



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA**

Dipartimento dei Beni Culturali:  
Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica

Corso di Laurea Triennale in  
**PROGETTAZIONE E GESTIONE DEL TURISMO CULTURALE**

**L'IMMAGINE DEL MONTE FUJI NELLE STAMPE GIAPPONESI  
TRA ARTE, TRADIZIONE E PROMOZIONE TURISTICA**

Relatrice

Prof.ssa Federica Stevanin

Laureanda: Elisa Viero

Matricola: 1232887

Anno Accademico

2021/2022

## INDICE

<b>Introduzione</b> .....	p. 1
<b>Capitolo 1. Origini e sviluppi dell'arte giapponese</b> .....	p. 6
1.1 Il Giappone dal punto di vista geografico e politico.....	p. 6
1.2 Principali periodi e produzioni artistiche.....	p. 11
<b>Capitolo 2. La xilografia e l'<i>ukiyo</i>e</b> .....	p. 30
2.1 La tecnica della stampa xilografica.....	p. 30
2.2 <i>Ukiyo</i> e: principali soggetti e artisti.....	p. 32
2.3 Il Giapponismo e la sua influenza sull'arte europea del XIX secolo.....	p. 40
<b>Capitolo 3. Biografia e opere dei maggiori artisti giapponesi: Katsushika Hokusai e Utagawa Hiroshige</b> .....	p. 46
3.1 Biografia di Hokusai (1760-1849).....	p. 46
3.1.1 Le opere.....	p. 50
3.2 Biografia di Hiroshige (1797-1858).....	p. 68
3.2.1 Le opere.....	p. 71
<b>Capitolo 4. Il Monte Fuji: culto, tradizione, turismo</b> .....	p. 81
4.1 Il culto del Monte Fuji.....	p. 81
4.2 Il parco nazionale Fuji-Hakone-Izu e la regione dei cinque laghi.....	p. 84
4.3 Il riconoscimento e la gestione del Monte Fuji come sito UNESCO.....	p. 93
<b>Capitolo 5. Il Monte Fuji nella promozione turistica</b> .....	p. 97
5.1 Il sito ufficiale <i>japan.travel.it</i> e l'offerta turistica collegata al Monte Fuji.....	p. 97
5.2 La promozione turistica attraverso le stampe <i>ukiyo</i> e e i primi esempi di fotografia.....	p. 103

**Conclusioni**.....p. 112

**Bibliografia**.....p. 114

**Sitografia**.....p. 115

## Introduzione

Il Giappone è da sempre un Paese che affascina e incanta per la sua storia e per le sue tradizioni locali. Ogni anno milioni di visitatori vi si recano alla scoperta di un territorio unico nel suo genere e alla ricerca di esperienze nuove spesso molto lontane dalle proprie abitudini. Proprio per le sue caratteristiche culturali, il Giappone mi ha sempre attirata ed essendo un argomento che non viene affrontato nei percorsi di studio italiani, ho sempre avuto la curiosità e l'interesse di leggere articoli e libri che ne parlassero per informarmi autonomamente. Quando poi, con il corso di Storia dell'Arte Contemporanea, si è accennato all'argomento delle stampe giapponesi, ho subito pensato che sarebbe stato un tema che mi sarebbe piaciuto approfondire con la mia tesi di laurea, per unire la passione per il Giappone, per l'arte e per il turismo che sta alla base del corso di Progettazione e Gestione del Turismo Culturale. Utilizzando come punto di partenza due artisti importantissimi, Hokusai e Hiroshige, ho deciso di trattare delle stampe xilografiche che si sono diffuse in Giappone tra il XVIII e il XIX secolo, e della rappresentazione del Monte Fuji nello stesso periodo, confrontandola con quella odierna nell'ambito turistico. Ai fini di una maggiore comprensione del tema delle stampe giapponesi e dell'operato di Hokusai e Hiroshige, è stato necessario fornire un'inquadratura storica del Giappone, senza la quale sarebbe stato difficile seguire i diversi passaggi nella vita e nelle scelte artistiche di questi artisti e delle immagini da loro prodotte.

Nel primo capitolo, infatti, viene data una visione generale del contesto storico e politico del Paese, evidenziando la difficoltà e i pareri discordanti riguardo la suddivisione dei periodi della storia giapponese: essa è comunemente divisa in periodi che portano ognuno il nome di particolari produzioni artistiche o mutamenti politici significativi. L'ambiguità di questa suddivisione è dovuta al fatto che esistono diversi sistemi di suddivisione cronologica, oltre al calendario gregoriano adottato ufficialmente dal 1873. Esiste il sistema dei *nengo*, ovvero le "ere" stabilite dalla corte imperiale, e il sistema dei *jidai* ossia i "periodi", che vengono maggiormente utilizzati per parlare di storia giapponese. A partire dal cosiddetto periodo *Meiji*, ossia dal 1868, i due sistemi sono stati unificati e la suddivisione dei periodi iniziò a coincidere con la durata del regno dei vari imperatori. Si è trattato poi dei periodi artistici, spesso corrispondenti per datazione ai periodi storici, affrontando le principali correnti e produzioni artistiche a partire dall'era preistorica fino a quello che viene chiamato periodo *Edo* (1603-1868), sul quale si è concentrato



maggiormente questo elaborato. L'arte giapponese, come accade per l'arte di molti altri Paesi, ha avuto da sempre un legame strettissimo con la religione, dapprima con lo shintoismo e, a partire dal IV secolo d.C., con il buddhismo, le cui istituzioni e idee vennero apprese dalla Cina e da alcune regioni della Corea grazie ad intensi scambi commerciali e culturali. Da qui deriva la fondamentale tradizione di templi e santuari che tutti associano immediatamente al Giappone, luoghi nei quali si praticavano il culto shintoista e buddhista e scrigni di tesori artistici inestimabili.

Durante il periodo Edo è stata molto rilevante la politica di totale chiusura propugnata dallo *shōgun* Tokugawa, ossia una sorta di generale-dittatore a capo dello Stato, che chiuse il Giappone a qualsiasi rapporto con i Paesi stranieri tranne per pochissime eccezioni. Durante questo periodo vi fu un cambiamento e una fioritura artistica impressionante, e lo *shōgun* stesso promosse nuove forme artistiche, tra cui la stampa su matrice in legno.

Il secondo capitolo descrive la tecnica della stampa xilografica che si diffuse in Giappone a partire dal XVII secolo. Si tratta di una tecnica di stampa con matrici lignee incise a rilievo che una volta inchiostrate, permettevano la creazione di immagini molto dettagliate e perfettamente uguali tra loro. Questo particolare mezzo artistico vide la sua massima fioritura nel genere *ukiyo-e*, diffusosi in Giappone, specialmente nella città di Edo (odierna Tokyo), durante il periodo *Edo*. Il termine *ukiyo-e* significa “immagini del mondo fluttuante” e viene utilizzato per descrivere proprio le stampe che vennero prodotte in un clima di grande fermento a Edo, che era diventata una sorta di capitale del divertimento dove la società si dedicava ad ogni sorta di svago, come il teatro *kabuki*, il teatro delle marionette e le cosiddette “case da tè” dove in realtà si pratica la prostituzione. Questi erano i soggetti delle opere dei primi artisti *ukiyo-e*, che riuscirono a riprodurre nelle stampe una società in grande fermento culturale. Il capitolo tratta anche dell'eco molto ampia che le stampe *ukiyo-e* ebbero in Occidente a partire dal 1853, quando lo shogunato venne destituito dopo due secoli e si riaprirono i porti ai commerci internazionali, favorendo la diffusione di questa tipologia di opere. Con il termine “Giapponismo” ci si riferisce proprio all'interesse che gli europei ebbero per il Giappone e per la sua arte tra la metà del XIX secolo e la prima guerra mondiale. Attraverso le Esposizioni Universali gli artisti europei conobbero gli artisti *ukiyo-e* e ne appresero le tecniche e gli stili, rielaborandoli nelle loro opere. In particolare impressionisti,

simbolisti, e post-impressionisti, come i Nabis, Van Gogh, Gauguin, Degas, si appassionarono al Giappone al punto che in più occasioni ripresero tecniche e soggetti delle stampe xilografiche applicandoli in molte delle loro opere pittoriche.

Per questi primi due capitoli è risultato estremamente utile il volume di Silvia Vesco *L'arte giapponese dalle origini all'età moderna*, pubblicato nel 2021, in quanto fornisce una panoramica molto chiara dell'evoluzione dell'arte in Giappone e delle produzioni che hanno caratterizzato i vari periodi.

Successivamente, nel terzo capitolo, vengono affrontati biografia e opere di due tra gli artisti più importanti dell'*ukiyo-e* che ebbero la maggiore influenza sull'Occidente: Katsushika Hokusai e Utagawa Hiroshige. Hokusai condusse una vita molto lunga, dedicata quasi interamente all'arte. Iniziò da ragazzino a lavorare in un laboratorio di intaglio xilografico e dimostrando da subito una grande abilità, riuscì ben presto a crearsi un nome, fino a raggiungere il picco di celebrità attorno al 1830, a settant'anni, con la sua serie più riuscita, *Le trentasei vedute del Monte Fuji*. Come si capisce dal titolo, il soggetto della serie è il Monte Fuji ripreso da diversi punti di vista, interpretati secondo una visione personale dell'artista che percepiva il paesaggio non tanto come una rappresentazione della realtà, ma come un insieme di immaginazione, ispirazione presa da altri artisti e sue conoscenze pregresse. Il risultato furono delle vedute paesaggistiche affascinanti che conquistarono immediatamente il pubblico giapponese e soprattutto quello internazionale. Hokusai fu un artista che dedicò tutta la vita all'arte: persino in punto di morte, alla stupefacente età di ottantanove anni, il suo unico pensiero fu quello della pittura, nel desiderio di poter ancora migliorare come artista e la consapevolezza di non poter ma raggiungere la perfezione. Hokusai dedicò gran parte della sua produzione al paesaggio, specialmente nella fase matura della sua carriera, e da lui Hiroshige, di quarant'anni più giovane, prese ispirazione per la sua personale interpretazione dello stesso soggetto. Della vita di Hiroshige non si sa molto ma la sua produzione è talmente ampia da permettere di ricostruire la sua evoluzione artistica. Sulle orme di Hokusai, appunto, Hiroshige creò moltissime serie di paesaggi, di cui la più celebre è sicuramente *Cinquantatré stazioni di posta del Tōkaidō*, dedicata alla via che collegava la città di Edo a Kyoto. Tuttavia l'approccio al paesaggio di Hiroshige è un po' diverso, in quanto nelle sue opere scelse di inserire sempre una presenza umana con l'intento di creare un'immagine realistica del paesaggio e della società del suo tempo.

Le stampe *ukiyo-e* di Hokusai e Hiroshige hanno avuto un ruolo molto importante come primitiva forma di promozione turistica, in quanto coloro che viaggiavano all'interno del Paese, sia giapponesi che stranieri, desideravano avere qualcosa da portare a casa come souvenir dei luoghi visitati, e le xilografie si prestarono perfettamente a questo scopo data la rapidità con cui potevano essere prodotte e la praticità nel trasporto.

Per questo capitolo sono risultati utili i cataloghi di mostre, molti dei quali a cura di Gian Carlo Calza, e diverse monografie di Francesco Morena, sia incentrate specificatamente sugli artisti, sia di carattere più generale.

Il quarto e il quinto capitolo si concentrano sull'aspetto turistico del Monte Fuji, e per entrambi è stato fondamentale l'utilizzo del sito ufficiale del turismo in Giappone *japan.travel.it*. Il quarto capitolo analizza l'importanza del Monte Fuji come luogo di culto nella tradizione giapponese e il riconoscimento del suo valore culturale da parte dell'UNESCO. Il Fuji è un vulcano e con i suoi 3776 metri è la cima più alta del Giappone. Complice la sua forma di cono quasi perfetto, nel corso della storia gli sono sempre state attribuite origini divine e significati religiosi tramandati attraverso storie e leggende e celebrati con la costruzione di grandi architetture sacre. La cima del Fuji e le sue pendici fanno parte del parco nazionale Fuji-Hakone-Izu, un'area protetta di 1227 chilometri quadrati situata tra le prefetture di Yamanashi, Shizuoka e Kanagawa, a est di Tokyo, nella quale rientrano poi la cosiddetta regione dei cinque laghi e la penisola Izu. Il capitolo analizza le principali attrattive turistiche e culturali della zona, nonché le principali soluzioni di trasporto che ne permettono la visita. La parte finale del capitolo invece si occupa di illustrare il processo che ha portato al riconoscimento del Monte Fuji come sito UNESCO nel 2013, categorizzato come "luogo sacro e fonte di ispirazione artistica", un titolo che evidenzia subito il carattere religioso e l'impatto artistico che il Fuji ha sempre avuto per la popolazione giapponese. Si sono analizzate anche le principali criticità che derivano dalla gestione di un luogo che attira una grande quantità di visitatori ma che allo stesso tempo necessita di un piano di interventi e di gestione mirati alla conservazione del territorio e alla tutela delle qualità culturali.

Il quinto capitolo, infine, tratta della promozione turistica attuale, analizzata attraverso il sito ufficiale *japan.travel.it*, e di quella che avveniva tra il XVIII e il XIX secolo attraverso le stampe *ukiyo-e* e all'inizio del XX secolo con i primi esempi di fotografia. Con le informazioni reperibili sul sito *japan.travel.it* è stata fornita una guida generale

per l'accesso al Giappone, molto regolamentato in seguito alla pandemia di COVID-19, e per la scalata del Monte Fuji, che può avvenire attraverso diversi sentieri a seconda della difficoltà e per motivazioni che vanno dal puro godimento del paesaggio, al pellegrinaggio religioso, al turismo naturalistico, fino agli scopi scientifici. Successivamente è stata analizzata la rilevanza che viene data al Fuji all'interno del sito web, riprendendo alcune delle sezioni dedicategli e illustrando le principali offerte turistiche collegate. Per finire è stato approfondito il ruolo delle stampe *ukiyo-e* nella promozione turistica, mettendole a confronto con i primi esempi di fotografia che, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, hanno finito per prendere il posto della stampa xilografica, ereditandone le vedute più celebri, i colori, le tecniche, nonché il valore di ricordo del viaggio e delle esperienze vissute.

## Capitolo 1. Origini e sviluppi dell'arte giapponese

### 1.1 Il Giappone dal punto di vista geografico e politico

Il Giappone, situato nel Nord-est asiatico, è uno Stato insulare costituito da quattro isole principali, Hokkaidō, Honshū, Shikoku e Kyūshū, e moltissime isole minori, circondate dall'Oceano Pacifico, il mare di Ochotsk, il Mar del Giappone e il Mar Cinese Orientale. Si caratterizza per un'elevata diversità climatica e biologica dovuta alla notevole estensione longitudinale del territorio, che permette la coesistenza di ambienti e climi completamente diversi tra Nord e Sud.

Il territorio è prevalentemente montuoso, ed è suddiviso in otto regioni geografiche e 47 prefetture, che a loro volta sono suddivise in città, paesi e villaggi. Le maggiori aree urbane si concentrano lungo le coste dove il terreno è più pianeggiante, creando una forte contrapposizione tra zone rurali e zone urbane altamente sviluppate<sup>1</sup>, nella quali si concentra la quasi totalità della popolazione.

Data la sua origine vulcanica, il Giappone è caratterizzato da una frequente attività sismica, causata anche dalla particolare posizione in prossimità della cintura del fuoco del Pacifico. Per lo stesso motivo gran parte delle cime montuose sono costituite da crateri vulcanici<sup>2</sup>, primo fra tutti il Monte Fuji, emblema del Giappone e oggetto di culto nella tradizione popolare.

Per quanto riguarda la storia antica del Giappone, è difficile stabilirne l'origine precisa, in quanto le prime testimonianze scritte risalgono solo all'VIII secolo d.C., mentre del periodo precedente si hanno notizie per la maggior parte solamente da reperti archeologici e dalla mitologia<sup>3</sup>, complice il fatto che il Paese è sempre stato soggetto a periodi di isolamento che non hanno permesso uno sviluppo costante della storiografia nel corso del tempo. Questo ha influenzato anche la suddivisione di quelle che vengono chiamate "età" della storia giapponese, a loro volta suddivise in "periodi", i quali prendono spesso il nome dalle produzioni artistiche o dai mutamenti politici del Paese, portando anche ad

---

<sup>1</sup> S.a., *Gli abitanti del Giappone*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.voyagesphotosmanu.com/files/abitanti\\_giappone.html](https://www.voyagesphotosmanu.com/files/abitanti_giappone.html), (ultimo accesso 07/06/2022).

<sup>2</sup> M. Togni, *I pericoli del Giappone*, risorsa online accessibile all'indirizzo <https://www.marcotogni.it/geografia-giappone/>, (ultimo accesso 07/06/2022).

<sup>3</sup> S.a., *Breve Storia del Giappone*, risorsa online accessibile all'indirizzo <https://www.culturagiapponese.it/approfondimenti/61-breve-storia-del-giappone>, (ultimo accesso 07/06/2022).

una certa ambiguità nella suddivisione di tali periodi, spesso lasciati alla discrezione individuale degli storici.

Quindi, per parlare di storia giapponese, si deve tenere conto che, oltre al calendario gregoriano che viene adottato ufficialmente dall'Impero nel 1873, esistono altri due sistemi di suddivisione cronologica: il sistema dei *nengo*, ovvero le “ere” stabilite dalla corte imperiale, e il sistema dei *jidai* ossia i “periodi”, maggiormente utilizzati in ambito storiografico. A partire dal periodo *Meiji*, però, ossia dal 1868, i due sistemi sono stati unificati in un unico sistema chiamato *issei ichigen*, nel quale ere e periodi dovevano coincidere tra loro e con la durata del regno dell'imperatore<sup>4</sup>.

Di seguito una tabella riassuntiva dei principali periodi storici:

Età preistorica	<i>Jōmon</i>	10.000-300 a.C.
	<i>Yayoi</i>	300 a.C.-250 circa
	<i>Kofun</i>	250-538 circa
Età classica/antica	<i>Asuka</i>	538-710
	<i>Nara</i>	710-794
	<i>Heian</i>	794-1185
Età medievale	<i>Kamakura</i>	1185-1333
	<i>Muromachi</i>	1334-1573
Età premoderna	<i>Momoyama</i>	1573-1603
	<i>Edo</i>	1603-1868
Età moderna	<i>Meiji</i>	1868-1912
	<i>Taishō</i>	1912-1926
	<i>Shōwa</i>	1926-1989
	<i>Heisei</i>	1989-2019
	<i>Reiwa</i>	2019-presente

Fig 1. Età, nomi e datazione dei principali periodi storici giapponesi.

<sup>4</sup> A. Bianco, *La periodizzazione della storia giapponese*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.kblejungle.com/2020-10-la-periodizzazione-della-storia-giapponese/>], (ultimo accesso 14/06/2022).

In generale, analizzando fonti diverse, i periodi sono pressoché coincidenti, con l'eccezione per il periodo preistorico e antico in quanto, come detto in precedenza, caratterizzati da una minore presenza di dati affidabili e documentazioni scritte, mentre i periodi più recenti risultano di più facile categorizzazione.

Dal punto di vista politico, il Giappone è formalmente una monarchia costituzionale. Il potere esecutivo è affidato al governo e al primo ministro, mentre l'imperatore, nonostante sia considerato simbolo del Paese, svolge per lo più funzioni cerimoniali.

L'origine del Giappone che possiamo considerare "moderno", si ha quando viene istituita la figura dell'imperatore nel VII/VIII secolo d.C., e quando il Paese entra in contatto con la civiltà cinese, dalla quale derivano i caratteri di scrittura e la religione buddista<sup>5</sup>.

Successivamente un'importante fase storica è stata quella dominata dai *samurai*, una classe di guerrieri e nobili che dagli inizi dell'XI secolo si sono imposti acquisendo il controllo del Paese. Divisi in clan, i *samurai*, si sono scontrati tra loro, fino alla nomina dello *Shōgun*<sup>6</sup>, che diede il nome al periodo *Kamakura*, periodo segnato perciò da violente battaglie interne. Da qui un lungo periodo di shogunato ereditario ha caratterizzato il governo giapponese, creando un'organizzazione sociale in parte simile alle società feudali occidentali, con i *samurai* a mantenere il controllo e lo *shōgun* a governare.

Proprio al periodo *Kamakura* si deve l'origine del termine "*kamikaze*", ossia "vento divino", in quanto durante gli scontri con la potenza mongola, i tentativi di invasione di quest'ultima furono respinti per due volte da venti di tempesta. Il termine verrà poi ampiamente (e spesso impropriamente) utilizzato durante la Seconda Guerra Mondiale per indicare i piloti suicidi giapponesi.

Successivamente la storia del Giappone fu caratterizzata dall'arrivo degli europei, in particolare i portoghesi, che tra il 1542 e 1543, sbarcarono sulle coste giapponesi e diedero inizio ad un lungo periodo di commerci e scambi, compreso il commercio di schiavi, di concubine e donne giapponesi destinati ad essere portati in Europa e Medio Oriente. La pratica destò lo sdegno dello *shōgun* e delle alte cariche giapponesi, che decisero di bloccare completamente l'accesso delle navi straniere, bloccando i commerci e la diffusione del cristianesimo che nel frattempo aveva preso piede tra la popolazione,

---

<sup>5</sup> M. Lanzi, *Breve storia del Giappone*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.nelfuturo.com/Breve-storia-del-Giappone>], (ultimo accesso 15/06/2022).

<sup>6</sup> Lett. "grande generale dell'esercito", titolo ereditario che veniva conferito ai dittatori politici che governarono il Giappone tra il 1192 e 1868.

dando il via ad un periodo di chiusura e persecuzioni che culminò nel XVI secolo quando, durante lo shogunato *Tokugawa* nel periodo *Edo*, venne indetta la politica del “*sakoku*”, che significa “paese chiuso, incatenato, blindato”, eliminando ogni tipologia di contatto con il resto del mondo. Questa politica non isolava completamente il Paese, ma stabiliva norme durissime che regolavano i movimenti in entrata e uscita: per gli stranieri era obbligatorio possedere un permesso scritto per entrare, e ai giapponesi per uscire, e i trasgressori erano puniti con la pena di morte. I commerci furono ridotti al minimo, stabilendo alcuni porti principali nei quali era concesso l’attracco delle navi, limitate anche nella capacità.

Per due secoli il Giappone ha vissuto in questo clima di chiusura, un vero e proprio medioevo, che influenzò inevitabilmente i caratteri del popolo giapponese, dando vita a concetti come per esempio il “*kokugaku*”, ovvero “studi nazionali”, che nacque proprio nel periodo di shogunato *Tokugawa* e indicava una scuola filosofica che ricercava le origini giapponesi, considerate “pure” e infangate dalle influenze straniere, soprattutto cinesi, di cui il Paese avrebbe potuto liberarsi solo chiudendo ogni contatto con esse.

La fine del *sakoku* si vide solamente l’8 luglio 1853, con il cosiddetto episodio delle Navi Nere: quattro navi da guerra statunitensi, al comando del commodoro Matthew Perry, si presentarono all’imbocco della baia di Tokyo, senza intenti belligeranti ma con la pretesa di avere il permesso di sbarcare per trattare con le autorità giapponesi, le quali di fronte alla minaccia americana, furono costrette ad accettare. La richiesta degli americani era di riaprire le tratte commerciali, dando ai giapponesi un anno di tempo per valutare la risposta, al termine del quale venne poi firmata la Convenzione di *Kanagawa*, segnando quindi la fine dell’isolamento e affermando la superiorità tecnologica occidentale.

Questo episodio ha segnato la fine del medioevo giapponese, seguito da un periodo di conflitti interni che culminarono con la fine dello shogunato e il ritorno dell’Imperatore. Questo cambiamento è conosciuto come Restaurazione *Meiji*, che portò il Paese ad una modernizzazione e industrializzazione, nonché all’apertura verso i modelli economici e politici dell’Occidente, con la creazione nel 1872 della prima ferrovia e nel 1882 della Banca centrale del Giappone<sup>7</sup>.

Il Giappone moderno come lo intendiamo oggi ha origine proprio da questi avvenimenti, che in poco tempo hanno portato il Paese da uno stato di isolamento e feudalesimo, ad

---

<sup>7</sup> *Ibidem*.



uno capitalista e industriale, capace di competere con le potenze occidentali. Vennero intraprese anche delle guerre espansionistiche contro la Corea, la Cina (1894-1895) e l'Impero Russo (1904-1905). Da quest'ultimo il Giappone ottenne la parte meridionale dell'isola di Sachalin e la Manciuria (riconquistate poi dall'URSS con la Seconda Guerra Mondiale).

Al periodo *Meiji* succedette il periodo *Taishō*, nel quale rientrano gli eventi della Prima Guerra Mondiale, che vide il Giappone combattere dalla parte dei vincitori, consentendo un'espansione della sua influenza in Asia e nel Pacifico. A seguito della guerra si sviluppò nel Paese un forte nazionalismo militarista e imperialista, che di per sé portò alla Seconda Guerra Mondiale, con lo schieramento a fianco dell'Italia fascista e della Germania nazista, l'attacco a Pearl Harbor e i disastri atomici subiti nel 1945. Questi eventi rientrano nel periodo *Shōwa*, che vide anche la successiva ricostruzione del Paese e uno sviluppo economico che lo portò a diventare la seconda economia al mondo.

Più recente è il periodo *Heisei* (1989-2019), caratterizzato ancora da grande crescita economica, ma anche da eventi disastrosi come il terremoto di Kobe del 1995 e quello del 2011 che ha causato l'incidente nucleare di Fukushima.

Attualmente, dal 2019, il Giappone vede il dominio dell'imperatore Naruhito (1960), nel periodo che prende il nome di *Reiwa*, ossia “*Rei*” 令, il cui significato può essere correlato a “ordine” e “*Wa*” 和, “pace” o “armonia”<sup>8</sup>, comunemente tradotto come “periodo di bella armonia”.

---

<sup>8</sup> A. Leotta, *L'inizio di una nuova era – il periodo Reiwa*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.giapponeinpillole.com/blog/linizio-di-una-nuova-era-il-periodo-reiwa-令和/>], (ultimo accesso 18/06/2022).

## 1.2 Principali periodi e produzioni artistiche

L'analisi della suddivisione cronologica dei periodi storici risulta utile anche per comprendere quella dei periodi artistici, in quanto tra le due c'è quasi sempre una corrispondenza totale, permettendo quindi di conservare nella maggior parte dei casi la medesima periodizzazione.

Utilizzando, quindi, la Fig. 1 come riferimento, possiamo parlare di arte preistorica, con riferimento al periodo 10.000 a.C – 300 a.C., che porta il nome di *Jōmon*, a causa della produzione di vasellame che lo ha caratterizzato. Infatti il termine *Jōmon* significa letteralmente “decorazione a corda”, con riferimento alla particolare tecnica utilizzata per decorare vasi che sono emersi dai ritrovamenti avvenuti nel territorio giapponese<sup>9</sup>.

Accanto alla produzione di vasellame, si diffondono anche i cosiddetti *dogū*, delle figurine fittili in terracotta che venivano utilizzate come talismani o amuleti, infatti in molti dei ritrovamenti è possibile notare la mancanza di arti o la rottura di parti del corpo in corrispondenza del problema o malattia che si voleva curare.



Fig. 2 Esempio di *dogū* (V-III secolo a.C.)

Oltre alle sembianze, che talvolta potevano essere animali oltre che umane, si attribuiscono diversi significati anche a seconda del luogo del ritrovamento e quindi di deposito di queste statuette, per esempio lo spargimento di frammenti all'interno del villaggio può essere associato a particolari rituali; altri *dogū* venivano custoditi all'interno

---

<sup>9</sup> S. Vesco, *L'arte giapponese dalle origini all'età moderna*, Einaudi editore, Torino 2021, p. 3.

di appositi tempietti e segnalati da pietre erette; altri ancora sepolti con cura in una fossa nel terreno<sup>10</sup>.

A partire dal IV secolo a.C. si passa dalla cultura *Jōmon* a quella *Yayoi*, collocata tra il 250 a.C. e il 250 o 300, a seconda che si considerino o no recenti teorie e scavi che vedrebbero il 250 come anno di conclusione del periodo. Con il passaggio tra le due culture risulta evidente il salto di qualità nelle produzioni artistiche, che videro l'utilizzo del metallo per la produzione di oggetti come utensili in bronzo e ferro, coltelli e specchi. Dato questo enorme passo in avanti, molti studiosi sostengono che la cultura *Yayoi* sia stata introdotta da migranti coreani o cinesi, teorie sostenute da ritrovamenti ossei molto simili a quelli delle popolazioni della dinastia Han (206 a.C.-9 d.C.). Altri studiosi giapponesi invece pensano che la cultura *Yayoi* sia una diretta evoluzione della *Jōmon*, affermando che le migrazioni non hanno avuto un'influenza così importante nella popolazione dell'arcipelago<sup>11</sup>.

Per quanto riguarda l'ultimo periodo dell'età preistorica, il periodo *Kofun* (lett. "tombe antiche"), è importante menzionare la costruzione di tombe a tumulo di proporzioni monumentali, specialmente nella regione del *Kansai* poi diffusasi in gran parte del territorio, e il ritrovamento all'interno di esse di numerosi specchi di bronzo utilizzati come corredo funebre.

Passando all'età classica, con il periodo *Asuka* (538-710) hanno inizio per il Giappone le intense relazioni e scambi con la Cina e alcune regioni della Corea, dalle quali prenderà istituzioni e idee che finiranno per mescolarsi e modificare la tradizione giapponese. Uno degli aspetti più importanti derivati dalle influenze cinesi e coreane è stato sicuramente l'introduzione del buddhismo, in corrispondenza dell'anno 538 quando il sovrano coreano inviò al re di Yamato un'immagine in oro di *Śākyamuni*, il Buddha storico, alcuni *sūtra*<sup>12</sup> e altri oggetti rituali, invitandolo ad adottare la religione. L'élite politica assimilò in pochissimo tempo la dottrina, adottandola con entusiasmo, soppiantando il ruolo centrale che fino ad allora era sempre stato detenuto dallo shintoismo, religione indigena del Giappone. Lo shintoismo, a differenza del buddhismo, non era mai stato una religione da imporre con regole e discipline, in quanto era nato in un contesto di cultura agricola,

---

<sup>10</sup> Ivi, pp. 11-12.

<sup>11</sup> Ivi, pp. 18-19.

<sup>12</sup> Lett. "filo, cordicella". Con questo termine nella letteratura indiana si indicano aforismi brevissimi di rituale (solenne o domestico), filosofia, grammatica e letteratura scientifica in genere, dei quali si compongono appunto trattati speciali, denominati alla loro volta complessivamente *Sūtra* (Treccani).

come insieme di credenze animistiche che vedevano nei fenomeni naturali, come rocce, cascate, fiumi, alberi, la manifestazione dei *kami*, ovvero le divinità. È solo con l'avvento del buddhismo, e poi del confucianesimo e taoismo, che anche lo shintoismo venne codificato come religione, e non più come un insieme di riti. Al culmine del suo sviluppo, il buddhismo, già organizzato in una gerarchia di monaci incaricati di costruire templi nelle terre a loro concesse, venne promosso dal principe Shōtoku (574-622), al quale si deve l'adozione di molti principi confuciani in campo burocratico, e soprattutto l'adozione del sistema di scrittura cinese, poi progressivamente adattato alla fonetica giapponese<sup>13</sup>. A partire da questo momento furono costruiti numerosi santuari-templi (*jingū-ji*), che potessero unire il culto degli dèi a cui erano dedicati i santuari, con quello di Buddha venerato invece nei templi. Un esempio emblematico di queste grandi architetture è il complesso dello *Hōryūji*, nei pressi di Nara, concepito come un insieme di edifici all'interno di un recinto sacro. Nel suo Padiglione d'oro (*kondō*) sono conservate alcune delle opere più importanti del Giappone, come la triade in bronzo dorato del Buddha Shaka affiancato da due “*bodhisattva*” (“divinità che hanno raggiunto l'illuminazione”)<sup>14</sup>. Anche dal punto di vista pittorico, lo *Hōryūji* conserva alcuni dei migliori esempi di pittura del periodo nelle pareti dello stesso *kondō*, sulle quali erano dipinte una serie di immagini di Buddha nei rispettivi paradisi, che purtroppo nel 1949 a causa di un incendio sono state irrimediabilmente rovinate<sup>15</sup>.



Fig. 3 *Paradiso di Amida*, pittura parietale nel tempio di *Hōryūji*.

<sup>13</sup> F. Morena (a cura di), *Arte Giapponese*, in “Art e Dossier”, dossier n. 348, Giunti, Firenze-Milano 2017, p. 8.

<sup>14</sup> Ivi, p. 9.

<sup>15</sup> S. Vesco, *L'arte giapponese dalle origini all'età moderna*, cit., pp. 54-55.

Il successivo periodo *Nara* è caratterizzato da due rilevanti eventi politici: lo spostamento della capitale da Fujiwara (attuale Asuka) a Heijō (attuale Nara) nel 710, e l'ulteriore spostamento nel 794 a Heian (attuale Kyōto), che resterà tale per mille anni, fino al 1868. Durante questo arco di tempo si vide la massima influenza cinese sul Giappone che organizzava spedizioni e missioni di vario tipo per raccogliere informazioni e documenti originali d'arte, religione e architettura da copiare e riportare in patria<sup>16</sup>. Dal punto di vista artistico, continuò in tutto il Paese la costruzione di templi e santuari, al cui interno venivano collocate statue colossali di Buddha e ogni genere di tesori: strumenti musicali, gemme, tessuti, ceramiche, decorazioni pittoriche, specchi, pitture su rotoli di carta o seta. Con lo spostamento della capitale a Heian, ha inizio il periodo che porta lo stesso nome (794-1185). La scelta del luogo non fu casuale, in quanto in questo periodo si stava sviluppando una forma di buddhismo in contrasto con le Sei Scuole ortodosse di Nara, che fino ad allora avevano sempre avuto il controllo dell'attività religiosa e della vita di corte della capitale prima del suo spostamento. Questa nuova corrente, di origine cinese e di ispirazione indiana, si proponeva come una forma di buddhismo esoterico. Ci furono due personalità importanti che diffusero questo insegnamento, due monaci: Saichō (767-822) e Kūkai (774-835)<sup>17</sup>. Il primo è considerato il fondatore di questa nuova forma di buddhismo, il buddhismo *Tendai*, e a lui si deve proprio la decisione dello spostamento della capitale a Heian in quanto egli in quel periodo si trovava sull'eremo presente sulla cima del monte Hiei, collocato sul lato nord-orientale di Kyōto, e, data la credenza secondo cui dall'Est provenissero demoni e spiriti maligni, si credette che la presenza dell'eremita fosse di buon auspicio e potesse fungere da protezione. In poco tempo Saichō guadagnò molta notorietà, specialmente tra i monaci di corte che tradizionalmente si stabilivano nelle corti imperiali per svolgere le loro attività, al punto da essere considerato una "santità" assieme al suo tempio *Enryakuji*, sede della scuola Tendai da lui fondata<sup>18</sup>. Il secondo monaco, Kūkai, riportò anch'egli una dottrina dopo essere tornato dalla Cina, che prende il nome di *mikkyō*, un insegnamento "segreto", non di facile accessibilità a tutti in quanto sintetizzazione della verità nella sua forma più profonda. Proprio per questo si tratta della più occulta delle scuole buddhiste, alla quale si accedeva con riti iniziali, ed

---

<sup>16</sup> Ivi, p. 59.

<sup>17</sup> Ivi, p. 83.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

era caratterizzata da cerimonie rituali e canti liturgici<sup>19</sup>. Le conoscenze che così venivano trasmesse tra maestri e discepoli consentivano di raggiungere l'Illuminazione durante la vita e non dopo la morte. Kūkai era inoltre convinto che l'arte fosse di grande aiuto per la comprensione di questo tipo di buddhismo. Si attribuisce infatti a lui l'invenzione dei *maṇḍala*, digrammi sacri che riproducono i diversi cosmi buddhisti, e, altra invenzione di fondamentale importanza, quella dei *kana*, i sillabari con cui, insieme ai *kanji*, si articola la scrittura della lingua giapponese<sup>20</sup>.

Alla fine del IX secolo l'imperatore interruppe l'invio di delegazioni in Cina, mettendo fine a tre secoli di proficui rapporti. Da questo momento ebbe inizio una fase in cui il potere fu praticamente monopolizzato dalla famiglia Fujiwara, che attraverso manovre e matrimoni di convenienza, riuscì ad ottenere privilegi e cariche in ogni ambito della politica del Paese, addirittura all'interno della corte imperiale, con la possibilità per alcune fanciulle della casa di diventare Consorti Imperiali e potenzialmente madri di futuri imperatori. A questo proposito, Silvia Vesco scrive che «i Fujiwara furono per Kyōto quello che i Medici furono per Firenze»<sup>21</sup>. La costruzione della città, infatti, rispecchiava un modello urbanistico rigorosamente razionale, con l'intento di comunicare una visione politica di un governo saggio e unitario, capace di diventare anche simbolo di bellezza e punto di riferimento culturale. La vita all'interno della corte era una vita "festiva", estremamente colta, che si esprimeva con i linguaggi dell'arte attraverso atti ritualizzati, rendendo la vita stessa un'opera d'arte, come descritto nel *Genji monogatari* 源氏物語, il Racconto del Principe Splendente, della scrittrice e dama di corte Murasaki Shikibu (973-1014 o 1025) un'opera di narrativa considerata come il primo romanzo della storia e uno dei più importanti capolavori della letteratura giapponese e di tutti i tempi<sup>22</sup>. Nell'opera si raccontano le abitudini dei nobili e le loro vite a corte, scandite dalle avventure amorose del protagonista Genji, che nel contesto di corte in cui la poligamia era accettata, viveva gioie e sofferenze, circondato da un numero di personaggi femminili mai visto prima in letteratura, descritti con una precisione minuziosa nei loro tratti più

---

<sup>19</sup> Ivi, p. 85.

<sup>20</sup> F. Morena (a cura di), *Arte Giapponese*, cit., p. 14.

<sup>21</sup> S. Vesco, *L'arte giapponese dalle origini all'età moderna*, cit., p. 105.

<sup>22</sup> S.a, *Il Genji monogatari: un'introduzione*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://genjimonogatari.it/introduzione/genji-monogatari-introduzione/>], (ultimo accesso 01/07/2022).

umani e intimi. Il tutto accade su uno sfondo di consapevolezza dello scorrere del tempo e della precarietà della vita, concetti che trovano radice nel buddhismo<sup>23</sup>.

Lo sviluppo e la fama di questa letteratura hanno influenzato notevolmente anche le arti visive, e si iniziò a tradurre il *Genji monogatari* in pittura, che diventò uno dei temi prediletti sia dagli artisti che dal pubblico. La versione più antica dell'opera illustrata è il *Genji monogatari emaki*, un rotolo da svolgere (infatti “*emaki*” si riferisce proprio al formato dell'opera) nel quale il testo del romanzo, scritto con la calligrafia *kana*, e alternato a una serie di illustrazioni, è realizzato su carta di altissima qualità, impreziosita da decorazioni floreali e inserti in foglia d'oro e argento<sup>24</sup>. La tecnica pittorica usata nelle illustrazioni è la cosiddetta *tsukurie*, “pittura costruita”, in base alla quale le figure venivano prima abbozzate direttamente sul foglio e poi riempite con colori stesi a campiture piatte, solo alla fine si aggiungevano i dettagli in punta di pennello con l'inchiostro nero<sup>25</sup>. Per permettere di visualizzare l'interno degli spazi chiusi, dove si svolgevano la maggior parte delle scene, gli artisti usavano la tecnica del “tetto soffiato via”<sup>26</sup>, con un'inquadratura dall'alto che permetteva di vedere dentro le stanze. Le figure umane erano rappresentate con volti identici fra loro, anche tra figure maschili e femminili, resi con pochissime e linee e mai frontalmente, sempre di tre quarti e a volte di profilo. Molta importanza veniva data ai vestiti, che secondo l'usanza consistevano in diversi strati di seta, molto sontuosi ed eleganti.

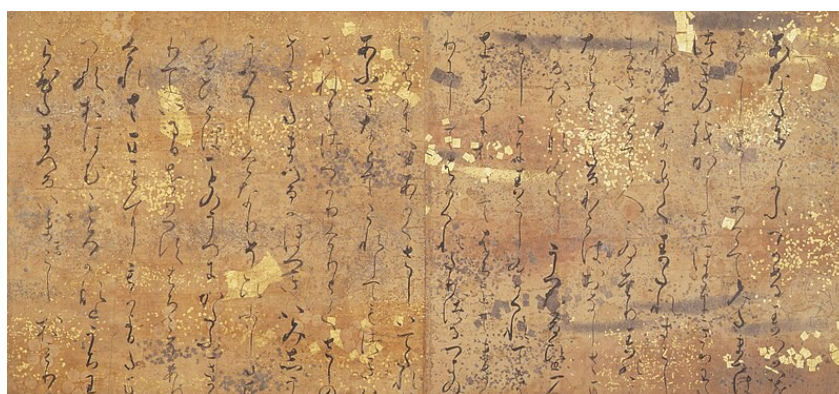


Fig. 4 Tavola calligrafica del *Genji monogatari emaki*, XII secolo.

---

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> C. Franchi, *Alle origini della cultura giapponese: le illustrazioni del Racconto di Genji*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://letterarti.wordpress.com/2021/03/04/alle-origini-della-cultura-giapponese-le-illustrazioni-del-racconto-di-genji/>], (ultimo accesso 01/07/2022).

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ibidem*.





Fig. 5 Illustrazione del capitolo 44 del *Genji monogatari emaki*.

Questa particolare tecnica, ovvero lo *tsukurie*, è una delle principali tecniche legate allo stile *Yamato-e* (ovvero la pittura del regno di Yamato, il Giappone), uno stile pittorico ispirato allo stile appreso in Cina, ma nato in seguito all'arresto dei rapporti la stessa, come volontà di creare un proprio stile libero da condizionamenti esterni e più affine al gusto nipponico.

Un'altra testimonianza importante dello splendore ricercato dalla famiglia Fujiwara è sicuramente la scultura di *Amida* in legno dorato conservata nella sala della Fenice del tempio *Byōdōin* di Uji, nei pressi di Kyōto. Quest'opera fu realizzata intorno al 1053 su commissione di Fujiwara no Yorimichi (992-1074), il quale volle trasformare in santuario buddhista il sito che il padre aveva acquisito per farne una villa<sup>27</sup>. Il *Byōdōin*, Patrimonio dell'umanità UNESCO dal 1994, conserva molti tratti dell'originaria funzione residenziale, esemplificando i caratteri dell'architettura del periodo *Heian* e dell'estetica giapponese<sup>28</sup>.



Fig. 6 Veduta sulla sala della Fenice, tempio *Byōdōin*.

---

<sup>27</sup> F. Morena (a cura di), *Arte Giapponese*, cit., p. 15.

<sup>28</sup> Ivi, p. 17.



Nel frattempo, questo elevato interesse della corte di Kyōto per il gusto estetico e lo stile di vita altolocato ha permesso ai clan presenti nelle varie province di rafforzarsi e dare il via a battaglie interne per contendersi il controllo a discapito della famiglia imperiale. Gli scontri tra i clan dei *Taira* e dei *Minamoto* si conclusero nel 1185 con la vittoria dei secondi, aprendo così il periodo *Kamakura* (1185-1333), con la proclamazione del loro leader Yoritomo (1147-1199) come *shōgun*, aprendo un lunghissimo periodo di dittatura militare, che avrà fine solo nel 1868. Ha inizio così anche la storia della figura dei *samurai*, abili uomini d'armi educati con un rigido rigore militare e una disciplina fisica e mentale che li rendeva non solo formidabili guerrieri, ma anche uomini d'onore dallo spirito irremovibile. L'affermarsi dei samurai e dei governi di stampo militare comportò un cambiamento radicale dal punto di vista sociale, politico, e quindi anche culturale e artistico. Al posto della raffinatezza sofisticata della corte imperiale, i nuovi governanti iniziarono a puntare su pittori e scultori che potessero rappresentare soggetti senza fragilità che fungessero da esempi di virilità guerriera<sup>29</sup>.

Per contrassegnare ulteriormente la lontananza dalle usanze imperiali, Yoritomo decise di stabilire il suo quartier generale a Kamakura, un borgo marinaio sulla costa orientale dell'isola di Honshū. Alla morte di Yoritomo (1199) il controllo del potere militare passò nelle mani della famiglia Hōjō fino a quando l'imperatore Go Daigo (1288-1339) non tentò di riportare il governo a Kyōto. Il suo tentativo venne però fermato e fu costretto a stabilire a sua corte a sud della città.

La seconda metà del XIV secolo è stata quindi molto turbolenta, e, come detto in precedenza, un evento in particolare ha segnato l'epoca: il tentativo dei Mongoli di invadere il Giappone nel 1274 e nel 1281 con un esercito navale composto da piccole e veloci imbarcazioni, bruscamente interrotto entrambe le volte da violente tempeste, descritte con il termine *kamikaze*, "vento divino", che spazzarono via l'esercito nemico e salvarono l'arcipelago. La portata dell'evento fu tale che vennero prodotti appositamente dei rotoli illustrati chiamati *Mōko Shūrai Ekotoba*, nei quali venivano esaltate le gesta del generale e il suo valore in guerra<sup>30</sup>.

Negli anni successivi alle guerre si ordinò il rinnovamento di un gran numero di templi, con il desiderio di mettere in luce nuovi tratti caratterizzanti lo stile da seguire da lì in poi,

---

<sup>29</sup> S. Vesco, *L'arte giapponese dalle origini all'età moderna*, cit., p. 124-25.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

e con richiami espliciti alla Cina, con la quale già Yorimoto aveva ripreso i rapporti e gli scambi, ma questa volta, unendoli alle caratteristiche stilistiche di epoca Nara, considerate “classiche” e perciò in grado di incontrare il gusto dell’élite militare. Tra i templi più importanti che furono ricostruiti, rientrano il *Tōdaiji* e il *Kōfukuji* di Nara, con i relativi apparati decorativi di sculture in stile realistico in legno e in bronzo.

Verso l’inizio del XIII secolo dalla Cina giunsero anche gli insegnamenti dello *zen*, una forma di buddhismo che si distingueva dalle altre per l’assenza di un pantheon di divinità, una scarsa attenzione alla conoscenza delle scritture e la riduzione della tecnica ascetica alla sola meditazione<sup>31</sup>. Al centro della disciplina c’era il rapporto tra maestro e discepolo e la ricerca dell’Illuminazione (*satori*). I *samurai* si trovarono subito inclini in questa pratica, che abbandonava la necessità di ore estenuanti di preghiera, in favore di una mediazione incentrata sulla consapevolezza del proprio Io.

Nei secoli successivi lo *zen* finì per influenzare la cultura giapponese, permanendo anche in molte forme d’arte, come il teatro *Nō*, la pittura ad inchiostro monocromo (*sumi-e*), la poesia breve *haiku*, la cerimonia del tè (*chanoyu*), l’arte di predisporre i giardini (*ikebana*), e le arti marziali<sup>32</sup>.

Per quanto riguarda la pittura, tuttavia, essa non subì particolari novità e rimase legata al formato dei rotoli orizzontali e verticali, mescolando quanto avvenuto nella seconda metà del periodo *Heian* con le influenze cinesi. I temi non riguardavano più la vita di corte, e ci si concentrò invece sulle vite dei monaci e su eventi storici passati, come accade nell’*Heiji monogatari emaki* che narra gli eventi della Ribellione di Heiji e le lotte tra i clan *Taira* e *Minamoto*.

L’ascesa dei *samurai* nel periodo di governo militare ebbe un riflesso straordinario anche sulla produzione di manufatti riguardanti la loro figura: le armature erano spettacolari manufatti che univano la funzionalità in battaglia alla bellezza dei dettagli decorativi; e le armi, soprattutto la spada (*katana*), capolavori della metallurgia che, nel corso della storia, hanno contribuito alla costruzione dell’ideale quasi mitologico del *samurai*<sup>33</sup>.

Proprio i *samurai*, nel periodo *Muromachi* (1334-1573), furono in grado di sviluppare un’estetica raffinatissima che ha permesso di innalzare ancor più il loro valore, complice anche il grande fiorire della cultura che ha caratterizzato il periodo. Se da un lato il

---

<sup>31</sup> F. Morena (a cura di), *Arte Giapponese*, cit., p. 23.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> Ivi, p. 25.

periodo *Muromachi* si distingue per essere uno dei più rigogliosi dal punto di vista artistico e culturale, dall'altro è segnato anche da numerose e violente guerre civili, che misero in evidenza la debolezza del potere centrale, sempre più minacciato dalle ambizioni dei signori a capo delle province.

Tornando all'ambito culturale, la diffusione del buddhismo *zen* ha avuto un ruolo rilevante nell'ispirare un'estetica che predicava la semplicità, l'austerità, la rinuncia all'ostentazione, l'asimmetria e l'ammirazione per gli oggetti imperfetti e l'imperfezione in generale<sup>34</sup>. Dal punto di vista architettonico si sviluppò uno stile ibrido sino-giapponese che caratterizzò la costruzione di monasteri *zen*, i luoghi che possiamo considerare custodi della cultura giapponese. L'esempio per eccellenza è il *Kinkakuji*, il "Padiglione d'oro", eretto nel 1397 a Kyōto come villa dal terzo *shōgun* Ashikaga Yoshimitsu (1358-1408) e convertito in tempio *zen* dopo la sua morte. L'edificio deriva il suo nome dalla copertura in foglie d'oro sia all'interno su tutti i pavimenti sia all'esterno. Si distingue per la sua sostanziale leggerezza e la compenetrazione tra gli spazi interni e il giardino circostante, resa grazie all'utilizzo di porte scorrevoli.



Fig. 7 Il Padiglione d'oro a Kyōto, Patrimonio UNESCO.

In ambito pittorico, invece, nello stile *zen*, rientrano diverse tipologie di rappresentazioni sia religiose buddhiste, sia laiche come paesaggi, caricature o ritratti. Quest'ultimo è il caso dei *chinsō*, ovvero ritratti di grandi maestri e monaci, che venivano consegnati agli allievi come simbolo dei loro progressi e come esempio da seguire. Solitamente erano eseguiti su carta o su seta con inchiostro e colori, utilizzando un supporto in forma di

---

<sup>34</sup> Ivi, pp. 26-27.

rotolo, chiamato *kakemono*, destinato poi ad essere appeso verticalmente come decorazione murale<sup>35</sup>. Il maestro veniva sempre rappresentato seduto nella posizione del loto, in mano il bastone o lo scacciamosche dell'iconografia classica e le mani in posa meditativa.



Fig. 8 Ritratto del maestro *zen* Shūhō Myōchō o Daitō Kokushi, (1282–1337).

Monaci e allievi erano tra i maggiori pittori del tempo e si dedicavano per lo più a opere a solo inchiostro nero (*suiboku-ga*), tecnica di derivazione cinese alla quale vennero però applicate le novità per quanto riguarda i soggetti e le finalità. Infatti ogni dipinto costituiva un'esperienza *zen* che conduceva verso la conoscenza individuale dell'essenza del Buddha e, infine, all'Illuminazione. Questa pittura quindi si propose come riflesso dei sentimenti più intimi degli artisti che, come in Cina, non erano pittori professionisti<sup>36</sup>. Nonostante questa tecnica derivasse dalla Cina, dove i soggetti si ispiravano chiaramente alla natura, in Giappone invece l'ispirazione non proveniva affatto da essa, ma solamente da maestri o modelli cinesi, dando vita ad una esasperazione intellettuale di quella che a sua volta era un'idealizzazione del mondo naturale da parte cinese<sup>37</sup>. Uno dei principali esponenti di questo stile è stato Sesshū Tōyō (1420-1506), un pittore e monaco *zen* che, avendo capito l'importanza di viaggiare nel continente, fu capace di studiarne e insegnarne i modelli e di applicarli in modo personale. Fu un maestro del paesaggio ma

<sup>35</sup> S. Vesco, *L'arte giapponese dalle origini all'età moderna*, cit., p. 162.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 163.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

si dedicò anche a composizioni di fiori e uccelli, utilizzando per lo più il formato dei *kakemono* e *kakejiku*, ovvero i rotoli da appendere. Alcune opere più famose sono i *kakemono* su carta dedicati alle stagioni, specialmente quelli di autunno e inverno, conservati al Museo Nazionale di Tokyo.

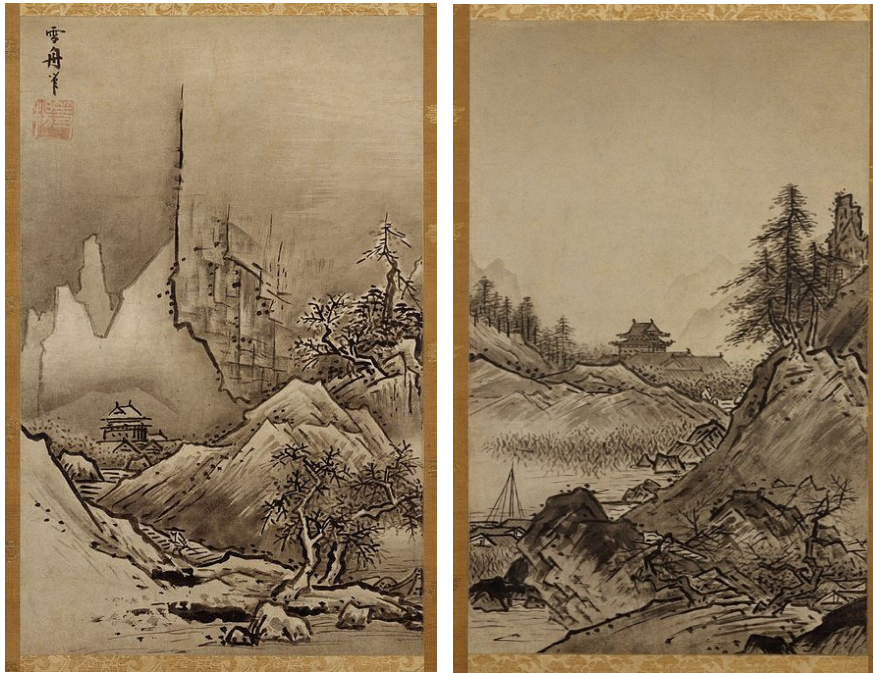


Fig. 9-10 Paesaggio invernale e paesaggio autunnale.

Il sistema di mecenatismo derivato dall'impulso dello *shōgun* Yoshimitsu e modificatosi a causa dell'allontanamento dalla capitale di monaci *zen* come Sesshū, portò nel corso del XV secolo, alla nascita di una nuova figura di consulente e curatore d'arte a servizio dello *shōgun*<sup>38</sup>. Dapprima questa posizione fu coperta per tre generazioni dai membri della famiglia San'ami, che non furono esponenti *zen*, ma catalogarono tutti i dipinti cinesi della collezione shogunale e furono autori del primo trattato critico dell'arte in Giappone, il *Kundaikan sou choki* (ovvero il *Trattato sui rotoli del signore della Torre di Guardia*), nel quale si valutava il livello degli artisti cinesi e si indicavano i modi corretti di disporre le loro opere<sup>39</sup>. Successivamente la stessa posizione passò ai membri della Scuola *Kanō*, con i capostipiti Masanobu (1434-1530) e Motonobu (1476-1559), i cui discendenti conservarono questo status fino al XIX secolo, rendendo questa scuola la più longeva al

<sup>38</sup> Ivi, p. 173.

<sup>39</sup> Ivi, p. 175.

mondo. I *Kanō* soddisfacevano appieno le esigenze dell'élite militare, unendo la pittura cinese ad inchiostro con quella giapponese *Yamato-e* dai vividi colori e soggetti come fiori, uccelli, alberi<sup>40</sup>. Fu applicata spesso a pannelli divisori (*fusuma*) e ai paraventi pieghevoli (*byōbu*) che decoravano le grandi sale di rappresentanza.

Se fino a questo momento i contatti del Giappone con altre popolazioni erano sempre avvenuti con territori vicini, a partire dal Cinquecento ci fu un cambiamento radicale, quando nel 1543 i portoghesi sbarcarono per la prima volta sulle coste dell'arcipelago, seguiti in breve dagli spagnoli e poi da olandesi e inglesi. Fino ad allora le uniche notizie che gli europei avevano del Giappone erano quelle di seconda mano contenute nel Milione di Marco Polo, quindi l'incontro tra popoli e culture così lontane non poté che portare importanti conseguenze nella storia del Paese nipponico<sup>41</sup>.

Mentre i giapponesi rimasero sbalorditi dalla grandezza delle navi arrivate nei loro porti, gli europei furono altrettanto colpiti da quella cultura così diversa e sofisticata, cominciando a riempire le imbarcazioni di oggetti, materiale, materie prime e manufatti da riportare in Europa.

Come detto in precedenza, con l'arrivo dei mercanti, giunsero anche i missionari, soprattutto gesuiti, con l'intento di diffondere il cristianesimo, portando alla conversione di molti giapponesi e all'avvio della tratta di schiavi e concubine. Già verso la fine del XVI secolo i signori feudali iniziarono a mostrare diffidenza nei confronti dei religiosi, finché non iniziarono le persecuzioni dei missionari e dei giapponesi convertiti. Con queste premesse si apre il primo periodo dell'età premoderna, il periodo *Azuchi-Momoyama* (1573-1615) che ai fini di questa trattazione sarà tra i più importanti.

Nonostante il proseguire delle guerre interne, il periodo *Momoyama* è stato un'epoca di grande fioritura culturale. Importanti figure politiche e militari contribuirono alla riorganizzazione amministrativa del Paese fino al 1615, quando Tokugawa Ieyasu (1543-1616) completò l'unificazione e diede inizio ad una lunga era di stabilità politica. Dal punto di vista artistico il periodo *Momoyama*, che prende il nome da uno dei castelli costruiti in posizione strategica per difendere Kyōto, è segnato da una secolarizzazione nella quale il clero non è più il principale arbitro del gusto, ma è il mecenatismo di cui si è parlato prima che continuò a stabilire gli standard estetici. In questo periodo si possono

---

<sup>40</sup> S.a., *La scuola Kanō*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<http://arteingiappone.altervista.org/it/la-scuola-kano/>], (ultimo accesso 03/07/2022).

<sup>41</sup> F. Morena (a cura di), *Arte Giapponese*, cit., p. 30.



distinguere due fasi: la prima caratterizzata da un'esuberanza estetica volta ad un'ostentazione pubblica e da una forte consapevolezza delle proprie radici storico-culturali da parte della classe militare; la seconda, che vede una maggiore maturità e guarda ad una sfera più intima della stessa classe sociale<sup>42</sup>.

Importanti furono i castelli che vennero costruiti e le relative decorazioni delle stanze di rappresentanza e quelle dedicate alla Cerimonia del tè, il rituale estremamente raffinato e codificato dedicato alla comunione tra partecipanti accuratamente selezionati, che per la sua importanza contribuì poi allo sviluppo delle lavorazioni in ceramica, una delle produzioni artistiche maggiormente diffuse nel periodo *Momoyama*<sup>43</sup>.

Kanō Eitoku (1543-1590) fu il più apprezzato rappresentante di questa fase, con le sue composizioni per *fusuma* e paraventi di grande impatto, nei quali insieme a colori e inchiostro, comparivano sfondi a foglia d'oro a impreziosire le rappresentazioni<sup>44</sup>.



Fig. 11 Kanō Eitoku, *Leoni cinesi*, paravento a sei ante.

In seguito al *Momoyama* si apre uno dei periodi più rilevanti ed estesi dell'evoluzione artistica del Giappone, il periodo *Edo* (1615-1868), che prende il nome dalla città (attuale Tokyo) che crebbe attorno al castello dei Tokugawa, la famiglia che si impose al governo a partire dal 1605 con Tokugawa Ieyasu (1543-1616) e che vi rimase per 250 anni<sup>45</sup>. Il nuovo governo si prefissò l'obiettivo di creare una nuova stabilità politica attraverso una serie di misure: una rigida divisione in classi sociali, la creazione di un codice etico e morale, la messa a bando del cristianesimo<sup>46</sup>, la corte imperiale fu confinata a Kyōto e

---

<sup>42</sup> S. Vesco, *L'arte giapponese dalle origini all'età moderna*, cit., p. 177.

<sup>43</sup> F. Morena (a cura di), *Arte Giapponese*, cit., pp. 32-33.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> S. Vesco, *L'arte giapponese dalle origini all'età moderna*, cit., p. 219.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

limitata del suo potere decisionale, e soprattutto fu bloccata la libera circolazione degli stranieri nel territorio giapponese e dei giapponesi all'estero, dando inizio a un periodo di chiusura (*sakoku*) che, come già detto, portò a grandi cambiamenti.

Nonostante la chiusura quasi totale al mondo, il Paese nel periodo Edo crebbe e si sviluppò in maniera straordinaria, e Edo, ricostruita insieme a Osaka e Kyōto, assunse un'importanza tale da arrivare ad un milione di abitanti in poco tempo con la diretta conseguenza dello sviluppo dei centri urbani. Il territorio venne diviso in *han* amministrati dai *samurai* che, dato il momento di pace, diventarono amministratori, burocrati e mecenati delle arti<sup>47</sup>, finendo così per perdere quasi completamente la loro influenza, in favore di una nuova classe formata dai cittadini, i *chōnin*, agricoltori, mercanti, banchieri, sui quali ben presto si concentrò la centralità della società. In questo sistema di classi la mobilità sociale era pressoché impossibile, con pochissime eccezioni, come per esempio le figure dei *rōnin* (ovvero i “samurai senza padrone”), alcuni monaci buddhisti e preti shintoisti<sup>48</sup>.

Un particolare scambio prese piede all'interno di Edo a causa della regola imposta ai signori feudali (*daimyō*) di recarsi in città ad anni alterni e obbligati al servizio dello *shōgun*. “L'esperienza di Edo” consentiva ai *daimyō* provenienti da diverse località di entrare in contatto e arricchire le zone periferiche a livello culturale, oltre che economico. Ben presto iniziarono a competere a chi possedeva la residenza più bella e preziosa, stimolando la produzione di oggetti d'artigianato locali, ma restando comunque legati ad una tradizione cinese e giapponese e portando poche novità dal punto di vista artistico, novità che invece si svilupperanno in città grazie al teatro *kabuki*, la letteratura popolare e le stampe su matrice in legno<sup>49</sup>. In ambito architettonico, quindi, vennero costruiti numerosi castelli e mausolei per simboleggiare la potenza delle famiglie, specialmente la Tokugawa, che a Kyōto costruì in grande castello di Nijō, uno dei pochi visitabili ancora oggi in quanto rimasto intatto nel corso del tempo<sup>50</sup>. Gli interni del castello sono un esempio perfetto della ricerca di sfarzo e ostentazione che caratterizzava gli ambienti dei castelli di questo periodo, rivestiti di pitture su sfondo oro in stile *Kanō*.

---

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> Ivi, p. 220.

<sup>49</sup> Ivi, p. 221.

<sup>50</sup> Ivi, p. 224.





Fig. 12-13 Veduta esterna e interna del castello di Nijō (1603-1626).

In opposizione all'eccentricità di Edo e della famiglia Tokugawa, c'era Kyōto che continuava ad essere il cuore della cultura tradizionale basata su sobrietà ed eleganza, di cui la Villa di Katsura è l'esempio per eccellenza. Costruita a sud-est della città, la villa fu d'ispirazione per architetti occidentali del XX secolo come Frank Lloyd Wright, Miles Var der Rohe e Le Courbusier<sup>51</sup>.



Fig. 14 Villa di Katsura (1620-1624), Kyōto.

In ambito pittorico il periodo *Edo* ha visto la coesistenza di diverse correnti che si aggiunsero a quelle già esistenti come la scuola di *Kanō*. La figura di spicco che dominò questo periodo di shogunato Tokugawa, fu quella di Kanō Tan'yū (1602- 1674), nipote di Eitoku, che lavorò prima per Tokugawa Ieyasu e poi per il suo successore, e che, stabilitosi in un lotto di terreno appena fuori il castello di Edo, divenne il primo pittore

---

<sup>51</sup> Ivi, pp. 227-28.

“residente” ufficiale<sup>52</sup>. È importante ricordare che i pittori della scuola *Kanō* non vendevano opere e non accettavano commissioni esterne, perché in quanto *samurai*, avevano un obbligo ereditario nei confronti del loro signore o dello *shōgun*, per i quali prestavano un servizio esclusivo in cambio di uno stipendio. Infatti, non si possono considerare “artisti” in senso moderno ma piuttosto *eshi*, ovvero dei “samurai della pittura”<sup>53</sup>. Nonostante i pittori della scuola non siano riusciti a produrre opere di altissimo livello a causa del loro stile conservatore legato a temi cinesi, esse furono comunque una base e un’influenza importante per i generi pittorici successivi.

Un’altra scuola legata alla tradizione diffusasi in questo periodo è la Scuola *Rinpa*, i cui esponenti furono Ogata Kōrin (1658-1716) e il fratello Ogata Kenzan (1663-1743), che nelle loro opere seppero applicare perfettamente quella che possiamo definire una sorta di “consapevolezza” *rinpa*, creata per primo da Sakai Hōitsu (primo artista della scuola) in due cataloghi di stampe illustrate su matrice di legno dal titolo *Kōnon hyakuzu* (Cento dipinti di Kōrin)<sup>54</sup>. Attraverso una serie di eredi e allievi, la scuola venne tramandata per tutta la prima parte del periodo Edo, che nella parte finale fu invece caratterizzato da una pittura realistica. Infatti, pur avendo interrotto tutti i rapporti con il mondo, il Giappone disponeva di una sola finestra di contatto con esso, ossia il porto di Nagasaki, che fu l’unico a rimanere aperto a contatti commerciali e quindi anche culturali<sup>55</sup>. Da qui arrivavano libri illustrati, incisioni e strumenti ottici olandesi (gli unici che potevano ancora avere rapporti commerciali con l’arcipelago), che divennero presto oggetto di studio per molti artisti, e che quindi appresero le tecniche del realismo, del chiaroscuro e della prospettiva, della stampa su matrice in rame e della pittura a olio (*yōga* o *yōsuga*)<sup>56</sup>. Alcuni di questi artisti iniziarono a basare le loro produzioni proprio su queste nuove tecniche, sperimentando anche delle commistioni tra esse e la tradizione pittorica giapponese e cinese. Shiba Kōkan (1747-1818) fu uno dei più competenti che si applicarono in questo ambito, nonché il primo ad usare la stampa con matrice in rame, al punto che nel 1799 scrisse anche il *Seiyō gadan* (ovvero il *Trattato sulla pittura occidentale*) nel quale spiegava che la pittura giapponese era ormai esausta, dichiarando

---

<sup>52</sup> Ivi, p. 235.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> Ivi, p. 241.

<sup>55</sup> F. Morena (a cura di), *Arte Giapponese*, cit., pp. 38-39.

<sup>56</sup> S. Vesco, *L’arte giapponese dalle origini all’età moderna*, cit., p. 245.

superiore quella occidentale. Fu successivamente anche un noto artista *ukiyo-e* con il nome di Suzuki Harushige dal 1769 al 1775<sup>57</sup>.



Fig. 15 Shiba Kōkan, *Veduta dal Santuario di Mimeguri*, 1793.

In questo clima di novità nacquero la Scuola *Nanga* e lo stile *zenga*. La prima si ispirava alla scuola settentrionale di pittura di paesaggio cinese, separata poi dalla pittura meridionale, a causa non tanto della provenienza a geografia degli artisti, quanto dello stile: dettagliato e conservatore a nord, spontaneo e ispirato ai valori della vita a sud<sup>58</sup>. Il secondo nacque come conseguenza del cambiamento delle istituzioni buddhiste, che portarono i *samurai* a circondarsi di immagini di derivazione confuciana, provocando il declino della richiesta delle immagini buddhiste commissionate a monaci-pittori<sup>59</sup>. Lo *zenga*, infatti, si sviluppò come una pittura *zen* di supporto alla meditazione dei monaci, traendo origine dalla pittura monocromatica a inchiostro che si era diffusa nel periodo *Muromachi*, e affiancandosi a brevi aforismi e agli *haiku*, i componimenti poetici.

Gli sviluppi artistici a Edo e Kyōto procedevano quindi in modo diverso ma parallelo, in quanto entrambe sperimentavano un tipo di vita “urbana”.

Lo shogunato, per rafforzare il suo controllo, promuoveva nuove forme artistiche, e quella che diede il miglior risultato nel comunicare le energie e le diversità sociali fu quella della stampa su matrice in legno (*hanga*)<sup>60</sup>, che verrà approfondita nel capitolo 2. A differenza dei dipinti, le stampe venivano prodotte velocemente e in grandi quantità, con costi

---

<sup>57</sup> Ivi, p. 247.

<sup>58</sup> Ivi, p. 253.

<sup>59</sup> Ivi, p. 267.

<sup>60</sup> Ivi, pp. 274-75.

relativamente vantaggiosi, e poi vendute e acquistate da venditori ambulanti o nei negozi degli editori. Per la loro praticità, con l'inizio del XIX secolo e con la diffusione della pratica dei viaggi di piacere in tutto il Giappone, le stampe, considerate un prodotto distintivo della città di Edo, divennero dei veri e propri souvenir, portando gli editori ad indirizzare le produzioni su soggetti di luoghi riconoscibili in grado di fungere da “promozione” della località<sup>61</sup>.

---

<sup>61</sup> Ivi, p. 295.

## Capitolo 2. La xilografia e l'*ukiyoe*

### 2.1 La tecnica della stampa xilografica

La xilografia è una tecnica di stampa con matrici lignee incise in rilievo. È una delle tecniche più antiche già conosciuta in Cina nel VI secolo, utilizzata inizialmente per stampare su stoffa, vede la sua maggiore applicazione dopo l'invenzione della carta<sup>62</sup>.

Il procedimento per la produzione di una stampa xilografica è molto semplice: da una sezione del tronco in senso longitudinale (xilografia di filo) o in senso perpendicolare (xilografia di testa) rispetto alle venature del legno, viene ricavata una tavoletta sulla quale viene trasferito il disegno che verrà poi inciso con l'utilizzo di coltellini affilati e sgorbie, evitando i tratti del disegno e rendendolo quindi in rilievo. Una volta terminata l'incisione, la matrice viene inchiostrata e si procede poi con la stampa che avviene a mano o mediante l'utilizzo di una pressa o un torchio. Questi ultimi due passaggi vengono ripetuti con diverse matrici e diversi colori per poter ottenere l'immagine finale che, con estrema precisione, potrà essere riprodotta moltissime volte per ricavare stampe perfettamente identiche tra loro<sup>63</sup>.

In Giappone, la prima testimonianza di testo stampato risalirebbe al 770, quando l'imperatrice Shōtoku (718-770) commissionò la stampa di *Dharani* (ovvero le preghiere buddhiste) da inserire in piccole pagode lignee. In origine quindi le stampe venivano realizzate con finalità religiose, per illustrazioni di testi sacri e immagini buddhiste<sup>64</sup>. In questo contesto si trattava principalmente di stampe monocrome in bianco e nero (*sumizuri-e*) che si slegarono dall'ambito religioso solo con l'inizio del XVII secolo, quando l'artista Hishikawa Moronobu (1618-1694), considerato il primo rappresentante della scuola *ukiyo-e*, pubblicò le prime stampe su fogli singoli piuttosto che su libri interi, dando il via ad una nuova produzione che divenne subito popolare<sup>65</sup>. Successivamente le stampe monocrome iniziarono ad essere colorate a mano (*sumizuri-hissai*) con una gamma di colori che comprendeva anche polveri di metallo.

---

<sup>62</sup> S.a., voce *Xilografia*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.treccani.it/enciclopedia/xilografia/>], (ultimo accesso 08/07/2022).

<sup>63</sup> F. Lamorgese, *Xilografia: gli albori della stampa*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://ilmiolibro.kataweb.it/articolo/scrivere/10943/xilografia-gli-albori-della-stampa/>], (ultimo accesso 08/07/2022).

<sup>64</sup> S.a. *Che cos'è la xilografia giapponese?*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://woodblock-print.eu/it/che-cose-e-la-xilografia-giapponese.html>], (ultimo accesso 08/07/2022).

<sup>65</sup> *Ibidem*.

Mentre in Europa la xilografia si diffuse come tecnica eseguita da un unico artista, talvolta con l'aiuto di un artigiano, in Giappone la produzione di una stampa era opera di diverse figure, ognuna con un ruolo preciso. Il pittore preparava il bozzetto ad inchiostro nero dal quale un disegnatore specializzato (*harishita eshi*) ricavava il disegno definitivo che veniva eseguito su un sottile foglio di carta trasparente che doveva essere sottoposto all'esame degli organi della censura. Una volta superato il controllo, il disegno passava all'incisore capo (*kashira-bori*) che lo incollava al rovescio sulla tavoletta di legno, in genere ciliegio, e lo intagliava a rilievo, in modo che la stampa lasciasse in bianco le parti che venivano intagliate e colorasse i bordi rimasti sporgenti. Altri assistenti-incisori (*dobori*) incidevano poi le parti meno difficili. Il legno passava allora allo stampatore che inchiostrava la matrice con una sorta di tampone piatto e rotondo (*baren*) e realizzava una dozzina di stampe in bianco e nero sulle quali poi il pittore interveniva dando le indicazioni per l'utilizzo dei colori. A quel punto l'incisore realizzava tante matrici quanti erano i colori e procedeva con le stampe successive. Sulla matrice venivano lasciati due rilievi (*kento*) che servivano come riferimento per sovrapporre perfettamente i fogli e realizzare delle stampe precise<sup>66</sup>. Con questo processo i colori che prima venivano stesi manualmente iniziarono ad essere stampati, con la possibilità di ottenere nuove stampe, chiamate *nishiki-e* (ovvero le stampe broccato), caratterizzate da una varietà straordinaria di cromie e per le quali potevano essere impiegate anche 20 matrici.



Fig. 16 Hishikawa Moronobu, *Due amanti*, 1675-1680. Inchiostro e colore su carta.

<sup>66</sup> S.a, *La xilografia giapponese*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.gognasrl.it/antiquariato/fiere-mostre-mercati/xilografia-giapponese/>], (ultimo accesso 08/07/2022).

## 2.2 *Ukiyoe*: principali soggetti e artisti

Il termine *ukiyo* in origine veniva utilizzato in ambito buddhista per indicare negativamente la condizione di transitorietà della vita, infatti *ukiyo* indica il mondo (*yo* 世) della sofferenza (*uki* 憂). Nel Seicento il senso venne stravolto, mantenendo la parola ma cambiandone il significato: l'ideogramma di *uki* 憂 si trasforma in quello di “fluttuante” 浮, pronunciato anch'esso *uki*. La nuova accezione del termine indica così ciò che galleggia, ciò che passa, un “mondo fluttuante”, fatto di bellezza, giovinezza, piacere, leggerezza, festa<sup>67</sup>. Il vocabolo fu utilizzato per la prima volta ufficialmente dallo scrittore Asai Ryōi (1612-1691) nell'opera *Ukiyo monogatari* (ovvero *Racconti del mondo fluttuante*), per descrivere il modo di vivere spensierato della popolazione di Edo:

Vivere momento per momento, volgersi interamente alla luna, alla neve, ai fiori di ciliegio e alle foglie rosse degli aceri, cantare canzoni, bere *sake*, consolarsi dimenticando la realtà, non preoccuparsi della miseria che ci sta di fronte, non farsi scoraggiare, essere come una zucca vuota che galleggia nella corrente dell'acqua: questo io lo chiamo *ukiyo*<sup>68</sup>.

Questo termine quindi rappresenta perfettamente il nuovo stile di vita della città di Edo che, a partire dal 1615, divenne una sorta di capitale del divertimento, con quartieri interamente dedicati alle attività di svago (*yūkaku*) come il teatro *kabuki*, il teatro delle marionette e le “case da tè” nelle quali si esercitava la prostituzione<sup>69</sup>. Seguendo i modelli già presenti a Osaka e Kyōto, il primo quartiere “a luci rosse” a Edo fu fondato nel 1617 da Shōji Jin'emon (1576-1644) che ricevette la concessione direttamente dallo *shōgun* per poter edificare nella zona di Yoshiwara (che significa “campo ricoperto di canne”), una zona paludosa, che ben presto venne abbandonata a causa della veloce espansione della città e del ruolo sempre più centrale del quartiere. Esso venne quindi spostato nella zona di Asuka, nella periferia nord-orientale, mantenendo lo stesso nome, Yoshiwara, ma cambiando le prime due lettere della parola in modo che il suono restasse lo stesso e il significato cambiasse in “campo della felicità e della fortuna”<sup>70</sup>.

È da qui che gli artisti dell'*ukiyoe* ricavarono i soggetti per le loro opere. Moronobu e la sua scuola per primi furono in grado di utilizzare la tecnica della stampa per comunicare la potenza espressiva degli attori *kabuki* che, all'interno dei quartieri del divertimento,

---

<sup>67</sup> S. Vesco, *L'arte giapponese dalle origini all'età moderna*, cit., p. 287.

<sup>68</sup> A. Ryōi, *Racconti del mondo fluttuante* (*Ukiyo Monogatari*), 1662.

<sup>69</sup> F. Morena, *Ukiyo-e: Hokusai, Hiroshige, Utamaro*, Giunti Editore, Firenze 2016, p. 11.

<sup>70</sup> Ivi, p. 12.

avevano acquistato una grande popolarità. Il teatro *kabuki* si distingueva dal *nō* per il livello di coinvolgimento che aveva il pubblico: il teatro *nō* era una versione di spettacolo più aristocratica e raffinata, mentre il *kabuki* era caratterizzato da una grande gestualità e drammaticità, con cui l'attore mirava a coinvolgere il pubblico nei momenti salienti della rappresentazione, inserendo momenti appositi in cui si bloccava, di solito al culmine dell'azione, in modo da suscitare acclamazioni e grida di approvazione. Proprio questi momenti colmi di espressività e tensione erano i soggetti preferiti dagli artisti, che con le loro stampe permettevano non solo l'apprezzamento della performance, ma anche una maggiore comprensione della stessa<sup>71</sup>.

Attorno ai teatri *kabuki* nelle "città senza notte"<sup>72</sup>, quindi, si venne a sviluppare una società nuova dove ognuno era libero di comportarsi come desiderava e dove nuovi valori che prima non erano accettati, come l'amore e la passione, potevano essere scambiati, descritti, discussi e dipinti. Così le immagini (*e* 絵, significa "immagine") del mondo fluttuante iniziarono a rappresentarne gli aspetti più svariati con dipinti, paraventi, libri illustrati, biglietti commemorativi, stampe, che presto raggiunsero anche l'Europa e influenzarono gli artisti francesi dell'Ottocento<sup>73</sup>.

Molti furono gli artisti che decisero di dedicarsi a questa nuova realtà. Suzuki Harunobu (1725-1770) fu il primo a dedicarsi alle stampe *nishiki-e*, nelle quali utilizzava colori tenui e delicati per rappresentare figure femminili, caratterizzate spesso da corpi adolescenziali e da un erotismo velato, in pose aggraziate e innocenti, aspetti che le distinguevano nettamente dalle rappresentazioni di figure maschili con corpi e volti dalla sessualità ambigua<sup>74</sup>. L'artista più conosciuto che utilizzò questi soggetti nelle sue opere è sicuramente Utagawa Utamaro (1753-1806). Dopo aver iniziato la sua carriera con l'illustrazione di antologie e raccolte di poesie diventò ben presto il maestro indiscusso del genere *bijinga* (ovvero "pittura di beltà femminili"), al quale dedicò diverse serie di opere nelle quali scelse di rappresentare senza mezzi termini tutti gli aspetti più o meno seducenti delle prostitute che vivevano nei quartieri del piacere, concentrandosi sul trucco, sulle feste, e sulle *geisha*. Una novità inconsueta che introdusse nelle sue opere fu quella di scegliere come soggetti non solo le *geisha* più importanti (chiamate *oiran*), ma

---

<sup>71</sup> S. Vesco, *L'arte giapponese dalle origini all'età moderna*, cit., p. 280.

<sup>72</sup> Ivi, p. 288.

<sup>73</sup> *Ibidem*.

<sup>74</sup> Ivi, p. 289.



anche le prostitute di basso rango (chiamate *teppō*), alle quali riuscì a donare una dignità nonostante le pose sgraziate e i modi volgari<sup>75</sup>. Successivamente Utamaro riuscì ad imporsi come protagonista dell'*ukiyo-e* grazie all'elaborazione di uno stile tutto suo, che univa la tradizione alle richieste dei compratori delle sue opere. Egli creò così una delle serie più apprezzate dedicata alle figure femminili a mezzobusto, nelle quali poneva una particolare attenzione alle acconciature dei capelli, alle vesti, al trucco e soprattutto alle espressioni del viso, allo sguardo, ai gesti e a tutti quegli elementi del corpo che potevano suggerire la personalità delle protagoniste<sup>76</sup>.



Fig. 17 Utagawa Utamaro, *Donna con un parasole*, 1792-1793.

Un'attenzione particolare al lato psicologico dei personaggi venne rivolta da Utamaro anche in una fase più tarda in cui si dedicò alle stampe contenute nell'*Utamakura*, un album erotico pubblicato nel 1788 considerato un capolavoro per la raffinatezza delle composizioni, la maestosità delle figure, la cura per i dettagli e, appunto, la particolare capacità dell'artista di trasmettere la psicologia degli amanti<sup>77</sup>.

Tra il 1803 e il 1804 Utamaro pubblicò una serie di cinque stampe di argomento storico che, secondo le fonti del tempo, portarono al suo arresto nel 1804 per aver violato le leggi

---

<sup>75</sup> Ivi, p. 291.

<sup>76</sup> F. Morena, *Ukiyo-e: Hokusai, Hiroshige, Utamaro*, cit., p. 68.

<sup>77</sup> Ivi, p. 88.

in materia di censura che dal 1790 stabilivano il divieto per l'arte grafica e la letteratura di produrre opere di argomento storico non filogovernative. L'impatto che queste regole e le aspre pene ebbero sull'editoria e sugli artisti spinsero Utamaro a mettere da parte l'illustrazione per le raccolte poetiche e sospendere per cinque anni la produzione di stampe erotiche, finendo per dedicarsi solo a ritratti di beltà<sup>78</sup>. Nonostante il disonore della prigionia, la produzione di Utamaro continuò a ritmi serrati e si concluse solamente a causa della morte dell'artista nel 1806.

L'eredità lasciata da Utamaro si trasmise nella scuola Utagawa che da lui prendeva il nome e che divenne una delle maggiori scuole, capace di riunire da sola centinaia di artisti impegnati nella produzione di stampe xilografiche. Alcuni dei nomi più importanti sono quelli di Utagawa Hiroshige (1797-1858), Kunisada (1786-1865), Kuniyoshi (1797-1861) e Katsushika Hokusai (1760-1849), seppur non apparteneva alla scuola, che a loro volta ispirarono altri artisti ancora, come Kikugawa Eizan (1787-1867) e Keisai Eisen (1790-1848). Tra il XVII e il XIX secolo le stampe di questi artisti ebbero un ruolo fondamentale come mezzo di comunicazione, diffondendosi tra i giapponesi che nel periodo *Edo* si erano ritrovati impossibilitati a muoversi se non all'interno del Giappone e che avevano così riscoperto il piacere di viaggiare per riscoprire il proprio Paese. In questo clima ogni località divenne nota per una specialità, un prodotto culinario, un oggetto artigianale, un ristorante, una vista sul Monte Fuji, tanto da far diventare alcune località alla moda e aumentando così il numero di visitatori che, come ricordo del viaggio, riportavano a casa proprio le stampe xilografiche, che assunsero presto la funzione di "strumento" del ricordo<sup>79</sup>. Sotto molti aspetti possiamo dire che le "immagini del mondo fluttuante" costituiscono anche una sorta di resoconto grafico dei progressi della cultura del Giappone che nel corso di questi due secoli vide una trasformazione radicale<sup>80</sup>. Gli artisti *ukiyo-e* furono in grado di tradurre nella loro arte i movimenti sociali e culturali, nonché i sogni e le aspirazioni di una società strettamente gerarchizzata dalla politica Tokugawa<sup>81</sup>, ma che allo stesso tempo era accomunata da idee semplici e profonde dell'interpretazione della vita condivise da tutte le classi<sup>82</sup>. Infatti, l'arte *ukiyo-e*, non è da

---

<sup>78</sup> Ivi, p. 114.

<sup>79</sup> S. Vesco, *L'arte giapponese dalle origini all'età moderna*, cit., p. 300.

<sup>80</sup> F. Morena, *Ukiyo-e: Hokusai, Hiroshige, Utamaro*, cit., p. 56.

<sup>81</sup> L. Aubert, *Il mondo fluttuante. Introduzione ai maestri della stampa giapponese*, Lindau, Torino 2021, p. 35.

<sup>82</sup> Ivi, p. 48.

considerarsi un'arte "del popolo" in quanto era apprezzata da ogni strato sociale, e grazie alla crescita dell'alfabetizzazione a Edo, aumentò sempre più il pubblico che poteva apprezzarne le illustrazioni e persino le allusioni più complesse<sup>83</sup>.

Un altro aspetto fondamentale dell'*ukiyo-e* che emerge anche dalla definizione di Asai Ryōi riportata in precedenza è il rapporto con la natura. I giapponesi, infatti, fin da subito hanno collocato le origini del loro popolo in una dimensione mitica che agli occhi di un occidentale potrebbe risultare inusuale. Fiori, animali, rocce, fiumi, baie, isole sono sempre stati considerati come dotati di una propria vita spirituale e come espressione della vita cosmica<sup>84</sup>, di conseguenza sono concepiti allo stesso modo anche nelle rappresentazioni pittoriche, e anche quando parrebbero essere solamente elementi di supporto, ognuno di essi in realtà contribuisce in parte alla formazione del significato dell'opera nel suo insieme. Così un albero particolarmente contorto, una roccia, un airone bianco, racchiudono spesso messaggi complessi e pregnanti<sup>85</sup>. Agli inizi dell'*ukiyo-e*, però, non ci fu una grande produzione di dipinti e stampe di fiori e animali, probabilmente perché venivano ancora associate ad una concezione "classica" della pittura che quindi non soddisfaceva le richieste delle principali committenze. Solamente più tardi si vide una diffusione di questi temi, soprattutto grazie alla ricerca di nuovi metodi espressivi e al raffinamento del settore delle stampe broccato a colori e del gusto dei *chōnin*<sup>86</sup>. Lo stesso Utamaro all'inizio della sua carriera si dedicò alla produzione di stampe di animali creando alcuni album di incomparabile bellezza. Dopo di lui anche Hokusai (di cui si parlerà in seguito) riuscì, come in tutti i generi da lui affrontati, a rivoluzionarne le caratteristiche, applicando le sue analisi sulla personalità umana agli elementi della natura, donando loro sentimenti e sensazioni autonomi<sup>87</sup>.

L'amore degli artisti *ukiyo-e* per la natura non si rivelava solo nelle immagini di fiori e animali, ma anche nel paesaggio, che svolgeva un ruolo importante come località nel suo complesso e come insieme di tutti gli elementi. La rilevanza del paesaggio è da intendere sia a livello spirituale e filosofico come si è visto finora, sia a livello di "godimento

---

<sup>83</sup> J. Carpenter, *L'immagine poetica: dimensioni letterarie del primo ukiyo-e*, in G. C. Calza (a cura di), *Ukiyo-e: il mondo fluttuante*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 7 febbraio – 30 maggio 2004), Electa, Milano 2004, p. 34.

<sup>84</sup> G. C. Calza, *Il rapporto con la natura*, in G. C. Calza (a cura di), *Ukiyo-e: il mondo fluttuante*, cit., p. 168.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

mondano”<sup>88</sup>, in quanto per i giapponesi, in particolare per gli artisti *ukiyo-e*, è sempre stato importante viaggiare e scoprire, ma anche prendersi il tempo per godere delle bellezze dei paesaggi e potersi immergere in essi. Nei primi tempi dell’*ukiyo-e* il paesaggio tendeva ad essere usato come supporto alle scene di genere della tradizione, per poi svilupparsi alla fine del Settecento con un filone in particolare che ebbe una grande fortuna, quello dei luoghi famosi e della loro raffigurazione (*meisho-e*)<sup>89</sup>. Infatti, è già stato detto come le stampe, verso la fine del secolo, fungessero proprio da ricordo della visita e della frequentazione di un luogo, specialmente Edo, dove i turisti non potevano fare a meno di comprare delle immagini da mostrare ai loro parenti e amici una volta tornati a casa. Così proliferarono stampe sciolte, album e libri illustrati in cui si esaltavano i pregi panoramici dei luoghi accompagnandoli con brevi descrizioni di carattere storico sugli edifici, sulle abitudini culinarie, nonché sugli attori e sulle cortigiane più famose<sup>90</sup>. In generale, la grande trasformazione nella concezione del paesaggio in ambito *ukiyo-e* avvenne con Hokusai e la serie delle *Trentasei vedute del Monte Fuji*, realizzata tra il 1826 e il 1833, che raccoglie alcune delle opere più acclamate dell’*ukiyo-e*, se non di tutta l’arte orientale<sup>91</sup>. Hokusai fu capace di mettere insieme la semplicità del disegno, l’accostamento di pochi colori piatti e contrastanti tra loro e la nobilitazione dei soggetti per descrivere il rapporto con la natura e le sue forze divine, rappresentate non solo sotto l’aspetto sconvolgente, come accade per le onde del mare in movimento, ma anche dal punto di vista del rapporto con l’uomo e con il suo operare quotidiano<sup>92</sup>.

Allo stesso modo anche Hiroshige nella sua produzione vede il paesaggio come una manifestazione dei *kami* che rendono i luoghi sacri per la loro bellezza o per un particolare legame a qualche evento storico o mitico. Nelle sue opere l’uomo non è il soggetto principale cui il paesaggio fa da sfondo, e nemmeno un elemento decorativo, è bensì visto come una fusione unica con la natura circostante<sup>93</sup>. La carriera di Hiroshige in ambito paesaggistico iniziò in corrispondenza del trionfo delle *Trentasei vedute del Monte Fuji* di Hokusai, e il suo capolavoro sono sicuramente le *Cinquantatré stazioni di posta del Tōkaidō* (1833-1834) in cui ritrae le vedute delle stazioni postali lungo l’arteria che

---

<sup>88</sup> G. C. Calza, *Paesaggio*, in G. C. Calza (a cura di), *Ukiyo-e: il mondo fluttuante*, cit., pp. 200-201.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> *Ibidem*.

<sup>91</sup> *Ibidem*.

<sup>92</sup> *Ibidem*.

<sup>93</sup> *Ibidem*.

collegava Edo a Kyōto, percorso che seguì personalmente al seguito di una missione ufficiale dello *shōgun* diretta alla corte imperiale e che gli permise di creare l'opera che lo innalzò a maggiore paesaggista del suo tempo superando persino Hokusai<sup>94</sup>.

Queste opere furono un punto di riferimento per moltissimi altri artisti *ukiyo*e che ne adottarono i temi e le tecniche e che, con l'intensificarsi degli scambi con l'Occidente, finirono per mescolarsi con lo stile europeo del realismo, portando a nuove mutazioni dei generi, allo sviluppo di nuovi gusti artistici e alla scelta di nuovi paesaggi. Proprio gli scambi con l'Occidente iniziati dopo il 1853 furono la causa di un mutamento nella società, nella quale presto si diffuse un movimento xenofobo chiamato "*Joi*" che rifletteva non solo i timori per il dilagare degli stranieri nel Paese, ma anche un'ostilità nei confronti delle autorità, che dopo la morte dell'ultimo *shōgun* nel 1866, sfociò in una sanguinosa guerra civile<sup>95</sup>. Il Giappone tornò così ad essere uno stato imperiale, aprendo il periodo *Meiji*, ovvero "periodo del governo illuminato", e ponendo fine a 250 anni di governo Tokugawa. Risolte le dispute interne, il Giappone poté concentrarsi sulla modernizzazione del Paese, interessandosi avidamente a tutto ciò che era occidentale e nuovo come le locomotive, i telegrafi e tutte le opere della tecnica e della meccanica, oltre ai prodotti più comuni come i pantaloni e i cappelli piumati<sup>96</sup>. Agli occhi dei giapponesi tutto era novità e meraviglia. Davanti all'esaltazione collettiva, gli artisti dell'*ukiyo*e non poterono fare a meno di produrre opere che documentassero tutti gli avvenimenti di questo confronto tra culture. Mettendo da parte gli attori *kabuki* e le cortigiane di Yoshiwara, molti incisori tentarono di assimilare le tecniche occidentali dell'ombreggiatura, del tratteggio, della scultura e del disegno. Affascinati da tutte queste novità, non potevano certo aspettarsi che un'invenzione europea in particolare avrebbe però segnato la condanna dell'arte *ukiyo*e: la macchina fotografica. Con l'invenzione della fotografia e della litografia, la stampa xilografica era destinata al declino. In questo periodo due grandi maestri si impegnarono per mantenere in vita la tradizione: Tsukioka Yoshitoshi (1839-1892) e Kobayashi Kiyochika (1847-1915). Il primo iniziò la sua carriera giovanissimo proprio negli anni in cui il Giappone stava iniziando il suo processo di occidentalizzazione e quando l'*ukiyo*e era già ridotto ad un genere primitivo di

---

<sup>94</sup> *Ibidem*.

<sup>95</sup> R. Neuer, H. Libertson, *Stampe giapponesi*, Mondadori, Milano 2001, p. 38.

<sup>96</sup> *Ibidem*.

giornalismo illustrativo<sup>97</sup>, infatti nelle sue opere è evidente il tentativo di incanalare le novità occidentali nelle antiche tradizioni. Il secondo, con lo stesso intento, studiò la fotografia e la pittura a olio occidentale. Fallendo inizialmente nel suo obiettivo si spostò ad Edo dove apprese l'arte *ukiyo*e, riuscendo per la prima volta nella storia a fonderla con i principi della luce e della profondità<sup>98</sup>, ottenendo però dei risultati che si staccavano dall'idea originale di essa, che da quel momento vide quindi l'inizio del suo declino. Per ironia della storia, proprio nel periodo in cui trovava nuova linfa nell'arte occidentale, l'*ukiyo*e andava esaurendo in Giappone il suo ciclo.



Fig. 18 Kobayashi Kiyochika, *Vista del Takanawa Ushimachi sotto una luna velata*, 1879.

---

<sup>97</sup> *Ibidem.*

<sup>98</sup> *Ibidem.*

### 2.3 Il Giapponismo e la sua influenza sull'arte europea del XIX secolo

Come si è visto finora, l'arrivo degli europei in Giappone ha avuto un impatto decisivo nella società e nella produzione artistica nipponica nel XIX secolo. Allo stesso modo, anche gli europei che dal Giappone facevano ritorno finirono per veicolare novità e idee che si diffusero e portarono dei cambiamenti, specialmente in ambito artistico.

“Giapponismo” è un termine che venne usato per la prima volta nel 1872-1873 dal critico P. Burty per indicare l'interesse per il Giappone e l'influenza della sua arte sui movimenti artistici europei tra la metà del XIX secolo e la prima guerra mondiale<sup>99</sup>. Questo periodo costituisce un momento particolarmente importante per la storia dell'arte occidentale in quanto videro la luce le cosiddette “avanguardie” artistiche, ovvero movimenti che imponevano un distacco dalle regole accademiche fino ad allora conosciute proponendo nuovi stili e nuove tecniche in diversi ambiti artistici<sup>100</sup>. In questo clima di grande rinnovamento ebbero un ruolo fondamentale anche le Esposizioni Universali, alle quali il Giappone iniziò a prendere parte dal 1862 in seguito alla destituzione dello shogunato e alla riapertura dei contatti con il mondo avvenuta dopo lo sbarco del generale Perry sulle coste giapponesi nel 1853. I padiglioni del Giappone riscossero da subito un grande successo tra il pubblico occidentale al punto che vennero successivamente organizzate anche delle mostre interamente dedicate all'arte giapponese e volte a comprenderne i caratteri e apprendere le tecniche<sup>101</sup>.

Non si può dire con certezza in che modo le prime stampe *ukiyo-e* fossero arrivate in Europa, tuttavia si sostiene che in un primo momento vi siano giunte come carta usata per avvolgere e imballare i carichi fragili di porcellane durante il viaggio per mare dal Giappone<sup>102</sup>. Sappiamo comunque che uno dei primi a collezionare le stampe fu Carl Peter Thunberg (1743-1828), un naturalista svedese che nel 1775 trascorse un anno nell'insediamento olandese di Nagasaki<sup>103</sup>. Molto presto altri conoscitori d'arte seguirono il suo esempio e quando il commodoro Perry tornò dal suo viaggio iniziò la vera e propria diffusione delle stampe in Europa e l'inizio del loro studio. Altre figure importanti che diedero avvio allo studio del Giappone furono Félix Braquemond (1833-1914) che nel

---

<sup>99</sup> S.a., voce *Japonisme*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.treccani.it/enciclopedia/japonisme], (ultimo accesso 19/07/2022).

<sup>100</sup> F. Morena (a cura di), *Hokusai*, in “Art e Dossier”, dossier n. 326. Giunti, Firenze-Milano, 2015, p. 46.

<sup>101</sup> Ivi, p. 47.

<sup>102</sup> R. Neuer, H. Libertson, *Stampe giapponesi*, cit., p. 39.

<sup>103</sup> *Ibidem*.

1856-57 acquistò un volume del *Manga* di Hokusai, dal quale trasse ispirazione per alcune decorazioni su maioliche, e Samuel Bing (1838-1905) che nel 1888 fondò la rivista “Le Japonisme Artistique” nel tentativo di dare un nuovo modello artistico alle produzioni europee e agli studiosi che si stavano appassionando al tema, segnando di per sé la genesi ufficiale del Giapponismo<sup>104</sup>. Bing, di origine amburghese, era un collezionista d’arte e possedeva una bottega a Parigi che disponeva di migliaia di stampe giapponesi e una grande varietà di oggetti artigianali. Nella sua bottega organizzava diverse mostre talmente straordinarie da attirare molti collezionisti e appassionati, tra cui Vincent Van Gogh, che nelle sue lettere al fratello Theo menzionò più volte Bing dal quale aveva acquistato diverse stampe per organizzare a sua volta altre mostre sullo stesso tema<sup>105</sup>. Presero così piede gli studi sul Giapponismo e fu prodotta una grande quantità di letteratura sull’argomento. Il primo importante lavoro fu quello di Sir Rutherford Alcock *Art and Art Industries in Japan* scritto nel 1878, nel quale, grazie alle sue conoscenze etnologiche, Alcock riuscì a comprendere le manifestazioni tipiche della xilografia giapponese e a spiegarne l’importanza iconografica e artistica<sup>106</sup>. Dopo di lui diversi esperti hanno scritto cataloghi, libri, quaderni, didascalie che descrivessero questo nuovo fenomeno artistico, nonché i collezionisti che spesso rappresentarono una componente determinante per le nuove conoscenze, perché dalla raccolta di materiale sparso creavano un’unità dove gli artisti potevano svolgere la loro ricerca<sup>107</sup>. Successivamente anche diversi grafici iniziarono ad occuparsi della xilografia policroma.

È importante ricordare che per lo studio del Giapponismo non bisogna separare la xilografia dall’artigianato, in quanto essa non costituisce l’unico mezzo espressivo giapponese, ma lo furono anche le lacche, le ceramiche, le porcellane, la pittura su seta, la tessitura ecc. Infatti gli artisti europei si resero conto che era necessaria una visione globale del fenomeno del Giapponismo, che prendesse in considerazione specialmente l’arte tessile e la pittura su ventagli, su *kimono* e su paraventi. Ne sono un esempio Gauguin che dipinse quasi sessanta ventagli in stile orientale, e i Nabis e Klimt che collezionarono tessuti giapponesi e ne fecero uso nelle loro opere<sup>108</sup>. Ben presto il

---

<sup>104</sup> S. Wichmann, *Giapponismo. Oriente-Europa: contatti nell’arte del XIX e XX secolo*, Fabbri, 1981, p. 8-9.

<sup>105</sup> *Ibidem*.

<sup>106</sup> *Ibidem*.

<sup>107</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>108</sup> *Ibidem*.



Giapponismo acquisì una grande fama e i contributi giapponesi alle Esposizioni Universali aumentarono di anno in anno, ispirando artisti appartenenti a diverse correnti europee come per esempio l'Art Nouveau, il Simbolismo, l'Impressionismo e il Post-Impressionismo. Gli artisti impressionisti, in particolare, videro nel Giapponismo l'occasione perfetta per mettere in pratica il loro desiderio di staccarsi dai canoni classicisti delle Accademie, adottando così nuove prospettive, rappresentando nuovi movimenti, utilizzando nuovi colori e nuovi formati<sup>109</sup>. La scelta di questi nuovi mezzi era legata principalmente a gruppi di artisti, sebbene si possano ritrovare anche casi individuali, che scoprivano collettivamente le novità, soprattutto quelle legate alle xilografie policrome, e le applicavano alle loro opere. Ne sono un esempio gli impressionisti appunto, la scuola di Pont-Aven e i Nabis, nelle cui opere sono facilmente riconoscibili le influenze giapponesi per la scelta di temi, tecniche, soggetti (ponti, rocce, onde, fiori, ventagli, paraventi ecc.), stili, atteggiamenti dei personaggi e così via<sup>110</sup>. Un celebre esempio della ricezione delle tematiche giapponesi in Europa e specialmente in Francia è il ritratto di Émile Zola realizzato da Manet nel 1868. Zola era sempre stato un grande sostenitore dell'arte di Manet con il quale condivideva anche gli interessi, come quello per il Giappone. Nel ritratto infatti è rappresentato seduto di tre quarti in una posa fotografica, e alle sue spalle da un lato è affissa sul muro una stampa del pittore Utagawa Kuniaki II raffigurante un lottatore, mentre dall'altro si vede parte di un paravento con sfondo oro, entrambi chiari rimandi al Giapponismo. Manet nelle sue opere riuscì a rielaborare in modo personale e creativo le ispirazioni giapponesi, specialmente nei disegni a penna e nelle rappresentazioni di animali, nonché nell'impiego del formato del ventaglio<sup>111</sup>. Anche Degas dalle stampe giapponesi assimilò i concetti dell'asimmetria e del decentramento dell'immagine che spesso continua a svolgersi al di là della cornice<sup>112</sup>, e alcune pose derivate dal *Manga* di Hokusai. Dopo di lui Monet ritrasse la moglie Camille in posa con un ventaglio e un *kimono* rosso decorato con foglie e con la figura di un *samurai* su uno sfondo con altri ventagli appesi; oltre al celeberrimo ponte giapponese

---

<sup>109</sup> Ivi, p. 10.

<sup>110</sup> Ivi, p. 11.

<sup>111</sup> Ivi, p. 25.

<sup>112</sup> S.a., *Il fascino del Giappone nell'Impressionismo francese*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://diariodellarte.wordpress.com/2017/04/22/il-fascino-dellarte-giapponese-nell'impressionismo-francese/#comments>], (ultimo accesso 28/07/2022).

che fece costruire nella sua casa a Giverny, dove custodiva anche numerose stampe di Hiroshige<sup>113</sup>, e che divenne il soggetto di diverse opere.

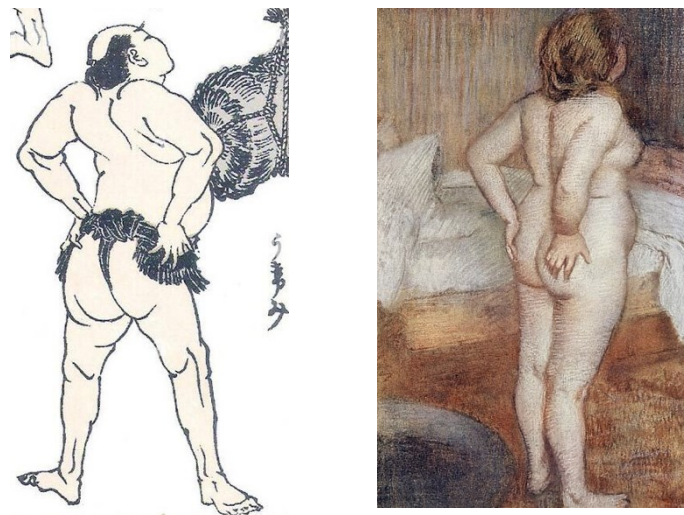


Fig. 19-20 Confronto tra un lottatore di sumo nel *Manga* di Hokusai (1817) e *Nudo in piedi* di Degas (1886 circa).

L'artista europeo che rimase maggiormente colpito dall'arte giapponese fu probabilmente Van Gogh, che nel 1885 si era trasferito ad Anversa, uno dei porti più trafficati d'Europa dove ogni giorno arrivavano grandi carichi di merce proveniente da tutto il mondo. È qui che Van Gogh entra in contatto per la prima volta con le stampe giapponesi che nel frattempo iniziavano ad essere vendute nei negozi della città<sup>114</sup>. In una delle lettere inviate al fratello scriveva di essersi procurato alcune stampe da appendere alle pareti del suo atelier affermando che il suo studio era così "più sopportabile", infatti egli trovava "molto divertenti" quelle «piccole figure femminili nei giardini o sul bagnasciuga, i cavalierizzi, i fiori, i rami spinosi e contorti»<sup>115</sup>. La sua passione crebbe quando l'anno dopo si spostò a Parigi dove le stampe si trovavano praticamente ovunque e a prezzi molto accessibili, permettendogli così di ampliare la sua collezione. A partire dalle opere che acquistava, specialmente da quelle di Hiroshige, Van Gogh realizzava delle copie che non miravano

---

<sup>113</sup> S.a., *Gli impressionisti francesi alla scoperta dell'arte giapponese*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.arstorica.it/2021/09/26/gli-impressionisti-francesi-alla-scoperta-dellarte-giapponese/#>], (ultimo accesso 28/07/2022).

<sup>114</sup> F. Giannini, *Il Giappone secondo Vincent Van Gogh*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/il-giappone-secondo-vincent-van-gogh>], (ultimo accesso 29/07/2022).

<sup>115</sup> *Ibidem*.

tanto alla mera copiatura fedele, ma piuttosto ad imitarne lo stile, con i colori stesi a campiture piatte e le figure contornate in nero per creare un contrasto, pratiche che gli impressionisti avevano abolito<sup>116</sup>.



Fig. 21-22 Confronto tra *Il ponte di Shin-Ōhashi sotto la pioggia* di Hiroshige (1857) e *Ponte sotto la pioggia* di Van Gogh (1887).

I colori, la semplicità e la prospettiva erano le caratteristiche che ammirava delle stampe giapponesi e che cercava di reinterpretare nelle sue opere e nei suoi paesaggi, paragonando i luoghi lontani dell’Oriente ai luoghi familiari di Arles. Del suo viaggio da Parigi ad Arles infatti scrisse: «L’emozione che è nata in me durante il viaggio da Parigi ad Arles è ancora viva nella mia memoria. Guardavo il paesaggio, per vedere se fosse già il Giappone!»<sup>117</sup>. In un’altra lettera del 1888 scrisse:

Quello che invidio ai giapponesi è l’estrema limpidezza che ogni elemento ha nelle loro opere [...]. Le loro opere sono semplici come un respiro, i giapponesi riescono a creare figure con pochi tratti, ma sicuri, con la stessa facilità con la quale noi ci abbottoniamo il gilè. Ah, devo riuscire anche io a creare delle figure con pochi tratti<sup>118</sup>.

L’arte giapponese per Van Gogh diventò quindi un’idea fissa<sup>119</sup>, non tanto come mezzo per raggiungere uno scopo, ma come affermazione di una precisa volontà artistica<sup>120</sup>, un

<sup>116</sup> *Ibidem*.

<sup>117</sup> *Ibidem*.

<sup>118</sup> F. Giannini, *Il Giappone secondo Vincent Van Gogh*, risorsa online accessibile all’indirizzo [<https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/il-giappone-secondo-vincent-van-gogh>], (ultimo accesso 29/07/2022).

<sup>119</sup> S. Wichmann, *Giapponismo. Oriente-Europa: contatti nell’arte del XIX e XX secolo*, cit., p. 40.

<sup>120</sup> *Ivi*, p. 44.

inseguire spasmodico di un sogno che rifletteva forse il suo animo di artista tormentato. Molti altri furono gli artisti che al Giappone si appassionarono e si ispirarono, come Henri de Toulouse-Lauterc che non mancò di farsi fotografare vestito da un kimono giapponese e che introdusse chiari richiami anche nelle sue opere grafiche e nei suoi manifesti pubblicitari<sup>121</sup>.

Si è capito, quindi, come il Giappone dopo anni di chiusura e isolamento riuscì non solo a svilupparsi grazie alle influenze artistiche e commerciali provenienti dall'Europa, ma anche ad essere esso stesso l'influenza, portando nel Continente nuove idee e tradizioni che modificarono inevitabilmente l'arte e la cultura come la si era sempre conosciuta.

---

<sup>121</sup> F. Morena (a cura di), *Hokusai*, cit., p. 47.

## Capitolo 3. Biografia e opere dei maggiori artisti giapponesi: Katsushika Hokusai e Utagawa Hiroshige

### 3.1 Biografia di Hokusai (1760-1849)

Al fine della comprensione della lunga carriera di un artista come Katsushika Hokusai è importante specificare che cambiò il suo nome più volte per sottolineare le svolte artistiche della sua opera e del suo pensiero. Questa abitudine, sebbene abbia creato non pochi problemi di attribuzione, è un metodo diffuso e coerente utilizzato dai critici per distinguere i passaggi fondamentali della sua produzione, che si è protratta per oltre settant'anni con una varietà di soggetti e di mezzi che pochissimi altri artisti nella storia dell'umanità sono riusciti a raggiungere<sup>122</sup>.

Hokusai nacque il 31 ottobre 1760 a Edo, nel quartiere di Honjō, con il nome di Tokitarō. Dei suoi genitori non si hanno informazioni certe, si pensa fossero entrambi dei genitori adottivi. Il padre pare fosse un commerciante di specchi al servizio dello shogunato Tokugawa, mentre riguardo la madre alcuni sostengono fosse una concubina, altri la figlia di un guerriero protagonista della vicenda realmente accaduta nota come “la vendetta dei quarantasette *rōnin*”<sup>123</sup>. A dodici anni iniziò a lavorare in una biblioteca di libri a prestito e questo fu il periodo in cui cambiò il suo nome in Tetsuzō (ovvero “magazzino del ferro”). A quattordici anni fu assunto come apprendista in un laboratorio di intaglio xilografico dove riuscì a mettersi subito in luce tanto da ricevere in commissione nel 1775 l'intaglio di alcune tavole per un romanzo umoristico.

Il 1778 fu un anno fondamentale perché Hokusai divenne allievo di Katsukawa Shunshō (1726-1793), un importante esponente dell'*ukiyo-e* della scuola Katsukawa, e solo un anno dopo iniziò a produrre le sue opere firmandole con il nome di Shunrō (ovvero “splendore di primavera”), soprannome donatogli dal suo maestro. Era usanza infatti che il maestro concedesse ai suoi allievi meritevoli di ereditare ed utilizzare un carattere del proprio nome, in questo caso “Shun”<sup>124</sup>. In questa fase le stampe ritraevano per lo più attori *kabuki* e illustrazioni di alcuni *kibyoshi* (ossia testi di narrativa popolare) all'interno delle quali era evidente l'influenza dello stile del maestro nella fissità delle pose, l'enfasi sulle espressioni dei volti e pochi dettagli naturalistici nell'ambientazione

---

<sup>122</sup> F. Morena (a cura di), *Hokusai*, cit., p. 4.

<sup>123</sup> Ivi, p. 8.

<sup>124</sup> *Ibidem*.

delle scene<sup>125</sup>. Ben presto Hokusai, che stava acquisendo sempre più importanza e responsabilità nella scuola, iniziò a sperimentare anche nuove strade seguendo nuovi stimoli e si cimentò con il genere delle stampe prospettiche, cioè basate sulle regole della prospettiva occidentale.

Sul finire del 1794, nonostante i successi ottenuti, egli decise di abbandonare la scuola acquisendo il nome di Sōri, probabilmente a causa di un'evoluzione stilistica avuta grazie al rapporto con la scuola Tawaraya della quale divenne capo nel 1795 e che gli permise di avvicinarsi allo stile *ukiyo-e*, specialmente a quello di Utamaro che in quegli anni raggiungeva l'apice della sua carriera<sup>126</sup>. All'inizio del 1798 l'artista si staccò definitivamente dalla scuola e ne fondò una propria a cui diede il nome di Hokusai, abbreviazione di "Hokushinsai", ovvero "studio della stella del nord", aprendo uno dei periodi più fecondi della sua carriera che durò fino al 1810 circa<sup>127</sup>.

Verso l'inizio del XIX secolo Hokusai si guadagnò la fama di "eccentrico" in seguito a due episodi: il primo avvenne nel 1804 quando dipinse un busto di *Daruma* (il leggendario fondatore del buddhismo) su una superficie di duecento metri quadri di carta stesi a terra, utilizzando come pennello una scopa inzuppata di inchiostro contenuto in un barile di *sake*; il secondo si svolse davanti allo *shōgun* che lo aveva invitato a partecipare ad una gara di destrezza pittorica, durante la quale utilizzò nuovamente la scopa immersa nell'inchiostro blu per creare delle linee ondulate, poi costrinse un gallo a sporcarsi le zampe di rosso e lo lasciò camminare sul foglio creando delle forme simili a foglie d'acero cadute sull'acqua di un fiume<sup>128</sup>. Per la sua originalità venne premiato dallo *shōgun* che lo decretò vincitore della sfida, tra l'entusiasmo delle persone che avevano assistito alla creazione dell'opera.

Tra il 1810 e il 1820 Hokusai trasmise il suo nome al suo allievo e adottò quello di Taito, abbreviazione di Taihokuto ossia il nome di una stella della costellazione dell'Orsa Minore<sup>129</sup>. Nonostante ciò egli continuò a firmare molte opere con il nome di Hokusai per accontentare gli editori che potevano così sfruttarne la fama e ricavarne un maggior guadagno. Nel 1812 si trasferì per un periodo a Nagoya, sull'isola di Honshū, dove mise

---

<sup>125</sup> Ivi, p. 9.

<sup>126</sup> Ivi, p. 10.

<sup>127</sup> Ivi, p. 11.

<sup>128</sup> Ivi, p. 13.

<sup>129</sup> *Ibidem*.

a punto una delle sue opere più famose, il *Manga*, pubblicato in quindici volumi tra il 1814 e il 1878 (gli ultimi due postumi), che fece crescere ulteriormente la sua popolarità<sup>130</sup>. Il “periodo Taito” è ricordato anche come quello in cui produsse le sue migliori stampe a soggetto erotico, nonché alcune opere di pittura minori.

L’età dei sessant’anni è considerata dai giapponesi come un’età particolarmente importante in quanto segna la fine di un ciclo astrologico. Hokusai alla fine 1819, ormai sessantenne, abbandonò il nome Taito e scelse Iitsu, che significa “nuovamente uno”, con lo specifico intento di ricercare una nuova svolta artistica<sup>131</sup>. In questi anni si dedicò alla produzione di alcune serie non molto prolifiche e qualche commissione anche in ambito pittorico.

I primi anni Trenta dell’Ottocento sono sicuramente i più rilevanti per la produzione di Hokusai che creò alcune delle opere che fecero la sua fortuna a livello internazionale. Attorno al 1830, all’età di settant’anni, iniziò a pubblicare *Le trentasei vedute del Monte Fuji* con l’intento di produrre trentasei paesaggi accomunati dalla presenza del Fuji, una serie che ebbe un così grande successo da essere considerata il suo maggiore capolavoro. Dopo la fortuna delle *Trentasei vedute*, Hokusai continuò a dedicarsi a stampe in cui il paesaggio era il protagonista, nonostante sia stato rallentato nella produzione da diversi problemi familiari e di salute: intorno ai settant’anni fu colpito da un ictus, dal quale però pare sia riuscito a guarire in tempi brevi; tra il 1834 e il 1836 fu costretto a spostarsi nella città di Uraga dopo che alcuni suoi figli e nipoti avevano sperperato tutto il suo denaro; infine al suo ritorno ad Edo l’intero Paese vide una grave crisi economica a causa di raccolte scarse di riso che mise in difficoltà anche il settore editoriale<sup>132</sup>.

Nel 1834 si concluse il “periodo Iitsu” e iniziò ad adottare il nome di Manji (letteralmente “diecimila anni”) che utilizzò per il resto della sua vita. Nello stesso anno pubblicò il primo dei tre volumi delle *Cento vedute del Monte Fuji* (il secondo venne pubblicato 1835 e il terzo nel 1849) considerati capolavori per la grafica, la creatività e la perfezione della tecnica<sup>133</sup>.

---

<sup>130</sup> Ivi, p. 18.

<sup>131</sup> Ivi, p. 23.

<sup>132</sup> S.a., *Katsushika Hokusai (1760-1849)*, risorsa online accessibile all’indirizzo [<https://www.musubi.it/it/artifigurative/ukiyoe-maestri/248-hokusai.html?start=2>], (ultimo accesso 30/07/2022).

<sup>133</sup> F. Morena, *Hokusai*, cit., pp. 38-39.



Ritornato ad Edo nel 1836, nel mezzo della crisi e della carestia, la sua casa fu coinvolta in un grande incendio che distrusse tutto il materiale frutto del lavoro di dieci anni. Si salvarono solamente i pennelli, che permisero ad Hokusai di proseguire con la sua arte<sup>134</sup>. Gli ultimi anni della sua carriera, tra gli ottanta e i novant'anni, durante i quali fu accompagnato dal soprannome “il vecchio pazzo per la pittura”<sup>135</sup>, furono dedicati quasi esclusivamente alla pittura, appunto, alla quale non rinunciò neanche in punto di morte. Un artista mosso da una grande passione e una forte dedizione alla sua arte, che possono essere riassunte in modo inequivocabile dal *colophon*<sup>136</sup> al primo volume delle *Cento vedute*, nel quale scrisse:

Dall'età di sei anni ho la mania di copiare la forma delle cose, e dal mezzo centinaio in poi ho pubblicato molti disegni, però tra quello che ho raffigurato in questi settant'anni non c'è nulla degno di considerazione. A settantatré ho un po' intuito l'essenza della struttura di animali e uccelli, insetti e pesci, della vita di erbe e piante e perciò a ottantasei progredirò oltre; a novanta ne avrò approfondito ancor più il senso recondito e a cento anni avrò forse veramente raggiunto la dimensione del divino e del meraviglioso. Quando ne avrò centodieci, anche solo un punto o una linea saranno dotati di vita propria. Se potessi esprimere un desiderio, prego quelli tra loro Signori che godranno di lunga vita di controllare se quanto sostengo si rivelerà infondato. Dichiarato da Manji il vecchio pazzo per la pittura<sup>137</sup>.

---

<sup>134</sup> Ivi, p. 41.

<sup>135</sup> Ivi, p. 38-39.

<sup>136</sup> Termine con cui viene indicata la formula posta in fine ai libri dai primordi della stampa ai primi anni del sec. XVI; conteneva, generalmente, il nome dello stampatore, il luogo e la data di stampa e, spesso, altre notizie inerenti alla pubblicazione del libro (Treccani).

<sup>137</sup> G. C. Calza, *L'universo Hokusai*, in G. C. Calza (a cura di), *Hokusai. Il vecchio pazzo per la pittura*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 6 ottobre 1999 – 9 gennaio 2000), Electa, Milano 1999, p. 21.



### 3.1.1 Le opere

Si è visto come l'indole artistica di Hokusai si sia manifestata in lui in giovane età: già da bambino iniziò a disegnare e a quattordici anni ricevette le prime commissioni di intaglio per le matrici xilografiche. Questo periodo, tra il 1778 e il 1794, fu per lui più che altro un periodo di formazione, in quanto la sua carriera professionale vera e propria iniziò a partire dai diciannove anni<sup>138</sup>. Oltre a qualche poesia, di Hokusai non è rimasto nessun documento scritto risalente a questo periodo, nemmeno da figure a lui contemporanee. Per fortuna fu Hokusai stesso, che allora usava il nome Shunrō, a produrre un gran numero di opere che ci permettono di ricostruire gli albori della sua carriera. Nell'opera di catalogazione svolta da Roger S. Keyes assieme a Peter Morse sono state registrate circa 230 stampe a colori, 10 disegni per stampe inedite, 3 dipinti giovanili e le illustrazioni in bianco e nero per almeno 35 piccoli libri<sup>139</sup>, tutte opere datate tra il 1779 e il 1794 e divisibili anche per mesi; persino quelle prive di datazione possono essere facilmente attribuite ai diversi momenti della vita dell'artista grazie alla sua abitudine di cambiare spesso la propria firma.

Quando si pensa ad Hokusai, la prima immagine alla quale lo si associa è sicuramente *La Grande Onda*, realizzata nel 1830-1832 circa, diventata un'icona dell'arte giapponese a livello internazionale. L'onda era un elemento che da sempre aveva fatto parte delle figure ornamentali della tradizione giapponese, ma che grazie a Hokusai divenne famosissimo anche in Occidente<sup>140</sup>. Egli ne fece uso anche in una delle sue primissime stampe, ossia il ritratto di un giovane attore *kabuki* di nome Segawa Kikunojō III, la cui specialità erano i ruoli femminili. Kikunojō interpretò il ruolo di Oren, la figlia del celebre spadai Masamune nell'opera teatrale *Il nuovo racconto di Usuyuki* che fu rappresentata a teatro nell'estate 1779. Lo sappiamo perché l'iscrizione stampata sull'immagine riporta il nome dell'attore e il suo ruolo, mentre i documenti sul teatro *kabuki* forniscono la data precisa della rappresentazione<sup>141</sup>. Oren è rappresentata con un abito lungo a maniche larghe, in piedi davanti ad un paravento dipinto, in una sala da tè che dà sul giardino. Il modo in cui Hokusai imposta la stampa è il seguente: disegna la figura della donna sospesa nel vuoto, in seguito aggiunge le linee rette del contorno della stanza che contribuiscono a rendere

---

<sup>138</sup> R. S. Keyes, *Il giovane Hokusai*, in G. C. Calza (a cura di), *Hokusai. Il vecchio pazzo per la pittura*, cit., p. 27.

<sup>139</sup> *Ibidem*.

<sup>140</sup> S. Wichmann, *Giapponismo. Oriente-Europa: contatti nell'arte del XIX e XX secolo*, cit., pp. 127-128.

<sup>141</sup> R. S. Keyes, *Il giovane Hokusai*, cit., p. 27-28.

rigida la figura. Nel giardino rappresenta uno steccato di canne reso con tratti abbozzati e interrotti che definiscono la trama. Infine aggiunge l'onda sul paravento, come richiamo alla vicenda che si narra nella rappresentazione teatrale.



Fig. 23 Hokusai, *Segawa Kikunojō III nella parte di Oren, figlia di Masamune*, 1779.

All'epoca Hokusai era allievo di Katsukawa Shunshō, il quale realizzò molte stampe con lo stesso soggetto che però differiscono di molto da quella prodotta dall'allievo a causa del diverso pubblico a cui erano destinate. Gli ammiratori di Shunshō erano avidi frequentatori del teatro *kabuki* e non avevano bisogno di nomi sulla stampa che specificassero di chi si trattasse, mentre il pubblico di Hokusai era meno abituato alla frequentazione del teatro e necessitava di più spiegazioni<sup>142</sup>.

Tra il 1770 e il 1780 Hokusai prese il posto del maggiore disegnatore di ritratti di attori e per quattordici anni vi si dedicò, producendone oltre cento. Quasi tutti sono stampe a gamma limitata di colori nel formato *hosoban*, o foglio verticale, che rappresentavano una forma di guadagno sicura e affidabile durante questo periodo<sup>143</sup>.

---

<sup>142</sup> *Ibidem*.

<sup>143</sup> Ivi, p. 29.

Hokusai continuò ad esplorare nuovi stili espressivi di disegno e capì che era possibile animare un'opera usando contorni diversi per i vari elementi<sup>144</sup>, per esempio utilizzando linee spesse e rigide per gli edifici in legno, tratti leggeri per la vegetazione, tratti veloci e fluidi per l'acqua e così via, sviluppando così ulteriormente la sua scoperta che gli elementi visivi che circondano le figure condizionano il modo di vederle<sup>145</sup>.

Alla fine del 1779 per Hokusai iniziò un soddisfacente rapporto con l'editore Nishimura Yohachi che decise di pubblicare *La tomba degli amanti Meguro*, ossia il primo libro illustrato di Hokusai. Durante gli anni Ottanta egli pubblicò quasi tutte le sue stampe policrome, incoraggiandolo a sperimentare nuove interpretazioni e nuovi soggetti, fino all'improvvisa rottura del rapporto nel 1789<sup>146</sup>. Nello stesso periodo Hokusai aveva abbandonato la scuola di Shunshō per crearne una nuova che portasse il suo nuovo nome, ossia Hokusai che, come visto in precedenza, significa "studio della stella del nord". La passione per gli astri e per il cielo accompagnò l'artista per tutta la durata della sua vita, e da questi prese spunto anche per la realizzazione di alcune opere nelle quali adottò un nuovo metodo sistematico per le composizioni. In alcuni suoi primi *ukie* inizia ad utilizzare una serie di cerchi concentrici per inserire le figure nell'ambiente architettonico, ottenendo delle composizioni con due punti focali.

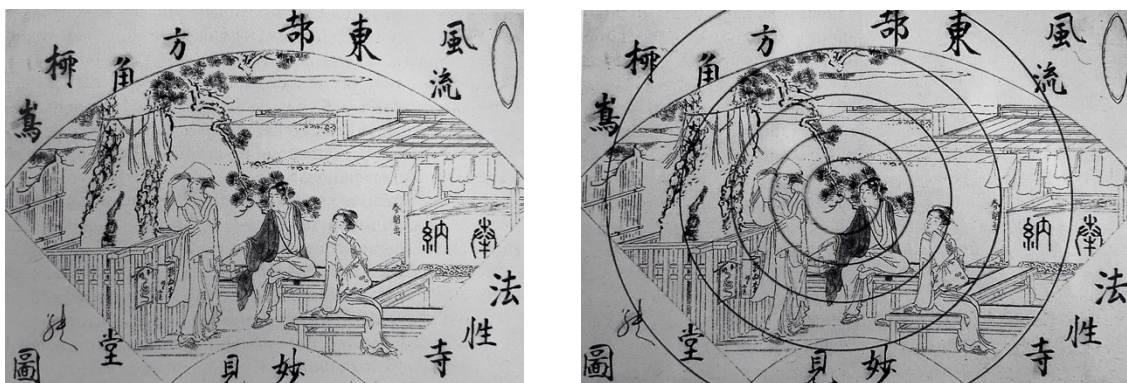


Fig. 24-25 Hokusai, *Sala Myōken al tempio di Hōnshō*. Disegno preparatorio.

In quest'opera (Fig. 24-25) è rappresentato il *Myōkendō*, ovvero una sala dedicata alla divinità della stella polare. Al centro un ragazzo è seduto su una panca e indossa una giacca nera, sopra di lui si protende il ramo di un vecchio pino, i cui aghi raggruppati gli

<sup>144</sup> *Ibidem*.

<sup>145</sup> *Ibidem*.

<sup>146</sup> Ivi, p. 30.

circondano la testa. Il centro visivo dell'immagine è lo spazio bianco fra gli aghi a sinistra del volto del giovane, quindi un punto leggermente diverso dal centro geometrico dell'opera, che si colloca invece in corrispondenza del punto sul bordo inferiore del primo cerchio dove si incontrano i due rami. Hokusai doveva aver compreso che la stella Polare non era un punto fermo corrispondente di preciso con il polo celeste, ma bensì ruotava insieme a tutti gli altri astri attorno ad un centro invisibile. Allo stesso modo, immaginando dei cerchi concentrici, personaggi e elementi della natura venivano collocati da Hokusai con molta precisione ed equilibrio attorno ad un centro<sup>147</sup>.

Successivamente si dedicò a diverse commissioni per l'illustrazione di raccolte di poesie con le quali poté allenarsi anche nella stampa di parole oltre che immagini. Nel 1794 abbandonò poi la sua stessa scuola e adottò il nome Sōri, segnando la fine del suo periodo di formazione e abbandonando la produzione di stampe commerciali per riproporsi l'anno dopo come pittore e specialista nelle pubblicazioni private per lo più di carattere poetico e letterario chiamate *surimono*<sup>148</sup>. Nello stesso periodo iniziò a cimentarsi con il tema del paesaggio, che diventerà poi una parte fondamentale della sua carriera nella fase più matura. Per le sue prime stampe di paesaggi Hokusai si ispirò chiaramente al lavoro di Shiba Kōkan (1747-1818), un pittore contemporaneo dallo "stile occidentale"<sup>149</sup> che realizzò diverse vedute del paesaggio di Enoshima, a sud-est di Edo, utilizzando le tecniche ad olio apprese durante le sue visite a Nagasaki, che si ricorda essere stato l'unico luogo autorizzato a mantenere contatti con i commerci olandesi durante il periodo di chiusura del Giappone. A lui Hokusai si ispirò per la realizzazione dell'opera *Primavera a Enoshima*, contenuta nella raccolta di poesie *Rami di salice piangente*. Hokusai scelse un punto di osservazione piuttosto elevato per rappresentare in primo piano due donne che si rivolgono a una bambina con un bimbo in spalla, forse il suo fratellino, e alla loro sinistra un portatore che si riposa con il carico appoggiato a terra. A destra sono presenti delle colline stilizzate che si interrompono lasciando posto alla spiaggia e alle grosse onde che si alzano alle spalle dei personaggi. Sullo sfondo in lontananza si erge il Monte Fuji<sup>150</sup>.

---

<sup>147</sup> Ivi, p. 31.

<sup>148</sup> Ivi, p. 33.

<sup>149</sup> F. Morena (a cura di), *Hokusai*, cit., p. 10.

<sup>150</sup> M. Forrer, *Influenze occidentali nell'arte di Hokusai*, in G. C. Calza (a cura di), *Hokusai. Il vecchio pazzo per la pittura*, cit., p. 38.



Fig. 26 Hokusai, *Primavera a Enoshima*, 1797.

Nell'opera quindi sono già visibili molti degli elementi tipici della produzione più tarda di Hokusai: le onde, il Fuji, la vegetazione e le figure umane. Con gli stessi soggetti vennero realizzate diverse serie di vedute di Edo nelle quali Hokusai poté sperimentare diversi punti di osservazione, diverse figure e diverse tipologie di prospettiva, pur sempre restando nei canoni della tradizione che aveva appreso dai suoi maestri. Hokusai infatti fu un artista che si sviluppò molto lentamente, lo testimonia prima di tutto la sua lunghissima carriera, perciò le novità da lui introdotte sono sempre da considerare come frutto di decenni di studio e imitazione dell'operato dei suoi predecessori<sup>151</sup>.

Egli tornò a concentrarsi sul tema dell'onda all'inizio del XIX secolo, ancora una volta per una commissione privata da parte di un poeta che richiese un piccolo *surimono* con una veduta di Enoshima per la cartolina di auguri di Capodanno del 1804. In primo piano una grande onda si innalza verso la spiaggia, segno evidente che questo era l'elemento che più lo affascinava. Un'altra stampa che ha come soggetto principale l'onda è *Una nave mercantile tra i cavalloni nella marea equinoziale* (1805; Fig. 27), dove si notano tre barche in posizione pericolosa tra le onde, con numerosi uomini che remano. La differenza maggiore tra quest'ultima opera e le precedenti con soggetto l'onda è che qui non è presente la costa, solitamente collocata a destra, ma si intravedono solamente all'orizzonte delle basse colline, mentre la gran parte dello spazio è dedicato alla rappresentazione delle onde dandoci quasi l'idea di trovarci noi stessi su una barca in

<sup>151</sup> Ivi, p. 42-43.



balia della marea. Essendo una stampa bidimensionale, probabilmente questo effetto è dato dal sottile gioco di punti di osservazione che Hokusai studiava con cura<sup>152</sup>.



Fig. 27 Hokusai, *Una nave mercantile tra i cavalloni della marea equinoziale*, 1805.

Nei decenni successivi, Hokusai si impegnò a migliorare l'aspetto compositivo delle sue opere e il suo modo disegnare. Si concentrò sull'illustrazione di numerosi romanzi: tra il 1807 e il 1809 riuscì a illustrarne circa otto all'anno. Questa era la migliore occasione che un disegnatore di stampe aveva per farsi un nome, Hokusai lo capì e ne approfittò per dare una svolta alla sua carriera<sup>153</sup>. Nel 1810 iniziò ad approfittare della fama crescente per progettare una serie di libri per studenti di pittura e artigiani, chiamati *edehon*. In un primo momento basò i suoi disegni sui libri illustrati importati dalla Cina, mentre successivamente si servì di essi per esplorare nuovi temi e composizioni.

Tra il 1810 e il 1824 concepì quasi cinquanta titoli diversi, di cui il più famoso è sicuramente il *Manga*, diviso in quindici volumi che contengono a loro volta un'infinità di immagini, quasi quarantamila<sup>154</sup>. "Manga" è il titolo abbreviato di "Educazione dei principianti tramite lo spirito delle cose. Schizzi sparsi di Hokusai", un'opera quindi con un intento didattico molto ambizioso nella quale le immagini si susseguono senza sosta tra essere umani e animali, elementi della natura, agenti atmosferici, architettura, aspetti tecnologici, divinità ecc<sup>155</sup>.

---

<sup>152</sup> *Ibidem*.

<sup>153</sup> *Ivi*, p. 44.

<sup>154</sup> J. M. Rosenfield, "Il Creato è maestro". *Hokusai l'individualista in due suoi manuali di pittura*, in G. C. Calza (a cura di), *Hokusai. Il vecchio pazzo per la pittura*, cit., p. 44.

<sup>155</sup> F. Morena (a cura di), *Hokusai*, cit., p. 18.

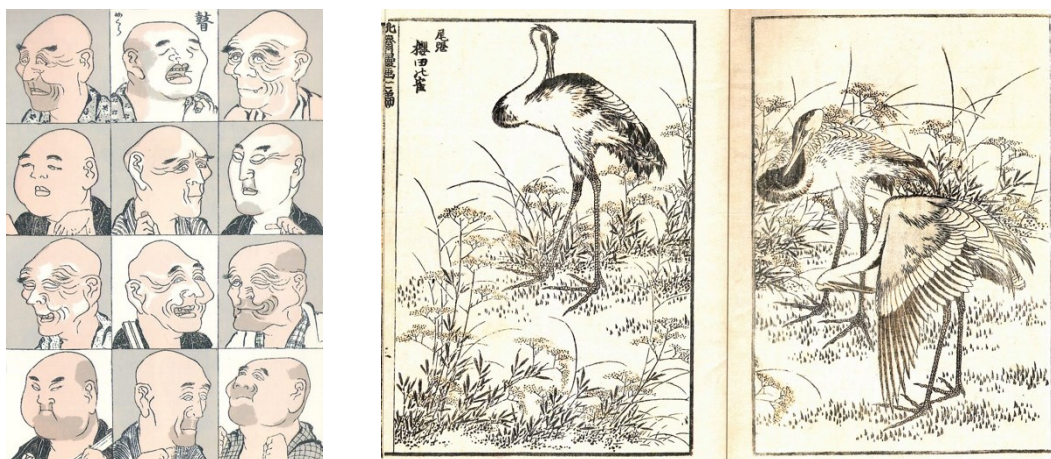


Fig. 28-29 Esempi di immagini contenute all'interno del *Manga*, 1814-1878.

Altri manuali molto famosi sono: *Metodo di pittura di Hokusai* del 1819, e *Schizzi veloci di Hokusai* del 1820 circa, che ebbero molto successo per il loro scopo di insegnamento tra i giovani, ma attirarono anche un pubblico più agiato per l'umorismo e l'originalità che caratterizzavano le immagini<sup>156</sup>.

Un'altra produzione legata alla fase Taito è quella degli album a soggetto erotico, le cosiddette "pitture della primavera" (*shunga*). Hokusai aveva già disegnato stampe erotiche ma nella fase Taito, che va dal 1810 al 1820 circa, ci fu un vero e proprio salto qualitativo e quantitativo<sup>157</sup>. Anche per lui, come praticamente per tutti gli artisti *ukiyo-e*, le immagini erotiche costituiscono una parte importante della propria produzione artistica. Il nudo come genere a sé stante non era quasi mai praticato nell'arte dell'Asia Orientale e così le immagini erotiche furono uno dei modi per giustificare la raffigurazione di corpi nudi, che venivano perciò rappresentate con molta più libertà rispetto alle concezioni occidentali<sup>158</sup>. Nel secondo decennio dell'Ottocento, quindi, si dedicò quasi esclusivamente a questo genere, pubblicando diversi album e libri, per poi abbandonarlo del tutto e spostarsi su altri temi.

Nel 1820, compiuti sessant'anni, Hokusai decise di celebrare l'importante avvenimento cambiando il suo nome in Iitsu (ossia "nuovamente uno") aprendo un nuovo capitolo della sua vita, una sorta di ripartenza da zero. La sua produzione rallentò un po' in tutti i campi:

<sup>156</sup> J. M. Rosenfield, "Il Creato è maestro". *Hokusai l'individualista in due suoi manuali di pittura*, cit. p. 44.

<sup>157</sup> G. C. Calza, *Manuali, manuali, manuali: il periodo Taito*, in in G. C. Calza (a cura di), *Hokusai. Il vecchio pazzo per la pittura*, cit., p. 206.

<sup>158</sup> *Ibidem*.

pittura, stampe singole, libri e album, ad eccezione per la collaborazione con i circoli letterari e la produzione di *surimono*. Nel 1821 realizzò la serie di *surimono* quadrati dal titolo *Conchiglie al paragone [dell'era] Genroku* a illustrazione di alcuni componenti di carattere comico ideati per il capodanno. Ogni *surimono* reca un cartiglio rosso con il titolo della serie e un altro, in forma di ventaglio, con l'immagine di una conchiglia specifica e il suo nome. Nei fogli poi sono presenti mille richiami al mondo dei molluschi sotto forma di riferimenti indiretti, letterari, storici, mitologici<sup>159</sup>.



Fig. 30-31 Esempi di stampe della serie *Conchiglie al paragone [dell'era] Genroku*, 1821.

Nel frattempo nel genere delle immagini della natura Hokusai continuò ad approfondire e perfezionare il suo processo di trasformazione antropica e il trasferimento di sentimenti umani nelle espressioni di animali che aveva iniziato nella sua fase “Hokusai”; a questa ricerca si associano diverse immagini di uccelli, specialmente galli da combattimento<sup>160</sup>. La visione di Hokusai del mondo naturale abbracciava l’idea secondo cui tutte le creature viventi così come gli oggetti inanimati possiedono un’anima o uno spirito, secondo il concetto che in Occidente viene definito “animismo”<sup>161</sup>. Nella fase tarda della sua produzione quasi tutte le serie di paesaggi rispecchiano questo approccio alla natura. Un esempio è la serie *Viaggio tra le cascate giapponesi*, composta da otto stampe pubblicate

<sup>159</sup> Ivi, p. 240.

<sup>160</sup> Ivi, p. 241.

<sup>161</sup> T. Nobuo, *In un mondo di fantasia. Le opere tarde di Hokusai*, in in G. C. Calza (a cura di), *Hokusai. Il vecchio pazzo per la pittura*, cit., p. 80.



nel 1833, quando Hokusai aveva settantaquattro anni. I soggetti sono le celebri cascate situate nell'area compresa tra i distretti del Kantō e del Kinki, nel Giappone centro-orientale<sup>162</sup>. Le cascate, infatti, assieme alle onde e ai ponti, erano uno dei soggetti preferiti da Hokusai e dagli altri paesaggisti giapponesi come Hiroshige, in quanto per gli artisti diventavano simboli della forza della natura nel suo stato più incontaminato. Per realizzare molte stampe di cascate Hokusai non visitava nemmeno personalmente le località e disegnava le cascate dalla sua immaginazione o con l'aiuto di immagini delle guide turistiche, ottenendo come risultato delle opere affascinanti<sup>163</sup>.



Fig. 32 Hokusai, *La cascata di Amida molto in profondità sulla strada di Kisō*, 1834-1835.



Fig. 33 Hokusai, *La cascata di Ono lungo la strada di Kisō*, 1834-1835.

Questo particolare senso di immaginazione che appare nella serie accompagnerà Hokusai per tutta l'ultima fase della sua vita, nelle opere eseguite dall'età di settantacinque anni fino ai novanta<sup>164</sup>. Con le grandi serie paesaggistiche di stampe policrome della prima metà degli anni Trenta Hokusai compie un rinnovamento nell'arte giapponese e, data la

<sup>162</sup> *Ibidem*.

<sup>163</sup> *Ivi*, p. 82.

<sup>164</sup> *Ibidem*.

risposta ottenuta in Occidente, si potrebbe dire nell'arte di tutto il mondo<sup>165</sup>. Prima della sua rivoluzione il paesaggio nell'*ukiyo*e era soprattutto utilizzato come ambiente di eventi o sfondo per personaggi. Hokusai diede al paesaggio e alle immagini della natura dignità pari a quella della rappresentazione dell'uomo, e lo fece utilizzando la più popolare e diffusa delle forme d'arte, l'*ukiyo*e e la xilografia. Nella natura riscopriva così il movimento universale che governa l'esistenza umana, nonché le manifestazioni degli dei ovunque presenti, nelle rocce, negli alberi, nelle acque, sui monti, nei suoni della natura, ma anche negli oggetti prodotti dall'uomo<sup>166</sup>. Nel 1830 iniziò a pubblicare *Le trentasei vedute del monte Fuji*, considerato il suo più grande capolavoro, nel quale riuscì a racchiudere tutti gli elementi appena illustrati accomunandoli grazie alla presenza maestosa del Monte Fuji, la cima più alta del Giappone che funge da simbolo del Paese. Come già illustrato, l'allentamento delle restrizioni agli spostamenti interni agli inizi dell'Ottocento contribuì alla diffusione del vedutismo e alla raccolta di immagini delle località celebri come ricordo e come stimolo all'immaginazione. Tuttavia, per Hokusai si trattava spesso di paesaggi "interiori", cioè un'immagine ricostruita prodotta non solo dalla visione diretta dei luoghi, ma anche dalla sua immaginazione, dall'ispirazione presa da altri artisti e dalle sue conoscenze pregresse<sup>167</sup>. La serie delle *Trentasei vedute* era stata progettata in fogli singoli per un numero appunto di trentasei, realizzati man mano che il successo si diffondeva. In un primo momento si trattava di stampe realizzate esclusivamente in blu di Prussia, importato da poco dall'Europa, ma data la risposta positiva del pubblico, si trasformarono presto in stampe *nishikie*, ossia stampe broccato a più colori. Per venire incontro alla domanda, l'editore decise che la serie sarebbe dovuta arrivare ad "oltre cento" immagini, ma la pubblicazione si fermò a quarantasei, forse per il desiderio di Hokusai di passare ad altri temi, o forse per evitare il confronto con Hiroshige che nello stesso periodo produceva alcune delle sue opere migliori<sup>168</sup>. Nella serie, fatta eccezione per *Giornata limpida col vento del sud* (o *Fuji rosso*) e *Temporale sotto la cima* che hanno il Fuji come soggetto principale, tutte le stampe offrono vedute di luoghi celebri da cui si può ammirare in lontananza la solenne forma del monte come presenza costante. Hokusai sceglie di raffigurare come soggetto

---

<sup>165</sup> G. C. Calza, *La rivoluzione del paesaggio: il periodo Iitsu*, in in G. C. Calza (a cura di), *Hokusai. Il vecchio pazzo per la pittura*, cit., p. 243.

<sup>166</sup> *Ibidem*.

<sup>167</sup> *Ivi*, p. 244.

<sup>168</sup> *Ibidem*.

principale l'azione umana nel suo svolgersi quotidiano, quindi in primo piano si trova spesso l'uomo che lavora, si diverte, immerso nel paesaggio di una qualche provincia riconoscibile da un ponte, uno scoglio, un fiume, una locanda, una casa da tè, un santuario e così via<sup>169</sup>. La stampa più conosciuta, divenuta l'emblema centrale della serie e simbolo dell'arte giapponese nonché icona pop universale, è *La [grande] onda presso la costa Kanagawa*, nota anche come *La Grande Onda*.



Fig. 34 Hokusai, *La [grande] onda presso la costa Kanagawa*, 1830-1832.

Una grande onda si solleva dal mare tempestoso a sinistra e incombe su alcune imbarcazioni che si ritrovano in balia della marea, a bordo alcuni pescatori seduti cercano di controllare le barche. La zona rappresentata è quella che fa parte dell'odierna prefettura di Kanagawa, come si comprende dal titolo. Sullo sfondo si intravede il Monte Fuji. In alto a sinistra sono presenti due scritte: la firma dell'artista, che si può tradurre come "dal pennello di Hokusai, che cambiò il nome in Iitsu", e all'interno del rettangolo verticale il titolo della serie e della singola stampa. All'onda viene sicuramente attribuito un significato simbolico e spirituale, l'opera può essere quindi interpretata come una contrapposizione della forza della natura che incombe sulla fragilità umana, mentre il Monte Fuji è visto come un elemento religioso che osserva indifferente lo svolgimento del dramma<sup>170</sup>. L'immagine è replicata su moltissime stampe esposte in tanti musei del mondo e, secondo gli storici, le tavolette di legno si usurarono dopo la stampa di circa 5000 esemplari, facendoci comprendere la grandissima quantità di copie che sono state

<sup>169</sup> R. Menegazzo (a cura di), *Hokusai, Hiroshige, Utamaro*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 22 settembre 2016 – 29 gennaio 2017), Skira, Milano 2016, p. 99.

<sup>170</sup> S.a., *La grande onda Kanagawa di Hokusai*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.analisedellopera.it/la-grande-onda-di-kanagawa-hokusai/>], (ultimo accesso 05/08/2022).



realizzate. Il confronto tra le diverse versioni e il loro stato di integrità ha messo in luce la copia presente al Metropolitan Museum of Modern Art di New York, particolarmente integra, potrebbe trattarsi quindi di una delle prime che vennero stampate<sup>171</sup>.

Un particolare accorgimento utilizzato spesso da Hokusai è quello di lasciare tra il soggetto in primissimo piano e il lontano Fuji uno spazio decorativamente pieno, ma allo stesso tempo libero, affidando all'osservatore interpretazioni e sensazioni. È il *kūkan*, lo spazio illusoriamente vuoto che caratterizza tutta la pittura giapponese, riempito di nuvole, nebbie, onde create con tocchi d'inchiostro molto diluito, che danno l'idea di una sorta di limbo tra ciò che è realmente visibile e ciò che l'osservatore immagina<sup>172</sup>. Questo aspetto è visibile, per esempio, anche in altre due opere delle *Trentasei vedute*:



Fig. 35 Hokusai, *Kajikazawa nella provincia di Kai*, 1830-1832.



Fig. 36 Hokusai, *Ejiri nella provincia di Suruga*, 1830-1832.

Di seguito altri esempi di stampe raccolte nella stessa serie:



Fig. 37 Hokusai, *Il santuario Honganji di Asuka a Edo*, 1830-1832.



Fig. 38 Hokusai, *La baia di Noboto*, 1830-1832.

<sup>171</sup> *Ibidem*.

<sup>172</sup> R. Menegazzo (a cura di), *Hokusai, Hiroshige, Utamaro*, cit., p. 99.



Fig. 39 Hokusai, *La sala Sazai del tempio dei Cinquecento Rakan*, 1830-1832.



Fig. 40 Hokusai, *Hodogaya sul Tōkaidō*, 1830-1832.

Una successiva serie ancora incentrata sul paesaggio realizzata intorno al 1833 fu quella delle *Otto vedute delle isole Ryūkyū*. Hokusai vi elaborò delle soluzioni per il paesaggio diverse da quelle utilizzate per le *Trentasei Vedute*. In queste ultime l'osservatore è chiamato a partecipare alla vicenda che si sta svolgendo, persino nel paesaggio puro senza figure umane, dove si viene a stabilire una sintonia con gli elementi rappresentati. Nelle *Otto vedute delle isole Ryūkyū*, invece, la visione è distante con un punto di vista a “volo d'uccello”: l'osservatore non è direttamente coinvolto ma viene solamente affascinato da una visione generale di una bellezza un po' esotica, l'idea di una terra lontana, come lo erano appunto le isole Ryūkyū all'epoca, rese ancora più fantastiche e quasi oniriche attraverso la scelta di rappresentare, per esempio, un paesaggio innevato a Ryūdo, davvero improbabile per una località così a sud<sup>173</sup>.



Fig. 41 Hokusai, *Pini e onde a Ryūdo*, 1833.

<sup>173</sup> G. C. Calza, *La rivoluzione del paesaggio: il periodo Iitsu*, in in G. C. Calza (a cura di), *Hokusai. Il vecchio pazzo per la pittura*, cit., p. 244.

Contemporaneamente a queste serie paesaggistiche Hokusai concepì due gruppi di dieci fogli raffiguranti fiori, conosciuti genericamente con i nomi di *Grandi fiori* e *Piccoli fiori* per il diverso formato adottato. Con queste serie raggiunse un livello altissimo, riuscendo a infondere la vita ai fiori (principio che si lega allo spirito buddhista, di cui si è parlato nel paragrafo 1.2), spesso accompagnati da insetti o uccelli. Le colorazioni sono raffinate e i tratti leggeri, le figure possono quasi fare a meno dell'ombreggiatura per rendere l'idea di tridimensionalità, creata piuttosto dall'accostamento bilanciato dei toni cromatici<sup>174</sup>.



Fig. 42 Hokusai, *Cardellino e ciliegio piangente*, dalla serie *Piccoli fiori*, 1834.

A settantacinque anni si può dire che Hokusai avesse realizzato tutto: eccelleva nella pittura e nell'incisione, aveva realizzato un gran numero di manuali e libri per artigiani, illustrava opere per i circoli letterari; anche tra i generi non esisteva qualcosa che non avesse già provato: paesaggio, figura umana, immagini di genere, religiose e mitiche, studi di natura, disegni tecnici d'architettura, ritratti di beltà, scene erotiche, attori; a tutto ciò si sommano le sue "performance" già menzionate che contribuirono ancor più alla sua fama di artista eccentrico<sup>175</sup>. Nonostante questo, la sua produzione non accennava a fermarsi, tantomeno a rallentare, e dal 1834 cambiò nuovamente nome e adottò quello di Manji, a simboleggiare in modo ancora più deciso la sua volontà quasi ossessiva di

<sup>174</sup> F. Morena (a cura di), *Hokusai*, cit., p. 35.

<sup>175</sup> G. C. Calza, *Oltre l'impossibilità: il periodo Manji*, in G. C. Calza (a cura di), *Hokusai. Il vecchio pazzo per la pittura*, cit., p. 352.



proseguire con la sua arte alla ricerca della perfezione artistica. A questo periodo corrisponde l'avvio della pubblicazione delle *Cento vedute del Monte Fuji*, una serie organizzata in tre volumi, il primo pubblicato nel 1834, il secondo nel 1835 e il terzo, ritardato a causa della grave crisi economica avvenuta intorno al 1837, fu pubblicato solo nel 1849. I primi due sono considerati da molti il capolavoro assoluto di Hokusai per la qualità eccezionale della stampa e dell'incisione. Il terzo invece è di livello nettamente inferiore al punto da aver suscitato non pochi dubbi sull'attribuzione dei disegni a Hokusai<sup>176</sup>. Della serie sono sopravvissuti solo alcuni schizzi preparatori che bastano a comprendere la complessità del lavoro dell'artista prima di giungere al disegno definitivo, poi sempre distrutto nella realizzazione delle matrici<sup>177</sup>.

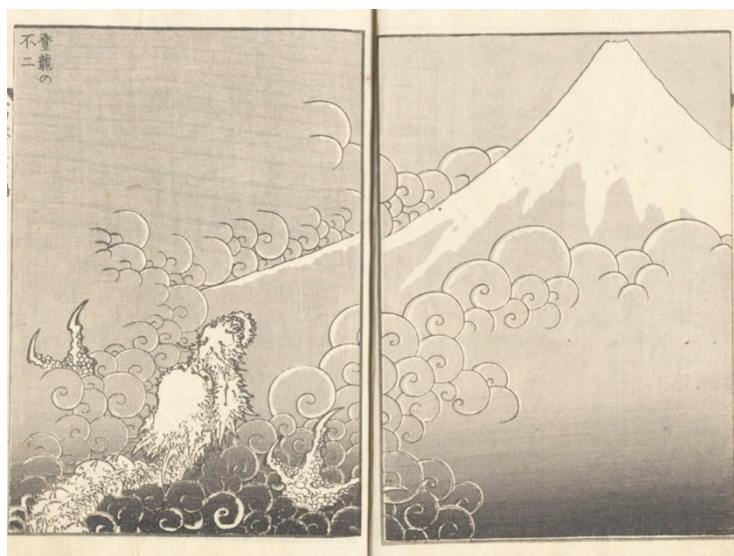


Fig. 43 Hokusai, *Il Fuji del drago ascendente*, 1834-1835.

Durante il periodo trascorso a Uruga, a partire dalla fine del 1834, nonostante le difficoltà economiche causate dal nipote, Hokusai non smise di produrre stampe policrome: sono di quegli anni due serie intitolate *Vedute insolite di noti paesaggi*, composta di otto fogli nella forma di ventaglio rigido (*uchiwae*), e *Cento poesie per cento poeti in racconti illustrati della balia*, l'ultima serie realizzata da Hokusai negli anni 1835-1836, che però non venne mai completata lasciandoci “solamente” circa sessantadue disegni preparatori<sup>178</sup>. Conclusa l'esperienza delle stampe policrome, Hokusai continuò a

<sup>176</sup> *Ibidem*.

<sup>177</sup> *Ibidem*.

<sup>178</sup> F. Morena (a cura di), *Hokusai*, cit., p. 39.

produrre opere per l'editoria, in particolare intorno al 1835 realizzò i disegni per quattro libri illustrati con temi di celebri guerrieri cinesi e giapponesi, due dei quali furono pubblicati postumi<sup>179</sup>.

Tornato definitivamente a Edo nel 1836 nel periodo di piena carestia, riuscì a trovare un espediente per non bloccare la sua produzione e iniziò a vendere i suoi schizzi per strada a chiunque volesse comprare per qualche soldo le opere del famoso Hokusai. Venne ulteriormente sconvolto dall'incendio di casa sua e dalla perdita di una grande quantità di opere (nonostante per lui fosse consuetudine traslocare spesso per evitare di fare le pulizie)<sup>180</sup>. Si racconta che nella notte dell'incendio si fosse precipitato fuori di casa solo dopo aver salvato i suoi pennelli. L'immagine di Hokusai ottantenne che invece di salvare qualcosa di valore o a lui caro, come un dipinto o vecchi disegni, afferra i suoi pennelli e si lancia all'aperto, racchiude tutto lo spirito di un'artista che non si cura di ciò che ha già prodotto bensì della possibilità di continuare a dipingere, scegliendo di mettere in salvo i suoi strumenti<sup>181</sup>.

Raggiunta l'età di ottant'anni, davvero straordinaria per quei tempi, tra il 1842-1844 iniziò a schizzare ogni giorno su un foglio di carta immagini di leoni cinesi con la data di esecuzione. I leoni cinesi per i giapponesi erano infatti animali mitici portatori di buona sorte, quindi Hokusai prese a disegnarli ritenendo che potessero fungere da talismano contro le malattie e la morte, chiamandoli perciò *Esorcismi quotidiani*. Sono rimasti oltre duecento fogli, nei quali si possono vedere gli animali più umanizzati che si possa immaginare<sup>182</sup>.



Fig. 44-45 Leoni cinesi dei fogli *Esorcismi quotidiani*, 1842-1844.

<sup>179</sup> G. C. Calza, *Oltre l'impossibile: il periodo Manji*, cit., p. 353.

<sup>180</sup> *Ibidem*.

<sup>181</sup> *Ivi*, pp. 355-56.

<sup>182</sup> *Ibidem*.



Ormai impossibilitato a muoversi autonomamente negli ultimi anni di vita, Hokusai aveva ridotto e quasi interrotto la produzione di stampe, *surimono* e libri, ma non rinunciò mai alla pittura. A questi anni risale per esempio l'opera *Scimmia addestrata che mangia pesche rubate* (1848; Fig. 46), un'opera notevole nella resa delle parti anatomiche, come le zampe o il pelo dipinto in sottilissimi tratti di inchiostro, ma anche nell'espressione del muso-volto tra il “furbo e lo spaventato, il felino e l'umano”<sup>183</sup>.



Fig. 46 Hokusai, *Scimmia addestrata che mangia pesche rubate*, 1848.

Importantissimo fu anche il suo ultimo libro, il *Libro illustrato sull'uso del colore*, progettato in tre volumi di cui solo due vennero pubblicati. Una sintesi definitiva della sua arte e del suo stile dedicata ai ragazzi che volessero apprenderla, e una sorta di rinnovato testamento spirituale che confermava e sintetizzava quello del 1834 nelle *Cento vedute*. Infatti Hokusai continuava con queste parole: «Compiuti i novant'anni, spero di essere in grado di rinnovare il mio stile pittorico e dopo i cento di rivoluzionare questa via. Chi vivrà abbastanza a lungo potrà testimoniare che quanto ho detto non è che la verità»<sup>184</sup>.

Totalmente debilitato a letto, all'età di ottantanove anni, il suo unico pensiero era ancora quello della pittura. A fianco a lui teneva sempre i suoi pennelli, la sua pietra da inchiostro e i suoi fogli. Ormai consapevole che la sua fine era vicina, Hokusai, secondo la tradizione, compose la sua poesia di commiato e qualche minuto prima di spegnersi, nel pieno spirito ironico che lo aveva sempre caratterizzato, avrebbe esclamato: «Se il Cielo mi concedesse ancora dieci anni», e dopo una pausa, comprendendo che il suo desiderio

---

<sup>183</sup> *Ibidem*.

<sup>184</sup> *Ivi*, p. 357.

non poteva essere esaudito: «Se il Cielo mi avesse concesso anche solo cinque anni in più sarei potuto divenire un vero artista!»<sup>185</sup>.

L'ultimo dipinto realizzato forse un paio di mesi prima della morte è quello della *Vecchia tigre nella neve*: in pieno inverno nel mezzo di una bufera di neve si aggira una tigre vecchia e malandata, gli arti sembrano allungati come se non reggessero più il peso del corpo, tuttavia sembra muoversi o correre tra i rami di bambù piegati dalla neve, unici riferimenti al mondo reale; tutto intorno resta solo il grigio della bufera che si confonde col manto nevoso, creando un unico sfondo uniforme grigio-bianco<sup>186</sup>. Si tratta forse di un'ultima grande metafora della sua vita, della sua arte e della sua volontà di procedere oltre il limite, come la tigre che con un ghigno balza verso l'alto nonostante la bufera.



Fig. 48 Hokusai, *Vecchia tigre nella neve*, 1849.

---

<sup>185</sup> Ivi, p. 358.

<sup>186</sup> *Ibidem*.

### 3.2 Biografia di Hiroshige (1797-1858)

Le notizie riguardanti la vita e la carriera di Hiroshige sono tutt'oggi frammentarie. L'anno di nascita, 1797, si desume da un'iscrizione riportata nel ritratto commemorativo realizzato da Utagawa Kunisada in occasione della sua morte nel 1858, nella quale si scriveva che l'artista era morto all'età di sessantadue anni<sup>187</sup>.

Il padre, Gen'emon, aveva origini nobili in quanto apparteneva alla famiglia Tanaka che per generazioni aveva servito come *samurai* di basso rango il clan dei Tsugaru, un clan molto importante responsabile di un vasto territorio a nord del Giappone. Si sposò con la figlia di un ufficiale dei pompieri al servizio dello *shōgun*, matrimonio dal quale nacque Hiroshige, che nel 1810 prese il posto del padre in seguito alla morte di entrambi i genitori<sup>188</sup>. Attorno agli stessi anni cambiò il suo primo nome da Tokitarō a Jūemon, per poi cambiarlo ancora diverse volte negli anni successivi.

L'ambiente in cui egli nacque e in cui trascorse i suoi primi anni di vita fu, quindi, un ambiente socialmente elevato nel quale persistevano ancora le ideologie e le memorie dell'appartenenza alla classe militare. Qui Hiroshige poté apprendere i principi fondamentali dell'arte grazie alle lezioni di Toyohiro (1773-1828), un pittore appartenente alla scuola Utagawa che viveva nel suo stesso quartiere, che sembrerebbe essere stato, inoltre, colui che gli ha trasmesso la passione per le rappresentazioni di paesaggi, piuttosto che per le beltà femminili. Lo stesso Toyohiro, tra il 1812 e il 1813, trasmise al giovane allievo il nome di Utagawa Hiroshige con cui verrà conosciuto in tutto il mondo e con il quale riuscirà a raggiungere per fama e abilità lo stesso Hokusai che allora aveva già cinquantatré anni, trentasette più di Hiroshige<sup>189</sup>.

Il periodo iniziale della sua carriera fu povero di soddisfazioni e per garantirsi delle entrate sicure decise di non abbandonare il lavoro di pompiere che aveva ereditato dal padre, iniziando nel frattempo a pubblicare qualche stampa, a partire dal 1819, con soggetti le beltà femminili, gli attori *kabuki* e famosi guerrieri giapponesi, che gli permisero di iniziare a farsi conoscere tra il pubblico e i committenti<sup>190</sup>. Alla morte del suo maestro nel 1828 iniziò a dedicarsi alle rappresentazioni di paesaggi e, per

---

<sup>187</sup> F. Morena, (a cura di), *Hiroshige*, in "Art e Dossier", dossier n. 254, Giunti, Firenze-Milano 2009, pp. 21-22.

<sup>188</sup> *Ibidem*.

<sup>189</sup> G. C. Calza (a cura di), *Hiroshige: il maestro della natura*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo, 17 marzo – 7 giugno 2009), Skira, Milano 2009, pp. 16-17.

<sup>190</sup> F. Morena, (a cura di), *Hiroshige*, cit., p. 23.

testimoniare questo grande cambio di rotta nella sua arte, cambiò il suo nome in Ichiryūsai che manterrà per gran parte della sua carriera, talvolta abbreviandolo in Ryūsai<sup>191</sup>.

Verso gli inizi degli anni Trenta dell'Ottocento Hiroshige si appassionò al genere delle *kachōe*, ossia le immagini di fiori e uccelli, che già dagli inizi del Settecento aveva riscosso un discreto successo tra gli artisti *ukiyo-e*, diventando sempre più popolare tra gli acquirenti di stampe policrome verso la fine del secolo<sup>192</sup>.

Il 1832 fu un anno significativo perché segnato da due eventi di grande portata: Hiroshige si rese conto che il suo impegno come funzionario dello *shōgun* non gli consentiva di concentrarsi come avrebbe voluto nella sua arte e decise perciò di rinunciare all'incarico ereditario e di trasferirlo ad Andō Nakajirō, che divenne il nuovo capo della famiglia. Oltretutto nei documenti, in seguito all'investitura, egli risulterebbe figlio di Hiroshige, ma non è chiaro se lo fosse per nascita o se lo fosse diventato tramite adozione<sup>193</sup>. Il secondo evento fu fondamentale per la sua ricerca artistica: partecipò alla delegazione dello *shōgun* che tutti gli anni era inviata a scortare dei cavalli consacrati in dono all'imperatore lungo la principale arteria che collegava la capitale amministrativa, ovvero Edo, con quella imperiale, ovvero Kyōto, chiamata la "via del mare orientale" (Tōkaidō)<sup>194</sup>. Hiroshige avrebbe accompagnato questa missione, non si sa però con quale funzione dato che aveva già abbandonato le sue cariche amministrative a servizio dell'imperatore. Un'ipotesi largamente condivisa, seppur contestata, afferma che durante il percorso ne abbia approfittato per dedicarsi agli schizzi di momenti salienti del viaggio, di paesaggi, di località più famose, dando vita alla sua serie più conosciuta: le *Cinquantatré stazioni di posta del Tōkaidō*. Alcuni studiosi nutrono dei dubbi sull'effettiva partecipazione di Hiroshige al viaggio in quanto ritengono si sia svolto prima, intorno al 1830; altri ritengono che abbia partecipato solo ad una parte della missione e si sarebbe avvalso di libri e pubblicazioni varie per completare la restante parte. La prima ipotesi, quella secondo cui avrebbe preso parte a tutto il viaggio nel 1832, rimane tuttavia la più plausibile e più condivisa<sup>195</sup>. La serie ebbe un successo strepitoso e fu ristampata più volte, raggiungendo un'influenza tale da, come ipotizzano alcuni, riuscire a bloccare le uscite delle *Trentasei vedute del Monte Fuji* di Hokusai.

---

<sup>191</sup> *Ibidem*.

<sup>192</sup> *Ibidem*.

<sup>193</sup> G. C. Calza (a cura di), *Hiroshige: il maestro della natura*, cit, p. 18.

<sup>194</sup> *Ibidem*.

<sup>195</sup> *Ivi*, p. 19.

Lo stesso viaggio verso Kyōto portò alla creazione di altre due serie di paesaggi importanti: le *Otto vedute di Ōmi e Luoghi celebri di Kyōto*.

Tra la fine degli anni Trenta e i Quaranta fu sconvolto da diversi avvenimenti a livello familiare: nel 1839 sua moglie morì e nel 1845 perse anche il figlio Nakajirō. Secondo gli usi del tempo adottò l'allievo Shigenobu che divenne Hiroshige II e che successivamente, nel 1858, quindi dopo la morte di Hiroshige, ne sposò la figlia. Il matrimonio durò poco e la figlia di Hiroshige si risposò nuovamente con colui che diventò Hiroshige III al quale si deve la maggior parte delle informazioni sul maestro<sup>196</sup>.

Tornando a Hiroshige, nel 1844 aveva iniziato a creare stampe a soggetto mitologico e storico e più tardi figure di beltà abbinata a paesaggi. Nel 1849 si trasferì Nakabashi, a ovest di Edo, dove si fece costruire una casa per trascorrere i suoi ultimi anni di vita, un periodo che vide l'intensificazione della sua produzione. Le stampe di Hiroshige erano un veicolo di comunicazione efficacissimo per la formazione della suggestione visiva<sup>197</sup> ed erano in grado di raggiungere strati sempre più larghi di popolazione che le acquistava per avere un ricordo dei viaggi compiuti. Ricoprì questa funzione la serie più interessante del suo ultimo decennio, le *Cento vedute di luoghi celebri di Edo*, stampate tra il 1856 e il 1858.

Non si conoscono con precisione le cause della morte di Hiroshige, avvenuta nel sesto giorno del nono mese 1858, l'ipotesi più condivisa è che sia stato una delle oltre ventottomila vittime di un'epidemia di colera che sarebbe scoppiata a Edo in quegli anni<sup>198</sup>. Hiroshige, con la sua produzione innovativa, ci lascia così oltre 8000 opere di cui 500 stampe a colori pubblicate da numerosi editori e diventate celebri in Europa, capaci di influenzare l'arte del tempo e di coloro che vennero dopo di lui.

---

<sup>196</sup> Ivi, pp. 21-22.

<sup>197</sup> *Ibidem*.

<sup>198</sup> Ivi, p. 23.

### 3.2.1 Le opere

Gran parte della produzione di Hiroshige è dedicata al paesaggio, genere in cui eccelse guadagnandosi la fama di uno dei maggiori artisti *ukiyo-e*. Avendo frequentato la scuola Utagawa in giovane età, avrebbe dovuto specializzarsi, come i suoi maestri, nella realizzazione di ritratti di attori *kabuki* e di beltà femminili. Tuttavia visse in un periodo durante il quale il mondo descritto dagli artisti *ukiyo-e* si avviava verso la decadenza a causa della situazione economica non più florida, preludio dei cambiamenti politici e sociali che sarebbero avvenuti in Giappone dopo il 1853 con l'apertura dei contatti con i Paesi stranieri<sup>199</sup>. Anche dal punto di vista commerciale, quindi, la scelta di Hiroshige di dedicarsi al paesaggio si rivelò vincente e riuscì a conquistare in poco tempo un pubblico vastissimo.

Verso i tredici o quattordici anni entrò come apprendista del disegno nella scuola di Toyohiro (a sua volta appartenente alla scuola Utagawa) e una volta acquisito il nome di Utagawa Hiroshige iniziò a produrre le sue prime stampe di beltà femminili. Essendo un principiante, le uniche commissioni che poteva aspettarsi di ricevere riguardavano le beltà, gli attori *kabuki* e i guerrieri giapponesi. Questa fase durò fino al 1828, anno in cui morì il suo maestro. A questo punto iniziò a sperimentare anche con l'illustrazione di libri ma senza eccellervi in maniera particolare, anche perché si ricorda che in questo periodo la sua occupazione principale era l'attività ereditata dal padre<sup>200</sup>. Gli anni tra il 1829 e il 1834 furono quelli della svolta artistica per Hiroshige, che si ritrovò senza un maestro e dovette cercare da solo una via per la sua arte. Per capire come ci sia riuscito, dati gli scarsissimi documenti biografici, bisogna basarsi solamente sulle opere<sup>201</sup>. Fu sicuramente influente il successo della serie delle *Trentasei vedute del Monte Fuji* di Hokusai che nel 1830 iniziò ad essere pubblicata e che rivoluzionò il modo di concepire il paesaggio per tutta l'arte giapponese. La visione della serie potrebbe aver ispirato Hiroshige a cercare una sua personale interpretazione dello stesso soggetto e, trovato nel 1831-1832 un editore, pubblicò una serie di dieci stampe intitolata *Luoghi celebri della Capitale Orientale*, un altro modo per chiamare la città di Edo. Si tratta di fogli stampati nel formato più grande, detto *ōban*, che risentono fortemente dell'influenza delle *Trentasei vedute*. La serie non ebbe particolare successo ma servì sicuramente a spingere

---

<sup>199</sup> F. Morena, (a cura di), *Hiroshige*, cit., pp. 18-19.

<sup>200</sup> G. C. Calza (a cura di), *Hiroshige: il maestro della natura*, cit, p. 17.

<sup>201</sup> Ivi, p. 18.



Hiroshige alla scelta di non abbandonare il tema del paesaggio. L'anno dopo infatti la serie fu ristampata da un altro editore e, a differenza della prima, questa seconda versione riscosse un grande successo e servì ad Hiroshige per convincersi a seguire questo percorso, alla ricerca di un suo stile e un suo modo di vedere il paesaggio. Fu allora che decise di cambiare il suo nome in Ichiryūsai<sup>202</sup>.

Nel 1832 intraprese il viaggio verso Kyōto a seguito della delegazione dello *shōgun* che gli permise di creare la sua serie più conosciuta, ovvero le *Cinquantatré stazioni di posta del Tōkaidō*, che cominciò ad uscire nel 1833 e nel 1834 venne ripubblicata in forma di album completo in due volumi. Il *Tōkaidō* raccolse subito molti pareri positivi e i fogli più celebri furono ristampati fino al logoramento delle matrici<sup>203</sup>. Data la mole del progetto e non essendo ancora molto conosciuto, Hiroshige si rivolse a due editori contemporaneamente per la pubblicazione dell'edizione policroma dei cinquantacinque fogli (cinquantatré stazioni più la partenza e l'arrivo), uno dei quali però abbandonò presto il progetto nonostante il successo ottenuto<sup>204</sup>. L'editore rimasto continuò a ripubblicare la serie almeno fino al periodo *Meiji* (1868-1912), sistemando o ricreando le matrici danneggiate. Al *Tōkaidō* infatti appartengono le stampe più pubblicate di tutto l'*ukiyo*e<sup>205</sup>.

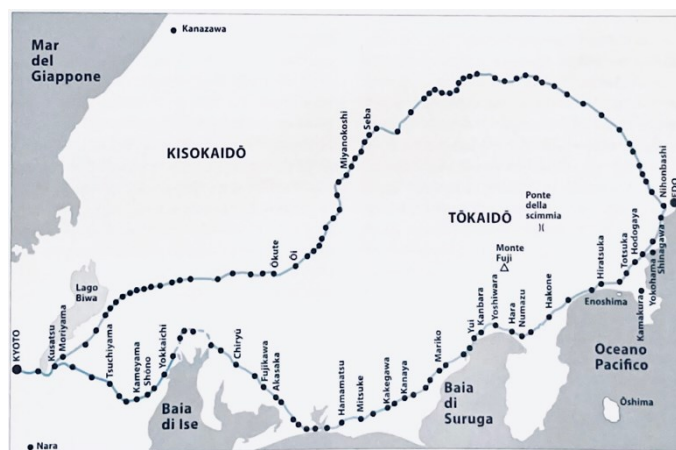


Fig. 49 Mappa del Tōkaidō e del Kisōkaidō con indicate le stazioni.

Il Tōkaidō era l'arteria che, insieme al Kisōkaidō, collegava le città di Edo e Kyōto lungo la quale, grazie al sistema delle residenze alterne imposto dal periodo *Tokugawa* (1603-

<sup>202</sup> *Ibidem*.

<sup>203</sup> Ivi, p. 19.

<sup>204</sup> *Ibidem*.

<sup>205</sup> *Ibidem*.

1868), sorsero cinquantatré stazioni di posta, ovvero dei luoghi di ristoro dove i viaggiatori venivano ospitati in locande per dormire e dove potevano trovare ogni sorta di rifornimento, nonché per apprezzare le vedute sul Fuji. Località, insegne e scorci venivano divulgati con guide di viaggio e illustrazioni che venivano acquistate dai viaggiatori e esibite al loro ritorno a casa<sup>206</sup>. Hiroshige fece la sua fortuna con il soggetto del Tōkaidō e creò la sua serie il cui tema è prima di tutto il paesaggio, accostato però alle attività dell'uomo inerenti sia al viaggio sia al lavoro e ai vari aspetti della vita quotidiana, elementi che fu capace di far incontrare per creare «un'unica forza universale»<sup>207</sup>.

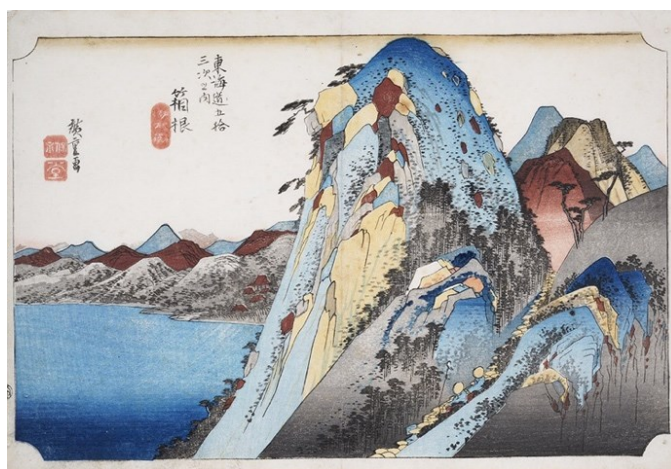


Fig. 50 Hiroshige, *Hakone. Illustrazione del lago [Stazione 11]*, 1833-1834.

Possiamo prendere come esempio questa stampa della Stazione 11, dove si nota il corteo shogunale in basso a destra rappresentato come tante macchie incassate in una stretta gola che scandiscono un ritmo che richiama quello dei prati o quello delle rocce della grande montagna al centro<sup>208</sup>. Un altro esempio può essere quello della Stazione 17, dove la grande roccia in primo piano con i pini e la roccia a sinistra con i viandanti sembrano tutti nella stessa postura e della stessa materia; il tutto a contrasto con la serenità del mare piatto, il bianco delle vele delle barche e del Fuji innevato che si erge in lontananza. È con questa opera che Hiroshige cominciò a rivelarsi maestro nella resa della pioggia, delle nebbie e della tecnica del *bokashi*, che consiste nello sfumare il colore passandoci sopra uno straccio come fosse un tampone<sup>209</sup>.

<sup>206</sup> R. Menegazzo (a cura di), *Hokusai, Hiroshige, Utamaro*, cit., p. 143.

<sup>207</sup> *Ibidem*.

<sup>208</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>209</sup> *Ibidem*.





Fig. 51 Hiroshige, *Yui. Il passo di Satta [Stazione 17]*, 1833-1834.

Per Hiroshige era fondamentale l’inserimento della figura umana nelle opere, egli infatti non ideava delle semplici vedute fini a sé stesse, ma ripercorreva uno stato d’animo, una comunione tra la natura e gli elementi riconducibili alla presenza dell’uomo comune della società giapponese di allora<sup>210</sup>. Altri esempi significativi presenti nella serie sono i seguenti:



Fig. 52 Hiroshige, *Hara. Il Fuji di mattina [Stazione 14]*, 1833-1834.



Fig. 53 Hiroshige, *Shōno. Scroscio improvviso [Stazione 46]*, 1833-1834.

Il viaggio verso Kyōto del 1832 portò alla creazione di almeno altre due serie importanti a tema paesaggio: le *Otto vedute di Ōmi*, caratterizzate da uno stile più classicheggiante, privo quasi del tutto di figure umane e dove la natura spicca per la sua monumentalità; e i *Luoghi celebri di Kyōto* dove Hiroshige riprese il suo stile già sviluppato nel *Tōkaidō*<sup>211</sup>. Negli anni Trenta iniziò anche a dedicarsi a generi diversi come quelli dei fiori, uccelli, pesci, farfalle e animali diventandone un disegnatore quasi esclusivo, anche grazie al fatto

<sup>210</sup> F. Morena, (a cura di), *Hiroshige*, cit., p. 34.

<sup>211</sup> G. C. Calza (a cura di), *Hiroshige: il maestro della natura*, cit, p. 20.

che all'epoca i giapponesi erano particolarmente attratti dall'esotico e ricercavano specialmente uccelli rari per adornare grandi voliere nei parchi e nei luoghi di ritrovo come ristoranti e case da tè; quindi Hiroshige, proprio in questi luoghi, deve averli osservati e studiati per le sue opere<sup>212</sup>.



Fig. 54 Hiroshige, *Crisantemi*, 1836-1838. Decorazione su formato ventaglio.



Fig. 55 Hiroshige, *Pago*, 1836-1838.

Negli stessi anni egli si dedicò ad altre serie di paesaggi, ma il nuovo capolavoro ebbe inizio nel 1835, quando iniziarono ad uscire le *Sessantanove stazioni di posta del Kisōkaidō*, l'altra strada che collegava Edo e Kyōto attraversando i monti nell'interno del Paese. La serie aveva visto l'avvio con Eisen, il quale realizzò ventiquattro stampe, per poi interrompersi per qualche motivo e facendo subentrare Hiroshige che completò la serie con altre quarantasette stampe. Le edizioni successive non riportarono nemmeno il nome di Eisen la cui firma venne sostituita da quella di Hiroshige, che risultava così l'autore di tutto il lavoro. In realtà le opere dei due artisti sono profondamente diverse in quanto Eisen, in pieno stile *ukiyo-e*, privilegiava la figura umana rispetto al paesaggio, mentre Hiroshige ricercava un'armonia di tutte le componenti<sup>213</sup>.

<sup>212</sup> *Ibidem*.

<sup>213</sup> Ivi, p. 21.



Fig. 56 Hiroshige, [Stazione] 68. Moriyama, 1834-1842.

Dal punto di vista tecnico-stilistico la serie contiene inoltre alcune stampe rilevanti per il loro “astrattismo”, ottenuto attraverso l’accostamento di campiture piatte di colore a superfici delimitate da linee continue che a volte attraversano il foglio per intero<sup>214</sup>. Nonostante la qualità della serie fosse altissima, essa non ottenne lo stesso successo della serie del *Tōkaidō*, anche a causa della crisi economica che colpì il Paese e inevitabilmente anche gli artisti come Hiroshige e Hokusai. A questo si aggiunsero i tragici eventi familiari della fine degli anni Trenta e inizio anni Quaranta che, secondo molti studiosi, influirono non poco sulla qualità delle opere dell’artista che vide un calo progressivo<sup>215</sup>. Nonostante ciò, gli ultimi anni della carriera di Hiroshige furono caratterizzati da un grandissimo numero di opere, molte delle quali dedicate alla figura umana. Dal 1844 infatti riprese con una certa intensità il tema delle beltà femminili, sia come accompagnamento alle vedute, sia come soggetto autonomo, nonché il tema degli attori *kabuki* e gli argomenti storici, ai quali si era già dedicato negli anni della sua formazione. Ebbe anche l’occasione di collaborare con altri artisti *ukiyo*e per la realizzazione di opere “a più mani”<sup>216</sup>. È il caso della serie delle *Cinquantatré stazioni del Tōkaidō in coppia*, composta da sessantadue fogli: ventidue con personaggi storici e figure femminili di Hiroshige, undici con beltà femminili di Utagawa Kunisada, le rimanenti con famosi guerrieri giapponesi di Utagawa Kuniyoshi. Questa serie diede il via ad altre collaborazioni tra Hiroshige e Kunisada che negli anni successivi si dedicarono a

<sup>214</sup> F. Morena, (a cura di), *Hiroshige*, cit., p. 37.

<sup>215</sup> *Ibidem*.

<sup>216</sup> Ivi, p. 41.

composizioni che videro come soggetti paesaggi e attori *kabuki* collocati sulla stessa pagina, spesso accompagnati da componimenti poetici.



Fig. 57 Hiroshige, *Akasaka*, dalla serie *Cinquantatré stazioni del Tōkaidō in coppia*, 1845 circa.

Nonostante queste variazioni nei temi, anche la fase finale della carriera di Hiroshige fu dedicata maggiormente alla rappresentazione del paesaggio. Ricevette diverse commissioni private per illustrare libri di poesie, ma la gran parte delle opere furono realizzate sotto forma di fogli sciolti, poi raccolti in serie. Numerose furono dedicate nuovamente alle stazioni del Tōkaidō, con formati diversi, per scopi diversi, con diversi editori, ma sempre con gli stessi soggetti e lo stesso stile; oltre alla capitale Edo, come per esempio le *Otto vedute di Edo* pubblicate tra il 1843 e il 1847<sup>217</sup>.

Nell'ultimo ventennio di vita di Hiroshige, che vide una produzione vastissima di opere, meritano un particolare attenzione tre lavori: le *Vedute di luoghi celebri nelle oltre sessanta province* (1853-1856), composta da sessantanove fogli divisi a seconda della provincia che vi è rappresentata; le *Cento vedute celebri di Edo* (1856-1858), con centoventi fogli singoli di cui quattro firmati da Hiroshige II; e le *Trentasei vedute del Monte Fuji* (1858), che si rifanno esplicitamente all'omonima serie di Hokusai pubblicata attorno al 1830.

---

<sup>217</sup> Ivi, p. 44.





Fig. 58 Hiroshige, *Il mare a Satta nella provincia di Suruga*, dalla serie *Trentasei vedute dal Monte Fuji*, 1858.

Per tutte le composizioni di queste serie Hiroshige scelse la disposizione verticale, in questo modo la prospettiva, almeno per i luoghi esterni, risulta così ampia da consentire allo spettatore di penetrare profondamente gli scorci, permettendogli di immergersi nelle atmosfere create dall'artista<sup>218</sup>.



Fig. 59 Hiroshige, *Amashinodate nella provincia di Tango*, dalla serie *Vedute di luoghi celebri nelle oltre sessanta province*, 1853-1856.



Fig. 60 Hiroshige, *Veduta notturna di Saruwakacho*, dalla serie *Cento vedute celebri di Edo*, 1856-1858.

<sup>218</sup> Ivi, p. 45.

Nelle stampe con vedute di Edo e dintorni Hiroshige concentrò maggiormente l'attenzione nella descrizione delle attività dell'uomo: i ponti, le barche, le vie cittadine, raffigurati nella neve, nella pioggia, tra gli alberi in fiore, sotto un cielo stellato. Con questa serie, capolavoro della sua fase matura, Hiroshige si conferma ancora come l'artista *ukiyo-e* che meglio ha saputo raffigurare la capitale e i suoi abitanti in un momento cruciale della storia del Giappone<sup>219</sup>.

Al periodo compreso tra il quarto e l'ottavo mese del 1857 risale anche la pubblicazione di tre straordinari trittici paesaggistici noti come la serie *Neve, luna, fiori*: il primo si intitola *Veduta dei gorghi di Naruto ad Awa*, il secondo *Veduta notturna degli otto luoghi celebri di Kanazawa* e il terzo *Monti e fiumi lungo la strada Kiso*.

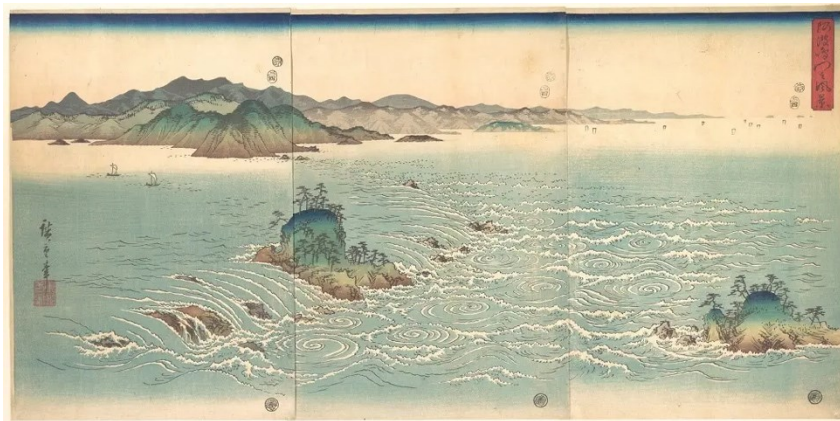


Fig. 61 Hiroshige, *Veduta dei gorghi di Naruto ad Awa*, 1857.

Queste ultime opere si caratterizzano per un'ampiezza compositiva degna dei maggiori paesaggisti cinesi e giapponesi del passato, opere nelle quali Hiroshige scelse però di ridurre al minimo la presenza umana dopo una vita passata a ricercarne la giusta unione con gli elementi naturali. Questi trittici fungono come una sorta di testamento artistico che invitava il suo pubblico contemporaneo e quello futuro a seguire la sua poetica e la sua visione del mondo nella ricerca di un'arte che fosse "specchio del vero"<sup>220</sup> e non un'interpretazione personale come nell'operato di Hokusai. Proprio per questo approccio realistico Hiroshige si guadagnò la fama non solo tra i suoi allievi e i suoi estimatori, ma anche a livello nazionale e internazionale influenzando persino la concezione della

---

<sup>219</sup> Ivi, p. 47.

<sup>220</sup> *Ibidem*.

bellezza nella fotografia che prese ad inquadrare le scene e i luoghi con occhi che parevano quelli dello stesso Hiroshige<sup>221</sup>. Ben presto, nella seconda metà dell'Ottocento, la tecnica della fotografia che era agli arbori apprese temi, soggetti, colori e inquadrature che si vedevano nelle xilografie, così i fotografi giapponesi iniziarono a sfruttare il successo di questo “precursore” per diventare produttori di immagini souvenir<sup>222</sup>.

---

<sup>221</sup> G. C. Calza (a cura di), *Hiroshige: il maestro della natura*, cit, p. 23.

<sup>222</sup> F. Spadavecchia, M. Boscolo Marchi (a cura di), *Hiroshige. Da Edo a Kyoto. Vedute celebri del Giappone*, catalogo della mostra (Venezia, Museo di Palazzo Grimani, 20 settembre – 11 gennaio 2015), Marsilio, Venezia 2014, p. 76.



## Capitolo 4. Il Monte Fuji: culto, tradizione e turismo

### 4.1 Il culto del Monte Fuji

Il Monte Fuji è un vulcano del Giappone, nonché la cima più alta del Paese con i suoi 3776 metri. Si trova nella parte centrale dell'isola di Honshu al confine tra le prefetture di Shizuoka e Yamanashi, a circa cento chilometri da Tokyo. Ha la forma di un cono troncato in corrispondenza del cratere ed è largo più di 500 metri e profondo 200<sup>223</sup>. Questa montagna vulcanica in realtà è formata da tre vulcani diversi, uno sopra l'altro, in quello che i vulcanologi chiamano “stratovulcano”<sup>224</sup>: il Fuji è il terzo e il più giovane dei tre. L'attività vulcanica iniziò circa 600.000 anni fa e il Fuji è considerato tuttora un vulcano attivo, nonostante i fenomeni vulcanici attualmente si limitino a manifestazioni solfatariche. Storicamente sono documentate 18 eruzioni a partire dall'anno 800 d.C. e la più recente risale al 1708, in pieno periodo *Edo*, quando la quantità di cenere fuoriuscita dal cratere fu tale da raggiungere persino la città di Tokyo<sup>225</sup>.

Per quanto riguarda il nome Fuji, i *kanji* che vengono utilizzati sono 富 e 士, che significano rispettivamente “ricco” o “abbondante” e “uomo di un certo lignaggio”, aggiunti al *kanji* 山 ossia “montagna”<sup>226</sup>. Tuttavia l'etimologia del termine rimane poco chiara: secondo una teoria popolare, Fuji verrebbe da 不二 (“no” + “due”) nel senso di “senza eguali” o “incomparabile”; secondo un racconto del X secolo intitolato *Taketori Monogatari* deriverebbe invece da “immortale” (“no” + “morte”) e da “montagna ricca di guerrieri”; infine Atsunane Hirata, un erudito giapponese del periodo *Edo*, riteneva che il nome derivasse da una parola significante “montagna dalla forma di una spiga di riso”<sup>227</sup>. Da tutte queste teorie traspare chiaramente il significato spirituale che il Fuji ha sempre avuto per la popolazione giapponese. Fin dall'antichità, infatti, vengono raccontate storie e leggende sull'origine della montagna, e nonostante ne esistano svariate anche molto diverse tra loro, tutte collegano l'esistenza del Fuji ad un intervento divino. Una delle leggende più diffuse si rifà al già menzionato *Taketori Monogatari*, ossia “Il

---

<sup>223</sup> S.a., voce *Fuji*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.treccani.it/enciclopedia/fuji/>], (ultimo accesso 24/08/2022).

<sup>224</sup> S.a., *Fujiyama? No! Fujisan!*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://studiaregiapponese.com/2012/07/15/fujiyama-no-fujisan/>], (ultimo accesso 25/08/2022).

<sup>225</sup> *Ibidem*.

<sup>226</sup> *Ibidem*.

<sup>227</sup> *Ibidem*.

racconto di un tagliatore di bambù”, trascrizione letteraria di un racconto popolare giapponese risalente al X secolo<sup>228</sup>, nel quale si narra la storia di un anziano signore raccoglitore di bambù che viveva con la moglie tra le montagne. Recatosi un giorno all’interno del bosco, l’uomo venne attirato da una strana luce che proveniva da un bambù, e una volta avvicinatosi, vi trovò all’interno una bambina in fasce, grande poco più di un pollice. Non avendo figli, l’anziano decise di portare a casa la piccola bimba e di accudirla assieme alla moglie. Consapevoli che potesse trattarsi di un segno divino, i due decisero di chiamarla Kaguyahime, ossia “la principessa splendente”. Kaguyahime iniziò a crescere a vista d’occhio, diventando in pochi mesi una bellissima ragazza e attirando ben presto le attenzioni di moltissimi uomini, dai principi agli alti funzionari di stato, che iniziarono a chiederla in sposa. Sebbene il padre desiderasse vederla sposata, la ragazza cercava in tutti i modi di rifiutare qualsiasi uomo le si presentasse davanti, imponendo loro difficili prove da superare in modo da allontanarli. Nel frattempo, la fama della bellezza di Kaguyahime era arrivata anche all’imperatore che si recò direttamente a casa sua ordinandole di sposarlo. All’ennesimo rifiuto della ragazza, la famiglia fu presa dallo sconforto, non capendo per quale motivo la figlia non volesse assolutamente il matrimonio. I corteggiamenti, perciò, si fermarono e Kaguyahime iniziò a diventare sempre più triste trascorrendo le giornate a piangere e sospirare, fino a quando non si arrese e decise di svelare ai genitori il suo segreto: lei era in realtà un’abitante della Luna, scesa sulla Terra per espiazione alcune sue colpe e presto sarebbe dovuta tornare nel suo regno. I genitori sconvolti richiamarono l’imperatore affinché intervenisse con l’esercito per impedire alla ragazza di andarsene, ma ogni tentativo fu inutile e una notte Kaguyahime, in una luce accecante, fu innalzata in cielo e scomparve, lasciando una lettera d’addio e un elisir dell’immortalità all’imperatore. Egli, distrutto dal dolore, ordinò all’esercito di far portare i doni sul monte più alto del regno e di darli alle fiamme. Dalla cima della montagna si innalzò quindi una colonna di fumo che pareva arrivare fino alla Luna, portando la disperazione dell’imperatore fino alla principessa, un fumo che non smise mai di innalzarsi nemmeno nei secoli successivi. A questo racconto si deve l’assegnazione del nome Fuji alla montagna, con il significato di “immortale” o di “montagna ricca di guerrieri”, in riferimento all’esercito che la scalò per bruciare i doni

---

<sup>228</sup> G. Scandone, *Racconto giapponese: Taketori Monogatari*, risorsa online accessibile all’indirizzo [<https://www.kblejungle.com/2019-11-taketori-monogatari/>], (ultimo accesso 26/08/2022).

lasciati<sup>229</sup>. La visione spirituale e religiosa che i giapponesi hanno nei confronti del Fuji è sempre stata molto rilevante. Fin dal periodo *Heian* (794-1185) lo shintoismo, che già di per sé vedeva come divinità ogni elemento della natura, interpretava il Fuji e in generale le montagne come dei o come dimore degli stessi<sup>230</sup>. Anche per il buddhismo la montagna detiene da sempre un forte valore spirituale e rappresenta un luogo di ritiro ascetico nel quale recarsi alla ricerca dell'illuminazione. La prima persona ad aver scalato la vetta fu un monaco nel 663 e dopo di lui migliaia di uomini iniziarono a recarvisi, mentre alle donne la scalata fu concessa solamente a partire dal 1912<sup>231</sup>. Iniziarono ben presto a sorgere numerosi santuari sulla cima del monte, ai suoi piedi e lungo il percorso, nonché in tutto il Paese, che divennero tappe di pellegrinaggi religiosi. Questi santuari avevano la funzione di ospitare gli dei e, data l'attività intensa del vulcano dal periodo *Nara* al periodo *Heian*, servivano anche a placare l'ira degli stessi ritenuti responsabili dei fenomeni vulcanici<sup>232</sup>. Il santuario principale rivolto alle divinità del Fuji è il santuario di Asama o di Sengen (*Fujisan hongu asama jinja*), edificato nel 901 dall'imperatore Daigo nella prefettura di Shizuoka<sup>233</sup>.



Fig. 62 Il santuario Shizuoka Sengen, che include tre santuari, tra cui quello di Asama dedicato al Fuji, 901 d.C.

---

<sup>229</sup> S.a., *La leggenda del Monte Fuji, la sacra montagna giapponese*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://ragazzainviaggio.it/2020/03/03/la-leggenda-del-monte-fuji-la-sacra-montagna-giapponese/>], (ultimo accesso 26/08/2022).

<sup>230</sup> L. Moronato, *Il Giappone, la montagna e il Fuji: mitologia, religione e cultura*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.staynerd.com/giappone-montagna-fuji-mitologia-religione-cultura/>], (ultimo accesso 27/08/2022).

<sup>231</sup> *Ibidem*.

<sup>232</sup> M. Maiorelli, *L'immagine del Fuji: uno studio iconografico del monte sacro del Giappone dal periodo Heian al periodo Meiji*, [tesi di laurea magistrale], Venezia, Università Ca' Foscari, 2011/12, Relatrice Rossella Menegazzo, risorsa online accessibile all'indirizzo [<http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/2044/831214-1155806.pdf?sequence=2>], (ultimo accesso 29/08/2022).

<sup>233</sup> *Ibidem*.

## 4.2 Il parco nazionale Fuji-Hakone-Izu e la regione dei cinque laghi

Il Monte Fuji è stato riconosciuto patrimonio universale dell'UNESCO il 22 giugno 2013. Trattandosi di un vulcano viene spontaneo chiedersi come mai non gli sia stato attribuito un riconoscimento come sito naturale. In realtà questa richiesta era già stata presentata nel 2003 ed era stata rifiutata in quanto il paesaggio non ha conservato le sue caratteristiche di integrità come zona vulcanica e, successivamente, è stata rilevata piuttosto alla sua rilevanza a livello culturale con la dicitura “Monte Fuji: oggetto di culto e sorgente di arte”<sup>234</sup>. L'area riconosciuta protetta comprende la vetta quasi sempre coperta di neve, i sentieri che risalgono lungo i pendii e le conformazioni naturali che si possono incontrare: le cascate Shiraito, i cinque laghi principali, le sorgenti terminali, il bosco di pini Miho no Matsubara<sup>235</sup>, oltre ai siti religiosi come quelli citati nel paragrafo precedente. Tutti questi elementi sono racchiusi all'interno del parco Fuji-Hakone-Izu, il parco nazionale situato nelle prefetture di Yamanshi, Shizuoka, Kanagawa e nella parte occidentale di Tokyo, con un'estensione totale di 1.227 chilometri quadrati che comprende, oltre al Fuji e ai cinque laghi, anche la cittadina di Hakone, la penisola di Izu e le isole Izu (situate nell'Oceano Pacifico ad una distanza compresa tra 100 e 350 chilometri da Tokyo). Il parco fu istituito nel 1836 e comprendeva solamente il Fuji e Hakone, nel 1950 vennero aggiunte le isole Izu dando vita al parco che possiamo vedere oggi, ossia uno dei parchi nazionali più visitati al mondo<sup>236</sup>.



Fig. 63 Mappa illustrata della zona del parco nazionale, reperibile nel sito ufficiale.

<sup>234</sup> R. Menegazzo, *Religioni. Il culto giapponese del monte Fuji*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<http://salvatoreloleggio.blogspot.com/2014/07/religioni-il-culto-giapponese-del-monte.html>], (ultimo accesso 27/08/2022).

<sup>235</sup> *Ibidem*.

<sup>236</sup> S.a., *Parco nazionale Fuji-Hakone-Hizu, tra relax e avventura*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://metaldetrekking.it/parco-nazionale-fuji-hakone-hizu/>], (ultimo accesso 29/08/2022).

La scalata del Monte non è cosa per tutti, perciò molti turisti scelgono di ammirarlo da lontano, selezionando con cura dei luoghi particolari da dove è possibile godere dei migliori panorami. Uno dei più famosi è sicuramente la Pagoda Chureito, un memoriale della pace costruito nel 1960 dal quale si può ammirare il Fuji in lontananza e parte del parco nazionale, un luogo che diventa particolarmente suggestivo nel periodo di fioritura dei ciliegi e che perciò è molto frequentato da turisti e fotografi<sup>237</sup>.



Fig. 64 Vista dalla Pagoda Chureito.

Una meta molto famosa è la regione dei cinque laghi del Fuji, dei laghi di origine vulcanica che offrono spettacolari viste sul Monte e non solo. Il lago Yamanaka è il più grande, caratterizzato dalla presenza di diverse sorgenti terminali sulla sponda occidentale; il secondo è il lago Kawaguchi da dove parte una funivia panoramica che porta ad un'altezza di circa 1000 metri raggiungendo una piattaforma di osservazione dalla quale si può godere del panorama sul lago e sul territorio circostante<sup>238</sup>; il terzo è il lago Saiko, il punto di partenza ideale per le escursioni e per accedere alla foresta di Aokigahara (conosciuta anche come “foresta dei suicidi”) e alla grotta del ghiaccio di Narusawa, entrambi esempi eccezionali di formazioni vulcaniche; il lago Shoji è il più piccolo dei cinque, ma è quello da cui si può avere la migliore vista sul Fuji, collocato in una zona molto amata dai campeggiatori per la sua tranquillità; infine il lago Motosu circondato da campi di tulipani che in primavera costituiscono una cornice insolita per ammirare il Fuji<sup>239</sup>.

---

<sup>237</sup> *Ibidem*.

<sup>238</sup> S.a., *Cinque Laghi del Fuji*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.matteotingiappone.it/honshu/monte-fuji/cinque-laghi-del-fuji/>], (ultimo accesso 29/08/2022).

<sup>239</sup> *Ibidem*.



Fig. 65 Lago Yamanaka.



Fig. 66 Lago Motosu.

I laghi, però, non sono la sola attrattiva che caratterizza l'area circostante al Fuji, altri punti di interesse turistico e naturalistico sono per esempio:

- il Kawaguchiko Music Forest, ovvero un complesso museale con giardini in stile europeo e strumenti musicali automatici occidentali, all'interno del quale è conservato anche un enorme organo francese di inizio Novecento che occupa un'intera sala e che ogni trenta minuti suona suggestive melodie<sup>240</sup>;
- il Kubota Itchiku Art Museum, costruito nel 1994 nei pressi del lago Kawaguchi, espone le opere dell'artista Kubota Itchiku (1917-2003) che si dedicò alla ricerca e rivisitazione personale dell'antico metodo di tintura dei *kimono*, detto *tsujigahana*, utilizzato principalmente nel periodo *Muromachi*. Tra le opere spicca *Sinfonia di Luce*, una veduta del Fuji composta da ottanta *kimono* che ricoprono la parete del padiglione principale<sup>241</sup>. L'edificio, per la sua stravaganza e i materiali inusuali, ricorda Parco Güell e le singolari opere di Antoni Gaudí<sup>242</sup>;

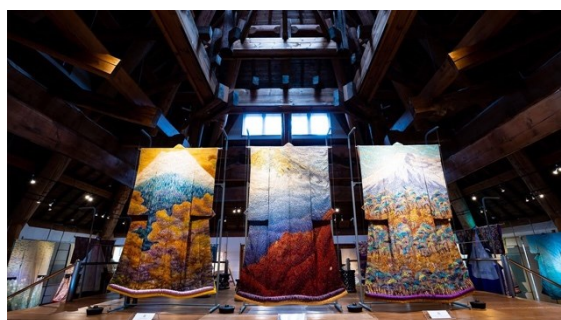


Fig. 67 *Kimono* in esposizione al Museo Kubota Itchiku.

<sup>240</sup> L. Imai Messina, *Giappone*, in “Guide Verdi d’Europa e del Mondo”, Touring Editore, Milano 2020, p. 138.

<sup>241</sup> Ivi, p. 139.

<sup>242</sup> S.a., *Kubota Itchiku Art Museum*, risorsa online accessibile all’indirizzo [<https://www.matteoingiappone.it/honshu/monte-fuji/cinque-laghi-del-fuji/>], (ultimo accesso 29/08/2022).



- Oshino Hakkai, una popolare destinazione turistica nel cuore dei cinque laghi in corrispondenza di un sesto lago prosciugatosi centinaia di anni fa in seguito ad un'eruzione del Fuji. Al suo posto si formarono otto piccoli stagni attorno ai quali si creò un villaggio di case di montagna con i tradizionali tetti di paglia. L'acqua di questi stagni, che proviene dallo scioglimento della neve del Fuji, è talmente pulita che è concesso ai visitatori di berla direttamente dalla sorgente e ammirare la grande varietà di pesci e piante che caratterizzano questi specchi d'acqua<sup>243</sup>.



Fig. 68 Il villaggio di Oshino Hakkai, con il Fuji sullo sfondo.

Un'altra importante attrattiva della zona del parco Fuji-Hakone-Izu è la cittadina di Hakone, situata nella prefettura di Kanagawa, visitabile in giornata partendo da Tokyo. Hakone è famosa soprattutto per le sue sorgenti termali, si trova infatti in un'antica caldera, e ad Hakone corrisponde in realtà un'ampia zona comprendente molte località situate attorno al lago Ashi<sup>244</sup>. Per la sua posizione estremamente comoda, dato che si trova lungo l'antica strada del Tōkaidō, molti turisti scelgono Hakone come tappa del viaggio tra Tokyo e Kyoto. A tal proposito ad Hakone è possibile percorrere un piccolo tratto dell'antica Tōkaidō, chiamato “Vecchio viale dei cedri”<sup>245</sup>, lungo il quale si trova anche una ricostruzione del vecchio posto di controllo che lì si trovava nel 1619. Percorrendo la strada si incontra anche il museo del Sekisho (che significa appunto “posto di controllo”) che espone oggetti, documenti, testimonianze e una ricostruzione in miniatura del corteo di un tipico signore feudale<sup>246</sup> che percorreva la strada in occasione del cambio di residenza che era tenuto ad effettuare ad anni alterni (tema di cui si è parlato

<sup>243</sup> S.a., *Oshino Hakkai*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.matteoingiappone.it/honshu/monte-fuji/cinque-laghi-del-fuji/], (ultimo accesso 29/08/2022).

<sup>244</sup> L. Imai Messina, *Giappone*, cit., p. 139.

<sup>245</sup> Ivi, p. 142.

<sup>246</sup> *Ibidem*.



nel paragrafo 1.2). Altra meta molto conosciuta è il santuario Hakone Jinja, un santuario shintoista che offre una splendida vista sul lago Ashi e che regala vedute spettacolari che hanno fatto la fama alla località<sup>247</sup>.



Fig. 69-70 *Torii* (portale del santuario) immerso in acqua nel lago Ashi.

Il santuario fu fondato originariamente nel 757 d.C. sulla cima di una montagna per essere poi trasferito sulla sponda del lago con la funzione di placare il pericoloso drago a nove teste che secondo la leggenda abiterebbe le acque<sup>248</sup>.

Un'ulteriore meta inaspettata da visitare ad Hakone è sicuramente l'Open Air Museum, un museo a cielo aperto situato in un vasto parco che raccoglie una serie di sculture e installazioni d'arte moderna occidentale, nonché una mostra interna dedicata a Picasso<sup>249</sup>. Infine, sebbene si trovi fuori dalla città, è degno di nota il castello di Odawara, situato appunto ad Odawara ad una fermata di distanza da Hakone. Si tratta di un castello medievale del XV secolo costruito dal Clan Omori e teatro di numerosi scontri tra clan. Demolita nel 1870, la fortezza è stata poi ricostruita e utilizzata come santuario. Nuovamente distrutta dal terremoto del Kanto del 1923, la struttura che vediamo oggi è una ricostruzione del 1960 eseguita sulla base di progetti e disegni risalenti al periodo *Edo* e ospita al suo interno un museo sulla storia del castello e un'esposizione di armature e spade samurai. Intorno all'edificio è presente un grande parco che in primavera si riempie di ogni sorta di fiore e pianta, ospitando festival dedicati alle varie fioriture<sup>250</sup>.

---

<sup>247</sup> S.a., *Hakone: onsen e natura appena fuori Tokyo*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.watabi.it/blog/destinazioni/hakone/>], (ultimo accesso 30/08/2022).

<sup>248</sup> *Ibidem*.

<sup>249</sup> *Ibidem*.

<sup>250</sup> S.a., *Castello di Odawara, vicino Hakone*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.giappone.it/hakone/castello-odawara>], (ultimo accesso 30/08/2022).



Fig. 71 Il Castello di Odawara.

L'ultima zona facente parte del parco Fuji-Hakone-Izu è la penisola di Izu, situata circa 150 chilometri a sud-ovest di Tokyo. Si tratta di una popolare destinazione per le vacanze dei residenti della capitale in quanto ricca di spiagge e località di villeggiatura, una zona che è riuscita a sfuggire alla modernità e che preserva quindi un paesaggio naturale fatto di vulcani erosi, una fitta vegetazione e coste frastagliate alternate a spiagge di sabbia sottile, rare in Giappone<sup>251</sup>. La costa orientale della penisola è quella maggiormente frequentata dai turisti. Nella città di Atami, una località termale affacciata su una caratteristica baia, è possibile trovare numerosi punti d'interesse come il Museo d'Arte MOA che raccoglie opere d'arte giapponesi e asiatiche con lo scopo di promuoverle nel mondo; oppure il Castello di Atami, costruito nel 1959 come mera attrazione turistica e ispirato alle fortezze del periodo *Momoyama*<sup>252</sup>.



Fig. 72 Il Castello di Atami.

---

<sup>251</sup> S.a., *Penisola di Izu*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.matteotingiappone.it/honshu/altre-citta-e-luoghi-honshu/penisola-di-izu/>], (ultimo accesso 30/08/2022).

<sup>252</sup> *Ibidem*.

La parte centrale della penisola è caratterizzata da montagne e foreste attraversate da corsi d'acqua che danno vita a spettacolari cascate, tra cui le celebri sette cascate di Kawazu, nei pressi della località di Kawazu, appunto<sup>253</sup>. La vegetazione che le circonda offre uno spettacolo meraviglioso specialmente nel periodo autunnale quando gli aceri assumono i loro caratteristici colori rosso-arancio, permettendo ai visitatori di godere ancora di più del paesaggio mentre percorrono i sentieri panoramici attraverso tutte e sette le cascate, ognuna delle quali porta un nome diverso: Kamadaru, Ebidaru, Hebidaru, Shokeidaru, Kanidaru, Deaidaru e Odaru<sup>254</sup>.



Fig. 73-74 Le cascate di Kawazu.

A Kawazu si tiene inoltre uno dei più importanti festival dedicati alla fioritura dei ciliegi (*sakura*), dove la protagonista è una varietà di ciliegi che differisce dalle altre per la sua fioritura prematura: i fiori, infatti, iniziano a sbocciare a inizio febbraio, mentre nel resto del Giappone accade verso la fine di marzo<sup>255</sup>. Durante lo svolgimento del festival, è possibile ammirare i ciliegi da ogni luogo della cittadina, ma essi si concentrano in particolare modo lungo il fiume Kawazu, dove per l'occasione vengono allestite delle bancarelle ricche di prodotti locali e souvenir attirando più di un milione di visitatori ogni anno<sup>256</sup>.

---

<sup>253</sup> *Ibidem.*

<sup>254</sup> *Ibidem.*

<sup>255</sup> *Ibidem.*

<sup>256</sup> *Ibidem.*



Fig. 75 La fioritura dei *sakura* lungo il fiume Kawazu.

Di seguito si riporterà una mappa (Fig. 75) dei luoghi citati nel paragrafo, in modo da fornire un'idea chiara della collocazione delle principali attrazioni della zona del parco nazionale Fuji-Hakone-Izu, un'area estremamente organizzata che permette a visitatori e turisti di raggiungere qualsiasi località con l'uso quasi esclusivo dei mezzi di trasporto pubblici ad alta efficienza. Per esempio, le compagnie Fujikyu e Keio offrono collegamenti diretti in autobus tra la capitale e la regione dei cinque laghi, con partenze durante tutto l'anno dalle stazioni di Tokyo e Shibuya e dal Shinjuku Bus Terminal. Una volta raggiunta la regione è disponibile la linea ferroviaria Fujikyu Line per potersi muovere all'interno, oppure gli autobus della Omni Bus e della Fujikko Bus che con tre diverse linee collegano i vari laghi tra loro, offrendo anche dei pass appositi di due giorni per avere corse illimitate su tutte e tre le linee<sup>257</sup>. Un altro servizio molto valido è offerto dal Mount Fuji World Heritage Loop Bus che effettua un percorso circolare dalla Kagawuchiko Station, sul lago Kagawuchiko, passando per tutte le principali attrattive, tra cui la Pagoda Chureito e il villaggio di Oshino<sup>258</sup>. In generale, oltre a quelli già citati, esistono autobus e treni regolari che percorrono anche le tratte verso i laghi più remoti come lo Shoji e il Motosu, nonché verso la Quinta stazione Fuji Subaru Line da cui parte il percorso escursionistico più conosciuto per avviarsi alla scalata del Monte Fuji<sup>259</sup>. Per raggiungere la penisola di Izu invece il mezzo più rapido da Tokyo è il treno con la linea ad alta velocità JR Tokaido Shinkansen che ferma per esempio ad Atami, e anche qui si potranno trovare linee ferroviarie e tratte di autobus che raggiungono pressoché tutte le

---

<sup>257</sup> S.a., *Cinque Laghi del Fuji*, risorsa online accessibile all'indirizzo [https://www.matteoingiappone.it/honshu/monte-fuji/cinque-laghi-del-fuji/], (ultimo accesso 30/08/2022).

<sup>258</sup> *Ibidem*.

<sup>259</sup> *Ibidem*.



località di villeggiatura maggiori. Per la gran parte di questi spostamenti, oltre ai pass già citati, è possibile usufruire anche del Japan Rail Pass, ovvero un abbonamento ferroviario che permette di viaggiare illimitatamente con i treni della Japan Railways (JR), la più importante società ferroviaria del Giappone. Qualora si preveda una permanenza medio-lunga ed essendo i biglietti singoli molto costosi, è sempre conveniente l'acquisto di pass come questo che permettono di risparmiare non solo soldi ma anche tempo<sup>260</sup>.

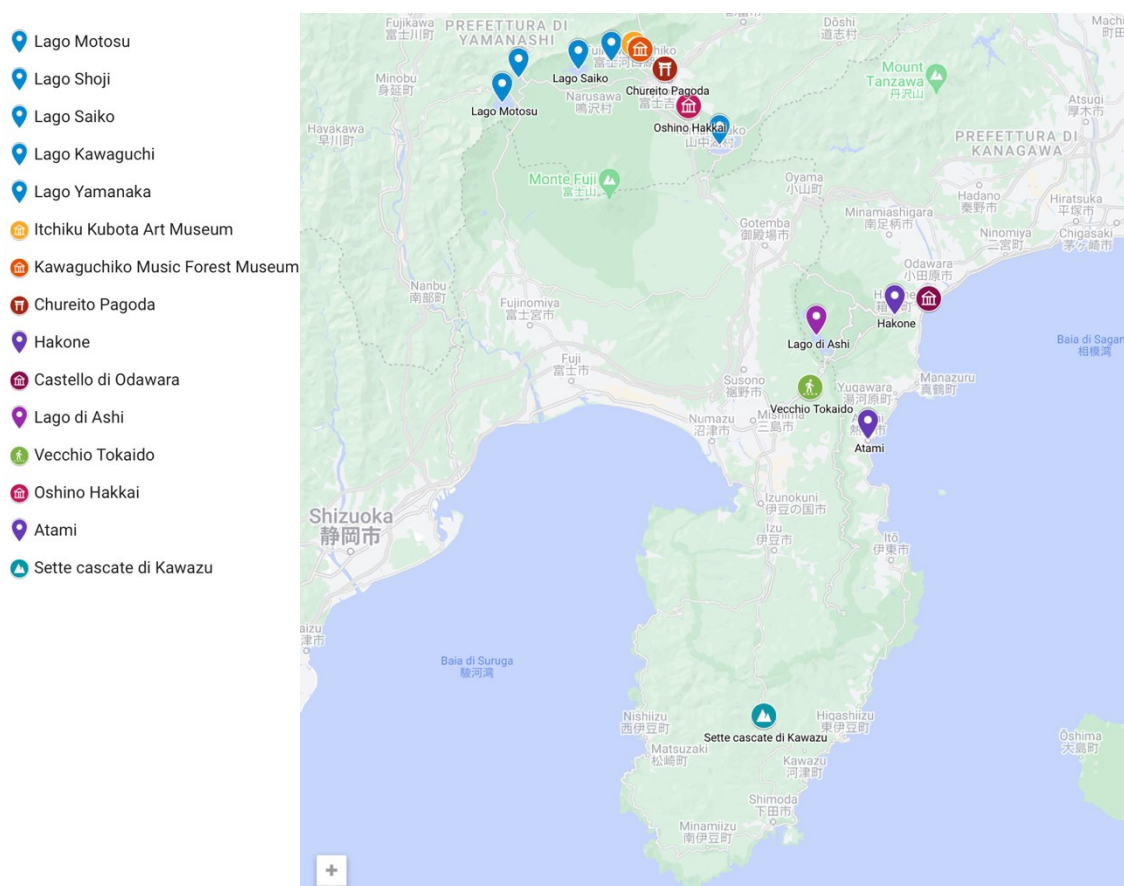


Fig. 76 Carta con indicati i principali luoghi visitabili del Fuji-Hakone-Izu.

<sup>260</sup> S.a., *Japan Rail Pass*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.matteoringiappone.it/japan-rail-pass/>], (ultimo accesso 30/08/2022).

### 4.3 Il riconoscimento e la gestione del Monte Fuji come sito UNESCO

Il significato di simbolo che si attribuisce al Fuji è stato ufficialmente riconosciuto nel 2013 quando è stato inserito nella lista di siti UNESCO per il suo interesse culturale, non tanto per quello naturalistico, un aspetto evidenziato anche dal titolo: “Fujisan, sacred place and source of artistic inspiration” (Fujisan, luogo sacro e fonte di ispirazione artistica) nonché dalle descrizioni fornite dai criteri culturali n. 3 e n. 6 di riconoscimento dei beni<sup>261</sup>. Secondo il criterio 3 il bene deve rappresentare una testimonianza unica o eccezionale di una tradizione culturale o di una civiltà vivente o scomparsa: il Fuji rientra appieno in questa descrizione grazie agli importanti significati religiosi da sempre attribuiti da pellegrini e buddhisti che ne praticavano una profonda venerazione che ha ispirato un’infinità di opere d’arte, assieme ai siti circostanti che fungono da testimonianza eccezionale di una tradizione unica nel suo genere<sup>262</sup>. Secondo il criterio 6 il bene deve essere direttamente o tangibilmente associato a eventi o tradizioni viventi, a idee e credenze, a opere artistiche o letterarie di valore universale: ancora il Monte Fuji rispecchia perfettamente questa descrizione, in particolare il sito web dell’UNESCO nomina proprio le immagini *ukiyo*e del Fuji del XIV secolo di Hiroshige e Hokusai, elogiate per il loro impatto nello sviluppo dell’arte occidentale e della conoscenza del Fuji nel mondo.

Al fine di tutelare e conservare tutte le zone che rientrano nel sito UNESCO, che si ricorda non comprende solo il Fuji in sé, ma anche il parco nazionale Fuji-Hakone-Izu con suoi i laghi e i suoi templi, le prefetture di Yamanashi e Shizuoka hanno fondato il Fujisan World Cultural Heritage Council con l’obiettivo creare una gestione unica e comprensiva di tutta la proprietà. Questo organo collabora strettamente con l’Agency for Cultural Affairs, ossia l’agenzia incaricata di promuovere e gestire l’arte e la cultura in Giappone, e con il Ministero dell’Ambiente e delle Foreste, nonché con un comitato scientifico di esperti che studiano e gestiscono il sito. La maggiore difficoltà nella gestione di un luogo come il Monte Fuji sta nei conflitti che si vengono a creare tra l’accessibilità e la

---

<sup>261</sup> S.a. *Fujisan, sacred place and source of artistic inspiration*, risorsa online accessibile all’indirizzo [<https://whc.unesco.org/en/list/1418/>], (ultimo accesso 16/09/2022).

<sup>262</sup> S.a., *Criteri per diventare siti Patrimonio dell’Umanità*, risorsa online accessibile all’indirizzo [<https://www.vicenza-unesco.com/it/criteri-per-appartenere-al-patrimonio-dellunesco.html>], (ultimo accesso 16/09/2022).

conservazione dei significati spirituali e dei valori estetici che lo contraddistinguono<sup>263</sup>. In questo senso, il Fujisan World Cultural Heritage Council dal 2014 sta attuando una “Visitor Management Strategy”, ossia un piano strategico che consente di prendere decisioni riguardo la capacità ricettiva dei percorsi di scalata più utilizzati, dei parcheggi, delle stazioni di servizio, di tutti gli aspetti riguardanti l’accoglienza nel suo senso più pratico, ma anche di quelli inerenti la percezione che i visitatori hanno del sito rispetto all’esperienza effettiva che vivono<sup>264</sup>.

Per quanto riguarda i visitatori che vogliono intraprendere la scalata del Fuji, il piano strategico è stato sviluppato sulla base del Manuale n. 1 del Patrimonio dell’Umanità che tratta la gestione pratica dei siti e dà indicazione ai manager degli stessi, e su casi studio di parchi nazionali di altri Paesi in modo da ottenere degli indicatori universali. Sul Fuji, gli scalatori che intraprendono i percorsi a partire dalla quinta stazione di servizio fino alla cima si concentrano in specifici giorni e orari. Per questo motivo si è cercato di tracciare un profilo di “metodo di scalata ideale” del Fuji per poter gestire al meglio le necessità dei visitatori, tenendo conto anche delle diverse motivazioni che spingono alla scalata, che possono essere sia spirituali, sia prettamente estetiche<sup>265</sup>. Questo “metodo di scalata ideale” è individuato seguendo queste tre prospettive:

- Trasmissione delle tradizioni culturali di coloro che risalivano il Fuji nel XVII secolo per motivi di culto: gli scalatori che raggiungono la cima con lo scopo di vedere l’alba (*Goraiko*) devono fare uso delle stazioni per il pernottamento o il riposo situate lungo i percorsi; gli scalatori devono seguire obbligatoriamente i percorsi prestabiliti; la relazione tra i templi shintoisti ai piedi del Fuji e le strade di risalita deve essere essere riconosciuta e compresa da tutti.
- Conservazione del paesaggio lungo i percorsi e attorno la cima: i servizi per gli scalatori, come le stazioni di sosta e le strutture di prevenzione disastri, devono essere progettati per essere in armonia con l’ambiente naturale; i fattori che possono modificare il paesaggio come l’erosione e la variazione di vegetazione devono essere controllati.

---

<sup>263</sup> S.a. *Fujisan, sacred place and source of artistic inspiration*, risorsa online accessibile all’indirizzo [<https://whc.unesco.org/en/list/1418/>], (ultimo accesso 16/09/2022).

<sup>264</sup> S.a. *Visitor Management Strategy*, risorsa online accessibile all’indirizzo [[https://www.fujisan-3776.jp/en/documents/80\\_visitor\\_managementen.pdf](https://www.fujisan-3776.jp/en/documents/80_visitor_managementen.pdf)], (ultimo accesso 17/09/2022).

<sup>265</sup> *Ibidem*.



- Sicurezza e comfort degli scalatori: l’attrezzatura necessaria alla scalata deve essere disponibile sul sito e ognuno deve farne un utilizzo responsabile; gli scalatori devono poter godere dell’esperienza senza ingorghi, pericoli o malcontenti causati dal numero di visitatori.

Per semplificare il raggiungimento di questo “metodo di scalata ideale” sono state applicate le seguenti misure<sup>266</sup>:

- Ricerca sulle capacità di carico e determinazione degli indicatori, attraverso un’indagine dei movimenti, comportamenti e percezioni degli scalatori dalla quinta stazione in su durante l’estate per gli anni dal 2015 al 2017. Dall’analisi dei risultati è stato possibile stabilire il numero giornaliero di visitatori per ogni percorso che consentisse di rispettare le tre prospettive citate sopra.

- Miglioramento delle politiche di gestione dei visitatori, un processo ancora in atto con diversi obiettivi sia per i percorsi ad alta quota, sia per le pendici.

Per quanto riguarda i percorsi ad alta quota, le misure sono volte a: mitigare la concentrazione di scalatori sulla cima, per esempio rivedendo gli orari delle ultime partenze dei bus ai piedi del Fuji e incoraggiando le persone a partire direttamente a piedi; aumentare la consapevolezza fornendo informazioni sui livelli di affollamento dei vari percorsi; fornire mezzi di trasporto alternativi; garantire un sistema di pagamento chiamato “Fujisan Conservation Donation” come contributo volontario volto alla promozione di progetti di conservazione dell’ambiente naturale e culturale; mantenere in buono stato i servizi igienici presenti lungo i percorsi.

Riguardo le pendici invece si vorrebbe: incoraggiare le visite ai piedi del Fuji deviando alcuni percorsi; promuovere tour circolari nell’area fornendo percorsi guidati e informazioni attraverso pagine web dedicate.

- Monitorare le misure e gli indicatori: per rispondere ai cambiamenti del sito e all’insorgere di nuove criticità, l’efficacia e la sostenibilità di ogni misura viene valutata ogni 5 anni, a partire dal 2015, per permettere miglioramenti e progressi nella gestione del sito.

---

<sup>266</sup> *Ibidem.*

Il Monte Fuji e l'area circostante rappresentano quindi una grande sfida per gli organi preposti alla gestione del patrimonio. Una zona così ricca di storia e tradizione necessita di un approccio sia di conservazione che di sviluppo, per poter tramandare alle generazioni future quelli che sono i valori che da secoli vengono associati al Fuji, cercando al contempo di adeguarsi alla modernità e alle nuove richieste che i visitatori di oggi avanzano nell'ambito delle esperienze turistiche.

## Capitolo 5. Il Monte Fuji nella promozione turistica

### 5.1 Il sito ufficiale *japan.travel.it* e l'offerta turistica collegata al Monte Fuji

*Japan.travel.it* è il sito ufficiale italiano dedicato al turismo in Giappone promosso dal JNTO (Japan National Tourism Organization), l'ente fondato nel 1964 con lo scopo di incentivare gli scambi turistici internazionali<sup>267</sup>. Tra le varie attività svolte dal JNTO rientrano: la promozione del turismo giapponese, la gestione del Centro informazioni turistiche in Giappone per i visitatori internazionali, la gestione degli esami per guide-interpreti, la pubblicazione delle statistiche relative al turismo e delle relazioni commerciali, il supporto alle convenzioni internazionali e agli eventi di incentivazione<sup>268</sup>. Con gli stessi obiettivi, sono presenti 22 uffici JNTO nelle principali città di tutto il mondo responsabili della promozione del turismo verso il Giappone. In Italia per esempio la sede JNTO si trova a Roma, ed è incaricata, oltre all'Italia, delle zone di Albania, Grecia, Malta, San Marino e Vaticano. Il sito è una fondamentale risorsa per chiunque decida di organizzare un viaggio in Giappone.

In seguito alla pandemia di COVID-19, il Paese aveva dapprima chiuso completamente le frontiere ai viaggiatori che volevano spostarsi da e verso il Giappone, e anche quando le misure sono state allentate, sono rimaste rigide regole da rispettare per potervi accedere. Da subito il Giappone ha adottato una politica di gestione dei contagi che si è rivelata vincente: il premier allora in carica Shinzō Abe (1954-2022) si è appellato al buon senso della popolazione e ha deciso di gestire i singoli focolai come tali, piuttosto che indire campagne di test a livello nazionale o regionale, metodo adottato per esempio dalla Cina. Il popolo giapponese riuscì a ridurre al minimo i contatti umani fin da subito; certo erano state già chiuse scuole, musei, teatri, parchi a tema e stadi, ma se la pandemia è stata così poco incisiva nello Stato nipponico, lo si deve in gran parte proprio al popolo stesso. Infatti molte delle norme igienico-sanitarie necessarie a limitare i contagi erano già parte della quotidianità di tutti: indossare la mascherina in inverno per proteggersi dall'influenza, il salutarsi chinando il capo invece di stringersi la mano, il togliersi le scarpe all'ingresso delle abitazioni ecc<sup>269</sup>.

---

<sup>267</sup> S.a., *Cos'è JNTO*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.japan.travel/it/about-jnto/>], (ultimo accesso 31/08/2022).

<sup>268</sup> *Ibidem*.

<sup>269</sup> F. Russo, *Il Giappone e il Covid, un'irriproducibile storia di successo*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.agi.it/estero/news/2020-11-16/giappone-covid-coronavirus-10309667/>], (ultimo accesso 31/08/2022).

Per quanto riguarda il turismo, la scelta più decisiva e dura è stata quella di chiudere le frontiere a tutti i cittadini non giapponesi provenienti dall'Unione Europea, dalla Cina, dagli USA, dal Regno Unito e dalla Russia. Il divieto d'entrata era rivolto anche a coloro che avevano visitato questi stessi Paesi nei 14 giorni precedenti all'arrivo in Giappone. Contemporaneamente venne sospesa anche la validità dei visti forniti da consolati e ambasciate, proibendo quindi l'ingresso anche agli stranieri che avevano intenzione di trasferirsi in Giappone stabilmente. Le uniche eccezioni previste riguardavano i parenti di residenti fissi giapponesi, i quali dovevano comunque sottoporsi a tampone e quarantena di 14 giorni<sup>270</sup>. Per chi avesse intenzione invece di lasciare il Paese, nessuna eccezione: nessun cittadino poteva uscire dal Giappone, altrimenti non sarebbe potuto ritornare fino alla decadenza dello stato d'emergenza.

Solamente il 10 giugno 2022 il governo giapponese ha annunciato la riapertura delle frontiere al turismo organizzato, pur sempre con rigide regolamentazioni<sup>271</sup>: tutti i Paesi stranieri sono stati catalogati in tre gruppi, il gruppo blu, il gruppo giallo e il gruppo rosso, a seconda dalla situazione epidemiologica e quindi della possibile "pericolosità" rappresentata da coloro che vogliono entrare nel Paese. Dal 7 settembre 2022 non è più necessaria una guida turistica che faccia da accompagnatore, prima obbligatoria, ma bisognerà comunque rivolgersi ad un'agenzia o un tour operator per avere il visto. I viaggi organizzati da singoli privati non sono ancora concessi<sup>272</sup>.

Ritornando al sito, oltre a fornire dettagliate informazioni per l'accesso al Paese, *japan.travel.it* è dotato di diverse sezioni ricche di consigli sui luoghi da visitare. È presente per esempio un elenco di tutte le principali destinazioni e città con le relative descrizioni, informazioni meteo, istruzioni su come arrivare, link e articoli utili e principali. Un'altra sezione, intitolata "Cose da fare", raccoglie in gruppi tematici le attività che si possono svolgere a seconda dei propri interessi e di ciò che si vuole vedere, consigliando i principali siti in cui recarsi. Fiori di ciliegio, sorgenti termali, arte e design,

---

<sup>270</sup> S.a., *Coronavirus in Giappone*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.finalmentegiappone.it/giappone-viaggiare-sicuri/coronavirus-in-giappone/>], (ultimo accesso 31/08/2022).

<sup>271</sup> S.a., *Il Giappone riapre al turismo organizzato*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.japan.travel/it/news/il-giappone-riapre-al-turismo-organizzato/>], (ultimo accesso 01/09/2022).

<sup>272</sup> *Ibidem*.

festival ed eventi, storia, relax siti Patrimonio UNESCO sono solo alcuni dei temi che si possono trovare nel sito.

All'interno del sito esiste una sezione dedicata specificatamente al Monte Fuji e alle istruzioni per effettuare la scalata. Nonostante la notevole altezza, il Fuji è scalato ogni anno da 300.000 escursionisti, tra cui molti principianti<sup>273</sup>, che possono recarvisi dal 1° luglio al 31 agosto, tenendo conto delle condizioni climatiche e dei periodi più affollati, che solitamente vanno dal 5 al 15 agosto. È decisione molto comune quella di incamminarsi verso la fine della giornata per poter trascorrere la notte in uno dei rifugi situati sul percorso e poi ripartire la mattina dopo e godere delle prime luci dell'alba.

Il Monte Fuji è diviso in dieci stazioni e ogni percorso per la scalata inizia dalla rispettiva quinta stazione. I sentieri percorribili sono quattro:

- il più popolare è il sentiero Yoshida, sul versante della prefettura di Yamanashi, che proprio per la sua popolarità dispone di più stazioni lungo il percorso. La salita ha una durata dalle 5 alle 7 ore circa, per 5,8 km (1597 m di dislivello). La discesa segue un percorso diverso che richiede dalle 3 alle 5 ore, per 6,9 km. Lungo il percorso, all'altezza delle diverse stazioni, sono presenti luoghi adibiti al pernottamento per chi decide di fermarsi. Sostare per riposare è molto consigliato, a prescindere al percorso che si sceglie, vista l'altitudine a cui ci si trova che porta alla rarefazione dell'aria;



Fig. 77 Stazione situata lungo il sentiero Fujinomiya.

- il sentiero Fujinomiya invece è più breve ma più impegnativo. La salita richiede dalle 5 alle 7 ore circa, per 3,7 km (1318 m di dislivello). La discesa dura dalle 2 alle 5 ore per 3,7 km. Il percorso è più corto ma decisamente più pendente e il

---

<sup>273</sup> *Ibidem.*

terreno in molte zone è roccioso. Su questo sentiero è possibile deviare e fare un'escursione più breve diretta all'Hoeizan, ovvero una delle cime secondarie del Fuji, formatasi durante l'ultima eruzione del 1700, dalla quale è possibile vedere l'Oceano e persino Tokyo;

- il terzo sentiero è il Subashiri, dove salita e discesa seguono percorsi diversi e richiedono rispettivamente 5-7 ore e 2-4 ore (1835 m di dislivello). Il Subashiri è uno dei sentieri meno utilizzati ma è degno di nota per i lunghi tratti di sabbia vulcanica e ghiaia in discesa che permettono una percorrenza molto veloce. Raggiunta l'ottava stazione il Subashiri si congiunge al sentiero Yoshida e succede spesso che le persone confondano le due strade, per questo motivo i sentieri sono segnati con colori diversi;
- l'ultimo sentiero è il Gotemba, con il minor numero di scalatori, date le poche strutture di servizio e il grande dislivello (2355 m di dislivello). La salita richiede 7-10 ore e la discesa 3-5 ore grazie alle ampie zone sabbiose di più facile percorrenza.



Fig. 78 Discesa sul percorso Gotemba.

Visitando la sezione del sito dedicata alle varie destinazioni, divise per regioni, è possibile trovare quella dedicata al Tokai, ossia dove si trova il Fuji, suddiviso a sua volta in prefetture: le prefetture di Yamanashi e Shizuoka sono quelle che racchiudono il Fuji. Già dalle intestazioni delle sezioni si capisce come il Fuji sia una delle principali attrazioni di entrambe le prefetture:

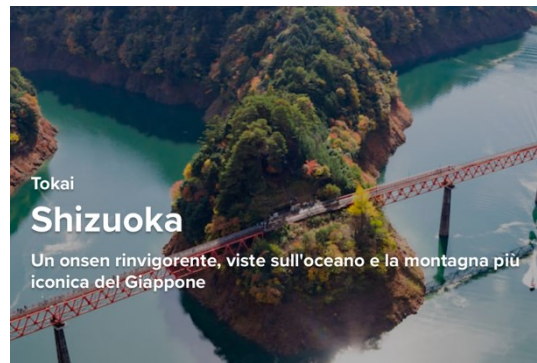


Fig. 79-80 Schermate iniziali inerenti alle prefetture di Yamanashi e Shizuoka<sup>274</sup>.

Nella pagina dedicata a Yamanashi, un'ulteriore sezione si occupa del Fuji, fornendo nuovamente informazioni generali sulla scalata che si può intraprendere verso il sentiero Yoshida, e aggiungendo altre notizie su punti d'interesse ed eventi che caratterizzano la zona. Merita attenzione il Festival del fuoco di Yoshida (Chinka Tansai), una manifestazione annuale che ha luogo il 26 agosto come rito per impedire l'eruzione del Monte Fuji.



Fig. 81 Festival del fuoco di Yoshida.

Durante questi due giorni di festival, lungo la strada nazionale che porta al Fuji vengono accese enormi torce alte tre metri e due santuari portatili, chiamati *mikoshi*, vengono condotti per le vie della città. Questa occasione segna anche la fine della stagione escursionista sul Monte<sup>275</sup>.

<sup>274</sup> “Onsen” nell’immagine di Shizuoka è il termine che definisce i centri termali che caratterizzano la prefettura e anche, per esempio, la zona di Hakone di cui si è parlato in precedenza.

<sup>275</sup> S.a., *Festival del fuoco di Yoshida*, risorsa online accessibile all’indirizzo [https://www.japan.travel/it/spot/198/], (ultimo accesso 02/09/2022).



Il sito dà notizia poi della presenza a Susono (prefettura di Shizuoka) di un'esposizione dedicata al Monte Fuji, chiamata Fujisan World Heritage Center, che conserva opere d'arte tradizionali, un'enorme scultura 3D della montagna e video e dispositivi a realtà aumentata che permettono di vedere la scalata. Una sala è adibita a centro informazioni sulla zona del Fuji e della regione dei cinque laghi, un'altra sala è invece dedicata al Fuji dal punto di vista della relazione con la natura circostante e al rapporto di entrambi con l'uomo<sup>276</sup>.

Nella pagina dedicata a Shizuoka si trovano molti rimandi alla regione dei cinque laghi come meta molto popolare. Sul lato di Shizuoka del Monte Fuji, inoltre, si possono trovare le cascate di Shiraito, formate dalla neve che si scioglie dal Fuji e chiamate così per le loro acque che cadono come «fili di seta»<sup>277</sup> da un dirupo alto 20 metri e largo 150.



Fig. 82 Cascate di Shiraito.

A Shizuoka c'è infine un'interessante iniziativa chiamata Fuji-no-Kuni, che significa “il paese del Monte Fuji”, che offre proposte di ecoturismo in oltre 50 località dove i visitatori possono mettersi alla prova con arti e mestieri locali, partecipare a escursioni e sperimentare le tradizionali locande e ristoranti giapponesi<sup>278</sup>.

---

<sup>276</sup> Dal sito del Fujisan World Heritage Center, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.fujisan-whc.jp/en/guide/index.html>], (ultimo accesso 02/09/2022).

<sup>277</sup> S.a., *Monte Fuji (Shizuoka)*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.japan.travel/it/destinations/tokai/shizuoka/mt-fuji-area/>], (ultimo accesso 02/09/2022).

<sup>278</sup> *Ibidem*.

## 5.2 La promozione turistica attraverso le stampe *ukiyo-e* e i primi esempi di fotografia

Si è visto quindi come il Monte Fuji, nell'ideale popolare giapponese, sia molto di più di una semplice montagna: è un simbolo, un'icona ricca di significati e intrisa di tradizione. Anche dal punto di vista turistico il Fuji è sempre stato un elemento molto utilizzato per la promozione del turismo in Giappone, immediatamente riconoscibile per la sua forma caratteristica e perciò facilmente sfruttabile in moltissimi ambiti.

Si è parlato anche di come le stampe giapponesi abbiano ricoperto un ruolo fondamentale da questo punto di vista. Le stampe di Hiroshige, infatti, ma anche quelle di Hokusai seppur in minor parte, venivano spesso prodotte proprio con l'obiettivo di essere vendute a chi voleva conservare un ricordo dei propri viaggi o a chi, al contrario, non poteva viaggiare ma voleva godere ugualmente delle splendide vedute che i paesaggi giapponesi potevano regalare. Possiamo quindi considerare le stampe giapponesi, in particolare le *ukiyo-e*, come una sorta di primitivo utilizzo delle immagini finalizzate alla promozione turistica. Hiroshige stesso utilizzava spesso guide e resoconti di viaggio per la composizione delle sue vedute paesaggistiche, sia perché non sempre era possibile per gli artisti recarsi di persona nei vari luoghi, sia per pura ispirazione. Mentre per Hokusai il Fuji ha sempre avuto solamente un significato spirituale nella sua ricerca dell'immortalità, Hiroshige nelle sue opere fu capace di unire l'immagine del luogo sacro per eccellenza agli elementi della vita quotidiana degli abitanti di Edo e di coloro che la visitavano<sup>279</sup>. Specialmente a Edo le stampe xilografiche vennero utilizzate anche per promuovere le attività commerciali, e il Fuji si prestava perfettamente per questo ruolo. Per esempio, nella stampa *Vista del Monte Fuji da una piccola locanda a Zoshigaya* (Fig. 83), il Monte che era sempre servito come spunto d'ispirazione religiosa, diventa il punto focale di una casa da tè, quindi di un luogo commerciale, dove due donne si godono il panorama in un momento di svago<sup>280</sup>, diventa un elemento dello sfondo che contribuisce alla comunicazione degli usi e delle abitudini del popolo di Edo di allora.

---

<sup>279</sup> M. Maiorelli, *L'immagine del Fuji: uno studio iconografico del monte sacro del Giappone dal periodo Heian al periodo Meiji*, [tesi di laurea magistrale], Venezia, Università Ca' Foscari, 2011/12, Relatrice Rossella Menegazzo, risorsa online accessibile all'indirizzo <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/2044/831214-1155806.pdf?sequence=2>, (ultimo accesso 29/08/2022).

<sup>280</sup> *Ibidem*.



Fig. 83 Utagawa Hiroshige, *Vista del Monte Fuji da una piccola locanda a Zoshigaya*, dalla serie *Trentasei vedute del Monte Fuji*, 1858.

Attraverso il Monte Fuji, quindi, esercizi commerciali come case da tè, ristoranti, negozi e qualsiasi tipo di attività, potevano farsi pubblicità e attirare clienti che erano alla ricerca di vedute insolite del Fuji durante i loro viaggi. Molto importante era anche il ruolo di souvenir che le stampe avevano. I viaggiatori, infatti, una volta visitati i luoghi, desideravano avere un ricordo dell'esperienza che nella maggior parte dei casi era unica e irripetibile, la prova di aver visitato un particolare tempio, di aver preso parte ad un evento tradizionale, di aver esplorato una città. Le xilografie *ukiyo-e* si prestavano perfettamente a questo scopo per la loro praticità, per la rapidità con cui potevano essere prodotte e la facilità con cui potevano essere trasportate, creando un collegamento diretto con l'esperienza vissuta<sup>281</sup>. Hiroshige fu capace di comprendere queste richieste del pubblico e di inquadrare perfettamente la sua opera, aiutato anche dal momento particolarmente fortunato per Edo, caratterizzato dal benessere economico e dal gran numero di viaggiatori che si spostavano specialmente lungo la via del Tōkaidō.

Il particolare occhio di Hiroshige per le vedute paesaggistiche delle sue stampe, negli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento, iniziò ad influenzare anche la fotografia che in quegli anni si stava sviluppando e diffondendo in Giappone e tra il sempre più largo pubblico straniero<sup>282</sup>. Si trattava di un periodo di grandi movimenti: il mercato fotografico si stava

---

<sup>281</sup> *Ibidem*.

<sup>282</sup> Calza G. C. (a cura di), *Hiroshige: il maestro della natura*, cit., p. 219.

sviluppando velocemente, sempre più studi nascevano e si ampliavano e spesso le attività passavano da un fotografo all'altro che condividevano gli archivi senza alcun riguardo per i diritti d'autore<sup>283</sup>. La richiesta riguardava perlopiù ritratti realizzati nel formato di carte da visita per uso privato e vedute di località celebri del Giappone per i viaggiatori. I luoghi più richiesti erano quelli che si erano sempre visti nelle immagini del mondo fluttuante di Hokusai e Hiroshige. Specialmente quest'ultimo, con le sue vedute insolite, fu una fonte di ispirazione per inquadrature, colori, temi, soggetti e prospettive. Hiroshige infatti riusciva a caratterizzare le sue immagini su due piani distinti: uno alla maniera di un «*close-up* fotografico *ante litteram*»<sup>284</sup> che metteva in primo piano il soggetto dell'opera isolandolo dal paesaggio fino a farlo apparire come se fosse osservato attraverso una lente d'ingrandimento; l'altro, generalmente il paesaggio, era visto in lontananza, rappresentato in dimensioni ridotte con la funzione di sfondo<sup>285</sup>. Un'impostazione quindi che richiamava chiaramente la tecnica fotografica, nonostante Hiroshige non abbia mai avuto contatti con la fotografia che si sviluppò e diede i suoi risultati solo dal 1857 (si ricorda che Hiroshige morì nel 1858). I temi già proposti da Hiroshige nelle serie come *Cento vedute dei luoghi celebri di Edo* o *Luoghi celebri della Capitale Orientale* vennero riproposti in fotografia tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX, estrapolando le zone più alla moda, come per esempio Asakusa con i suoi templi e teatri, oppure Kameido durante la fioritura dei glicini al santuario di Tenjin.



Fig. 84 Adolfo Farsari, *D85, Kameido, Tokyo*, 1880. Stampa all'albumina dipinta a mano.



Fig. 85 Hiroshige, *Kameido. Nei precinti del santuario Tenjin*, 1856.

<sup>283</sup> *Ibidem*.

<sup>284</sup> *Ivi*, p. 220.

<sup>285</sup> *Ibidem*.



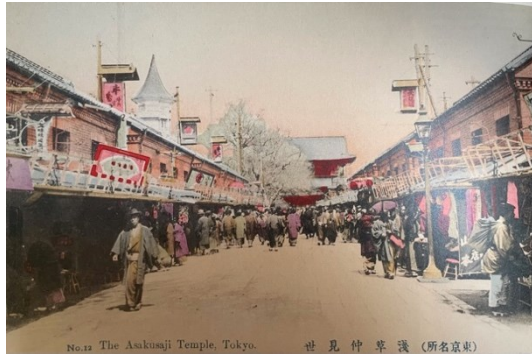


Fig. 86 Senza autore, No. 12, *The Akusaji Temple, Tokyo*, 1900-1910.



Fig. 87 Hiroshige, *Asakusa. Davanti a Kaminarimon: Kameya*, 1839-1842.

Della serie *Luoghi celebri di Kyoto* troviamo invece in fotografia i maggiori templi: il tempio Kiyomizu e il Padiglione d'Oro Kinkakuji.



Fig. 88 Adolfo Farsari, *F26 Kiyomidzu*, 1890.



Fig. 89 Hiroshige, [*Tempio dell'Acqua Pura (Kiyomizu)*], 1834.



Fig. 90 Adolfo Farsari, *A344. Kin kakuji, Kyoto*, 1880.



Fig. 91 Hiroshige, *Il Tempio del Padiglione d'Oro (Kinkakuji)*, 1834.

Molto richieste erano anche le vedute di puro paesaggio presenti nelle *Cinquantatré stazioni di posta del Tōkaidō*, divenute soggetto di cartoline, formato che prese piede tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento: Enoshima e il santuario a Benten.



Fig. 92 S.a., *Vista di Enoshima da Shichirigahama*, 1910.



Fig. 93 Hiroshige, *Sagami, Enoshima*, 1840.

Ovviamente il cuore di questa produzione di immagini rimase ancora il Monte Fuji, simbolo irrinunciabile per i giapponesi, visto dalle varie angolazioni già proposte sia nelle serie di Hokusai sia di Hiroshige. Un esempio è la visita dal lago di Hakone, che si trova in una stampa di Hiroshige di cui si è già parlato nel paragrafo 3.2.1. (Fig. 50).



Fig. 94 Kusakabe Kinbei, *Fuji from Hakone Lake*, 1880 circa.



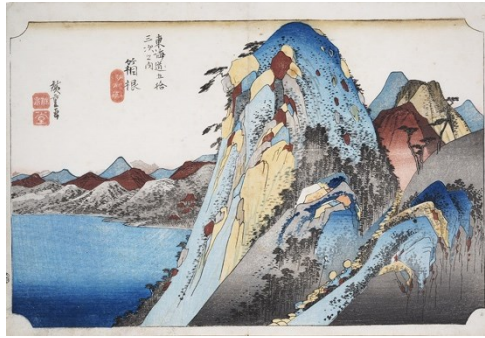


Fig. 95 Hiroshige, *Hakone. Illustrazione del lago [Stazione 11]*, 1833-1834.

È chiaro che il legame tra la nuova tecnica fotografica e i precedenti xilografici è stato fortissimo, al punto che si può considerare la fotografia come un diretto successore della stampa policroma, non solo a livello tematico ma anche tecnico<sup>286</sup>. Il processo di creazione di queste prime fotografie, infatti, avveniva attraverso un lavoro d'équipe simile a quello delle stampe xilografiche. Il fotografo aveva un proprio atelier che comprendeva anche la figura del pittore: in gran parte le fotografie erano inizialmente in bianco e nero e venivano colorate successivamente a mano a olio o ad acquerello, in modo da renderle più attraenti ai clienti e più realistiche, nonché più vicine alle stampe *ukiyo*<sup>287</sup>. Molto spesso capitava anche che gli stessi maestri prima impiegati nella produzione delle stampe policrome dovessero poi passare alle attività negli studi fotografici, man mano che questo nuovo mezzo prendeva piede sostituendo il vecchio. La stessa precisione che gli artisti utilizzavano per lavorare alle stampe policrome tornava utile anche per la fotografia, in quanto si trattava di un processo che richiedeva tempo e accuratezza: in dodici ore lavorative potevano essere prodotte solo tre fotografie<sup>288</sup>, ottenendo raramente fotografie uguali tra loro, in quanto il risultato finale dipendeva dalla mano e dall'abilità del pittore. Si trattava quasi sempre di stampe all'albumina, il cui nome derivava dal fatto che veniva utilizzata la chiara d'uovo come legante per ottenere un'emulsione a base di sali d'argento. Questa emulsione andava stesa sul foglio di carta e attraverso una reazione tra nitrato d'argento e il cloruro di sodio presente nell'albume, si otteneva il cloruro d'argento, che essendo instabile alla luce permetteva la formazione di immagini fotografiche attraverso la stampa a contatto di negativi che venivano posti

---

<sup>286</sup> *Ibidem*.

<sup>287</sup> *Ibidem*.

<sup>288</sup> Ivi, p. 221.

sopra al foglio precedentemente trattato<sup>289</sup>. Le immagini così ottenute venivano poi colorate a mano dai pittori con oli, acquerelli o pastelli a seconda delle richieste o del gusto degli artisti stessi.

Come si vede nella Fig. 94, per esempio, nella serie di scatti di Kusakabe Kinbei (1841-1934) del lago Hakone, nonostante il soggetto e l'inquadratura siano sempre gli stessi, le tonalità e la stesura del colore cambiano da una foto all'altra. Nella prima foto il cielo è striato di nuvole rosa e azzurre che si riflettono sulle acque del lago, mentre il Fuji sullo sfondo è di un colore violetto; nella foto sottostante il Fuji e l'acqua hanno pennellate di un violetto e azzurro più freddi, con un cielo più omogeneo sui toni del bianco, nel lago compare una barca di pescatori; nella terza la luce è più giallo-arancione, i colori di un tramonto alle spalle del Fuji, che però rimane rappresentato con i toni del bianco, la sponda sinistra del lago è rappresentata senza dettagli, come un'unica forma; nella quarta foto l'inquadratura è più ravvicinata, domina il viola tranne che per le nuvole di un colore aranciato, le sponde del lago dipinte di verde e marrone definiscono le forme del terreno e della vegetazione<sup>290</sup>.

Come lo fu per le prime immagini dell'*ukiyo-e*, l'applicazione del colore anche in questi primi esempi fotografici fu uno dei punti di forza che ne permise la diffusione soprattutto tra il pubblico occidentale, che era sempre alla ricerca del fascino esotico di un Giappone ancora sconosciuto<sup>291</sup>. Questo elemento colorista è stato introdotto per la prima volta da Felice Beato (1834-1909), un fotografo italiano tra i primi a immortalare i luoghi dell'Asia Orientale, specialmente del Giappone, nell'ambito della Scuola di Yokohama, ossia un genere fotografico sviluppatosi negli anni Sessanta dell'Ottocento nel porto di Yokohama, uno dei luoghi cruciali nei rapporti con l'occidente in seguito alla fine del periodo di chiusura del Paese<sup>292</sup>. I primi fotografi stranieri, come Felice Beato, furono responsabili della visione che gli occidentali si stavano costruendo del Giappone, in quanto furono loro a immortalare usi e costumi dapprima, luoghi e località poi, dando il via ad un mercato estero molto attivo. Questa tipologia di foto destinate al commercio

---

<sup>289</sup> S.a., *Albumine*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.fototeca.it/albumine/>], (ultimo accesso 16/09/2022).

<sup>290</sup> Calza G. C. (a cura di), *Hiroshige: il maestro della natura*, cit., p. 221.

<sup>291</sup> *Ibidem*.

<sup>292</sup> H. Durante, *La dualità delle Yokohama shashin. Le fotografie souvenir come mezzo di diffusione di stereotipi culturali*, (tesi di laurea magistrale), Venezia, Università Ca' Foscari, 2018/19, Relatrice Silvia Vesco, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://123dok.org/document/dy4vmxry-dualità-yokohama-shashin-fotografie-souvenir-diffusione-stereotipi-culturali.html>], (ultimo accesso 07/09/2022).

estero erano chiamate *Yokohama shashin*, ossia “foto di Yokohama”. Si trattava di fotografie all’albumina, colorate a mano, che venivano vendute singolarmente o in album di cinquanta o cento immagini<sup>293</sup>. Visto il loro scopo, erano spesso accompagnate da didascalie che descrivevano la scena rappresentata, il luogo o le azioni delle persone. In seguito alla sempre maggiore diffusione di questa tipologia di soggetti anche nel mercato giapponese, presto negli studi si iniziò a creare delle scene appositamente pensate per essere fotografate, per ottenere sofisticate immagini con contenuti centrati sull’antica società giapponese che ormai andava scomparendo. Il pubblico occidentale si interessò subito a questi temi riportati in vita da donne e uomini che posavano in abiti di *geisha* o *samurai*, a discapito dei temi riguardanti la modernità, sempre spinto dalla ricerca dell’esotico e del primitivo che già agli albori della fotografia lo aveva portato ad interessarsi alle vedute giapponesi<sup>294</sup>.

La Scuola di Yokohama si diffuse velocemente in tutto il Paese e presto anche i fotografi giapponesi iniziarono a dedicarsi a queste nuove tecniche, ispirandosi agli esempi occidentali, ma differenziandosi allo stesso tempo grazie ai precedenti già visti con l’*ukiyo*e e le stampe policrome di vedute famose e di beltà femminili.

Proprio le *Yokohama shashin* vengono associate al termine “fotografie souvenir”<sup>295</sup> per la caratteristica di essersi diffuse grazie ad un mercato che ricercava questo tipo di rappresentazioni dapprima come ricordo di un viaggio da mostrare ad amici e parenti o come ricerca etnografica, e successivamente, grazie all’evoluzione tecnologica e all’ampliamento del turismo del Paese, esse vennero pensate come veri e propri souvenir prodotti appositamente in grandi quantità che diedero vita ad attività commerciali specializzate. Le *Yokohama shashin* assunsero così un significato che non era quello di rappresentazione della realtà, con immagini fedeli ad essa, ma bensì delle immagini costruite ed elaborate *ad hoc* per soddisfare le richieste occidentali<sup>296</sup>.

---

<sup>293</sup> *Ibidem.*

<sup>294</sup> *Ibidem.*

<sup>295</sup> *Ibidem.*

<sup>296</sup> *Ibidem.*



Fig. 96-97 Esempi di fotografie all'albumina colorate a mano.

Sicuramente la presenza in Giappone più che in altri Paesi asiatici di una cultura e di una sensibilità estetica particolari hanno contribuito al successo di questo tipo di immagini fino al primo decennio del Novecento, permettendo anche alla prima fotografia giapponese di raggiungere una qualità unica, che ha ricoperto anche il ruolo di continuazione della tradizione: sulle basi poste dagli autori del mondo fluttuante, i primi fotografi ne ripercorsero le strade, rivisitando luoghi già dipinti in moltissimi formati, riproponendoli sotto una luce nuova ma attraverso lo stesso sguardo, secondo inquadrature e canoni che divennero l'immagine per eccellenza, l'immagine "da cartolina"<sup>297</sup>.

---

<sup>297</sup> Calza G. C. (a cura di), *Hiroshige: il maestro della natura*, cit., p. 221.

## Conclusioni

Partendo da un'analisi generale del contesto storico e artistico giapponese, si è visto come l'operato di artisti come Katsushika Hokusai e Utagawa Hiroshige sia servito come mezzo di comunicazione e come specchio di una società in un periodo di profondi cambiamenti e che è passata in pochissimo tempo da uno stato di chiusura ad essere uno dei punti di scambio culturale e commerciale più rigogliosi del mondo. Le "immagini fluttuanti" dell'*ukiyo*e portano con loro un fascino che mi ha sempre attirata, ancora prima di sapere davvero di che cosa si trattasse e quando conoscevo solamente *La grande onda* di Hokusai e qualche opera di Hiroshige, e ora che ho potuto approfondire l'argomento con questa tesi, il mio interesse per questo mondo non ha fatto altro che aumentare.

Partendo dalle immagini *ukiyo*e si è visto come un soggetto in particolare, il Monte Fuji, abbia ricoperto un ruolo fondamentale nella creazione dell'immaginario del Giappone in Europa e nel mondo. Il Fuji non è solo una montagna, non è solo un luogo d'interesse tra i tanti, è un'icona di difficile interpretazione tanti sono i significati che gli vengono da sempre attribuiti. In ogni periodo della storia del Paese, il Fuji ha ricoperto un ruolo fondamentale, è stato rappresentato in modo diverso e con mezzi diversi, ma sempre intriso di valori spirituali. Il Fuji è sempre stato un punto di riferimento culturale per il popolo giapponese che ne ha sempre venerato le pendici e la forma immediatamente riconoscibile. Hokusai e Hiroshige sono solo gli esempi più conosciuti nella rappresentazione dell'icona del Monte Fuji, molti altri prima di loro e dopo di loro si sono dedicati a questo soggetto, fino ad arrivare ad oggi. Il Fuji è stato rappresentato e descritto in ogni forma: si è parlato di poesie, xilografie, fotografie, primi esempi di cartoline; oggi lo si ritrova in poster, gadget di ogni tipo, magliette, penne, calamite, cartelloni pubblicitari, e ogni sorta di souvenir o immagine digitale. Le stampe *ukiyo*e hanno avuto un ruolo fondamentale proprio come souvenir, contribuendo alla diffusione dell'immagine iconica del Fuji e rappresentando una prima forma di pubblicità turistica, specialmente in un periodo storico caratterizzato dalla riapertura dei porti e dei commerci. Il successo delle xilografie *ukiyo*e fu tale da influenzare anche l'arte occidentale, in particolare gli artisti impressionisti, che da esse presero soggetti, tecniche e vedute, le adattarono ai loro stili e le resero celebri dall'altra parte del mondo, contribuendo alla loro fama intramontabile, non solo tra gli artisti. Grazie alle stampe *ukiyo*e prima e alla

fotografia poi, infatti, molti si appassionarono al Giappone e diedero inizio ad un turismo che negli anni si è sempre più sviluppato fino ad arrivare ad oggi.

La grande ricchezza culturale del Giappone è una delle sue maggiori attrattive turistiche. Si è analizzata l'area circostante il Monte Fuji, la zona del parco nazionale Fuji-Hakone-Izu, descrivendo la varietà di elementi naturali e culturali che la caratterizzano e mettendo infine in luce anche le difficoltà di gestione di un sito talmente variegato e ampio, entrato a far parte del patrimonio UNESCO dal 2013. Se da un lato il turismo sul Monte Fuji, sia esso culturale, religioso o naturalistico, rappresenta un'enorme risorsa per l'economia giapponese, dall'altro porta con sé il tema della difficile gestione delle mete così popolari e vastamente conosciute: valorizzazione e conservazione si scontrano e sta agli organi istituzionali proporre delle offerte turistiche in grado di risolvere questa controversia. A questo proposito anche il sito *japan.travel.it* di cui si è parlato ha dedicato una sezione agli esempi di destinazioni sostenibili presenti in Giappone, suddivise per tipologie di esperienze di viaggio. Nel sito si legge che nel 2021 Green Destinations, la rete leader nel mondo che si occupa di località per il turismo sostenibile, ha selezionato in Giappone 12 regioni idonee per entrare nella lista di destinazioni sostenibili, il numero più alto di regioni rispetto a qualsiasi altro Paese. Il Monte Fuji non rientra ancora in questa lista ma la speranza è quella che in futuro le politiche che ora vengono applicate portino ad avere un turismo sempre più sostenibile e delle offerte turistiche sempre in evoluzione di pari passo alle nuove necessità dei visitatori e del territorio.



## Bibliografia

- Aubert L., *Il mondo fluttuante. Introduzione ai maestri della stampa giapponese*, trad. it. Quarantelli, Lindau, Torino 2021.
- Calza G. C. (a cura di), *Hiroshige: il maestro della natura*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo 17 marzo – 7 giugno 2009), Skira, Milano 2009.
- Calza G. C. (a cura di), *Hokusai. Il vecchio pazzo per la pittura*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 6 ottobre 1999 – 9 gennaio 2000), Electa, Milano 1999.
- Calza G. C. (a cura di), *Ukiyoe: il mondo fluttuante*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 7 febbraio – 30 maggio 2004), Electa, Milano 2004.
- Imai Messina L., *Giappone*, in “Guide Verdi d’Europa e del Mondo”, Touring Editore, Milano 2020.
- Menegazzo R. (a cura di), *Hokusai, Hiroshige, Utamaro*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 22 settembre 2016 – 29 gennaio 2017), Skira, Milano 2016.
- Morena F., *Ukiyo-e: Hokusai, Hiroshige, Utamaro*, Giunti, Firenze 2016.
- Morena F. (a cura di), *Arte Giapponese*, in “Art e Dossier”, dossier n. 348, Giunti, Firenze-Milano 2017.
- Morena F. (a cura di), *Hiroshige*, in “Art e Dossier”, dossier n. 254, Giunti, Firenze-Milano 2009.
- Morena F. (a cura di), *Hokusai*, in “Art e Dossier”, dossier n. 326. Giunti, Firenze-Milano 2015.
- Morena F., *Hokusai*, in “Vita d’artista”, vol. n. 18, Giunti, Firenze-Milano 2006.
- Neuer R., Libertson H., *Stampe giapponesi*, Mondadori, Milano 2001.
- Spadavecchia F., Boscolo Marchi M. (a cura di), *Hiroshige. Da Edo a Kyoto. Vedute celebri del Giappone*, catalogo della mostra (Venezia, Museo di Palazzo Grimani, 20 settembre – 11 gennaio 2015), Marsilio, Venezia 2014.
- Vesco S., *L’arte giapponese dalle origini all’età moderna*, Einaudi, Torino 2021.
- Wichmann S., *Giapponismo. Oriente-Europa: contatti dell’arte del XIX e XX secolo*, Fabbri, Milano 1981.

## Sitografia

Avanzi G., voce *Colophon*, risorsa online accessibile all'indirizzo [[https://www.treccani.it/enciclopedia/colophon\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/colophon_(Enciclopedia-Italiana)/)], (ultimo accesso 30/07/2022).

Bianco A., *La periodizzazione della storia giapponese*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.kblejungle.com/2020-10-la-periodizzazione-della-storia-giapponese/>], (ultimo accesso 14/06/2022).

Durante H., *La dualità delle Yokohama shashin. Le fotografie souvenir come mezzo di diffusione di stereotipi culturali*, (tesi di laurea magistrale), Venezia, Università Ca' Foscari, 2018/19, Relatrice Silvia Vesco, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://123dok.org/document/dy4vmxry-dualità-yokohama-shashin-fotografie-souvenir-diffusione-stereotipi-culturali.html>], (ultimo accesso 07/09/2022).

Franchi C., *Alle origini della cultura giapponese: le illustrazioni del Racconto di Genji*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://letterarti.wordpress.com/2021/03/04/alle-origini-della-cultura-giapponese-le-illustrazioni-del-racconto-di-genji/>], (ultimo accesso 01/07/2022).

Giannini F., *Il Giappone secondo Vincent Van Gogh*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/il-giappone-secondo-vincent-van-gogh>], (ultimo accesso 29/07/2022).

Giurato F., *Monte Fuji, il sacro monte della leggenda*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.lastampa.it/viaggi/mondo/2016/12/02/news/monte-fuji-il-sacro-monte-della-leggenda-1.34749289/>], (ultimo accesso 25/08/2022).

Lamorgese F., *Xilografia: gli albori della stampa*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://ilmiolibro.kataweb.it/articolo/scrivere/10943/xilografia-gli-albori-della-stampa/>], (ultimo accesso 08/07/2022).

Lanzi M., *Breve storia del Giappone*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.nelfuturo.com/Breve-storia-del-Giappone>], (ultimo accesso 15/06/2022).

Leotta A., *L'inizio di una nuova era – il periodo Reiwa*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.giapponeinpillole.com/blog/linizio-di-una-nuova-era-il-periodo-reiwa-令和/>], (ultimo accesso 18/06/2022).

Maiorelli M., *L'immagine del Fuji: uno studio iconografico del monte sacro del Giappone dal periodo Heian al periodo Meiji*, (tesi di laurea magistrale), Venezia,

Università Ca' Foscari, 2011/12, Relatrice Rossella Menegazzo, risorsa online accessibile all'indirizzo [<http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/2044/831214-1155806.pdf?sequence=2>], (ultimo accesso 29/08/2022).

Menegazzo R., *Religioni. Il culto giapponese del monte Fuji*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<http://salvatoreloleggio.blogspot.com/2014/07/religioni-il-culto-giapponese-del-monte.html>], (ultimo accesso 25/08/2022).

Moretti S., voce *Samurai*, risorsa online accessibile all'indirizzo [[https://www.treccani.it/enciclopedia/samurai\\_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/samurai_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/)], (ultimo accesso 01/07/2022).

Moronato L., *Il Giappone, la montagna e il Fuji: mitologia, religione e cultura*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.staynerd.com/giappone-montagna-fuji-mitologia-religione-cultura/>], (ultimo accesso 27/08/2022).

Muccioli M., voce *Genji monogatari*, risorsa online accessibile all'indirizzo [[https://www.treccani.it/enciclopedia/genji-monogatari\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/genji-monogatari_%28Enciclopedia-Italiana%29/)], (ultimo accesso 01/07/2022).

Russo F., *Il Giappone e il Covid, un'irriproducibile storia di successo*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.agi.it/estero/news/2020-11-16/giappone-covid-coronavirus-10309667/>], (ultimo accesso 31/08/2022).

S.a., *Albumine*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.fototeca.it/albumine/>], (ultimo accesso 16/09/2022).

S.a., *Breve Storia del Giappone*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.culturagiapponese.it/approfondimenti/61-breve-storia-del-giappone>], (ultimo accesso 07/06/2022).

S.a., *Castello di Odawara, vicino Hakone*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.giappone.it/hakone/castello-odawara>], (ultimo accesso 30/08/2022).

S.a., *Cinque Laghi del Fuji*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.matteotingiappone.it/honshu/monte-fuji/cinque-laghi-del-fuji/>], (ultimo accesso 29/08/2022).

S.a., *Cos'è JNTO*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.japan.travel/it/about-jnto/>], (ultimo accesso 31/08/2022).

S.a., *Criteri per diventare siti Patrimonio dell'Umanità*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.vicenza-unesco.com/it/criteri-per-appartenere-al-patrimonio-dellunesco.html>], (ultimo accesso 16/09/2022).

S.a., *Epoca Tokugawa, il periodo Edo*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.nihonjapangiappone.com/pages/geostoria/storia/sttokugawa.php>], (ultimo accesso 03/07/2022).

S.a., *Fuji Five Lakes*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.japan-guide.com/e/e6900.html>], (ultimo accesso 25/08/2022).

S.a., *Fujiyama? No! Fujisan!*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://studiaregiapponese.com/2012/07/15/fujiyama-no-fujisan/>], (ultimo accesso 25/08/2022).

S.a., *Gli abitanti del Giappone*, risorsa online accessibile all'indirizzo [[https://www.voyagesphotosmanu.com/files/abitanti\\_giappone.html](https://www.voyagesphotosmanu.com/files/abitanti_giappone.html)], (ultimo accesso 07/06/2022).

S.a., *Gli impressionisti francesi alla scoperta dell'arte giapponese*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.arstorica.it/2021/09/26/gli-impressionisti-francesi-alla-scoperta-dellarte-giapponese/>], (ultimo accesso 28/07/2022).

S.a., *Hakone: onsen e natura appena fuori Tokyo*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.watabi.it/blog/destinazioni/hakone/>], (ultimo accesso 30/08/2022).

S.a., *Hōryūji*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<http://www.horyuji.or.jp/en/garan/kondo/>], (ultimo accesso 30/06/2022).

S.a., *Il fascino del Giappone nell'impressionismo francese*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://diariodellarte.wordpress.com/2017/04/22/il-fascino-dellarte-giapponese-nellimpressionismo-francese/>], (ultimo accesso 28/07/2022).

S.a., *Il Genji monogatari: un'introduzione*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://genjimonogatari.it/introduzione/genji-monogatari-introduzione/>], (ultimo accesso 01/07/2022).

S.a., *Il Giappone del mondo fluttuante*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<http://giappone.hisitaly.com/ukiyoe/index.html>], (ultimo accesso 11/07/2022).

S.a., *Il teatro Nō*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.nihonjapangiappone.com/pages/arti/teatro/no.php>], (ultimo accesso 11/07/2022).

S.a., *Il territorio giapponese*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.it.emb-japan.go.jp/territory/data.html>], (ultimo accesso 29/06/2022).

S.a., voce *Japonisme*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.treccani.it/enciclopedia/japonisme>], (ultimo accesso 19/07/2022).

S.a., *Katsushika Hokusai (1760-1849)*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.musubi.it/it/artifigurative/ukiyoe-maestri/248-hokusai.html?start=2>], (ultimo accesso 30/07/2022).

S.a., *Kubota Itchiku Art Museum*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.matteoringiappone.it/honshu/monte-fuji/cinque-laghi-del-fuji/>], (ultimo accesso 29/08/2022).

S.a., *La grande onda Kanagawa di Hokusai*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.analisidellopera.it/la-grande-onda-di-kanagawa-hokusai/>], (ultimo accesso 05/08/2022).

S.a., *La leggenda del Monte Fuji, la sacra montagna giapponese*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://ragazzainviaggio.it/2020/03/03/la-leggenda-del-monte-fuji-la-sacra-montagna-giapponese/>], (ultimo accesso 26/08/2022).

S.a., *La storia del buddhismo in Giappone*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.zenfirenze.it/2018/05/31/la-storia-del-buddhismo-in-giappone/>], (ultimo accesso 30/06/2022).

S.a., *La xilografia giapponese*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.gognasrl.it/antiquariato/fiere-mostre-mercati/xilografia-giapponese/>], (ultimo accesso 08/07/2022).

S.a., *Masao Ebina collection, Ohmi Gallery*, risorsa online accessibile all'indirizzo [[http://www.ohmigallery.com/Gallery/Ebina/Ebina-Genji\\_Set.htm](http://www.ohmigallery.com/Gallery/Ebina/Ebina-Genji_Set.htm)], (ultimo accesso 01/07/2022).

S.a., *Oshino Hakkai*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.matteoringiappone.it/honshu/monte-fuji/cinque-laghi-del-fuji/>], (ultimo accesso 29/08/2022).

S.a., *Parco nazionale Fuji-Hakone-Hizu, tra relax e avventura*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://metaldetrekking.it/parco-nazionale-fuji-hazone-hizu/>], (ultimo accesso 29/08/2022).

S.a., *Penisola di Izu*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.matteoringiappone.it/honshu/altre-citta-e-luoghi-honshu/penisola-di-izu/>], (ultimo accesso 30/08/2022).

S.a., *Perché il Monte Fuji è considerato sacro in Giappone?*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://viaggiarelavorando.com/perche-il-monte-fuji-e-considerato-sacro-in-giappone/>], (ultimo accesso 25/08/2022).

S.a., *Sesshū Toyō*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.sesshutoyo.com/>], (ultimo accesso 03/07/2022).

S.a., *Tra storia e cultura: il lungo viaggio della xilografia*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://stampadigitale.cabiria.net/storie-di-stampa/tra-storia-e-cultura-il-lungo-viaggio-della-xilografia/>], (ultimo accesso 08/07/2022).

S.a., *Utagawa Hiroshige (1797-1858)*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.musubi.it/it/artifigurative/ukiyoe-maestri/253-hiroshige.html?showall=1>], (ultimo accesso 06/08/2022).

S.a. *Visitor Management Strategy*, risorsa online accessibile all'indirizzo [[https://www.fujisan-3776.jp/en/documents/80\\_visitor\\_managementen.pdf](https://www.fujisan-3776.jp/en/documents/80_visitor_managementen.pdf)], (ultimo accesso 17/09/2022).

Scandone G., *Racconto giapponese: Taketori Monogatari*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.kblejungle.com/2019-11-taketori-monogatari/>], (ultimo accesso 26/08/2022).

S.a., voce *Fuji*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.treccani.it/enciclopedia/fuji/>], (ultimo accesso 24/08/2022).

S.a., voce *Giappone*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.treccani.it/enciclopedia/giappone/>], (ultimo accesso 29/06/2022).

S.a., voce *Sūtra*, risorsa online accessibile all'indirizzo [[https://www.treccani.it/enciclopedia/sutra\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/sutra_%28Enciclopedia-Italiana%29/)], (ultimo accesso 30/06/2022).

S.a., voce *Xilografia*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.treccani.it/enciclopedia/xilografia/>], (ultimo accesso 08/07/2022).

S.a., voce *Zen*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.treccani.it/enciclopedia/zen/>], (ultimo accesso 02/07/2022).



Togni M., *I pericoli del Giappone*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.marcotogni.it/geografia-giappone/>], (ultimo accesso 07/06/2022).

Urso A., *Come nasce una xilografia ukiyo-e?*, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://www.artribune.com/television/2021/12/video-come-nasce-una-xilografia-ukiyo-e/>], (ultimo accesso 08/07/2022).