



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale  
in Lingue e Civiltà dell'Asia e dell'Africa  
Mediterranea (LICAAM)

Tesi di Laurea

—

Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

## **La dualità delle Yokohama shashin**

Le fotografie souvenir come mezzo di diffusione di stereotipi  
culturali

### **Relatrice**

Ch.ma Prof.ssa Silvia Vesco

### **Correlatore**

Ch. Prof. Toshio Miyake

### **Laureanda**

Helena Durante  
Matricola 832691

### **Anno Accademico**

2018 / 2019

## 要旨

横浜写真というのは、手で彩色されたアルブミンプリントのことであり、浮世絵の美しさと似ている。19世紀半ばに生まれ、横浜写真の作品は風景と日本の伝統的な文化のものが多い。ところが、大きな変化があった時期で、横浜写真の被写体は実際にあったものと少し違っていた。

1868年に明治維新が起き、明治政府と明治天皇は近代化行動を進め、様々な変化があった。したがって、日本社会は非常に変わり、江戸時代の伝統的な形式は徐々に消え、新しい科学技術、輸送機関、服装とファッションなどが生まれた。それに、欧米化運動もあったので、社会のイメージは非常に外国からの影響があり、モダンな洋風建築や店の英語看板が多くあった。ところが、このモダンな風景が横浜写真では見られない。その結果、その時代の多くの写真は写真館で製作され、江戸時代の風俗を似せるために役者や舞台美術が使われた。

横浜写真は、外国人や外国旅行者に向け土産として生まれ、輸出品としてヨーロッパやアメリカにと輸出された。その写真はエキゾチックな日本のイメージを与えたので、とても気があり、商業的にも成功だった。この撮影は過去の記憶として評判があったけれども、当時の社会の真正な記録として好まれた。それから、横浜写真は西洋の社会で当時日本の実際のイメージとして海外で普及していたので、誤解や先入観を与えてしまったかもしれない。このことについての資料は少ない。研究者が横浜写真と浮世絵の関係を詳しく調べたものはあるが、横浜写真が西洋社会に与えた影響についてはまだあまり調べられていない。

この卒業論文では、まず横浜写真について説明し、撮影の含み結果を調べ、その写真と海外社会の文化映像想像の関係を検討する。本稿は四つの章から成り立っている。

第一章には、まず日本歴史的背景を解説し、それから写真技術の導入や日本での独自の進化について説明する。最初の写真機材は1848年に出島でのオランダ船との貿易で日本に入ってきた。だが、当時の写真技術は難しい点が多く、初めて日本人が撮影したのは1857年だった。日本で写真技術は外国写真家によって普及され、1860年ぐらいまでは日本に関して写真は外国人が撮影していた。それから、写真技術の発達により、アマチュア日本写真家が次第に増え、外国写真

家のように撮影をするようになった。写真の技術は幕末時代、そして明治維新に  
進歩した。近代化と共に日本のイメージは変化し、欧米化運動につれて社会は洋風  
なものを取り込んだ。1872年に撮影された明治天皇の最初の写真は、写真技術  
と近代化の象徴だった。

第二章は、横浜写真に関して説明し、この写真の歴史や特徴や経済発展も  
述べる。この写真は、幕末時代から1900年ぐらいにかけて撮られ、まずは横浜  
開港に限られたが、やがて他の港や首都圏でも多くの写真が撮られた。横浜写真の  
創始者はイタリア系イギリス写真家フェリーチェ・ベアトと言われている。確かに  
大きな影響を与え、アルブミンプリントの彩色を導入し、主題や販売フォーマット  
も選択した。その結果、ベアトの写真がその当時の写真の基準になった。また、  
写真の彩色は横浜写真の芸術性を高める重要な要素のひとつとも言える。それで、  
浮世絵と横浜写真に共通点があることもあり、外国人に写真が好まれた。例えば、  
浮世絵にも横浜写真にも彩色があった。また、同じ構図が使われた。それでも、  
日本市場より外国市場で横浜写真の人気は高かった。外国人とは異なり、日本人に  
は横浜写真の人気は低かった。

第三章は、横浜写真の消費主義的な側面に関して説明した後で、フェリーチェ・  
ベアトや日下部金兵衛の重要な役割を分析する。横浜は一般的に外国旅行者が  
買い、土産写真として研究者から呼ばれた。したがって、この写真は西洋に普及  
していたので、当時の日本について誤解を与えたかもしれない。横浜写真のテーマ  
は昔の伝統的な日本の風俗だったが、その頃は状況が変わっていたので、写真は真  
の日本を表していなかった。しかし、西洋は古く、伝統的であり、エキゾチックな  
日本のイメージを求めたので、その写真は広く普及した。そうすると、西洋では  
それらの写真を通して日本のイメージを作ることはできたが、撮影されたものが、  
当時の実際の日本と異なる点が多くあることは問題とされなかった。なお、多くの  
写真家の中では、フェリーチェ・ベアトと日下部金兵衛は最も有名で多作な写真家  
と言われているので、二人の特徴を比較するのは大切だ。

最後の章は、19世紀の西洋社会に横浜写真の普及の含意を調べる。その頃、  
明治近代化は急速に進んでいたため、いくつかの横浜写真の被写体はその時代には  
ない昔にあったものばかりだった。しかし、実際には西洋社会が昔のテーマより  
を好んだので、横浜写真は真の19世紀の日本のイメージとして普及した。  
したがって、日本社会に関して様々な誤解やステレオタイプが生まれ、現在に至る

まで残っている。さらに、その写真は他の情報伝達から複製され、例えば本とか雑誌とか旅行ガイドなどがその撮影を使われた。そうすると、横浜写真の象徴強さが高まり、今日も横浜写真は「古く伝統的本当の日本」のイメージを与えている。最後に、横浜写真の複製や変形の例として、エメ・アンベールの「幕末日本図絵」のいくつかページを調べる。

確かに横浜写真の美しく、写真と浮世絵の美的感覚が似ていることも、は世界中に有名だろう。しかし、どのようにこの写真が西洋社会に日本のイメージを与えたかを考えることは重要だと思っている。

## Indice

INTRODUZIONE	5
1 - LA MODERNIZZAZIONE MEIJI E L'INTRODUZIONE FOTOGRAFICA	9
1.1 Il contesto storico giapponese	9
1.2 L'introduzione e l'evoluzione della fotografia	11
2 - LA SCUOLA DI YOKOHAMA	16
2.1 La nascita e lo sviluppo	16
2.2 Fotografie per gli occidentali e per i giapponesi	27
3 - LA FOTOGRAFIA SOUVENIR	34
3.1 Il marketing e lo stereotipo	34
3.2 Felice Beato e Kusakabe Kinbei	36
4 - UNA FOTOGRAFIA STEREOTIPATA	58
4.1 Un terreno fertile per i <i>clichés</i>	58
4.2 Esempi concreti	62
CONCLUSIONI	73
GLOSSARIO	75
BIBLIOGRAFIA	77
SITOGRAFIA	79
INDICE DELLE IMMAGINI	80

## INTRODUZIONE

La fotografia arrivò in Giappone nella metà del diciannovesimo secolo, all'alba degli avvenimenti politici e sociali che cambiarono il volto del Paese. Nel 1854 il Paese si riaprì dopo più di due secoli di chiusura a seguito delle spedizioni dello Statunitense Commodoro Perry, e lasciò entrare in modo graduale sempre più occidentali nei principali porti aperti. La società giapponese vide la fine della lunga epoca feudale e con la restaurazione Meiji il potere governativo tornò nelle mani dell'imperatore, il quale decise di modernizzare velocemente il Paese, cercando di renderlo competitivo e portandolo al livello dei grandi stati occidentali. Questi avvenimenti storici crearono un terreno fertile per la fotografia, rendendola mezzo prediletto per riprendere le ultime sfaccettature di una società che stava cambiando rapidamente e testimoniare gli avvenimenti che si susseguirono nel territorio.

Inizialmente ad approfittare del mezzo di riproduzione della realtà furono i fotografi occidentali, guidati da una fervida curiosità e dalla possibilità di immortalare le prime immagini di questo stato sconosciuto e diverso, si dilettarono a riprendere i soggetti che ai loro occhi erano più strani ed esotici. Successivamente, vedendo la notevole popolarità che riscossero tra i connazionali, intuirono le reali potenzialità economiche delle loro fotografie e avviarono dei veri e propri studi fotografici. Tra i più famosi e affermati fotografi occidentali in terra nipponica spicca Felice Beato, il quale riuscì a comprendere le esigenze di mercato e fonderle con una sensibilità compositiva apprezzata particolarmente dai consumatori occidentali. Le sue fotografie si fecero portavoce di un mercato che richiedeva dei souvenir, delle immagini reali di un paese sconosciuto ed esotico, con una domanda continua fino agli inizi del Novecento.

Parallelamente allo sviluppo economico, i fotografi occidentali istruirono e guidarono i giapponesi nella tecnica fotografica, sia perché necessitavano di aiuto vista la grande richiesta di fotografie dall'occidente, sia perché il popolo giapponese si mostrava piacevolmente curioso e coinvolto da questa innovazione. Così facendo i giapponesi rubarono pian piano la scena ai loro mentori occidentali, facendosi portavoce di un serie di fotografie souvenir conosciute e apprezzate ancora al giorno d'oggi, le cosiddette fotografie della Scuola di Yokohama.

Le *Yokohama shashin* sono fotografie all'albumina colorate a mano che riprendono soggetti della tradizione culturale giapponese e, molto spesso, sono state messe in relazione alle stampe *ukiyo-e* per la loro similarità compositiva ed estetica. La loro richiesta era altissima e si diffusero in Occidente in modo veloce e proficuo, venendo a loro volta riprese e riprodotte da altri media del tempo, come quotidiani, guide turistiche e libri informativi. La carica figurativa di queste fotografie era molto importante nell'Occidente del diciannovesimo secolo, in quanto erano le prime immagini presumibilmente realistiche e autentiche che riprendevano un paese esotico e

diverso, e mettevano ancora più in luce le differenze che esistevano tra la cultura occidentale e quella orientale. Tuttavia una peculiarità significativa, e molto spesso non palesata all'epoca, è che la maggior parte di queste fotografie sono raffinate *mise en scène*, create in studio da soggetti ingaggiati come attori, in quanto le reali condizioni sociali non erano più le medesime e proponevano un'incalzante modernizzazione che non era piacevole all'occhio occidentale. Queste immagini sono, quindi, dense di stereotipi culturali e pregiudizi sulla società giapponese di metà e fine Ottocento, apprezzate sicuramente per la bellezza estetica e figurativa, ma non questionate sulla autenticità della scena ripresa.

Oltre all'ampia diffusione delle fotografie come souvenir e *mementi* della Terra del Sol Levante, queste immagini vennero sfruttate da pubblicazioni informative sul Giappone, come quotidiani, riviste, libri e guide turistiche che le riprodussero tramite l'incisione o le presero come modelli per la creazione di schizzi e disegni, e le accompagnarono alle nozioni più o meno veritiere degli autori che erano entrati in contatto con la società nipponica. La riproduzione tramite altri mezzi di comunicazione ampliò notevolmente il raggio di influenza delle fotografie, sia nello spazio che nel tempo, rendendole autentiche fonti visive della tradizionalità giapponese ed eterne immagini del "vero Giappone", quello scevro dalle contaminazioni di industrializzazione e modernità.

La non autenticità delle scene riprese dalle *Yokohama shashin* è sempre stata citata dagli studi sulla prima fotografia giapponese, dandola quasi per scontata, tuttavia è importante approfondire che risvolti abbia avuto sulla società occidentale dell'epoca e come abbia collaborato a diffondere delle concezioni e nozioni sbagliate del Giappone che, in misure e pesi diversi, sopravvivono ancora oggi nella società contemporanea.

Questo elaborato cerca, quindi, di mettere in luce i possibili risvolti che queste fotografie ebbero sull'universo immaginativo e culturale che gli occidentali avevano della società giapponese. Nel primo capitolo verrà analizzato il contesto storico giapponese nel momento dell'introduzione fotografica, ponendo particolare enfasi nei cambiamenti che stavano per attuarsi e che avrebbero cambiato il volto della società. L'analisi del contesto storico è cruciale per leggere in modo chiaro e consapevole queste fotografie, non solo come immagini, ma come mezzi simbolici portatori di significato, che crearono dei meccanismi particolari in un momento di grandi cambiamenti. Successivamente tratterà brevemente l'esordio della fotografia in Giappone, l'entrata della tecnica fotografica e l'assimilazione della stessa da parte della società. Un breve excursus per contestualizzare come la fotografia si sia inserita nel territorio e come la sua diffusione e evoluzione sia stata supportata dall'aiuto delle personalità occidentali.

Nel secondo capitolo verrà presa in esame la Scuola di Yokohama, illustrando la nascita e l'evoluzione delle fotografie, sottolineando sia il motivo per cui vennero create, sia il raggio di

diffusione potenziale che ebbero nel diciannovesimo secolo. Senza nulla togliere all'aspetto storico artistico ed estetico delle opere, è necessario sottolineare che le fotografie nacquero per delle esigenze di mercato, per delle richieste specifiche di una parte del mondo che era assetata di nozioni sull'esotismo giapponese. Successivamente, infatti, verrà trattato più in particolare il risvolto consumistico delle *yokohama shashin*, proponendo un confronto tra le richieste del mercato interno giapponese e quelle del mercato occidentale, mettendo in luce come queste immagini fossero ammirate e adorate, ma non furono molto influenti nel contesto nipponico. Lo scopo delle fotografie era dimostrare delle particolarità culturali della società giapponese, quindi il pubblico che più ne fece richiesta fu occidentale. Contestualmente il mercato giapponese adoperò l'innovazione fotografica in altri modi, cominciando a sfruttare il potenziale di utilità che la tecnica aveva, senza però privarsi un fenomeno simile alle *Yokohama shashin* ma a contenuti contrari, ovvero quello delle *Yokohamae*.

Nel terzo capitolo verrà trattato più in particolare il fattore consumistico della produzione delle fotografie, illustrando come la loro nascita e la diffusione rispondesse ad una richiesta precisa del mercato, e come queste divennero inevitabilmente delle fotografie souvenir che i primi visitatori riportarono a casa a ricordo del loro viaggio. La loro diffusione come fotografie souvenir fu estremamente ampia, non vennero acquistate solo dai turisti che man mano arrivarono in Giappone, ma furono acquistate anche da politici, militari e personalità importanti che per motivi di lavoro si trovavano in territorio nipponico e volevano portare con loro un ricordo di quei momenti. Il segreto della loro popolarità risiedeva nella scelta perfetta di soggetti e vedute adatte a soddisfare le richieste di esotico e tradizione passata che l'Occidente voleva vedere. A questo proposito Felice Beato fu uno tra i fotografi che più riuscì nell'intento di rispondere a tali esigenze, fondendo l'attitudine al marketing con una pratica e sensibilità fotografica notevoli. Verrà quindi presa in analisi la figura di Beato e del suo pupillo, Kusakabe Kinbei, come due dei fotografi più produttivi dell'epoca e ai quali sono attribuite la maggior parte di stampe che sono arrivate fino ai giorni nostri. Il loro apporto fu importante nella Scuola di Yokohama, sia per la standardizzazione dei temi prediletti, sia per le innovazioni tecnologiche, stilistiche ed estetiche che apportarono alle fotografie e che vennero seguite e imitate da una serie numerosa di altri fotografi che si specializzarono nelle *Yokohama shashin*.

Infine, nel quarto e ultimo capitolo verrà analizzato il risvolto nascosto di queste immagini, ovvero il modo in cui vennero recepite dall'Occidente. Comprendendo l'artificiosità delle scene riprese e la natura consumistica delle fotografie, è importante capire se la società occidentale concepisse questi scatti come reali ed autentici o se si preoccupasse di investigarne l'autorevolezza. Nella maggior parte dei casi le immagini venivano considerate reali spaccati di vita giapponese dell'epoca e a provarlo sono anche le loro riproduzioni che accompagnavano



i primi compendi e articoli informativi sul Giappone che si diffusero. Molti autori si servirono delle *Yokohama shashin* come immagini autentiche e veritiere per dare forma alle loro narrazioni, amplificando la risonanza che queste ebbero sia nello spazio che nel tempo. Un esempio lampante è il libro *Japan and the Japanese: illustrated* di Aimè Humbert che riporta svariate fotografie di Yokohama, tra cui alcune di Beato, come immagini autorevoli e attendibili, di cui se ne propone un confronto con alcuni frammenti di un album fotografico di Felice Beato.

# 1 - LA MODERNIZZAZIONE MEIJI E L'INTRODUZIONE FOTOGRAFICA

## 1.1 Il contesto storico giapponese

La fotografia arrivò in Giappone all'alba dei cambiamenti e delle rivoluzioni che avrebbero portato il Paese a inserirsi in un contesto internazionale e competitivo, ovvero nel cosiddetto periodo Bakumatsu 幕末 (1853-67), quando l'egemonia feudale stava per estinguersi, lasciando spazio al ritorno del potere imperiale e alla conseguente opera di modernizzazione del Paese.

Alla metà del diciannovesimo secolo, dopo le incalzanti richieste degli occidentali e in seguito all'ormai inevitabile sgretolamento di un sistema di potere non più consono ne capace di gestire un Paese in subbuglio, lo shogunato Tokugawa decise di aprire, in modo progressivo, le porte del Giappone, dopo più di due secoli di isolamento dalla scena mondiale, terminando così parzialmente la politica del *sakoku* 鎖国, ovvero del "Paese chiuso". Non fu una decisione molto condivisa dai piani alti del *bakufu* 幕府, ne tanto meno da molti *han* 藩 del territorio nipponico, ma fu inevitabile per mantenere la pace sia all'interno che all'esterno dell'arcipelago. Con il Trattato di Kanagawa, stipulato nel 1854 e preceduto da due spedizioni dello statunitense commodoro Matthew C. Perry con le temibili *kurofune* 黒船 (navi nere), vennero sanciti dei particolari rapporti mercantili ed economici tra il Giappone e gli Stati Uniti, che inaugurarono una serie di altri trattati con altri stati europei per forzare la riapertura del paese, permettendo l'attracco e l'assistenza di navi straniere in alcuni dei porti giapponesi<sup>1</sup>. In questo modo il Giappone iniziò gradualmente a riaprirsi verso la scena mondiale, assorbendo nuove informazioni utili e ponendosi quesiti sulla propria situazione.

Quest'apertura permise alla società giapponese di entrare in contatto con una nuova realtà, parzialmente sconosciuta e verosimilmente interessante, che proponeva nuovi mezzi, modi e pensieri ad un popolo che non aveva avuto per molto tempo rapporti con l'estero. Sebbene alcune informazioni e innovazioni occidentali arrivarono in Giappone anche precedentemente alla riapertura del Paese, grazie soprattutto ai *rangakusha* 蘭学者 (studiosi di cose olandesi) che sfidarono il severo divieto delle autorità feudali, fu solamente dopo la sempre più importante presenza degli occidentali nel Paese che si videro i primi effetti delle novità che questi portarono con loro. Una delle conseguenze più importanti di questi incontri fu la cospicua contribuzione ad alimentare le già presenti agitazioni sociali che auspicavano ad un

---

<sup>1</sup> Per approfondimenti vedere Rosa CAROLI, Francesco GATTI, *Storia del Giappone*, Biblioteca Universale Laterza 592, Bari, Editori Laterza, 2006, pp. 129-158.

cambiamento della situazione autoritaria e governativa nipponica, muovendo in favore di un ritorno del potere imperiale.

Fu così che nel 1868 il regime feudale Tokugawa riconsegnò i poteri all'imperatore, il quale diede il via alla cosiddetta restaurazione Meiji, creando uno stato più centralizzato sotto la sua egemonia e improntato a politiche di cambiamento e avanzamento tecnologico. Il ritorno del potere nelle mani dell'imperatore portò importanti novità nella società giapponese, a iniziare dalla veloce modernizzazione che questi impose a tutti i livelli. In tempi molto brevi la società nipponica si vide trasformata: nuove infrastrutture spuntarono tra le distese naturali, nuovi mezzi e conoscenze dilagarono tra la classe intellettuale e nuovi congegni tecnologici vennero messi a disposizione della classe lavoratrice; nuovi pensieri rimbalzarono tra i circoli filosofici e letterari, portando nuove visioni sociali anche tra le classi meno abbienti; nuovi stili di vita vennero profusi e si espansero a macchia d'olio, cambiando radicalmente l'immagine del popolo giapponese. Ed era proprio quest'ultimo, il cambiamento dell'immagine del Paese, che era un importante scopo nella mente dell'imperatore.

La modernizzazione venne messa in atto esattamente per fare in modo che il Giappone, nel minor tempo possibile e nel miglior modo possibile, fosse in grado di equipararsi agli stati occidentali. Inizialmente lo scopo era quello di raggiungere un determinato livello di potere simbolico ed economico da poter discutere con gli stati occidentali i Trattati Ineguali stipulati nel 1858, modificandoli per renderli più proficui per l'arcipelago e guadagnarsi l'indipendenza dalle nazioni coloniali; tuttavia la realtà di fondo era che il Giappone veniva definito ancora un popolo "primitivo" e non degno di far parte di un contesto internazionale. Per non diventare "vittima" dei colonizzatori occidentali e per entrare competitivamente in una scena mondiale doveva, quindi, accelerare il passo e mettersi alla pari con i suoi concorrenti, adottando tutto quello che rendeva loro più tecnologicamente avanzati e moderni, ovvero portando avanti delle politiche di modernizzazione e occidentalizzazione della società (da cui il motto *bunmei kaika* 文明開化, civilizzazione e illuminismo), che la cambiarono radicalmente in ogni sua sfaccettatura<sup>2</sup>.

Questi cambiamenti, oltre a modificare l'assetto economico e politico del Giappone, furono più palesemente visibili a livello di vita quotidiana dei singoli cittadini nei vari contesti urbani. Con l'adozione dei modelli occidentali la prima cosa che balzò agli occhi fu il cambiamento dello stile di vita, dagli abiti ai rapporti interpersonali, dalle piccole attività imprenditoriali alla proliferazione di nuovi esercizi commerciali. L'immagine della società giapponese stava rapidamente mutando e si avvicinava a quelle che erano le immagini dei principali centri urbani

---

<sup>2</sup> *Ibid.*

europei e americani. Le più caratteristiche e pittoresche sfaccettature della vita nipponica vennero sostituite da un modello internazionale che non lasciò spazio a quello che era stato il passato, il feudalesimo e i modelli tradizionali, i quali vennero ripresi solo successivamente, in uno sferzante nazionalismo nato per opporsi alla sempre più marcata occidentalizzazione<sup>3</sup>.

In questo contesto molto particolare di cambiamenti economici e sociali si intromise un'invenzione occidentale che si prestò perfettamente al periodo e si rese capace di documentare come la società rispose all'occidentalizzazione che le venne imposta: la fotografia. Questo nuovo strumento fu in grado di proporre non solo immagini del presente, ma si reinventò per proporre anche immagini del passato, che condizionarono gli immaginari culturali occidentali.

## 1.2 L'introduzione e l'evoluzione della fotografia

La nascita della fotografia venne annunciata nel 1839 dopo un connubio tra la tecnica del fisico francese Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) e l'invenzione del dagherrotipo a opera dell'inglese Louis Jacques M. N. P. Daguerre (1787-1851)<sup>4</sup>. La nuova invenzione viaggiò velocemente nel mondo, usata come strumento principale per documentare le civiltà e i paesi che vennero visitati dagli occidentali, andando a creare le prime documentazioni visive sulle civiltà che, fino ad allora, erano solamente state vividamente descritte.

In breve tempo la nuova invenzione arrivò anche in Giappone, si presume infatti che la prima macchina fotografica fu introdotta nell'arcipelago già nel 1848, quando, a Nagasaki, un commerciante olandese la vendette a un mercante giapponese, Ueno Shunnojō 上野俊之丞 (1790-1851), il quale la consegnò al feudo di Satsuma<sup>5</sup>. A differenza dei movimenti letterari e filosofici europei, la fotografia entrò nell'arcipelago in un periodo molto breve dalla sua nascita, anche se non ci sono prove tangibili dell'uso della tecnologia fino agli anni Cinquanta dell'Ottocento, infatti la fotografia del *daimyō* 大名 del feudo di Satsuma, Shimazu Nariakira 島津斉彬 (1809-58) (Fig. 1), del 1857 viene considerato il primo dagherrotipo creato da giapponesi in Giappone. Lo stesso *daimyō* incentivò i suoi servitori a documentarsi e specializzarsi sulla tecnica fotografica, portando alla creazione dei primi manuali sulla

---

<sup>3</sup> In Allen HOCKLEY, *Cameras, Photographs and Photography in Nineteenth-Century Japanese Prints*, Impressions no. 23, 2001, pp. 42-63.

<sup>4</sup> Ronald P. LOVELL, Fred C. ZWAHLEN, James A. FOLTS, *Two Centuries of Shadow Catchers: A History of Photography*, Delmar Publishers, Albany - New York, 1996, pp. 5-7.

<sup>5</sup> La stessa macchina venne, in realtà, comprata nel 1843, ma a causa di alcuni disguidi entrò in possesso del mercante solo nel 1848. OZAWA Takeshi, *The History of Early Photography in Japan*, *History of Photography*, vol. 5 (October 1981), pp. 285-303.

fotografia tradotti dagli scritti occidentali, per lo più olandesi <sup>6</sup>, che vennero studiati, approfonditi e arricchiti negli anni successivi, ma che furono un importante base di partenza per comprendere e applicare questo nuovo mezzo tecnologico.

Il primo decennio che seguì l'introduzione della fotografia nella terra del Sol Levante fu abbastanza inconcludente per i primi giapponesi che si confrontarono con essa. Le difficoltà erano molteplici, riuscire a tradurre e interpretare le documentazioni occidentali, essere in grado di mischiare sapientemente gli elementi chimici per far sì che il processo fotografico avvenisse, infine riuscire a reperire i materiali per potersi prestare a esperimenti e prove. Negli anni Cinquanta e Sessanta l'evoluzione della fotografia in Giappone fu in buona parte affidata alle mani più esperte degli occidentali, che governarono la scena fino alla piena adozione della tecnica dai giapponesi.

Il primo fotografo occidentale a sbarcare in terra nipponica, Eliphalet Brown Jr. (1816-86), pittore e fotografo statunitense che accompagnò il commodoro Perry nella sua seconda spedizione del 1854, inaugurò le prime spedizioni di fotografi occidentali che immortalarono e diffusero oltreoceano le prime immagini del Giappone<sup>7</sup>. La prima generazione di fotografi giapponesi degli anni Sessanta, ancora alle prese con la comprensione e l'applicazione del processo fotografico, fu istruita e seguita da fotografi occidentali, i quali gettarono le prime basi stilistiche e compositive per i fotografi della seconda generazione, ovvero quelli degli anni Settanta. Questi ultimi sono generalmente considerati i primi veri fotografi nipponici che scattarono le prime fotografie realmente giapponesi, ereditando il bagaglio occidentale, rielaborandolo in una certa misura e applicandosi a livello consumistico.

Esattamente in questo periodo inizia la storia della fotografia giapponese, come punto di partenza simbolicamente iconico la prima fotografia dell'imperatore Meiji <sup>8</sup> (fig. 2), scattata dal famoso fotografo Uchida Kuichi 内田九一 (1844-75).

Da quel momento la storia della fotografia prese due vie coesistenti ma distinte: da un lato un gruppo di fotografi si concentrarono e specializzarono nelle fotografie turistiche e di consumo di massa, considerando il valore artistico della tecnica, ma dando più voce al prospero guadagno che ne conseguì; dall'altro lato, un altro gruppo di fotografi, invece, si addentrò nei meandri della nuova tecnologia, investigando il senso della stessa come strumento artistico e comunicativo, facendola rientrare in un contesto di arte visiva e non di sola riproduzione della realtà. Infatti è proprio il concetto di "riproduzione della realtà" che fu alla base, anche per gli stati occidentali, della reale comprensione delle capacità espressive della fotografia, che le

---

<sup>6</sup> Anne Wilkes TUCKER, Dana FRIIS HANSEN, KANEKO Ryūichi, Joe TAKEBA, *The History of Japanese Photography*, Yale University Press, New Haven, 2003, pp. 16-19.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*

permise di essere considerata non solo come un semplice strumento di documentazione, ma in un più ampio senso di divulgazione e comunicazione.

Inizialmente i termini per definire la parola fotografia erano vari, specificavano per lo più il prodotto nella sua utilità di raffigurare principalmente vedute e ritratti. Solo successivamente, negli anni Sessanta dell'Ottocento, il termine per definire la fotografia divenne *shashin* 写真 (copia, o riproduzione, della realtà), inizialmente usato nel campo della pittura per definire quei dipinti che erano delle copie molto simili della realtà, connotando anche un cambiamento nella percezione della tecnologia e della sua utilità <sup>9</sup>.

Se le fotografie degli anni Sessanta e Settanta dell'Ottocento si limitarono a ritratti e vedute, successivamente, grazie anche alle innovazioni tecnologiche che permisero la ripresa di soggetti più vari e situazioni più impegnative, la concezione di fotografia mutò. Divenne non solo un mezzo per la ripresa della realtà come *memento* e documento, ma anche un potenziale mezzo espressivo dell'animo umano.

Le prime prove fotografiche, tuttavia, per quanto semplici e dai soggetti ripetuti, assumono un valore importante nell'esame della società giapponese, in quanto sono in grado di rivelarci come quest'ultima si sia rapportata con l'ondata di occidentalizzazione, come l'abbia assorbita e rielaborata e come si sia successivamente distaccata da essa. I cambiamenti che si susseguirono nel Paese vennero ripresi da fotografi occidentali e nipponici, ma le fotografie che più circolarono a livello mondiale in quel periodo non riportano tracce di questi stravolgimenti. Anzi, ripropongono una serie di tematiche e inquadrature che sono ricollegabili a momenti storici passati, a situazioni sociali che stavano lentamente scomparendo nel momento in cui vennero scattate tali immagini. Anche questa scelta di proporre immagini che si staccano dalla realtà è un importante tassello da esaminare nella storia della prima fotografia giapponese, in quanto caratteristica predominante di una specifica corrente fotografica che si sviluppò esattamente negli anni Sessanta dell'Ottocento e che fu portatrice di molte ambiguità: la Scuola di Yokohama.

---

<sup>9</sup> TUCKER, FRIIS HANSEN, KANEKO, TAKEBA, *The History of Japanese Photography*, pp. 26-27



Fig. 1 Ichiki Shirō, *ritratto di Shimazu Nariakira*, dagherrotipo, 1857.



Fig. 2 Uchida Kuichi, *ritratto dell'Imperatore Meiji*, fotografia al cloruro d'argento, 1872.



## 2 - LA SCUOLA DI YOKOHAMA

### 2.1 La nascita e lo sviluppo

La scuola di Yokohama, definita anche *Yokohama shashinha* 横浜写真派, è un genere fotografico che si sviluppò negli anni Sessanta dell'Ottocento nel porto aperto di Yokohama e nelle sue vicinanze, e che sopravvisse fino agli inizi del Novecento. La specifica collocazione di questa corrente è estremamente rilevante in quanto Yokohama, dopo la firma del Trattato di Kanagawa, divenne una città cruciale nel rapporto con l'estero, in quanto porto più vicino alla capitale, vi risiedevano moltissime personalità occidentali, da consoli a missionari, e generalmente era popolata da persone europee e statunitensi che intendevano visitare il Giappone nei limiti concessi dalle autorità. Questa massiva presenza occidentale contribuì fortemente alla creazione e espansione di questo genere fotografico, poiché furono proprio gli stranieri in terra nipponica a gettare le basi per la creazione delle fotografie definite *yokohama shashin* 横浜写真, e successivamente, alimentare il prospero mercato che portò queste fotografie alla popolarità.

I primi fotografi stranieri che operarono in base nipponica catturarono le peculiarità più pittoresche di una società che stava per cambiare volto e le riportarono in Patria, diffondendole e strutturando l'universo culturale giapponese negli occidentali. In quanto viaggiatori temporanei e indiscutibilmente curiosi di scoprire questa nuova civiltà, gli occidentali si avventurarono a immortalare il nuovo paese in cui si trovavano seguendo la tradizione europea di quel periodo della documentazione etnografica, producendo immagini di scene di vita comune, usi e costumi presenti nel territorio e immagini di vedute e architetture importanti<sup>10</sup>. Queste vennero inizialmente riportate in patria, dove attirarono curiosamente l'attenzione degli occidentali che ne richiesero delle copie, e vendute agli occidentali presenti nei porti giapponesi. Entrambe le situazioni furono cruciali per lo sviluppo della fotografia in Giappone, sia perché iniziarono il mercato estero di queste raffigurazioni, sia perché gettarono le basi per la creazione di studi fotografici autoctoni. I primi fotografi occidentali aprirono redditi esercizi mirati alla vendita delle fotografie al mercato estero<sup>11</sup>, venendo rimpiazzati successivamente dai loro discepoli giapponesi.

Fu esattamente il mercato, in un senso più ampio, a governare questa corrente stilistica, essendo le fotografie create per essere vendute all'estero, più che essere dedicate al consumo

---

<sup>10</sup> In Luke GARTLAN, *Types or Costumes? Refraining Early Yokohama Photography*, Visual Resources, Vol. 22 no. 3, 2006, pp. 239-263.

<sup>11</sup> Il mercato giapponese non era particolarmente interessato alle fotografie di Yokohama, come si vedrà successivamente al capitolo 2.2.

interno. Nel definire la Scuola di Yokohama un fenomeno consumistico, tuttavia, non si intende minimamente sminuire le raffinate fotografie che vennero prodotte, ma è necessario per distinguerle dalle stesse che erano dedicate al mercato giapponese e che si differenziano sensibilmente per soggetti e stile.

Le *Yokohama shashin* sono fotografie all'albumina, colorate minuziosamente a mano, vendute singolarmente o raccolte in album di cinquanta o cento immagini, che si rifanno ai soggetti citati precedentemente: vedute famose (fig.3) e *native types*<sup>12</sup> (fig. 4). Inizialmente gli europei instillarono questi contenuti fotografici in quanto il loro scopo era quello di documentare questa nuova società, come si nota in alcuni album di fotografi come Felice Beato (1834-1907) o William Saunders (1832-92), i quali riportavano le fotografie con annessa una dettagliata didascalia che illustrava la scena ripresa, spiegando dove si trovasse un dato luogo importante o cosa stesse facendo una determinata persona ripresa<sup>13</sup> (fig. 5). Successivamente i temi rimasero gli stessi, ma a seguito del mutamento delle condizioni sociali, le scene che venivano proposte non furono più iconiche del paese del Sol Levante agli occhi occidentali, in quanto progressivamente sempre più simili alle vedute delle capitali europee. Per questo motivo le foto iniziarono a essere concepite e eseguite interamente in studio, creando delle sofisticate, realistiche e delicate *mise en scène* che proponevano contenuti caratteristici della società antica giapponese, ormai in disuso. Così scene di vita comune vennero ricreate in studio, arruolando uomini e donne che posassero come geisha 芸者, samurai 侍, cortigiane, ma senza esserlo realmente. La riproduzione in studio venne adottata da tutti i fotografi, occidentali e giapponesi, in quanto erano esattamente queste scene, ormai rare nella quotidianità, a essere richieste dal mercato occidentale, il quale non aveva interesse nel vedere la modernità che prendeva piede in Giappone, voleva solamente vedere una terra incontaminata da industrializzazione e tecnologie, che si rifaceva a tradizioni antiche, “primitive” e esotiche, senza curarsi se l'immagine fosse autentica o meno.

Con questi presupposti la Scuola di Yokohama proliferò fiorentemente in tutto l'arcipelago, in breve tempo molti studi occidentali presenti a Yokohama vennero sostituiti da studi giapponesi, arrivando a contare nel 1877 più di cento fotografi giapponesi professionisti nella sola area di Tōkyō<sup>14</sup>. Le fotografie che vennero prodotte dai fotografi giapponesi erano indiscutibilmente frutto dell'eredità occidentale, sia per temi che per stile, ma lentamente

---

<sup>12</sup> Gartlan prende in esame la derivazione e la complessità del termine, introdotta con probabilità da Felice Beato, ma peculiare nel definire il genere fotografico (usi e costumi) in un'ottica occidentale e colonialista. In GARTLAN, *Types or Costumes? ...*, pp. 2

<sup>13</sup> GARTLAN, *Types or Costumes? ...*, pp. 246-247.

<sup>14</sup> OZAWA, *The History of Early Photography in Japan*, p. 303.

acquisirono una connotazione più tipicamente nipponica, facendo emergere la sensibilità autoctona tradizionale.

Molto peculiare, inoltre, è la somiglianza che le lega ad una tradizione figurativa tipica del periodo Edo (1603-1867), ovvero quella delle xilografie policrome, chiamate anche stampe del mondo fluttuante, *ukiyoe* 浮世絵<sup>15</sup>. La similarità è sicuramente riscontrabile visibilmente nei temi trattati, i quali riprendono elementi figurativi tipici e tradizionali, come scene di luoghi famosi (*meishoe* 名所絵) oppure ritratti di beltà femminili (*bijinga* 美人画), rappresentati in foto con la medesima percezione compositiva. Il legame è messo ancora più in risalto dalla raffinata e minuziosa colorazione a mano, tipica di entrambi i generi, che esalta la bellezza e l'impatto delle fotografie, altrimenti dal semplice color seppia, e le avvicina visivamente alle stampe *ukiyoe*.

L'elemento colorista, introdotto da Felice Beato<sup>16</sup>, è uno dei fattori che resero queste fotografie estremamente famose e apprezzate, sia dai giapponesi in quanto riuscirono a vedere la fotografia come un mezzo che somigliava alla tradizione pittorica precedente, sia e soprattutto dagli occidentali, i quali erano reduci dall'ondata travolgente delle prime stampe *ukiyoe* importate dal Giappone. Contestualmente all'occidentalizzazione della società nipponica, infatti, in Europa si diffuse un forte innamoramento per l'Asia orientale e il suo esotismo, più specificatamente ci fu un periodo di Giapponismo che coinvolse non solo il mondo artistico, ma la società in generale, che apprezzò qualsiasi manufatto arrivasse da oltre oceano, soprattutto le stampe policrome. Probabilmente questo precedente spianò la via per le *yokohama shashin*, così vicine agli *ukiyoe*, ma riproduzione del vero, furono accolte con grande clamore e fascinazione, essendo considerate un'autentica finestra nella vita quotidiana giapponese.

I fotografi che aderirono a questa corrente fotografica furono molti e da tutto il Paese, ognuno apportò la sua particolare visione, la loro abilità fu sicuramente di un elevato livello artistico, sia per la sensibilità con la quale certe scene venivano proposte e create, sia per la bellezza generale dell'opera figurativa. Tuttavia è da sottolineare anche la spiccata capacità di marketing degli stessi, in quanto riuscirono abilmente a prevedere cosa il mercato richiedesse in maggior numero e fonderlo con le capacità e le tecniche fotografiche. I fotografi che riuscirono in questo intento erano molti, come Uchida Kuichi, uno dei migliori fotografi degli anni Sessanta e colui

---

<sup>15</sup> Francesco Paolo CAMPIONE, *The ideological and aesthetic bases of the School of Yokohama*, in Mikkel BOLT, Peter BORUM, Else Marie BUKDAHL, Ettore ROCCA (a cura di), *Hospitality in Art and Politics*, Basilisk, Copenaghen, 2016, pp. 200.

<sup>16</sup> Residente a Yokohama dal 1863, viene considerato l'iniziatore della tecnica colorista. Per approfondimenti vedere Anne LACOSTE, *Felice Beato, a Photographer on the Eastern Road*, J. Paul Getty Museum Publication, Los Angeles, 2010.

che per primo produsse le fotografie dell'imperatore Meiji; o Ueno Hikoma 上野彦馬(1838-1904) e Shimooka Renjō 下岡蓮杖 (1823-1914) i primi ad aprire studi fotografici commerciali; tuttavia i più citati e famosi, sia per bellezza e raffinatezza delle fotografie, sia per livello di vendite e proliferazione all'estero, sono Felice Beato (1832-1909) e Kusakabe Kinbei 日下部金兵衛 (1841-1934)<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Per ulteriori approfondimenti sui fotografi giapponesi del periodo vedere Terry BENNET, *Photography in Japan 1853-1912*, Tuttle Publishing, Tōkyō - Rutland, Vermont - Singapore, 2006.



Fig.3 Anonimo, *Street scene, Yokohama*, stampa all'albumina colorata a mano, 1868-1908.



Fig. 4 Kusakabe Kinbei, *Wrestlers*, stampa all'albumina colorata a mano, 1870-1890 ca.



Fig. 5 Attribuita a Kusakabe Kinbei, *Second hand cloth store*, stampa all'albumina colorata a mano, 1870-90 ca.



Fig. 6 Felice Beato, *Japanese doctor and patient*, stampa all'albumina colorata a mano, album fotografico con spiegazione, 1868.





Fig. 7 Kusakabe Kinbei, *Woman with parasol*, stampa all'albumina colorata a mano, 1870.

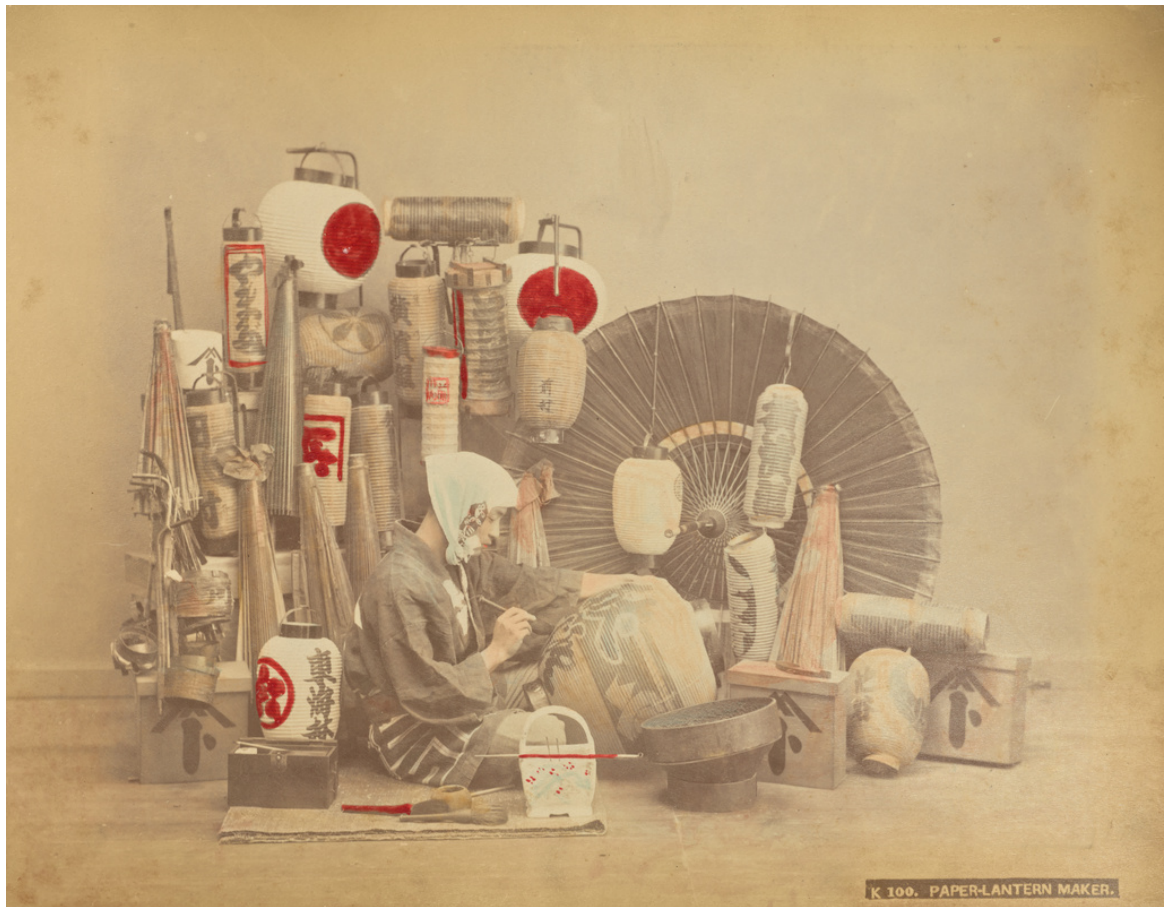


Fig. 8 Attribuita a Kusakabe Kinbei, *Paper Lantern maker*, stampa all'albumina colorata a mano, 1870-90 ca.



Fig. 9 Anonimo, *Whispering* [sic] girls, stampa all'albumina colorata a mano, 1868-1908.

## 2.2 Fotografie per gli occidentali e per i giapponesi

La proliferazione di questa corrente stilistica è strettamente legata ai rapporti con l'occidente, sia in quanto furono gli stessi fotografi occidentali a iniziare questi reportage fotografici, sia perché il mercato occidentale richiedeva queste immagini in quantità superiore a quello interno nipponico.

Il periodo di giapponismo in occidente creò un contesto nel quale era indubbia la carica potenziale delle *Yokohama shashin*, in quanto rappresentavano uno spaccato di vita giapponese autentico e insolito, che concorreva a intensificare il desiderio di avere prove dell'esotismo e della diversità di questo nuovo paese. La società occidentale provava un'attrazione verso questo mondo "altro", sconosciuto e "selvaggio", vividamente colorato come gli *ukiyoe*, ma presumibilmente realistico in quanto fotografie. E proprio la convinzione che le *Yokohama shashin* fossero autentiche e reali raffigurazioni della vita giapponese giocò un grande ruolo nel renderle un prodotto commerciale estremamente redditizio e un fenomeno culturale piuttosto controverso, con ripercussioni che si estendono anche ai giorni nostri.

La rapida occidentalizzazione e modernizzazione che attraversò il Giappone spazzò via quello che rimaneva della vita medievale, soprattutto nei grandi centri urbani che furono in prima linea coinvolti in questi cambiamenti e che, oltretutto, ospitavano gli occidentali. Probabilmente nei paesi più remoti certe tradizioni ancora sopravvivevano, ma a Yokohama, come a Nagasaki e altri porti aperti, era difficile ritrovare le scene tipiche giapponesi riprese dagli abili fotografi. Queste discrepanze tra raffigurazione e realtà, e la scelta di mostrare una sfaccettatura della società nipponica in rapida scomparsa invece di immortalare le nuove e sorprendenti rivoluzioni che stavano realmente avvenendo nel territorio, è quello che differenzia la *Yokohama shashin* e la rende un vero e proprio fenomeno consumistico, un'industria di fotografie souvenir per un mercato non autoctono.

Queste fotografie nacquero specificatamente dalle richieste degli occidentali, dalla loro esigenza di trovare una realtà diversa dalla loro, dalla fascinazione che l'Oriente gli procurava, per questo motivo non esercitarono una particolare attrattiva nel mercato interno nipponico, il quale era più interessato alla documentazione della nuova occidentalizzazione, piuttosto che a immagini stereotipate e *démodé*. Tuttavia non ne fu completamente avulso, in una certa misura anche i giapponesi approfittarono di questo fenomeno consumistico, soprattutto coloro che non risiedevano nelle prossimità dei porti aperti e richiedevano dei ricordi di questi momenti storici, dei *mementi* dei luoghi famosi o degli scenari più iconici.

I meccanismi che governarono la prima richiesta di fotografie del mercato nipponico negli anni Sessanta e Settanta furono molto più complessi di quello occidentale, sia in quanto le

preferenze erano differenti, sia in quanto la fotografia era ancora un mezzo nuovo, strano e sospetto per i più. L'assimilazione della tecnica e lo sviluppo di un mercato interno si mossero lentamente, inizialmente non fu una pratica ben vista dalla società, era ancora considerato un mezzo costoso e inconsueto, i ritratti erano ancora largamente affidati alle xilografie policrome o ai dipinti, e riservati alle classi più abbienti; inoltre era diffusa anche l'idea che la fotografia potesse incidere sulla vita di colui che posava per essa, intrappolandogli l'anima o riducendogli la durata della vita.<sup>18</sup> Con il progredire della tecnica e la diffusione di studi fotografici giapponesi nel territorio, la fotografia iniziò ad essere apprezzata e ben presto si sostituì a *ukiyo*e e dipinti in alcuni campi, dove il processo meccanico e la veridicità dell'immagine erano ricercati.

La fotografia fu utile e cruciale inizialmente per tutti coloro che avevano necessità di mettersi in mostra, di sponsorizzare la loro immagine e la loro popolarità, ovvero tutte quelle personalità simboliche che facevano parte del mondo dell'intrattenimento tradizionale giapponese. Attori di teatro kabuki 歌舞伎, lottatori di sumō 相撲, geisha e cortigiane negli anni Settanta dell'Ottocento si avvalsero della fotografia per la creazione ritratti da affiggere nel quartiere o di *cartes de visite* da distribuire (o reperibili anche in negozi fotografici), abbandonando il mezzo prediletto per queste rappresentazioni, gli *ukiyo*e. In breve tempo la popolarità della fotografia dilagò anche nella società comune, ad esempio, i ritratti dei defunti divennero molto più accessibili alla società, dove prima erano riservati alle personalità di spicco come *daimyō* e shōgun 將軍, con la fotografia aumentarono le persone comuni che richiesero un ritratto della persona defunta per il funerale. Infine ci furono anche richieste da parte dei samurai, sia per farsi immortalare prima della battaglia, da lasciare ai propri cari in caso di morte, sia per eternare la loro immagine, in gloriose e complesse armature, all'alba della scomparsa della classe guerriera<sup>19</sup>.

A livello di singolo cittadino, i ritratti vennero sostituiti lentamente dalla fotografia, la proprietà intrinseca della riproduzione meccanica scoraggiava le persone ad affidarsi a questo mezzo, preferendo l'unicità del dipinto. Infatti i primi ritratti fotografici vennero realizzati tramite l'ambrotipia<sup>20</sup>, ovvero la stampa unica su lastra di vetro, impossibile da riprodurre. Solo con il passare del tempo e con il mutare delle concezioni personali di corpo e della fotografia,

---

<sup>18</sup> Mio WAKITA, *Selling Japan: Kusakabe Kimbei's image of Japanese Women*, *History of Photography* 33:2, 2009, p.218

<sup>19</sup> TUCKER, FRIIS HANSEN, KANEKO, TAKEBA, *The History of Japanese Photography*, pp. 27-28

<sup>20</sup> Mio WAKITA *In the Guise of Elusive Veracity: Souvenir Photographs of Meiji Femininity in the Age of Visual Modernity*, in *Shifting Paradigms in East Asian Visual Culture: A Festschrift in Honour of Lothar Ledderose*, edited by B. Jungmann, A. Schlombs, and M. Trede. Berlin: Reimer, 2012, p.338.

la società giapponese iniziò ad usufruirne in modo cospicuo, nei primi tempi era sicuramente molto ammirata e incuriosiva molto, ma a livello di fruizione era ancora marginale.

Contestualmente, anche il governo Meiji, dopo averne compreso il reale potenziale d'utilità, fece uso della fotografia per diversi fini, avvalendosi anche della presupposta autenticità in quanto "copia della realtà". In primo luogo adoperò l'innovazione in modo documentalistico, vennero scattate fotografie dei luoghi famosi, dei santuari più importanti e delle località più particolari; successivamente venne usata anche per catalogare e registrare beni e oggetti, come cimeli antichi o importanti manufatti. Ma l'uso della fotografia più iconico fu quello di diffondere per la prima volta l'immagine dell'imperatore Meiji, sia in suolo nipponico che all'estero. La prima fotografia scattata da Uchida Kuichi nel 1872 ritrae l'imperatore in abiti formali e tradizionali, e venne in un primo momento diffusa nella società nipponica come effigie da venerare e ammirare. Tuttavia l'abbigliamento tradizionale non si confaceva alle politiche di modernizzazione che erano in atto, quindi nel 1873 venne scattata un'altra fotografia, dal medesimo fotografo, che raffigurava l'imperatore in divisa militare in stile occidentale. L'immagine, creata soprattutto per essere inviata ai Capi di Stato occidentali, si diffuse sia all'interno che all'esterno dell'arcipelago e venne usata nella società nipponica per promuovere la coesione e l'unità del popolo<sup>21</sup>. Solo successivamente l'agenzia imperiale limitò la proliferazione e punì la riproduzione delle immagini, sebbene ormai fosse già stata riprodotta anche da altri mezzi visivi, come dipinti e xilografie policrome.

I principali fini per i quali venne usata la fotografia nel panorama giapponese evidenziano come la nuova tecnica ebbe un forte risvolto di utilità, più che di contemplazione. Nei primi anni era puramente un mezzo mediatico, uno strumento ancora inusuale ma potenzialmente fruttuoso. Se si esaminano in quest'ottica i desideri e le richieste che la società giapponese avanzava nei confronti della stessa, è abbastanza semplice intuire come le *Yokohama shashin* non avessero nessun lato invitante verso i giapponesi. La fotografia fu, in primo luogo, uno strumento da sfruttare e solo in un secondo momento venne intuito il potenziale espressivo e rappresentativo che poteva sprigionare.

La società giapponese non fu scevra da un fenomeno parallelo, per così dire, alle fotografie di Yokohama. Se da un lato gli occidentali richiedevano a gran voce le raffigurazioni del Giappone "altro", tradizionale e esotico, dall'altro lato i giapponesi ricercavano le immagini che testimoniassero la novità degli occidentali, che documentassero i cambiamenti che stavano avvenendo nelle città e le nuove mode che spopolavano. Con questo intento nacquero le

---

<sup>21</sup> Mikiko HIRAYAMA, *The Emperor's New Clothes: Japanese Visuality and Imperial Portrait Photography*, *History of Photography*, 33:2, 2009, pp. 172-173.

*yokohamae* 横浜絵, un tipo di xilografia policroma molto in voga negli anni Sessanta e Settanta dell'Ottocento, soprattutto nelle vicinanze dei porti aperti, che riportavano artisticamente le condizioni della società alle prese con la modernizzazione, immortalando sia occidentali alle prese con l'insegnamento delle nuove tecnologie, sia giapponesi in scene di vita quotidiana dal nuovo gusto europeo e internazionale<sup>22</sup>. Con la modernizzazione si ebbe un fenomeno parallelo al giapponismo in Europa, la società giapponese sviluppò un'attrattiva verso gli occidentali, verso la loro diversità e le novità che importarono nell'arcipelago. Il lato esotico occidentale era una curiosità per i giapponesi, tanto quanto l'esotismo giapponese lo era per gli occidentali. La caratteristica di queste immagini di non essere fotografie, ma di appartenere ancora ad una tradizione figurativa precedente, le favorirono nel mercato nipponico, come la varietà di temi che proponevano erano particolarmente ricercati; tuttavia proprio queste caratteristiche le rendeva specificatamente prospere nell'ambito nipponico e non occidentale, che preferiva non assistere ai cambiamenti in corso.

Questi due fenomeni, le *Yokohama shashin* da un lato e le *yokohamae* dall'altro, sono da considerarsi parti integranti di un più ampio discorso sulla prima fotografia giapponese e sulle ripercussioni che essa ebbe nelle società in cui approdò.

---

<sup>22</sup> HOCKLEY, *Cameras, Photographs and Photography in Nineteenth-Century Japanese Prints*, pp. 42-63.



Fig. 10 Utagawa Yoshitora 歌川芳虎, *Guida del viaggiatore solitario alla linea ferroviaria*, xilografia policroma, Diciannovesimo secolo.





Fig. 11 Utagawa Hiroshige III 三代目歌川広重 (1842-1894), *Fronte del Porto di Yokohama*, xilografia policroma, 1870 ca.



Fig. 12 Utagawa Sadahide 歌川貞秀 (1807-1879 ca.), *Veduta veritiera di una casa mercantile a Yokohama*, xilografia policroma, 1861.

## 3 - LA FOTOGRAFIA SOUVENIR

### 3.1 Il marketing e lo stereotipo

Molto spesso le *Yokohama shashin* vengono associate al termine “fotografie souvenir”, appunto per la loro propensione ad essere fiorite grazie ad un mercato che richiedeva questo tipo di rappresentazioni. Sicuramente il valore artistico di queste fotografie non è da trascurare, essendo frutto di una delicata sensibilità nipponica che si evince sia dai soggetti e dalla composizione generale, sia dalla minuziosa e ineccepibile colorazione a mano, derivata dalla lunga tradizione degli *ukiyo-e*. Tuttavia in questa sede si decide di esaminare queste fotografie da un punto di vista consumistico, in quanto è proprio il fattore della produzione e della vendita di massa ad aver contribuito allo sviluppo fiorente di questo tipo di raffigurazione, e ad aver contribuito a creare e infondere delle errate visioni sulla società giapponese di quel periodo. Il mercato ed il contesto storico, quindi, sono due fattori decisivi nella nascita e nello sviluppo della Scuola di Yokohama, in quanto danno forma ad un genere fotografico preciso, con delle determinate tematiche e caratteristiche.

Con “fotografia souvenir” si vogliono indicare tutte quelle fotografie scattate in Giappone, tra la metà dell’Ottocento e gli inizi del Novecento, da fotografi sia occidentali che giapponesi, che vennero esportate in Europa e Stati Uniti come *memento* del viaggio in Giappone, o più semplicemente come ricordo e testimonianza della società e del territorio giapponese.

Inizialmente questi scatti vennero creati e divulgati da fotografi occidentali residenti a lungo termine nei porti aperti del Giappone, principalmente con l’obiettivo di compiere una ricerca etnografica o come ricordo della loro permanenza, da mostrare ad amici e familiari; ben presto, negli anni Sessanta dell’Ottocento, cercarono di aprire studi per commerciare per lo più con gli altri residenti stranieri di Yokohama. Successivamente le circostanze cambiarono, le evoluzioni tecnologiche dei trasporti permisero di raggiungere l’Asia in modo più semplice e questo fece sì che il turismo si ampliò notevolmente, arrivando negli anni Settanta dell’Ottocento anche in Giappone<sup>23</sup>. Questa nuova ondata di turisti, definiti *globetrotters*<sup>24</sup> per distinguerli dai visitatori a lungo termine, portò una richiesta maggiore di fotografie souvenir, facendo in modo che i fotografi già presenti avessero le possibilità per creare delle vere e proprie attività commerciali estremamente redditizie. In questo modo l’industria della fotografia souvenir riuscì a trovare

---

<sup>23</sup> Mio WAKITA, *Sites of ‘Disconnectedness’: The Port City of Yokohama, Souvenir Photography, and its Audience*, *Transcultural Studies* 1, 2013, pp. 80-83.

<sup>24</sup> *Ibid.*

terreno fertile e le prime generazioni di fotografi nipponici che si affacciarono a questa attività furono notevolmente agevolati.

Sebbene il nuovo mercato dei *globetrotters* fosse proficuo e sempre in crescita, era necessario capire quali fossero i soggetti preferiti e adeguarsi ai cambiamenti che si susseguivano, e il più produttivo e perspicace a farlo fu Felice Beato. Molti furono i fotografi che trassero fama e guadagno dalle attività di fotografia, come William Saunders, Adolfo Farsari (1841-1898), il barone Raimund Von Stiffler (1839-1911) e altri<sup>25</sup>, tuttavia fu Beato il principale artefice del mercato di fotografie souvenir, essendo in grado di capire i desideri della clientela e riuscendo a soddisfarli squisitamente. La sua perspicace capacità di adeguarsi alle molteplici e cangianti richieste del mercato fu cruciale nel creare delle fotografie che soddisfacessero le aspettative di esotico e “altro” che i *globetrotters* e, più in generale l’Occidente, avevano nei confronti della società giapponese. Infatti fu lui che creò i motivi standard figurativi preferiti, anche dalla Scuola di Yokohama, le vedute, le scene di genere e i *native types*; abilmente articolati in fotografie singole o album strutturati e misti composti da cinquanta o cento immagini.

Questa sua eredità passò, successivamente, ai fotografi nipponici, che la raccolsero e diedero vita ad un mercato ancora più proficuo, infatti negli anni Ottanta dell’Ottocento gli studi fotografici giapponesi avevano quasi del tutto rimpiazzato i preesistenti occidentali<sup>26</sup>.

La fotografia souvenir, e quindi la Scuola di Yokohama, è un prodotto culturale molto più complesso di quello che può sembrare, non è un semplice fenomeno legato al consumo, ma racchiude un più ampio spettro di concetti. Le *Yokohama shashin* non sono delle immagini fedeli alla realtà, non sono delle rappresentazioni autentiche di quello che era la società del tempo, ma sono delle fotografie costruite, minuziosamente elaborate per soddisfare le aspettative che l’Occidente aveva, sono un prodotto commerciale. In quanto tale contribuirono a creare e modellare quello che era l’immaginario visivo e culturale nei confronti del Giappone da parte delle comunità occidentali. La visione errata della società che proponevano era mirata semplicemente al soddisfacimento di una richiesta, quella del “diverso” che l’Occidente nutriva con fervore, tuttavia concorsero alla creazione di stereotipi che, in diversa misura, ancora oggi sono vividi e solidi.

---

<sup>25</sup> Per approfondimenti sui fotografi occidentali vedere BENNET, *Photography in Japan 1853-1912*.

<sup>26</sup> WAKITA, *Sites of ‘Disconnectedness’...*, pp. 78

### 3.2 Felice Beato e Kusakabe Kinbei

La natura consumistica della Scuola di Yokohama e la grande richiesta di questo prodotto artistico fece sì che moltissimi fotografi, sia occidentali che giapponesi, si cimentarono nel produrre fotografie souvenir di ogni tipo. Inizialmente gli occidentali dominarono la scena indisturbati, ma in un secondo momento si trovarono a competere con fotografi giapponesi che riuscirono a esprimere meglio la sensibilità nipponica che tanto affascinava il mercato. Nel giro di pochi decenni coloro che si dedicarono alla creazione delle *Yokohama shashin* aumentarono esponenzialmente: man mano che la tecnica fotografica si fece più popolare e meno difficoltosa, il numero di giapponesi che decise di intraprendere la carriera del fotografo crebbe notevolmente. Inoltre la Scuola di Yokohama, fenomeno inizialmente delimitato e localmente definito nel porto aperto di Yokohama, in breve tempo si espanse e raggiunse altri porti aperti, come quello di Nagasaki, per poi visitare anche l'entroterra giapponese. Le fotografie di Yokohama, quindi, si espansero e diffusero in tutto l'arcipelago e i fotografi giapponesi che aderirono a questa corrente furono molti da tutte le parti del Paese. Questo creò dei problemi per gli studiosi, soprattutto al giorno d'oggi, nell'individuazione degli autori e nella catalogazione delle fotografie, appunto per il numero elevato di esponenti e la mancanza di elementi che definissero chiaramente chi fosse l'autore dello scatto. Inoltre all'epoca le fotografie erano concepite come un prodotto, non come una propria opera d'arte, quindi i negativi venivano scambiati o venduti, circolando in diversi studi fotografici e creando un numero di fotografie simili e di difficile attribuzione.<sup>27</sup> Tuttavia tra la miriade di eccellenti fotografi che contribuirono alla creazione delle *Yokohama shashin*, due in particolare sono annoverati come i più conosciuti e prolifici del periodo, Felice Beato e il suo pupillo Kusakabe Kinbei.

Felice Beato, veneziano di nascita ma cresciuto a Corfù, iniziò a dilettarsi nella fotografia in giovane età. Seguì molte spedizioni britanniche come fotografo, riuscendo a visitare moltissimi luoghi e località, soprattutto quelli che stavano per aprirsi nei confronti dell'occidente: visitò la Terra Santa, Egitto, Grecia, Palestina, poi si spostò verso l'India, Cina e Corea, documentando le nuove vedute che questi viaggi gli proponevano<sup>28</sup>. Si distinse anche come fotografo di guerra, diventando uno tra i primi a proporre immagini delle battaglie e delle loro conseguenze cruente, riprendendo momenti da conflitti come la Guerra di Crimea nel 1855, la Seconda Guerra

---

<sup>27</sup> Per ulteriori chiarimenti sulle difficoltà di attribuzione vedere Margarita WINKEL, *Souvenirs from Japan: Japanese Photography at the Turn of the Century*. London: Bamboo Publishing in association with Ukiyo-e Books, Leiden, The Netherlands, 1991, pp. 33-34.

<sup>28</sup> Anne LACOSTE, *Felice Beato...*, pp. 2-6

dell'oppio nel 1860, o la battaglia di Shimonoseki nel 1863-64 <sup>29</sup> (fig.18). Nel 1863 arrivò in Giappone, si stabilì nel porto aperto di Yokohama dove aprì un atelier fotografico che gli permise rendere la sua permanenza nella terra del Sol Levante la più lunga della sua vita, circa vent'anni <sup>30</sup>. In Giappone fotografò svariati soggetti e vedute, rendendo il suo portfolio fotografico ricco di immagini che immortalavano sia la bellezza della cultura tradizionale giapponese, sia i movimenti di modernizzazione che il Paese stava intraprendendo.

La caratteristica che rese Beato un fotografo acclamato e apprezzato fu la sua attitudine a capire le esigenze del mercato e a portare alla luce dei prodotti che affascinassero per la loro delicatezza, raffinatezza e esoticità. Fin da subito intuì che i suoi scatti, le sue inquadrature e composizioni erano molto amate dal pubblico occidentale, il quale era propenso a vedere scene inconsuete di paesi sconosciuti che probabilmente non avrebbero mai avuto la possibilità di visitare di persona, piuttosto che immagini vicine alla loro contemporaneità occidentale. Sicuramente una fetta della sua clientela fu anche giapponese, ma la maggior parte fu europea e statunitense, dai militari e dalle personalità che risiedevano a Yokohama, fino ai turisti giramondo degli anni Ottanta dell'Ottocento.

Oltre alla scelta dei soggetti e delle vedute è importante sottolineare che anche il modo in cui questi vennero ripresi e immortalati fu un importante tassello nella creazione della sua popolarità. All'epoca Beato ebbe modo di entrare in contatto con le stampe del mondo fluttuante, che si stavano parallelamente diffondendo in Occidente alimentando la mania per qualsiasi cosa orientale, assimilando la tecnica compositiva e l'elemento del colore che tanto rendeva queste stampe apprezzate e amate sia in Giappone che oltreoceano. Questo suo contatto con la tradizione pittorica dell'epoca precedente gli diede lo spunto perfetto per impostare la composizione visiva della fotografia a somiglianza degli *ukiyo-e*, cercando di riproporre gli stessi temi e soggetti che tradizionalmente venivano raffigurati nelle stampe giapponesi. Così riuscì ad unire un gusto occidentale per la documentazione etnografica, creando appunto i due temi prediletti nei suoi album (vedute e usi e costumi), con una sensibilità giapponese delle inquadrature e le pose dei soggetti ripresi. A evidenziare ulteriormente questo legame è anche l'elemento colorista che inserì nei suoi scatti, animando un'immagine che altrimenti sarebbe stata piatta e monotona. Queste caratteristiche resero le fotografie di Beato irresistibili all'occhio occidentale, in stile con gli *ukiyo-e* che appassionavano e affascinarono dal singolo cittadino al più famoso artista, ma con un accenno sottinteso di veridicità e autenticità, appunto perché fotografie.

---

<sup>29</sup> Anne LACOSTE, *Felice Beato...*, pp.119-132

<sup>30</sup> Per approfondimenti sulla permanenza di Beato in Giappone vedere Anne LACOSTE, *Felice Beato ...*, pp. 12-23

Fu quindi Felice Beato ad inaugurare la via per il successo delle *Yokohama shashin*, creando sia i motivi da raffigurare, sia il modo in cui riprenderli e venderli. Generalmente le sue foto erano acquistabili anche singolarmente, ma più largamente diffusi e apprezzati erano i suoi album, che presentavano una collezione di raffigurazioni che si completavano e dialogavano tra loro. Molto spesso l'album era corredato da nozioni e annotazioni che descrivevano la scena, e a volte presentavano anche un percorso immaginario che si svolgeva man mano che si sfogliava, quasi a riprodurre un tour del Giappone.

Tuttavia anche lui, come gli altri residenti stranieri a Yokohama, dovette far fronte ai cambiamenti che accadevano nel Paese, e quando le scene più pittoresche scomparirono per lasciare spazio alla modernità e allo stile occidentale, le ricreò in atelier con paraventi e attori giapponesi assunti esplicitamente per quel ruolo. La maggior parte delle fotografie di usi e costumi che sono presenti al giorno d'oggi sono, appunto, create in studio, palesate dagli sfondi dipinti, dalle scenografie minimaliste e dagli sguardi fissi, quasi intimoriti, dei soggetti verso la macchina fotografica. Molti sfondi riportano panorami tipici giapponesi, come il monte Fuji (fig. 15 e 16), altri propongono una serie di oggetti e elementi nipponici come paraventi e strumenti musicali, quasi a voler sottolineare la "giapponesità" della scena. Per quanto riguarda i soggetti ripresi, invece, molte volte si trattano di attori e attrici che nulla hanno a che vedere con il ruolo che interpretano, infatti Beato non era estraneo all'ingaggiare anche prostitute per i suoi scatti<sup>31</sup>.

Nonostante queste artificiosità abbastanza evidenti, il pubblico occidentale non ne questionò l'autenticità perché erano esattamente quelle scene che voleva vedere, rievocando il romanticismo della tradizione perduta e non indulgiando nei nuovi scenari di modernità che il Giappone attualmente offriva. Questo fu il punto cruciale per l'ampia diffusione e la popolarità delle fotografie di Felice Beato.

La notorietà di Beato è sicuramente legata alle *Yokohama shashin*, ma è indiscutibile il suo talento come fotografo in generale. Scattò immagini non solo legate al romanticismo dell'antico Giappone, ma anche inestimabili testimonianze di accadimenti storici di importante rilievo, come l'apertura della prima ferrovia giapponese nel 1872 o l'esecuzione dell'assassino di due ufficiali britannici nel 1864 (ripresa poi in studio e riprodotta come *Yokohama shashin*, fig. 15). Inoltre, grazie ai suoi legami con personalità illustri britanniche, fu tra i primi a viaggiare nell'entroterra nipponico, all'epoca limitato agli stranieri, e riportare immagini di templi, architetture e luoghi religiosi importanti, che poi vennero prese come esempio proprio dal governo Meiji per creare le prime documentazioni storiche e culturali dei luoghi di interesse

---

<sup>31</sup> In Mio WAKITA, *Selling Japan...*, p.218

della nazione. Infine, i suoi rapporti personali gli permisero anche di instaurare collaborazioni commerciali proficue, come l'apertura di uno studio con l'illustratore Charles Wirgman (1832-91), da cui trassero entrambi guadagno, ispirandosi a vicenda; o la collaborazione con il fotografo Saunders, il quale curò molte didascalie dei suoi album fotografici con nozioni e curiosità sulla società giapponese; successivamente la vendita del proprio studio al barone Raimund Von Stillfried. Quest'ultimo, al ritiro di Beato dall'ambito fotografico nel 1877, prese in eredità sia lo studio che molti dei suoi negativi e continuò ad ampliare e sviluppare l'attività commerciale, usufruendo della grande eredità che Beato gli lasciò. Inoltre, il passaggio dello studio al barone offrì anche una rampa di lancio a uno degli aiutanti di Beato, Kusakabe Kinbei, che in breve tempo quasi superò il maestro nello stesso mercato delle fotografie souvenir.





Fig. 13 Felice Beato, *Women in winter dress*, stampa all'albumina colorata a mano, 1870-79 ca.



Fig. 14 Felice Beato, *Fusiyama* [sic] pilgrim, stampa all'albumina colorata a mano, 1870-79 ca.



Fig. 15 Felice Beato, *The Executioner*, stampa all'albumina colorata a mano, 1870-79 ca.



Fig 16 Felice Beato, *The Toilet*, stampa all'albumina colorata a mano, 1866-67.



Fig. 17 Felice Beato, *Girl playing the samisen* [sic], fotografia all'albumina colorata a mano, 1866-67.



Fig. 18 Felice Beato, *Occupation of Battery at Shimonoseki*, stampa all'albumina, 1864.



Fig. 19 Felice Beato, *Kinkakuji Temple*, stampa all'albumina, data sconosciuta.



Fig. 20 Felice Beato, *A railroad bridge over the river*, stampa all'albumina, data sconosciuta.



Non si sa molto di Kusakabe Kinbei, se non che è molto più conosciuto all'estero che in patria per il suo legame con le fotografie di Yokohama. Nato a Kōfu, nella prefettura di Yamanashi, si associò con Beato negli anni Sessanta dell'Ottocento, inizialmente come addetto alla colorazione delle fotografie, successivamente come assistente esperto. Dopo la chiusura dello studio di Beato, Kinbei continuò a lavorare sotto la supervisione di Stillfried, fino agli anni Ottanta, quando se ne distaccò e aprì il suo studio personale<sup>32</sup>, acquisendo anche un buon numero di negativi che riprodusse come parte del suo portfolio<sup>33</sup>. Dagli anni Ottanta dell'Ottocento fino al primo decennio del Novecento, Kinbei è il creatore di fotografie souvenir più conosciuto e proficuo, infatti la maggior parte delle fotografie che circolavano e, ancora oggi, sono reperibili nelle maggiori collezioni, sono attribuite a lui, il quale si stima sia il creatore di circa il sessanta per cento delle *Yokohama shashin*<sup>34</sup>.

A differenza di altri suoi colleghi dell'epoca, come Ueno Hikoma o Shimooka Renjō, Kinbei è nettamente più conosciuto e valorizzato all'estero, dove le sue fotografie vennero apprezzate per la stessa attitudine che contraddistinse Beato, ovvero la capacità di rispondere esattamente alle esigenze del mercato. Più di altri fotografi si specializzò sul produrre immagini che raffigurassero il vecchio Giappone, la pittoresca tradizione nipponica ormai dissolta con la modernizzazione e l'occidentalizzazione. Nel periodo storico in cui operò era già ampiamente diffusa la moda occidentale e la cosiddetta mania *Rokumeikan* 鹿鳴館 (dal nome dell'edificio completato nel 1883 in puro stile occidentale e simbolo dell'occidentalizzazione Meiji), ovvero la mania per qualsiasi cosa occidentale<sup>35</sup>, tuttavia Kinbei intuì l'interesse nullo, quasi una repulsione a momenti, che gli occidentali provavano alla vista della modernità in suolo nipponico, e si prestò a ricreare solamente raffigurazioni dell'antichità, infatti nel suo portfolio sono quasi inesistenti raffigurazioni di donne che riportano accenni di modernità nelle loro apparenze<sup>36</sup>. Questa sua propensione a creare scatti artificiosi e anacronistici fu ampiamente accolta in Occidente, dove le sue fotografie vennero richieste in massa e apprezzate in maniera particolare, anche grazie alla sua particolare sensibilità, molto spesso sottovalutata degli studiosi perché relegata all'ambito delle fotografie souvenir. La naturale propensione verso l'estetica giapponese lo aiutò notevolmente nell'impostazione delle composizioni fotografiche, sia nei paesaggi, ma soprattutto nel riprendere gli usi e i costumi, donando ai soggetti una carica

---

<sup>32</sup> Il nome dello studio è Kimbei, usò il suo primo nome per facilitare la pronuncia agli stranieri, e ancora oggi viene citato così nonostante la prassi giapponese anteponga il cognome al nome. In John HANNAVY, *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, New York, Routledge, 2008, p.809.

<sup>33</sup> BENNET, *Photography in Japan 1853-1912*, p. 205.

<sup>34</sup> TUCKER, FRIIS HANSEN, KANEKO, TAKEBA, *The History of Japanese Photography*, pp. 30.

<sup>35</sup> Sally A. HASTINGS, *The Empress' New Clothes and Japanese Women, 1868-1912*, *The Historian*, vol.55 no.4, 1993, pp. 677-692

<sup>36</sup> Mio WAKITA, *Selling Japan...*, p. 217

visiva più simbolica e utilizzando elementi figurativi che enfatizzassero la bellezza della scena, attingendo molto dalle rappresentazioni nelle stampe *ukiyo-e*.

I paesaggi di Kinbei sono particolarmente pittoreschi e visibilmente simbolici, delicati e dalle composizioni decise, molto spesso ricordano i *meishoe* ripresi da artisti come Utagawa Hiroshige 歌川広重 (1797-1858), e altre volte riportano in maniera visivamente decisa la “giapponesità” delle scene riprese. Tuttavia il punto forte delle sue fotografie i ritratti di personalità particolari giapponesi, dove traspariva la sua personale sensibilità e una particolare inclinazione, probabilmente ereditata da Stillfried, nel riuscire a comunicare e trasmettere la personalità del modello, cercando quasi di creare una sorta di connessione tra chi guarda e il soggetto ripreso<sup>37</sup>. Sebbene i soggetti ripresi siano molti e vari, una grande fetta delle sue creazioni di *native types* è dedicata alla ripresa di bellezze femminili, rispondendo sempre alla domanda del mercato occidentale di raffigurazioni del fascino erotico orientale. Alcune delle sue beltà sono riprese dall’eredità di Beato e Stillfried, tuttavia si possono notare dei tratti distintivi nelle rappresentazioni della donna, che rendono le sue fotografie più “giapponesi” rispetto a quelle del maestro. Ad esempio, Kinbei difficilmente adottò la pratica di raffigurare donne con le mani incrociate, in stile occidentale<sup>38</sup>, piuttosto si perfezionò nel seguire i canoni dei *bijinga* per enfatizzare ed esaltare la bellezza e l’eleganza delle donne giapponesi, soprattutto della *geisha* come simbolo della femminilità erotica orientale<sup>39</sup>.

Come è stato ripetuto più volte, a monito nello studio delle fotografie di Kinbei, il lascito dei negativi da Beato e, probabilmente, l’acquisto e lo scambio con altri fotografi dell’epoca, rende difficile la differenziazione dei tratti peculiari di un artista. Tuttavia la sensibilità giapponese di Kinbei è visibile in alcune fotografie se messe a confronto con quelle di Beato riportanti lo stesso soggetto, ad esempio nella fig. 21 Kinbei esalta la bellezza della scena e delle donne riprese, vestendo le attrici con kimono delicati e sceneggiature pittoresche, piuttosto che sottolineare l’atto dell’acconciatura come fece Beato (fig. 16), conformemente alla prassi documentativa europea<sup>40</sup>. Contemporaneamente, molte volte si nota anche la somiglianza con le foto più tipiche e diffuse, presenti nel repertorio di altri fotografi, dai più ai meno conosciuti, la cui attribuzione originaria è difficile da definire.

Kinbei può essere considerato uno dei più rappresentativi esponenti del genere della fotografia souvenir, il cui lavoro andrebbe analizzato più approfonditamente in un’ottica interdisciplinare, sia a livello storico-artistico, sia a livello socio-antropologico.

---

<sup>37</sup> BENNET, *Photography in Japan 1853-1912*, p. 205.

<sup>38</sup> Mio WAKITA, *Selling Japan...*, p. 217.

<sup>39</sup> Mio WAKITA, *Selling Japan...*, p. 223.

<sup>40</sup> Mio WAKITA, *Selling Japan...*, p. 214



Fig. 21 Kusakabe Kinbei, *Hair Dressing*, stampa all'albumina colorata a mano, metà epoca Meiji



Fig. 22 Kusakabe Kinbei, *A woman in a basket palanquin*, stampa all'albumina colorata a mano, epoca Meiji.



Fig. 23 Kusakabe Kinbei, *A jinrikisha*, stampa all'albumina colorata a mano, epoca Meiji.



Fig. 24 Kusakabe Kinbei, *A wisteria trellis at Kameido Shrine*, stampa all'albumina colorata a mano, epoca Meiji



Fig. 25 Kusakabe Kinbei, *A woman writing a letter*, stampa all'albumina colorata a mano, metà epoca Meiji.



Fig. 26 Kusakabe Kinbei, *Dressing obi*, stampa all'albumina colorata a mano, 1870-90 ca.





Fig. 27 Kusakabe Kinbei, *Three girls*, stampa all'albumina colorata a mano, 1870-90 ca.



Fig. 28 Kusakabe Kinbei, *Shinkoji Temple*, stampa all'albumina colorata a mano, data sconosciuta.

## 4 - UNA FOTOGRAFIA STEREOTIPATA

### 4.1 Un terreno fertile per i *clichés*

Come è stato più volte esposto e ribadito, le *Yokohama shashin* vennero create per un mercato estero, diffuse ampiamente negli stati occidentali e usate per compiacere l'Occidente nella sua perpetua ricerca di esotismo e diversità nella società giapponese. Tuttavia dire che siano un mero fenomeno consumistico, limitato alla divulgazione di fotografie souvenir preimpostate e standardizzate è un approccio semplicistico e superficiale, che tralascia di approfondire i pregi artistici, oltre che indagare a fondo nelle implicazioni che queste immagini intrinsecamente comportavano una volta arrivate a destinazione. La letteratura preesistente ha iniziato a guardare a queste fotografie come oggetti di studio multi disciplinare solo in tempi recenti, sia in occidente che in Giappone, dove erano ancora più trascurate negli studi sulla prima fotografia di epoca Meiji appunto per la loro funzione consumistica. Nonostante ciò, è indiscusso che l'enorme quantità di fotografie prodotte e diffuse faccia sorgere dei quesiti su come queste venissero recepite e interpretate, di come fossero contestualizzate e elaborate, e su che ruolo abbiano rivestito in passato nella creazione dell'immaginario culturale giapponese negli occidentali e nella divulgazione di notizie vere e false sull'arcipelago e la sua società.

La fotografia ebbe un ruolo molto importante nella divulgazione e nella modellazione delle nozioni che si diffusero degli stati orientali nell'occidente del diciannovesimo secolo, in particolar modo del Giappone. Dopo due secoli di chiusura il Giappone si riapriva al contesto internazionale e esportava la sua cultura in diverse forme, attraverso i propri prodotti artistici nella sferzante ondata di giapponismo, attraverso la presentazione della propria società nelle Esposizioni Universali, ma più semplicemente e intransitivamente attraverso i resoconti di viaggio di militari, politici e *globetrotters* occidentali che si relazionavano per la prima volta con il Paese. In quest'ultima situazione la fotografia ebbe una funzione fondamentale nel corredare i racconti e gli aneddoti con immagini verosimilmente autentiche, divenendo il mezzo prediletto per comprovare la veridicità delle cronache dei viaggiatori. Le *Yokohama shashin* non furono recepite, quindi, come semplici rappresentazioni artistiche di pregio, come lo furono gli *ukiyo-e*, ma vennero accolte come reali raffigurazioni autentiche della società giapponese di quel periodo, prove inconfutabili e attendibili in quanto fotografie, copie del vero, e non dipinti. Con quest'ottica le fotografie si diffusero in occidente, modellando le convinzioni e l'immaginario che gli stati occidentali avevano del Giappone e della sua società, andando a contrastare nettamente con l'immagine che il Giappone stesso voleva promuovere della sua

società. Con la modernizzazione e l'occidentalizzazione, il governo Meiji riponeva grande importanza nella rappresentazione e nell'immagine mondiale del proprio Paese, proponendo raffigurazioni che potessero rivestirsi di abiti occidentali e moderni, scrollandosi di dosso la veste feudale che era appena passata, come attesta la fotografia dell'imperatore in abiti occidentali. Tuttavia le immagini che più proliferarono in occidente furono esattamente quelle che ricalcavano e enfatizzavano la tradizionalità e il passato, creando delle problematiche di comprensione e elaborazione negli immaginari dei fruitori riceventi.

In un primo momento gli occidentali che arrivarono in Giappone dopo la riapertura del paese usarono la fotografia come mezzo di ricerca etnografica, prassi ricorrente e diffusa per documentare le connotazioni di diversità e "altro" che i paesi, orientali soprattutto, riportavano rispetto all'occidente. Venivano fotografate costruzioni architettoniche, luoghi di culto e distese naturali, sia documentando realmente le caratteristiche del paese in questione, sia per trarre dei giudizi sul livello di evoluzione tecnologica in corso. Parte fondamentale di queste documentazioni era la testimonianza delle persone della data società, delle loro caratteristiche fisiche, delle loro usanze e dei loro costumi. Questi dati venivano poi usati per stilare dei resoconti sulla data società, proponendo anche delle valutazioni di arretratezza o avanzamento rispetto alle nazioni occidentali, difatti molte volte la documentazione etnografica ricadeva in un più ampio discorso di colonialismo e imperialismo, fungendo come prova per testimoniare le caratteristiche che definivano un paese civilizzato o meno<sup>41</sup>. Nell'ambito coloniale erano infatti presenti diversi sistemi di pensiero che fungevano da metodologie per giudicare e classificare le società, misurandone la civilizzazione e il progresso, basandosi chiaramente sul confronto con l'occidente. In questa situazione tuttavia si svilupparono dei discorsi controversi, in quanto l'occidente, nel suo ritenersi superiore rispetto ad alcune civiltà "altre", era in continua ricerca di luoghi e situazioni che ravvivassero il romanticismo per il passato, il desiderio per l'incolto e l'inalterato dall'industrializzazione, l'ossessione per una tradizione culturale completamente diversa e incredibilmente affascinante per i suoi tratti "esotici". In quest'ottica le *Yokohama shashin* trovarono il terreno perfetto per crescere e diffondersi, assolvendo sia alla voracità di esotico, sia alla richiesta di raffigurazioni vere e autentiche. Successivamente alle prime documentazioni etnografiche che ritornarono in Occidente dal Giappone, i fotografi si resero conto che queste immagini di luoghi inconsueti e costumi particolari vennero recepite con estrema fascinazione e continuarono a produrne finché le

---

<sup>41</sup> Per approfondimenti vedere Eleanor M.HIGHT, Gary D SAMPSON. *Colonialist photography: imag(in)ing race and place*, Routledge, 2013.

situazioni non cambiarono e furono costretti a ricrearle in studio per soddisfare le esigenze del mercato che si era generato di conseguenza, dando luogo al fenomeno delle *Yokohama shashin*.

In primo luogo le immagini vennero recepite in un contesto più ristretto e personale, come prodotti consumistici, souvenir e *mementi* fotografici di un paese distante e affascinante. La forma prediletta per la fruizione di questi immagini erano gli album, creati dai fotografi e personalizzati dal consumatore, nei quali erano presenti una collezione significativa di scatti simbolici del Paese, uniti a delle notazioni di personaggi illustri per contestualizzare un dato scenario. Questa forma di divulgazione di informazioni illustrate diede un forte impulso alla creazione di documenti simili che raccontassero e spiegassero il Giappone, dalla società agli usi più particolari. In un secondo momento, infatti, rispondendo al desiderio di conoscenza che l'Occidente nutriva, le pubblicazioni che riguardavano il Giappone aumentarono e le *Yokohama shashin* vennero integrate in uno spettro più ampio di mezzi che concorrevano a creare e modellare la conoscenza occidentale del Giappone, sia in libri accademici che in guide turistiche. La veridicità e l'autenticità delle scene raffigurate nelle *Yokohama shashin* non venne quasi mai messa in discussione perché le fotografie catturavano esattamente le aspettative che l'Occidente aveva del Giappone, ereditate anche da documenti precedenti che già crearono dei preconcetti, che documentavano la società e si focalizzavano su particolari aspetti<sup>42</sup>, appunto quelli che poi vennero messi in risalto dalle *Yokohama shashin*.

In breve tempo, grazie anche all'evoluzione tecnologica dei mezzi di trasporto e alla nascita di un fiorente mercato turistico, ogni tipo di documento che illustrava e riferiva nozioni sul Giappone venne richiesto ampiamente dal mercato. Dai libri illustrati che raccontavano le peripezie di ingenui viaggiatori, alle guide turistiche che riportavano consigli, suggerimenti e avvertenze per coloro che volessero avventurarsi alla scoperta del mondo. A correlare questi testi c'erano le fotografie, che grazie alla riproduzione tramite l'incisione, venivano riproposte in strumenti nuovi e autorevoli, conferendo ulteriore autenticità all'immagine. In poco tempo la miriade di fotografie souvenir che già popolavano i salotti occidentali vennero riprodotte e diffuse ulteriormente grazie alle pubblicazioni accademiche, ai racconti di viaggio, alle guide turistiche e ai mass media, come riviste e quotidiani.

Le fotografie diventarono un mezzo simbolico importantissimo, un veicolo di significato che non era meramente confinato alla contemplazione della diversità e dell'esotismo, ma che si prefiggeva di riportare un'immagine fedele dei luoghi e delle persone, dando valore ai racconti e fornendo delle anticipazioni a coloro che volevano intraprendere l'avventura. In questo

---

<sup>42</sup> Hockley, Allen. "Expectation and Authenticity in Meiji Tourist Photography." In *Challenging Past and Present: The Metamorphosis of Nineteenth-Century Japanese Art*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2006, p. 121-122.

contesto occidentale le *yokohama shashin* non sono solo prodotti di un fenomeno consumistico, non sono semplici immagini create sulla richiesta di un mercato, ma sono un fenomeno più ampio, portatore di significati simbolici di conoscenza e interpretazione che non vanno banalizzati.

La riproduzione e la diffusione tramite i media dell'epoca delle fotografie souvenir le rivestì di un'effimera autenticità, rendendo queste rappresentazioni degli spaccati di vita reali e affascinanti, alimentando i preconcetti che già erano presenti negli immaginari collettivi e continuando a costruire nuove false verità sul Giappone, sulla sua società e sulla sua cultura. Questi preconcetti vennero perpetrati negli anni e concorsero a creare degli stereotipi culturali che, a livello di massa, permangono nelle menti delle società ancora ai giorni nostri. Iconico di questa situazione è il collegamento mentale, quasi istintivo e fulmineo, che generalmente viene fatto quando si parla di cultura giapponese: samurai, geisha, fiori di ciliegio e sushi. Ovviamente non sono solo le *Yokohama shashin* ad aver creato la perpetrazione di stereotipi culturali di questo genere, tuttavia è consistente il peso che queste raffigurazioni ebbero nel gettare le basi degli immaginari culturali occidentali che vengono tramandati fino ad oggi.

## 4.2 Esempi concreti

La richiesta continua di materiali informativi sul Giappone e la sua società si amplificò con l'apertura del Paese, e con la comparsa delle *Yokohama shashin* subì un ulteriore impeto. Le pubblicazioni informative si servirono considerevolmente delle fotografie per conferire autorevolezza e attendibilità alle narrazioni, prendendole come base per disegni o schizzi, o direttamente riproducendole attraverso l'incisione. Con questo espediente la popolarità e influenza delle *Yokohama shashin* nel modellare l'universo immaginativo occidentale aumentò, passando da semplici souvenir a rappresentazioni autentiche e veritiere. La riproduzione tramite altri mezzi di divulgazione ampliò il loro potenziale simbolico e beneficiarono di profonda considerazione anche molto tempo dopo la loro creazione.

Furono molte le pubblicazioni, tra diari di viaggio e guide turistiche, che divennero rinomate per la loro accuratezza e autenticità., come *Things Japanese: Being Notes on Various Subjects Connected with Japan* di Basil Hall Chamberlain del 1890, importante linguista britannico; oppure gli articoli della rivista *The illustrated London news*; o ancora il resoconto di W.E. Griffis *The Mikado's Empire: A History of Japan from the Age of Gods to the Meiji Era* del 1876, o le guide della serie *Murray's Handbook for Travellers*, appunto dell'editore John Murray.

Tra la moltitudine di documenti del tempo che riportano l'uso degli scatti di fotografi come Beato, o più in generale fanno ricorso alle *Yokohama shashin*, uno dei più diffusi all'epoca fu *Japan and the Japanese: illustrated* di Aimé Humbert, un diplomatico svizzero arrivato in Giappone per svolgere delle missioni politiche. Inizialmente l'opera fu pubblicata nel 1870 in francese, *Le Japon Illustré*, ma la sua notorietà fu tale da permettergli, quattro anni dopo, di ripubblicarlo in lingua inglese, espandendo il suo raggio di distribuzione. Nel descrivere la storia del Giappone e le particolarità della società, Humbert aggiunse elementi visivi a illustrare le narrazioni, come schizzi, disegni e *Yokohama shashin*, tra cui alcune di Beato riproposte tramite l'incisione. Alcune immagini sono state riportate fedelmente, mentre altre sono state distorte lievemente per rendere più esotica la scena o di più facile fruizione per un occhio occidentale.

A seguire verranno prese come esempio alcune immagini dell'album di Felice Beato *Photographic Views of Japan with Historical and Descriptive Notes*, accostate con alcuni frammenti dal libro di Humbert che presentano la riproduzione delle stesse immagini, a dimostrazione di come la riproduzione delle *Yokohama shashin* fosse diffusa e come queste venissero utilizzate in ambiti definiti all'epoca "autorevoli", divenendo mezzo favorito per accompagnare e dare autenticità alle testimonianze degli scrittori.



#### KANGO BEARERS.

THESE are superior members of the class of coolies; and are, in fact, distinct from the inferior Ninsoku or street coolies. This in great measure results from the necessity for acquiring experience in carrying the Kango, so that the motion to the passenger may be steady and not uneasy. Kango bearers display extraordinary powers of endurance, and travel at a rate which takes them over as many as thirty miles a day; their pace is an easy slinging trot. In crossing steep mountain passes like that of Hakoni, there are always three bearers to a Kango, and alternate rest is afforded to each in succession; two always carrying, and one running by the side, to take the place of whichever first shows signs of distress.

Fig. 29 - 30 Felice Beato, *Kango Bearers* [sic], stampa all'albumina colorata a mano in album *Photographic Views of Japan with Historical and Descriptive Notes*, con nota.



the body to the cord which goes round the animal. The Japanese, instead of shoeing their horses, wrap their hoofs in a little mat, which only lasts one day. According as these mats wear out, they are thrown aside, and immediately replaced, and large provisions of them always make part of the baggage. Foot-passengers do the same with their sandals of plaited straw; so that all the roads of Japan are covered with these relics.



THE CANGO, OR PEOPLE'S PALANQUIN.

The Tokaido is crossed in several places by arms of the sea and by rapid rivers. Large boats do duty as coaches, and cross the strait which separates the island of Kioussiou from Simonoski, in two hours. Most of the travellers, and even pilgrims, profit by the great merchant-junks of the inland sea to make the journey from Simonoski to Hiogo. It is only half a day's journey from Hiogo to Osaka, and one day from Osaka to Kioto. Between this city and Yeddo lie the most picturesque portions of the road.

Fig. 31 Aimé Humbert, *The Cango or people's palanquin* [sic], in *Japan and the Japanese: illustrated*, 1874.

the realization of his ambitious plans. Iyéyas summoned them to give up to him the fortress of Osaka, where they had established the residence of his son-in-law. On their refusal, he invested the place. After several months of heroic resistance, the garrison was obliged to capitulate. Fidé-Yosi set fire with his own hands to his palace, and flung himself, with all his servants, into the flames.

Iyeyas, proclaimed Siogoun, justified his perjury and the tragic end of Fidé-Yosi, by accusing that prince of having secretly conspired with the Christians. The army took the oath of fidelity to him. The Mikado sanctioned his usurpation. The people prostrated themselves before him with the docility of slaves.

To the usurper Iyéyas is due the merit of having made Yeddo the political capital of Japan, and the obligatory residence of the noble families of the Empire. At that epoch, at the commencement of the seventeenth century, Yeddo was not equal in importance to the pontifical Miako, nor to Osaka, the centre of commerce, nor even to Nagasaki. But, like the last city, it has the advantage of a strategical position, easily defended on the land side, and regarded as impregnable on that of the sea. Kämpfer, who on two occasions went with an embassy of the Dutch India Company to Kioto and to Yeddo, reckons that in the line of the Tokaïdo, or close to it, there are thirty-three great cities with fortresses and fifty-seven small towns unfortified, without mentioning an infinite number of villages and hamlets. It takes no less than from twenty-five to thirty days to go from Nagasaki to Yeddo, by the Tokaïdo, using the means of transport customary among the natives, who know no other than the horse or the palanquin. There are two sorts of palanquin, the norimon and the cango. The former, which requires four bearers for long journeys, is a large, heavy box, in which one may sit with tolerable comfort. The sides are in lacquered wood, and contain two sliding doors. Although this norimon is, *par excellence*, the vehicle of the nobility, it admits of no ornaments, and is used by the ladies of the middle class and by the registered courtesans, because both occupy a certain position of fortune and consideration in society. The cango is a light litter of bamboo, open on both sides; it requires only two bearers, who always walk with a rapid and regular step. They rest for one minute out of twenty. When they go back, each carries in his turn the cango, suspended at the end of a pole, over his shoulder.

The pack-horses intended for the transport of merchandise and of travellers go slowly behind their drivers, the head bent, and attached by a strap which passes under

Fig. 32 Aimé Humbert, *Japan and the Japanese: illustrated*, 1874.



SLEEPING BEAUTIES.

THE pillows used by the Japanese are hollow wooden boxes—oblong—about four or five inches high, and sometimes curved at the broader part, which is the bottom. They are used as toilet boxes in which to keep combs, and other little toilet requisites. On the top, on which the neck rests, there is a roll of paper, and a clean pillow case is quickly provided, by either removing the upper sheet or putting on an extra slip of the same material.

A large quilt, made of cotton cloth, (or perhaps of silk), with cotton between to afford warmth, forms the covering, and the same sort of thing does for mattress. Bedsteads are unknown.

The Japanese seldom sleep without a night light—a simple earthenware saucer of oil, with a pith or wax-covered wick lying therein, kept down by a small iron weight. This is enclosed in a paper-covered frame, as seen in the picture; and gives a soft subdued light.

Fig. 33 – 34 Felice Beato, *Sleeping Beauties*, stampa all'albumina colorata a mano in album *Photographic Views of Japan with Historical and Descriptive Notes*, con nota.

already adopting European attire, and we cannot suppose that the women will not follow the fashion.

In the meantime, imports of the second class are limited to the following articles, and in small numbers: lead, tin, tin and zinc in sheets, wire and pewter, watches, *articles de Paris*, counterpanes, leather, hides, ivory, rhinoceros horns, and sugar.

Besides these, there is a special import trade in supplies for the strangers' quarter: window-glass, furniture, pottery, glass, clothes, wine, spirits, and preserved



SLEEPING MOUSNEES.

meats. Far from having exaggerated the commercial importance of Japan, I may add, that from this point of view Japan will not for a long time yet give us as much as we might expect. The country is only emerging from a state of things under which it had no consumers outside its own population. The northern portions of the Archipelago are generally untilled, and even in the south of Nippon there are thousands of uncleared acres, covered with bush and scrub, or turned into parks and unproductive gardens, the mortmain properties of feudal lords and monastic confraternities. Nevertheless, though all this should be utilized,

Fig. 35 Aimé Humbert, *Sleeping Mousnees* [sic], in *Japan and the Japanese: illustrated*, 1874.



## BARBERS.

ALL Japanese who are not Priests or Physicians shave their head, from the forehead to the nape of the neck; the hair left about the neck and temples, being well oiled, turned up in a cue and tied with paper points. Most Japanese are shaved daily; and in addition to the head, the face and even the nose is shaved, the ears are bored out, and the eyelids often turned back and scraped; to this cause is principally owing the disease of the eye, as much irritation is caused by this operation.

Latterly the Japanese have fallen into the foreign habit of allowing the hair on the head to grow, and have abandoned in some instances the shaving of the forehead. Beards, however, are not worn, except by doctors, and sometimes priests, with whom it appears optional.

Fig. 36–37 Felice Beato, *Barbers*, stampa all'albumina colorata a mano in album *Photographic Views of Japan with Historical and Descriptive Notes*, con nota.

one storey above the basement, generally enclosed within an open gallery ; their low roofs are made of slate-coloured tiles, and ornamented with mouldings in gypsum at



JAPANESE BARBERS.

the two ends. But, if the frame be uniform, the pictures which it displays are of charming variety, oddity, and ingenuity.

F F

Fig. 38 Aimé Humbert, *Japanese Barbers*, in *Japan and the Japanese: illustrated*, 1874.

At the upper end of the street of Nippon-bassi we come upon a barber's shop, in which two or three citizens, in the simplest apparel, are making their morning toilet. Seated upon a stool, they gravely hold in the left hand a lacquered tray, destined to receive the soapsuds. The barbers, free from all clothing which could trammel the freedom of their movements, lean sometimes to the right and sometimes to the left of their customers' heads, over which they pass both the hand and the razor, like antique sculptors modelling cariatides. I need hardly add that the illusion ceases when, holding between their teeth a long silken cord, they roll it round and tie it at each end, leaving the pudding-like ball which forms the Japanese head-dress.

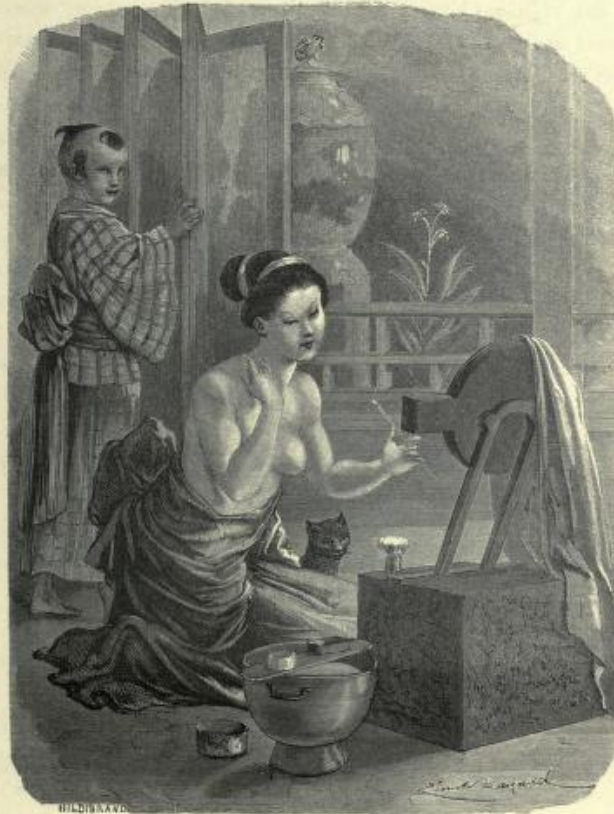
At a little distance we find a shoemaker's shop. It is adorned with innumerable wooden soles and numberless wooden sandals, which hang from the roof by long ropes of the same material. The shoemaker, squatting on his shelf, reminds me of the native idol to whom the beggars make presents of sandals. Many persons of both sexes stop before the shop-front, examining or trying on the merchandise, exchanging some amicable phrase with the shoemaker, and, without disturbing him from his quietude, lay the price at his feet. The accounts, so far as I could see, were kept in *szénis*—little pieces of iron, of which twenty make up a *tempo*, or bit of copper money, worth fifteen centimes. The *szénis*, like Chinese *cash*, have a small square hole in the centre; they are strung on a cord and hang from the girdle.

Next to the shoemaker's came the shop of a dealer in edible seaweed, which forms one of the principal articles of export trade between Japan and China. This seaweed is called *tang*, and is found in great floating masses in all the bays of the insular Empire. When the sea is calm, its rich golden purple and olive tints are distinctly seen through the still surface of the blue water. By means of a boatman's hook the fishermen draw it through the sea like an immense net, load their boats with it, and clean it carefully, collecting the little shells which cling to it in immense numbers. When the cargo has been landed, it is dried in the sun, and then formed into bundles tied with bands of straw, or in small parcels wrapped up in paper; the former are for exportation, and are sold by weight to the junks; the others are sold by the packet for a few *szénis*, and are to be bought either in the market or the eating-houses.

At Yeddo there is an immense consumption of shell-fish: the dealer fills his

Fig. 39 Aimé Humbert, *Japan and the Japanese: illustrated*, 1874.

head of the Japanese is large, the face is long, and on the average more regular. Finally, the nose is more prominent, better formed, and sometimes even aquiline. According to Dr. Mohnike, the Japanese head is that of the Turanian race.



A JAPANESE LADY AT HER TOILET.

All the Japanese population, without exception, have fine, thick, straight, and lustrous black hair. The women's hair is shorter than in the European and Malay

Fig. 40 Aimé Humbert, *A Japanese Lady at the Toilet*, in *Japan and the Japanese: illustrated*, 1874.





Fig. 41 Kusakabe Kinbei, *Japanese Toilet*, Stampa all'albumina colorata a mano, 1870-90 ca.

## CONCLUSIONI

Con questo lavoro di tesi si è voluto mettere in risalto dei risvolti delle *Yokohama shashin* che limitatamente vengono presi in considerazione quando si parla della prima fotografia giapponese dell'Ottocento.

La contestualizzazione di un'opera d'arte è sempre necessaria per comprenderla a fondo, nei suoi risvolti più palesi e nelle implicazioni più nascoste. Lo studio del contesto storico nel periodo di nascita e diffusione di queste fotografie è stato importante per riuscire a mettere in luce delle particolarità che, altrimenti, non sarebbero state considerate nella loro misura d'importanza. La diffusione di fotografie con densi rimandi a una tradizione ormai in declino e un distinto senso di romanticismo verso il passato, entra in contrasto con il clima di modernizzazione e con la preoccupazione dell'immagine del Giappone da parte del governo imperiale nella prima epoca Meiji. Indagando più a fondo, infatti, si scopre che lo scenario fotografico dell'epoca era spaccato tra tradizione e modernità, tra una necessità viscerale di farsi vedere moderni, nuovi, occidentali e una richiesta disperata di antichità, splendore, differenza e esotismo. Entrambi gli scenari sono convissuti nello stesso momento storico e nello stesso territorio, entrambi ebbero un ruolo nella formazione dell'immagine del Giappone del diciannovesimo secolo, ma solamente uno venne ascoltato con più forza e veemenza da chi era il fruitore designato di queste immagini, l'Occidente. In questo modo venne steso un velo di importanza e autenticità su delle fotografie che ritraevano un Giappone ancora mistico e esotico, tralasciando la volontà della Nazione stessa di attestare i suoi progressi e le sue novità. Ancora oggi le *Yokohama shashin* vengono ammirate con stupore e adorazione come ultime tracce autentiche di una società feudale, come immagini del "vero" Giappone, quello dei samurai in armature complesse e scintillanti, quello di geisha e kimono, quello di uomini misteriosi tatuati. Ma la loro complessità come opera artistica e, all'epoca, prodotto consumistico viene citata marginalmente, solo accennata per lasciar spazio all'immaginazione dei fruitori. Questa mancanza di informazioni complete e specifiche continua ad alimentare gli stessi *cliché* e idee sbagliate che dimorano negli immaginari collettivi che riguardano il Giappone e la sua società.

Contestualmente, a livello accademico, la natura di prodotti consumistici delle *Yokohama shashin*, nate per un'esigenza particolare, ha fatto sì che solo in tempi recenti diventassero oggetto di studio approfondito, sia in Occidente che in Giappone, producendo una quantità di testi notevoli che le investigano come oggetti artistici con un singolare filo rosso che le lega alla tradizione figurativa degli *ukiyo-e*. In quest'ottica gli studi sono progrediti notevolmente, tuttavia gli stessi non hanno approfondito abbastanza le implicazioni che queste ebbero nel periodo storico in cui vennero create e diffuse. Autori come Sebastian Dobson, Luke Gartlan e

Allen Hockley stanno investigando in tal senso al fine di creare uno studio multi disciplinare che non tralasci questi aspetti peculiari del fenomeno.

A livello storico artistico le *Yokohama shashin* sono indiscutibilmente un prodotto di incredibile pregio, l'estetica e la sensibilità delle immagini è di alto valore, come lo è il lavoro di minuziosa colorazione che affascina per la dedizione che ricevettero. Sono delle immagini vivide e decise che fecero, e continuano, a far innamorare molte persone della Terra del Sol Levante, tuttavia dovrebbero venir approfondite in tutti gli ambiti di fruizione, dallo studio accademico all'esposizione pubblica.

Infine, questo studio necessiterebbe di ulteriore approfondimento per investigare più a fondo le implicazioni e i risvolti che sono sempre stati celati dietro la bellezza di queste immagini, analizzando meglio come vennero recepite in Occidente, analizzando le pubblicazioni dell'epoca e le testimonianze di fotografi e consumatori. Inoltre lo studio andrebbe espanso includendo anche come la stessa società giapponese e il governo Meiji si rapportarono a esse, come le recepirono e come le giudicarono. Infine sarebbe molto interessante investigare se queste immagini di passato e tradizionalismo giapponese abbiano avuto un ruolo, un'influenza o anche solo una parvenza di utilità nella fase di nazionalismo che seguì subito dopo le politiche di modernizzazione e occidentalizzazione. In un momento storico di ritorno al passato, di riscoperta di valori antichi e popolari, la carica simbolica delle *Yokohama shashin* potrebbe essere stata utile nella costruzione del mito identitario giapponese?

Sarebbe interessante scoprirlo.

## GLOSSARIO

- Bakufu 幕府 : Governo feudale.
- Bakumatsu 幕末 : Periodo storico relativo agli ultimi anni del governo feudale.
- Bijinga 美人画 : Immagine di beltà femminile.
- Bunmei kaika 文明開化 : Lett. “civiltà e illuminismo”.
- Daimyō 大名 : Signore feudale.
- Geisha 芸者 : Donna versata nelle arti.
- Han 藩 : Feudo.
- Kabuki 歌舞伎 : Tipo di rappresentazione teatrale giapponese.
- Kurofune 黒船 : Lett. “navi nere”, navi dello statunitense Commodoro Perry.
- Meishoe 名所絵 : Raffigurazioni di luoghi famosi.
- Rangakusha 蘭学者 : Studi olandesi.
- Rokumeikan 鹿鳴館 : Palazzo situato a Tōkyō, simbolo dell’occidentalizzazione giapponese.
- Sakoku 鎖国 : Periodo di chiusura del Paese imposto dalle autorità feudali.
- Shashin 写真 : Fotografia
- Shōgun 將軍 : Massima carica nel governo feudale.
- Sumō 相撲 : Lotta giapponese.
- Ukiyoe 浮世絵 : Immagini del “mondo fluttuante”.
- Yokohamae 横浜絵 : Xilografie policrome con soggetti riguardanti Yokohama e gli stranieri che vi risiedevano.
- Yokohama shashin 横浜写真 : Fotografie della Scuola di Yokohama.
- Yokohama shashinha 横浜写真派 : Corrente stilistica fotografica sviluppata negli anni Sessanta dell’Ottocento.
- Kusakabe Kinbei 日下部金兵衛
- Shimazu Nariakira 島津斉彬 (1809-58)
- Uchida Kuichi 内田九一 (1844-75)
- Ueno Shunnojō 上野俊之丞 (1790-1851)
- Ueno Hikoma 上野彦馬(1838-1904)
- Utawaga Hiroshige 歌川広重 (1797-1858)
- Utawaga Hiroshige III 三代目歌川広重 (1842-1894)
- Utawaga Sadahide 歌川貞秀 (1807-1879 ca.)

Utagawa Yoshitora 歌川芳虎

Shimooka Renjō 下岡蓮杖 (1823-1914)

## BIBLIOGRAFIA

Bennett, Terry. *Early Japanese images*, Tuttle 1995.

Bennett, Terry. *Photography in Japan 1853-1912*, Tuttle Publishing, Tōkyō - Rutland, Vermont - Singapore, 2006.

Campione, Paolo Francesco. *The ideological and aesthetic bases of the School of Yokohama*, in Bolt Mikkel, Borum Peter, Bukdahl Else Marie and Rocca Ettore (edited by), *Hospitality in Art and Politics*, Basilisk, Copenhagen 2016, pp. 199-132.

Caroli, Rosa, Gatti, Francesco. *Storia del Giappone*, Biblioteca Universale Laterza 592, Bari, Editori Laterza, 2006.

Gartlan, Luke. *In Search of Arcadia: Souvenir Photography in Yokohama, 1859–1900, Shashin: Nineteenth Century Japanese Studio Photographs*, 210 Melbourne: National Gallery of Victoria 2004, pp. 12–17.

Gartlan, Luke. *Types or Costumes? Reframing Early Yokohama Photography*, in *Visual Resources*, vol. 22 (September 2006), p. 239-263.

Hannavy, John. *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, New York, Routledge, 2008.

Hastings, Sally A. *The Empress' New Clothes and Japanese Women, 1868-1912*, in *The Historian*, vol.55 no.4, 1993, pp. 677-692.

Hight, Eleanor M., Sampson, Gary D. *Colonialist photography: imag(in)ing race and place*, Routledge, 2013.

Hockley, Allen. *Cameras, Photographs and Photography in Nineteenth-Century Japanese Prints*, in *Impressions* 23 (2001), 63–83.

Hockley, Allen. *Expectation and Authenticity in Meiji Tourist Photography*. In *Challenging Past and Present: The Metamorphosis of Nineteenth-Century Japanese Art*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2006, pp. 114-131.

Hirayama, Mikiko. *The Emperor's New Clothes: Japanese Visuality and Imperial Portrait Photography*, in *History of Photography*, 33:2, 2009, pp. 165-184.

Humbert, Aimé, Henry Walter Bates, and Frances Cashel Hoey. *Japan and the Japanese illustrated*. D. Appleton & Co. New York, 1874.

Lacoste, Anne. *Felice Beato: A Photographer on the Eastern Road*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2010.

Lovell, Ronald P.; Zwahlen, Fred C.; Folts, James A. *Two Centuries of Shadow Catchers: A History of Photography*, Delmar Publishers, Albany - New York, 1996.

Ozawa, Takeshi. *The History of Early Photography in Japan*, in *History of Photography*, vol. 5 (October 1981), pp. 285-303.

Tucker, Anne; Kotaro, Iizawa; Naoyuki, Kinoshita. *The History of Japanese Photography*. New Haven, CT: Yale University Press in Association with the Museum of Fine Arts, Houston, 2003.

Wakita, Mio. *In the Guise of Elusive Veracity: Souvenir Photographs of Meiji Femininity in the Age of Visual Modernity*, in *Shifting Paradigms in East Asian Visual Culture: A Festschrift in Honour of Lothar Ledderose*, edited by B. Jungmann, A. Schlombs, and M. Trede. Berlin: Reimer, 2012, pp. 331–50.

Wakita, Mio. *Sites of 'Disconnectedness': The Port City of Yokohama, Souvenir Photography, and its Audience*, in *Transcultural Studies* 1, 2013, pp. 77-129.

Wakita, Mio. *Selling Japan: Kusakabe Kimbei's image of Japanese Women*, in *History of Photography* 33:2, 2009, pp. 209-223.

Winkel, Margarita. *Souvenirs from Japan: Japanese Photography at the Turn of the Century*. London: Bamboo Publishing in association with Ukiyo-e Books, Leiden, The Netherlands, 1991.

## SITOGRAFIA

Archivio online di The Internet Archive

<https://archive.org/>

Collezione online Open Content Program del J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

<http://www.getty.edu/art/collection/>

Collezione online del The Metropolitan Museum of Art, New York.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/>

Collezione online del sito web ukiyo-e.org.

<https://ukiyo-e.org/>

Collezione online del New York Public Library.

<https://digitalcollections.nypl.org/>

Collezione online del Victoria and Albert Museum, Londra.

<http://collections.vam.ac.uk/>

Database online di International Research Center for Japanese Studies, Kyōto

<http://sekiei.nichibun.ac.jp/>

Nagasaki University Library, Metadata Database of Japanese Old Photographs In Bakumatsu-Meiji Period. 長崎大学附属図書館 幕末・明治期日本古写真メタデータデータベースへアクセス。

<http://oldphoto.lb.nagasaki-u.ac.jp/jp/photographer.html>

Programma Visualizing Culture del Massachusetts Institute of Technology

[https://visualizingcultures.mit.edu/beato\\_people/index.html](https://visualizingcultures.mit.edu/beato_people/index.html)

[https://visualizingcultures.mit.edu/beato\\_places/index.html](https://visualizingcultures.mit.edu/beato_places/index.html)

Scuola di Yokohama dall'archivio fotografico della Società Geografica Italiana Onlus

<http://www.archiviofotografico.societageografica.it/index.php?it/181/scuola-di-yokohama>



## INDICE DELLE IMMAGINI

Fig. 1 Ichiki Shirō, *ritratto di Shimazu Nariakira*, 1857, dagherrotipo  
in OZAWA Takeshi, *The History of Early Photography in Japan, History of Photography*, vol.  
5 (October 1981), p. 288

Fig. 2 Uchida Kuichi, *ritratto dell'Imperatore Meiji*, 1872, fotografia al cloruro d'argento  
nella pagina di Wikipedia dedicata all'Imperatore Meiji.

[https://ja.wikipedia.org/wiki/明治天皇#/media/ファイル:Meiji\\_tenno3.jpg](https://ja.wikipedia.org/wiki/明治天皇#/media/ファイル:Meiji_tenno3.jpg)

Fig.3 Anonimo, *Street scene, Yokohama*, stampa all'albumina colorata a mano, 1868-1908.  
Nell'archivio fotografico online della Società Geografica Italiana Onlus, Roma.  
[http://www.archiviofotografico.societageografica.it/index.php?it/152/archivio-fotografie/sgi\\_master\\_dbase\\_8563/1459](http://www.archiviofotografico.societageografica.it/index.php?it/152/archivio-fotografie/sgi_master_dbase_8563/1459)

Fig. 4 Kusakabe Kinbei, *Wrestlers*, stampa all'albumina colorata a mano, 1870-1890 ca.  
Nella collezione online Open Content Program del J. Paul Getty Museum, Los Angeles.  
<http://www.getty.edu/art/collection/objects/144007/kusakabe-kimbei-wrestlers-japanese-1870s-1890s/>

Fig. 5 Attribuita a Kusakabe Kinbei, *Second hand cloth store*, stampa all'albumina colorata  
a mano, 1870-90 ca.  
Nella collezione online Open Content Program del J. Paul Getty Museum, Los Angeles.  
<http://www.getty.edu/art/collection/objects/171435/attributed-to-kusakabe-kimbei-second-hand-cloth-store-japanese-1870s-1890s/>

Fig. 6 Felice Beato, *Japanese doctor and patient*, stampa all'albumina colorata a mano,  
album fotografico con spiegazione, 1868.  
In LACOSTE Anne, *Felice Beato, a Photographer on the Eastern Road*, J. Paul Getty Museum  
Publication, Los Angeles, 2010, p.18.

Fig. 7 Kusakabe Kinbei, *Woman with parasol*, stampa all'albumina colorata a mano, 1870.  
Nella collezione online Open Content Program del J. Paul Getty Museum, Los Angeles.  
<http://www.getty.edu/art/collection/objects/143959/kusakabe-kimbei-woman-with-parasol-japanese-1870s-1890s/>

Fig. 8 Attribuita a Kusakabe Kinbei, *Paper Lantern maker*, stampa all'albumina colorata a mano, 1870-90 ca.

Nella collezione online Open Content Program del J. Paul Getty Museum, Los Angeles.  
<http://www.getty.edu/art/collection/objects/171441/attributed-to-kusakabe-kimbei-paper-lantern-maker-japanese-1870s-1890s/?dz=0.5351,0.5791,2.14>

Fig. 9 Anonimo, *Whispering [sic] girls*, stampa all'albumina colorata a mano, 1868-1908.  
Nell'archivio fotografico online della Società Geografica Italiana Onlus, Roma.  
[http://www.archiviofotografico.societageografica.it/index.php?it/152/archivio-fotografie/sgi\\_master\\_dbase\\_8563/1367](http://www.archiviofotografico.societageografica.it/index.php?it/152/archivio-fotografie/sgi_master_dbase_8563/1367)

Fig. 10 Utagawa Yoshitora 歌川芳虎, *Guida del viaggiatore solitario alla linea ferroviaria, nishikie*, 19° secolo  
Nella collezione online del The Metropolitan Museum of Art, New York.  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/73631?&searchField=All&sortBy=Relevance&ft=utagawa+yoshitora&offset=20&rpp=20&pos=27>

Fig. 11 Utagawa Hiroshige III 三代目歌川広重 (1842-1894), *Fronte del Porto di Yokohama, nishikie*, 1870 ca.  
Dalla collezione online del sito web ukiyo-e.org.  
<https://ukiyo-e.org/image/robynbuntin/6833-4>

Fig. 12 Utagawa Sadahide 歌川貞秀 (1807-1879 ca.), *Veduta veritiera di una casa mercantile a Yokohama, nishikie*, 1861.  
Dalla collezione online del sito web ukiyo-e.org.  
[https://ukiyo-e.org/image/aic/13994\\_224223](https://ukiyo-e.org/image/aic/13994_224223)

Fig. 13 Felice Beato, *Women in winter dress*, stampa all'albumina colorata a mano, 1870-79 ca.  
Nella collezione online del New York Public Library.  
<https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-c58f-a3d9-e040-e00a18064a99>

Fig. 14 Felice Beato, *Fusiyama [sic] pilgrim*, stampa all'albumina colorata a mano, 1870-79 ca.

Nella collezione online del New York Public Library.

<https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-c59f-a3d9-e040-e00a18064a99>

Fig. 15 Felice Beato, *The Executioner*, stampa all'albumina colorata a mano, 1870-79 ca.  
Nella collezione online del New York Public Library.

<https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-c5b6-a3d9-e040-e00a18064a99>

Fig. 16 Felice Beato, *The Toilet*, stampa all'albumina colorata a mano, 1866-67.  
Nella collezione online Open Content Program del J. Paul Getty Museum, Los Angeles.  
<http://www.getty.edu/art/collection/objects/104171/felice-beato-the-toilet-english-1866-1867/?dz=0.5000,0.6318,0.44>

Fig. 17 Felice Beato, *Girl playing the samisen [sic]*, fotografia all'albumina colorata a mano, 1866-67.

Nella collezione online Open Content Program del J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

<http://www.getty.edu/art/collection/objects/104127/felice-beato-girl-playing-the-samisen-english-1866-1867/>

Fig. 18 Felice Beato, *Occupation of Battery at Shimonoseki*, stampa all'albumina, 1864.  
Nel database online di The Collection and Image Database of Japanese Old Photographs in Bakumatsu - Meiji period of Nagasaki University, Nagasaki.

<http://oldphoto.lb.nagasaki-u.ac.jp/unive/target.php?id=6253>

Fig. 19 Felice Beato, *Kinkakuji Temple*, data sconosciuta, stampa all'albumina.  
Nel database online di The Collection and Image Database of Japanese Old Photographs in Bakumatsu - Meiji period of Nagasaki University, Nagasaki.

<http://oldphoto.lb.nagasaki-u.ac.jp/unive/target.php?id=3044>

Fig. 20 Felice Beato, *A railroad bridge over the river*, data sconosciuta, stampa all'albumina.  
Nel database online di The Collection and Image Database of Japanese Old Photographs in Bakumatsu - Meiji period of Nagasaki University, Nagasaki.

<http://oldphoto.lb.nagasaki-u.ac.jp/unive/target.php?id=3077>

Fig. 21 Kusakabe Kinbei, *Hair Dressing*, stampa all'albumina colorata a mano, metà epoca Meiji

Nel database online di The Collection and Image Database of Japanese Old Photographs in Bakumatsu - Meiji period of Nagasaki University, Nagasaki.

<http://oldphoto.lb.nagasaki-u.ac.jp/unive/target.php?id=1705>

Fig. 22 Kusakabe Kinbei, *A woman in a basket palanquin*, stampa all'albumina colorata a mano, epoca Meiji.

Nel database online di The Collection and Image Database of Japanese Old Photographs in Bakumatsu - Meiji period of Nagasaki University, Nagasaki.

<http://oldphoto.lb.nagasaki-u.ac.jp/unive/target.php?id=1696>

Fig. 23 Kusakabe Kinbei, *A jinrikisha*, stampa all'albumina colorata a mano, epoca Meiji.

Nel database online di The Collection and Image Database of Japanese Old Photographs in Bakumatsu - Meiji period of Nagasaki University, Nagasaki.

<http://oldphoto.lb.nagasaki-u.ac.jp/unive/target.php?id=1697>

Fig. 24 Kusakabe Kinbei, *A wisteria trellis at Kameido Shrine*, stampa all'albumina colorata a mano, epoca Meiji

Nel database online di The Collection and Image Database of Japanese Old Photographs in Bakumatsu - Meiji period of Nagasaki University, Nagasaki.

<http://oldphoto.lb.nagasaki-u.ac.jp/unive/target.php?id=79>

Fig. 25 Kusakabe Kinbei, *A woman writing a letter*, stampa all'albumina colorata a mano, metà epoca Meiji.

Nel database online di The Collection and Image Database of Japanese Old Photographs in Bakumatsu - Meiji period of Nagasaki University, Nagasaki.

<http://oldphoto.lb.nagasaki-u.ac.jp/unive/target.php?id=10>

Fig. 26 Kusakabe Kinbei, *Dressing obi*, stampa all'albumina colorata a mano, 1870-90 ca.

Nella collezione online Open Content Program del J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

<http://www.getty.edu/art/collection/objects/143966/kusakabe-kimbei-dressing-obi-japanese-1870s-1890s/>

Fig. 27 Kusakabe Kinbei, *Three girls*, stampa all'albumina colorata a mano, 1870-90 ca. Nella collezione online Open Content Program del J. Paul Getty Museum, Los Angeles.  
<http://www.getty.edu/art/collection/objects/143974/kusakabe-kimbei-three-girls-japanese-1870s-1890s/?dz=0.5000,0.7495,0.62>

Fig. 28 Kusakabe Kinbei, *Shinkoji Temple*, stampa all'albumina colorata a mano, data sconosciuta.  
Nel database online di The Collection and Image Database of Japanese Old Photographs in Bakumatsu - Meiji period of Nagasaki University, Nagasaki.  
<http://oldphoto.lb.nagasaki-u.ac.jp/unive/target.php?id=54>

Fig. 29 - 30 Felice Beato, *Kango Bearers* [sic], stampa all'albumina colorata a mano in album *Photographic Views of Japan with Historical and Descriptive Notes*, con nota.  
[https://visualizingcultures.mit.edu/beato\\_people/beato\\_people\\_gal\\_cap/pages/bjs36\\_kango\\_bearers.htm](https://visualizingcultures.mit.edu/beato_people/beato_people_gal_cap/pages/bjs36_kango_bearers.htm)  
[https://visualizingcultures.mit.edu/beato\\_people/beato\\_people\\_gal\\_cap/pages/bjscap36\\_kango\\_bearers.htm](https://visualizingcultures.mit.edu/beato_people/beato_people_gal_cap/pages/bjscap36_kango_bearers.htm)

Fig. 31 Aimé Humbert, *The Cango or people's palanquin* [sic], in *Japan and the Japanese: illustrated*, 1874.  
<https://archive.org/details/japanjapaneseill00humbuoft/page/157>

Fig. 32 Aimé Humbert, *Japan and the Japanese: illustrated*, 1874.  
<https://archive.org/details/japanjapaneseill00humbuoft/page/156>

Fig. 33 – 34 Felice Beato, *Sleeping Beauties*, stampa all'albumina colorata a mano in album *Photographic Views of Japan with Historical and Descriptive Notes*, con nota.  
[https://visualizingcultures.mit.edu/beato\\_people/beato\\_people\\_gal\\_cap/pages/bjs18\\_sleeping\\_beauties.htm](https://visualizingcultures.mit.edu/beato_people/beato_people_gal_cap/pages/bjs18_sleeping_beauties.htm)  
[https://visualizingcultures.mit.edu/beato\\_people/beato\\_people\\_gal\\_cap/pages/bjscap18\\_sleeping\\_beauties.htm](https://visualizingcultures.mit.edu/beato_people/beato_people_gal_cap/pages/bjscap18_sleeping_beauties.htm)

Fig. 35 Aimé Humbert, *Sleeping Mousnees* [sic], in *Japan and the Japanese: illustrated*, 1874.  
<https://archive.org/details/japanjapaneseill00humbuoft/page/368>

Fig. 36 – 37 Felice Beato, *Barbers*, stampa all'albumina colorata a mano in album *Photographic Views of Japan with Historical and Descriptive Notes*, con nota.

[https://visualizingcultures.mit.edu/beato\\_people/beato\\_people\\_gal\\_cap/pages/bjs28\\_barbers.htm](https://visualizingcultures.mit.edu/beato_people/beato_people_gal_cap/pages/bjs28_barbers.htm)

[https://visualizingcultures.mit.edu/beato\\_people/beato\\_people\\_gal\\_cap/pages/bjscap28\\_barbers.htm](https://visualizingcultures.mit.edu/beato_people/beato_people_gal_cap/pages/bjscap28_barbers.htm)

Fig. 38 Aimé Humbert, *Japanese Barbers*, in *Japan and the Japanese: illustrated*, 1874.  
<https://archive.org/details/japanjapaneseill00humbuoft/page/217>

Fig. 39 Aimé Humbert, *Japan and the Japanese: illustrated*, 1874.  
<https://archive.org/details/japanjapaneseill00humbuoft/page/218>

Fig. 40 Aimé Humbert, *A Japanese Lady at the Toilet*, in *Japan and the Japanese: illustrated*, 1874.  
<https://archive.org/details/japanjapaneseill00humbuoft/page/37>

Fig. 41 Kusakabe Kinbei, *Japanese Toilet*, Stampa all'albumina colorata a mano, 1870-90.  
Nella collezione online Open Content Program del J. Paul Getty Museum, Los Angeles.  
<http://www.getty.edu/art/collection/objects/143956/kusakabe-kimbei-japanese-toilet-japanese-1870s-1890s/?dz=0.5000,0.6800,0.41>