

Scrittori giapponesi moderni e stampe *ukiyo-e*: riflessioni sull'arte Edo nell'era Taishō

ELENA FABBRETTI

1. Introduzione

Dopo l'apertura del Giappone ai commerci esteri alla metà dell'Ottocento, le stampe *ukiyo-e*, le immagini del “mondo fluttuante” prodotte in massa durante il periodo Edo (1603-1868), furono esportate in Europa e in Nord America. In Francia attirarono l'attenzione di critici letterari, come i fratelli Jules (1830-1870) e Edmond de Goncourt (1822-1896), che le collezionarono e elogiarono come opere d'arte. Inoltre, furono fonte di ispirazione per le opere di artisti emergenti dell'Impressionismo e del Post-Impressionismo, come Édouard Manet (1832-1883), Claude Monet (1840-1926) e Vincent van Gogh (1853-1890), dando un forte impulso allo sviluppo dell'arte moderna europea. Questo interesse per le stampe *ukiyo-e*, denominato da Philippe Burty (1830-1890) con il termine “giapponismo”¹, si sviluppò in occasione dell'Esposizione Universale di Parigi del 1867 e si estese fino alla prima decade del 1900 (Takashina, 2021, p. 130).

Tuttavia, nonostante l'entusiasmo riscosso all'estero, nel Giappone dell'era Meiji queste stampe, considerate retaggio di una cultura volgare, persero gradualmente valore (Ōkubo, 2008, pp. i,ii). Fu soltanto agli inizi dell'era Taishō che si sviluppò un rinnovato interesse per questa produzione tipica del periodo Edo. Pionieri di studi sull'*ukiyo-e* furono il banchiere e scrittore Kojima Usui (1873-1948), il poeta e critico letterario Noguchi Yonejirō (1875-1947) e il noto autore Nagai Kafū (1879-1959). Pressoché contemporanei, questi tre intellettuali hanno avuto caratteri peculiari e perseguito carriere diverse, ma hanno vissuto delle esperienze molto simili. I loro romanzi e le loro poesie sono molto conosciuti, ma non essendo accademici di storia dell'arte, i loro numerosi saggi sulle stampe *ukiyo-e* hanno ricevuto poca attenzione (Nakano, 2012, p. 27; Nakachi, 2021, p. 55). Nakano (2012) e Minami (2005, 2016a, 2016b, 2024) hanno contribuito significativamente alla riconsiderazione di tali scritti, ribadendone l'importanza per gli sviluppi degli studi sulle stampe *ukiyo-e* in Giappone. Minami (2016a, p. 66) sostiene che sia Kafū che Kojima, nonostante

¹ Burty utilizzò per la prima volta il termine “Japonisme” come titolo di un suo articolo apparso il 18 maggio 1872 nella rivista *La Renaissance: Littéraire and Artistique* (no. 4, pp. 25-26). Per ulteriori studi sul fenomeno del giapponismo si veda Minami (2015); si faccia riferimento anche al catalogo della mostra *Ukiyo-e viewed through Japonisme* tenutasi da gennaio a marzo 2022 al museo di Chiba.

non usino mai nei loro saggi il termine “giapponismo”, abbiano avuto il merito di descrivere lo stato delle ricerche sulle stampe *ukiyo-e* in Europa e in Nord America, e così facendo abbiano contribuito a diffondere il lavoro dei personaggi chiave del giapponismo in Giappone.

In questo articolo confronto per la prima volta le esperienze di tutti e tre i sopracitati scrittori. È innegabile che Kojima, Noguchi e Kafū conoscessero le stampe *ukiyo-e* prima di avere contatti con stranieri e/o con l'estero.² Intellettuali giapponesi di questa generazione erano sì votati alla letteratura e alle arti straniere, ma la loro istruzione era basata su solide radici nella tradizione letteraria giapponese e cinese. Inoltre, è indubbio che le stampe *ukiyo-e* fossero ancora in circolazione quando erano ragazzi. Per queste ragioni, ho deciso di denominare come “r-incontri” i momenti di epifania con le stampe *ukiyo-e* che in primo luogo saranno citati nei seguenti paragrafi. L'obiettivo di questo articolo è evidenziare le motivazioni che hanno portato questi intellettuali a rivalutare risolutamente le stampe *ukiyo-e* come un'importante forma d'arte giapponese. Le loro opere saggistiche pubblicate tra il 1913 e il 1915 saranno esaminate tenendo in considerazione l'influenza del giapponismo all'estero e il progressivo boom di commercializzazione della cultura Edo durante l'era Taishō. In questo modo le differenze di percezione e descrizione delle stampe *ukiyo-e* da parte di ciascun autore saranno chiarificate.

2. Kojima Usui

Kojima Usui (nome di nascita Kyūta) nacque nel 1873 a Yokohama, all'epoca importante porto commerciale e fulcro di incroci di culture diverse. In questo ambiente cosmopolita, Kojima entrò presto in contatto con la letteratura occidentale (Minoru, 1974, pp. 19-20). Durante il giorno, svolgeva le attività di un ordinario impiegato di banca, durante la notte o in qualsiasi momento di tempo libero, si dedicava all'esplorazione delle montagne, alla letteratura e alla collezione di stampe *ukiyo-e*, da lui considerati come passatempi imprescindibili (Yokohama bijutsukan, 2007, p. 3). Inoltre, era molto affascinato dal genere letterario dei *kikōbun* (letteratura di viaggio) e l'incontro con Shiga Shigetaka (1863-1927), direttore della rivista *Nihonjin* (Il giapponese), contribuì senz'altro a intensificare questo interesse. In particolare, Kojima rimase molto colpito dal libro *Nihon fukei-ron* (Sul panorama giapponese) che Shigetaka pubblicò nel 1894 (Yokohama bijutsukan, 2007, p. 3). Kojima fu il primo ad introdurre il concetto di alpinismo moderno

² Kojima già alla scuola di economia di Yokohama era entrato in possesso dello *Zōhō ukiyo-e ruikō* (Vari pensieri sull'*ukiyo-e*, Ed. rivisitata, 1844) (Yokohama bijutsukan, 2007, p. 9); Noguchi aveva portato con sé una stampa erotica nel viaggio per l'America, che però durante il tragitto gettò nell'Oceano Pacifico (Noguchi, 1926b, pp. 38-39); Kafū citò la bellezza delle donne di Kitagawa Utamaro (1753-1806) nell'annuncio di *Shin umegoyomi* (Il nuovo calendario dei pruni), una delle sue prime opere letterarie pubblicata nel 1901 (KZ, vol. 1, p. 398).

in Giappone (Yokohama bijutsukan, 2007, p. 8) e questa sua passione per la montagna lo portò progressivamente ad avvicinarsi alla filosofia, alla storia e all'arte, sviluppando un forte interesse per la rappresentazione del paesaggio nelle stampe *ukiyo-e*.³ A questo proposito scrisse: «Al fine della mia conoscenza, la montagna e l'*ukiyo-e* sono embrioni gemellari, anzi sono nati nello stesso istante».⁴ (KUZ, vol. 13, p. 408)

Tuttavia, il missionario inglese Walter Weston (1861-1940), che visse in Giappone dal 1888 al 1915, svolse la funzione di mediatore tra la passione per la montagna e la riscoperta dell'*ukiyo-e* da parte di Kojima.⁵ In *Arupinisuto no shuki* (Memorie di un alpinista), sorta di diario pubblicato nel 1934, Kojima racconta un avvenimento del febbraio del 1902, quando si recò a casa di Weston insieme all'amico Okano Kinjirō (1874-1958). Kojima scrive di essere rimasto molto sorpreso da Weston perché li accolse con fare simile a quello di un personaggio del teatro Nō. Dopo aver discusso di montagne e paesaggi, il missionario citò un passo tratto da *Mountain Beauty* (La bellezza della montagna) dal quarto volume di *Modern Painters* (Pittori moderni, 1856) del poeta inglese John Ruskin (1819-1900). A questo punto Weston sottopose all'attenzione degli ospiti una stampa *ukiyo-e* rappresentante un paesaggio. Kojima ricorda: «E quella che ci ha mostrato allora era la stampa di Hodogaya, dalla serie *Fugaku sanjūrokkei* [Le Trentasei vedute del Monte Fuji], capolavoro di Hokusai. In quel momento, per la prima volta, mi sono reso conto che non si sarebbe dovuto sottovalutare l'*ukiyo-e*». (KUZ, vol. 10, p. 301). Questo r-incontro fortuito con l'immagine di Hodogaya di Katsushika Hokusai (1760-1849) segna per Kojima una progressiva riscoperta dei valori che le stampe *ukiyo-e* racchiudevano.

In seguito, Kojima in un negozio vicino Ueno comprò un manuale d'introduzione all'*ukiyo-e*, ma la sua attività di ricerca e collezionismo più intensa iniziò dopo aver conosciuto il famoso editore e studioso di *ukiyo-e* Watanabe Shōzaburō (1885-1962) (Yokohama bijutsukan, 2007, p. 9). Inoltre, Minami (2016, p. 66) sostiene che Kojima abbia iniziato a collezionare stampe *ukiyo-e* soprattutto intorno alla fine dell'era Meiji e l'inizio dell'era Taishō, periodo in cui inizia anche a dedicarsi alla scrittura di saggi sull'*ukiyo-e*. Kojima, rispetto a Noguchi e Kafū, che furono in America tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento, visse a Los Angeles e San Francisco dal 1915 al 1927 come direttore delle filiali della banca di Yokohama, la stessa banca per cui lavorò anche Kafū. In questa città Kojima organizzò molte esposizioni della sua collezione privata di stampe *ukiyo-e*.

³ Riguardo Kojima e la passione per la montagna si veda anche Fujioka (2002), Sasaki (2021).

⁴ Tutte le traduzioni presenti in questo saggio sono a cura dell'autrice.

⁵ Weston era un grande appassionato di scalata delle montagne e di panorami giapponesi. Il suo libro *Mountaineering and Exploration in the Japanese Alps* (Alpinismo ed esplorazione sulle Alpi giapponesi), pubblicato nel 1896 a Londra, è il primo testo in lingua inglese sull'esplorazione delle montagne giapponesi.

3. Noguchi Yonejirō

Padre del noto scultore Noguchi Isamu (1904-1988), Noguchi Yonejirō (o Yone) è stato poeta, scrittore di romanzi e autore di saggi sull'arte e sulla letteratura giapponese. Nato vicino a Nagoya, sin dalla giovane età si dedicò allo studio della lingua inglese e alla lettura di poesie e romanzi in inglese, coltivando allo stesso tempo una passione per gli *haiku* e il buddismo zen. All'età di quattordici anni si spostò a Tokyo, dove qualche anno dopo si iscrisse all'Università di Keiō. Nel 1893 dopo aver vissuto per un periodo a casa di Shiga Shigetaka, salpò per San Francisco senza completare gli studi.

Nel 1902 viaggiò in Gran Bretagna per pubblicizzare il suo terzo libro di poesie, dal titolo *From the Eastern Sea* (Dal mare d'Oriente, 1903), che non aveva ricevuto buona accoglienza in America. La sua permanenza nella città di Londra fu, invece, molto positiva e soprattutto gli diede la possibilità di stringere rapporti con famosi poeti, come Laurence Binyon (1869-1943) e William Michael Rossetti (1829-1919). Fu durante questo viaggio che Noguchi ebbe i suoi primi r-incontri con le stampe *ukiyo-e*. Ad esempio, uno di questi avvenne a casa del poeta e illustratore Thomas Sturge Moore (1870-1944). Noguchi ricorda così l'evento:

Ho un piacevole ricordo del luogo in cui sono entrato per la prima volta in contatto con una sua stampa di paesaggio.⁶ [...] Insieme a Binyon, come prima esperienza sono uscito per un incontro di sera con il poeta Sturge Moore. Quando sono entrato nel salotto di Moore, nella stanza c'erano già molti ospiti. [...] Io tra la teste di due donne in piedi di fronte ad un fuoco, ho intravisto un'immagine. Era il *Fuji Rosso* di Hokusai. Ho potuto vedere come numerosi occidentali radunati nella stanza ammirassero la maestosa forma del Fuji di colore rosso. In quel momento, mi sono vergognato perché non avevo nessuna conoscenza su Hokusai. Alle domande di Moore, io non ho saputo dare neppure una risposta esaustiva. Vedevo quella stampa veramente per la prima volta e non c'era alcuna probabilità che sapessi qualcosa sull'arte di Hokusai. Ho provato una tale vergogna, e sono tornato a casa tardi quella sera (Noguchi, 1926a, pp. 86-87).

In seguito a quell'incontro Noguchi narra di non essere riuscito facilmente a dimenticare l'immagine del monte Fuji che torreggiava davanti ai suoi occhi. Per questo compose la poesia *Hokusai no Fuji* (Il monte Fuji di Hokusai) e la incluse nel primo volume di *From the Eastern Sea*. Poi, scrisse all'inizio del volume: «Dedico questo libro agli spiriti del monte Fuji».⁷

A dire il vero, Noguchi aveva già avuto un altro contatto con le stampe *ukiyo-e* un paio di settimane prima di questo evento, quando il 29 gennaio si era recato a casa di Rossetti. Questi gli aveva mostrato un album di stampe giapponesi e gli aveva riferi-

⁶ Si riferisce ad una stampa di paesaggio del maestro Katsushika Hokusai.

⁷ Nell'immagine della copertina del volume appare l'immagine del Fuji Rosso di Hokusai stilizzata, ma nella versione in inglese della poesia non compare il nome di Hokusai (Noguchi, 1903, p. 1). Nel testo *Utamaro, Hokusai, Hiroshige ron* (Su Utamaro, Hokusai e Hiroshige, 1926a), il titolo della poesia è *Hokusai no Fuji* (Il Fuji di Hokusai), si veda Noguchi (1926a, p. 87).

to di acquistarle di tanto in tanto da qualche commerciante d'arte (Noguchi, 1905, p. 39). Rossetti lo aveva invitato a vedere prima una collezione di *ukiyo-e* nella sala da pranzo e successivamente altre stampe al piano superiore. Noguchi racconta di essersi meravigliato perché in questa stanza c'erano talmente tante stampe da non lasciare nemmeno un centimetro libero alle pareti. Noguchi ricorda di aver visto prima la serie *Tōkaidō gojūsantsugi* (Cinquantatré Stazioni del Tokaidō) del maestro Utagawa Hiroshige (1797-1858), e poi altre stampe di Hokusai (senza però specificare quali) (Noguchi, 1905, p. 39). Da questi r-incontri con le stampe *ukiyo-e*, si può facilmente dedurre che Noguchi si ritrovò casualmente nel mezzo del “boom del giapponismo” in Gran Bretagna, attorniato da amanti e collezionisti di *ukiyo-e* da lui molto stimati e che gli diedero l'impulso per approfondire la sua conoscenza sull'arte giapponese.⁸

Una volta tornato in Giappone nel 1904, Noguchi divenne professore di lingua inglese all'Università Keiō, dove nello stesso periodo lavorava anche Nagai Kafū. Entrambi nel 1920 facevano parte dell'Associazione per la Conservazione e la Pubblicazione delle Stampe *Ukiyo-e* (*ukiyo-e hozon kankō kai*), ma Noguchi, al contrario di Kojima e Kafū, non amava definirsi un collezionista (Noguchi, 1933, p. 134).

4. Nagai Kafū

Nato a Tokyo nel 1879 in una famiglia moderna e appartenente all'élite dell'epoca, Nagai Kafū era figlio di un importante burocrate del governo Meiji che aveva studiato negli Stati Uniti. La madre era una appassionata di cultura popolare di Edo e fu proprio lei ad introdurre il figlio alle arti del periodo Edo.⁹ Kafū crebbe con la passione per la letteratura, amava trascorrere le giornate a leggere romanzi del periodo Edo sulle sponde del fiume Sumida, trascurando spesso gli studi. Presto si interessò anche alla letteratura francese, introducendo le tematiche del Naturalismo francese in Giappone. Temendo che passioni frivole come l'arte e la letteratura potessero distogliere il figlio da una carriera adeguata alla nuova epoca, il padre spinse o meglio costrinse il giovane Kafū a salpare per l'America nel 1903. Nel 1907, grazie alla rete di connessioni del padre, Kafū riuscì a spostarsi nella tanto anelata Francia, dove visse prima a Lione e poi per un paio di mesi a Parigi.

Nel testo *Masamune Tanizaki ryōshi no hiyō ni kotau* (In risposta alle critiche di Masamune e Tanizaki), pubblicato nell'aprile 1933, si può notare come Kafū ripercorra alcune fasi dopo il suo ritorno in Giappone del 1908. Kafū afferma di essersi piano piano distaccato dagli esempi letterari francesi, da cui per lungo tempo aveva

⁸ Per un dettagliato resoconto di persone con cui Noguchi ha avuto relazioni all'estero, si veda Nakachi (2021); riguardo all'esperienza di Noguchi con l'*ukiyo-e* a Londra, si faccia riferimento a Wada (2001); sulla ricezione delle stampe *ukiyo-e* da parte di Noguchi, si rimanda a Naitō (2020).

⁹ Su Nagai Kafū e il suo rapporto con le arti Edo si veda in particolare Seidensticker (1965), Okada (1976), Takahashi (1983), Nakano (2010), Tada (2017).

preso ispirazione, e di essere gradualmente tornato a riflettere sulle attività dei maestri di *ukiyo-e* e dei *gesakusha*, i romanzieri del periodo Edo (KZ, vol. 16, p. 327). Questa fase corrisponde a quello che Kafū definisce come: «un ricordo di quando scrivevo opere come *Shinkyō yawa* (Racconti notturni a Shinbashi, 1912) e *Gesakusha no shi* (Morte di uno scrittore di gesaku, 1913)» e continua: «E quello è anche il momento in cui sono stato più dedito alla raccolta di stampe *ukiyo-e* e di pubblicazioni del periodo Edo (KZ, vol. 16, p. 327)». In base alla data di pubblicazione dei due scritti citati da Kafū, si capisce che la sua attività più attiva di collezionismo si collochi tra il 1912 e il 1913, protrandosi almeno fino al 1916. Questi sono gli anni in cui Kafū era professore di francese all'Università di Keiō e in cui si dedicava alla scrittura dei saggi sulle stampe *ukiyo-e*.¹⁰

Inoltre, scorrendo lo stesso testo, Kafū afferma che fu proprio in America che, alla vista delle stampe *ukiyo-e*, iniziò per la prima volta a riflettere sul loro valore artistico. Sebbene, a differenza di Kojima e di Noguchi, Kafū non specifichi precisamente il momento, il luogo e quali stampe abbia visto, è interessante notare come, nonostante la sua passione per la cultura Edo sin dalla giovane età, ebbe questo momento di epifania nei musei americani.

È stato visitando i musei d'arte in varie città americane che per la prima volta sono rimasto impressionato dalla qualità artistica delle stampe *ukiyo-e* che ho visto. Dunque, il mio gusto per la cultura Edo seguì le tracce dei collezionisti americani, non fu una mia scoperta. Quando sono tornato in Giappone nell'anno Meiji 41 [1908], le persone che apprezzavano l'*ukiyo-e* erano ancora rare. Poiché, se non sbaglio, Kojima Usui era in America, Miyatake Gaikotsu dovrebbe essere considerato un pioniere in questo campo in Giappone (KZ, vol. 16, p. 327).

Come si evince da questo passaggio, Kafū era a conoscenza dell'interesse pionieristico che Kojima nutriva per le stampe *ukiyo-e* e delle attività di ricerca sulle *ukiyo-e* in Giappone portate avanti dal giornalista Miyatake Gaikotsu (1867-1955), anche se colloca Usui in America prima dell'effettiva dipartita nel 1915.¹¹

Nonostante la passione per il collezionismo di stampe *ukiyo-e* di Kafū purtroppo è difficile stabilire quali stampe facessero davvero parte della sua collezione. Infatti, nel marzo 1945 i bombardamenti americani su Tokyo colpirono la sua dimora di Azabu, incenerendo la sua biblioteca di libri antichi e stranieri insieme alla sua raccolta di stampe *ukiyo-e*, lasciando largo spazio alle congetture su quali stampe fossero realmente in suo possesso.

¹⁰ I saggi sull'*ukiyo-e* di Kafū furono pubblicati principalmente tra il 1913 e il 1914 nella rivista *Mita bungaku* (Letteratura di Mita), di cui Kafū era anche editore. Nel 1920 furono ripubblicati insieme sotto il titolo di *Edo geijutsuron* (Sulle Arti di Edo), con l'aggiunta di un contributo sul teatro e uno sulla poesia comica *kyōka*. Si veda Takahashi (2002), Tada (2017), Follaco (2022).

¹¹ Miyatake Gaikotsu è stato un eccentrico scrittore e giornalista, fu il primo a fondare una rivista intitolata *Konohana* (Fiori di pruno), interamente dedicata all'*ukiyo-e*. *Konohana* fu pubblicata in ventidue fascicoli dal gennaio 1910 al luglio 1912.

5. Contesto storico

Dagli anni Venti in poi dell'era Meiji (1887-) e, in particolare, dopo le guerre sino-giapponese (1894-1895) e russo-giapponese (1904-1905), la formazione e il rafforzamento della coscienza nazionale del Giappone moderno si fecero più intense (Satō, 2016, p. 49).¹² Questo aprì le porte all'inizio dell'era Taishō ad una progressiva riscoperta della cultura del periodo Edo, che iniziava ad essere guardata e studiata in una maniera più oggettiva (Sugawara, 2022, p. 6). Inoltre, se da una parte questa rivalutazione della cultura Edo era dovuta alla folata di euforia e al senso di riscatto seguiti alla vittoria della guerra russo-giapponese, d'altra parte era anche incentivata dal grande magazzino Mitsukoshi. Infatti, durante i primi anni Taishō, la commercializzazione di kimono dai pattern ispirati all'epoca Genroku (1688-1704) promossa dal gruppo Mitsukoshi divenne una vera e propria moda a tal punto da essere denominata "Genroku boom" (Iwabuchi, 2016). Ancora, un altro aspetto che vale la pena di sottolineare è il lavoro di rinnovamento della città di Tokyo (*shiku kaisei*) che ebbe luogo a partire dagli ultimi anni dell'era Meiji ai primi dell'era Taishō. Questo prevedeva la costruzione di una rete di trasporti moderna e apportò numerose modifiche paesaggistiche alla città. Secondo Minami (2016, p. 67), questa costituiva una delle ragioni per cui si diffuse la paura che i paesaggi e i panorami tradizionali che erano stati rappresentati nelle stampe *ukiyo-e* svanissero per sempre e venissero dimenticati.

Allo stesso tempo lo sviluppo a partire dal 1905 di nuove correnti artistiche, come il Fauvismo, il Cubismo e il Dadaismo, che risentirono meno dell'influenza delle stampe *ukiyo-e*, segnò il graduale declino del giapponismo all'estero. È inoltre vero che all'inizio del XX secolo l'interesse generale si spostò verso le arti africane e che dopo la Rivoluzione Xinhai avvenuta nel 1911 in Cina, l'esportazione di manifatture e arti cinesi all'estero avvenne in grandi quantità.

Curiosamente questa diminuzione di interesse per l'*ukiyo-e* all'estero coincise con una progressiva riscoperta di queste stampe in Giappone. Infatti, fino all'inizio dell'era Taishō, in Giappone studi e ricerche accademiche sull'*ukiyo-e* non erano ancora stati sviluppati. Inoltre, ci si rese conto che per comprendere e potere apprezzare le stampe *ukiyo-e* erano richieste molte conoscenze che negli uomini moderni erano diventate sempre più labili (Kobayashi, Ōkubo, 1994). L'*ukiyo-e* era una produzione popolare che apparteneva a un mondo collegato a molti altri mondi, a storie che si sovrapponevano che non erano più immediatamente riconoscibili. Per apprezzare le stampe *ukiyo-e* e comprenderne accuratamente il significato delle ragioni e dei soggetti, è necessario comprendere la società del tempo, avere delle conoscenze preliminari della politica e dell'economia, dell'etica e della morale, della letteratura e dell'arte, dei cambiamenti dei costumi e dei gusti del periodo Edo (Kobayashi, Ōkubo, 1994, p. 7).

¹² Sulla ricerca e rivalutazione della cultura Edo in contrapposizione alla modernità alla fine dell'era Meiji si faccia riferimento a Gluck (1998).

Le stampe *ukiyo-e* che avevano come sfondo i quartieri di piacere, il teatro e la letteratura, diventavano a poco a poco oggetto di ricerche storiche e si passò gradualmente dal considerarle parte di una cultura popolare legata agli strati bassi della società, ad una cultura “giapponese” intesa in senso più generale (Satō, 2016, p. 49).¹³ Nel flusso di questa progressiva presa di coscienza sulle stampe *ukiyo-e*, si possono posizionare gli scritti di Kojima, Noguchi e Kafū, che esamino nel prossimo paragrafo.

6. Tre approcci alle stampe *ukiyo-e*

Ukiyo-e no kanshō (Apprezzamento dell'*ukiyo-e*) è un breve saggio di Nagai Kafū apparso nella rivista *Chūō kōron* (Rivista centrale) nel 1913 e successivamente incluso nella raccolta intitolata *Edo geijutsuron* (Sulle arti di Edo, 1920). Questo saggio manifesta chiaramente già dalla scelta del titolo l'intenzione di Kafū di valutare l'*ukiyo-e* come una forma d'arte. Inoltre, un altro elemento che traspare dal saggio è lo spirito critico con cui l'autore affronta la sua contemporaneità e la modernizzazione giapponese che ritiene essere “mera imitazione” della civiltà occidentale, evidente già dalla frase di apertura:

Quando provo ad esaminare le condizioni dell'imitazione della civiltà occidentale nel Giappone moderno, a partire dalla ricostruzione della città fino alle case, agli utensili, ai giardini e agli indumenti, che seguono i gusti e le tendenze generali dell'epoca, ancor più mi rattristo per la fine della cultura giapponese (KZ, vol. 10, p. 145).

Con questo saggio, Kafū vuole tessere le lodi delle arti popolari del periodo Edo contrapponendole alla degenerazione culturale che percepisce nei suoi tempi presenti. Per fare un esempio, Kafū si lamenta dei nuovi lavori di ristrutturazione della città, perché a suo dire distruggono le mura della vecchia Edo e disboscano eccessivamente i pini intorno ad essi, e arriva a chiedersi «se i giapponesi abbiano o meno una morale nei confronti della storia» (KZ, vol. 10, p. 145). Per Kafū la storia deve essere rispettata e salvaguardata e per ricreare il passato si deve fare riferimento alla forza della letteratura e delle arti che ne rimangono. Ecco che le stampe *ukiyo-e* diventano per lui il mezzo per rivivere nell'immaginazione i tempi passati.

Nelle stampe delle famose vedute di Edo di Hiroshige e Hokusai spero di vedere la città e i suoi panorami, nelle opere delle scuole Torii e Okumura prego di vedere i motivi dell'abbigliamento e degli utensili, nelle stampe di belle donne dal periodo Tenmei in poi, studio la vita dei cittadini esausti e corrotti dall'epoca del dispotismo. Queste sono le ragioni della ricerca estetica e della malinconia che mi fa simpatizzare con i maestri dell'*ukiyo-e* (KZ, vol. 10, p. 146).

¹³ Anche gli scritti dell'artista Watanabe Kazan (1793-1841), considerati controversi e critici del sistema Tokugawa durante la sua vita, furono scoperti dopo circa mezzo secolo dalla sua morte e rivalutati in questa fase storica. Per approfondimenti si rimanda a Keene (2006, pp. 232-233).

Le stampe *ukiyo-e* forniscono a Kafū anche un modo per ricercare la bellezza per superare i dolori del presente. È nel simpatizzare con i maestri *ukiyo-e* che si trova la motivazione chiave che spinge Kafū a valutare l'*ukiyo-e* in questo periodo storico e che distingue il suo elogio alle stampe da quello dei *connoisseurs* stranieri.

Il valore dell'*ukiyo-e* non si ferma soltanto all'arte come sostengono gli stranieri, al contrario mi fa provare una consolazione spirituale come fosse una vera religione. Questa arte speciale è stata sviluppata dalle mani di cittadini oppressi ed è giunta bene a compimento nonostante abbia ricevuto costantemente persecuzioni dal governo. Le opere della scuola Kanō, ovvero l'accademia giapponese del diciottesimo secolo, che possedeva il patrocinio del governo, non sono assolutamente giunte a narrare ai posteri lo splendore artistico di quest'epoca. Questo, al contrario, non è che certamente merito dei *machi eshi* [i pittori della città], che erano sottoposti alla pena delle manette ed esiliati in isole lontane. L'*ukiyo-e* non è che il segreto canto di trionfo che mostra lo spirito del popolo sottoposto alle oppressioni del governo. Non è forse la prova della vittoria di un'arte autentica e libera, in opposizione alla falsità dell'arte del governo? (KZ, vol. 10, pp. 146-147).

Kafū esalta i risultati dei maestri *ukiyo-e* perché, pur essendo ostacolati dallo shogunato e continuamente vessati dalle persecuzioni e dalla censura, hanno saputo rappresentare e tramandare ai posteri lo spirito dell'epoca. Nel sentimento di simpatia che prova per loro, Kafū riflette sul problema della censura. Dopo il suo ritorno in Giappone e dopo l'incidente Kōtoku del 1910-1911, le opere di Kafū erano state in più occasioni bersaglio dei censori. Non è difficile comprendere che ciò che Kafū specialmente apprezza dell'*ukiyo-e* è lo spirito di contestazione, di dissenso e di critica nascosto all'interno di queste stampe. Ne traspare la necessità per Kafū di lottare per la produzione dell'arte in Giappone, dove secondo lui questa sembra sempre più ostacolata.

Infine, le parole con cui chiude il saggio, forniscono di nuovo una critica alle autorità giapponesi poiché a suo giudizio non hanno saputo riconoscere il valore artistico e culturale delle stampe *ukiyo-e*, per cui i migliori esemplari, che dovrebbero restare per sempre in Giappone, si trovano ormai all'estero (KZ, vol. 10, p. 155). Certamente l'utilizzo di tali parole in chiusura può sembrare un'esagerazione. Tuttavia, bisogna notare che questo testo fu pubblicato sulla rivista *Chūō kōron*, per cui Kafū aveva chiara intenzione di risvegliare e smuovere la coscienza di un pubblico vasto al rispetto del patrimonio artistico e culturale giapponese.

Kojima Usui pubblicò *Ukiyo-e to fūkeiga* (L'*ukiyo-e* e le rappresentazioni di paesaggio) nell'agosto del 1914. Come Kojima specifica nella prefazione dell'opera, questo saggio ripercorre lo sviluppo storico dell'*ukiyo-e* ponendo particolare attenzione sulle stampe di paesaggio del maestro Utagawa Hiroshige. L'autore giustifica questa scelta facendo notare che esiste già una biografia in giapponese riguardo Hokusai, l'*Hokusai den*, compilato da Iishima Kyoshin nel 1893; al contrario, le informazioni in giapponese su Hiroshige si limitano soltanto ad una o due pagine dello *Zōho ukiyo-e ruikō*. Kojima aggiunge che una delle motivazioni per cui scrive su Hiroshige è perché ha constatato con estrema meraviglia che all'estero sono nu-

merose le ricerche su Hokusai, ma su Hiroshige esistono solamente due o tre saggi (KUZ, vol. 13, p. 6).¹⁴

Secondo punto che vale la pena prendere in considerazione è il periodo storico che viene analizzato: si tratta dell'epoca Bunka-Bunsei (1804-1830) fino a prima dell'era Meiji, ovvero l'ultima fase del periodo Edo. Kojima dichiara di non essere interessato a quello che è considerato il «periodo d'oro» dell'*ukiyo-e*, ovvero i periodi che vanno da Meiwa-An'ei (1764-1781), a Tenmei-Kansei (1782-1798), ma piuttosto li evita. È interessato, invece, all'epoca vicina alla fine del periodo Edo in cui «l'esistenza dell'*ukiyo-e* era permessa» e che sente più vicino a lui, non solo temporalmente, ma anche sentimentalmente (KUZ, vol. 13, p. 3). Questo sentimento si riferisce al senso di nostalgia che Kojima prova nei confronti dei paesaggi e della natura che ha vissuto da bambino, e al suo timore che questi scompaiano per sempre.

Inoltre, Kojima aggiunge, utilizzando un lessico che richiama la descrizione della montagna, di essere attratto «più che dal picco dello splendore» dalla «valle dell'oscurità» e afferma che «tra violente vicissitudini, in modo naturale si è aperto un varco di una nuova arte» e questa nuova arte è rappresentata dalle stampe di paesaggio di Hiroshige che «in un periodo di decadenza hanno iniziato a dare una luce di rinascita» (KUZ, vol. 13, pp. 3-4).

[...] tuttavia, sebbene io qui descriva e commenti su Toyokuni e Kuniyoshi e sul loro periodo storico, il motivo per cui ho reso il soggetto Hiroshige e la parte centrale la rappresentazione di paesaggi, è perché ho notato sorprendentemente che la creazione più notevole di questo periodo di decadenza non si trovi nelle stampe di donne o di attori kabuki, ma nelle stampe di paesaggio e nei due artisti Hokusai e Hiroshige. Nella storia dell'arte giapponese questo li ha spinti ad una posizione unica e da questa direzione un varco di una nuova arte si è aperto e ha esercitato influenze fino all'epoca successiva, e adesso si lega profondamente e in maniera consanguinea all'arte contemporanea, soprattutto a quella che dà valore alle impressioni (KUZ, vol. 13, p. 4).

Kojima, infatti, sostiene che nonostante nel periodo Bunka-Bunsei le rappresentazioni di belle donne e attori kabuki di Toyokuni III e i cruenti guerrieri di Kuniyoshi abbiano portato a compimento e conclusione l'arte tradizionale degli inizi del periodo Edo, sono stati Hokusai e Hiroshige a ravvivare con una ventata di innovazione lo stile delle *ukiyo-e*. Aggiunge, poi, che è stato proprio questo l'elemento che ha esercitato maggiore influenza nello sviluppo dell'arte moderna occidentale, come la corrente dell'Impressionismo. Nonostante nella storia dell'arte moderna questo fattore sia innegabile, è anche vero che le stampe di paesaggio furono apprezzate particolarmente dagli occidentali perché possedevano degli elementi compositivi,

¹⁴ Riguardo i testi che ha usato come fonti, Kojima in *Uesuton megurite* (Su Weston) cita J.S. Happer, direttore di un'azienda petrolifera, come collezionista di stampe *ukiyo-e* che si è impegnato nello studio di Hiroshige. Kojima dice: «Anche io, quando ho scritto la biografia di Hiroshige (*L'ukiyo-e* e le rappresentazioni di paesaggio, pubblicato nel terzo anno Taishō), ho appreso molto da quello che Happer aveva scritto» (KUZ, vol. 10, p. 290).

come la prospettiva lineare rinascimentale, estremamente familiari e inconsciamente comprensibili ai loro occhi (Inaga, 1983).

Kojima, inoltre, continua spiegando che nonostante Hiroshige sia nato nella medesima epoca di Toyokuni III e Kuniyoshi e nonostante le sue opere posseggano una qualche influenza negativa propria della decadenza, ha saputo nascondere nella splendida forma esteriore un contenuto che fa risvegliare. Questo contenuto scuote gli spettatori dal torpore in cui la ripetitività dei soggetti stava diventando manieristica, portando nuove tematiche come le rappresentazioni di paesaggi solitari e silenziosi, immersi nella natura e nello scorrere delle stagioni. Secondo Kojima, il punto di forza di Hiroshige è stato guardare intensamente alla natura e questa aderenza alla natura è esattamente ciò che l'ha fatto sopravvivere, insieme al gusto delle belle linee e all'armonia di colori che ha saputo usare (KUZ, vol. 13, pp. 4-5).

[...] Poi ciò oltrepassando l'oceano ha provocato influenza nell'arte occidentale e una corrente inversa è giunta nuovamente alle rive della sua terra d'origine; mi pare di sentire in qualche modo il sussurro di quella corrente. In un certo senso, le sue rappresentazioni di paesaggio al momento sono quello che sento più vicino a me, quelle che più mi si confanno; sento che il fascino delle città giapponesi e l'atmosfera della natura giapponese mi arrivano armoniosamente al cuore. Poi, la fusione e l'unione che io ricerco, nella natura, sono visibili senza nessun tipo di spiegazione né di richiesta, e mi fanno rivivere l'affezione per la terra dove sono nato e la nostalgia di quando ero bambino (KUZ, vol. 13, p. 5).

La paura che il paesaggio cambi velocemente e in maniera irrecuperabile è palpabile. Per questo una delle ragioni per cui Kojima scrive sulle stampe è il timore che questi paesaggi scompaiano per sempre, e da qui si comprende che l'attenzione di Kojima alla natura e alla sua espressione nell'arte sia molto forte. Pertanto, Kojima, similmente a Kafū, oltre ad apprezzare il valore artistico delle *ukiyo-e*, le collezionava e ne scriveva perché temeva che i paesaggi naturali e cittadini che erano rappresentati nelle *ukiyo-e* stessero velocemente scomparendo e andassero salvati a tutti i costi. In questo saggio, la nuance di nostalgia per i tempi passati e la necessità di proteggere e tramandare le opere di Hiroshige rimangono le caratteristiche predominanti.

The Spirit of Japanese Art (Lo spirito dell'arte giapponese) fu pubblicato da Noguchi Yonejirō nel 1915 in lingua inglese e dedicato ad Edward F. Strange (1862-1929), collezionista e studioso di stampe *ukiyo-e*. Noguchi qui non tratta unicamente di stampe *ukiyo-e*, ma fa una digressione iniziale fino al periodo Ashikaga (1336-1573), per poi passare a dedicarsi ad alcuni grandi nomi di maestri *ukiyo-e* come Utamaro, Hiroshige e Kyōsai (1831-1889). Tra questi però, in questo testo, manca singolarmente quello di Hokusai. A differenza dei testi di Kafū e Kojima, *The Spirit of Japanese Art* non spicca per qualche ragione in particolare, se non per descrizioni liriche e paragoni frequenti con artisti dell'arte europea; rimane difficile comprendere se ci fosse un motivo cardine e originale per cui Noguchi fosse attratto dalle stampe *ukiyo-e*. È più comprensibile pensare che Noguchi semplicemente si fosse trovato al centro del fenomeno del giapponismo in Gran Bretagna e abbia cercato di

dare il suo contributo alle ricerche sia straniere che giapponesi, scrivendo in entrambe le lingue. Tuttavia, una prospettiva interessante si ha quando Noguchi descrive le donne di Utamaro, affermando che può disquisire e criticare le opere di Hiroshige o Hokusai, ma si trova disarmato dalla bellezza delle donne disegnate da Utamaro, «in una parola, tutti i sogni appaiono adesso, poi scompaiono, dalle linee più meravigliose della sua arte» (Noguchi, 1915, p. 34). Inoltre, se si vuole rintracciare una sorta di critica ai cambiamenti della società giapponese tra la fine del periodo Edo e l'inizio dell'era Meiji, la si può trovare quando dice:

[...] la grande Restaurazione Meiji (1866) fu annunciata e il feudalesimo che aveva prosperato per circa trecento anni cadde al suolo. Tutto il Giappone fu gettato allo stesso tempo nell'abisso del tumulto e del cambiamento sociali; sotto la rapida invasione straniera perse completamente il controllo. Quello che si fece fu distruggere il vecchio Giappone, pensando che ciò fosse appropriato, e perfino saggio. È stata l'epoca più buia per l'arte; quando la gente non sapeva della sicurezza della propria esistenza, va da sé che non aveva tempo per ammirare l'arte e spendere denaro per essa. È assolutamente miracoloso pensare a come gli artisti riuscissero a vivere; ci sono, ovviamente, molte storie struggenti su di loro (Noguchi, 1915, p. 52).

C'è un sentimento di perdita dell'espressione artistica elegante del passato, ma non si sviluppa in una critica più mirata, né mostra il desiderio di condividere le storie e le difficoltà degli artisti in quegli anni. Il sentimento di nostalgia per i tempi andati non viene esaltato particolarmente.

7. Conclusioni

Kojima, Noguchi e Kafū sono nati in un periodo di cambiamenti per il Giappone, sono stati tra i primi ad avere la possibilità di vivere all'estero per lunghi periodi, di studiare profondamente la cultura occidentale e di intessere rapporti proficui con stranieri che apprezzavano e ammiravano le stampe *ukiyo-e* come vere e proprie opere d'arte. La loro competenza in lingue straniere, come il francese, l'inglese e anche il tedesco, permetteva loro l'accesso a fonti che ad altri giapponesi contemporanei erano precluse. Tuttavia, tutti e tre erano cresciuti con una forte formazione di stampo tradizionale. È probabile che avessero intuito inconsciamente che per comprendere e per sapere apprezzare le stampe *ukiyo-e* ad un livello più profondo erano necessarie anche molte altre conoscenze che gli occidentali ignoravano. Ritengo che la loro esperienza all'estero e l'integrazione con le loro conoscenze sulla tradizione letteraria e culturale giapponese abbia dato loro inconsapevolmente un grande vantaggio e abbia permesso loro di avere una visione dell'arte giapponese pionieristica per l'epoca.

Kojima era interessato alle stampe di paesaggio perché era affascinato dalla montagna e dalla sua rappresentazione. Aveva capito che su Hiroshige c'erano ancora

poche ricerche e voleva dare un impulso al riconoscimento di questo grande maestro di paesaggio anche in Giappone. Noguchi appare tra i tre il più poetico e lirico, ma ha certamente il merito di avere scritto sia in giapponese che in inglese e di avere continuato negli anni l'attività di promozione delle stampe con numerose conferenze all'estero. Kafū era consapevole del divario tra gli studi sull'*ukiyo-e* all'estero e quelli in Giappone, possedeva delle conoscenze sulla cultura Edo che hanno contribuito in maniera decisiva ai suoi saggi sull'*ukiyo-e*. L'*ukiyo-e* stessa diviene un mezzo per criticare la società a lui contemporanea ed elogiare l'arte che ha saputo sfidare la censura e le oppressioni del governo.

Questo articolo rappresenta un tentativo di analizzare le motivazioni e i diversi approcci che hanno portato questi scrittori, accomunati da esperienze simili, a occuparsi di stampe *ukiyo-e* in un periodo storico in cui in Giappone si faticava ancora ad apprezzarle e catalogarle come opere d'arte.

Riferimenti bibliografici

- Burty, Philippe (1872). "Japonisme", *La Renaissance: Littéraire et Artistique*, 4, pp. 25-26.
- Chiba-shi bijutsukan enshū (2022). *Japonisumu: Sekai o miryoku shita ukiyoe Ukiyo-e viewed through Japonisme*, Chiba-shi bijutsukan.
- Follaco, Gala Maria (2022). "The Sound, the Body, the Classics: Nagai Kafū and Traditional Theater", *Studies in Japanese Literature and Culture*, 5, pp. 107-129.
- Fujioka, Nobuko (2002). "Vision or Creation? Kojima Usui and the Literary Landscape of the Japanese Alps". *Comparative Literature Studies*, 39 (4), pp. 282-292.
- Gluck, Carol (1998). "The Invention of Edo." *Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan*, pp. 262-284.
- Inaga, Shigemi (1983). "La Reinterpretation de la perspective lineaire au Japon (1740-1810) et son retour en France (1760-1910)". *Actes de la recherches en sciences sociales*, 49, pp. 29-45.
- Iwabuchi, Reiji (2016). "Meiji, Taishō ni okeru Edo no shōhinka: Mitsukoshi yakkaten no Genroku moyō to Edo shumi sōshutsu o megutte". *Kokuritsu rekishi minzoku hakubutsukan kenkyū hōkoku*, 197, pp. 49-104.
- Keene, Donald (2006). *Frog in the Well: Portraits of Japan by Watanabe Kazan, 1793-1841*. New York: Columbia University Press.
- Kobayashi, Tadashi; Ōkubo, Jun'ichi (1994). *Ukiyo-e no kanshō kiso chishiki*. Tōkyō: Shibundō.
- Kojima, Usui (1979-1987). *Kojima Usui zenshū* [KUZ], Tōkyō: Taishūkan shoten.
- Minami, Asuka (2005). "Nagai Kafū no ukiyoe kenkyū: Japonisumu no shiza". *Nihon kindai bungaku*, 72, pp. 58-72.
- Minami, Asuka (2015). *Kokkyō wo koeta Nihon bijutsushi – Japonisumu kara japonoroji he no kōryūshi 1880-1920*. Tōkyō: Fujiwara shoten.
- Minami, Asuka (2016a). "1910 nendai no bungakusha ni yoru ukiyoe saihyōka no kenkyū: Nagai Kafū to Kojima Usui wo chūshin ni". *Japonisumu kenkyū*, 36, pp. 66-71.
- Minami, Asuka (2016b). "Nagai Kafū no ukiyoe kenkyū: Gonkūru no Utamaroden hei ni Hokusaiden o chūshin ni". *Kokubungaku kenkyū*, 179, pp. 14-27.

- Minami, Asuka (2024). "Nagai Kafū Edo geijutsuron no seiritsu: Posuto Japomisumu no ukiyoe kenkyū". *Sagami joshi daigaku kiyō*, 87, pp. 1-19.
- Minoru, Tetsuka (1974). "Kojima Usui cho ukiyo-e to fūkeiga wo megutte", *Ukiyo-e geijutsu*, 38, pp. 18-26.
- Nagai, Kafū (1992-2011). *Kafū zenshū* [KZ], Tōkyō: Iwanami shoten.
- Naitō, Masato (2020). "Kindai no bungakusha ga toraeta, ukiyo-e geijutsu: miteikō, mikōkai shokan ga monogatari mono...Akutagawa Ryūnosuke to Noguchi Yonejirō". *Geijutsugaku*, 24, pp. 63-78.
- Nakachi, Sachi (2021). "Noguchi Yonejirō no eibun Nihon bijutsuron to kaigai to no kōyū". *Tsuru bunka daigaku daigakuin kiyō*, 25, pp. 55-71.
- Nakano, Mari (2010). "Nagai Kafū to Edo nosutarujia: Edo shumi sakuhin ni kōchiku sareta sekai (Tokushū kindai to nosutarujia)". *Kikan Nihon Shisōshi*, 77, pp. 108-127.
- Nakano, Mari (2012). "Bungakusha no ukiyoe kenkyū: Nagai Kafū to Noguchi Yonejirō no manazashi wo tōshite". *Ukiyo-e kenkyū: Ōta kinen bijutsukan kiyō*, 2, pp. 27-49.
- Noguchi, Yone (1915). *The Spirit of Japanese Art*, London: John Murray.
- Noguchi, Yonejirō (1903). *From the Eastern Sea 4th Edition*, Tōkyō: Fuzanbō.
- Noguchi, Yonejirō (1905). *Eibei no jūshannen*, Tōkyō: Shun'yōdō.
- Noguchi, Yonejirō (1926a). *Utamaro, Hokusai, Hiroshige ron*. Tōkyō: Daiichi shobō.
- Noguchi, Yonejirō (1926b). *Harunobu to Kiyonaga*. Tōkyō: Daichi shobō.
- Noguchi, Yonejirō (1933). *Tamashii no kiroku tokuhon*, Tōkyō: Kinseidō.
- Okada, Takahiko (1976). "Edo shumi to sono tokushusei: Nagai Kafū - shōchō to dōkei tokushū". *Gendai shitecho*, 19 (4), pp. 101-105.
- Ōkubo, Jun'ichi (2000). *Ukiyoe: Karāban*. Tōkyō: Iwanami shoten.
- Sasaki, Shunsuke (2021). "Yama o aruku, yama o egaku: Kojima Usui no fūkeiron". *Bunka* 1-2, pp. 1-19.
- Satō, Dōshin (2016). "Bijutsu, bijutsushi, bijutsushigaku no naka no ukiyoe". *Bijutsu forum* 21 (34), pp. 48-52.
- Seidensticker, Edward (1965). *Kafū the Scribbler: The Life and Writings of Nagai Kafū, 1897-1959*. Ann Arbor, Michigan: Center for Japanese Studies.
- Sugawara, Mayumi (2022). "Merits and demerits in the study of ukiyo-e: Issues stemming from how ukiyo-e is regarded in modern Japan". *UrbanScope*, 13, pp. 1-14.
- Tada, Kurahito (2017). *Nagai Kafū*. Tōkyō: Tōkyō daigaku shuppankai.
- Takahashi, Toshio (1983). *Nagai Kafū to Edo bun'en*. Tōkyō: Meiji shoin.
- Takahashi, Toshio (2002). "Nagai Kafū to kaiga (ukiyo-e): Edo geijutsuron o megutte no ichi, ni no shōron", *Kokubungaku: kaishaku to kanshō*, 67 (12), pp. 37-42.
- Takashina, Shūji, trans. Matt Treyvaud (2021). *Japanese Art in Perspective: East-West Encounters*, Tokyo: Japan Publishing Industry Foundation for Culture.
- Wada, Keiko (2001). "Noguchi Yonejirō no Rondon 11: Ukiyo-e e no omāji". *Ōsaka gakuin daigaku gaigokugo ronshū*, 44, pp. 61-81.
- Yokohama Bijutsukan (2007). *Kojima Usui hanga korekushon: Yama to bungaku, soshite bijutsu*. Tōkyō: Taishūkan shoten.