le più belle e poetiche stampe di paesaggio. Discepolo di Utagawa Toyohiro 歌川豊広(1773-1828), nel periodo del proprio apprendistato (1811-1830) si dedicò, tra gli altri generi che interessavano la scuola, anche ai *bijinga*, realizzati in conformità con la maniera Utagawa. Fu però grazie ai *meishoe* che egli si affermò, in seguito si dedicò principalmente a xilografie a soggetto naturalistico. La beltà femminile continua a comparire nelle

²¹ Gian Carlo CALZA, “La figura femminile nel Mondo Fluttuante”, in Gian Carlo CALZA (a cura di), in *Ukiyo-e...*, cit., p.333.

sue stampe come contrappunto alla bellezza del paesaggio, vero protagonista, in un interessante scambio di ruoli che aggiunge freschezza al lirismo delle sue opere.

Da citare sono anche due esponenti della scuola Kikukawa, Eizan 菊川英山(1787-1867) e l'allievo Eisen 溪斎 英泉(1790-1848). Nella produzione *bijinga* di Eizan si riconosce l'influsso di Utamaro e la nuova opulenza e ostentazione che richiedeva la società dell'epoca: le corporature allungate delle donne si vestono di tessuti dai colori vivaci, dipinti a solidi blocchi di colore. Per venire incontro a questo nuovo gusto, Eisen costruì ricche cornici in cui inserire le proprie *bijin*, delle quali descriveva minuziosamente l'abbigliamento, beandosi dei particolari preziosi di ogni capo, senza però dimenticare di infondere nei suoi soggetti sensualità ed emozioni. Entrambi gli artisti sono esempio di una nuova formula di xilografia, che premia l'evidenza a scapito dell'allusività.

L'ultima fase dell'*ukiyo*e coincide con un'epoca di fermento sociale, in cui lo shogunato sentiva scivolare tra le dita le redini del potere: per questo impose alla popolazione restrizioni sempre più severe, che non risparmiarono neppure gli artisti del Mondo Fluttuante. La rappresentazione della *bijin* muta, riflettendo i nuovi interessi, nonché le pressioni sociali, dell'epoca.

Chiudono questo viaggio nella storia del *bijinga* due autori appartenenti alla scuola Utagawa, che vissero appieno i cambiamenti del tempo, conducendo tra l'altro il mondo della xilografia anche attraverso il difficile passaggio dall'era Tokugawa a quella Meiji (1868-1912). Le *bijin* di Utagawa Kunisada 歌川 国貞(Toyokuni III, 1786-1864), liberatesi di ogni idealizzazione, sono donne espressive, ritratte nel loro quotidiano, in cui si muovono con eleganza. Lo stile di Kuniyoshi 歌川 国芳 (1797-1861) dà invece vita a beltà vivaci e attraenti, animate da un fanciullesca curiosità, che parlano un linguaggio immediato e diretto. L'arte di entrambi gli Utagawa porta alla luce un nuovo tipo di donna, dotata di forza e una determinazione senza eguali. Nel volto allungato la linea della mandibola si fa più dura, contribuendo a conferirle un aspetto determinato; mentre una maggior impressione di realismo è data dall'accorciarsi delle membra, talvolta accompagnata dal chiaroscuro di provenienza occidentale che modella i volumi del corpo. Si tratta di una femminilità matura, venata di mondana saggezza, che non ha nulla a che fare con la fragilità delle evanescenti *bijin* precedenti. La donna è pronta a entrare nella modernità.

“Alla fine del periodo Meiji, gli artisti dell’*ukiyo-e* erano divenuti vecchi o erano morti. Con essi, la società che aveva amato e prodotto l’*ukiyo-e* [...] giunse alla fine; e il mondo cambiò.”²² L’eredità dei maestri del Mondo Fluttuante non andò tuttavia persa: le xilografie continuarono ad affascinare anche le generazioni future e molti sono gli artisti che a tale genere si ispirarono, e si ispirano, per la creazione di opere nuove. Per quanto riguarda il *bijinga*, si ricordino a titolo di esempio lo scozzese Paul Binnie (1967-) che lavora come disegnatore, incisore e stampatore delle proprie xilografie dalla tecnica classica e iconografia nuova; e l’eccentrico newyorkese Zane Fix²³ con le sue irriverenti e coloratissime opere pop.

1.3 *Mitate e*

- Un genere di difficile definizione

Nella storia dello studio *ukiyo-e* il termine *mitate e* (見立絵) è stato generalmente reso con l’appellativo “parodia”, ma questa traduzione non può considerarsi esaustiva. L’etichetta indicherebbe un tipo di immagine che riprende un tema della tradizione classica (cinese o autoctona) e lo trasferisce nel presente del periodo Tokugawa. Secondo Alfred Haft²⁴, gli studiosi che si sono trovati a trattare questo tipo di opere non si sono mai soffermati a scavare più a fondo la complessità storico-sociale della parola e hanno finito per utilizzare questo termine per designare anche stampe e dipinti che non rientrano propriamente nella definizione. Egli riconduce quest’ultima svista a un primo errore consapevole, attribuibile a Kobayashi Bunshichi 小林文七 (1861-1923), organizzatore nel 1892 di una delle prime esposizioni di *ukiyo-e* in Giappone. Nel tentativo di dare lustro e nuova rinomanza a un’arte relegata nelle retrovie dallo stesso Paese che l’aveva vista nascere, Kobayashi produsse un catalogo della mostra, affidandone la redazione della prefazione al più famoso Hayashi Tadamasu 林忠正 (1853-1906), commerciante ed estimatore di *ukiyo-e*, che ne elogiò il valore artistico e sociale. Ma l’opera di rivalutazione dell’organizzatore non si limitò solo a questo: egli assegnò la definizione *mitate e* a due opere in realtà appartenenti alla categoria *yatsushi* (やつし). Per capire la scelta del curatore, e in che modo questa potesse

²² Roni NEUER, , *Ukiyo-e. 250 anni di grafica giapponese* (ed. it. a cura di Gildo FOSSATI), Arnoldo Mondadori Editore, Verona, 1981, p. 356.

²³ Il sito ufficiale di questo artista (www.jappopart.com) non riporta la sua data di nascita, né altre informazioni biografiche.

²⁴ Alfred HAFT, *Aesthetic Strategies of the floating World – Mitate, Yatsushi, and Fūryū in Early Modern Japanese Popular Culture*, Leiden, Brill, 2013

contribuire alla rivalutazione dell'*ukiyoe* in Giappone, è necessario analizzare entrambi i termini e l'evoluzione storico del loro utilizzo.

Vari studiosi hanno cercato, in oltre un secolo di studi sul Mondo Fluttuante, di determinare cosa l'accezione *mitate e* implicasse. Ciò che si evince dall'analisi della storia dei tentativi per definire il *mitate e* è che per lungo tempo con questo unico termine si sono voluti indicare due tipi differenti di rappresentazione, concettualmente opposti. Per capire il significato di questa affermazione è necessario introdurre il concetto dicotomico *zoku/ga*, appartenente al mondo letterario giapponese, sul quale è imperniato tutto il coraggioso studio compiuto da Alfred Haft²⁵, analisi che scuote le fondamenta dell'accezione di *mitate e* e la ricostruisce su precise basi storiche, artistiche e sociali.

- *Ga e zoku, public transcript e hidden transcript*

Il termine *ga* (grazia, eleganza; 雅) si riferisce tanto al passato antico, ossia quello dei capolavori della letteratura classica e della raffinata corte Heian, che alla nuova élite sociale composta dalla classe guerriera e dall'aristocrazia raccolta intorno alla figura imperiale. *Zoku* (俗) significa invece “maniere locali, costumi moderni, cultura popolare”; indica infatti tutto ciò che concerne il presente e la quotidianità della popolo. Scrive Haft: “Modern Japanese scholars have usually assumed that, to the Edo mind, *ga* and *zoku* were joined through a process of reconciliation (*yūwa*) or cooperation (*kōdō*) upon terms sets by *ga*.”²⁶ Egli ritiene che però ciò non chiarifichi quale dei due concetti venga posto come primo termine nel rapporto e introduce pertanto un altro punto d'appoggio per il proprio studio: la differenza tra “*public transcript*” e “*hidden transcript*”, che ricava da *Domination and the Art of Resistance* (1990)²⁷ di James C. Scott. Questi definisce *public transcript* il linguaggio che in una società sancisce la comunicazione tra il gruppo dominante e il resto della popolazione. È il territorio del conforme alle regole, dell'autorizzato e riconosciuto ufficialmente, delimitato da chi è al potere e rispettato dai subordinati. Scott riconosce però un altro tipo di interazione, ossia quella interna rispettivamente ai due gruppi dominante e dominato: lo *hidden transcript*. Nel caso della comunicazione *intra* classi subordinate, essa assume spesso l'aspetto di una critica al gruppo sociale al potere o di una fantasia circa un “different social order”²⁸.

²⁵ *Ibidem*

²⁶ Alfred HAFT, *Aesthetic Strategies...*, cit., p. 37

²⁷ James P. SCOTT, *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcript*, Yale University Press, New Heaven e London, 1990

²⁸ James P. SCOTT, *Domination...*, cit., p. 81.

Contestualizzando entrambe le diadi di concetti al Mondo Fluttuante, Haft mette in relazione il *public transcript* con il *ga*, prendendo spunto dalla reverenza per il passato e la tradizione dimostrata dal regime Tokugawa, associando di conseguenza lo *zoku* e lo *hidden transcript*, l'uno quale ideale e l'altro come mezzo espressivo del Mondo Fluttuante.

La venerazione dell'antico per legittimare il potere non è un processo sconosciuto alla tradizione giapponese: già testi come il *Kojiki*(古事記, 712) e il *Nihonshoki*(日本書紀, 720) furono elaborati con lo scopo di dare lustro e basi storico-mitiche alla casata imperiale; altro esempio che si potrebbe citare è l'organizzazione della città di Nara, capitale giapponese nell'omonimo periodo (710-794), pensata per rispecchiare quella della capitale cinese di Chang'an. La classe guerriera di epoca Tokugawa utilizzò lo stesso espediente per giustificare la propria acquisita posizione privilegiata, pubblicizzando un'immagine di sé come di potere illuminato, attraverso un'applicazione capillare del classicismo, dalla pittura (la scuola ufficiale era quella Kano, che possedeva uno stile e repertorio ben definito, conforme agli ideali del potere), all'istruzione, il cui perno era costituito dai testi neoconfuciani per i ragazzi e manuali comportamentali ispirati alle dame di epoca Heian per le giovani donne. La rigida suddivisione gerarchica operata dallo shogunato, oltre a essere volta a riportare l'ordine sociale dopo i bellicosi secoli precedenti, rientrava nell'opera di legittimazione del potere, avendo come denominatore la dottrina Neoconfuciana. Ciò che minò la struttura garante della Pax Tokugawa, un periodo di quasi due secoli senza guerre rilevanti, fu il frutto della pace stessa: una società che era fiorita e si era sviluppata dedicandosi con tranquillità alle attività commerciali e ai piaceri della vita. Una società che diede vita al Mondo Fluttuante.

L'*ukiyo* destabilizzò la struttura di netta separazione sociale costruita dal governo. I cancelli dei quartieri di piacere non si schiudevano solo per i ricchi mercanti, tra gli avventori si contavano anche numerosi samurai, immortalati da stampe e dipinti come figure incappucciate per camuffare il proprio status. D'altra parte non tutti i commercianti si professavano favorevoli ai divertimenti che il Mondo Fluttuante forniva. Oltre a confondere la divisione in classi, l'*ukiyo* si infiltrò anche spazialmente al di fuori dei limiti consentiti; a Edo, come in altre maggiori città, i quartieri nei quali lo shogunato aveva confinato i divertimenti della notte non ne esaurivano l'offerta, molte altre zone della città ospitavano bordelli a buon mercato per chi non poteva permettersi di pagare le costose cortigiane delle più raffinate case da tè. Negli anni successivi alla massima fioritura dell'*ukiyo*, l'era Genroku (1688-1704), il governo militare tentò di arginarne la marea. Lo shōgun Tokugawa Yoshimune 徳川吉宗(1684-1751), salito al potere nel 1716, diede vita nell'era Kyōhō (1716-1736) a un programma di riforme, nel tentativo di sanare le finanze dell'impero e di ripristinare il rispetto

dell'austerità neoconfuciana sia nella vita privata sia in quella pubblica. Per quanto riguarda il Mondo Fluttuante, un fenomeno tanto di editoria quanto sociale, fu il mercato delle stampe quello maggiormente colpito. Furono proibite le edizioni di lusso, le immagini a soggetto erotico, la pubblicazione di nuovi libri e le illustrazioni a tema contemporaneo. Nel periodo che seguì la morsa delle riforme si allentò progressivamente e l'*ukiyo*e visse un altro periodo di splendore, l'era Tenmei (1781-89). A esso seguì una nuova fase di rigore, segnata dalle riforme dell'era Kansei (1789-1801), promulgate dal consigliere shogunale Matsudaira Sadanobu 松平定信(1758-1829), che ancora una volta versarono acqua sui bollenti spiriti del mondo della notte. In particolare venne messa al bando la pubblicazione di storie che giocassero ironicamente con il passato; nel 1790 fu inoltre sancita l'istituzione della figura del censore (che scomparve solo nel 1876), colui che aveva il compito di verificare la correttezza della stampa secondo i canoni shogunali. Solo dopo che questi aveva posto il proprio timbro al disegno, la stampa poteva venire pubblicata. Ciò che è interessante osservare è che veniva data grande rilevanza all'iscrizione riportata nella stampa: per alcuni libri che furono ristampati in era Kansei fu sufficiente alterare i *kanji* iscritti perché potesse passare il vaglio dei censori. L'*ukiyo*e risorse luminoso durante le era Bunka e Busei (1804-18; 1818-30), per poi subire un nuovo attacco da parte del potere nell'era Tenpō (1842-68); secondo le nuove leggi promulgate le più semplici stampe di cortigiane e geisha erano da considerarsi “detrimental to public morals”²⁹.

Gli artisti si trovarono a combattere periodicamente contro i provvedimenti governativi, ciò stimolò l'inventiva e diede nuovo impulso all'*ukiyo*e; furono elaborate strategie e accorgimenti per poter passare l'esame censorio senza sopprimere lo spirito del Mondo Fluttuante, né svalutare l'alto valore sociale e artistico della sua produzione xilografica, insinuando l'*hidden transcript* tra le righe, o meglio, tra le linee del disegno e i tratti dell'iscrizione. Il *mitate* rientra fra di esse.

- L'*ukiyo*e e il rapporto con la classicità: *yatsushi* e *mitate* e

Fin dai suoi primi anni di vita l'*ukiyo* sfidò l'autorità shogunale e la sua visione didattica della tradizione classica: utilizzandone l'ampio e riverito repertorio per i propri scopi, trasformando leggende e racconti, elogiati come esempi di morale, in storie letterarie o pittoriche che parlano un linguaggio moderno, spesso speziato di erotismo. L'alterazione perpetuata non può considerarsi una mera modernizzazione del modello di riferimento, essa si pone invece come ricomposizione dello

²⁹ Ellis TINIOS, “Diversification and Further Popularization of the Full-colour Woodblock print, c. 1804-68”, in Amy Reigle NEWLAND (a cura di), *The Hotei Encyclopedia of Japanese Prints*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005, p. 201

stesso secondo i canoni del Mondo Fluttuante. Si noti però che ciò non indicava una volontà di aperta critica sociale da parte degli artisti, dopotutto il merito per il periodo di prosperità che aveva permesso il fiorire delle città della notte era da attribuirsi alla stabilità sociale garantita dallo shogunato. La volontà dell'*ukiyo* era invece quella di proporre i propri valori come alternativa all'austerità confuciana, la propria vivace cultura popolare come nuova cultura alta, lo *zoku* come nuovo *ga*: una volontà che è espressione di una società in trasformazione, desiderosa di affermare la propria esistenza e dignità.

I frutti del nuovo sentire sociale furono un tipo di rappresentazione nuovo, che non si può considerare né immagine classica né scena di genere. La storia dell'arte ha abitualmente etichettato questo tipo di stampe e dipinti come *mitate e*. Tuttavia, se si osservano i titoli delle opere *ukiyo*e designate come tali, si nota che la produzione fino alla metà degli anni Settanta del Settecento presenta iscrizioni in cui compare il termine *yatsushi*, spesso accompagnato dal vocabolo *fūryū*. Solo dopo tale data l'appellativo *mitate e* lo sostituisce progressivamente ma definitivamente.

Il termine *yatsushi* compì diversi passaggi prima di approdare alle stampe del Mondo Fluttuante: nella letteratura classica veniva associato all'atto di prendere voti buddhisti e l'espressione comprendeva l'idea di un abbassamento dell'aspetto esteriore del soggetto, rivestito dei semplici abiti monastici. Negli anni Venti del Settecento era già un vocabolo conosciuto dal pubblico del teatro kabuki, designava qui il cambio di status temporaneo di un personaggio³⁰; si trattava solitamente di un individuo impoveritosi a causa della frequentazione dei quartieri di piacere o di una figura di spicco travestita per evitare di essere riconosciuta. Il processo implicava quindi sempre una parabola discendente. Il termine percorse anche le strade del mondo letterario, dove assunse sfumature differenti, indicando un adattamento di tipo informale, cui si aggiunse in seguito l'idea di rinnovamento di tipo modernizzante e di trasformazione divertente e accattivante. Il passaggio che il vocabolo *yatsushi* indica è quindi sempre da intendersi come un abbassamento dal *ga* allo *zoku*, di una tradizione alta che viene trascinata nel festoso quotidiano di una cultura popolare più viva che mai.

Con questa accezione il termine entrò nell'*ukiyo*e a metà degli anni Quaranta del Settecento e si fece spazio sulle iscrizioni delle xilografie. Le immagini che a esso si riconducono presentano perciò una rappresentazione di una scena della tradizione classica ambientata nel presente del periodo Edo, spesso del Mondo Fluttuante, con sfumature che possono andare dal rinnovamento

³⁰ La situazione dello *yatsushi* appariva in realtà già alla fine del XVII secolo nelle opere di Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門(1635-1724) per *jōruri*

culturale, per esempio nei casi di storie romantiche o associate con bellezze del passato Heian, a trasformazioni parodiche in cui valori e ideali, o personaggi esemplari, spesso vengono impersonati dalle cortigiane dei quartieri di piacere. Il mondo di riferimento era quanto mai vario, comprendendo classici cinesi e autoctoni, storia e leggende, opere teatrali o artistiche anche dell'*ukiyo* stesso, se la fama acquisita, nonostante i pochi decenni di vita, le già aveva consacrate allo *status* di capolavori.

Il termine *yatsushi* appare spesso in associazione con *fūryū*(風流), a esso anteposto. Quest'ultimo vocabolo, che aveva fatto la comparsa nelle xilografie già dagli anni Venti del Settecento, ha origini cinesi e nella connotazione autoctona veniva utilizzato per descrivere il raffinato stile di corte delle classi più alte, caratterizzato dall'attenzione nei riguardi della cultura classica. Trasferitosi in Giappone già in epoca Nara il significato andò sempre più orientandosi verso una finezza concentrata sull'aspetto esteriore. In seguito il termine iniziò a comparire sui titoli degli spettacoli *kyōgen*³¹ per indicare il carattere raffinato e vivace della rappresentazione introdotta, nonché, in era Kyōhō, su alcuni titoli di letteratura *ukiyo*, come eufemismo in sostituzione a *kōshoku*(好色, sensualità, erotismo), dove veniva sfruttato per evitare di inciampare tra i divieti delle riforme. Quando approdò all'*ukiyo*, “the term thus seems to have carried with it a suggestion of eroticism as well as the aesthetics of fashionable clothing and fine interior settings.”³²

Il *fūryū* costituisce un freno per lo *yatsushi*, che potrebbe diversamente degenerare in rivisitazioni della tradizione senza un denominatore e prive di gusto. Se il secondo termine indica il processo in atto nella raffigurazione, il primo indica il modo in cui la trasformazione avviene: essa deve conformarsi alle regole di eleganza e raffinatezza che regolano il Mondo Fluttuante e la sua società, confermandosi così nel ruolo di efficace strategia per dare voce allo *hidden transcript*.

La traduzione da dare quindi al composto *fūryū yatsushi* potrebbe essere “Adattamento raffinato” “Rielaborazione elegante”. Spesso in realtà le due parole si trovano inserite nei titoli in funzione attributiva, pertanto la traduzione sarà più esattamente “Adattato con stile” oppure “Rielaborato con eleganza”. È possibile riscontrare nelle stampe alcune varianti del connubio, quali ad esempio:

- *Imayō yatsushi* (今様やつし): “rielaborato alla maniera d'oggi”
- *Tōsei yatsushi* (当世やつし): “adattato al/ rielaborato nel mondo odierno”
- *Ukiyo yatsushi* (浮世やつし): “adattato al Mondo Fluttuante”

³¹ *Kyōgen*: forma tradizionale di teatro comico giapponese, nel quale non si utilizzano apparati scenici. Gli attori che intervengono nella rappresentazione possono arrivare fino a quattro, ma la scena ruota sempre allo scambio di battute tra due personaggi principali.

³² Alfred HAFT, *Aesthetic Strategies* ..., cit., p. 46

- *Fūryū imayō* (風流今様): “secondo un gusto elegante e moderno”

È interessante notare come prima degli anni Settanta del XVIII secolo i titoli delle stampe riportino la dicitura “*fūryū yatsushi*” scrivendo il primo termine in *kanji* e il secondo in *kana*, a sottolineare la differente filologia delle parole (風流やつし). Tuttavia, dopo tale data, anche il vocabolo “*yatsushi*” inizia a essere indicato con gli ideogrammi (略), per mascherare con la scrittura di derivazione cinese (*public transcript*) il gioco irriverente che questi *ukiyo*e intrattengono con la tradizione. Il motivo è da ritrovarsi probabilmente nella nuova attenzione che il governo shogunale aveva iniziato a riservare al Mondo Fluttuante e ai suoi prodotti culturali, che sfocerà presto nelle riforme dell’era Kyōhō.

È possibile riscontrare un esempio di questo fenomeno in due stampe a identico soggetto: la prima è un’opera di Suzuki Harunobu del 1764 circa e fa parte della serie “Sette (episodi della vita di) Komachi rielaborati con eleganza” (*Fūryū yatsushi nana Komachi*, 風流やつし七小町, i *kana* appaiono in questo caso nella variante *hentaigana*³³). La xilografia in questione rappresenta la scena *Ōmu Komachi*, ossia “Komachi il pappagallo”. Ono no Komachi è una leggendaria poetessa di epoca Heian, famosa anche per la sua straordinaria bellezza; l’immagine della stampa fa riferimento al dramma *nō* che porta il suo nome. Nel periodo in cui la celebre poetessa, ormai vecchia e decaduta, si è allontanata dalla corte in volontario esilio, l’imperatore le invia una missiva contenente la poesia:

雲の上は
在りし昔に
かはらねど
見し玉簾の
うちやゆかしき

くものうへは
ありしむかしに
かわられど
みしたまだれの
うちやゆかしき

Attraverso i versi, l’imperatore le domanda se non senta nostalgia della vita precedente:

³³ *Hentaigana*: variante arcaica degli odierni alfabeti sillabici giapponesi, l’*hiragana* e il *katakana*.

He asks her “Was life not charming/ within the jeweled curtains / above the clouds/ ever unchanged/ since ages past?” [...] The phrase ‘above the clouds’ (*kumo no ue*) is a classical euphemism for the imperial court. As if too choked with memories to articulate a separate reply, but ever the resourceful poet, Komachi answers by replacing the inquiring particle *ya* with the emphatic particle *zo* to make “the parrot” response (*ōmugaeshi*), *uchi zo yukashiki*, meaning, “Indeed life was charming/ within the jeweled curtains / above the clouds/ ever unchanged/ since ages past!”³⁴

La risposta di Komachi:

雲のうへは
ありしむかしに
かわられど
見し玉たれの
うちやゆかしき

si trova iscritta nel cartiglio in alto a destra della stampa, l’idea del riecheggiare della poesia di replica è reso attraverso la figura del pappagallo (in realtà si tratta di un cacatua) , ritratto nello *tsuitate* sulla sinistra. In primo piano troviamo una cortigiana che si china con complicità verso la propria *kamuro*³⁵ porgendole una lettera d’amore da recapitare. Il *kanji* con cui viene trascritta la parola *ōmu* nel titolo non sono quelli tradizionali, si tratta di un gioco di parole che allude probabilmente alla risposta positiva della cortigiana, racchiusa nella missiva, circa la proposta di un nuovo incontro da parte di un ammiratore.

³⁴ Alfred HAFT, *Aesthetic Strategies...*, cit., p. 61.

³⁵ *Kamuro*: fanciulle che entravano al servizio delle cortigiane di maggior grado verso i dodici/ tredici anni e ne divenivano apprendiste.



Figura 23: Suzuki Harunobu. “Ōmu” (Il pappagallo) dalla serie *Fūryū yatsushi nana komachi* (Sette [episodi della vita di] Komachi rielaborati con eleganza). Hosoban. Benizurie. 1764 circa. British Museum, Londra



Figura 24: Torii Kiyonaga. “Ōmu” (Il pappagallo), dalla serie *Fūryū yatsushi nana komachi* (Sette [episodi della vita di] Komachi rielaborati con eleganza). Koban. Nishikie. 1780 circa. British Museum. Londra.

L'autore della seconda stampa presa in considerazione, successiva al 1780, è Torii Kiyonaga; il titolo della serie di appartenenza è il medesimo. Nella scrittura di *yatsushi* troviamo qui l'ideogramma 略 in sostituzione dei *kana* incontrati nell'esempio precedente: 風流略七小町. L'impostazione dell'immagine varia leggermente: nell'opera di Kiyonaga vengono inseriti elementi aggiuntivi di sfondo quali la veranda a grate tipica delle case da tè e le fronde che si intravedono al di là di essa. Non muta tuttavia la posizione delle figure protagoniste, la prima sempre chinata sulla seconda per consegnare la lettera d'amore; il paravento con il cacatua viene semplicemente spostato da un lato all'altro della composizione; la poesia dell'iscrizione in alto, ora libera dai confini del cartiglio, rimane quella di Ono no Komachi, mentre *ōmu* viene trascritto ora con i *kanji* tradizionali.

Il concetto di *fūzoku* (風俗), altro termine che ricorre nelle stampe impegnate nel gioco con la tradizione, è legato a quello di *fūryū*. I *fūzokuga* sono le scene di genere, *fūzoku* significa infatti “usi, costumi”. Quando viene collegato a immagini di tipo *yatsushi* indica un riadattamento del tema di riferimento secondo i costumi popolari, quindi sempre un ricollocamento in direzione dello *zoku*.

Un esempio di *fūzoku* è la serie *Fūzoku kenjin yatsushi* 風俗賢人略 (I saggi in vesti moderne) di Isoda Koryūsai. La xilografia riportata è intitolata *Hōrai* 蓬莱 (L’isola degli immortali), il nome che acquistò il monte della mitica isola cinese di Penglai quando la sua leggenda fu fatta propria dalla tradizione giapponese. La tradizione racconta di una luogo straordinario, l’equivalente del paradiso in terra, dove accanto ai pini sempreverdi crescevano alberi con gioielli come



Figura 25: Isoda Koryūsai. “Hōrai” (l’isola di Hōrai), dalla serie *Fūzoku kenjin yatsushi* (I sapienti, adattati ai costumi popolari). Chūban. Nishikie.1776-81. Museum of Fine Arts. Boston.

frutti, i palazzi fossero d’oro e platino, chi vi abitava

vivesse per sempre. Si riteneva fosse il luogo dove risiedessero gli otto sapienti immortali. Nella stampa il tema della longevità è rappresentato dall’enorme tartaruga marina, la lunga esistenza

testimoniata dalla coda di alghe attaccatesi al carapace nel corso di molti anni. Essa, con la mole imponente del suo corpo che fluttua tra le acque, sembra quasi voler simboleggiare l'isola stessa; d'altra parte la tradizione cinese narrava che Penglai sorgesse proprio sul carapace di una tartaruga gigantesca. La scena in alto pare vivere del respiro dell'animale. Sotto un albero di pino sono ritratti un uomo e una donna abbigliati secondo la moda più raffinata. La donna, seduta, appoggia con civetteria il mento a una mano, mentre con l'altra stringe con noncuranza il manico di un rastrello. L'uomo, la cui figura stante pare raddoppiare la verticalità dell'albero, tiene una scopa appoggiata alla spalla, mentre si volta a guardare la compagna. La scena riprende il famoso dramma *nō Takasago* 高砂, attribuito a Zeami 世阿弥 (1363-1443), facente parte delle rappresentazioni eseguite per salutare il nuovo anno, lo stesso periodo in cui venivano esposte le immagini raffiguranti il monte Hōrai, come simbolo di buon auspicio.

Lo spettacolo racconta la leggenda sorta intorno ai due pini di Takasago e Suminoe: gli alberi, pur distanti sono congiunti e sono simbolo del maschile e del femminile uniti dall'amore coniugale. Il *nō* racconta di un pellegrino che, giunto nel luogo dove sorge il pino, incontra un'anziana coppia, lui intento a rastrellare gli aghi caduti (i quali simboleggiano la fortuna) e lei nell'atto di spazzare a terra ("spazzare" via il male). Nel

corso dello svolgimento scenico il pellegrino verrà a sapere che gli anziani sposi sono in realtà gli spiriti legati al pino di Takasago e a quello di Suminoe. Il pino, con le sue foglie sempreverdi, è simbolo di longevità, in questo caso riferita all'affetto tra i due spiriti, un sentimento che supera le distanze e che rimane costante nel tempo. Si riallaccia al tema dell'amore coniugale anche l'immagine della



Figura 26: Katsushika Hokusai. *Jo e Uba, gli spiriti degli alberi di pino di Takasago e Sumiyoshi*. 24,5 x 35, 7 cm. Ōban. Nishikie. Museum of Fine Arts. Boston.

tartaruga, la quale è anche un simbolo un di felicità e buona sorte collegato ai matrimoni. Nella stampa i ruoli uomo – donna appaiono invertiti, inoltre i due protagonisti hanno qui preso i panni di due giovani ed eleganti abitanti della moderna Edo. Lo *yatsushi* gioca ancora una volta con la tradizione, contrapponendo con ironia al legame saldo e sincero dei due spiriti il rapporto effimero e regolato dal denaro proprio della relazione tra patrono e *geisha*.

Alcuni elementi di questa stampa la ricollegano a un'altra, attribuita a Hokusai (fig. 26), quali lo scambio di attrezzi dei protagonisti e la presenza delle tartarughe. Il tema della longevità è ribadito da un altro animale-simbolo, ossia la gru. La datazione di quest'opera non è riportata e, essendo i due artisti contemporanei, non è possibile stabilire se essa costituisca un riferimento per il *mitate e* di Koryūsai o viceversa.

Come si è detto, a seguito della serie di riforme messe in atto dal governo Tokugawa nel tentativo di ristabilire il controllo sul Paese, l'*ukiyo*e dovette scendere a patti con il *public transcript* per poter continuare a pubblicare stampe collegate a temi tradizionali. Negli ultimi decenni del Settecento notiamo infatti che gli artisti compiono un'inversione di marcia nella trattazione della cultura classica, la quale si esprime nel *mitate e*.

Scrive Timothy Clark:

The noun *mitate* and the related verb *mitateru* are given a total of some eight or nine definitions in the largest standard dictionary of the Japanese language, the *Nihon kokugo daijiten*. These begin with the earliest appearance of the term in *Kokiji* (compiled by AD 712), when the God and Goddess Izanagi and Izanami descend from heaven to conduct their wedding ceremony, and “set up [choose?] a pillar to be the pillar of heaven” (*ame no mi-hashira o mitate*) so as to sanctify the hall. The basic meaning here, according to the dictionary, involves a sequence of “looking” (*miru*), “selecting” (*sadameru*), and “erecting” (*tateru*). Other meanings for *mitateru* include “to see someone off” (*mi-okuru*), “to assist” (*sewa o suru*), or “to nurture” (*yōsei suru*), and “to liken one thing to another” (*betsu no mono ni nazoraeru koto*).³⁶

Riguardo alla prima comparsa del termine nel *Kojiki*, si legge in Haft che esso non indica “the actual construction of the pillar and the palace, but the considered judgement that was needed before construction could take place”³⁷. Il verbo *mitateru* già nella sua accezione primitiva implicava quindi un'opera di valutazione, un giudizio; l'uso che se ne risconterà in seguito aggiungerà a esso il significato di azione selettiva frutto di un confronto. Nel tardo XVII secolo viene inoltre utilizzato nel senso di “diagnosticare una malattia”, un'azione che prevede comunque sempre un “evaluative comparison based on experience.”³⁸

³⁶ Timothy CLARK, “Mitate-e: Some Thoughts, and a Summary of Recent Writings”, *Impressions*, 19, 1997, p. 7.

³⁷ Alfred HAFT, *Aesthetic Strategies...*, cit., p. 191

³⁸ *Ibidem*

Nel suo ingresso in epoca Edo, il termine *mitate* prende due vie per giungere all'*ukiyo*e, entrambe contribuiranno a dare nuovo impulso e freschezza al genere. L'una passa attraverso lo *haikai*³⁹, l'altra percorre le pagine della critica teatrale sugli attori (*yakusha hyōbanki* 役者評判記).

Non si sa con certezza quando il termine sia entrato nel linguaggio poetico, è probabile che ciò sia avvenuto in periodo Muromachi (1338-1573), attraverso il *renga*⁴⁰ e da qui sia passato nel XVII secolo allo *haikai* con il significato di confronto tra due oggetti visti come simili, denotando quindi un tipo di somiglianza fisica. Compare per la prima volta in questi componimenti anche l'andamento ascendente da *zoku* a *ga* che caratterizzerà i *mitate e*. Il nuovo approccio figurativo del termine passa dallo *haikai*, ormai forma poetica conosciuta e apprezzata da larga parte della popolazione, alle antologie umoristiche e infine, verso la metà del secolo, ai *mitate ehon* (libri illustrati di *mitate*). Essi si presentavano come raccolte ispirate a un tema unico, proveniente dalla cultura alta, a cui l'artista associava elementi della vita quotidiana.

Il primo esempio di questo genere è *l'Ehon mitate hyakkachō*(絵本見立百化鳥, 1755), opera di Gikkawa Shōshū(漕川小舟, ? -1769[?]), pseudonimo di Uya'an Yamamoto Kisei, in cui l'autore associa disegni di uccelli e piante alla loro descrizione, proprio come accadeva su un libro di studi naturali. Ma le raffigurazioni ritraggono in realtà animali e vegetali fantastici, costruiti assemblando oggetti di uso quotidiano, le indicazioni riguardo agli stessi sono fantasiose e umoristiche.

L'artista Santō Kyōden(山東京伝 1761-1816), attento osservatore della realtà umana, che fu soggetto dei suoi vari racconti comici, realizzò una raccolta simile, in cui al gioco di corrispondenze delle immagini intreccia quello delle iscrizioni. Il *Komon gawa*(小紋雅話, 1790) si presenta come un catalogo di tessuti, ma i modelli sono disegnati ripetendo e stilizzando elementi della quotidianità e sempre dalla quotidianità è tratto il linguaggio utilizzato dall'autore per le didascalie ai disegni.

È probabile che il largo successo dei *mitate ehon* abbia ispirato gli artisti *ukiyo*e a applicarne la tecnica nelle proprie stampe. In essi sono presenti importanti elementi che definiscono il genere

³⁹ *Haikai*: tipo di componimento poetico di 17 sillabe, organizzate sullo schema 5-7-5. Derivato dal *renga*.

⁴⁰ *Renga*: tipo di componimento poetico a catena. Genere fiorito in Giappone tra il XII e il XVII secolo. Era composto in genere da più poeti che proponevano a turno i primi 3 e gli ultimi 2 versi di ogni strofa. Nato come passatempo, si sviluppò poi come arte poetica alta.

mitate e, quali l'accostamento di un elemento della quotidianità a un tema tratto dalla tradizione classica, il concetto di analogia visiva e l'andamento ascendente *zoku-ga*.

Un esempio di *mitate ehon* che si pose come modello per il lavoro di molti artisti successivi è un'altra opera di Santō Kyōden, *l'Ekyōdai* ("Immagini abbinata", letteralmente "Fratelli d'immagine"), realizzato nel 1794. Il libro presentava accoppiati a due a due disegni di elementi tra i più disparati, associati sulla base della loro somiglianza fisica. L'uno era indicato come "fratello maggiore" (primo termine del paragone, di solito un soggetto tradizionale) e l'altro quale "fratello minore" (secondo termine). Ispirata a questo volume è la serie realizzata da Utagawa Kunisada nel 1859, *Chūshingura Ekyōdai* ("Figure abbinata dal Magazzino dei Vassalli Fedeli", letteralmente "Immagini sorelle rispetto al Magazzino dei Vassalli Fedeli"). La vicenda di riferimento è storica, risalente agli anni 1701/1703 e ispirò la scrittura di un famosissimo dramma per *jōruri* diviso in undici atti, poi adattato al kabuki, dove riscosse un eguale successo. È una storia di vendetta: pare che Kira Yoshinaka, funzionario del *bakufu*, avesse indotto a suon di insulti il *daimyō* di Akō, Asano Naganori, a estrarre la spada all'interno delle mura del palazzo shogunale, atto per il quale la legge prevedeva la morte, la confisca della terra e dei beni, nonché il fatto che i vassalli del trasgressore venissero sciolti dagli obblighi nei confronti del loro signore. Naganori fu costretto a commettere *seppuku* (il suicidio del guerriero, volto a conservare la propria dignità). I quarantasette *rōnin* (guerrieri senza padrone) decisero di vendicare il torto subito da Naganori: due anni dopo irruppero nel castello di Yoshinaka, uccidendolo. Furono poi costretti a loro volta a commettere *seppuku*, ma il loro atto di fedeltà estrema scosse profondamente il cuore dei giapponesi. Nei drammi *jōruri* la storia viene modificata leggermente, Zeami pone come motivo scatenante della lite tra il *daimyō* di Akō e il funzionario shogunale un affronto di quest'ultimo, ossia il fatto che egli avesse cercato di sedurre la moglie di Naganori.

L'immagine di apertura della serie (fig. 28), ossia quella riferita all'atto primo, presenta la scena "fratello minore" in primo piano, mentre quella "fratello maggiore" è presentata nel cartiglio in alto a destra. Qui si vede Yoshinaka, riconoscibile per lo sguardo truce e gli abiti, nell'atto di trattenerne per le vesti e porgere una lettera d'amore alla bella moglie del *daimyō*, che pare sorpresa e spaventata dal gesto, tanto che si porta la mano al petto come se volesse ritrarsi e proteggersi.



Figura 28: Utagawa Kunisada (Toyokuni III), *Chūshingura Ekyōdai* (Immagini sorelle rispetto al “Magazzino dei Vassalli Fedeli”), Ōban. Nishikie. 1859. Museum of Fine Arts. Boston.

In primo piano è presentata la scena che richiama alla mente l’avvenimento storico: una *geisha* in piedi viene trattenuta per un lembo del kimono da una compagna seduta a terra, la quale le porge una coppa di *sake*. È probabile che la prima avesse appena finito di esibirsi in una danza o nell’esecuzione di un brano con l’accompagnamento di un qualche strumento e che la *geisha* ai suoi piedi la inviti a bere come ringraziamento e riconoscimento della sua bravura. Il gesto della figura stante riprende quello della moglie di Naganori, ma lo stupore viene mitigato dal movimento aggraziato dell’altro braccio, denotando sì sorpresa per essere stata afferrata per le vesti, ma anche il piacere per l’offerta della compagna.

L'altro percorso intrapreso dal termine *mitate* per giungere all'*ukiyo* passa, come si è anticipato, per la critica teatrale. I primi esempi di testi di critica si incontrano dopo la seconda metà del XVII secolo, ma è solo agli inizi del Settecento che il termine *mitate* iniziò a comparire nei testi a essa relativi. Il verbo veniva utilizzato per indicare un tipo di confronto che presupponeva conoscenza profonda del mondo kabuki e delle sue star, basato sull'associazione di queste ultime con un tema di riferimento. Il tema poteva essere scelto attingendo sia alla cultura classica che a elementi della vita quotidiana, il collegamento veniva stabilito o in base all'arte tecnica dell'attore oppure giocando con i caratteri o i fonemi del suo nome. Si noti che il procedimento non era mai riconducibile a una volontà di ironizzare, la comicità e la piacevolezza del testo di critica erano date dall'accostamento inusuale, dall'improbabilità del paragone: vi sono ad esempio testi che collegano gli attori a specie di pesci, o a varietà di tessuti, o ancora a luoghi famosi. È questo senza dubbio un aspetto che si trasferisce al *mitate e ukiyoe*, “in which unexpected comparison are made between unrelated sets of persons, objects or images”⁴¹.

È nel 1760 che il tipo di paragone portato avanti dal *mitate* della critica teatrale compare nell'arte del Mondo Fluttuante. La struttura dei titoli dei *mitate e* si imposta sul linguaggio dello *yakusha hyōbanki*, il quale prevede sempre il confronto tra un termine A, appartenente al regno del familiare, effimero, quotidiano e un termine B, costituito dal riferimento alla tradizione. Il primo costituisce il soggetto della raffigurazione, il secondo è solitamente riportato nell'iscrizione. La traduzione della formula potrebbe essere: “A visto come B”.

⁴¹ Ellis TINIOS, “*Mitate* in Ukiyo-e prints”, in Amy Reigle NEWLAND (a cura di), *The Hotei Encyclopedia of Japanese Prints*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005, p.124



Figura 29: Suzuki Harunobu. “Cortigiana che trattiene un giovane uomo visti come Ibaraki e Watanabe no Tsuna”. Chūban. Nishikie 1767 circa. Minneapolis Institute of Art. Minneapolis.

Un esempio di questo doppio binario tra referente – riferito e scrittura – immagine si trova in un’opera di Suzuki Harunobu, risalente circa al 1767 (fig. 29). Essa ritrae una scena della quotidianità dei quartieri di piacere, in cui una cortigiana aggrappata alla colonna di una veranda si sporge appena per trattenere giocosamente per l’ombrello un giovane samurai, probabilmente un cliente in partenza. La stampa pare non essere altro che un fermo immagine sulla spensierata vita del Mondo Fluttuante. Sulla destra della xilografia una tenda di un vivace rosso vermiglio sembra

voler concentrare su di sé l’attenzione dell’osservatore: su di essa è riportato il nome della casa da tè in questione: Ibarakiya (いばらきや). L’iscrizione funge da portale per introdurre chi rimira la stampa al mondo della tradizione. Ibaraki era infatti il nome di un demone che si era insediato presso uno dei cancelli di accesso a Kyōtō, il Rashōmon, tormentando chi cercava di passare. Si racconta sia stato sfidato e sconfitto da Watanabe no Tsuna 渡辺綱(953-1025), uno dei quattro luogotenenti di Minamoto no Yorimitsu 源頼光(948-1021). L’episodio a cui si allude nella stampa di Harunobu si riferisce al momento in cui il vassallo, durante la lotta con lo spaventoso Ibaraki, riesce a recidergli un braccio, che terrà poi come trofeo finché il demone, con uno stratagemma,

riuscirà a farselo nuovamente consegnare. Nell'immagine l'ombrello simboleggia l'arto del demone e su di esso è possibile notare lo stemma di Watanabe no Tsuna, meglio osservabile nella figura 30.



Figura 30: Utagawa Kuniyoshi. Takiguchi Utoneri Watanabe no Tsuna usa la sua spada Higekirimaru per tagliare il braccio del demone Ibaraki presso il ponte Modoribashi a Ichijō. Ōban. Nishikie. 1820-30. Museum of Fine Arts. Boston.

Se negli ultimi decenni del XVIII secolo era ancora il genere *yatsushi* a imperare, e i *mitate* e che iniziavano allora ad apparire erano a volte di natura promiscua rispetto ai due modi di trattare con la tradizione, con l'avvento dell'era Kansei e l'energico giro di vite dato al consentito il *mitate* e conobbe piena diffusione. L'adozione della tecnica del *mitate* in sostituzione a quella *yatsushi* non è però da intendersi come una sottomissione alla volontà governativa e al public transcript: l'*ukiyo*e contratta con esso per poter mantenere la propria voce. È una forma di resistenza di una cultura popolare conscia del proprio valore e dignità, che riallaccia con orgoglio immagini della propria quotidianità alle glorie del passato.

Scrivono David Bell: “The functions of landscape, *bijin-ga*, literary images or history pictures were quite prosaic – they informed, they promoted, they taught.” Mentre la funzione del *mitate* e e dei *surimono*⁴² è definita “less through the service of outside ends, and rather more ‘internally’ within the enterprise of *ukiyo-e* itself. They validated the *nishiki-e* woodblock prints as an art form, and

⁴² *Surimono*: stampa a tiratura limitata eseguita su commissione, di natura raffinata, di solito comprende iscrizioni poetiche.

they served as an outlet for and generator of, a particularly esoteric blend of sensual and intellectual pleasure”⁴³.

Il metodo *mitate* sotto il pennello degli artisti *ukiyo-e* si traduce in rappresentazioni che offrono fantasiosi, simultanei e multipli livelli di significato, livelli che coesistono, senza fondersi. Il piacere che ne traeva il fruitore consisteva proprio nel riconoscere le complesse connessioni tra soggetti apparentemente non correlati. Il destinatario di questo tipo di stampe era il cittadino esperto della cultura urbana, del raffinato mondo *ukiyo* e delle sue mode, un personaggio definito a Edo come *tsū* (通).

Come si è già detto in precedenza parlando delle riforme, l’iscrizione riveste un ruolo importante all’interno della stampa. Per capire quanto essa fosse determinante, riportiamo un esempio di Haft circa due opere del medesimo autore e dal medesimo soggetto, indicate l’una come *yatsushi* e l’altra come *mitate e*. Dal momento che non è stato possibile recuperare immagini relative ad esse, si osservi la figura 30, l’opera *Kusazuribiki* di Harunobu, che presenta lo stesso tema e una composizione praticamente identica.



Il referente appartiene alla mondo del teatro kabuki, lo spettacolo preso in esame è quello che mette in scena il dramma ispirato alla vicenda storica dei fratelli Sōga. Sōga no Jūrō Sunekari (1172-1193) e Sōga no Gōro Tokimune (1174-1193) attesero pazientemente ben diciassette anni affinché i tempi fossero maturi per vendicare l’assassinio del padre a opera di Kudō Suketsune. La scena riprende un momento altamente drammatico della rappresentazione, quando Sōga no Gōro si muove impetuosamente per andare a spalleggiare il fratello, che ha saputo impegnato in uno scontro con Suketsune. L’amico Asahina Saburō Yoshihide (1176-?) lo trattiene però

Figura 31: Suzuki Harunobu. Scena dei quartieri di piacere vista come il dramma Sōga. Chūban. Nishikie. 1767–68 circa. Museum of Fine Arts. Boston.

⁴³ David BELL, *Explaining Ukiyo-e*, 2004 <http://otago.ourarchive.ac.nz/handle/10523/598> , 2-11-2013, p.131

afferrandolo per il *kusazuri*⁴⁴, facendolo ragionare: se corresse in aiuto di Sōga no Jūrō, i due fratelli sarebbero facilmente sovrastati dagli uomini al servizio del nemico, perdendo la possibilità di perpetuare la loro vendetta. Sia nella serie *Fūryū yatsushi musha kagami* (Specchi di guerrieri rielaborati con eleganza) degli anni intorno al 1760, che in quella *Fūryū mitate iro buyū* (Visti come amanti valorosi e guerrieri) del 1770, Koryūsai adotta per la stampa *Kusazuribiki* (Tirare per il *kusazuri*) l'organizzazione dell'immagine presente nella fig. X, con una cortigiana seduta che si aggrappa alla manica del cliente in piedi, per trattenerlo. In entrambe le stampe il kimono della donna riporta un motivo con gru, che la identificano con Asahina (come del resto si può osservare anche nella xilografia di Harunobu), mentre è solo nell'immagine appartenente alla serie *Fūryū yatsushi musha kagami* che gli abiti dell'uomo ripropongono il disegno della farfalla, simbolo di Sōga no Gōro. In essa, tra l'altro, uomo e donna sono specularmente scambiati di posto (sinistra – destra) rispetto alle altre due xilografie prese in considerazione. L'ambiente muta leggermente per ciascuna delle tre opere: nell'immagine sopra riportata, così come nella prima serie, la coppia appare sulla di una veranda in una casa di piacere, riconoscibile per le ombre che si stagliano sugli *shōji* sullo sfondo. In *Fūryū mitate iro buyū* lo spazio retrostante è più aperto, la cortigiana e il cliente sono sempre su una veranda, ma essa si apre su un giardino con un pino e degli arbusti di bambù, sotto un cielo velato di nuvole. Oltre alla balaustra della veranda, non compaiono altre costruzioni. A parte le sottili differenze descritte, le due immagini prodotte da Koryūsai si presentano in linea di massima identiche agli occhi dell'osservatore. Qual è quindi l'elemento discriminatore per identificare l'una come *yatsushi* e l'altra come *mitate e*? Nientemeno che l'iscrizione stessa. Scive Haft che, vedendo il familiare termine *yatsushi* all'interno del *Kusazuribiki* appartenente a *Fūryū yatsushi musha kagami* “an Edo-period viewer would have understood that scene to depict an adaptation of the theatrical Soga episode to a Floating World setting. By contrast the same viewer, upon seeing the equally familiar world *mitate* in the title” *Fūryū mitate iro buyū* della seconda serie, “would have understood this scene to illustrate a Floating World situation that recalls the stage drama through figural similarity.”⁴⁵

Ritornando a Kobayashi Bunshichi e al suo camuffamento di stampe *yatsushi* sotto il nome di *mitate e*, risulta evidente come egli abbia voluto proporre l'*ukiyo-e* come un'arte raffinata volta a consacrare la tradizione, ritrovando nel proprio *zoku* l'eredità del *ga*. Ma, come ha dimostrato con successo Haft nel suo volume, lo *yatsushi* e il *mitate e* sono due generi di stampe differenti e non vanno perciò confusi. Egli riconosce tuttavia le affinità presenti fra i due e propone un termine che

⁴⁴ *Kusazuri*: componente dell'armatura tradizionale giapponese, si tratta di una specie di gonna composta di placche di metallo attaccate a una cintura di pelle. La sua funzione era quella di proteggere i fianchi, l'inguine e i glutei.

⁴⁵ Alfred HAFT, *Aesthetic Strategies...*, cit., p. 86.

possa designarli entrambi: “*Textual Pictures*”, in virtù dell’importante ruolo che il linguaggio svolge in essi.

Capitolo 2:

Shikimaro e “Immagini d’oggi di trentasei geni poetici femminili”

2.1 Collezione “Immagini d’oggi di trentasei geni poetici femminili” di Shikimaro al Museo d’Arte Orientale Ca’ Pesaro di Venezia

La serie *Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki* (今容女歌仙三拾六番続, Immagini d’oggi di trentasei geni poetici femminili) di Kitagawa Shikimaro è ospitata al Museo di Arte Orientale Ca’ Pesaro di Venezia. Delle trentasei stampe che componevano originariamente la serie ne sono rimaste ventotto, in ottime condizioni.

Il tema presentato dalle stampe di Shikimaro fa parte di un gruppo di soggetti ricorrenti nella storia dell’arte giapponese. I “trentasei geni poetici femminili” rappresentano una variante de “I trentasei poeti immortali”.

- L’autore

Le notizie su Kitagawa Shikimaro sono praticamente inesistenti. Si sa che egli visse a cavallo dell’Ottocento e che fu allievo di Tsukimaro, pittore e artista di stampe attivo nel primo ventennio dello stesso secolo, il quale aveva a sua volta studiato presso Utamaro.

È un artista minore, i libri sull’*ukiyo*e accennano appena alla sua persona ed esperienza artistica. Si trova scritto su di lui in *A guide to Japanese Prints*, di Basil Stewart: “Other pupils of Utamaro may be identified by the suffix ‘maro’ to their names. Of these, Shikimaro (w. about 1790-1810) is perhaps the best after Kikumaro; he was also a book illustrator.”⁴⁶ Nello stesso volume, si dice di

⁴⁶ Basil STEWART, *A guide to Japanese Prints and their Subject Matter*, New York, Dover Publications Inc., 1979, p. 46.

lui “Pupil of Utamaro. Designed figure studies; also some good bird-studies.”⁴⁷Un altro accenno a Shikimaro, in realtà non troppo lusinghiero, è presente in *Ukiyoe: 250 anni di grafica giapponese*: “Tra gli allievi di Utamaro, oltre a Utamaro II, vi furono Fujimaro e Tsukimaro (Kikumaro). Sotto Ysukimaro lavorarono Yukimaro e Shikimaro. Questi furono tuttavia privi di estro creativo e di inventiva, e di gran lunga inferiori a Utamaro.”⁴⁸

• Il tema dei “Trentasei Poeti Immortali” dalla poesia all’arte

Nell’arte orientale alcuni soggetti pittorici, escludendo quelli religiosi, ricorrono frequentemente. Essi si distinguono per il titolo a loro assegnato, un appellativo evocativo e poetico che li inserisce con lirismo nel panorama della tradizione, dove occupano la posizione di temi classici. La ragione è sempre da ricondursi all’alta considerazione che queste popolazioni hanno per il passato. Esso non solo viene guardato con venerazione, ma riveste anche il ruolo attivo di fonte di ispirazione. In Giappone questa tendenza era particolarmente accentuata, il culto degli antenati ne è prova tangibile. Dal passato i giapponesi selezionarono nel corso degli anni figure a loro particolarmente care, uomini rimasti nella storia per i loro successi straordinari in un campo particolare, e conferirono loro un titolo che consacrasse il loro valore e riassume il motivo della loro fama. Si consideri l’esempio di Kakinomoto no Hitomaro 柿本人麻呂 (?-708), considerato il più grande di tutti i poeti giapponesi: egli era venerato come *kasei*, ossia “principe della poesia”, mentre altri personaggi che si distinsero nello stesso campo per il proprio straordinario talento, tuttavia inferiore a quello di Hitomaro, vennero fregiati del nome di *kasen*, cioè “poeti immortali”. Caratteristica sempre orientale è quella di raggruppare individui, luoghi o cose sotto titoli preceduti da numerali, come “I sette tesori”, “Le sette vedute di *Hsiao Hsiang*” ecc. La nascita del gruppo de “I trentasei poeti immortali” viene fatta risalire a un episodio del X secolo, un dibattito sorto tra Fujiwara no Kintō 藤原公任(966 -1041), rinomato critico poetico del periodo, e il principe Tomohira 具平 (964-1009) su chi fosse il poeta migliore fra i grandi Hitomaro e Ki no Tsurayuki 紀貫之(870 circa-945 circa). Kintō (sostenitore di Tsurayuki) e il principe (il quale sosteneva Hitomaro) selezionarono dieci componimenti per poeta e li posero a confronto a coppie di due. Il vincitore fu il principe della poesia e l’esperienza diede a Kintō l’idea per la creazione del *Sanjūrokunin sen* 三十六人撰 (Raccolta di componimenti di 36 uomini famosi), opera in cui egli costruì una gara poetica immaginaria tra una Squadra di Destra, capeggiata da Hitomaro, e una Squadra di Sinistra, capitanata da Tsurayuki, ciascuna composta da diciotto illustri poeti. Per ognuno di essi Kintō

⁴⁷ Basil STEWART, *A guide to...*, cit., p. 360.

⁴⁸ Roni NEUER, *Ukiyo-e. 250 anni di...*, cit., p.186

scelse tre poesie, che organizzò in coppie avversarie in modo da suggerire un vera competizione. Non ci sono informazioni certe sul perché l'autore abbia scelto il numero trentasei, un motivo potrebbe risiedere nel fatto che trentasei è un multiplo di sei, il numero di un altro gruppo poetico rinomato, i *rokkasen* 三十六歌仙, ossia i “sei poeti immortali”. Questi sei personaggi sono nominati all'interno del *Kokinwakashū* 古今和歌集 (Raccolta di poesie giapponesi antiche e moderne, 905) ciascuno come rappresentativo di un particolare stile poetico. Il compilatore di tale opera è Tsurayuki, personaggio, come si è visto, molto amato da Kintō. L'autore di *Sanjūrokunin sen* scelse per la propria opera i trentasei maggiori poeti e poetesse vissuti nel periodo che va dal VII all'XI secolo, tutti facenti parte della nobiltà o impegnati a corte in varie funzioni. I critici poetici successivi presero spunto dal lavoro di Kintō per creare le proprie raccolte di poesie presentate come gare poetiche: “it seemed as if virtually any category could become a focus for an imaginary competition of thirty-six poets, and there are even surviving examples of imaginary poetry competition with thirty-six craftsman, or even with thirty-six insects.”⁴⁹ Tra le varianti è annoverata anche quella dei “Trantasei geni poetici femminili”. I primi lavori di questo tipo non contenevano il giudizio del curatore, al lettore era lasciato decidere quali componimenti fossero i migliori tra quelli proposti. Harrison⁵⁰ sostiene che la cristallizzazione della rosa dei trentasei poeti e delle loro poesie sia avvenuta intorno al XIV secolo, momento dal quale fu perciò facilmente trasferibile ad altri campi, quali, ad esempio, quello artistico.

L'arte poetica al cuore delle antologie era quella che riguardava la composizione del *waka* (和歌, poesia giapponese), organizzato secondo una struttura metrica apparentemente semplice: le sue trentun sillabe si succedevano seguendo lo schema cinque, sette, cinque, sette, sette. Il linguaggio utilizzato era quello quotidiano, ciò che rendeva difficile l'atto del comporre era la limitatezza delle sillabe, e quindi delle parole, consentite dalla struttura. Ciò sfociò nella realizzazione di componimenti a più livelli e interpretazioni, in cui ogni parola era un condensato di significati. Spesso la struttura metrica non è evidenziata dalla trasposizione scritta del *waka*, i calligrafi seguivano diversi metodi nel registrare le poesie e la disposizione in cinque versi era uno dei meno usati. Solitamente venivano scritti su due righe, poiché si riteneva fossero composti di due parti, una superiore (cinque, sette, cinque), *kami no ku*, e una inferiore (sette, sette), *shimo no ku*.

Il *waka* iniziò a diffondersi all'inizio dell'epoca Heian, sviluppandosi da e soppiantando i lunghi componimenti caratteristici del periodo precedente (*chōka*, 長歌). Visse fasi di successo alterne,

⁴⁹ PEKARIK, Andrew J., *The thirty-six Immortal Poets*, New York, George Brazillier Inc., 1991, p.8

⁵⁰ LeRon James HARRISON, *Remembrance(s) of Immortals Past: Kasen as Memory and Polemic in Japanese Court Poetry*, Irvine, University of California, 2011.

soggetto al gusto dell'imperatore del momento. La prima antologia di *waka* fu il Man'yōshū 万葉集 (Raccolta di diecimila foglie) compilato nella seconda metà dell'VIII secolo. Come Kanmu 桓武 (737-806, regno 781-806), primo imperatore dell'epoca Heian, amava la poesia giapponese, così il figlio Saga 嵯峨(786-842, regno 809-823) era ammiratore della cultura cinese, e relegò il *waka* in secondo piano. Il *waka* scomparve dalla vita pubblica, ma rimase nella realtà sociale, all'interno della quale rivestiva un ruolo molto importante, soprattutto nelle relazioni amorose tra uomini e donne. Alla fine del IX secolo iniziò a rientrare gradualmente nella vita pubblica: è intorno alla metà degli anni ottanta che si ha notizia della prima gara poetica, un divertimento privato a casa del funzionario e poeta Arihara no Yukihiro 在原行平(818-893). La seconda competizione fu voluta da una consorte imperiale e la terza dall'imperatore Uda 宇多(867-831, regno 887-897). Esse prevedevano la partecipazione di due squadre, definite Squadra di Destra e Squadra di sinistra, suddivisione che, come si è visto, l'antologia di Kintō rispettava. Quando iniziarono a essere tenute alla presenza degli imperatori, le gare poetiche a corte divennero una questione seria. Si ricordi il famoso incidente della competizione dell'era Tenchō (957-961) in cui Mibu no Tadami 壬生忠見⁵¹ e Taira no Kanemori 平兼盛(?-990) si affrontarono sul tema "Amore di fanciulla". Si racconta che l'imperatore stesso decretò vincitore il secondo sfidante e che lo sconfitto morì di crepacuore. Le gare poetiche contribuirono a ripristinare il prestigio del *waka* a corte e nel 905 l'imperatore Daigo 醍醐(885-930, regno 897-930)ordinò la compilazione del Kokinwakashū, che divenne un modello per la selezione e l'organizzazione dei *waka* nelle antologie poetiche.

Era naturale che, data l'importanza rivestita dalla poesia e dai poeti, questi due elementi si facessero strada anche nella raffigurazione artistica. I poeti più amati erano guardati come fonte di ispirazione: prima delle gare poetiche veniva ad esempio reso omaggio all'immagine di Hitomaro, inserito in virtù del suo talento nel pantheon delle divinità scintoiste. La pratica si ricollega a una leggenda: si racconta che il principe della poesia fosse apparso in sogno a Fujiwara no Kanefusa 藤原兼房(1153-1217), il quale, al risveglio, commissionò a un pittore un dipinto raffigurante la visione avuta: un sessantenne Hitomaro, seduto, recante nella mano destra un pennello e in quella sinistra un foglio. Si racconta che Kanefusa fu così ispirato dalla presenza pittorica del grande poeta che riuscì egli stesso a divenire un poeta di grande fama.

Non è certo quando o chi fece il primo tentativo di rappresentare insieme i trentasei poeti, ma è "reasonable to suppose that at some time during the twelfth century an artist painted or drew the

⁵¹ Mibu no Tadami: date di nascita e morte sconosciute.

earliest set of the thirty-six poets, a timely choice because of the popularity of the theme”.⁵² Il tema fu trattato ampiamente dagli artisti, passando dai dipinti alle stampe *ukiyo-e*, dove venne riproposto anche nella forme giocose dello *yatsushi* e del *mitate e*.

La variante femminile de “I trentasei geni poetici” divenne anch’essa soggetto pittorico diffuso, utilizzato anche a scopi didattici, per porre le talentuose dame del passato come modello per le giovani donne dell’oggi. L’album *Nishikizuri onna sanjūrokkasen* 錦摺女三十六歌仙(I trentasei geni poetici femminili) del 1801, disegnato da Chōbunsai Eishi era invece nato come pubblicità per la scuola di calligrafia che l’aveva commissionato (le iscrizioni sono opera delle allieve della scuola stessa), anche se era percepito dai contemporanei come “an inexpensive classic, an affordable version of the hand-painted and richly decorated scrolls and albums from the golden age of court society”.⁵³ Le trentasei stampe che lo costituiscono recano ognuna la figura di una famosa poetessa delle ere Heian o Kamakura(1185-1333), accompagnata da un suo celebre componimento.

La serie di Shikimaro fu pubblicata nell’anno 1813. È probabile che il clima delle

• Poesia e stampe

Le poesie che comparivano sulle stampe potevano essere di vario tipo:

- poesie citate esattamente dalle antologie classiche
- poesie che sono leggere varianti dei versi classici
- poesie contemporanee al disegno, che si basano sull’allusione a poesie classiche
- poesie più o meno contemporanee al disegno, ma scritte in stile classico
- poesie scritte in stile moderno e composte per l’occasione particolare che la stampa voleva commemorare
- sugli *shinie* (ritratti in morte), poesie commemorative
- poesie di attori, cortigiane, scrittori e altri abitanti del Mondo Fluttuante, che fungono da commento al disegno della stampa.

Una categoria a parte era costituita dai *surimono*, i quali potevano recare solamente l’iscrizione di una poesia, oppure un solo disegno, o ancora entrambi.

⁵² *Thirty-six Immortal Poets in Museum of fine Arts Bulletin*, p. 4, in “JSTORE”, <http://www.jstor.org>, 13/12/13

⁵³ PEKARIK, Andrew J., *The thirty-six...*, cit., p.7

Le poesie presenti in questa serie sono del primo tipo, esse sono riportate esattamente dalle antologie imperiali e sono componimenti famosi scritti da trentasei celebri poetesse delle epoche Heian e Kamakura. L'autrice non è indicata per nessuno dei componimenti, è evidente che si trattava di versi conosciuti, che la maggior parte del pubblico non aveva problemi a riconoscere.

- **La serie al Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro di Venezia**

Le ventotto stampe presenti al Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro di Venezia sono rimaste a lungo nell'ombra. Esse fanno parte di una delle più importanti collezioni mondiali di arte giapponese del periodo Edo; gli oltre trentamila pezzi che la compongono, tra cui si contano anche manufatti cinesi e indonesiani, furono acquistati dal principe Enrico II di Borbone, conte dei Bardi, durante il suo viaggio in Asia, compiuto tra il 1887 e il 1889. Egli li sistemò nella sua residenza a Palazzo Vendramin Calergi, decretando l'allestimento di un'esposizione permanente. Alla sua morte, dopo alterne vicende, la collezione passò nelle mani di un antiquario viennese che ne iniziò la vendita. A conclusione della prima guerra mondiale, la raccolta venne riconosciuta al governo italiano in conto riparazione danni di guerra. È dal 1928 che la collezione, per una convenzione tra Stato e Comune di Venezia, è ospitata a Ca' Pesaro.

L'edificio, un signorile palazzo affacciato su Canal Grande, costituisce un elegante dimora per la collezione, da condividere però con altre mostre e esposizioni. A causa del limitato spazio disponibile e l'elevato numero dei pezzi asiatici, questi ultimi non possono venire esposti tutti assieme e il museo provvede a ruotare periodicamente alcune sezioni dell'esposizione sull'Estremo Oriente. Per quanto riguarda in particolare le xilografie e i libri *ukiyo-e* stampati, una catalogazione approfondita è stata a lungo tempo rinviata. Finalmente, nel 2009, il Museo d'Arte Orientale e la Soprintendenza speciale per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per il polo museale della città di Venezia e dei comuni della Gronda Lagunare hanno dato il via un importante progetto: la ripresa fotografica e la catalogazione completa del fondo di *ukiyo-e* del Museo d'Arte Orientale, in collaborazione con il Dipartimento di Studi sull'Asia e sull'Africa Mediterranea dell'università Ca' Foscari di Venezia e l'Art Research Center dell'Università *Ritsumeikan* di Kyōtō. Le opere *ukiyo-e* sono state fotografate pagina per pagina e schedate dal team giapponese condotto dal professor Ryō Akama dell'università Ritsumeikan, mentre la traduzione delle schede è stata affidata agli studenti Ca' Foscari, sotto la responsabilità scientifica dei professori Silvia Vesco e Bonaventura Ruperti e della dottoressa Marta Boscolo Marchi dell'Ufficio Catalogo della Soprintendenza. Il database catalografico e fotografico in versione italiana e giapponese delle

xilografie sciolte e rilegate in volume confluirà nel patrimonio catalografico nazionale con l'immissione in SIGEC web dell'enorme quantità di dati e informazioni acquisiti.

Tra le stampe mancanti di catalogazione risultava anche la serie di Shikimaro, sulla quale ora si ha finalmente la possibilità di compiere uno studio approfondito. L'impostazione delle xilografie, tutte *nishikie* in formato *ōban*, rispetta un modello univoco: protagonista indiscusso dello spazio è la cortigiana nelle sue variopinte vesti, che pare galleggiare con grazia sulla superficie di una pagina priva nella maggior parte dei casi di qualsiasi elemento di sfondo. Essa è accompagnata da un cartiglio nella parte superiore destra o sinistra, dove è inscritto il titolo della serie in *kanji* e i nomi delle cortigiane raffigurate, anch'essi generalmente riportati in caratteri. Nel cartiglio compaiono anche i nomi delle *kamuro*, in *kana*. Quindici delle cortigiane sono rappresentate in piedi e il *waka* che le accompagna è suddiviso su due versi dislocati o alla destra o alla sinistra dell'immagine, incorniciato da una sottile linea nera che delimita uno spazio rettangolare. Per le rimanenti tredici beltà sedute l'impostazione della poesia è differente, essa appare distribuita su cinque righe in una cornice quadrata collocata sulla parte superiore del foglio. La posizione della firma dell'artista (式磨画, *Shikimaroga*, cioè "disegno di Shikimaro") e dei timbri censori varia a seconda dello spazio rimanente sulla stampa, anche se la tendenza è di posizionarli vicini al riquadro con la poesia.

Le ventotto silografie risalgono tutte al terzo mese del 1813; in quegli anni si alternarono vari tipi di timbri: il timbro "kiwame" 極 (approvato), il timbro "kiwame" accompagnato da un ulteriore timbro recante la data espressa tramite i segni zodiacali, il solo timbro con la data zodiacale. In *Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki* il timbro si limita al carattere "kiwame", nella consueta veste grafica di ideogramma inserito in un cerchio (fig. 31). Tra gli anni 1805-1841 le maggiori case editrici svolsero anche funzioni censorie, motivo per il quale a volte, accanto al timbro



Figura 31:
kiwame

dell'editore della stampa, si trova un timbro che rimanda a un'ulteriore casa editrice. È ciò che si nota nella serie di Shikimaro, nella quale sotto il timbro *kiwame* appare sempre quello di *Marubun* 丸文, riconducibile all'editore Maruya Bun'emon 丸屋文右衛門 (circa 1793-1834). Scrive di lui Andreas Marks: "In the third month of 1813 and the first month of 1814, Maruya served as censor (*gyōji*) during a period when the government made an attempt to regulate the print business better through self-regulation of selected publishers."⁵⁴

L'editore della serie è invece Nishimuraya Yohachi 西村屋与八 (1851 circa-1860), di lui si legge in *Japanese Woodblock Prints: Artists, Publishers and Masterworks 1680-1900*: "Seal name: Nishiyo;

⁵⁴ Andreas Marks, *Japanese Woodblock Prints: Artists, Publishers and Masterworks 1680-1900*, North Clarendon, Tuttle publishing, 2010, p. 216

firm name: Eijudō; family name: Hibino. Located at Nihonbashi Bakurochō Nichōme Minami Kado”⁵⁵; sulle stampe compare infatti il timbro Eijudō 永寿板. Egli fu uno dei maggiori editori di xilografie e forse quello che dalla sua attività trasse i più larghi profitti.

• Cortigiane e poetesse

L’era Bunka, il periodo in cui la serie *Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki* fu pubblicata, si colloca dopo le pesanti riforme di epoca Kansei. Essa fu una fase di splendore per l’*ukiyo*, i cui artisti avevano imparato a circumnavigare con attenzione i divieti imposti dallo shogunato. Shikimaro si cimenta infatti nel *mitate e*, abbinando famose cortigiane a famose poetesse, in una lettura del mondo contemporaneo che si rivolge al passato per ritrovare la possibilità di esprimersi. Il tema non è che un pretesto per rappresentare un soggetto molto amato e molto richiesto: la cortigiana (*yujō* 遊女).

Il mondo delle beltà dei quartieri di piacere aveva subito molte modifiche nel corso degli anni. Dalla sua apertura nel 1617 Yoshiwara aveva visto fiorire e appassire le grandi e colte cortigiane conosciute come *tayū*, soppiantate dalle *sancha*, le meno costose e più avvicinabili prostitute senza licenza che avevano varcato i suoi cancelli nel 1657, quando un editto del bakufu aveva decretato la chiusura dei bordelli non autorizzati. Queste ultime assunsero in seguito il nome di *chūsan*, quelle che tra esse si distinsero per eleganza e raffinatezza furono chiamate *oiran* e divennero i nuovi fiori all’occhiello di Yoshiwara. Dal 1750, ereditando un uso delle *tayū*, le *oiran* presero al proprio servizio due *kamuro* ciascuna, alle quali dovevano provvedere in materia di cibo, abiti e istruzione. Le *kamuro* più dotate proseguivano l’apprendistato per divenire *chūsan*, le altre assumevano il nome di *shinzō*: due o più *shinzō* costituivano, insieme alla coppia di *kamuro*, il seguito standard delle *oiran* delle maggiori case da tè. Scrive Cecilia Segawa Seigle: “As is testified by their inclusion in the Ukiyo-e, they added glamour and weight to an *oiran*’s presence. Moreover, it is interesting to note that knowing the names of famous *yujō* and their attendants was a type of trivia young dandies liked to boast of , so they all bought *saiken*.”⁵⁶ But print designers, too, were glad to supply *kamuro* names, even when young attendants did not appear in the design. This practice is seen in the work of [...] Kitagawa Shikimaro.”⁵⁷

⁵⁵ Andreas Marks, *Japanese Woodblock Prints...*, cit., p. 194

⁵⁶ *Saiken*: libri guida del quartiere di piacere di Yoshiwara

⁵⁷ Cecilia Segawa SIEGLE, “The Yoshiwara and the Ukiyo-e”, in NEWLAND, Amy Reigle (a cura di), *The Hotei Encyclopedia of Japanese Prints*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005, p.119

Il cartiglio presente in ogni stampa della serie *Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki*, riporta infatti, come anticipato, il nome della cortigiana raffigurata e delle *kamuro* sue accompagnatrici, benché queste ultime non vengano raffigurate. Il nome delle *kamuro* veniva scelto dalle *oiran* in base a un criterio di assonanza estetica con il proprio, che era anch'esso un nome d'arte, di solito con richiami letterari o poetici.

L'abbigliamento della cortigiana di ogni xilografia comprende un ricchissimo kimono decorato a motivi solitamente naturali o geometrici (l'unica eccezione è la veste della *oiran* Ōi della casa da tè Ebiya, contraddistinta da un disegno a ventagli), sotto al quale spesso si scorge una sottoveste rossa, colore associato alla passione e in particolare al mondo dell'erotismo e delle *yujō*. Chiaro riferimento all'attività della modella è anche l'*obi*, annodato sul davanti per essere facilmente sciolto quando l'occasione lo richiedeva. L'elaborata acconciatura caratterizza le cortigiane come personaggi di alto livello, essa prevede l'immane parrucca nella quale sono appuntati vari pettini e *kanzashi*, ossia gli spilloni per capelli.

Shikimaro, pur nell'uniformità delle sue stampe senza sfondo e nell'aderenza a un modello di bellezza che non prevede un'attenzione ritrattistica, reinventa continuamente la figura femminile nello spazio, giocando con linee e colori. Nessuna cortigiana è identica all'altra e ciò non dipende solamente dal diverso modello del kimono, bensì dai movimenti ora aggraziati ora vezzosi, dagli sguardi ora maliziosi ora assorti.

Lo studio dell'associazione delle cortigiane con la poetessa è stato compiuto sulla base della poesia inscritta nella stampa, non essendo presente per il componimento l'indicazione dell'autrice. Per cinque delle ventotto xilografie la difficoltà nel decifrare il particolare stile utilizzato per l'iscrizione del componimento ha purtroppo reso impossibile risalire attraverso esso alla poetessa classica, pertanto si rimanda la questione a studi successivi. Un'analisi comparativa con le xilografie della serie *Nishikizuri onna sanjūrokkasen* precedentemente citata (facente parte della Spencer Collection della New York Public Library) ha però reso evidente come quindici delle poesie, e pertanto delle autrici selezionate per le due serie, combacino. La rosa di autrici presente nella serie di Eishi comprendeva i seguenti nomi:

	Squadra di destra (dx) o squadra di sinistra (sx)	Poetesse nel <i>Nishikizuri onna sanjūrokkasen</i>	Stampe corrispondenti in <i>Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki</i>
1	18 dx	Sōhekimon'in no shōshō	MAOV3639
2	18 sx	Sagami	MAOV3657
3	17 dx	Shikikenmon-in no Mikushige	MAOV3650

4	17 sx	Ichinomiya Kii	MAOV3642
5	16 dx	Gosaga-in no Chūnagon no tenji	MAOV3640
6	16 sx	Gidōsanshi no haha	MAOV3655
7	15 dx	Hachijō-in Takakura	
8	15 sx	Daini no sanmi	MAOV3643
9	14 dx	Tsuchimikado-in no kozaishō	MAOV3666
10	14 sx	Sei Shōnagon	
11	13 dx	Inpumon-in no tayū	
12	13 sx	Ise no tayū	
13	12 dx	Gofukakusa-in no shōshō no naishi	
14	12 sx	Koshikibu no naishi	
15	11 dx	Ben no naishi	
16	11 sx	Murasaki Shikibu	MAOV3664
17	10 dx	Gotoba-in no Shimotsuke	
18	10 sx	Kodai no kimi	MAOV3659
19	9 dx	Kojijū	MAOV3663
20	9 sx	Izumi Shikibu	MAOV3649
21	8 dx	Nijō-in no Sanuki	
22	8 sx	Akazome Emon	MAOV3645
23	7 dx	Kayōmon-in no Echizen	MAOV3660
24	7 sx	Uma no naishi	MAOV3647
25	6 dx	Gishūmon-in no Tango	MAOV3653
26	6 sx	Michitsuna no haha	MAOV3658
27	5 dx	Taikenmon-in no Horikawa	MAOV3661
28	5 sx	Ukon	MAOV3644
29	4 dx	Shunzei no musume	
30	4 sx	Saigū no nyōgo	
31	3 dx	Suō no naishi	MAOV3654
32	3 sx	Nakatsukasa	
33	2 dx	Kunaikyō	MAOV3652
34	2 sx	Ise	MAOV3656
35	1 dx	Shikishi Naishinnō	
36	1 sx	Ono no komachi	MAOV3646

L'ultima colonna indica il numero di catalogazione (del database digitale giapponese) della stampa di Shikimaro su cui si trova la medesima poesia di quella di Eishi. L'ipotesi di una perfetta corrispondenza di autrici e poesie anche per le rimanenti 14 stampe è stata scartata, è però possibile che si tratti di componimenti diversi delle stesse autrici. Si noti che è stato indicato, nella seconda colonna, la divisione nelle consuete due Squadre di Destra e di Sinistra delle poetesse per la serie *Nishikizuri onna sanjūrokkasen*⁵⁸. L'abbinamento non è invece indicato nelle stampe del Museo Orientale di Venezia.

⁵⁸ L'elenco rispetta l'ordine di comparsa delle stampe nel volume di Andrew J. PEKARIK, *The thirty-six Immortal Poets*, New York, George Brazillier Inc., 1991, in cui l'autore ha voluto mantenere la lettura orientale almeno nella numerazione della serie, assegnando alle immagini la numerazione decrescente, in un progredire che va dall'ultima stampa presentata (1 sx) alla prima (18 dx).

- Le stampe

Le poetesse che le *bijin* richiamano alla mente furono tutti personaggi che ruotarono intorno al mondo dorato della corte imperiale di epoca Heian o Kamakura, in molti impegnate nella funzione di dame di compagnia. Diversi nomi presentano la parola “*naishi*”, ciò indica che la proprietaria lavorò a palazzo al servizio di qualche importante personalità (*Naishi no tsukasa* era infatti l’Ufficio dei servitori di palazzo), altri si distinguono per l’apposizione “*haha*” a indicare il tipo di rapporto di parentela con altre illustri figure.

La traduzione fornita delle poesie è mia, realizzata sfruttando, oltre all’originale giapponese, l’eccellente versione inglese presente in *The thirty-six Immortal Poets* di Andrew Pekarik⁵⁹.

Le immagini sono riportate, nell’ordine in cui sono descritte, in fondo al paragrafo.

MAOV 3639: Karauta della casa da tè Chōjiya vista come Sōhekimon’in no shōshō

Iscrizione: 「今容女歌仙 三拾六番続」 「丁子屋 唐うた」 「うたき」 「つまき」

Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Chōjiya Karauta, Utagi, Tsumaki

Immagini d’oggi di trentasei geni poetici femminili, Karauta della casa da tè Chōjiya, kamuro Utagi e Tsumaki

それおだに
こころのままの
いのちとて
やすくもこいに
みをやかえてむ

*Sore o dani
kokoro no mama no
inochi tote
yasuku mo koi ni
mi o ya kaetemu*

Che almeno questa vita
Andasse come desideravo,
l’avevo sperato.
Perché così facilmente all’amore,
dovrei soccombere?

⁵⁹ PEKARIK, Andrew J., *The thirty-six...*, cit.

Sōhekimon'in no shōshō, figlia di Fujiwara no Nobuzane, visse nel XIII secolo; la dama fu al servizio della consorte imperiale Sonshi, conosciuta anche come Sōhekimon'in. Sessantuno sono le poesie della dama che trovarono spazio nelle antologie imperiali, quella qui presentata fa parte della sezione sull'amore del *Shoku kokin wakashū* 続古今和歌集 (Nuova antologia dei tempi antichi e moderni).

La poesia è avvolta da un'aura di pessimismo, il sentimento amoroso viene infatti qui astratto e coniugato alla sfera del buddhismo, come testimoniano i termini scelti per il componimento: “*Mi o kae*” significa letteralmente “cambiare corpo” e si riferisce infatti al ciclo buddhista delle reincarnazioni. Sōhekimon'in no shōshō si chiede se, avendo finalmente raggiunto l'esistenza umana, quella in cui è possibile raggiungere l'illuminazione e la liberazione dai desideri, debba gettare via questa opportunità a causa della passione d'amore.

La cortigiana Karauta a cui la poetessa classica viene associata appare come una figura in piedi, vestita di uno splendido kimono nero. Pare che Shikimaro abbia voluto, tramite la rappresentazione degli abiti, richiamare il senso della poesia stessa. Ai piedi della donna la sottoveste a motivi geometrici e floreali si raccoglie in una morbida linea spiraliforme, quasi rappresentazione visiva del ciclo delle rinascite; mentre il motivo a gru (simbolo di immortalità) del kimono indica un movimento ascendente che potrebbe facilmente alludere all'innalzamento dell'anima verso la liberazione dai desideri e dal dolore. Ma il movimento dal basso verso l'alto viene bruscamente interrotto dagli scorci della sottoveste rossa, che spicca sulla stoffa scura e che richiama la passione amorosa indicata dalla poesia come impedimento sul percorso verso l'illuminazione. Il gesto vezzoso della cortigiana, impegnata a sistemarsi un *kanzashi* tra i capelli, riporta definitivamente il piano del discorso al quotidiano e al frivolo, mettendo al bando qualsiasi idea di religiosità.

MAOV 3640: Ōyodo della casa da tè Tsuruya vista come Gosaga-in no Chūnagon no tenji

Iscrizione: 「今容女歌仙 三拾六番続」 「鶴屋内 大淀」 「やよい」 「吉し」

Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki Tsuruya uchi Ōyodo, Yayoi, Kichiji

Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Ōyodo della casa da tè Tsuruya, kamuro Yayoi e Kichiji

いつわりと
おもわでひとも
ちぎりけむ

かわるならいの
よこそつらけれ

*Itsuwari to
omowade hito mo
chigirikemu
Kawaru narai no
yo koso tsurakere*

Gli uomini, senza pensare
Che siano falsità,
Fanno promesse (d'amore).
È questa stessa vita di cambiamenti,
a farmi male.

oppure

Gli uomini, senza pensare
Che siano falsità,
Fanno promesse (d'amore).
È questo stesso mondo soggetto a cambiamenti,
duro da sopportare.

Gosaga'in no Chūnagon no tenji, meglio conosciuta come Tenji Shinshi no Ason oppure Chūnagon no tenji, lavorò al servizio dell'imperatore Gosaga. Era figlia di Hamuro no Mitsutoshi (1203-1276), un poeta di spicco dell'epoca a cui ci si riferiva solitamente con il suo nome religioso, Shinkan. Trentatré poesie della dama compaiono nelle antologie imperiali, quella riportata fa parte della sezione sull'amore del *Shokugosen wakashū* 続後撰和歌集 (Antologia poetica successiva).

La poesia è aperta a varie letture, essendo la seconda parte del componimento passibile di varie interpretazioni. “*Kawaru narai*” può infatti significare sia “cambiare abitudine” che “l'abitudine di cambiare”, e “*yo*” può indicare tanto la vita, che la società, o ancora la relazione (amorosa con il destinatario della poesia), sfociando rispettivamente negli ambiti filosofico, storico-sociale, o personale. Inoltre il termine “*hito*” nella prima sezione può indicare sia l'uomo in generale, che un più specifico “tu”. Le sezioni sull'amore delle antologie imperiali erano organizzate per rappresentare i vari stadi dell'amore, trovandosi questa poesia nella parte finale del *Shoku kokin wakashū*, essa indicava la distaccata amarezza caratterizzante la fine del rapporto amoroso: il negativo epilogo della relazione diviene una lezione sulla inaffidabilità della vita.

Shikimaro raffigura la bella Ōyodo della casa da tè Tsuruya in una posa particolare: la donna volge le spalle all'osservatore, in modo che egli possa cogliere i disegni sul suo kimono in tutta la loro ricchezza: il motivo è quello delle tartarughe marine, simbolo di longevità collegato anche alla felice e salda unione coniugale. In relazione con la poesia, l'immagine, pare voler canzonare chi ha fiducia nell'amore, con la complicità della cortigiana che si volta con noncuranza verso l'osservatore pulendosi i denti con uno stuzzicadenti: sembra dire che lei, quei valori, li ha lasciati “alle spalle”.

MAOV 3641: Aimi della casa da tè Maruebiya

Iscrizione: 「今容女歌仙 三拾六番続」 「丸海老 会見」 「つるの」 「かめし」

Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Maruebi Aimi, Tsuruno e Kameji

Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Aimi della casa da tè Maruebiya, kamuro Tsuruno e Kameji

La cortigiana Aimi è rappresentata in piedi, le mani nascoste dal voluminoso nodo dell'*obi* a motivi geometrici. Il kimono presenta un disegno a ortensie, un fiore collegato in Giappone con la stagione delle piogge primaverile, durante la quale sbocciava. L'ortensia (in giapponese *ajisai*) è un fiore che i cui petali possono assumere in diverse colorazioni a seconda della composizione chimica del suolo su cui cresce, per questo è anche simbolo dell'inaffidabilità dei sentimenti. Alla variazione cromatica dei suoi petali si deve probabilmente l'altro nome con cui è conosciuta in Giappone: *shichihenge* (七変化).

MAOV 3642: Midorigi della casa da tè Wakamatsuya vista come Ichinomiya Kii

Iscrizione: 「今容女歌仙 三拾六番続」 「若松内 緑木」 「かめし」 「いわい」

Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Wakamatsu uchi Midorigi, Kameji, Iwai

Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Midorigi della casa da tè Wakamatsuya, kamuro Kameji e Iwai

うらかぜに
ふきあげのはまの
はまちどり
なみたちくらし
よわになくなり

*Urakaze ni
fukiage no hama no
hamachidori
nami tachikurashi
yowa ni naku nari*

I venti nella baia della
spiaggia sferzata, con
I suoi pivieri della sabbia
di cui sento gli stridii nella notte,
innalzano onde che si avvicinano.

Ichinomiya Kii, anche conosciuta come Yūshi Naishinnōke no Kii, servì la principessa Yūshi, la prima figlia (*ichinomiya*) dell'imperatore Gosuzaku (1009-1045; regno 1036-1045). Delle sue poesie, sono ventinove quelle inserite nelle antologie imperiali. La poesia fa parte della sezione sull'inverno del *Shinkokin wakashū* 新古今和歌集 (Nuova collezione di poesie antiche e moderne)

La poesia si presenta come un complesso gioco a chiasmo, il quale ruota intorno al nome proprio di un luogo “Fukiage no hama”, ossia la “Spiaggia Sferzata (dai venti)”, cui si associano sia l'immagine dei venti “kaze”, che sollevano le onde portandole verso la spiaggia, sia quella dei “chidori”, i pivieri, che lanciano i loro richiami nella notte buia. Questi ultimi costituivano un soggetto ricorrente nelle poesie invernali, i poeti erano affascinati dall'attività di questi uccelli di piccole dimensioni che si affaccendavano incuranti del vento e del freddo.

La figura femminile associata a questa poesia è l'unica che presenta i capelli sciolti sulle spalle, nonostante l'immane corona di spilloni e pettini. Il motivo del kimono presenta un disegno con peonie, un fiore che in Giappone era molto diffuso anche come tatuaggio perché simbolo di protezione. La peonia indicava anche nobiltà e valore, si potrebbe avanzare l'ipotesi che sia collegato al coraggio dei piccoli pivieri di fronte ai forti venti invernali.

Midorigi solleva con grazia il kimono usando la mano destra, mentre la sinistra, nascosta dalla stoffa della manica, regge i fazzolettini, del cui chiaro significato sessuale si è precedentemente discusso.

MAOV3643: Koginu della casa da tè Wakanaya vista come Daini no sanmi

Iscrizione: 「今容女歌仙 三拾六番続」 「若那屋 夜衣」 「くれは」 「あやは」

Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Wakanaya Koginu, Kureha, Ayaha

Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Koginu della casa da tè Wakanaya, kamuro Kureha e Ayaha

うたがいし
いのちばかりわ
ありながら
ちぎりしなかの
たえぬべきかな

Utagaishi

*Inochi bakari wa
Arinagara
Chigirishi naka no
Taenubeki kana*

Solo questa vita
di dubbi
continua, mentre
la nostra unione di promesse
muore!

Daini non Sanmi (999- ?) era la figlia di Murasaki Shikibu. Trentasette delle sue poesie compaiono nelle antologie imperiali, il componimento iscritto in questa stampa figurava nella sezione sull'amore del *Senzai wakashū* 千載和歌集 (Antologia dei cento anni).

Il componimento è altamente equilibrato: c'è corrispondenza e contrasto tra “utagaishi inochi bakari wa ari” (“la vita nella quale non ho fede prosegue”) e “chigirishi naka no tae” (“la relazione per la quale si sono spese promesse muore”), stringhe di parole aperte da due verbi al passato che definiscono il nome seguente, soggetto del verbo successivo. La connessione tra le due frasi è costituita dal suffisso “*nagara*”, che indica contemporaneità tra la prima e la seconda azione.

Koginu della casa da tè Wakanaya sfoggia un kimono su cui sono raffigurati fiori di paulonia e motivi geometrici, mentre sembra sistemarsi o riallacciarsi l'*obi* in cui il disegno riproduce la figura del gallo. A impreziosire l'elaborata pettinatura della cortigiana contribuiscono quelli che paiono due crisantemi.

MAOV3644: Yosooi della casa da tè Matsubarō vista come Ukon

Iscrizione: 「今容女歌仙 三拾六番続」 「松葉楼 粧ひ」 「にほひ」 「とめき」

Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Matsubarō Yosooi, Nioi, Tomeki

Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Yosooi della casa da tè Matsubarō,
kamuro Nioi e Tomeki

あうことお
まつにつきひわ
こゆるぎの
いそのいでてや
いまわうらみむ

Au koto o

*Matsu ni tsukihi wa
Koyurugi no
Iso no idete ya
Ima wa uramimu*

Aspettando d'incontrarti,
Lune e giorni sono passati.
Se mi allontanano
Verso la costa Koyurugi
Vedo ora la baia del mio rancore.

Ukon, forse la figlia di Fujiwara no Suetsuna (? - 919), visse nel X secolo e servì l'imperatrice Onshi. La poesia qui riportata è inserita nel *Gosen wakashū* 後撰和歌集 (Antologia tarda di poemi giapponesi); solo altre otto sue poesie trovarono posto nelle antologie imperiali.

Come il componimento di Ichinomiya Kii, anche questo sfrutta un nome di luogo per creare un gioco di parole. La traduzione in italiano ha tentato di convogliare la variegata gamma di significati presenti nella poesia, ma purtroppo non esaurisce la complessità del testo. Esso è suddivisibile in tre parti:

1. *Au koto o matsu ni tsukihi wa koyu*: “i mesi sono passati mentre aspettavo di incontrarti”
2. *Koyurugi no iso no idete ya*: “se mi allontanano verso la costa di Koyurugi”
3. *Ima wa uramimu*: “ora sono piena di rancore” oppure “ora vedo la baia”

Andrew Pekarik⁶⁰ suggerisce una connessione tra la desolazione dell'ambiente che affiora dalla poesia (a cui si allude nel testo attraverso parole dal doppio significato come “*matsu*” = “aspettare” o “pini”, “*tsuki*” = luna contenuto in “*tsukihi*” = “giorni e mesi”, “*iso*” = “baia, riva di tipo roccioso”, quindi un'ambientazione inospitale, in cui i pochi pini che crescono sono illuminati dalla luce fredda della luna) e la solitudine della dama abbandonata.

La cortigiana di questa stampa si caratterizza per l'eleganza della posa: incede con grazia in un fruscio di sottovesti, come suggerisce il dettaglio del piede sollevato che emerge dagli strati del kimono, trattenuto con una mano per evitare di inciampare. Le cortigiane portavano di rado i *tabi*, persino in inverno: il piede nudo era uno delle poche parti del corpo femminile che si poteva sperare di scorgere, sotto i numerosi strati di prezioso tessuto di cui una *yujō* di un certo livello si ammantava. L'abbigliamento di Yosooi della casa da tè Matsubarō si distingue per la profusione di motivi floreali, tra i quali si nota quello frequente dei fiori di ciliegio. Simbolo per eccellenza della

⁶⁰ PEKARIK, Andrew J., *The thirty-six...*, cit., p. 148.

precarità e transitorietà della vita, esso richiama l'inaffidabilità dell'amante, da cui la poetessa pare essere stata dimenticata.

MAOV3645: Ōi della casa da tè Ebiya vista come Akazome Emon

Iscrizione: 「今容女歌仙 三拾六番続」 「海老屋 大井」 「みやこ」 「さくら」

Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Ebiya Ōi, kamuro Miyako e Sakura

Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Ōi della casa da tè Ebiya, kamuro Miyako e Sakura

つねよりも
またぬれそいし
たもとかな
むかしおかけて
おつるなみだに

*Tsune yori mo
Mata nuresoishi
Tamoto kana
Mukashi o kakete
Otsuru namida ni*

Più che mai
Sono nuovamente bagnate,
sì, le mie maniche,
dalle lacrime versate
pensando a un lontano passato

Akazome Emon (1957 circa-1041?) figlia di un funzionario di palazzo, fu una poetessa molto prolifica e scrisse più di seicento componimenti. Sposò Ōe no Masahira (952-1012) e prese i voti dopo la morte di quest'ultimo. Fu dama di compagnia di Rinshi, moglie del più potente uomo politico del periodo, Fujiwara no Michinaga (966-1027), e assieme a Murasaki Shikibu ne servì in seguito anche la figlia Shōshi (988-1074), che divenne imperatrice. La poesia inserita nella xilografia fa parte della sezione sul "lamento" dello *Senzai wakashū* 千載和歌集 (Antologia dei mille anni), dove compare con una nota che spiega l'occasione in cui fu redatta.

Il cordoglio di cui si parla non è solo quello dell'autrice, comprende anche la disperazione dell'imperatrice Shōshi per il marito, l'imperatore Ichijō. È questo il motivo per il quale le sue lacrime scorrono più copiose di quanto abbiano mai fatto.

Il doppio sentimento di dolore presente nella poesia è riecheggiato dalla cortigiana di Shikimaro, il cui doppio appare nello specchio nel quale si sta rimirando per tingersi le labbra. Il kimono che la bella Ōi veste è decisamente particolare, con disegni di ventagli a cui sono applicate vere nappi tridimensionali.

MAOV3646: Hanaōgi della casa da tè Ōgiya vista come Ono no komachi

Iscrizione: 「今容女歌仙 三拾六番続」 「扇屋内 花扇」 「よしの」 「たつた」

Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Ōgiya uchi Hanaōgi, Yoshino e Tatsuta

Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Hanaōgi della casa da tè Ōgiya, kamuro Yoshino e Tatsuta

おもいつつ
ぬればやひとの
みえつらむ
ゆめとしりせば
さめざらましお

*Omoitsutsu
Nureba ya hito no
Mietsuramu
Yume to shiriseba
Samezaramashi o*

Che mi sia apparso
Perché mi sono addormentata,
pensando a lui e piangendo?
Se avessi saputo che era un sogno
Non mi sarei mai svegliata!

Ono no Komachi è la più famosa delle poetesse giapponesi, essendo l'unica donna annoverata tra i Sei Poeti Immortali. Nonostante le numerose leggende che sono sorte sul suo conto, non si hanno quasi notizie sulla sua vita, a parte il fatto che visse a cavallo della metà del IX secolo. Delle molte poesie attribuitele, solo le diciotto contenute nel *Kokin wakashū* sono per certo di sua mano. Tra esse si trova anche quella riportata in questa stampa.

La sua poesia ha in genere un carattere particolarmente complesso e appassionato, ma anche questo più semplice componimento era molto amato grazie al delicato sfumare tra sogno e realtà in esso

descritto. Era apprezzato soprattutto in epoca Heian, poiché raccontava del dolore inflitto alla donna dalle regole sociali allora vigenti, le quali la costringevano ad attendere passivamente che l'uomo amato le si presentasse.

Per la cortigiana che rappresenta la prima fra le poetesse Shikimaro sceglie un meraviglioso kimono nero su cui spiccano raffinati fiori di peonia (che in Giappone sono considerati i “re dei fiori”) completamente schiusi, inframmezzati da qualche bocciolo. Hanaōgi della casa da tè Ōgiya era stata associata al medesimo fiore anche nella serie del 1794 *Seirō Bijin Rokkasen* 青楼美人六花仙 (I sei fiori immortali delle case di piacere), opera di Eishi. La pettinatura della *oiran* si distingue da quella delle altre figure femminili, i capelli appaiono raccolti in una lunga coda che le ricade sulla schiena.

MAOV3647: Yoyofune (Shōyōrō?) della casa da tè Matsubarō vista come Uma no naishi

Iscrizione: 「今容女歌仙 三拾六番続」 「松葉楼 代々舟」 「はつし」 「はるし」

Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Matsubarō Yoyofune (Shōyōrō), Hatsuji, Haruji

Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Yoyofune (Shōyōrō) della casa da tè Matsubarō, kamuro Hatsuji e Haruji

あうことわ
これやかぎりの
たびならむ
くさのまくらも
しものがれにけり

*Au koto wa
Kore ya kagiri no
Tabi naramu
Kusa no makura mo
Shimogarenikeri*

Ci siamo incontrati,
sarà questa l'ultima
volta?
Il cuscino d'erba
È avvizzito per il freddo.

Uma no naishi visse verso la metà del X secolo e servì molte dame di corte, fino a quando, verso la fine della sua vita, non decise di prendere gli ordini buddhisti. Trentasette delle sue poesie

compaiono nelle antologie imperiali; il componimento della xilografia si trova nel *Shinkokin wakashū* insieme a una nota che collega la poesia all'incontro con un'amante che l'aveva a lungo abbandonata. Il *rendez-vous* avviene mentre Uma no naishi si trova in viaggio, motivo per il quale ella realizza un guanciale di fortuna intrecciando delle erbe.

La poesia include due doppi significati, il primo collegato all'espressione “*kagiri no tabi*”, in cui “*tabi*” permette la duplice lettura di “l'ultima volta” oppure “ultimo viaggio”; il secondo riscontrabile nella parola “*shimogareniki*” che porta su di sé l'idea di “essere appassito o essersi seccato per il freddo” sia quello di essere “essere divenuto estraneo”. L'espressione dà quindi un ulteriore senso alla poesia, quello che la relazione sia morta a causa della freddezza dell'amante.

La cortigiana qui rappresentata è la “meno ordinata” della serie: un fazzoletto in bocca, il kimono sceso dalla spalla che scopre il seno destro, ella pare intenta ad aggiustarsi l'*obi*, forse dopo un incontro con un patrono. Se si accetta questa lettura si può pensare a un collegamento con il ritrovarsi dei due amanti descritto nella poesia: fosse anche stato l'ultimo momento concesso al loro rapporto, è facile che il guanciale d'erba, pur avvizzito, abbia ospitato la coppia per una notte d'amore.

Il kimono della *oiran* presenta un motivo a foglie di bambù, forse un'allusione al freddo citato nella poesia, poiché il bambù è una delle piante indicate insieme al pino e al pino come “I tre amici dell'inverno”. Gli si attribuisce anche il potere di scacciare gli spiriti maligni e la sfortuna, motivo per il quale lo si ritrova a delimitare l'area di alcuni santuari. Gli spostamenti al di fuori del palazzo delle dame di epoca Heian erano estremamente limitati, si trattava di solito di pellegrinaggi religiosi. Il motivo a bambù potrebbe perciò richiamare anche la plausibile occasione del viaggio della poetessa.

MAOV3648: Miyoharu della casa da tè Wakamatsu

Iscrizione: 「今容女歌仙 三拾六番続」 「若松内 三代春」 「はなの」 「わかば」

Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Wakamatsu uchi Miyoharu, Hanano, Wakaba

Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Miyoharu della casa da tè

Wakamatsu, kamuro Hanano e Wakaba

La cortigiana Miyoharu si sta rimirando in uno specchietto portatile, cercando di sistemarsi l'acconciatura. Le cortigiane di epoca Edo erano solite indossare una parrucca, a cui le *yujō* di alto

livello, come le *oiran*, appuntavano *kanzashi* e pettini, costruendo un'elaborata impalcatura che doveva avere anche un certo peso. Pettinare capelli e parrucca richiedeva tempo, le cortigiane preservavano perciò l'acconciatura dormendo appoggiate a particolari supporti, chiamati *takamakura*, al posto dei normali cuscini.

Miyoharu indossa un kimono a motivi floreali, mentre sull'*obi* si osserva un disegno a nuvole o volute di fumo.

MAOV3649: Tokiwazu della casa da tè Chōjiya vista come Izumi Shikibu

Iscrizione: 「今容女歌仙 三十六番続」 「丁子屋 常磐津」 「はるの」 「はるし」

Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Chōjiya Tokiwazu, Haruno, Haruji

Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Tokiwazu della casa da tè Chōjiya, kamuro Haruno e Haruji

もろともに
こけのしたにわ
くちずして
うずもれぬなを
みるぞかなしき

*Morotomo ni
Koke no shita ni wa
Kuchizu shite
Uzumorenu na wo
Miru zo kanashiki*

Il suo nome
Non è sepolto assieme a lei
E non sbiadisce
Sotto il muschio, oh,
Vederlo è così doloroso!

Izumi Shikibu (975 circa-1027?) fu al servizio dell'imperatrice Sōshi. Sposò Tachibana no Michisada, ebbe in seguito una relazione prima con il principe Tametaka (977-1002), probabile causa del suo divorzio da Michisada; poi, alla morte di questo, con il principe Atsumichi (981-1007). Si risposò infine con Fujiwara no Yasumasa (958-1036). Izumi Shikibu, unica fra le poetesse, vanta la presenza di ben duecentoquaranta sue poesie all'interno delle antologie imperiali, numero superato tra l'altro da pochi colleghi uomini. Il componimento inserito nella stampa di Shikimaro appartiene alla sezione di versi misti del *Kin'yo wakashū* 金葉和歌集 (Antologia delle foglie d'oro).

Koshikibu è il nome della figlia che Izumi Shikibu ebbe dal primo matrimonio. La dama, conosciuta come Koshikibu no naishi, entrò a sua volta al servizio dell'imperatrice Sōshi, la quale prese l'abitudine di mandarle in dono degli abiti. Koshikibu perì in giovane età e accadde che dopo la sua morte l'imperatrice ordinasse un nuovo invio di kimono indirizzato a lei. La poesia descrive il rinnovarsi del dolore di Izumi Shikibu nel momento in cui le viene recapitato il presente e legge sulla nota che lo accompagna il nome della figlia.

La cortigiana Tokiwazu appare abbigliata in uno splendido kimono decorato con onde e volatili a un *obi* dominato da un maestoso uccello rapace. Il gesto che ella compie è molto particolare, sembra quasi ritrarsi in sé stessa, abbracciarsi il corpo. Anche se probabilmente il movimento di Tokiwazu non è altro che una mossa volta a sistemare meglio la veste o slacciare la fascia in vita (come suggerisce la presenza del fazzolettino nella mano destra), esso potrebbe voler richiamare il gesto di dolore di Izumi Shikibu alla vista del biglietto indirizzato alla figlia. Da notare inoltre che il nome stesso della cortigiana riecheggia il tema del ricordo e della sofferenza della madre che persiste assieme al nome di Koshikibu: “tokiwazu” significa infatti “sempreverde”.

MAOV3650: Tachibana della casa da tè Tsuruya vista come Shikikenmon'in no Mikushige

Iscrizione: 「今容女歌仙 三拾六番続」 「鶴屋内 橘」 「うこん」 「さこん」

Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Tsuruya uchi Tachibana, Ukon, Sakon

Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Tachibana della casa da tè Tsuruya, kamuro Ukon e Sakon

みおさなる
おなじうきよと
おもわずわ
いわおのなかも
たずねみてまし

*Mi o sanaru
Onaji ukiyo to
Omowazu wa
Iwao no naka mo
Tazune mitemashi*

Se non mi aspettassi
Lo stesso mondo di sofferenza

Senza uscita
Andrei a cercarmi un posto
Tra le asperità delle montagne.

Shikikenmon'in no Mikushige, figlia di Fujiwara no Michimitsu, visse verso la metà del XIII secolo e servì varie personaggi di corte dell'epoca. Nelle antologie imperiali si trovano cinquantatré dei suoi componimenti. Quello qui riportato fa parte della sezione di versi misti del Shokugosen wakashū.

La poetessa vuole evidenziare come non vi sia alcuna possibilità di sfuggire al dolore inevitabilmente connesso all'esistenza, in qualsiasi remoto luogo ci si spinga. È evidente il sapore religioso della poesia, collegato al concetto e vocabolo buddhista "ukiyo".

L'unico modo per liberarsi dalle catene della sofferenza è quello di spezzare il ciclo delle rinascite raggiungendo l'illuminazione e il motivo a gru, simbolo di eternità e felicità, è rappresentato sulle vesti della cortigiana Tachibana. La scelta dei disegni che ornano abiti e *obi* è piuttosto divertente: nascosto tra volute di fumo e nuvole, il drago sulla fascia in vita sembra aver spaventato lo stormo di gru rappresentato sul kimono. La donna tira leggermente il tessuto scivolatole dalle spalle, con un'espressione pensosa che porta a domandarsi se non sia anch'essa ragionando sulla durezza della condizione umana.

MAOV3651: Hanamachi della casa da tè Wakamatsu

Iscrizione: 「今容女歌仙 三拾六番続」 「若松内 花まち」

Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Wakamatsu uchi Hanamachi

Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Hanamachi della casa da tè Wakamatsu

La cortigiana Hanamachi indossa un kimono che si presenta come un trionfo di fiori, ricollegandosi al nome che ella porta. Anche nell'*obi* si nota la ripresa del tema floreale in termini geometrici.

Raffigurata di tre quarti, la bella *oiran* si volge verso l'osservatore con sguardo malizioso. Hanamachi si sta pulendo i denti con uno stuzzicadenti, ma non appare per nulla turbata di essere stata colta in un momento di prosaica quotidianità, presentandosi così come una donna forte e sicura del proprio fascino.

MAOV3652: Hanatsuma della casa da tè Ōgiya vista come Kunaikyō

Iscrizione: 「今容女歌仙 三拾六番続」 「扇屋内 花妻」 「にほひ」 「かほる」

Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Ōgiya uchi Hanatsuma, Nioi, Kaoru

Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Hanatsuma della casa da tè Ōgiya,
kamuro Nioi e Kaoru

みわたせば
ふもとばかりに
さきそめて
はなもおくある
みよしののやま

*Miwataseba
Fumoto bakari ni
Sakisomete
Hana mo oku aru
Miyoshimo no yama*

Spingendo lo sguardo intorno
Proprio ai piedi dei monti
Stanno sbocciando.
I fiori sono ancora nascosti
Sul monte Yoshino.

Kunaikyō fu una poetessa prodigio la cui arte si sviluppò nel brevissimo giro di quattro anni (1200-1204), stroncata dalla morte avvenuta circa all'età di vent'anni. Figlia di una famosa suonatrice di *koto* e di un burocrate, giunse a corte per servire l'imperatore Gotoba (1180-1239, regno 1183-1198), motivo per il quale è anche conosciuta con il nome di Gotoba-in no Kunakyō. Sue sono quarantatré delle poesie presenti nelle antologie imperiali. Quella presente nella stampa appartiene alla sezione sulla primavera dello *Shoku kokin wakashū*, dove appare con una nota che la indica come componimento sui fiori di ciliegio.

La poesia si apre su una serena immagine primaverile, lo sguardo della poetessa spazia sulla valle in fiore. I boccioli non si sono ancora però dischiusi sulle montagne, tra le quali Kunaikyō cita il monte Yoshino, famoso proprio per lo spettacolo che offrono i suoi ciliegi in primavera. A questo monte viene collegata l'insolita frase “*hana mo oku aru*”, nella quale compare la parola “*oku*”, concetto multiplo: può significare “interno, profondità”, spesso collegato alla sfera dello shintoismo per indicare o la parte più interna di un santuario, dove si pensa risieda il dio, o nel composto

“*okuyama*” a denominare la zona ultima e più nascosta della montagna, sempre connessa alla sacralità. Considerando che il monte Yoshino era un luogo utilizzato dagli asceti per i propri esercizi spirituali, si nota come la poetessa, sfruttando i vari livelli di interpretazione di *oku*, riesca a portare il discorso da una semplice contemplazione della fioritura primaverile alla sfera della sacralità: i fiori di ciliegio si trovano nel cuore profondo della montagna, luogo ultimo di cui hanno fatto il proprio santuario.

La figura di Hanatsuma è un trionfo di onde e linee curve: esso sembra fatto di flutti che si infrangono sui confini della stoffa, rompendosi in schizzi che punteggiano le vesti come perle. L’*obi* presenta un motivo ad ali di falco. I fiori di ciliegio si ritrovano come tema nascosto in due strati delle sottovesti, riconoscibili per i cinque petali che li compongono e il nome stesso della cortigiana riecheggia il tema della poesia.

MAOV3653: Hanatsuma della casa da tè Matsubarō vista come Gishūmon’in no Tango

Iscrizione: 「今容女歌仙 三拾六番続」 「松葉楼 花妻」 「さくら」 「みやこ」

Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Matsubarō Hanatsuma, Sakura, Miyako

Immagini d’oggi di trentasei geni poetici femminili, Hanatsuma della casa da tè Matsubarō, kamuro Sakura e Miyako

なにとなく
きけばなみだぞ
こぼれける
こけのたもとに
かようまつかぜ

Nani to naku
Kikeba namida zo
Koborekeru
Koke no tamoto ni
Kayou matsukaze

Per un qualche motivo
Quando lo sento, oh, le lacrime
Sgorgano!
Sulle maniche di muschio
Viene e va il vento tra i pini

Gishūmon'in no Tango servì l'imperatrice Ninshi (1173-1238), consorte dell'imperatore Gotoba. Si ritirò dalla vita di corte nel 1201, quando prese i voti buddhisti, ma non smise di scrivere poesie. Quarantasei dei suoi componimenti si trovano nelle antologie imperiali. Quello qui riportato compariva nella sezione dedicata ai versi misti nel *Shinkokin wakashū*.

La poesia riprende un'immagine frequente nei componimenti opera di chi aveva preso i voti buddhisti, introdotta per la prima volta dal monaco Henjō nel *Kokin wakashū*: “*koke no koromo*”(abiti di muschio), che qui appare come “*koke no tamoto*”(maniche di muschio). Come nella poesia di Henjō, anche qui il termine vuole indicare tanto il muschio vero e proprio che alludere alla semplicità degli abiti monacali buddhisti. La poetessa circoscrive il paragone alle sole maniche per enfatizzare il proprio dolore: il tema delle maniche fradice di lacrime è un'immagine ricorrente e enormemente sfruttata nella poesia giapponese classica.

Hanatsuma si ammanta di uno splendido kimono verde muschio decorato con fiori di ciliegio e porta in vita un *obi* ornato a motivi geometrici floreali. Sulla manica sinistra spicca lo stemma a farfalla del clan Taira, un elemento che potrebbe aprire a nuove interpretazioni. La mano sinistra della *bjijin* è sollevata a sistemare con *kanzashi* della pettinatura.

MAOV3654: Nishikio della casa da tè Chōjiya vista come Suō no naishi

Iscrizione: 「今容女歌仙 三拾六番続」 「丁子屋 錦緒」 「はなの」 「ときハ」

Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Chōjiya Nishikio, Hanano, Tokiwa

Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Nishikio della casa da tè Chōjiya, kamuro Hanano e Tokiwa

ちぎりしに
あらぬつらさも
あうことの
なきにはえこそ
うらみざりけれ

Chigirishi ni
Aranu tsurasa mo
Au koto no
Naki ni wa e koso
Uramizarikere

Il dolore

Delle tue promesse false -
Se non dovessimo
Vederci più,
Come potrei lamentarmene?

Il nome di Suō no naishi era in realtà Chūshi, l'appellativo le venne dal padre Taira no Munenaka, famoso poeta dell'XI secolo che fu anche governatore della provincia di Suō. Fu al servizio di ben quattro imperatori nel periodo tempo dal 1045 al 1107 e morì intorno al 1108 al 1112. Delle sue poesie, trentacinque si trovano nelle antologie imperiali. Il componimento iscritto nella stampa di Shikimaro appartiene alla sezione sull'amore del *Goshūi wakashū* 後拾遺和歌集 (Collezione tarda di frammenti poetici giapponesi).

La poesia fu soggetta a numerose reinterpretazioni, variazioni e riprese da parte di molti altri poeti, a conferma dell'alto potere evocativo che Suō no naishi seppe conferire a ogni parola. Il tema trattato è quello dell'abbandono della dama da parte dell'amante, ricorrente nella poesia d'amore. La poetessa descrive il dolore delle promesse non mantenute, in cui ella aveva fortemente creduto, sofferenza che non può neanche rinfacciare di persona all'amante, poiché lontano.

Nishikio è la prima delle figure femminili sedute della serie, nelle quali troviamo di solito raffigurato anche un elemento di accompagnamento alla cortigiana. Nell'immagine Nishikio si china su un *hibachi*⁶¹, stringendosi addosso il kimono, per ritrovare un po' di calore. Forse la *oiran* attende l'arrivo di un cliente, come potrebbe suggerire il fazzolettino tenuto in mano. Il freddo provato dalla *bijin* potrebbe rispecchiare quello spirituale della poetessa abbandonata, per la quale invece non vi sarà probabilmente più alcun incontro amoroso. Sul kimono di Nishikio ritroviamo i fiori di ciliegio, simbolo della transitorietà della vita e, per estensione, della precarietà del sentimento d'amore che ne fa parte.

MAOV3655: Tagasode della casa da tè Daimonji vista come Gidōsanshi no haha

Iscrizione: 「今容女歌仙 三拾六番続」 「大文字 誰袖」 「にほひ」 「とめき」

Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Daimonji Tagasode, Nihohi, Tomeki

Immagine d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Tagasode della casa da tè Daimonji, kamuro Nihohi e Tomeki

⁶¹ *Hibachi*: utilizzato per riscaldare gli ambienti, consiste in un vaso contenente ceneri e carboni ardenti. Veniva usato anche per tenere in caldo il tè e i cibi.

ひとりぬる
ひとやするらん
あきのよお
ながしとたれか
きみにつげつる

Hitori nuru
Hito ya shiruran
Aki no yo o
Nagashi to tare ka
kimi ni tsugetsuru

Non dovrebbe saperlo
Chi dorme da solo?
Che le notti autunnali
Siano così lunghe, chi
Ha potuto dirtelo?

Gidōsanshi no haha (?-996) è una poetessa conosciuta più per i suoi legami familiari con personalità politiche dell'epoca che per la propria arte. Il suo vero nome era Takashina Kishi, venne anche chiamata Kō no naishi; fu moglie del potente Fujiwara no Michitaka (953-995) e madre di importanti personaggi dell'epoca. Cinque suoi componimenti sono inseriti nelle antologie imperiali; quello qui riportato fa parte della sezione di versi vari del *Goshūi wakashū*, dove compare con un'annotazione che indica le circostanza in cui fu scritta.

La poesia fu composta in risposta ai versi che Fujiwara no Michitaka le inviò dopo essere mancato a un'incontro notturno convenuto, nei quali proclamava quanto fosse stata penoso per lui far passare le lunghe ore della notte appena trascorsa. Kishi replica in maniera arguta e spiritosa, ben sapendo che il motivo principale per cui un uomo poteva mancare a un incontro amoroso, era la visita della stessa a un'altra donna. Nel componimento gli domanda infatti chi possa avergli riferito il fatto che le notti autunnali fossero così lunghe (si riteneva infatti che in questa stagione, corrispondente all'epoca circa ai mesi di agosto, settembre e ottobre, il buio durasse particolarmente a lungo).

La cortigiana disegnata da Shikimaro sembra invece non avere problemi su come far passare il tempo libero: Tagasode, accovacciata, appare impegnata a giocare con una palla decorata di piccole dimensioni, che fa rimbalzare a terra. Il kimono, che presenta motivi floreali su sfondo rosso, contrasta con le sottovesti più scure con decorazioni geometriche

MAOV3656: Hanamoto della casa da tè Ōgiya vista come Ise

Iscrizione: 「今容女歌仙 三拾六番続」 「扇屋内 花まと」 「ちゑた」 「さゑた」

Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Ōgiya, Hanamoto, Chieda, Saeda

Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Hanamoto della casa da tè Ōgiya,
kamuro Chieda e Saeda

みわのやま
いかにまちみむ
としふとも
たずぬるひとも
あらじとおもえば

*Miwa no yama
Ika ni machimimu
Toshi futomo
Tazunuru hito mo
Araji to omoeba*

Il monte Miwa,
come può continuare ad attendere?
Sapendo che
lunghi anni passeranno
E nessuno verrà a visitarlo

Ise visse nel X secolo, il padre era Fujiwara no Tsugukage, il quale fu governatore della provincia di Ise dall'885 all'891, periodo il cui la poetessa entrò a corte al servizio dell'imperatrice Onshi (872-907). Tsugukage in seguito fu trasferito a Yoshino fino all'897. Ise intrecciò legami amorosi con diversi personaggi di corte ed Nakatsukasa, la figlia che ebbe dal principe Atsuyoshi (887-930), si distinse a sua volta come poetessa. Ise si colloca fra i più importanti poeti del *Kokin wakashū* e l'alta considerazione in cui fu tenuta dai poeti successivi si rispecchia nel numero di sue poesie presenti nelle antologie imperiali: centosettantotto. Il componimento presentato fa parte della sezione sull'amore del *Kokin wakashū*.

La nota che accompagna la poesia indica che fu scritta quando la poetessa raggiunse il padre nella provincia di Yoshino, dopo la fine della relazione con il fratello dell'imperatrice Onshi, Fujiwara no Nakahira(875-945). I versi si riallacciano a un componimento anonimo precedente, nel quale veniva chiesto espressamente al destinatario di recarsi in visita alla capanna alle pendici del monte Yoshino dove l'autore/autrice viveva. Ise veste qui i panni della montagna stessa, un luogo famoso e divinità

scintoista. La risposta che ne ebbe furono versi passibili di doppia interpretazione: Nakahira le scrisse che nessun luogo dove risiede la persona amata sarebbe stato per lui troppo lontano da raggiungere. Ma il dubbio rimane su chi sia l'oggetto della passione dell'uomo.

Nel kimono di Hanamoto ritorna il motivo a fiori di ciliegio, di nuovo simbolo della facilità con cui possono alternarsi i sentimenti. Shikimaro sottolinea la raffinatezza della cortigiana, che appare qui intenta a scrivere o dipingere su un ventaglio. La donna è seduta, e gli abiti si aprono intorno a lei in morbide onde.

MAOV3657: Kashiku della casa da tè Tsuruya vista come Sagami

Iscrizione: 「今容女歌仙 三拾六番続」 「鶴屋内 かしく」 「ふてし」 「そのし」

Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Tsuruya uchi Kashiku, Fudeji, Sonoshi

Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Kashiku della casa da tè Tsuruya, kamuro Fudeji e Sonoshi

もろともに
いつかとくべき
あうことの
かたむすびなる
よわのしたひも

*Morotomoni
Itsuka tokubeki
Au koto no
Katamusubi naru
Yowa no shitahimo*

Quando insieme
Possiamo rilassarci,
è così difficile il riunirsi
e così semplice il separarsi
dei lacci delle mie sottovesti notturne.

Sagami visse a cavallo dell'XI secolo e sposò Ōe no Kinori, governatore della provincia di Sagami, dove si recò con lui nel 1020. Ritornata in seguito nella capitale, si separò dal marito e entrò al servizio della principessa Shūshi; intorno all'anno 1060 fu molto attiva come poetessa nell'ambiente di corte (nelle antologie imperiali sono riportati centootto suoi componimenti), dove fu apprezzata soprattutto per le poesie d'amore. È nella del sezione del *Goshūi wakashū* 後拾遺和

歌集(Collezione successiva di frammenti di poesia giapponese) a esse dedicata che la poesia qui riportata si trova.

Si tratta di un testo poetico piuttosto disinibito, ma la nota che lo accompagna segnala che non fu mai inviato come missiva. Essa racconta anche che fu composta tra sé e sé dalla poetessa in risposta a una domanda postale da alcuni amici, che le chiedevano il perché del suo umore scostante. La poesia avanza su due livelli di significato, che la traduzione ha cercato di rendere: il primo è legato al rapporto degli amanti, l'altra ai nodi dei lacci delle vesti. “*Morotomo ni tokubeki*” significa tanto “ci rilasseremo insieme” quanto “scioglieremo assieme”, si riferisce quindi sia ai lacci da sciogliere che al separarsi degli amanti; la stessa allusività è racchiusa nell'espressione “*au koto no kata*”, che indica sia la difficoltà nel riallacciare i nodi delle sottovesti, sia la fatica riscontrata dagli amanti a incontrarsi.

Il tema della poesia viene ripreso in maniera divertente dalla cortigiana di Shikimaro, i lacci della sottoveste trasformati nel lungo nastro che Kashiku sta utilizzando per giocare con un cagnolino. La posizione della donna è interessante, ella appare chinata a terra, con un ginocchio appoggiato al pavimento, in una posa che rivela la spontaneità e la semplicità del gesto. Indossa un kimono nero decorato con disegni ad aghi di pino, in netto contrasto con la sottoveste scarlatta di cui l'artista ci un offre ampio scorcio.

MAOV3658: Hachiyo della casa da tè Matsubarō vista come Michitsuna no haha

Iscrizione: 「今容女歌仙 三拾六番続」 「松葉楼 八千代」 「ふたは」 「若は」

Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Matsubarō Hachiyo, Futaba, Wakaba

Immagine d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Hachiyo della casa da tè Matsubarō, kamuro Futaba e Wakaba

たえぬるか
かげだにみえば
とふべきを
かたみのみずわ
みくさいにけり

*Taenuru ka
Kage dani mieba*

*Tofubeki wo
Katami no mizu wa
Mikusa inikeri*

È finita?
Chiederei
Anche solo di vedere il tuo riflesso.
Ma sull'acqua dei ricordi
Come sono cresciute le alghe!

Michitsuna no haha (circa 936 -995), la madre di Michitsuna, è una delle autrici più importanti del periodo Heian. Scrisse il *Kagerō nikki* 蜻蛉日記 (Diario di un'effimera), in cui narrò il deteriorarsi del rapporto con il marito, Fujiwara no Kaneie, (929-990) importante personaggio politico dell'epoca. Trovano spazio nelle antologie imperiali trentasei delle sue poesie. Quella riportata si trova sia nella sezione sull'amore del *Shinkokin wakashū*, che nel suo diario.

Nel diario il componimento viene maggiormente contestualizzato rispetto all'antologia, nella quale non è preceduto che da una breve annotazione. Dalle pagine del *Kagerō nikki* sappiamo che fu redatto in seguito al prolungarsi dell'assenza di Kaneie, offeso dalla accusa della poetessa durante un incontro galante, dal quale se ne era bruscamente andato minacciando di non tornare più. Qualche giorno dopo, è la polvere accumulata in un bacile d'acqua da lei utilizzato per sistemarsi i capelli prima litigio che le rende evidente da quanto tempo l'amante non si faccia vivo. La poesia viene infusa del dolore della poetessa che si interroga sulla veridicità delle parole pronunciate da Kaneie. Il diario racconta che l'amante fece ritorno il giorno stesso, come se nulla fosse accaduto.

La cortigiana Hachiyo è seduta a terra e pare intenta a decifrare una lettera o comunque un'iscrizione di qualche tipo. L'attenzione che rivolge al foglio si ricollega allo sguardo della poetessa fissato sul bacile d'acqua, il quale le porta alla mente l'immagine dell'amante. Il kimono dell'*oiran* è decorato con motivi vegetali vegetali, forse un richiamo alle alghe citate nel testo.

MAOV3659: Tsutakatsura della casa da tè Akatsuta vista come Kodai no kimi

Iscrizione: 「今容女歌仙 三拾六番続」 「赤蔦内 蔦葛」 「やまし」 「かりの」

Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Akatsuta uchi Tsutakatsura, Yamaji, Karino

Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Tsutakatsura della casa da tè Akatsuta, kamuro Yamaji e Karino

ぬまごとに
そでぞぬれける
あやめぐさ
こころににたる
ねおもとむとて

Numagoto ni
Sode zo nurekeru
Ayame gusa
Kokoro ni nitaru
Ne o motomu tote

Di stagno in stagno
Ho reso fradice le mie maniche!
Per trovare le radici
Dell'iris
Che corrispondessero al mio cuore

Kodai no kimi è anche conosciuta come Sanjō-in Nyōkurōdo Sakon, poiché lavorava all'interno dell'Ufficio delle Donne di Palazzo (*Nyōkurōdo*) ai tempi dell'imperatore Sanjō (976-1017, regno 1011-1016). Morì probabilmente all'inizio dell'XI secolo. Nelle antologie imperiali sono incluse venti sue poesie; quella iscritta sulla stampa fa parte della sezione sull'amore del *Shinkokin wakashū* e la nota annessa al testo indica che la poetessa la scrisse fingendosi un uomo.

Kodai no kimi si cala nei anni maschili e finge di inviare una poesia alla donna amata nel quinto giorno del quinto mese, allegando a essa un profumatore. In epoca Heian veniva infatti celebrata in questa data la Festa dell'Iris, il cui scopo era allontanare le malattie raccogliendo fiori e erbe profumate perché diffondessero le loro benefiche fragranze. In particolare era usanza appendere profumatori che si presentavano come piccole sfere di broccato, riempiti di varie essenze, prima fra tutte le radici della pianta di iris, e decorati con fiori finti e lunghi fili di cinque colori diversi. Le radici favorite per la preparazione del profumatore erano quelle di maggior lunghezza, simbolo della profondità dei sentimenti, di qui l'uso del termine nella poesia. L'amante fittizio, oltre a proclamare la forza della propria passione, lamenta un amore che non trova eguale corrispettivo nella propria dama, come si evince dal riferimento alle maniche fradice, che nella poesia giapponese classica sono un richiamo immediato al pianto.

Kodai no kimi compose anche la risposta per questa lettera, in cui la donna dello scambio epistolare si professava piuttosto scettica circa l'autenticità dei sentimenti dell'amante. La cortigiana di Shikimaro pare assumere l'atteggiamento di della dama in questione, voltandosi verso l'osservatore con sufficienza, come seccata da un'interruzione durante un momento che aveva ritagliato per sé.

Akatsuta ha infatti tra le mani un *kiseru*, la lunga e sottile pipa giapponese; l'oggetto richiama inoltre alla mente le radici degli iris di cui parla la poesia.

MAOV3660: Nabiki della casa da tè Wakamatsu vista come Kayōmon-in no Echizen

Iscrizione: 「今容女歌仙 三拾六番続」 「若松内 名ひき」

Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Wakamatsu uchi Nabiki

Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Nabiki della casa da tè
Wakamatsu

なつびきの
てびきのひとの
としふとも
たえぬおもいに
むすぼほれつつ

*Natubiki no
Tebiki no ito no
Toshi futomo
Taenu omoi ni
Musubohoretsutsu*

Nell'estiva filatura
A mano il filo
Si allunga ancora e ancora, come i nostri anni
Di amore ininterrotto
Che ancora ci avvolge

Kayōmon-in no Echizen visse nella prima metà del XIII secolo, si sa che produsse versi almeno fino al 1248. Fu al servizio della madre, Shokushi, e della figlia, Kayōmon-in, dell'imperatore Gotoba. Venticinque delle sue poesie trovano posto nelle antologie imperiali, quella inscritta nella stampa appare nel *Shinkokin wakashū*.

La poesia riecheggia i versi di un componimento anonimo contenuto nel *Kokin wakashū*, del quale riporta uguali le prime cinque, sette e cinque sillabe. Esso si riferiva probabilmente a un reale scambio epistolare tra una coppia di amanti, del quale costituirebbe la seconda battuta. Kayōmon-in no Echizen mantiene anche molti dei doppi significati conferiti alle parole del testo precedente: “*kurikaeshi*” indica sia il ripetersi temporale degli anni che quello fisico legato all'atto del filare, il

verbo “*tae*”(che compare nell’ultima sezione della poesia del *Kokin wakashū*) significa sia “tagliare” il filo che “troncare” una relazione; aggiungendone altri: “*fu*” legato sia all’azione della tessitura sia al passare del tempo, “*musubohore*” convoglia sia l’idea di “essere depresso” quanto quella di “stringere un nodo”.

Lo scambio epistolare è rievocato dal *tanzaku*⁶² in mano alla *oiran* Nabiki. Le cortigiane erano donne raffinate, tanto esperte nelle arti della seduzione quanto preparate su temi letterari e storici, spesso impegnate in fitti scambi di lettere d’amore: intrattenere una relazione con una cortigiana di alto livello non richiedeva solo un cospicuo patrimonio monetario, ma anche culturale.

MAOV3661: Matsumura della casa da tè Matsubarō vista come Taikenmon-in no Horikawa

Iscrizione: 「今容女歌仙 三拾六番続」 「松葉楼 松むら」 「まつの」 「みとり」

Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Matsubarō Matsumura, Matsuno, Midori

Immagini d’oggi di trentasei geni poetici femminili, Matsumura della casa da tè Matsubarō, kamuro Matsuno e Midori

うきひとお
しのぶべしとわ
おもいきや
わがこころさえ
などかわるらむ

*Uki hito o
Shinobubeshi to wa
Omoiki ya
Waga kokoro sae
Nado kawaruramu*

Pensavo
Che quell’uomo scostante
Avrei ricordato con tenerezza?
Perché anche il mio cuore
allo stesso modo è mutato?

Taikenmon-in no Horikawa visse nel XII secolo e fu al servizio della consorte imperiale Shōshi, moglie dell’imperatore Toba (1103-1156, regno 1107-1123), conosciuta anche come Taikenmon-in. Non si conoscono le date di vita e morte della poetessa, ma si sa che poco dopo la scelta

⁶² *Tanzaku*: striscia di carta su cui vengono scritti i componimenti poetici, come il *waka*

dell'imperatrice di ritirarsi alla vita monacale, nel 1142, ne seguì l'esempio. Sono di Taikenmon-in no Horikawa sessantacinque delle poesie contenute nelle antologie imperiali.

Il poema presenta una struttura piuttosto semplice, tanto che, non fosse per la suddivisione nello schema metrico di trentun sillabe del *waka*, potrebbe benissimo trattarsi di prosa. L'esperienza d'amore viene qui presentata da un punto di vista originale: la dama abbandonata si ritrova con una certa sorpresa a fare i conti con i propri mutati sentimenti, dopo aver in precedenza criticato l'amante per l'incostanza del suo amore. L'unica complessità presente nella poesia è quella retorica: come le è potuto accadere di comportarsi esattamente come la persona che aveva biasimato? Il disegno del kimono di Matsumura ripresenta il consueto motivo a fiori di ciliegio già osservato sulle vesti di molte cortigiane, una volta di più chiamato a rappresentare la labilità dei sentimenti umani. La *oiran*, seduta di spalle, pare essersi appena girata a guardare l'osservatore, interrotta durante la lettura di un libro, forse uno dei diffusi *sharebon* nelle cui pagine era rispecchiato il mondo che della transitorietà della vita si faceva beffe, aggrappandosi ai piaceri del momento: l'*ukiyo*.

MAOV3662: Hanateru della casa da tè Wakamatsu

Iscrizione: 「今容女歌仙 三拾六番続」 「若松内 花照」 「ことふき」 「あけは」

Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Wakamatsu uchi Hanateru, Kotobuki, Ageha

Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Hanateru della casa da tè Wakamatsu, kamuro Kotobuki e Ageha

La cortigiana Hanateru è raffigurata seduta, con in mano quella che sembra una ciotola di terracotta, contenente forse essenze nelle quali sta intingendo un pezzo di stoffa. I motivi delle vesti sono vari, dai fiori nelle sottovesti, alle file di draghi nell'*obi*, alle onde disegnate sul kimono. Shikimaro usa spesso quest'ultimo tipo di disegno negli abiti delle sue cortigiane: i flutti riprendono le morbide linee curve con le quali drappeggia i tessuti intorno alle sue *bijin*, contribuendo a rendere il movimento della modella, che appare sempre pulsante di vita.

MAOV3663: Meizan della casa da tè Chōjiya vista come Kojijū

Iscrizione: 「今容女歌仙 三拾六番続」 「丁子屋 名山」 「わか の」 「わか は」

Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Chōjiya Meizan, Wakano, Wakaba

Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Meizan della casa da tè Chōjiya, kamuro Wakano e Wakaba

しきみつむ
やまじのつゆに
ぬれにけり
あかつきおきの
すみぞめのそで

*Shikimi tsumu
Yamaji no tsuyu ni
Nurenikeri
Akatsuki oki no
Sumizome no sode*

Con la rugiada del sentiero di montagna
Dove raccolgo gli aghi di pino
Si sono inzuppate
Le mie maniche tinte d'inchiostro
Alzatesi con la luce dell'alba

Kojijū visse nella seconda metà del XII secolo, servì vari componenti della famiglia imperiale e si ritirò a vita monacale nel 1179. Morì all'inizio del XIII secolo, probabilmente all'età di ottant'anni. Dei suoi componimenti, cinquantatré trovano spazio nelle antologie imperiali. La poesia qui riportata appare nella sezione di versi misti del *Shinkokin wakashū*.

La nota di accompagnamento alla poesia spiega che i sentimenti espressi sono quelli provati dalla poetessa durante il suo ritiro spirituale in montagna. Il componimento colpisce per la sua immediatezza. Nel testo compaiono termini ricorrenti nella letteratura classica: le maniche inzuppate, simbolo dei tormenti d'amore; il sentiero montano che conduce alla residenza di una dama, quasi un gioiello nascosto; la rugiada, emblema della precarietà della vita e dell'inconsistenza delle promesse; l'alba, cioè il momento dell'addio. Kojijū ribadisce la sua scelta religiosa ridonando trasparenza alle parole; nella sua poesia la rugiada è davvero la condensa notturna che bagna i suoi abiti, l'alba annuncia serenamente il mattino, il sentiero si riappropria della sua prosaicità. La donna appare piena di un sentimento semplice, dato dalla freschezza della vita montana di cui, vestita dei suoi neri abiti monacali (le maniche tinte d'inchiostro), può godere appieno alzandosi con il sole per andare a raccogliere gli aghi di pino da offrire sull'altare buddhista.

La poesia è in netto contrasto con la rappresentazione di Shikimaro, del resto non potrebbe essere altrimenti, trattandosi di immagini di cortigiane, donne che hanno fatto dei piaceri mondani la loro esistenza. Meizan appare seduta in una posa leggermente scomposta, con un ginocchio sollevato. La *oiran* mantiene la posizione lievemente reclinata all'indietro grazie all'appoggio del braccio destro, mentre con il sinistro si pulisce i denti con uno stuzzicadenti. L'unico elemento di collegamento con il testo è il nome stesso della cortigiana, letteralmente: “montagna famosa”.

MAOV3664: Ōse della casa da tè Ebiya vista come Murasaki Shikibu

Iscrizione: 「今容女歌仙 三拾六番続」 「海老屋 大勢」 「なみの」 「ちどり」

Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Ebiya Ōse, Namino, Chidori

Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Ōse della casa da tè Ebiya, kamuro
Namino e Chidori

みしひとの
けぶりとなりし
ゆうべより
なぞむつましき
しおがまのうら

*Mishi hito no
Keburi to narishi
Yūbe yori
Na zo mutsumashiki
Shiogama no ura*

Dalla sera in cui
L'uomo che conoscevo
Si è mutato in fumo,
richiama i ricordi il suo nome,
la Baia dei Calderoni di Sale

Murasaki Shikibu è l'autrice del *Genji monogatari* e la più grande figura letteraria del Giappone della classicità. Nacque probabilmente intorno al 973-975 e la sua data di morte si colloca forse nel 1014. Il nome attribuitole deriva dall'impiego del padre Fujiwara no Tametoki (945-1020 circa), il quale servì il Ministro di Cerimonia (*Shikibu*); mentre il nome è probabile che le sia stato assegnato prendendo spunto dall'eroina del suo capolavoro letterario. Sposò Fujiwara no Nobutaka (950-1001?), dal quale ebbe la figlia Kenshi, poetessa di riferimento della stampa contrassegnata con

l'indice di catalogo "MAOV3643". Cinquantanove delle sue poesie sono incluse nelle antologie imperiali, quella qui riportata fa parte della sezione sul "lamento" del *Shinkokin wakashū*.

Come segnalato dalla nota collegata alla poesia, il testo fu prodotto dopo che Murasaki Shikibu ebbe modo di osservare un dipinto raffigurante la baia di Shiogama (letteralmente "calderoni di sale"), famosa località nella regione di Mutsu. La zona era stata descritta già in un altro componimento come luogo inospitale, in cui il cielo sempre oscurato dai vapori dei calderoni in cui veniva bollita l'acqua salmastra per ricavarne il sale e dal fumo dei roghi di alghe sulla spiaggia. Nel periodo in cui la poesia fu scritta l'autrice aveva da poco perso il marito e il fumo della baia rievocato dal dipinto le porta alla mente la cremazione del consorte. Nella poesia si ritrova un solo gioco di parole, purtroppo non reso dalla traduzione: "*na zo mutsu*" significa sia "il suo nome è Mutsu" che "il suo nome richiama i ricordi".

Per richiamare alla mente l'autrice più famosa del mondo classico Shikimaro sceglie di far indossare alla cortigiana Ōse un *obi* decorato con disegni di draghi, un animale simbolo di forza e nobiltà, nonché di magia, alludendo forse all'incanto suscitato nel lettore dalle opere di Murasaki Shikibu. Sempre sull'*obi* si trovano anche un motivo di nuvole o volute di fumo nere che, assieme al disegno di flutti proposto dal kimono, si ricollega alla baia di Shiogama.

MAOV3665: Masagoji della casa da tè Tsuruya

Iscrizione: 「今容女歌仙 三拾六番続」 「鶴屋内 真砂地」 「はまの」 「ちどり」

Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Tsuruya uchi Masagoji, Hamano, Chidori

Immagine d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Masagoji della casa da tè Tsuruya, kamuro Hamano e Chidori

Masagoji è seduta a terra, il mento appoggiato sopra la mano nascosta dalla manica del kimono, decorato con un raffinato disegno che rappresenta un pruno in boccio. Questo tipo di albero è collegato all'inizio della primavera, periodo nel quale sboccia. Ma il pruno si riallaccia anche a un'altra stagione, l'inverno, per il fatto che forma insieme al bambù e al pino un trio definito "I tre amici dell'inverno".

MAOV3666: Sugatano della casa da tè Sugataebiya vista come Tsuchimikado-in no kozaishō

Iscrizione: 「今容女歌仙 三拾六番続」 「姿海老 寿形野」 「あかし」 「きすけ」
Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Sugataebiya Sugatano, Akashi, Kisuke
Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Sugatano della casa da tè
Sugataebiya, kamuro Akashi e Kisuke

はるわなお
かすむにつれて
ふかきよの
あわれおみする
つきのかげかな

*Haru wa nao
Kasumu ni tsurete
Fukaki yo no
Aware o misuru
Tsuki no kage kana*

Insieme alla foschia
Che ancora si alza in primavera,
si mostra la meraviglia
del profondo della notte
oh, la luce della luna.

Tsuchimikado-in no kozaishō, figlia dell'importante poeta Fujiwara no Ietaka (1158-1237), visse nel XII secolo e fu al servizio dell'imperatore Tsuchimikado (1195-1231, regno 1198-1210). Trovano posto nelle antologie imperiali trentasette poesie di questa dama. Quella inscritta sulla stampa appartiene alla sezione sulla primavera del *Shoku kokin wakashū*.

Attraverso l'immagine della luna è possibile tracciare un sistema di riferimenti che partono da questa poesia, passano per un componimento inserito nel *Genji monogatari* e approdano ai versi di un poeta del IX secolo, studioso della cultura cinese, Ōe no Chisato. Il testo di Tsuchimikado-in no kozaishō testimonia l'uso degli uomini di cultura di epoca Heian di memorizzare migliaia di componimenti, necessari a comporre e decifrare, e quindi a comunicare, all'interno della società di corte.

La cortigiana Sugatano, elegantemente drappeggiata in un kimono nero a motivo di onde a contrasto con la sottoveste rossa, appare concentrata nella lettura di un *tanzaku*. Il suo atteggiamento pensoso è probabilmente giustificato dal fatto che ella stia cercando di decifrare i livelli di significato nascosti nella poesia consegnatale, oppure stia tentando di raccogliere le parole

giuste per comporre una risposta adeguata. Proprio come avrebbe potuto fare una colta dama di epoca classica di fronte a una missiva consegnatale.

Immagini

Figura 32: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Karauta della casa da tè Chōjiya, kamuro Utagi e Tsumaki, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 95)

Figura 33: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Ōyodo della casa da tè Tsuruya, kamuro Yayoi e Kichiji, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 96)

Figura 34: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Aimi della casa da tè Maruebiya, kamuro Tsuruno e Kameji, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 97)

Figura 35: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Midorigi della casa da tè Wakamatsuya, kamuro Kameji e Iwai, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 98)

Figura 36: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Koginu della casa da tè Wakanaya, kamuro Kureha e Ayaha, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 99)

Figura 37: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Yosooi della casa da tè Matsubarō, kamuro Nioi e Tomeki, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 100)

Figura 38: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Ōi della casa da tè Ebiya, kamuro Miyako e Sakura, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 101)

Figura 39: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Hanaōgi della casa da tè Ōgiya, kamuro Yoshino e Tatsuta, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 102)

Figura 40: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Yoyofune (Shōyōrō) della casa da tè Matsubarō, kamuro Hatsuji e Harujii, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 103)

Figura 41: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Miyoharu della casa da tè Wakamatsu, kamuro Hanano e Wakaba, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 104)

Figura 42: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Tokiwazu della casa da tè Chōjiya, kamuro Haruno e Haruji, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 105)

Figura 43: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Tachibana della casa da tè Tsuruya, kamuro Ukon e Sakon, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 106)

Figura 44: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Hanamachi della casa da tè Wakamatsu, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 107)

Figura 45: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Hanatsuma della casa da tè Ōgiya, kamuro Nioi e Kaoru, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 108)

Figura 46: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, , Hanatsuma della casa da tè Matsubarō, kamuro Sakura e Miyako, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia.....(p. 109)

Figura 47: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Nishikio della casa da tè Chōjiya, kamuro Hanano e Tokiwa, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 110)

Figura 48: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Tagasode della casa da tè Daimonji, kamuro Nihohi e Tomeki, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 111)

Figura 49: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Hanamato della casa da tè Ōgiya, kamuro Chieda e Saeda, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 112)

Figura 50: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Kashiku della casa da tè Tsuruya, kamuro Fudeji e Sonoshi, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 113)

Figura 51: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Hachiyo della casa da tè Matsubarō, kamuro Futaba e Wakaba, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 114)

Figura 52: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Tsutakatsura della casa da tè Akatsuta, kamuro Yamaji e Karino, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 115)

Figura 53: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Nabiki della casa da tè Wakamatsu, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 116)

Figura 54: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Matsumura della casa da tè Matsubarō, kamuro Matsuno e Midori, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 117)

Figura 55: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Hanateru della casa da tè Wakamatsu, kamuro Kotobuki e Ageha, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 118)

Figura 56: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Meizan della casa da tè Chōjiya, kamuro Wakano e Wakaba, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 119)

Figura 57: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Ōse della casa da tè Ebiya, kamuro Namino e Chidori, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 120)

Figura 58: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Masagoji della casa da tè Tsuruya, kamuro Hamano e Chidori, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 121)

Figura 59: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Sugatano della casa da tè Sugataebiya, kamuro Akashi e Kisuke, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 122)

2.2 Collezione “Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili” di Shikimaro presso altri musei

- British Museum

Il British Museum (BM) non ospita che due stampe della serie di Shikimaro, quelle qui indicate come MAOV3641 e MAOV3659.

Stampa del BM schedata con il numero 1906,1220,0.374: corrisponde alla xilografia MAOV 3641

Iscrizione: 「今容女歌仙」 「丸海老 会見」 「つるの」 「かめし」

Imayō onnakasen, Maruebi Aimi, Tsuruno e Kameji

Immagini d'oggi di geni poetici femminili, Aimi della casa da tè Maruebiya,

L'immagine rivela uno stato di conservazione peggiore rispetto alla stampa al museo Ca' Pesaro. Da notare che l'iscrizione cambia leggermente: il cartiglio riporta il titolo 今容女歌仙 assieme il nome della cortigiana e delle *kamuro*. Si tratta quindi un edizione differente.

Stampa del BM schedata con il numero 1902,0212,0.262: corrisponde alla xilografia MAOV 3659

Iscrizione: 「今容女歌仙 三拾六番続」 「赤蔦内 蔦葛」 「やまし」 「かりの」
Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Akatsuta uchi Tsutakatsura, Yamaji, Karino
 Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Tsutakatsura della casa da tè Akatsuta, kamuro Yamaji e Karino

• Museum of Fine Arts

Il Museum of Fine Arts di Boston (MFA) ospita esemplari di tutte e trentasei le stampe della serie di Shikimaro, di alcune xilografie possiede anche più di una copia. Per rendere immediato il confronto con la collezione di Ca' Pesaro, è stata realizzata la seguente tabella.

	Iscrizione sulla stampa	Stampe al museo Ca' Pesaro	Stampe al MFA
1	「今容女歌仙 三拾六番続」 「丁子屋 唐うた」 「うたき」 「つまき」 <i>Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Chōjiya Karauta, Utagi, Tsumaki</i> Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Karauta della casa da tè Chōjiya, kamuro Utagi e Tsumaki	MAOV 3639	11.25818
2	「今容女歌仙 三拾六番続」 「鶴屋内 大淀」 「やよい」 「吉し」 <i>Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki Tsuruya uchi Ōyodo, Yayoi, Kichiji</i> Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Ōyodo della casa da tè Tsuruya, kamuro Yayoi e Kichiji	MAOV 3640	11.18035, 11.39618
3	「今容女歌仙 三拾六番続」 「丸海老 会見」 「つるの」 「かめし」 <i>Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Maruebi Aimi, Tsuruno e Kameji</i> Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Aimi della casa da tè Maruebiya, kamuro Tsuruno e Kameji	MAOV 3641	11.25817
4	「今容女歌仙 三拾六番続」 「若松内 緑木」 「かめし」 「いわい」	MAOV	11.18039

	<i>Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Wakamatsu uchi Midorigi, Kameji, Iwai</i> Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Midorigi della casa da tè Wakamatsuya, kamuro Kameji e Iwai	3642	e 11.39612
5	「今容女歌仙 三拾六番続」 「若那屋 夜衣」 「くれは」 「あやは」 <i>Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Wakanaya Koginu, Kureha, Ayaha</i> Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Koginu della casa da tè Wakanaya, kamuro Kureha e Ayaha	MAOV 3643	11.39611 e 11.18032
6	「今容女歌仙 三拾六番続」 「松葉楼 粧ひ」 「にほひ」 「とめき」 <i>Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Matsubarō Yosooi, Nioi, Tomeki</i> Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Yosooi della casa da tè Matsubarō, kamuro Nioi e Tomeki	MAOV 3644	11.25814
7	「今容女歌仙 三拾六番続」 「海老屋 大井」 「みやこ」 「さくら」 <i>Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Ebiya Ōi, kamuro Miyako e Sakura</i> Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Ōi della casa da tè Ebiya, kamuro Miyako e Sakura	MAOV 3645	11.18038, 11.39623
8	「今容女歌仙 三拾六番続」 「扇屋内 花扇」 「よしの」 「たつた」 <i>Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Ōgiya uchi Hanaōgi, Yoshino e Tatsuta</i> Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Hanaōgi della casa da tè Ōgiya, kamuro Yoshino e Tatsuta	MAOV 3646	11.25813
9	「今容女歌仙 三拾六番続」 「松葉楼 代々舟」 「はつし」 「はるし」 <i>Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Matsubarō Yoyofune (Shōyōrō), Hatsuji, Haruji</i> Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Yoyofune (Shōyōrō) della casa da tè Matsubarō, kamuro Hatsuji e Haruji	MAOV 3647	11.25812
10	「今容女歌仙 三拾六番続」 「若松内 三代春」 「はなの」 「わかは」 <i>Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Wakamatsu uchi Miyoharu, Hanano, Wakaba</i> Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Miyoharu della casa da tè Wakamatsu, kamuro Hanano e Wakaba	MAOV 3648	11.22668, 11.39614 e 11.18040
11	「今容女歌仙 三十六番続」 「丁子屋 常磐津」 「はるの」 「はるし」 <i>Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Chōjiya Tokiwazu, Haruno, Haruji</i> Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Tokiwazu della casa da tè Chōjiya, kamuro Haruno e Haruji	MAOV 3649	11.25815
12	「今容女歌仙 三拾六番続」 「鶴屋内 橘」 「うこん」 「さこん」 <i>Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Tsuruya uchi Tachibana, Ukon, Sakon</i> Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Tachibana della casa da tè Tsuruya, kamuro Ukon e Sakon	MAOV 3650	11.18045 e 11.39616
13	「今容女歌仙 三拾六番続」 「若松内 花まち」 <i>Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Wakamatsu uchi Hanamachi</i> Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Hanamachi della casa da tè Wakamatsu	MAOV 3651	11.25816
14	「今容女歌仙 三拾六番続」 「扇屋内 花妻」 「にほひ」 「かほる」 <i>Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Ōgiya uchi Hanatsuma, Nioi, Kaoru</i> Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Hanatsuma della casa da tè Ōgiya, kamuro Nioi e Kaoru	MAOV 3652	11.25819
15	「今容女歌仙 三拾六番続」 「松葉楼 花妻」 「さくら」 「みやこ」 <i>Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Matsubarō Hanatsuma, Sakura, Miyako</i>	MAOV	11.39613

	Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Hanatsuma della casa da tè Matsubarō, kamuro Sakura e Miyako	3653	e 11.18036
16	「今容女歌仙 三拾六番続」 「丁子屋 錦緒」 「はなの」 「ときハ」 <i>Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Chōjiya Nishikio, Hanano, Tokiwa</i> Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Nishikio della casa da tè Chōjiya, kamuro Hanano e Tokiwa	MAOV 3654	11.25804
17	「今容女歌仙 三拾六番続」 「大文字 誰袖」 「にほひ」 「とめき」 <i>Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Daimonji Tagasode, Nihohi, Tomeki</i> Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Tagasode della casa da tè Daimonji, kamuro Nihohi e Tomeki	MAOV 3655	11.25802
18	「今容女歌仙 三拾六番続」 「扇屋内 花まと」 「ちゑた」 「さゑた」 <i>Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Ōgiya, Hanamoto, Chieda, Saeda</i> Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Hanamoto della casa da tè Ōgiya, kamuro Chieda e Saeda	MAOV 3656	11.25805 e 11.18029
19	「今容女歌仙 三拾六番続」 「鶴屋内 かしく」 「ふてし」 「そのし」 <i>Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Tsuruya uchi Kashiku, Fudeji, Sonoshi</i> Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Kashiku della casa da tè Tsuruya, kamuro Fudeji e Sonoshi	MAOV 3657	11.25807
20	「今容女歌仙 三拾六番続」 「松葉楼 八千代」 「ふたは」 「若は」 <i>Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Matsubarō Hachiyo, Futaba, Wakaba</i> Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Hachiyo della casa da tè Matsubarō, kamuro Futaba e Wakaba	MAOV 3658	11.25808
21	「今容女歌仙 三拾六番続」 「赤蔦内 蔦葛」 「やまし」 「かりの」 <i>Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Akatsuta uchi Tsutakatsura, Yamaji, Karino</i> Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Tsutakatsura della casa da tè Akatsuta, kamuro Yamaji e Karino	MAOV 3659	11.18028 e 11.25809
22	「今容女歌仙 三拾六番続」 「若松内 名ひき」 <i>Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Wakamatsu uchi Nabiki</i> Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Nabiki della casa da tè Wakamatsu	MAOV 3660	11.25801
23	「今容女歌仙 三拾六番続」 「松葉楼 松むら」 「まつの」 「みとり」 <i>Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Matsubarō Matsumura, Matsuno, Midori</i> Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Matsumura della casa da tè Matsubarō, kamuro Matsuno e Midori	MAOV 3661	11.18042 e 11.39622
24	「今容女歌仙 三拾六番続」 「若松内 花照」 「ことふき」 「あけは」 <i>Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Wakamatsu uchi Hanateru, Kotobuki, Ageha</i> Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Hanateru della casa da tè Wakamatsu, kamuro Kotobuki e Ageha	MAOV 3662	11.25810
25	「今容女歌仙 三拾六番続」 「丁子屋 名山」 「わかひの」 「わかは」 <i>Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Chōjiya Meizan, Wakano, Wakaba</i> Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Meizan della casa da tè Chōjiya, kamuro Wakano e Wakaba	MAOV 3663	11.18031 e 11.25800
26	「今容女歌仙 三拾六番続」 「海老屋 大勢」 「なみの」 「ちとり」 <i>Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Ebiya Ōse, Namino, Chidori</i> Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Ōse della casa da tè Ebiya, kamuro Namino e Chidori	MAOV 3664	11.18043 e 11.30487

27	「今容女歌仙 三拾六番続」 「鶴屋内 真砂地」 「はまの」 「ちとり」 <i>Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Tsuruya uchi Masagoji, Hamano, Chidori</i> Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Masagoji della casa da tè Tsuruya, kamuro Hamano e Chidori	MAOV 3665	11.18037 e 11.39615
28	「今容女歌仙 三拾六番続」 「姿海老 寿形野」 「あかし」 「きすけ」 <i>Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Sugataebiya Sugatano, Akashi, Kisuke</i> Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Sugatano della casa da tè Sugataebiya, kamuro Akashi e Kisuke	MAOV 3666	11.25803
29	「今容女歌仙 三拾六番続」 「扇屋 つかさ」 「あけは」 「こてう」 <i>Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Ōgiya Tsukasa, Ageha, Kochō</i> Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Tsukasa della casa da tè Ōgiya, kamuro Ageha e Kochō	X	11.25799
30	「今容女歌仙 三拾六番続」 「大文字 ひと元」 「千鶴」 「万亀」 <i>Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Daimonji Hitomoto, Senkaku, Banki</i> Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Hitomoto della casa da tè Daimonji, kamuro Senkaku e Banki	X	11.18034 e 11.39619
31	「今容女歌仙 三拾六番続」 「松葉楼 代々登勢」 「はつね」 「こてう」 <i>Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Matsubarō Yoyotose, Hatsune, Kochō</i> Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Yoyotose della casa da tè Matsubarō, kamuro Hatsune e Kochō	X	11.18030 e 11.39617
32	「今容女歌仙 三拾六番続」 「海老屋 鴨縁」 「かのも」 「このも」 <i>Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Ebiya Ainare, Kanomo, Konomo</i> Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Ainare della casa da tè Ebiya, kamuro Kanomo e Konomo	X	11.18033 e 11.39621
33	「今容女歌仙 三拾六番続」 「扇屋内 瀬川」 「おなみ」 「めなみ」 <i>Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Ōgiya uchi Takigawa, Menami, Onami</i> Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Takigawa della casa da tè Ōgiya, kamuro Menami e Onami	X	11.18041 e 11.39620
34	「今容女歌仙 三拾六番続」 「丁子屋 雛綾」 「とよし」 「はきの」 <i>Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Chōjiya Hinaaya, Toyoshi, Hagino</i> Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Hinaaya della casa da tè Chōjiya, kamuro Toyoshi e Hagino	X	11.25806
35	「今容女歌仙 三拾六番続」 「若松内 花町」 「やよい」 「はなみ」 <i>Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Wakamatsu(ya) uchi Hanamachi, Yayoi, Hanami</i> Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Hanamachi della casa da tè Wakamatsuya, kamuro Yayoi e Hanami	X	11.18044 e 11.39610
36	「今容女歌仙 三拾六番続」 「姿海老 香ほる」 「にほひ」 「とめき」 <i>Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki, Sugataebi(ya) Kaoru Nioi, Tomeki</i> Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Kaoru della casa da tè Sugataebiya, kamuro Nioi e Tomeki	X	11.25811

Si osservino le immagini delle stampe mancanti della collezione:

Figura 62: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Tsukasa della casa da tè Ōgiya, kamuro Ageha e Kochō, Ōban, Nishikie, Museum of Fine Arts, Boston(p. 129)

Figura 63: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Hitomoto della casa da tè Daimonji, kamuro Senkaku e Banki, Ōban, Nishikie, Museum of Fine Arts, Boston(p. 130)

Figura 64: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Yoyotose della casa da tè Matsubarō, kamuro Hatsune e Kochō, Ōban, Nishikie, Museum of Fine Arts, Boston(p. 131)

Figura 65: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Ainare della casa da tè Ebiya, kamuro Kanomo e Konomo, Ōban, Nishikie, Museum of Fine Arts, Boston(p. 132)

Figura 66: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, , Takigawa della casa da tè Ōgiya, kamuro Menami e Onami, Ōban, Nishikie, Museum of Fine Arts, Boston(p. 133)

Figura 67: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Hinaaya della casa da tè Chōjiya, kamuro Toyoshi e Hagino, Ōban, Nishikie, Museum of Fine Arts, Boston(p. 134)

Figura 69: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Hanamachi della casa da tè Wakamatsuya, kamuro Yayoï e Hanami, Ōban, Nishikie, Museum of Fine Arts, Boston(p. 135)

Figura 70: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Kaoru della casa da tè Sugataebiya, kamuro Nioi e Tomeki, Ōban, Nishikie, Museum of Fine Arts, Boston(p. 136)

• Museum für Angewandte Kunst

Il Museum für Angewandte Kunst (MAK) accoglie otto stampe della serie *Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki*, delle quali cinque sono presenti anche al museo di Ca'Pesaro. Le xilografie di Shikimaro presenti nella struttura sono elencate mantenendo nella prima colonna i numeri della tabella precedente, per fornire la possibilità di un controllo incrociato. Lo stato di conservazione delle opere presenti a Vienna è peggiore rispetto a quelle di Venezia.

	Stampe al museo Ca'Pesaro	Stampe al MAK
9	MAOV 3647	KI 14157
17	MAOV 3655	KI 14156
18	MAOV 3656	KI 10901-3
23	MAOV 3660	KI 11394
24	MAOV 3662	KI 10901-2
29		KI 10901-1
30		KI 7599
31		KI 10901-4

Non viene fornita l'iscrizione presente sulla stampa perché essa è la stessa indicata per le opere corrispondenti nella tabella precedente.

Conclusioni

Questo studio ha cercato di portare all'attenzione del pubblico le opere e l'arte di un artista lasciato a lungo da parte negli studi sull'*ukiyo*. Shikimaro, come gli altri allievi della scuola Kitagawa, si sviluppò all'ombra della grande genio del fondatore Utamaro, le cui opere costituirono tanto un meraviglioso esempio al quale ispirarsi quanto un modello quasi insuperabile a cui tendere. Anche Shikimaro merita però di essere annoverato nel *pantheon* degli artisti *ukiyo*e e la serie *Imayō onnakasen sanjūrokuban tsuzuki* mostra come egli seppe appropriarsi della ricca tradizione *bijinga*, creando opere accese di brio e di colori. Le cortigiane ritratte, pur maestose nella sontuosità dei loro kimono, appaiono in tutto e per tutto donne vive, reali. L'artista le coglie nei momenti più disparati: mentre giocano con l'animaletto preferito, leggono, si sistemano i capelli. Anche se Shikimaro evita di raffigurare uno sfondo, è facile per l'osservatore immaginarle negli ambienti della loro *routine* quotidiana. Forse l'assenza di ambientazione è giustificata dalla volontà dell'artista di avvicinare le *oiran* alle poetesse di epoca classica a loro collegate, collocando le *bijin* in un luogo senza spazio e senza tempo dove presente e passato si trovano a coesistere. Dopotutto questo è il modo in cui opera prima il mezzo espressivo dello *yatsushi* e poi quello del *mitate e*: questo tipo di opere getta un ponte tra tradizione e modernità. Agli autori *ukiyo*e non interessa tanto quale sia il punto dal quale far partire questo ponte quanto, piuttosto, il fatto che esso possa esistere. I maestri del Mondo Fluttuante vogliono poter dichiarare la dignità del proprio presente facendone un soggetto artistico e mettendolo a confronto con il passato. Il *mitate e* si configura come la risposta degli artisti alle restrizioni del governo shogunale, che cercava di frenare la corsa di una società lanciata ormai sulla strada del cambiamento. Le glorie e gli ideali della classe guerriera tramontano, oscurati dalla luce dorata di un nuovo ordine basato sulla disponibilità economica. Shikimaro si rivela un artista sensibile alla realtà attorno a sé: egli, come molti suoi colleghi, sentì la necessità di descrivere le trasformazioni in atto e lo fece ritraendo il mondo vivace dell'*ukiyo*, che di tale fase di transizione è l'emblema.

Bibliografia

- BELL, David, *Ukiyo-e Explained, Global Oriental*, Folkestone, Kent First Edition, 2004
- BOSCARO, Adriana (a cura di), *Letteratura giapponese – Volume 1 – Dalle origini alle soglie dell'età moderna*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2005
- CALZA, Gian Carlo (a cura di), *Ukiyoe – Il Mondo Fluttuante*, Milano, Mondadori Electa S.p.a., 2004
- CLARK, Timothy, “Mitate-e: *Some Thoughts, and a Summary of Recent Writings*”, *Impressions*, 19, 1997
- HAFT, Alfred, *Aesthetic Strategies of the floating World – Mitate, Yatsushi, and Fūryū in Early Modern Japanese Popular Culture*, Leiden, Brill, 2013
- HERWIG, J. Henk e MOSTOW Joshua S., *The Hundred Poets Compared*, Hotei Publishing, Leiden, 2007
- LANE, Richard, *Images of the Floating World*, Zurich, Oxford University, 1978
- MARKS, Andreas, *Japanese Woodblock Prints: Artists, Publishers and Masterworks 1680-1900*, North Clarendon, Tuttle publishing, 2010
- MASON, Penelope, *History of Japanese art*, Upper Saddle River (New Jersey), Person Prentice Hall, 2005, pp. 272-292.
- NEUER, Roni, , *Ukiyo-e. 250 anni di grafica giapponese* (ed. it. a cura di Gildo FOSSATI), Arnoldo Mondadori Editore, Verona, 1981
- NEWLAND, Amy Reigle (a cura di), *The Hotei Encyclopedia of Japanese Prints*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005
- PEKARIK, Andrew J., *The thirty-six Immortal Poets*, New York, George Brazillier Inc., 1991
- RYŌI, Asai, *Ukiyo monogatari* (Racconti del Mondo Fluttuante), in *Nihon koten bungaku zenshu* (Raccolta completa per gli studi classici giapponesi), Tōkyō, Shogakukan, 1971, pp. 149 e 150.
浅井了意、『浮世物語』、『日本古典文学全集』、東京、小学館、1971、149・150頁。
- SAIKAKU, Ihara, *Cinque donne amoroze*, Milano, Adelphi Edizioni, 2011
- SAIKAKU, Ihara, *Kōshoku Gonin Onna* (Cinque donne amoroze), in *Nihon koten bungaku taikei* (Compendio per gli studi classici giapponesi), Tōkyō, Iwanami Shōten, 1960, p.265
井原西鶴、『好色五人女』、『日本古典文学大系』、東京、岩波書店、1960、265頁
- SCOTT, James P., *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcript*, Yale University Press, New Heaven e London, 1990

SEGAWA SEIGLE, Cecilia, *The Yoshiwara and Ukiyo-e*, in *The Floating World of the Ukiyo-e*, New York, Harry N. Abrams Inc, 2001

STEWART Basil, *A guide to Japanese Prints and their Subject Matter*, New York, Dover Publications Inc., 1979

YASUTAKA, Teruoka, “The Pleasure Quarters and Tokugawa Culture”, in C. Andrew Gerstle (a cura di), *18th Century Japan*, Sydney, Allen and Urwin, 1989, pp. 3-32.

Sitografia

(“Mitate” e “Yatsushi”, spiegati con un libro illustrato, Archivio per gli studi della letteratura Giapponese”), in “Asahi”, 21/05/08,
http://www.asahi.com/culture/news_culture/TKY200804170061.html

“‘Mitate’ ‘Yatsushi’ zuroku de kaisetsu, Kokubungaku Kenkyūshiryōkan”, Archivio per gli studi della letteratura Giapponese” 「見立て」「やつし」、図録で解説 国文学研究資料館

“Five Colleges and Historic Deerfield Museum Consortium Collections Database”,
<http://museums.fivecolleges.edu>, 12-12-13

“Il Mondo Fluttuante”, <http://www.ukiyoe.it/mostra.php>, 16-12-13

“Japanese Wood Block Prints, Netsuke, Chinese Wood Block Prints”

“Japanese Woodblock Print Search”, <http://ukiyo-e.org>, 25-04-13

Abbigliamento giapponese in “Sul Giappone”, www.sulgiappone.it/abbigliamento-giapponese/, 10/12/13

Asian Art Museum, San Francisco, *The Ukiyo-e (Woodblock) Printing Process*,
<http://education.asianart.org/explore-resources/background-information/ukiyo-e-woodblock-printing-process>, 2-01-2014

BELL, David, *Eplaining Ukiyo-e*, 2004, in “Otago University Research Archive”,
<http://otago.ourarchive.ac.nz/handle/10523/598> , 2-11-2013

Bijinga - Picture of Beautiful Women, in “Bijinga.com”, 2002-2009, www.bijinga.com/main.html
11-12-2013, 11-12-13

Biography Binnie, Paul (1967 -), in “Sau Gallery”,
http://www.sarugallery.com/japanese_woodblock_prints_ukiyoe/artists/paul_binnie.html, 10-01-14

BULL, David, *Encyclopedia of Woodblock Printmaking - Embossing*,
http://woodblock.com/encyclopedia/entries/012_01/012_01.html, 2-01-2014

CHESEMORE, Sandra S., *Women of the Floating: The Mistress, Courtesan, and Geisha in Japanese Literature and Society*, 26/04/90, <https://scholarworks.alaska.edu/handle/11122/1256>, 5-05-13

Come nasce un capolavoro - La tecnica ukiyo-e, <http://www.seikidojo.it>, 1-01-2014

Date Seals in Japanese Prints, <http://mercury.lcs.mit.edu/~jnc/prints/sealdate.html>, 08-10-2013

DONELLI, Michela, *Le mie cortigiane*, www.micheladonelli.it, 10-12-2013

DRUCKMAN, Daniel, *Ceremony and Rituals*, in “The Juilliard Journal”, 03/11
<http://www.juilliard.edu/journal/ceremony-and-ritual?destination=node/14264> 29-04-13

FIORILLO, John, *Osaka Prints: Glossary*,
<http://www.osakaprints.com/content/information/glossary.htm>, 2-01-2014

Glossary of Terms Useful for Discussing Woodblock Prints,
<http://mercury.lcs.mit.edu/~jnc/prints/glossary.html>, 2-01-2014

Hangata to Sunpō, http://www.hat.hi-ho.ne.jp/moch/ukiyoe/ukiyoe_08.htm, 2-01-2014

HIRANO, Chie, *The training of ukiyo-e artists, carvers, and printers and the technique of making prints*, http://woodblock.com/encyclopedia/entries/011_06/ch2_1.html#process, 2-01-2014

Hiroshige, in “Encyclopedia Britannica”,
<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/266818/Hiroshige>, 18-01-2014

How is a Japanese Print Made?,
http://viewingjapaneseprints.net/texts/topictexts/faq/faq_making_a_print.html, 2-01-2014,
http://asian-prints.de/Japanese_Prints/Room_01/body_room_01.html

Kimono symbology, in “Cherry Blossom – Tradition, Inspiration and Creativity”,
<http://www.cherryblossom.co.nz/Articles+of+Interest/Symbology.html>, 04-05-13

Mitate, in “Encyclopedia of Shinto”, 31/03/07
<http://eos.kokugakuin.ac.jp/modules/xwords/entry.php?entryID=1484>, 12-12-13

Mitate, in “Goo jisho”, <http://dictionary.goo.ne.jp/leaf/jn2/212122/m0u/>, 2-05-13

SVANHILDUR, Helgadóttir, *Pleasure Women - Court Ladies, Courtesans and Geisha, as Seen through the Eyes of Female Authors*, 10/05/11,
<http://skemman.is/stream/get/1946/8419/22413/1/svanni.pdf> 10/12/13

SZCZEPANSKI, Kallie, *What Was Japan's Ukiyo?*
asianhistory.about.com/od/Asian_History_Terms_U_to_Z/g/What-Was-Ukiyo.htm, 01-05-13

Thirty-six Immortal Poets in Museum of fine Arts Bulletin, in “JSTORE”, <http://www.jstor.org>, 13/12/13

THOMPSON, Sarah, *The World of Japanese Prints*, in “Philadelphia Museum of Art Bulletin”, vol. 2, No. 349/350, Inverno – Primavera 1986, in “JSTORE”, <http://www.jstor.org>, 14-12-13

Ukiyoe hanga no saizu, in “Ukiyoe modern”, 2006, <http://nobuko.biz/ukiyoe/kubun-3.html>, 11- 01-14

WALKER Lee Jay, *Japanese Arts and Nishikawa Sukenobu: Women and Sexuality*, in “Modern Tokyo Times”, 2012, <http://www.moderntokyotimes.com/2012/11/09/japanese-art-and-nishikawa-sukenobu-women-and-sexuality/>, 9-01-14

What Are Mitate-e?, in “Viewing Japanese Picture”, http://viewingjapaneseprints.net/texts/topictexts/faq/faq_mitate.html, 01-05-13

Woodblock prints in Ukiyo-e Style, in “The metropolitan Museum of Art”, http://www.metmuseum.org/toah/hd/ukiy/hd_ukiy.htm, 01-01-2014

www.japanese-arts.net/painting/print_mitate_e.htm 05/05/13

Sitografia relativa ai musei

British Museum (BM), Londra, <http://www.britishmuseum.org>

Museum of Fine Arts (MFA), Boston, <http://www.mfa.org>

Museum für Angewandte Kunst (MAK), Vienna, <http://sammlungen.mak.at>

The Metropolitan Museum of Art (MET), New York, www.metmuseum.org

Victoria and Albert Museum (V&A), Londra, <http://www.vam.ac.uk>

Indice delle fotografie

- Figura 4: Esempio di rakuchū rakugai: schermo a sei pannelli, inchiostro e colore su carta d'oro lavorata a sbalzo, raffigurante festività e altre scene di genere a Kyōtō, 167x 352 cm, tardo XVII – inizio XVIII sec.(p. 11)
- Figura 5: Hishikawa Moronobu, “Giovane che amoreggia con una cortigiana”, da una serie senza titolo di dodici stampe erotiche. Ōban. Sumizurie. 1680 circa. Museum of Fine Arts. Boston.(p. 12)
- Figura 6: Esempi di matrici e fogli con stampe relative.....(p. 14)
- Figura 7: proporzioni di alcuni formati rispetto all'hōshō(p.14)
- Figura 8: Hishikawa Moronobu, Foglio dal libro "Cento beltà Giapponesi" Sumizurie, Periodo Edo, Metropolitan Museum of Art, New York.....(p. 20)
- Figura 9: Kaigetsudō Dohan, Cortigiana che gioca con un gatto, Kakemonoe, Tane, 1705-1715 circa, Art Institute of Chicago.....(p. 21)
- Figura 10: Torii Kiyonobu, “Cortigiana seduta sopra un albero di ciliegio”, Tane, Periodo Edo, Museum of Fine Arts, Boston.....(p. 21)
- Figura 8: Nishikawa Sukenobu, “Donna che trasporta un cesto di fiori”, Sumizurie, Periodo Edo, Museum of Fine Arts, Boston.....(p. 22)
- Figura 9: Okumura Masanobu, “Giovane donna con uno specchietto portatile”, Hashirae, Nishikie, 1743-46, Museum of Fine Arts, Boston.....(p. 23)
- Figura 10: Suzuki Harunobu, “La luna”, dalla serie Maniera moderna di neve, luna e fiori, Ōban, Nishikie, 1768, Museo d'Arte Orientale, Venezia.....(p. 23)
- Figura 11: Katsukawa Shunshō, “Beltà che si pettina i capelli”, Nishikie, Periodo Edo, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro di Venezia.....(p. 24)
- Figura 12: Torii Kiyonaga, “Il cavallino di legno del nuovo anno”, dalla serie “Tre cavalli moderni”, 1784, Nishikie, Museum of Fine Arts, Boston.....(p. 25)
- Figura 13: Kitagawa Utamaro, “Matoka della della Tamaya, kamuro Hakino e Okino” Ōban, Nishikie, Periodo Edo, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro di Venezia.....(p. 25)
- Figura 14: Chōbunsai Eishi, “Senzan della casa da tè Chōji con le kamuro Isoji e Yasoji”, Nishikie, 1790 circa, Honolulu Museum of Art, Honolulu(p. 26)
- Figura 15: Katsushika Hokusai, “Lavandaie”, Nishikie, Periodo Edo, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 27)
- Figura 16: Utagawa Toyokuni I, Yang Guiifei dalla serie delle Tre beltà, Nishikie, Periodo Edo, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia.....(p. 28)
- Figura 17: Utagawa Hiroshige, “Mitate del capitolo Akashi: la luna della sera a Takanawa”, dalla serie “Luoghi famosi a Edo e il Genji di Murasaki”, Ōban, Nishikie, 1857, Museum of Fine Arts, Boston.....(p. 28)
- Figura 18: Kikukawa Eisen, “Le dieci Komachi in stile moderno, dalla serie Parodia di Komachi al Sekidera, Nishikie, Periodo Edo, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia.....(p. 29)
- Figura 19: Utagawa Kunisada, “Beltà che si ripara dalla neve con un ombrello”, Ōban, Nishikie, Periodo Edo, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia.....(p. 30)
- Figura 20: Utagawa Kuniyoshi, “Lo specchio”, Ōban, Nishikie, Periodo Edo, Università Ritsumeikan, Tōkyō.....(p. 30)

- Figura 21: Paul Binnie, “Estate”, Stampa, 2003.....(p. 31)
- Figura 22: Zane Fix, “Colazione da Tiffany”(p. 31)
- Figura 23: Suzuki Harunobu. “Omu” (Il pappagallo) dalla serie *Fūryū yatsushi nana komachi* (Sette [episodi della vita di] Komachi rielaborati con eleganza). Hosoban. Benizurie. 1764 circa. British Museum, Londra.(p. 39)
- Figura 24: Torii Kyonaga. “Omu” (Il pappagallo), dalla serie *Fūryū yatsushi nana komachi* (Sette [episodi della vita di] Komachi rielaborati con eleganza). Koban. Nishikie. 1780 circa. British Museum. Londra.....(p. 39)
- Figura 25: Isoda Koryūsai. “Hōrai” (l’isola di Hōrai), dalla serie *Fūzoku kenjin yatsushi* (I sapienti, adattati ai costumi popolari). Chūban. Nishikie. 1776-81. Museum of Fine Arts. Boston.(p. 40)
- Figura 26: Katsushika Hokusai. *Jo e Uba, gli spiriti degli alberi di pino di Takasago e Sumiyoshi*. 24,5 x 35, 7 cm. Ōban. Nishikie. Museum of Fine Arts. Boston.....(p.41)
- Figura 27: Immagine tratta dal *Komon gawa* di Santō Kyōden.....(p. 44)
- Figura 28: Utagawa Kunisada (Toyokuni III), *Chūshingura Ekyōdai “Immagini sorelle rispetto al “Magazzino dei Vassalli Fedeli”*, Ōban. Nishikie. 1859. Museum of Fine Arts. Boston.....(p. 45)
- Figura 29: Suzuki Harunobu. “Cortigiana che trattiene un giovane uomo visti come Ibaraki e Watanabe no Tsuna”. Chūban. Nishikie 1767 circa. Minneapolis Institute of Art. Minneapolis.(p.47)
- Figura 30: Utagawa Kuniyoshi. *Takiguchi Utoneri Watanabe no Tsuna usa la sua spada Higeirimaru per tagliare il braccio del demone Ibaraki presso il ponte Modoribashi a Ichijō*. Ōban. Nishikie. 1820-30. Museum of Fine Arts. Boston.....(p. 48)
- Figura 31: Suzuki Harunobu. *Scena dei quartieri di piacere vista come il dramma Sōga*. Chūban. Nishikie. 1767–68 circa. Museum of Fine Arts. Boston.(p.49)
- Figura 32: Kitagawa Shikimaro, *Immagini d’oggi di geni poetici femminili, Aimi della casa da tè Maruebiya, kamuro Tsuruno e Kameji*, Ōban. Nishikie British Museum, Londra, scheda: 1906,1220,0.374.....(p. 94)
- Figura 33: Kitagawa Shikimaro, *Immagini d’oggi di geni poetici femminili, Tsutakatsura della casa da tè Akatsuta, kamuro Yamaji e Karino*, Ōban. Nishikie British Museum, Londra, scheda: 1902,0212,0.262.....(p. 94)
- Figura 34: Kitagawa Shikimaro, *Immagini d’oggi di trentasei geni poetici femminili, Karauta della casa da tè Chōjiya, kamuro Utagi e Tsumaki*, Ōban. Nishikie British Museum, Londra, scheda: 1902,0212,0.262.....(p. 94)
- Figura 32: Kitagawa Shikimaro, *Immagini d’oggi di trentasei geni poetici femminili, Karauta della casa da tè Chōjiya, kamuro Utagi e Tsumaki*, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 95)
- Figura 33: Kitagawa Shikimaro, *Immagini d’oggi di trentasei geni poetici femminili, Ōyodo della casa da tè Tsuruya, kamuro Yayoi e Kichiji*, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 96)
- Figura 34: Kitagawa Shikimaro, *Immagini d’oggi di trentasei geni poetici femminili, Aimi della casa da tè Maruebiya, kamuro Tsuruno e Kameji*, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 97)
- Figura 35: Kitagawa Shikimaro, *Immagini d’oggi di trentasei geni poetici femminili, Midorigi della casa da tè Wakamatsuya, kamuro Kameji e Iwai*, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 98)
- Figura 36: Kitagawa Shikimaro, *Immagini d’oggi di trentasei geni poetici femminili, Koginu della casa da tè Wakanaya, kamuro Kureha e Ayaha*, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 99)
- Figura 37: Kitagawa Shikimaro, *Immagini d’oggi di trentasei geni poetici femminili, Yosooi della casa da tè Matsubarō, kamuro Nioi e Tomeki*, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 100)
- Figura 38: Kitagawa Shikimaro, *Immagini d’oggi di trentasei geni poetici femminili, Ōi della casa da tè Ebiya, kamuro Miyako e Sakura*, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 101)

- Figura 39: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Hanaōgi della casa da tè Ōgiya, kamuro Yoshino e Tatsuta, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 102)
- Figura 40: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Yoyofune (Shōyōrō) della casa da tè Matsubarō, kamuro Hatsuji e Harujii, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 103)
- Figura 41: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Miyoharu della casa da tè Wakamatsu, kamuro Hanano e Wakaba, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 104)
- Figura 42: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Tokiwazu della casa da tè Chōjiya, kamuro Haruno e Haruji, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 105)
- Figura 43: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Tachibana della casa da tè Tsuruya, kamuro Ukon e Sakon, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 106)
- Figura 44: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Hanamachi della casa da tè Wakamatsu, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 107)
- Figura 45: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Hanatsuma della casa da tè Ōgiya, kamuro Nioi e Kaoru, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 108)
- Figura 46: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, , Hanatsuma della casa da tè Matsubarō, kamuro Sakura e Miyako, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia.....(p. 109)
- Figura 47: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Nishikio della casa da tè Chōjiya, kamuro Hanano e Tokiwa, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 110)
- Figura 48: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Tagasode della casa da tè Daimonji, kamuro Nihohi e Tomeki, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 111)
- Figura 49: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Hanamoto della casa da tè Ōgiya, kamuro Chieda e Saeda, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 112)
- Figura 50: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Kashiku della casa da tè Tsuruya, kamuro Fudeji e Sonoshi, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 113)
- Figura 51: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Hachiyo della casa da tè Matsubarō, kamuro Futaba e Wakaba, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 114)
- Figura 52: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Tsutakatsura della casa da tè Akatsuta, kamuro Yamaji e Karino, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 115)
- Figura 53: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Nabiki della casa da tè Wakamatsu, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 116)
- Figura 54: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Matsumura della casa da tè Matsubarō, kamuro Matsuno e Midori, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 117)
- Figura 55: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Hanateru della casa da tè Wakamatsu, kamuro Kotobuki e Ageha, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 118)
- Figura 56: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Meizan della casa da tè Chōjiya, kamuro Wakano e Wakaba, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 119)
- Figura 57: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Ōse della casa da tè Ebiya, kamuro Namino e Chidori, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 120)
- Figura 58: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Masagoji della casa da tè Tsuruya, kamuro Hamano e Chidori, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 121)

- Figura 59: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Sugatano della casa da tè Sugataebiya, kamuro Akashi e Kisuke, Ōban, Nishikie, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia(p. 122)
- Figura 60: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di geni poetici femminili, Aimi della casa da tè Maruebiya, kamuro Tsuruno e Kameji, Ōban. Nishikie British Museum, Londra, scheda: 1906,1220,0.374.....(p. 124)
- Figura 61: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di geni poetici femminili, Tsutakatsura della casa da tè Akatsuta, kamuro Yamaji e Karino, Ōban. Nishikie British Museum, Londra, scheda: 1902,0212,0.262.....(p. 124)
- Figura 62: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Tsukasa della casa da tè Ōgiya, kamuro Ageha e Kochō, Ōban, Nishikie, Museum of Fine Arts, Boston(p. 129)
- Figura 63: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Hitomoto della casa da tè Daimonji, kamuro Senkaku e Banki, Ōban, Nishikie, Museum of Fine Arts, Boston(p. 130)
- Figura 64: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Yoyotose della casa da tè Matsubarō, kamuro Hatsune e Kochō, Ōban, Nishikie, Museum of Fine Arts, Boston(p. 131)
- Figura 65: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Ainare della casa da tè Ebiya, kamuro Kanomo e Konomo, Ōban, Nishikie, Museum of Fine Arts, Boston(p. 132)
- Figura 66: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, , Takigawa della casa da tè Ōgiya, kamuro Menami e Onami, Ōban, Nishikie, Museum of Fine Arts, Boston(p. 133)
- Figura 67: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Hinaaya della casa da tè Chōjiya, kamuro Toyoshi e Hagino, Ōban, Nishikie, Museum of Fine Arts, Boston(p. 134)
- Figura 69: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Hanamachi della casa da tè Wakamatsuya, kamuro Yayoi e Hanami, Ōban, Nishikie, Museum of Fine Arts, Boston(p. 135)
- Figura 70: Kitagawa Shikimaro, Immagini d'oggi di trentasei geni poetici femminili, Kaoru della casa da tè Sugataebiya, kamuro Nioi e Tomeki, Ōban, Nishikie, Museum of Fine Arts, Boston(p. 136)

Indice degli autori e delle opere

Chōbunsai Eishi

“*Senzan della casa da tè Chōji con le kamuro Isoji e Yasoji*”, Nishikie, 1790 circa, Honolulu Museum of Art, Honolulu

Hishikawa Moronobu

“*Giovane che amoreggia con una cortigiana*”, da una serie senza titolo di dodici stampe erotiche. Ōban. Sumizurie. 1680 circa. Museum of Fine Arts. Boston.

Foglio dal libro "Cento beltà Giapponesi" Sumizurie, Periodo Edo, Metropolitan Museum of Art, New York

Isoda Koryūsai

“*Hōrai*” (l'isola di Hōrai), dalla serie *Fūzoku kenjin yatsushi* (I sapienti, adattati ai costumi popolari).. Chūban. Nishikie. 1776-81. Museum of Fine Arts. Boston.

Kaigetsudō Dohan.

Cortigiana che gioca con un gatto, Kakemonoe, Tane, 1705-1715 circa, Art Institute of Chicago

Katsukawa Shunshō

“*Beltà che si pettina i capelli*”, Nishikie, Periodo Edo, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro di Venezia

Katsushika Hokusai

“*Lavandaie*”, Nishikie, Periodo Edo, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia
Jo e Uba, gli spiriti degli alberi di pino di Takasago e Sumiyoshi. 24,5 x 35, 7 cm. Ōban. Nishikie. Museum of Fine Arts. Boston

Kikukawa Eisen

“*Le dieci Komachi in stile moderno, dalla serie Parodia di Komachi al Sekidera, Nishikie, Periodo Edo, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia*

Kitagawa Shikimaro

vedi elenco a pagina 94, 95, 96 e 97

Kitagawa Utamaro

“*Matoka della della Tamaya, kamuro Hakino e Okino*” Ōban, Nishikie, Periodo Edo, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro di Venezia

Nishikawa Sukenobu

“*Donna che trasporta un cesto di fiori*”, Sumizurie, Periodo Edo, Museum of Fine Arts, Boston

Okumura Masanobu

“*Giovane donna con uno specchietto portatile*”, Hashirae, Nishikie, 1743-46, Museum of Fine Arts, Boston

Paul Binnie

“*Estate*”, Stampa, 2003

Suzuki Harunobu

“*La luna*”, dalla serie *Maniera moderna di neve, luna e fiori*, Ōban, Nishikie, 1768, Museo d'Arte Orientale, Venezia

“*Cortigiana che trattiene un giovane uomo visti come Ibaraki e Watanabe no Tsuna*”. Chūban. Nishikie 1767 circa. Minneapolis Institute of Art. Minneapolis.

“*Omu*” (Il pappagallo) dalla serie *Fūryū yatsushi nana komachi* (Sette [episodi della vita di] Komachi rielaborati con eleganza). Hosoban. Benizurie. 1764 circa. British Museum, Londra.

Scena dei quartieri di piacere vista come il dramma Sōga. Chūban. Nishikie. 1767-68 circa. Museum of Fine Arts. Boston.

Torii Kiyonaga

“*Il cavallino di legno del nuovo anno*”, dalla serie “*Tre cavalli moderni*”, 1784, Nishikie, Museum of Fine Arts, Boston

“Omu” (Il pappagallo), dalla serie Fūryū yatsushi nana komachi (Sette [episodi della vita di] Komachi rielaborati con eleganza). Koban. Nishikie. 1780 circa. British Museum. Londra

Torii Kiyonobu

“Cortigiana seduta sopra un albero di ciliegio”, Tane, Periodo Edo, Museum of Fine Arts, Boston

Utagawa Hiroshige

“Mitate del capitolo Akashi: la luna della sera a Takanawa”, dalla serie “Luoghi famosi a Edo e il Genji di Murasaki”, Ōban, Nishikie, 1857, Museum of Fine Arts, Boston

Utagawa Kunisada (Toyokuni III)

“Chūshingura Ekyōdai” (Immagini sorelle rispetto al “Magazzino dei Vassalli Fedeli), Ōban. Nishikie. 1859. Museum of Fine Arts. Boston

“Beltà che si ripara dalla neve con un ombrello”, Ōban, Nishikie, Periodo Edo, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia

Utagawa Kuniyoshi

“Lo specchio”, Ōban, Nishikie, Periodo Edo, Università Ritsumeikan, Tōkyō

“Takiguchi Utoneri Watanabe no Tsuna usa la sua spada Higequiramaru per tagliare il braccio del demone Ibaraki presso il ponte Modoribashi a Ichijō”. Ōban. Nishikie. 1820-30. Museum of Fine Arts. Boston

Utagawa Toyokuni I

“Yang Guiifei” dalla serie delle Tre beltà, Nishikie, Periodo Edo, Museo d'Arte Orientale Ca' Pesaro, Venezia

Zane Fix

“Colazione da Tiffany”

Glossario

Aizurie ... stampa in blu
Bakufu ... governo shogunale
Bakufu: governo militare dello shōgun
Baren ... attrezzo usato dagli stampatori *ukiyo*e
Benie ... immagine con il colore rosso
Benigiraie ... immagine senza il colore rosso
Benizurie ... stampa in rosso
Bijin ... bella donna
Bijinga ... immagine di belle donne
Chidori ... piviere
Chōnin ... abitante di città
Chūsan ... tipo di cortigiana
Daimyō ... signore feudale
Ehon ... libro illustrato
Fūkeiga ... immagini di paesaggi
Fūryū ... elegante
Fūzoku ... usi, costumi
Fūzokuga ... immagini in costumi popolari
Ga ... eleganza del passato
Geisha ... colta intrattenitrice
Genjie ... immagini relative al *Genji monogatari*
Gyōji ... censore
Haikai ... tipo di componimento poetico
Hanshitae ... tipo di formato *ukiyo*e
Hashirae... tipo di formato *ukiyo*e
Hentaigana ... variante arcaica dei *kana*
Hibachi ... strumento per scaldare gli ambienti
Hōshō ... foglio base per *ukiyo*e
Jōruri ... teatro di burattini
Kachōga ... immagini di fiori e uccelli
Kamuro ... apprendista cortigiana
Kana ... segni giapponesi corrispondenti a fonemi
Kanazōshi ... letteratura sviluppatasi tra il 1600 e il 1682
Kanbun bijin zu ... immagini di beltà Kanbun
Kanzashi ... spilloni per capelli
Karae ... pittura cinese
Karazuri ... goffrage
Kasei ... principe della poesia
Kasen ... poeta immortale
Kirazuri ... tecnica di stampa *ukiyo*e
Kiseru ... lunga pipa
Kiwame ... approvato
Kusazuri ... gonnellino di protezione
Kyōgen ... teatro satirico tradizionale
Meishoe ... immagini di luoghi famosi
Mitate ... “visto come”
Mitate e ... immagini “viste come”
Mushae ... immagini di guerrieri

Nigaoe ... immagini ritratto
Nishikie ... stampa broccato
Nō ... teatro tradizionale
Ōban ... formato di stampa *ukiyo*e
Obi ... fascia per kimono
Oiran ... tipo di cortigiana
Okubie ... immagini che mostrano la testa e mezzo busto
Rakuchū rakugai ...immagini dentro e fuori la capitale
Renga ... poesia a catena
Rokkasen ... sei poeti immortali
Saiken ... guida ai quartieri di piacere
Sake ... liquore giapponese
Sancha ...tipo di cortigiana
Seppuku ... suicidio rituale
Sharebon ... libri sull'*ukiyo*e
Shimo no ku ... seconda parte del *waka*
Shinie ... ritratto in morte
Shinzō ... inserviente nelle case di piacere
Shitae ...disegno preparatorio all'*ukiyo*e
Shitamachi ...città bassa
Shōji ... porta scorrevole
Shunga ... immagini erotiche
Sumi ... inchiostro nero
Sumizurie ... immagini in bianco e nero
Surimono ... stampe pregiate su commissione
Tabi ... calzini con alluce separato
Tane ... imagine in rosso- ocra
Tanzaku ... striscia di carta su cui scrivere poesie
Tayū ... tipo di cortigiana
Tsū ... cultore dell'*ukiyo*
Tsuitate ... paravento
Ukie ... immagine in prospettiva
Ukiyo ... Mondo Fluttuante
Ukiyoe ... immagini del Mondo Fluttuante
Ukiyozōshi ... racconti del Mondo Fluttuante
Urushi ... lacca
Urushie ... stampe con applicazioni di lacca
Waka ... tipo di poesia
Yakusha ... attore
Yakusha hyōbanki ... critica sugli attori
Yakushae ... immagini di attori
Yamatōe ... pittura giapponese
Yamazakura ... ciliegio di montagna
Yatsushi ... adattamento di un'immagine
Yujō ... prostituta
Zoku ... costumi moderni

Ringraziamenti

Ringrazio i professori Bonaventura Ruperti e Silvia Vesco per avermi guidato in questo studio con estrema disponibilità e cortesia; la mia famiglia per avermi sempre sostenuta durante gli anni del mio percorso di laurea; i miei amici di Carpi e Venezia per essermi stati vicini e aver creduto in me. Ringrazio inoltre tutte le persone che, con un sorriso e una parola gentile, mi hanno dato la forza per andare avanti.