Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale

in Lingue e Culture dell'Asia Orientale

Tesi di Laurea Magistrale

L'immagine del Fuji:

uno studio iconografico del monte sacro del Giappone dal periodo Heian al periodo Meiji.

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Relatore

Ch. Prof.ssa Rossella Menegazzo

Correlatore

Ch. Prof.ssa Paola Scrolavezza

Laureando

Manuel Maiorelli

Matricola 831214

Anno Accademico

2011 / 2012

INDICE:

Indice Immagini

Tabella periodi storici giapponesi

Prefazione in Giapponese

0. Introduzione: pag.12

a. LO STUDIO DELLE IMMAGINI

b. PERCHÉ IL FUJI

c. FUJI: UN SOGGETTO CULTURALE

d. STRUTTURA DELL'ELABORATO

1. Il significato e l'iconografia del monte Fuji nei periodi Heian, Kamakura e Muromachi pag.19

a. IL SIGNIFICATO DEL FUJI

1. La forma del Fuji
2. Il monte sacro
3. Fuji: il luogo dell'immortalità
4. Fuji e l'influenza della Cina

b. RAPPRESENTAZIONI DEL FUJI NEL PERIODO HEIAN

1. Shōtoku taishi eden
2. Shōtoku taishi emaki

c. RAPPRESENTAZIONI DEL FUJI NEL PERIODO KAMAKURA

1. Ise monogatari eden
2. Ippen hijirie

d. RAPPRESENTAZIONI DEL FUJI IN EPOCA MUROMACHI

1. Fuji mandala e shugendō
2. Mandala di un pellegrinaggio al monte Fuji
3. Le otto vedute del Fuji e Fugakuzu
4. Fuji e Miho no matsubara

2. Fuji in epoca Tokugawa pag.43

a. RAPPRESENTAZIONI DEL FUJI IN EPOCA TOKUGAWA

b. FUJI: IL PILASTRO DELL'UNIVERSO

1. Il minuki
2. Jikigyō Miroku e il Fuji
3. Il Fuji in miniatura

c. FUJI E STUDI KOKUGAKU

1. Ware ha nihon no mono nari
2. Shiba kōkan e il Fuji
3. Il Fuji è il Giappone, il Giappone è il Fuji
4. Il Giappone, il Fuji e "l'altro"

d. FUJI COME SPAZIO LIRICO

1. Fuji e Ariwara no Narihira
2. La piana di Musashino
3. Democratizzazione del tema classico

e. FUJI NELLE MAPPE, GUIDE E ILLUSTRAZIONI DI VIAGGIO

1. Cultura di viaggio e dōchuki
2. Tōkaidō bunken ezu
3. Il Fuji al servizio dello shōgun
4. Tōkaidō bunke nobe ezu

3. Hiroshige, Hokusai e il Fuji nel mondo ukiyoe pag.76

a. LE STAMPE DEL MONDO FLUTTUANTE

1. Ukiyoe di paesaggio

b. LA MONTAGNA È HOKUSAI, L'ARTISTA È IL FUJI

1. Hokusai e le "trentasei vedute del Fuji"
2. Hokusai e le "cento vedute del Fuji"

c. IL VEDUTISMO DI HIROSHIGE

1. Hiroshige e le "trentasei vedute del Fuji"
2. Hiroshige, Fuji e souvenir

d. CONCLUSIONE: LA STAMPE DEL FUJI SONO IMMORTALI

1. Il Fuji sbarca in Europa

4. Fuji e fotografia nel periodo Meiji **pag.96**

a. FOTOGRAFIA IN GIAPPONE

b. ORIENTALISMO E FOTOGRAFI GIAPPONESI

1. Coloritura nelle fotografie

c. FUJI E FOTOGRAFIA

1. Il Fuji e Herbert George Ponting

d. CONCLUSIONI

Conclusioni **pag.109**

Immagini **pag.112**

Bibliografia **pag.135**

Ringraziamenti **pag.141**

INDICE IMMAGINI

0. Fotografia dell'autore
1. Schema evolutivo dell'iconografia del monte Fuji
2. Shōtokutaishi eden
3. Shōtokutaishi emaki
4. Ise monogatari eden
5. Bassorilievo tombale che raffigura Xi Wang Mu e il monte Kunlun
6. Ippen hijirie
7. Fuji sankei mandara
8. Fugakuzu
9. Fugaku hakkeizu
10. Fuji miho no matsubara byōbu
11. Il minuki
12. Meguro moto Fuji
13. Fotografia del fujizuka del santuario di Shinagawa
14. Monte Fuji dalla provincia di Suruga
15. Soshu kamakura shichirigahama
16. Dosen nihon yochi saizu
17. Taiheiki eiyuden
18. Chōsenjin raichō zu
19. Nihon meizan no Fuji
20. Volantino propaganda militare statunitense
21. Ise monogatari azuma kudari (1)
22. Ise monogatari azuma kudari (2)
23. Paravento piana di musashino
24. Fotografia piana di musashino
25. Mitate narihira azuma kudari
26. Dreaming of Walking near Fuji
27. Nihon sekai zu byōbu
28. Tōkaidō michiyuki no zu
29. Tozai kariku no zu
30. Tōkaidō bunken ezu
31. Tōkaidō bunken nobe ezu

32. Kanagawa ōkii namiura
33. Gaifū kaisei
34. Sanka hakū
35. Totomi sanchū
36. Fukagawa mannenbashi shita
37. Konohana sakuya hime
38. Hakone kosui zu
39. Fotografia del lago Ashinoko
40. Zoshigaya fujimi chaya
41. Membership card di Philipe Burty
42. Ritratto di Pere Tanguy
43. Un particolare di una tazza da te in ceramica
44. Fotografia, quattro vedute del Fuji
45. Fotografia, sfondo paravento Fuji (1)
46. Fotografia, sfondo paravento Fuji (2)
47. Fuji and kaia
48. Fuji thro' the pines of like motosu
49. Matsugoshi no Fuji
50. Yui
51. Satta fuji ichigatsu chūjun gozen kuji utsusu
52. Tōkaidō satta yama shita tetsudō
53. Fotografia del passaggio di Satta
54. Hakone sanchū yori Fugaku chōbō

Data	Periodo	Dettaglio
30,000–10,000 BC		
10,000–300 BC	Jomon	
900 BC – 250 AD	Yayoi	
c. 250–538 AD	Kofun	
538–710 AD	Asuka	
710–794	Nara	
794–1185	Heian	
1185–1333	Kamakura	
1333–1336	Restaurazione Kemmu	
1336–1392	Muromachi	Nanbou-cho
1392–1467		
1467–1573		Epoca Sengoku
1573–1603	Azuchi-Momoyama	
1603–1868	Edo	
1868–1912	Epoca moderna	Meiji
1912–1926		Taisho
1926–1945		Showa pre-guerra
1945–1952	Epoca contemporanea	Giappone Occupato (Showa post-guerra)
1952–1989		Dopo l'occupazione (Showa post-guerra)
1989– Presente		Heisei

要旨

本論文は *visual language* という、人の基本的コミュニケーションの一面について研究したものです。今日、私たちはあらゆるイメージに囲まれ生活しています。雑誌や、新聞やテレビ広告、バスでも電車においても、普段買う食べ物のパッケージ、着ている洋服にも、そういったあらゆる種類の *image* が使われており、私たちはそれを無意識に見ています。近年、そのような *image* は特に注目されるようになってきましたが、（Mirzoeff 氏は著書*"Introduction to visual culture"*において、私たちは文章のスタイルよりも *image* を通した方がより深く物事を理解できると述べています）実際のところ *image* は古くから人間の生活において欠かせないものでもあったのです。

しかしながら、*visual language* が持つその複雑さ故に、*image* はしばしば、疑わしく、誤解されやすいものにもなりうることがあります。そのため、西洋においては昔から *image* よりも文章で明確に物事を表すことが好まれてきました。一方、日本や中国といった東洋の文化では逆に *image* が好まれてきたという最大の相違点を挙げることができます。例えば、中国において書道はビジュアル的な芸術の最高峰の形として古くから多くの人々に認識されてきました。実際、そもそも中国で生まれた漢字はビジュアル的なサインであり、それがのちに文字として使われるようになったのです。

この論文は、古代から日本の象徴とされてきた富士山と、その平安時代から明治時代までの表現方法の関係、変遷について研究し明らかにしたものです。*image* というものはそれ単体で理解されうるものではなく、その *image* に含まれる文化的、環境的な背景とともに使われ、受け継がれていきます。

最初のチャプターでは、平安時代から徳永家康の時代までの富士山のアイコノグラフィの変遷について分析します。それぞれの時代にそれぞれの重要な富士山の表現に関する違いが見受けられ、時代が持つ文化的背景がそれに非常に影響力を持っていたということがわかりました。例えば、平安時代において、一般的な山の形というのは、現代よく見られるような先端が尖った形のものではなく、頂上が平らで台形のような形をしているものとされていました。一方、室町時代においては、山の形は峰を三つ持った、先端が尖ったものとして描かれるようになりました。

しかし、次の戦国時代に移ると富士山の形も大きく移り変わり、このような形としての山は描かれなくなりました。富士山は以前にも増して多く画家たちによって描写されるようになってきましたが、平安・室町時代に見られたような一つの形式にこだわった特定の描写方法はなくなり、いろいろな方法で描かれるようになりました。

２つめのチャプターでは、上述の富士山の描写方法に関連のある文化的背景について分析します。なぜ、徳永家康の時代に富士山はそこまで様々な方法でそれまでよりも多く描かれるようになったのでしょうか。富士山について研究する中で特にこの疑問について言及します。ここでの文化的背景とは具体的に以下の４つのことをさします。角行と食行身禄による富士講、国学としての富士山、古代文学としての富士山、地理的財産としての富士山の４つです。

３つめのチャプターでは、葛飾北斎、歌川広重の二人による浮世絵とそこに描かれる富士山との関係性について研究します。両者とも富士山の描写を通して、富士山の持つ精神的核心に迫ろうとしました。それでだけでなく、彼らは後世のための重要な作品を多

く残しました。彼らの作品は日本国内だけでなくヨーロッパなど世界中のアーティストたちに、富士山を通じて多大な影響を与えました。

最後のチャプターにおいては、富士山と写真との関係性について分析します。写真は、１９世紀中頃に日本に普及した比較的新しいメディア媒体であり、のちに浮世絵という文化を一掃しましたが、すぐにそういう強い影響力を持ったわけではなく、しばらく両者はお互いに影響を与えつつ発展していきました。

富士山というのはいつの時代もビジュアル的に非常に重要な意味を持つアイコンであり、象徴であり、その人気は決して失われることがありませんでしたし、これからも失われることはないでしょう。崑崙、 オリンポス山、須弥山といった宗教的に大切にされてきた数々の山と違い、富士山はいつまでも、現代も、人々の心に生き続けているのです。たとえ何度も形を変えてきたとしても、日本の象徴であり続けるのです。近年、富士山を世界遺産にしようという動きがさらに活発になってきており、日本国内のみならず世界的にも重要なアイコンとして認識されるようになりました。

この論文では、このような富士山にまつわる歴史的事実やそれに伴う描写と通じて、*image* が時として、*image* 以上の力を持ち、社会に文化的な影響力を与えうるということをあらゆる側面から分析します。

Figura 0 "Sunshine from mount Fuji" Fotografia dell'autore. Scatatta il 29 Agosto 2012 ore 4:15 circa dalla cima del monte Fuji.

INTRODUZIONE

"We address and are addressed by images of media"
W.J. Thomas Mitchell

"As subjects, we are literally called into the picture, and represented here as caught."
Jaques Lacan

LO STUDIO DELLE IMMAGINI:

Questo lavoro parte dallo specifico interesse di analizzare un aspetto fondamentale della comunicazione: quello del linguaggio visuale. Ogni giorno, infatti, dovunque il nostro sguardo si dirige siamo circondati da ogni tipo d'immagini: in riviste, nei giornali, nelle pubblicità televisive, sugli *autobus*, nei treni, impresse sulle magliette, nelle tazze da caffè, negli imballaggi di prodotti alimentari, nei cartelloni pubblicitari affissi alle pareti degli edifici delle grandi città e così via. Un linguaggio, quello visuale, che anche se è stato riconosciuto come predominante soprattutto con l'avvento dell'epoca moderna - nel suo "*Introduzione alla cultura visuale*" Mirzoeff afferma che oggi la forma primaria di approccio e comprensione del mondo è visuale e non più testuale[1] - ha da sempre accompagnato l'essere umano, qualunque essa sia la cultura di riferimento. E forse è proprio per il suo carattere mutabile ma "immortale", diretto ma sintetico che il linguaggio visuale nella tradizione occidentale sin dall'antichità è sempre stato percepito con diffidenza. Platone, per esempio, etichettò "l'immagine" come ingannevole, falsa, mistificatrice (immagine intesa sia come rappresentazione oggettuale sia come proiezione mentale).[2] Ed è quindi per questo motivo che l'occidente ha da sempre privilegiato il testo e la lingua parlata considerandola come la più alta forma di pratica intellettuale reputando, invece, le rappresentazioni visive come nozioni di minore importanza. Ma ecco che appare il primo elemento di contrasto con la tradizione orientale. In Cina per esempio la calligrafia è da sempre ritenuta la più alta forma d'arte visiva, posta sullo stesso piano del testo: il carattere, infatti, in un primo momento nasce come segno dal valore visivo piuttosto che testuale. Solo più tardi i caratteri saranno considerati come parole. Sembra quindi naturale l'idea secondo cui il carattere (quindi la calligrafia e quindi l'arte visiva in generale) non ha nulla di meno del testo. Ancora oggi in Cina si vedono

[1] Nicholas, MIRZOEFF, *Introduzione alla cultura visuale*, (trad.) F. Fontana, Meltemi, Roma, 2002.
[2] W. J. T., MITCHELL, *Iconology: Image, Text, Ideology, University of Chicago Press*, Paperback edition, Chicago, 1987.

esempi di calligrafia a scopi decorativi, nei templi, nelle pareti delle grotte, nei fianchi delle montagne sacre come nei grandi monumenti. Anche in Giappone l'arte visiva, assieme alla poesia, è sempre stata considerata il massimo livello d'espressione nell'arte, qualunque fosse il *mezzo tecnologico* su cui si presentava (dalla pittura su tela ai paraventi, dai ventagli alle scatole in legno laccato). Comunque sia, sia a Oriente come a Occidente, sebbene *internet* e la televisione abbiano sostituito oggetti come il quadro e la fotografia, oggi come nell'antichità la necessità di esprimersi attraverso rappresentazioni (reali e non) visive è un processo che rimane irrinunciabile. C'è chi si è lanciato nell'arduo compito di (ri)scrivere una storia delle immagini, sintomo di un sempre più sentito interesse nei confronti del linguaggio visuale, di scoprirne le funzioni, le regole, i limiti, i significati (tra l'altro sempre in costante evoluzione).[3] Le parti costitutive della "cultura visuale" (termine utilizzato per la prima volta da Svetlana Alpers nel 1972 per indicare un approccio d'analisi delle opere d'arte non solo formalista e o storicista, ma anche rispetto alla cultura che le circonda)[4] non sono, infatti, delimitate tanto dal mezzo, quanto invece da un interscambio sensoriale e di informazione tra l'osservatore e l'osservato, che può essere definito "evento visivo". Non è quindi l'immagine in sé e per sé che sarà in questa sede analizzata ma tale pratica d'interpretazione, di cui l'immagine stessa (quadro, *poster* o fotografia essa sia) è solo una delle molteplici componenti. È bene prendere le distanze quindi dalla nozione secondo cui "l'immagine è solo un'immagine". Essa è molto più che un semplice connubio di linee e colori. Ad uno sguardo più attento essa diviene un sistema *testuale*, e, in quanto tale, un oggetto culturale regolato da specifici meccanismi della visione che deve essere decodificato. Vi è l'idea quindi che le immagini e le diverse forme di esperienza visiva debbano essere studiate non in termini astratti e sovrastorici, ma come parti integranti del tessuto della cultura, come oggetti e atti culturali e sociali, e quindi storicamente determinati. Ma l'esperienza visuale non può essere completamente spiegabile entro il modello della testualità in quanto il ruolo dello spettatore e l'atto di fruizione dell'opera diventano elementi fondamentali nel processo di analisi. È in questo senso che, secondo Hall, diviene centrale la nozione di *discorso*, entro cui trovano posto sia il significato delle immagini che si analizzano, sia il loro uso, vale a dire i significati che esse assumono a seconda dei contesti (apparati, istituzioni, media) in cui sono prodotte e fruite, ma soprattutto i soggetti che tali significati costituiscono e da cui sono a loro volta

[3] Manilo, BRUSATIN, *Storia delle Immagini*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2002.

[4] Svetlana, ALPERS, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, University of Chicago Press, Chicago, 1983.

ridefiniti.[5] Questo tipo di visione si pone come un'attività che trasforma il materiale raffigurato in "pratica significante". L'impostazione *seassuriana*, infatti, che divide il segno in due parti, il significante (ciò che si vede) e il significato (ciò che significa), interpreta il significato di un disegno come rappresentazione, per esempio, di un monte, non perché esso sia in qualche modo un monte, ma perché chi lo guarda concorda sul fatto che esso rappresenta un monte. Se questa impostazione, impiegata nello studio delle immagini o meglio dire nella *cultura visuale*, è corretta allora l'atto di vedere non equivale a "credere", ma piuttosto a "interpretare". L'interpretazione di per sé supera il mero contesto visuale e si allarga quindi ad una prospettiva più ampia che ingloba anche scenari di carattere politico, economico e culturale. Il primo passo verso l'analisi della "cultura visuale" è quindi il riconoscimento che l'immagine visuale non è stabile, definita, ma mutevole nel suo rapporto con la realtà esteriore. È così che la lettura delle immagini diviene essa stessa una "pratica culturale".

Entrando nel dettaglio, questo elaborato prende in esame le rappresentazioni che ruotano intorno all'"immagine" del monte Fuji, dalla tarda epoca Heian (794-1185) al periodo Meiji (1868-1912). L'elaborato non vuole essere una tesi di storia dell'immagine e nemmeno sulla semiotica giapponese. Tuttavia, come ogni altro strumento di analisi delle rappresentazioni visuali essa deve essere legata, seppur in maniera non del tutto vincolante, alla ricerca storica e allo studio dei segni.[6] Di ogni epoca, sono quindi analizzate non solo le immagini che hanno a che fare con il monte Fuji e la presenza dei segni e simboli da esse rappresentate, ma anche il loro processo di produzione, il loro scopo, la loro fruizione, nel proprio contesto culturale come nel rapporto interculturale con paesi "altri", Cina e Occidente *in primis*.

PERCHÉ IL MONTE FUJI:

Durante le ricerche sul campo svolte in Giappone in generale, e presso l'università Keio in particolare, spesso mi è stato domandato il motivo della scelta del monte Fuji come soggetto dell'elaborato finale. Tra tutti, i più stupiti sembravano proprio i giapponesi che non riuscivano a comprendere un così tale interesse per il (loro?) monte da parte di uno studente italiano. In poche parole potrei affermare che fra le molte immagini del Giappone che hanno impresso un segno nella memoria visiva di viaggiatori, poeti, scrittori, avventurieri, turisti e perché no studenti, nessuna sembra possedere la forza iconica, lo straordinario potere di sintesi e la naturale capacità di fascino della visione innevata del monte Fuji. Chiunque si

[5] Stuart, HALL, Jessica, EVANS, *Visual Culture: the reader*, SAGE Publications in association with the Open University, 1999

[6] Nicholas, MIRZOEFF, *Introduzione alla cultura visuale*, (trad.) F. Fontana, Meltemi, Roma, 2002.

avvicina allo studio delle "cose giapponesi" dovrà, prima o poi, avere a che fare con le *immagini* che rappresentano questo Paese. Tra tutte, la più ricorrente è senza dubbio quella del monte Fuji. Una veloce ricerca *on-line* sul motore di ricerca *google*, infatti, toglierà ogni minimo dubbio. Se si digita la parola Giappone (in italiano), Japan (in inglese) oppure 日本 (in giapponese), una delle prime immagini che comparirà, oltre alla mappa geografica del p

Paese sarà proprio il monte Fuji innevato. Sembra sorgere naturale quindi la domanda: *perché?* A questa domanda ho provato a dare una risposta articolando l'elaborato attorno a quelle che sono state le rappresentazioni del monte sin dall'antichità fino all'epoca moderna. Per motivi di tempo la ricerca, che parte dall'analisi del Fuji di epoca Heian, si ferma al periodo Meiji. L'immagine del Fuji in epoca contemporanea perciò non è affrontata in questa sede, rimanendo quindi un tema di ricerca e d'interesse per un prossimo futuro.

L'interesse per lo studio dell'immagine e della "cultura visuale", invece, mi ha affascinato nel momento in cui ho capito che l'immagine ha "qualcosa in più" da dire rispetto a qualsiasi altra forma testuale propria. Aldilà della sua apparenza, infatti, si cela un mondo inaspettato il quale merita di essere analizzato con un occhio più attento. Lo sguardo utilizzato è quindi quello del *detective* che cerca di trarre informazioni utili alla spiegazione di un enigma. Inoltre, l'immagine che sia un dipinto su tela oppure un murale in una grotta è strettamente collegata con la cultura dalla quale prende forma e si diffonde. Il suo essere un elemento facente parte della cultura dell'uomo la rende un soggetto degno d'interesse e da cui, ne sono convinto, si può capire qualcosa di più della cultura a cui essa si riferisce. In breve, "le immagini non sono mai finestre trasparenti anche quando sembrano massimamente realistiche, in quanto ogni realismo è frutto di una qualche forma di costruzione, e la dimensione veramente significativa dell'atto della visione non sta nelle sue strutture universali e invariabili, ma deve essere piuttosto ricercata nella sua natura sociale, politica, negoziale, quella di un atto sempre radicato in un contesto storico e sociale particolare."[7]

L'interesse quindi per il monte simbolo per eccellenza del Giappone e la cultura visuale sono stati alla base di questo lavoro. Tuttavia, la domanda "perché il Fuji?" ha continuato a perseguitarmi anche durante tutto il periodo di ricerca. Ho quindi sentito la necessità di confrontarmi di persona con il soggetto stesso della tesi, a tu per tu. L'esperienza della scalata del Fuji non solo mi ha aiutato a capire l'importanza del monte all'interno della cultura giapponese, ma ha conferito anche una sensazione più concreta allo studio che stavo

[7] Andrea, PINOTTI, Antonio, SOMAINI, (a cura di), "*Teorie dell'immagine: il dibattito contemporaneo*" Milano, Raffaello Cortina, 2009, p.28

affrontando. La risposta più convincente alla domanda sopraccitata, infatti, l'ho trovata più chiara una volta raggiunta la cima del monte il ventinove Luglio di quest'anno.[8] Giunto sulla vetta, le parole non sono state in grado di descrivere il senso di meraviglia provato in quegli attimi di estasi totale. La fatica della scalata (in notturna) è stata per un attimo annientata dall'improvvisa e silenziosa apparizione dell'alba i cui raggi di luce, che ad ogni secondo si dilatavano all'orizzonte, disegnavano linee dai colori indescrivibili sulla moltitudine di nuvole spianate alle pendici del monte. Uno spettacolo eccezionale. In quei momenti, immaginavo ciò che lo scalatore britannico Rutherford Alcock (1809-1897), il primo europeo a salire sulla vetta del Fuji, provò nell'ascesa del monte nel 1870. Tuttavia, non fu un momento di solitaria meditazione a tu per tu con la natura, come sempre spettacolare e indifferente ai sentimenti umani, ma un momento di commozione collettiva, anzi di "massa" data la folla di persone che si accalcava diligentemente ai bordi del cratere. La vetta del Fuji, infatti, si presentava al "tutto esaurito", un palcoscenico letteralmente invaso dalla presenza umana, che, come in passato, si recava a riempir l'animo d'emozioni autentiche, prima di far ritorno alla vita reale, magari in un ufficio ad aria condizionata al trentacinquesimo piano di un grattacielo. In quel momento ho capito quel che veramente andavo cercando e perché, e come spesso accade, la risposta alla domanda più difficile (perché il Fuji?) è arrivata verso la fine della mia ricerca non all'inizio, a sottolineare come tale risposta è stata in realtà il risultato di un lungo e avventuroso processo, piuttosto che un'istantanea intuizione.

FUJI: UN SOGGETTO CULTURALE

Il primo elemento fondamentale per avvicinarsi allo studio del sacro monte è quello di intenderlo come un vero e proprio "soggetto culturale", e non una semplice montagna. Il Fuji, infatti, è un'immagine tra le più ricorrenti nella cultura giapponese: nella poesia, arte, letteratura ma anche nel discorso politico, nei testi scolastici, nell'iconografia religiosa. Nel corso della storia il Fuji è stato rappresentato con diversi stili e significati a seconda dei periodi e delle tendenze del momento. Esso è sicuramente uno dei luoghi celebri di spicco più citati e ripresi all'interno delle rappresentazioni visive dell'arte giapponese, dagli *emaki* (pitture su rotolo) del periodo Heian, ai *mandala* buddisti di epoca Muromachi, dalle stampe *ukiyoe* del periodo Edo, fino a mezzi d'arte più moderni come la fotografia, il *poster* e il

[8] Due anni fa, mi recai in Giappone per un mese viaggiando il lungo e in largo per l'arcipelago. Arrivato ad Hakone incontrai un amico giapponese e assieme visitammo il parco nazionale di Hakone fino al lago Ashinoko. Da lì decidemmo di circumnavigare il monte Fuji in automobile. Vidi il Fuji da ogni angolo a distanza ravvicinata seppur da dietro il finestrino. Quel giorno, nonostante il monte fosse "a portata di mano" l'occasione di salire la montagna mi sfuggì, e da lì giurai che prima o poi avrei affrontato la scalata. L'opportunità è arrivata due anni dopo, ovvero nel Luglio di quest'anno.

cinema; in poche parole, un luogo che attraverso la sua immagine ha determinato un "modo di vedere" per i giapponesi, nonché "IL" monte diventato segno universalmente riconosciuto del Giappone non come simbolo artificiale creato dall'uomo – come la torre *Eiffel* per la Francia, le piramidi per l'Egitto, la statua della Libertà per gli Stati Uniti – ma come punto di riferimento assolutamente naturale, anzi sovrannaturale.[9] Per questo motivo ho cercato di individuare e analizzare "l'immagine" (quella astratta o mentale) del Fuji attraverso le sue rappresentazioni visuali (quelle reali, concrete) principali.

STRUTTURA DELL'ELABORATO:

Nel primo capitolo ho analizzato il significato del monte Fuji in epoca antica da diverse angolazioni: il rapporto con i monti sacri della mitologia cinese, la concezione del monte come divino e monte come dimora dove risiedono gli esseri immortali. Si riscontrano diverse analogie con la cultura cinese, in particolare con quella di matrice taoista e il significato attribuiti a monti sacri quali il Kunlun in Cina e il monte Meru nella mitologia induista. La comprensione dei significati attribuiti ai monti cinesi e al Fuji hanno fornito quindi la base per indagare ed analizzare in maniera approfondita le rappresentazioni visuali del Fuji, dal periodo Heian (794-1185) fino all'inizio del periodo Tokugawa (1603-1868). Le analogie e assomiglianze tra la concezione dei monti sacri in Cina e India e il Fuji in Giappone sono tali per cui, per una migliore comprensione semantica e iconografica del Fuji, non possono essere tralasciate. Nel primo capitolo l'attenzione si focalizza principalmente sull'iconografia delle rappresentazioni del monte. L'analisi, nel suo insieme, cerca anche di individuare i motivi e le ragioni per le quali il Fuji è rappresentato con elementi differenti a seconda delle epoche di riferimento. Un esempio tra tutti è il periodo Muromachi (1333-1568) in cui il Fuji è rigorosamente rappresentato con tre cime sulla vetta.

Nel capitolo successivo mi sono soffermato principalmente su quei fattori che hanno partecipato a diffondere in maniera capillare l'immagine del Fuji a un pubblico più vasto (rispetto alle epoche passate) in epoca Tokugawa e alle rappresentazioni visuali caratteristiche di tali fattori. Sarà perciò analizzato il rapporto tra il monte e i nuovi culti del Fuji, con particolare attenzione alle figure carismatiche quali Kakugyō (1541-1646) e Jikigyō Miroku (1671-1733); l'immagine del Fuji come icona simbolo del Giappone all'interno degli studi *kokugaku* (studi nativisti); il rapporto tra Fuji e il *revival* dei temi classici letterari; e infine, l'immagine del Fuji all'interno di mappe, cartografie, illustrazioni e guide di viaggio.

[9] Earhart H. BYRON, *Mount Fuji: Shield of War, Badge of Peace*, The Asia-Pacific Journal Vol 9, Issue 20 No 1, May 16, 2011.

Il terzo capitolo affronta invece il rapporto tra stampe ukiyoe e il sacro monte. Sono presi in esame i due più grandi maestri delle stampe del mondo fluttuante: Katsushika Hokusai (1760-1849) e Utagawa Hiroshige (1797-1858). L'analisi delle loro celebri serie con soggetto il Fuji saranno fondamentali, inoltre, per analizzare con chiarezza l'avvento della fotografia in Giappone.

Il rapporto tra "l'invenzione meravigliosa" e il monte Fuji, infatti, è il soggetto principale del quarto ed ultimo capitolo. Il periodo Meiji, inoltre, vede la scoperta dell'arte orientale (e del Giappone in generale) da parte dell'occidente. L'occidente porta perciò nuovi stimoli alla produzione di rappresentazioni visuali in Giappone, basti pensare allo straordinario lavoro di figure come Felice Beato (1833-1907) e Adolfo Farsari (1841-1898) le cui fotografie rivivono in maniera del tutto innovativa la tradizione pittorica delle stampe ukiyoe.

CAPITOLO 1

IL SIGNIFICATO E L'ICONOGRAFIA DEL MONTE FUJI NEI PERIODI HEIAN, KAMAKURA E MUROMACHI:

"The mistake is to think that we can know the truth about things by knowing the right names, signs, or representations of them. But the other mistake is to think we can know anything without names, images, representations."
W. T. J. MITCHELL

"A landscape is a cultural image, a pictorial way of representing, structuring or symbolising surroundings. The meaning of verbal, visual and built landscapes have a complex interwoven history"
STEPHEN DANIELS

A. IL SIGNIFICATO DEL FUJI:

LA FORMA DEL FUJI:

Per prima cosa, analizzando diverse opere il cui soggetto è il monte Fuji si possono notare elementi ricorrenti in rappresentazioni di epoche storicamente lontane. Questi elementi sono il risultato dell'evoluzione di processi storico-culturali e religiosi che hanno accompagnato l'immaginario collettivo del popolo giapponese nei confronti del monte Fuji. A seconda delle epoche compaiono caratteristiche particolari che diventeranno elementi standard nell'immagine del monte, destinati a lasciare il posto ad elementi nuovi nelle epoche successive, per poi comparire nuovamente attraverso processi di assimilazione, riproduzione e rinnovazione. In particolare, vi sono cinque elementi spesso ricorrenti:

1. Il Fuji ha una forma conica.
2. La forma del Fuji è sproporzionata rispetto al paesaggio che lo circonda.
3. Il Fuji è rappresentato con tre cime nella parte superiore.
4. La cima del Fuji è coperta da un manto nevoso.
5. Una nube sottile divide la sagoma del Fuji.

Di seguito cercherò di ricostruire come l'immagine/le immagini del Fuji hanno avuto origine e come esse siano arrivate in epoca pre-moderna, prendendo in esame le opere più significative dei periodi di riferimento, dal tardo periodo Heian fino al periodo Tokugawa. L'immagine del Fuji in epoca Tokugawa e in epoca moderna sarà analizzata separatamente nei capitoli successivi. Facendo riferimento agli elementi ricorrenti precedentemente elencati, riporto di seguito uno schema dal quale si evince come la forma iconografica del Fuji si sia evoluta dal periodo Heian in poi.[10] (figura N.1)

Come si evince dallo schema i cinque livelli rispecchiano i periodi storici giapponesi (fare riferimento alla tabella dei periodi storici in Giappone). Durante il periodo Heian il Fuji è rappresentato a forma quasi cilindrica, stretta e allungata. Nella parte superiore del monte si trovano spesso tre o più strati rocciosi sovrapposti. Durante il periodo Kamakura, la forma centrale rimane simile a quella del periodo precedente. Diminuiscono le rappresentazioni in cui la cima del Fuji è composta da tre o più strati all'interno della parte superiore. La vetta, infatti, incomincia a essere raffigurata con tre lievi sporgenze e spesso ricoperta da un manto nevoso. Inoltre, si trova frequentemente l'elemento della nube che divide in due il monte enfatizzandone l'altezza. Tuttavia, le rappresentazioni del monte sono ancora piuttosto eterogenee. Il periodo Muromachi, invece, segna una svolta radicale nell'iconografia del monte. La cima del Fuji è spesso rappresentata con tre cime (a volte nettamente separate, a volte più vicine l'una all'altra, convergenti verso il centro). La forma del monte inoltre si allarga maggiormente alla base addolcendo le linee laterali e gli angoli delle sporgenze superiori. La maggior parte delle rappresentazioni del Fuji in questo periodo rispettano tali caratteristiche. Dalla metà del periodo Edo, invece, le immagini con la vetta a tre cime, e altri elementi fino a quel momento ricorrenti diminuiscono, lasciando spazio a una maggiore interpretazione personale dell'artista. Le opere di fine periodo Edo e di epoca moderna sono più eterogenee rispetto a quelle delle epoche precedenti, segno che gli elementi standard del Fuji costruiti in epoca Muromachi non sono più una regola necessariamente da seguire. Tuttavia, i riferimenti alle opere del passato non cessano del tutto, tanto che l'immagine del Fuji con la cima zigzagante a tre punte, per esempio, compare nuovamente in molteplici opere anche in epoca sia moderna sia contemporanea. Facendo riferimento allo schema presentato in precedenza, cercherò di illustrare le ragioni che stanno alla base dell'evoluzione iconografica

[10] L'immagine fa riferimento a: TAKEYA Yukie*, Fujisan no ikonoroji to nihonjin no seishin*, in "*Fujisan to nihonjin"*, Tokyo, Seikyūsha, 2002, p.19.

del monte Fuji analizzando il significato attribuito al sacro monte in tali epoche prendendo in esame le opere più rappresentative dei periodi storici di riferimento.[11]

IL MONTE SACRO:

Fino al periodo di Nara (710-784) non sappiamo quale significato fu attribuito al monte Fuji con esattezza in quanto alla mancanza di dati. Si pensa però che fosse un monte già conosciuto e venerato in epoca Jōmon (10.000-300 a.c.). Sulla base dei ritrovamenti nel sito archeologico della località Fujinomiya, un luogo poco distante dal Fuji, si suppone fosse eretto un santuario dedicato alla divinità del vulcano.[12] Dal periodo Nara, invece, le opere nelle quali il Fuji è citato – poesie, diari, antologie imperiali – sono numerose e ci aiutano a ricostruire il significato, o meglio dire i significati, a volte simili ma con sfumature differenti, attribuiti al monte sacro. Tale polisemanticità conferisce al monte quel carattere "ambiguo" che lo contraddistingue rispetto agli altri monti giapponesi. Prima di analizzare le rappresentazioni visuali, è quindi opportuno fare chiarezza sui significati attribuiti al Fuji in epoca antica.

L'interesse dell'arte giapponese nei confronti della natura, quindi del paesaggio, e da lì la località celebre, s'inserisce nel solco di una tradizione secolare che trova le sue radici nella convivenza come nell'apprezzamento delle infinite bellezze del creato e al maturare di un senso estetico che a esse si collega. Dalla letteratura alla pittura di genere, dalla poesia alla cerimonia del te, dalle stampe del mondo fluttuante alla fotografia e ai manifesti, l'attenzione verso la natura, la materia e la ritualità laica come religiosa, intimamente legati fra loro caratterizzano le qualità intrinseche delle arti giapponesi: l'osservazione di un petalo di ciliegio che cede all'ineffabile transitorietà del tempo; la vista della cima innevata del monte Fuji elevarsi sopra un velato cerchio di nubi; il pellegrinaggio verso un santuario *shintō* alle pendici di un monte sacro per rivolgere un ringraziamento alle divinità che vi risiedono.[13] Immagini, queste, tanto reali quanto ideali, scritte quanto orali che risiedono nel profondo della cultura giapponese sin dagli albori, e che attraverso processi di riproduzione e rinnovamento sopravvivono nel presente. Se la natura è quindi veicolo attraverso il quale si esprimono i sentimenti più intimi dell'animo umano (raffigurare un ciliegio non significa solo dipingere una pianta, ma rappresentare anche l'espressione dell'attività umana che a essa si

[11] Occorre tenere a mente che vi sono presenti diverse eccezioni, le quali si discostano dalle rappresentazioni principali. Inoltre, alcuni motivi iconografici sono ancora oggetto di dibattito da parte degli studiosi dell'arte.

[12] TAKASHINA Shuji. *Mount Fuji in Edo Arts and Minds* in Japan Echo Inc. Vol. 30, Feb. 2003 disponibile al link: http://www.japanecho.com/sum/2003/300115.html ultimo accesso settembre 2012.

[13] G. C. CALZA, *Stile Giappone.* Torino : Einaudi. 2002 p.6

riferisce), il "luogo" diventa la dimora dove questi sentimenti prendono forma e si consumano. Esso diventa così chiara espressione del senso estetico e dell'elemento naturale legato a una stagione specifica o ad un evento particolare, tale da essere considerato celebre, e quindi simbolo ricorrente nell'immaginario collettivo. In giapponese queste località prendono il nome di *meisho* (名所), che significa appunto località celebre. Nel *pantheon* delle località celebri più ricorrenti, per citarne alcune, vi sono le cascate di Nachi a Wakayama, il pino ombroso del santuario Kasuga di Nara, il ponte di Uji, il monte Koya, le colline di Yoshino, la piana di Musashino, il santuario di Ise, e ovviamente la cima del monte Fuji, località celebre per antonomasia. La pratica di celebrare la peculiarità di una certa località attraverso opere artistiche, era già nota durante il periodo di Nara come dimostrano le numerose poesie all'interno dell'antologia poetica *Man'yōshū*.

[...]
日の本　大和の國の
鎮めとも　います神かも
宝とも　ねれる山かも
駿河なる　不二の高嶺は
みれど飽かぬかも.

Questa è la parte conclusiva di una poesia tratta dal *Man'yōshū* (metà VIII sec.) la più antica collezione di poesie giapponesi, nella quale al Fuji è attribuito il concetto di monte sacro: "[...] nella terra di Yamato (Giappone), la terra alle radici del sole, (il Fuji) è il nostro tesoro, la nostra divinità protettrice [...]".[14] La poesia è stata attribuita al poeta Takahashi no Mushimaro (VIII sec.). [15] Essendo quella del *Man'yōshū* un'epoca in cui si afferma e conclude il passaggio da una cultura orale ad una cultura scritta, è interessante vedere come il Fuji occupi un ruolo importante e celebrativo già all'interno delle prime opere scritte. Questo dato ci induce a pensare che l'immagine del Fuji inteso come "località celebre" fosse già presente nella

[14] Traduzione dell'autore.
[15] Il testo originale è il seguente: Namayomi no/kai no kuni/uchiyosuru/suruga no kuni to/kochigochi no/kuni no minaka yu/idetateru/fuji no takane ha/amakumo mo/iyuki habakari/tobu tori mo/tobi mo noborazu /moyuru hi wo/yuki mote kechi/furu yuki wo/hi mote kechitsutsu/ihi mo izu/naduke mo shirazu/kusushikumo/imasu kami kamo/se no umi to/nadukete aru mo/sono yama no/tsutsumeru umi zo/fujigawa to/hito no wataru mo/sono yama no/mizu no tagichi zo/hi no moto no/yamato no kuni no/shizume tomo/imasu kami ka motakara to mo/nareru yama ka mo/suruga naru/fuji no takane ha/miredo akanu kamo. L'originale in Giapponese si trova on-line al link: http://www.temcauley.staff.shef.ac.uk/waka0186.shtml Per la traduzione in inglese, fare riferimento a, KEENE, Donald, *The Manyoshu: The Nippon Gakujutsu Shinkōkai Translation of One Thousand Poems*, Columbia University Press, New York and London, 1969, p.215, [III:319-21]

memoria collettiva ancor prima dell'introduzione della scrittura. Uno dei motivi per il quale il Fuji è interpretato come monte sacro è dovuto all'influenza esercitata dalle numerose pratiche *shintō* che regolavano i ritmi e la vita nell'arcipelago e che fecero della natura e delle sue innumerevoli manifestazioni – rocce, alberi, cascate, fiumi, laghi, montagne - un oggetto di culto, espressioni terrene dei *kami* (termine che indica le divinità giapponesi). Il Fuji, data la sua imponenza, la sua forma simmetrica, e l'attività vulcanica - molto più attiva in epoche passate rispetto a oggi - fu sin da subito considerato come un'entità sacra. Per lo *shintō*, infatti, il Fuji è chiamato anche *yama no kami* (山の神), ″dimora degli spiriti", dei ancestrali della montagna personalizzati nella divinità di Konohana sakuya hime, discendente di Izanami e Izanagi, la coppia divina che originariamente, secondo la mitologia, ha creato l'arcipelago del Giappone. Secondo Legoff, infatti, "nelle società senza scrittura la memoria collettiva sembra organizzarsi intorno a tre grandi poli d'interesse", uno dei quali è quello dell'identità collettiva del gruppo, che si fonda su particolari miti, spesso i miti d'origine.[16] Dalla fine del periodo di Nara fino alla metà del periodo Heian l'attività vulcanica del Fuji fu particolarmente vivace, e le eruzioni si manifestarono piuttosto frequenti. Per placare l'ira della divinità del monte, in questo periodo, i santuari legati alla divinità del Fuji furono eretti numerosi lungo tutto l'arcipelago.[17] Il Fujisan hongu asama jinja (富士山本宮浅間神社) edificato nel 901 dall'imperatore Daigo situato nella località Fujinomiya nella prefettura di Shizuoka è il santuario principale rivolto alla divinità Konohana sakuya hime.

FUJI: IL LUOGO DELL'IMMORTALITÀ

Un altro significato attribuito al monte Fuji è riportato dal poeta di corte Miyako no Yoshika (834-879) all'interno della collezione di prose e poesie in stile cinese *Honchō monzui* (本朝文粋, 12 volumi, XI sec.) nella parte relativa al monte "*Fuji sanki"* (富士山記). Egli descrive il Fuji come il monte più alto del Giappone ma soprattutto come il luogo nel quale dimorano gli esseri immortali.[18] Un simile significato compare anche nel *Taketori monogatari* (竹取物語), (Storia di un tagliabambù, anonimo, X sec.), considerata come la prima opera di narrativa in Giappone. In quest'opera si riporta la vicenda di Kaguya Hime, principessa della Luna. Finita di scontare la punizione che l'ha costretta all'esilio sulla terra, alla sua partenza invia all'imperatore una boccetta con l'*elisir* dell'immortalità. Questi, addolorato dal distacco fece riporre la boccetta tra le fiamme sulla sommità del vulcano, nel

[16] Jacques, LE GOFF, *Storia e Memoria.* Torino: Einaudi. 1977 p.354
[17] Vi sono approssimativamente 1300 santuari legati alla divinità del Fuji in Giappone.
[18] TORII Kazuyuki, (a cura di) *The Spirit of Japanese – The Beauty of Mount Fuji*, Nagoya : NHK Nagoyahōsōkyoku 1998, pp.36, 248

punto in cui terra e mondo celeste s'incontrano. Come dimostra questo racconto il monte Fuji viene così considerato fonte dell'immortalità, luogo sacro dove il fuoco - della vita - non si spegne mai.[19] Infatti, Fuji se scritto con il composto *fuji* 不死[20] assume il significato d'immortalità.

Secondo antiche cronache storiche cinesi "*Shiki*" (史記, I sec. a.c.) anche il mago Ku Fu (徐福, 255-? a.c.), il quale prestò servizio a corte durante la dinastia Qing in Cina, partì alla ricerca della pozione dell'immortalità per conto dell'imperatore cinese in direzione dei tre monti sacri a Est del continente: Hōjō (方丈), Hōrai (蓬萊) e Eishū (瀛州). Dopo un lungo viaggio fece ritorno a corte ma senza l'elisir della lunga vita. Partì così una seconda volta, dalla quale non fece più ritorno. Secondo l'antico manoscritto giapponese "*Fujikobunken*" (富士古文献) si narra sia sbarcato in Giappone intorno all'anno 210 a.c. nuovamente alla ricerca della formula dell'immortalità.[21] Dopo un lungo girovagare lungo l'arcipelago si fermò alle pendici del monte Fuji facendone la sua dimora fino alla sua scomparsa. Qui rimase estasiato dall'immagine del Fuji, alla quale accostò il monte sacro cinese Hōrai, uno dei principali monti sacri nella mitologia cinese.[22] È nella mitologia cinese, infatti, che si possono trovare le ragioni di alcuni motivi presenti nell'iconografia del Fuji. È d'obbligo quindi soffermarsi brevemente ad analizzare tali credenze.

FUJI E L'INFLUENZA DELLA CINA:

Secondo le credenze *shenxian* (神仙) all'interno delle quali confluiscono numerosi elementi taoisti, i monti a ovest (Kunlun, 崑崙) e a est (Hōjō, Hōrai, Eishū) della Cina erano considerati sacri nonché dimore degli esseri immortali.[23] In queste località ultraterrene tali esseri immortali dedicarono la propria vita alla ricerca dell'armonia con la natura, e con il raggiungimento della completezza e l'unione con l'essenza dell'universo divennero appunto immortali. Si pensa quindi che questi esseri fossero custodi della formula dell'immortalità, che come abbiamo visto in precedenza è un elemento ricorrente attribuito al Fuji sia dal poeta Miyako no Yoshika sia all'interno del Taketori monogatari. All'interno dell'antico manoscritto

[19] Tyler ROYALL, *A Glimpse of Mt. Fuji in Legend and Cult*, in "The Journal of the Association of Teacher of Japanese", Vol. 16, No. 2, Nov. 1981, pp140-165

[20] Il carattere 不 *fu* significa "non", e 死 *ji* è una delle letture del carattere che significa "morte", quindi il composto si può tradurre come "immortale".

[21] KAMIGAITO Kenichi, *Fujisan: sei to bi no yama*, Chuōkoron shinsha, Tokyo, 1982 , p.46

[22] Ibid., p.46

[23] In origine questi monti erano considerati un'unica località.

cinese "*Suikeikasuichū*" (水経河水注)[24] nella sezione che riguarda il monte Kunlun, compare l'elemento iconografico che indicherò con "tre strati" o pendii (in giapponese *sanbōgata,* 三峰型).[25] Infatti, pur essendo ancora oggetto di dibattito, sembra che l'insieme dei caratteri che compongono la parola "Konlun" possano significare "una montagna a tre ripiani" in cinese *sancheng* (三成). Essendo considerato come un monte ultraterreno, questi tre strati si collegano al monte secondo il concetto taoista dei "tre cieli". Sul piano delle speculazioni cosmologiche i taoisti credevano che gli antichi dei fossero il respiro, o il soffio inspirato ed espirato del sesto cielo, e che stessero in rapporto con la terra e con gli inferi. Al di sopra vi erano i tre cieli superiori delle divinità taoiste, con il loro soffio puro. La risalita di questi tre stadi comportava l'ottenimento di poteri spirituali e in cima a questi tre cieli vi era la dimora della divinità suprema.[26] Nel trattato cosmografico *dixing xun* (地形訓) che occupa il quarto libro dello *Huainan Zi* (淮南子), opera miscellanea ultimata intorno al 140 a.c. da un'*équipe* di letterati sotto l'egida di Liu An, nella parte conclusiva del brano il Kunlun è considerato come il luogo in cui è possibile accedere per gradi ai più alti livelli di spiritualità, secondo una "scala d'ascesi" in tre fasi, che, partendo dalla conquista dell'immortalità, accompagna l'individuo allo stato di "divinità" (*shen*, 神):

"Elevandosi ad una altezza pari al doppio di quella del massiccio del Kunlun si giunge ad un luogo chiamato Monte Liangfeng. Salendovi si diviene immortali. Raddoppiando l'altezza si giunge al luogo chiamato Xuanpu. Salendovi si acquisiscono poteri sovrannaturali che consentono di comandare ai venti e alla pioggia. Raddoppiando ancora l'altezza si giunge ai Cieli Superiori (*shang tian*, 上天), e chi vi accede è divinizzato. Quel luogo è chiamato Dimora del Supremo Sovrano (*tai di zhi ju,* 太帝之居). [27]
[*Huainan Zi IV.2v-4v*]

Basandosi su tale credenza, anche il pittore cinese Gu Kaizhi (344-406) nel trattato di pittura "*euntaisanki"* (絵雲台山記) documento che risale al periodo della dinastia Jin dell'Est (317-420) affermò il concetto che collega alla montagna sacra l'elemento di tre strati rocciosi nella

[24] La data di questo documento è incerta. Gli studiosi lo fanno risalire al periodo della dinastia dei Wei 386-534.
[25] TAKEYA Yukie*,* 2002, p.23
[26] Ibid., p.22
[27] L'edizione di riferimento è quella curata da Liu Wendian, Huainan honglie jijie, Shangwu yinjiaoshi, Beijing Daxue chubanshe, Beijing 1997, vol1, pp.431-441. Il brano è tradotto e commentato in J. Major, Heaven and earth in Early Han thought, pp.150-159. Fare riferimento inoltre a FRACASSO, Riccardo: "Visioni del Kunlun: Axis mundi e giardino edenico" in, GROSSATO, Alessandro, (a cura di) *La montagna cosmica*, Milano, Medusa, 2010. pp.99-121

parte superiore del monte.[28] Secondo Takeya, la struttura a tre strati può assumere anche un'altra sfumatura: essi corrispondono ai tre cieli nella cosmologia taoista che può essere interpretata come l'elemento che impedisce (per i comuni mortali) l'ascesa del monte poiché considerato come luogo sacro.[29]

Questi elementi furono importati in Giappone influenzando il modo in cui i giapponesi hanno rappresentato il monte Fuji, e ciò spiegherebbe le diverse analogie semantiche ed iconografiche tra il Fuji e i monti sacri della mitologia cinese. Anche Zong Bing (375-443), nel trattato di pittura, *Hua shanshui xu* (画山水序)[30] descrive il paesaggio come uno dei supporti per la realizzazione spirituale, indicandoci anche norme ben precise riguardo alla rappresentazione di tali paesaggi:[31]

[...] la forma del Kunlun e del [Picco] Liang[feng] potrà essere racchiusa in un pollice quadrato. Un tratto di tre pollici tracciato in verticale corrisponderà ad una altezza di mille passi; l'inchiostro steso in orizzontale su alcuni piedi incarnerà una distanza di cento *li*. Per tal motivo, coloro che osservano un dipinto si preoccupano soltanto della mancanza di abilità nella tipologia, e non traggono deduzioni sulla sua verosimiglianza attraverso la determinazione [quantitativa] della riduzione: ciò sarà una configurazione spontanea.[32]

Shan (山, montagna) e *Shui* (水, acqua), sono i termini cinesi per indicare "paesaggio" che nelle raffigurazioni è sempre mutevole e mai fermo, stabile o immobile. Lo *Shanshui* (in giapponese *sansui*) mostra la natura nella sua armonia universale e per gli artisti, non era così importante riprodurla realisticamente.

Secondo Takeya, il concetto dell'immortalità legato ai monti sacri in Cina, si collega al motivo iconografico dei tre (o più) strati nella rappresentazione dei monti all'interno dei paesaggi. Questi fattori si pensa abbiano influenzato le rappresentazioni del Fuji soprattutto in epoca Heian come vedremo di seguito.[33] Inoltre, è utile tenere a mente come la montagna in generale è considerata da tempi immemori come un luogo di culto, dalle grandi religioni

[28] TAKEYA Yukie*, Fujisan to nihonjin*, 2002,pp.22
[29] Ibid.
[30] L'opera è del V secolo, ed è considerato uno dei primi trattati sulla pittura. In italiano, infatti, l'opera è tradotta come "Introduzione alla pittura di paesaggio".
[31] Maurizio, PAOLILLO, *Prospettive del Vero. La Rivelazione attraverso il testo e l'immagine nella tradizione taoista nell'arte del paesaggio in Cina*, (pubblicazione mancante). Testo consultabile (in formato pdf) on-line al seguente link:
http://www.viaggidicultura.com/assistenti/14/Tradizione%20taoista%20e%20arte%20del%20paesaggio.pdf
[32] YU Jianhua, (a cura di), *Hua shanshui xu*, in *Zhongguo gudai hualun leibian*, 2 voll., Beijing, Renmin meishu chubanshe, 1998, p.583.
[33] TAKEYA Yukie, 2002, pp.15-28

abramiche alle più arcaiche tradizioni sciamaniche, dall'Olimpo dei greci allo Harā-berezaiti degli antichi persiani, dal massiccio del Kunlun in Cina, alle Colline Nere proprie alla tradizione delle tribù indiane del Nord America. Luoghi sacri, i monti, che hanno simboleggiato la continua ricerca da parte dell'uomo non solo del centro allegorico del mondo, ma anche del luogo dove raccogliere le più profonde esperienze d'ascesi, e divina rivelazione.[34] Come abbiamo visto oltre all'idea di Fuji inteso come monte divino, vi è l'idea del monte come luogo d'origine, nonché dimora degli esseri immortali, e l'assimilazione del Fuji con i monti sacri cinesi in particolare il monte Hōrai e il monte Kunlun.

Colui che per primo raffigurò visualmente il monte Fuji purtroppo non ci è dato sapere. Gli studiosi sono concordi sul fatto che il monte Fuji fosse già raffigurato all'interno delle rappresentazioni pittoriche in stile yamatoe (pitture in stile autoctono) di località celebri (*meishoe)* su paraventi di periodo Heian i quali rappresentavano per la prima volta i numerosi *meisho* di tutto il Giappone. Tuttavia, nessuno di questi esemplari raffiguranti il Fuji sarebbe sopravvissuto oggi.[35] Infatti, è dal tardo periodo Heian che in Giappone la notorietà di una località viene immortalata non solo nei versi di una poesia, o in una episodio di un racconto letterario, ma soprattutto rappresentata visivamente su rotoli, pannelli, paraventi, ventagli pieghevoli, lacche e ceramiche attraverso la pittura.[36] Le località celebri che sotto forma scritta si elevavano dai testi di una poesia o di un racconto, diventarono i soggetti principali di molteplici opere pittoriche commissionate dai ricchi mecenate e uomini di corte del tempo. Attraverso l'immagine visiva, e quindi tramite la commistione di linee, forme e colori, l'importanza del luogo raffigurato veniva magnificato, elogiato e celebrato tanto da essere riconosciuto come un genere a sé all'interno dell'arte giapponese, quello appunto del *meishoe* (pitture di località celebri). È quindi naturale se in un primo momento i pittori giapponesi non rappresentavano il Fuji in maniera puramente realistica[37], ma un Fuji "ideale", tenendo in considerazione i diversi significati attribuiti al monte elencati in precedenza. Inoltre, la concezione non solo filosofica dei monti sacri in Cina, ma anche la loro rappresentazione visuale, e le convenzioni pittoriche degli artisti più celebri dell'epoca, hanno giocato quindi un ruolo importante nelle rappresentazioni visuali del Fuji in Giappone, anche se non le

[34] Alessandro, GROSSATO, (a cura di) *La montagna cosmica*, Milano, Medusa, 2010, p.2

[35] NARUSE Fujio, *Fujisan no egakushi,* Chuokoron bijutsu shuppan, Tokyo, 2005, p.13

[36] A differenza della tradizione Occidentale, in Giappone non vi è il rapporto dicotomico tra pittura vera, propria e arti minori, in quanto i giapponesi attribuiscono un valore estetico a qualsiasi oggetto. Perciò la pittura può raggiungere l'apice della sua bellezza sia se impressa su tela, sia se impiegata sulla superficie di un ventaglio pieghevole, sia in una confezione in lacca.

[37] Fino alla fine del periodo Muromachi il centro culturale del Giappone era l'antica capitale Heian. Da lì il Fuji non poteva essere osservato direttamente. Quindi, le rappresentazioni visuali raffiguravano un Fuji piuttosto "idealizzato".

uniche. In seguito analizzerò l'evoluzione di tali forme e significati attraverso l'analisi delle opere più rappresentative dal periodo Heian in poi.

B. RAPPRESENTAZIONI DEL FUJI IN EPOCA HEIAN:

La più antica rappresentazione visuale del Fuji oggi esistente si trova all'interno dello *"Shōtoku taishi eden"* (聖徳太子絵伝) datato 1069 attribuito al pittore Hata no Munesada. (figura N.2) La rappresentazione in dieci pannelli (usati come porte scorrevoli) presenta le gesta del principe raccontate nell'omonima "*Biografia del Principe Shōtoku*" (574-622), un'opera già in circolazione nel periodo Nara. La biografia narra le gesta del protagonista dalla nascita fino alla sua scomparsa. Il principe Shōtoku occupa una posizione rilevante nella storia giapponese in quanto egli fu il promotore di importanti riforme che avrebbero consolidato l'autorità imperiale, attraverso l'adozione delle concezioni politiche cinesi da cui si ispirò per creare uno stato centralizzato, stabilendo inoltre uno stretto legame col Buddismo. Al principe Shōtoku è attribuita anche la prima costituzione del Giappone, la "*Costituzione dei 17 articoli*" emanata nel 604 con lo scopo di rafforzare il governo centrale, ispirandosi ai valori confuciani, buddisti e taoisti. La costituzione dei diciassette articoli è stata intesa anche come un modo di legittimazione della stirpe imperiale. Da quel momento, infatti, l'imperatore assume l'appellativo di *tennō* (sovrano del cielo, 天皇), il quale regna in qualità di diretto discendente della dea del sole Amaterasu, rappresentando così il legame tra Terra e Cielo, ovvero il legame fra divinità celeste e i sui sudditi. All'interno della biografia, nel volume che elogia le sue imprese, all'età di ventisette anni, grazie all'uso di poteri sovrannaturali, il principe monta in sella a un cavallo nero[38] e trasportato da un banco di nubi vola verso la cima del monte Fuji.[39]

SHŌTOKU TAISHI EDEN:

L'opera di Hata no Munesada è fortemente influenzata dalla tecnica pittorica di paesaggio cinese *seiryokusansui* (青緑山水), tecnica che prese inizialmente vita dall'estro di pittori cinesi di epoca Tang (618-907) quali Li Sixun (653-718), Li Zhaodao (inizio VIII sec.) e più tardi da Dong Yuan (934-962).[40] Tale tecnica è caratterizzata da un uso massiccio di pigmenti minerali di colore blu e verde con un'attenzione particolare per i dettagli. Questa tecnica

[38] Kai no Kurokoma, il cavallo secondo la leggenda gli sarebbe stato donato dalla regione di Kai, l'odierna prefettura di Yamanashi

[39] YAMASHITA Yoshiya, *Egakareta Fuji,* in TORII Kazuyuki (a cura di) "*The Spirit of Japanese – The Beauty of Mount Fuji*", Nagoya, NHK Nagoyahōsōkyoku, 1998, p.219

[40] NARUSE Fujio, 2005, p.13

importata dalla Cina fonda inoltre le basi per la nascita dei dipinti in stile giapponese in epoca Heian ovvero gli *yamatoe*.

Nell'opera di figura N.2 il monte Fuji è raffigurato a forma trapezoidale ad angoli quasi retti con i lati paralleli e la cima piatta. Questa forma, sproporzionata rispetto al resto del paesaggio, risalta all'interno dell'opera e conferisce al monte un valore dal carattere suggestivo. I colori non sono più sgargianti come in origine, anche se i soggetti all'interno dell'opera sono comunque identificabili. Se si osserva la parte superiore, si può intuire come la vetta sia formata da diversi strati rocciosi sovrapposti.[41] In epoca Heian le rappresentazioni che raffigurano la vetta del Fuji a più strati sono predominanti, anche se ognuna presenta delle leggere differenze nel modo in cui la cima è raffigurata, segno che non vi è ancora una regola *standard* per disegnare la vetta. La tendenza a raffigurare il Fuji a più strati sovrapposti continuerà anche nel periodo Kamakura, soprattutto all'interno delle diverse versioni dello "*Shōtoku taishi eden*" (聖徳太子絵伝).[42] In un primo momento è probabile che non vi fosse una regola ben precisa riguardo al numero degli strati da comporre sulla parte superiore del monte. Tuttavia, sembra chiaro come la rappresentazione iconografica del monte Fuji si colleghi ad elementi ricorrenti nella mitologia e nelle rappresentazioni pittoriche cinesi. Infatti, l'idea del monte a più strati sembra riprendere il concetto taoista analizzato in precedenza. Inoltre, la rappresentazione che accosta la vetta del Fuji alla figura del principe Shōtoku, è un'immagine che oltre ad avere un forte significato simbolico – la vetta più alta del Giappone nonché dimora degli dei, con accanto il principe reggente – conferisce al Fuji un aura di riverenza e mistero. Infatti, la forma ripida del Fuji e il principe Shōtoku che vola verso la cima con l'utilizzo di poteri sovrannaturali, sono due elementi che indicano come la scalata del monte da parte di un comune mortale fino a quel periodo non fosse nemmeno immaginabile.[43]

SHŌTOKU TAISHI EMAKI:

Un'altra opera di rilievo di fine periodo Heian inizio Kamakura, la quale sottolinea un 'evoluzione nella tecnica di rappresentare il Fuji la si trova nel "*Shōtoku taishi emaki"* (聖徳大使絵巻, XI sec.) custodita nel tempio Jōgūji (attuale prefettura di Ibaraki). (figura N.3) Quest'opera è considerata la più antica esistente oggi nella quale il Fuji presenta la caratteristica dei tre strati nella parte superiore. Se si focalizza l'attenzione sulla parte alta del

[41] TAKEYA Yukie, 2002, p.21
[42] Per le versioni dello Shōtoku taishi eden successive al periodo Heian fare riferimento a, TORII Kazuyuki, 1998, pp. 40-5
[43] TAKEYA Yukie, 2002, p.22

Fuji, infatti, si può vedere chiaramente come la vetta, coperta da un manto nevoso, è raffigurata da tre strati sovrapposti. Questo elemento riprende chiaramente quanto detto in precedenza riguardo alla concezione dei monti sacri secondo la mitologia cinese, e quanto riportato dal pittore cinese Gu Kaizhi nel suo trattato di pittura. La vetta del monte sacro, come per il Kunlun in Cina, riprende il concetto dei tre cieli, il cui significato tradotto in termini iconografici indica i tre strati o pendii sovrapposti nella parte superiore del monte.[44] Tale caratteristica andrà gradualmente perdendosi dalla metà dell'epoca Kamakura. Questa tecnica, secondo Takeya, getta le basi per la raffigurazione del Fuji a tre cime la quale fa la sua apparizione verso la seconda metà del periodo Kamakura.[45] Il Fuji in epoca Heian non è comunque un soggetto popolare nelle rappresentazioni visuali. Da un lato è vero che viene citato in diverse antologie poetiche e in opere letterarie come lo "*Ise monogatari"* (伊勢物語), la biografia del principe Shōtoku, il "*Sarashina nikki*" (更級日記), dall'altro sembra essere stato rappresentato solo come palcoscenico necessario di celebri episodi letterari e non come soggetto indipendente dell'opera stessa. Secondo Naruse, la scarsità di opere con soggetto il Fuji in quest'epoca sarebbe da ricondurre inoltre alla diffidenza dei pittori di corte nel ritrarre il profilo di un luogo così fortemente considerato divino, temendone quindi ripercussioni.[46]

C. RAPPRESENTAZIONI DEL FUJI NEL PERIODO KAMAKURA:

Nel periodo Kamakura vi è una leggera evoluzione della forma del Fuji: diminuiscono le rappresentazioni con la vetta formata da tre o più strati nella parte superiore, e la comparsa invece di tre cime sporgenti sulla vetta (a volte quattro cime come nell'opera "*Ippen hijirie*"). Il motivo di questo cambiamento non è ancora del tutto chiaro. Vi sono alcuni elementi che possono però fare luce su questo enigma. Ancora una volta si possono evidenziare le analogie con il monte Kunlun in Cina. All'interno del "*Kōga*" (広雅, 227) originariamente opera in tre volumi creata durante il regno della dinastia Wei (220-265) e successivamente divisa in dieci volumi durante la dinastia Sui (581-619), vi sono indicazioni secondo le quali il monte Kunlun avrebbe avuto tre vette.[47] Dal concetto del monte Kunlun a tre strati (tre cieli) visto in precedenza, vi è il passaggio al concetto del monte Kunlun a tre cime. Infatti, dalla fine del periodo della tarda dinastia Han (947-950), il monte Kunlun viene rappresentato

[44] Ibid., p.23
[45] Ibid., p.21
[46] NARUSE Fujio, 2005, p.13
[47] Ibid., p.23

convenzionalmente con tre cime.[48] Secondo Takeya, è probabile quindi che se l'immagine del monte Kunlun con tre strati fu sostituita dall'immagine a tre cime, anche le rappresentazioni del Fuji in epoca Kamakura furono influenzate da tale cambiamento.[49] Ad entrambi i monti, in quanto monti sacri, viene quindi trapiantato il concetto della vetta a tre cime. In che modo le immagini dei monti cinesi siano state importate in Giappone influenzando l'iconografia pittorica giapponese non è ancora del tutto chiaro. È probabile che le ambascerie e gli scambi commerciali con il continente abbiano fatto da ponte per l'entrata in Giappone della cultura e dei testi di pittura cinesi. Le analogie, infatti, sono tali per cui non si può ignorare l'influenza della Cina nell'iconografia del Fuji.[50]

ISE MONOGATARI EDEN:

Una delle opere più rappresentative di questa evoluzione iconografica nel periodo Kamakura è lo "*Ise monogatari eden*" (伊勢物語絵伝, XIII sec.) tratto dall'omonimo racconto "Ise monogatari" (Racconti di Ise), composto tra il IX e il X secolo. (figura N.4) La narrazione racconta le avventure amorose del protagonista - riconosciuto dagli studiosi con il celebre poeta Ariwara no Narihira (825-880) - che costituiscono tra l'altro il "tema estetico" che permea l'intera opera. Nell'episodio numero nove dal titolo "*Azuma kudari*" (Discesa verso Est, 東下り) il Fuji è il luogo in cui Ariwara no Narihira in esilio da Kyōto, s'intrattiene ad ammirare la sagoma del monte erigersi davanti ai propri occhi, incantato dalla cima ricoperta da una sottile coltre di neve fuori stagione. L'episodio è uno dei *topoi* più ricorrenti nell'arte giapponese, soprattutto nelle raffigurazioni pittoriche anche in epoche successive. Nello "*Ise monogatari eden*", nella parte destra dell'opera si trova il protagonista a cavallo, nella parte sinistra invece si erge da una vallata (la piana di Musashino) il monte Fuji. Il dipinto è in stile yamatoe, l'opera è caratterizzata da un uso intenso dei pigmenti verde, azzurro e oro. Nella parte inferiore del Fuji sono presenti diversi alberi. La superficie del monte è divisa in due da una marcata nube, la quale sottolinea l'incomparabile altezza del Fuji rispetto al paesaggio sottostante. Se da un lato il peculiare e marcato effetto di foschia sembra dividere la scena in due parti, dall'altro costituisce proprio l'elemento di congiunzione tra le varie componenti dipinte del paesaggio. L'altezza del monte è inoltre enfatizzata dalla presenza della neve sulla vetta. L'immagine che collega la vetta del Fuji alla neve durante

[48] SOFUKAWA Hiroshi, *Konronzan he no shōsen: kodai Chūgokujin ga egaita shigo no sekai*, Chuoukoronsha, Tokyo, 1981
[49] TAKEYA Yukie, 2002, p.23
[50] Ibid., p.23

tutto il periodo dell'anno è spesso presente nella letteratura giapponese. Nello "*Ise monogatari*" il Fuji viene indicato come "Il monte che non conosce stagione" (in giapponese *toki shiranu yama,* 時知らぬ山) in quanto anche in estate si può trovare la neve sulla cima. Anche nella seguente poesia del *Man'yōshū* vi è la stessa allusione: "La neve che si appoggia sulla vetta del Fuji, non fa in tempo a sciogliersi il quindici di Giugno che nella notte torna a nevicare."[51]

La sagoma del monte è il soggetto più interessante in quest'opera: la forma è conica con i lati quasi perpendicolari che si allargano solo verso la base del monte, e gli angoli superiori smussati che formano tre cime (quella centrale più sporgente rispetto alle due esterne). Riguardo alla forma particolare del Fuji in quest'opera è interessante analizzare il "*Nurigome-bon*" (塗籠本, manoscritto dei racconti di Ise in possesso dell'imperatore Suzako 923-952). All'interno del *nurigome-bon* vi è un passo che spiega la forma della montagna indicando come la parte superiore del monte fosse più larga, mentre la parte inferiore più stretta.[52] La forma reale del Fuji non rispecchia certamente tali caratteristiche, e nessuna delle rappresentazioni visuali dello "*Ise monogatari*" riflette tali ambiguità, ma ancora una volta vi è un collegamento con il monte Kunlun in Cina. Nello "*suikeikashuichū"* nella sezione "*tōhōsakujūshūki"* (東方朔十州記) vi è una descrizione simile a quella indicata nel *nurigome-bon*. La forma del monte Kunlun è descritta, infatti, con la base stretta e la parte superiore larga:

"[…] Il monte Kunlun s'innalza per trentaseimila *li* sui territori circostanti. Alla sommità c'è un'area di forma triangolare simile a un bacino inclinato, stretto alla base e largo all'imboccatura; perciò è chiamata triangolo del monte Kunlun."[53]

L'iconografia del Kunlun annovera solo un numero limitato di opere, e le poche esistenti fanno riferimento a raffigurazioni di epoca Han. Un riferimento simbolicamente allusivo al monte Kunlun è fornito da alcuni bassorilievi tombali che raffigurano Xi Wang Mu (talvolta affiancata da Dong Wang Gong) assisa su un trono a forma di montagna come si evince da

[51] Traduzione dell'autore. Testo originale: 不二の嶺に降り置く雪は六月の十五日に消ぬればその夜降りけり. La poesia è attribuita al poeta di corte Takahashi no Mushimaro.
[52] TAKEYA Yukie, 2002, p.23
[53] Tratto dallo *Shizhou ji* (Memorie sui dieci territori), breve opera tradizionalmente attribuita a Dongfang Shuo (databile fra il V e il VI secolo.), cit. FRACASSO, Riccardo in, GROSSATO, Alessandro, (a cura di) *La montagna cosmica*, Milano, Medusa, 2010 p.110-1. La traduzione segue il testo dello *Shizhou ji* inserito nel Daozang (Canone Taoista; rist. Shanghai 1988, vol. XI, p.197).

figura N.5.[54] Il concetto del monte con la punta larga e la base stretta è un motivo che si trova legato anche all'iconografia del monte Meru. Anche il monte Meru, infatti, è descritto dai Purāṇa come segue:

" […] un cono rovesciato e conficcato al centro del piano orizzontale terrestre, la cui cima invece che restringersi si allarga sempre di più ed è esattamente il doppio della base. […] Tale forma assai singolare per un monte è invece assimilabile in termini simbolici come il riflesso invertito di una normale montagna. La ragione metafisica di tale inversione, è verosimilmente la stessa che sta alla base del mito vedico dell'*Albero cosmico* rovesciato. Il simbolo dell'*Albero cosmico* e della *Montagna cosmica* sono strettamente equivalenti, in quanto entrambi simboli dell'*Axis Mundi*. […] Lo schema a clessidra che vede congiunte per i loro vertici la montagna celeste e i suo riflesso terreno, è precisamente la stilizzazione che è stata adottata dalla tarda arte buddista per raffigurare il Meru."[55]

Secondo Takeya, il significato di queste descrizioni non realistiche enfatizzano il carattere divino del monte (Fuji, Kunlun, Meru) che in quanto sacro, non può essere avvicinato e scalato da comuni mortali. Per questo motivo nella descrizione del *nurigome-bon* il Fuji assume una forma conica con la parte superiore larga e quella inferiore stretta.[56]

IPPEN HIJIRIE:

Vi è un'altra opera importante di epoca Kamakura nella quale entra in scena il monte Fuji: è lo "*Ippen hijirie"* (一遍聖絵, 1299) attribuita al monaco En'i (?), opera in cui è rappresentata la vita del monaco buddista Ippen (1234-1289) lungo il suo girovagare per il Giappone. (figura N.6) All'interno del rotolo numero sei, il Fuji appare maestoso al centro dell'opera. La vetta è composta da quattro piccole sporgenze. La forma non è quella cilindrica a lati quasi perpendicolari alla base come invece rappresentato in opere precedenti, ed è probabilmente un'eccezione in tale epoca. Essa anticipa, infatti, la forma conica a base larga che sarà predominante in epoca Muromachi. Il Fuji si erge dal paesaggio sottostante in modo imponente, con i lati che simmetricamente si allargano dolcemente nella parte inferiore. La forma del Fuji presenta elementi di profondità, anche se non propriamente sviluppati. La forma è molto semplice, tuttavia l'importanza del Fuji in quest'opera sta nella sua grandezza:

[54] L'immagine fa riferimento a GROSSATO, Alessandro, 2010, p.96. Su una colonna della stessa tomba a Yi'nan, Xi Wang Mu è assisa su un monte con tre vette sorretto da una tartaruga.
[55] Alessandro, GROSSATO, cit. 2010, pp. 95-6
[56] TAKEYA Yukie, 2002, p.23

il monte, al centro dell'opera, si erge imperioso dal paesaggio sottostante a sottolineare l'ineguagliabile maestosità. Ancora una volta in basso, minuscolo rispetto al Fuji, si trova il protagonista Ippen a cavallo che osserva da lontano il monte. La rappresentazione, molto più realistica rispetto le opere di epoca Heian, segna anche l'evoluzione dello yamatoe tanto che può essere considerata per la prima volta come vera e propria pittura di paesaggio.[57]

Le due opere di epoca Kamakura analizzate non rappresentano solo un episodio chiave all'interno di testi letterari, ma il modo in cui i giapponesi sino a quel momento guardavano il Fuji. Dalla capitale Heian, luogo di fermento culturale nel quale hanno preso vita le opere letterarie più importanti dell'epoca come appunto lo "*Ise monogatari*", il Fuji non era un soggetto visibile a occhio nudo. I pittori e poeti di tale epoca quindi raffiguravano un Fuji "ideale". Questa distanza geografica prende forma all'interno di tali opere concretizzandosi nella distanza tra il protagonista e il monte. Infatti, Narihira, celebre poeta ma comune mortale, ammira da lontano il Fuji che s'impone su tutto il paesaggio e così fa Ippen. Durante il periodo Heian il Fuji era ancora pericolosamente attivo a causa delle frequenti eruzioni. All'immagine del Fuji vi è quindi non solo l'ammirazione e devozione in quanto monte sacro, ma anche timore per la sua pericolosità. La forma stessa come spiegato nel *nurigome-bon* accentua il fatto che il Fuji non sarebbe inteso come un monte avvicinabile da comuni mortali, ma da osservare e venerare da lontano.[58] Solo a partire dal XII secolo il Fuji diventa meta per l'ascesi spirituale dei discepoli dello *shugendō* (forma ascetica giapponese praticata prevalentemente sui monti) e quindi luogo che può essere raggiunto da un comune mortale. Il personaggio rappresentativo è Matsudai Shōnin (1103-?) il quale per primo costruì il tempio dedicato al Budda Dainichi (大日寺) in cima al monte (1149).[59] Da quel momento il Fuji venne considerato sia la dimora della divinità shintō Konohana sakuya hime, sia come luogo per la ricerca dell'illuminazione, in seguito inteso come paradiso della *Terra Pura* del Buddha Amida per la scuola *Jōdo*. Matsudai raggiunse lo stato di *buddità* quando ancora in vita tanto che in seguito sarà venerato come Daitōryō Gongen. Questo episodio dà il via alla pratica d'ascesi spirituale dello *Murayama shugendō* che si svilupperà principalmente verso la fine del periodo Kamakura, soprattutto grazie alle pratiche d'ascesi del personaggio chiave Raison (XIV sec). È grazie a lui, infatti, se il Fuji diventa un luogo d'ascesi spirituale rivolto anche

[57] IENAGA Saburo, *Painting in the Yamato style*, traduzione di John M. SHIELDS. - New York : Weatherhill ; Tokyo : Heibonsha, 1973. pp.126
[58] Earhart H. BYRON, *Mount Fuji and Shugendō*, Japanese Journal of Religious Studies 1989 16/2-3, p.207
[59] Ibid., p.209

alle persone comuni.[60] Il diffondersi dello *Murayama shugendō* anticipa anche i numerosi culti del Fuji che fioriranno in epoca Edo soprattutto con Kakugyō e Jikigyō Miroku.[61]

Vi sono altre immagini riguardo al Fuji in periodo Kamakura esistenti oggi. Molte sono rappresentazioni delle biografie del principe Shōtoku e del monaco Ippen. Analizzandole si evince come l'immagine del Fuji non sia ancora standardizzata nelle rappresentazioni pittoriche, e quindi raffigurato secondo diverse tecniche. Inoltre, se è vero che sin nelle prime rappresentazioni il Fuji è un soggetto rilevante all'interno di tali opere, tuttavia non può essere considerato come il soggetto principale dell'opera stessa. L'attenzione non è rivolta principalmente verso il Fuji, ma all'intera composizione. Dalla fine del periodo Kamakura, invece, il Fuji incomincia a ricoprire un ruolo centrale all'interno delle rappresentazioni che lo raffigurano.

D. RAPPRESENTAZIONI DEL FUJI IN EPOCA MUROMACHI:

Il periodo Muromachi segna nuovamente l'evoluzione iconografica del Fuji. Gli angoli alla base del monte si fanno più acuti, allargando la base, allontanandosi quindi dalle rappresentazioni precedenti che raffiguravano il Fuji a forma quasi cilindrica. Le rappresentazioni che ritraggono il Fuji a lati quasi perpendicolari diminuiscono sensibilmente. L'elemento invece che resta, e che è anzi enfatizzato maggiormente è la vetta a tre cime. Nel periodo Muromachi, infatti, si stabilisce la convenzione di rappresentare il Fuji a tre picchi. Questa convenzione si sviluppa soprattutto all'interno dei *Fuji mandara,* (ovvero *mandala* buddisti il cui soggetto è il monte Fuji). Non solo i *Fuji mandara* si rifanno a questo elemento, ma come vedremo anche altre opere di carattere non necessariamente religioso come per esempio le "*Otto vedute del Fuji*" (富士八景図, 1530) di Shikibu Terutada o la pittura monocroma di Zean. Infatti, sia lo yamatoe sia la pittura di paesaggio ad inchiostro nero (*suibokue*) raffigurano il Fuji a tre cime.[62] Vi sono però tre diverse tecniche che rappresentano questa caratteristica (fare riferimento allo schema iniziale dell'evoluzione della forma del Fuji in epoche storiche).

FUJI MANDALA E SHUGENDŌ:

Dal periodo Muromachi, il monte Fuji non è più soltanto un elemento paesistico rappresentato con lo scopo di illustrare celebri episodi letterari, esso diventa anche soggetto

[60] Ibid., p.211
[61] Queste due figure saranno affrontate nel capitolo successivo.
[62] YONEYA Masaru, *Fuji no shinkō to sono bijutsu,* in TORII Kazuyuki, 1998 p.232

centrale dell'opera stessa.[63] Con il progressivo trasferimento del potere politico nella regione del Kantō, le opportunità di osservare il Fuji dal vero si fecero più frequenti. Il Fuji s'impose quindi come soggetto paesistico preminente lungo i percorsi che collegavano il Kansai al Kantō, diventando un'icona di rilievo da rappresentare. Inoltre, con il fiorire delle pratiche d'ascesi spirituale dello *Murayama shugendō*, principalmente diffuse tramite la figura del monaco Raison, il Fuji aprì le porte ai pellegrinaggi di massa.[64] Se nel periodo Kamakura i pellegrinaggi erano rivolti a un stretta cerchia di persone, con Raison e lo sviluppo dello *Murayama Shugendō* il Fuji – ora inteso anche come cancello d'ingresso per accedere all'altro mondo, nonché dimora del Buddha cosmico *Dainichi nyōrai* – diventa uno dei principali luoghi d'ascesa spirituale di un grande numero di fedeli in cerca di salvezza e illuminazione.[65] Infatti, se nello shintō le montagne, quindi anche il Fuji, erano viste come luoghi nei quali risiede il divino, e conseguentemente, come protettrici della comunità, nel buddismo esoterico erano intese come luogo per la realizzazione della *buddhità* e la salvaguardia del paese.[66]

Il Buddismo esoterico – diffusosi in Giappone principalmente tramite l'opera di Kūkai (774-835), monaco fondatore della scuola esoterico buddista denominata *Shingon* – fu eretto sul principio che i due aspetti del Buddha – sia il principio cosmico immutabile, la realtà ultramondana del Buddha, sia l'attiva e fisica manifestazione del Buddha nel mondo terreno – sono una cosa sola, unica. Siccome la verità dell'ordine universale, contenuto nel rapporto tra il Buddha cosmico e tutte le sue manifestazioni terrene, non può essere conosciuta solamente tramite la parola, uno dei metodi per capire e raggiungere questa *verità* fu cercare di comprenderla visualmente e simbolicamente. Col fine di raggiungere questo obiettivo, ed aiutare la meditazione, il buddismo esoterico impiegò il *mandala* - strumento già utilizzato in Cina e ancor prima in India dove ha origine anticamente - per esprimere appunto l'ordine dell'universo connesso alla natura ineffabile del Buddha. Vi sono diverse tipologie di mandala, e non tutte hanno come soggetto il monte Fuji. Dal punto di vista visuale, rappresentazioni simili alla categoria del Fuji mandala possono essere considerati lo *Ise mandala*, *Hakusan mandala*, *Kumano mandala* e il *Kasuga mandala*. Tutte località celebri e strettamente legate al discorso religioso dove spesso gli elementi visuali si ripetono. Tuttavia come accennato in precedenza il Fuji assume un ruolo di rilievo nell'iconografia buddista, raggiungendo l'apice verso la fine dell'epoca Muromachi e inizio periodo Edo. Come

[63] TAKEYA Yukie, 2002, p. 24
[64] Se è vero che con Raison il Fuji diventa meta di numerosi pellegrinaggi, il fenomeno di "massa" si presenterà principalmente solo con il culto del Fuji diffuso da Kakugyō in periodo Edo.
[65] Byron H. EARHART, 1989, p.211
[66] Allan, G., GRAPARD, *Flying Mountainsand Walkers of Emptyness: Toward a Definition of Sacred Space in Japanese Religions*, in History of Religions, Vol.21, No. 3, Feb. 1982, p.203

vedremo, i *Fuji mandala* definiscono il percorso sia spirituale sia geografico del pellegrino alla ricerca della *buddhità* verso il monte Fuji. Tali opere considerate come raffinate opere d'arte, erano in un primo momento accessibili solo ad una minoranza di ricchi mecenate, uomini di prestigio e monaci, mentre successivamente si diffusero anche tra gli strati sociali più bassi della popolazione, soprattutto tra i fedeli.[67] In passato si pensa ne esistessero grandi quantità, tuttavia i *Fuji mandara* di periodo Muromachi esistenti oggigiorno sono solo alcuni esemplari.

MANDALA DI UN PELLEGRINAGGIO AL MONTE FUJI:

Tra i più celebri vi è il "*Mandala di un Pellegrinaggio al Monte Fuji*" (Fuji sankei mandara) attribuito a Kanō Motonobu (1476-1559), figura di spicco della scuola Kanō. (figura N.7) All'interno dei Fuji mandala meglio conservati è uno dei più rappresentativi: esso ci fornisce un esempio dell'ordine spaziale generato dalle priorità religiose e ci aiuta a capire come l'immagine del Fuji si sia diffusa nell'ambiente religioso. In questa rappresentazione il monte Fuji troneggia immobile ed imponente sul paesaggio sottostante al centro della scena. L'impaginazione verticale suggerisce come il punto focale della raffigurazione, luogo d'ascesi spirituale, sia proprio la sommità del monte.[68] La raffigurazione include elementi naturali dotati di significati religiosi. La strada non è rappresentata chiaramente poiché sono i vari ponti, fiumi, corsi d'acqua, curve zigzaganti, ed altri elementi di carattere simbolico che ne delimitano la percorrenza. Le imbarcazioni e i ponti, infatti, suggeriscono l'entrata in un'altra dimensione, a sottolineare come il viaggio rappresentato del pellegrino – sia esteriore sia interiore – passi attraverso l'esperienza del ciclo partenza, morte e rinascita. I ruscelli, i fiumi e gli altri riferimenti all'acqua evocano la purificazione, mentre i *torii* segnalano l'entrata nel luogo consacrato.[69] Il sole e la luna compaiono contemporaneamente alla stessa altezza ai due lati del Fuji, richiamando l'attenzione su una cosmogonia non-duale, lontana dalla dicotomia convenzionale.[70] Una sottile ma consistente scia di nubi ci accompagna dalla parte inferiore dell'opera ad osservare la cima del monte, dove ad aspettare e ricompensare la lunga scalata del pellegrino vi sono tre figure divine: da destra a sinistra appaiono Dainichi, Amida e

[67] YONEYA Masaru, 1998, p.233

[68] Un termine buddista che viene attribuito alla sommità del monte è *zenjō* che significa anche "perfetta meditazione", dove vi è l'unione del meditante con l'oggetto della meditazione.

[69] È interessante notare come elementi sia di carattere buddista sia shintō s'intrecciano nella stessa opera indicando ancora una volta la proprietà ambivalente del Fuji.

[70] Laura, NENZI, *Excursion in Identity: Travel and the Intersection of Place, Gender, and Status in Edo Period*, University of Hawai'i Press, United States of America, 2008, p.27

Yakushi.[71] L'illustrazione, di fatto, si presenta come il ritratto dinamico della "ricerca per il sacro". Il percorso prende il via nella parte in basso della figura dove sono raffigurati in sequenza i luoghi meta del pellegrinaggio tipo: il punto di vista della raffigurazione è identificato con la località di Miho no Matsubara dove prende forma la baia di Suruga; in basso a sinistra è rappresentato il tempio Seikenji (tempio Zen della scuola Rinzai); proseguendo, si passa attraverso diversi livelli di santità delimitati dalle forme sottili e allungate delle nubi con sosta alle sorgenti termali di Wakutama per compiere le abluzioni rituali; dopodiché troviamo il santuario *Fujisan hongū asama taisha* (富士山本宮浅間大社), seguito dal *Murayama asama jinja* (村山浅間神社), lo *Hachiman jinja* (八幡神社), e infine il *Dainichitō* (大日堂); il percorso dei fedeli continua fino al raggiungimento dell'Illuminazione che si manifesta una volta arrivati in cima al Fuji. Lungo tutto il percorso (vetta inclusa) compaiono numerosi i pellegrini vestiti con gli usuali abiti bianchi cerimoniali. Rispetto alle opere di epoche precedenti questo elemento ci indica come il Fuji non è più un monte osservato da lontano, ma un monte la cui ascesa è possibile, anche per i comuni mortali. Infatti, dal periodo Muromachi, la sommità del Fuji è considerata come la dimora del Budda Amida, ovvero la divinità della *Terra Pura*, una sorta di paradiso buddista dove il fedele può raggiungere l'illuminazione. Tale illuminazione, per quanto riguarda la scuola *Jōdo* (una delle più diffuse dal periodo Kamakura), non è una realtà distante, tale da richiedere innumerevoli reincarnazioni, ma un obiettivo raggiungibile nella vita attuale. Il raggiungimento di tale illuminazione è enfatizzato nell'opera anche attraverso l'uso del colore oro per la superficie del monte, che assume non solo una funzione decorativa, ma evoca anche l'idea di un luogo eterno, incorruttibile, inalterabile. I riferimenti a località realmente esistite e tappe obbligatorie dei pellegrinaggi compaiono numerose e conferiscono a tale opera anche la funzione di mappa. Le mete durante l'ascesa erano ben stabilite, e fino al periodo Edo il percorso principale su cui si poteva accedere fino alla vetta del monte era proprio quello rappresentato in quest'opera, ovvero il percorso stabilito in precedenza dai fedeli dello *Murayama Shugendō*.[72] La rappresentazione di queste località ha anche favorito lo sviluppo economico delle località stesse le quali ospitavano grandi folle di fedeli soprattutto nei periodi estivi.[73]

[71] Andrew, BERNSTEIN, *Whose Fuji?. Religion, Region, and State in the Fight for a National Symbol*, in Monumenta Nipponica, Vol. 63, No, 1, Spring 2008, pp.51-101

[72] Per quanto riguarda i dettagli sui pellegrinaggi al Fuji si rimanda all'opera AOYAGI Shuichi, *Fugaku tabi hyakkei: Kanko chiikishi no tameshimi*, Kadokawa shoten, 2002

[73] YONEYA Masaru 1998, p.232

Uno degli elementi di maggior interesse per quanto riguarda la forma del Fuji è proprio la vetta, chiaramente composta da tre diversi monti separati ma simmetrici che si diramano dalla stessa base. In cima ad ognuna delle tre sporgenze sono rappresentati da destra a sinistra le divinità buddiste Dainichi, Amida e Yakushi. Questa triade compare nella maggior parte dei *Fuji mandala* e per tale motivo la forma del Fuji con tre vette nella parte superiore assume grande popolarità, diventando un elemento iconografico convenzionale. I tre picchi alludono alla dottrina buddista *isshin sangan* (一心三観), un concetto importante il quale enfatizza la pratica della "*triplice contemplazione in un singolo pensiero*", inteso come "causa" per la realizzazione delle tre verità del budda. Il triplice corpo del Budda simboleggia, infatti, l'illuminazione raggiunta come effetto di tale realizzazione.[74] Secondo Naruse, invece, il motivo della vetta a tre cime, nasce dalla veduta del Fuji dal santuario *Fuji hongū asama taisha* (富士山本宮浅間大社) il santuario principale rivolto alla divinità del monte.[75] Motonobu in questa opera non ha tentato di riprodurre in maniera razionale e naturalistica il paesaggio, in quanto i simboli raffigurati hanno un significato essenzialmente rituale, sacro, in armonia col canone religioso, appartenenti ad una dimensione più profonda dell'animo umano, anche se tuttavia compaiono località realmente esistite. Per rendere il proprio messaggio più chiaro ed intuibile, i *mandala* in generale non si astengono dal manipolare a piacimento la geografia del paesaggio che rappresentano.[76] Quest'opera, come altri *Fuji mandala*, lascia spazio più al carattere cerimoniale e solenne dell'immagine piuttosto che all'accuratezza dei dettagli conferendo all'elemento visuale un carattere sovrannaturale. Queste pitture di carattere religioso erano concepite per approfondire la coscienza umana della dimensione spirituale dell'esistenza: erano una sorta di esortazione visuale a riflettere sulle verità del buddismo.

LE *OTTO VEDUTE DEL FUJI* E *FUGAKUZU*:

Nel periodo Muromachi il monte Fuji non è soltanto il soggetto principale di opere di carattere religioso. Esso è rappresentato anche nella pittura di paesaggio ad inchiostro di stile cinese (epoca Song). Le "*Otto vedute del Fuji*" considerata la più antica serie esistente di vedute del Fuji, è attribuita al pittore di scuola Kanō Shikibu Terutada (XVI sec.) la cui biografia non è ancora del tutto chiara. (figura N.8) Quest'opera segna la nascita delle rappresentazioni del Fuji in serie, una tendenza che raggiungerà il culmine nel periodo Edo

[74] Jacqueline, I. STONE, *Original Enlightenment and the Transformation of Medieval Japanese Buddhism*, University Hawaii Press, illustrated edition (1999/10), p.131
[75] NARUSE Fujio, *Nihonkaiga ni okeru Fujizu no teikeiteki hyōgen nitsuite*, in "Bijutsushi" No.112, 1982.
[76] Laura, NENZI, 2008, p.27

con artisti come Hokusai e Hiroshige. Le "*Otto vedute del Fuji*" di Shikibu Terutada si rifanno alle "*Otto vedute del Xiaoxiang*", una località celebre nell'arte cinese. La pittura a inchiostro di paesaggio importata dalla Cina ha enormemente influenzato la pittura giapponese, soprattutto tra gli esponenti della scuola Kanō. La serie di Terutada rappresenta il Fuji da otto diverse angolature in maniera del tutto personale. Infatti, la forma del Fuji cambia a seconda della stagione e del momento della giornata in cui il Fuji viene rappresentato. Tuttavia l'elemento che accomuna tutte e otto le vedute è la cima a tre punte, segno iconografico ricorrente nel periodo Muromachi. Esse non sono distanti, separate, astratte come nel *Fuji mandala* analizzato in precedenza, ma convergono simmetricamente verso il centro. L'opera suggerisce come l'elemento delle tre cime fosse ormai un elemento convenzionale nelle rappresentazioni del Fuji.

Vi sono altre opere che s'ispirano alle "*Otto vedute del Xiaxiang*" o più generalmente alla pittura di paesaggio cinese all'interno delle quali il Fuji entra in scena. Una di queste è l'opera dal titolo "*Fugaku zu*" attribuita al pittore monaco buddista Zean (fine XV sec.). (figura N.9) Le opere di Zean si possono considerare molto vicine alle pitture di paesaggio (di stampo cinese) del maestro Sōami (?-1525).[77] In questa rappresentazione in stile cinese ad inchiostro nero la sagoma del Fuji s'impone pallida al centro dell'immagine. Anche in quest'opera la vetta presenta tre piccole cime rotondeggianti. La rappresentazione è una veduta naturalistica realizzata con una tecnica che attraverso l'uso calibrato delle gradazioni d'inchiostro nero crea l'illusione della profondità, tipica della pittura di paesaggio di matrice buddista zen, dove a spazi pesantemente marcati di nero si alternano spazi solo leggermente sfiorati dal pennello.[78] È interessante notare come all'interno di questo tipo di rappresentazioni a inchiostro di matrice buddista zen, il Fuji, simbolo per eccellenza giapponese, sia permeato invece da un'atmosfera di carattere cinese.

FUJI E MIHO NO MATSUBARA:

In epoca Muromachi si afferma anche la tendenza a rappresentare il Fuji con vista dalla località di Miho no Matsubara (prefettura di Shizuoka). Miho no matsubara era già conosciuta in epoche precedenti come *meisho,* tuttavia dal periodo Muromachi tale veduta con scorcio della baia di Suruga, il tempio Seikenji, e il Fuji sullo sfondo diventa un'immagine

[77] YAMASHITA Yoshiya, 1998, p.220

[78] Mentre gli occidentali, dal XV secolo in poi, hanno ritenuto che la prospettiva *monofocale* (quindi a un solo punto fisso nell'immagine come via di fuga della prospettiva) fosse un modo naturale per rappresentare lo spazio, gli artisti cinesi da cui le pitture di paesaggio giapponesi prendono ispirazione, hanno saputo creare l'illusione della profondità fin dal decimo secolo. Tuttavia, essi hanno realizzato anche grandi decorazioni pittoriche le cui numerose immagini non possono essere viste contemporaneamente, e di certo non da un solo punto. Il potere della corte imperiale cinese infatti si basava su un diverso sistema di potere-conoscenza, che non richiedeva il punto di vista prospettico.

convenzionale nelle rappresentazioni pittoriche. Come abbiamo visto in precedenza anche il *Fuji mandala* di Motonobu è raffigurato da tale prospettiva. Per quanto riguarda lo yamatoe anche il "*Fuji miho no matsubara zu byōbu*" si rifà a questa convenzione. (figura N.10) Esso è una coppia di paraventi composta da sei pannelli ciascuno dipinti a inchiostro, colori e foglia d'oro su carta, considerata come la più antica coppia di paraventi in cui è combinata l'immagine del Fuji e la località Miho no Matsubara in ordine da destra a sinistra.[79] Nel paravento di destra, in alto a sinistra la sagoma del Fuji appare completamente bianca accerchiata da una foschia di nubi d'orate che permea il carattere raffinato dell'intera opera. Caratteristica dello yamatoe è infatti la rappresentazione di immagini capaci di evocare un senso di commozione provocato dai "misteriosi" mutamenti stagionali e climatici che regolano le vite degli abitanti e colorivano i paesaggi intorno alle città, concretizzandosi artisticamente attraverso forme fluide, ma chiare, scorrevoli ma precise. La forma del Fuji è quasi triangolare, le linee sono dolci e la vetta presenta la caratteristica di tale epoca sottolineata in precedenza, ovvero tre piccole cime una accanto all'altra. Al di sotto del monte vi è il tempio Seikenji avvolto da rigogliosi alberi di ciliegi in fiore. Ancora più in basso vi è un fitto bosco di pini dal quale poco distante, distaccato dal resto del gruppo vi è un albero solitario, più grande rispetto agli altri, riconosciuto come il celebre "*Pino del manto di piume"* (Hagoromo no matsu). Nel paravento di sinistra, invece, si riconosce il cancello di Kiyomigaseki e il fiume Tamoegawa. L'opera nel suo intero può essere considerata come pittura di genere, con l'accento posto però sulla bellezza del paesaggio rappresentato.

In epoca Muromachi, quindi, il monte Fuji appare nelle rappresentazioni pittoriche sia in stile yamatoe, sia in quelle ad inchiostro nero in stile cinese (*suibokue*), ed anche nelle raffigurazioni di carattere religioso (*Fuji mandala*). Il Fuji assume temporaneamente la caratteristica delle tre cime, rappresentato con linee dolci a forma quasi triangolare. Come accennato in precedenza, l'iconografia buddista ha giocato un ruolo chiave nelle rappresentazioni del Fuji caratterizzando la vetta con le tre sporgenze simmetriche. Tuttavia non è ancora del tutto chiaro il motivo di una simile caratteristica anche in altre opere non necessariamente di matrice religiosa. Naruse afferma la possibilità che la vetta raffigurata a tre cime simmetriche, convergenti verso un unico punto centrale dove la cima centrale è leggermente più alta rispetto le altre, sarebbe da ricondurre da: in primo luogo alla reale veduta del Fuji dal santuario *Fuji hongu asama jinja*, e in secondo luogo, all'ideale estetico di bellezza conferito dalle tre sporgenze, caratterizzate appunto da semplicità e simmetria.[80] Secondo Takeya, invece, esso è da ricondurre all'iconografia dei monti Cinesi analizzati in

[79] TORII Kazuyuki 1998 Pp. 246
[80] NARUSE Fujio, 2005, Pp.49

precedenza. Inoltre una delle ipotesi considerate è quella che vede nel *kanji* di montagna un elemento d'influenza nell'iconografia del monte. Infatti, il *kanji* di montagna 山 (in giapponese *yama* o *san* a seconda se usato in un composto o singolarmente) si scrive disegnando tre linee verticali dove spesso quella centrale è leggermente più alta rispetto le altre due rimandando quindi all'immagine del Fuji a tre vette. La montagna nella cultura giapponese è già di per sé un luogo dove risiede il divino, ma in particolare il Fuji data la sua imponenza e maestosità sembra aver prevalso già in epoca antica sugli altri monti prendendo l'accezione che lo designa come "La montagna" con l'articolo maiuscolo, quindi di maggior importanza rispetto gli altri monti. Per questo motivo raffigurare il monte con tre vette avrebbe evocato subito tutto il complesso immaginario riguardo al Fuji inteso come monte sacro per eccellenza. Tuttavia questa teoria sembra non aver convinto gli studiosi di maggior rilievo in questo campo. Il motivo del Fuji a tre punte, quindi, è ancora oggi oggetto di dibattito. Nonostante tutto, a partire dal periodo Tokugawa, questa convenzione perde popolarità (anche se non sparisce) lasciando spazio ad una maggiore interpretazione personale dell'artista, anche se non verrà del tutto abbandonata.[81]

[81] L'immagine del Fuji a tre punte è un motivo ricorrente anche in epoca contemporanea soprattutto in oggetti quali souvenir.

Capitolo 2

FUJI IN EPOCA TOKUGAWA:

"The way we see things is affected by what we know or what we believe." JOHN BERGER

A. RAPPRESENTAZIONI DEL FUJI IN EPOCA TOKUGAWA:

Il periodo Edo (1600-1868) costituisce una lunga fase della storia giapponese in cui il potere fu detenuto dalla famiglia Tokugawa che portò pace e stabilità al paese. Le arti e i mestieri fiorirono non solo nella capitale ma, grazie alla stabilità sociale, in tutte le province. Il periodo prende il nome dalla città di Edo, l'odierna Tokyo, e fu un'epoca che vide una grandissima diffusione della cultura popolare, anche se la classe nobile e quella dei guerrieri erano ancora fruitrici di una vasta produzione di arte decorativa di elevato livello. In epoca Tokugawa la classe dei *bushi* o *samurai* (guerrieri) manteneva la propria posizione in cima alla scala sociale, seguita dagli agricoltori, dagli artigiani e nel gradino più basso dai mercanti. Ma, mentre una fiorente economia si diffuse da un capo all'altro del paese, le due classi superiori andarono incontro a gravi rovesci economici, intanto che la classe mercantile iniziò a sperimentare un'era di benessere priva di precedenti. Con l'inizio del XVIII sec., infatti, i commercianti, che fino ad allora formavano la classe più disprezzata ma allo stesso tempo la più ricca, poterono affermare la propria indipendenza sociale e soprattutto culturale.[82]

L'epoca Tokugawa segna anche l'ennesima svolta nell'iconografia del monte Fuji. Dal periodo Heian in poi, il monte sacro è un soggetto ripreso spesso nella narrativa, nei culti religiosi, nelle arti figurative, nell'oggettistica, nelle credenze folkloristiche, così che in periodo Edo ognuno era a conoscenza del monte. Non a caso da questo periodo la produzione d'immagini rivolte al monte si arricchisce notevolmente grazie alla nascita di nuove influenze pittoriche, allo sviluppo di nuove tecniche, al *revival* di temi del passato, all'incontro con l'occidente, ad un periodo che vede trasformazioni politico culturali, ma soprattutto grazie alle diverse interpretazioni personali da parte degli artisti stessi i quali si rivolgono non più solo ad una stretta *élite* aristocratica ma anche ad un pubblico più variegato. In quest'epoca, attraverso l'occhio dell'artista il Fuji viene "deformato", in quanto ognuno va alla ricerca della bellezza del monte a modo proprio. In questo modo l'iconografia del Fuji spezza le catene dei motivi convenzionali sviluppati in epoca Muromachi e apre la strada a nuove forme di espressione. Infatti, come analizzato in precedenza, se in epoca Muromachi la forma del Fuji subì un processo di "standardizzazione" soprattutto grazie all'influenza dell'iconografia buddista, in

[82] MURASE Miyeko, *L'Arte del Giappone*, UTET, Torino, 1992 p.270

epoca Tokugawa essa seguì un processo di "de-costruzione" o "frammentazione" in termini iconografici. Il Fuji viene ripreso da molteplici inquadrature, a volte rappresentato a forma triangolare a base larga, a volte a lati ripidi e scoscesi, a volte con una cima unica, altre volte con diverse sporgenze zigzaganti nella parte superiore (motivo iconografico più diffuso nel periodo Edo). Il Fuji non è più quella località dalla forma mitica, leggendaria, misteriosa rappresentata nelle epoche precedenti, lontana dal centro culturale. Con lo spostamento della capitale a Edo, infatti, il monte Fuji diventa uno scenario paesistico ben visibile agli occhi di molti artisti, poeti, viaggiatori, ma anche dalla gente comune che viveva nei pressi della nuova capitale. Se in epoca Heian il Fuji era raffigurato idealmente, spesso senza riferimenti realistici poiché i pittori dell'epoca risiedevano a Heian lontani dal monte, ora la maggioranza degli artisti era quantomeno consapevole delle dimensioni e della forma reale del Fuji. Alcuni celebri pittori come Ike Taiga scalarono perfino il monte, in modo da ottenerne una maggiore conoscenza. Nonostante ciò, non tutte le rappresentazioni di epoca Tokugawa si possono definire immagini "realistiche". Il Fuji, infatti, continuò comunque ad esercitare una profonda curiosità nell'animo degli artisti (e non solo) giapponesi e fonte d'ispirazione per esprimere ognuno i propri ideali estetici nonché le personali concezioni di vita. Perciò, rappresentazioni del vero come quelle di Shiba Kōkan si alternano a rappresentazioni più astratte come quelle del pittore zen Hakuin, dalle forme semplici e lineari degli ukiyoe di Hokusai e Hiroshige, a forme più complesse e sperimentali come quelle di Nagasawa Rosetsu, e poi la pittura *nanga* di Ike Taiga, quella a inchiostro monocromo di Kanō Tanyū, e quelle più astratte della scuola *Rimpa* con le quali vengono rispolverati i celebri temi letterari del passato. Ma per quale motivo il monte Fuji raggiunge una tale popolarità nel periodo Edo? In che modo diventa uno dei soggetti più rappresentati nell'arte visuale di questo periodo? Quali sono le differenze rispetto il passato e perché il monte Fuji entra nell'immaginario collettivo non solo di una ristretta cerchia di persone ma di un pubblico sempre più vasto? Data la moltitudine di opere in cui il Fuji è stato raffigurato dal periodo Edo in poi è difficile pensare di analizzarle una per una. In questo capitolo mi soffermerò quindi principalmente su quei fattori che hanno partecipato a diffondere in maniera capillare l'immagine del Fuji ad un pubblico più vasto e alle rappresentazioni visuali caratteristiche di tali fattori di periodo Edo. Sarà analizzato il rapporto tra il monte e i nuovi culti del Fuji ad opera di figure carismatiche quali Kakugyō e Jikigyō Miroku; l'immagine del Fuji come icona simbolo del Giappone all'interno degli studi *kokugaku*; il rapporto tra Fuji e il *revival* dei temi classici letterari; infine, l'immagine del Fuji all'interno di mappe, cartografie, illustrazioni e guide di viaggio. Il Fuji nell'immaginario ukiyoe e il rapporto con la fotografia saranno analizzati nei capitolo successivi.

B. FUJI: IL PILASTRO DELL'UNIVERSO:

A contribuire all'espansione dell'immagine del monte Fuji in periodo Tokugawa parteciparono molteplici fattori, uno dei quali è la diffusione capillare del culto del Fuji soprattutto nella capitale Edo ad opera di nuove figure carismatiche. Dall'inizio del periodo Edo, con il declino del tradizionale *Murayama shugendō*[83] si diffondono numerose le confraternite e le sette religiose che si ispirano al Fuji e ne fanno il luogo di culto principale delle loro dottrine.[84] In questo periodo, il culto del Fuji è principalmente vivacizzato dalle pratiche religiose di Kakugyō (1541-1646) e più tardi da quelle di Jikigyō Miroku (1671-1733), figure carismatiche ritenuti i fondatori del culto popolare *Fuji-kō* (富士講).[85] Kakugyō nacque in un'epoca marcata dal disordine, dalla fame e dalle battaglie sanguinolente caratteristiche del periodo degli stati combattenti (*sengoku,* 戦国) che terminò solo con l'unificazione del paese sotto il controllo dei Tokugawa nel 1603. Questo clima di agitazione e disordini offrì a Kakugyō l'occasione per diffondere il suo messaggio di salvezza e pace rivolto principalmente alle persone comuni, proclamandosi appunto il salvatore del Giappone.[86] Nel suo messaggio il Fuji era considerato come unica fonte di pace e prosperità, ovvero il pilastro dell'universo, montagna cosmica generatrice di armonia sociale tra tutte e quattro le classi sociali (*bushi*, contadini, artigiani, commercianti) nonché luogo dove rivolgere essenziali pratiche ascetiche e rituali religiosi.[87]

IL "MINUKI":

La più significativa espressione visuale del Fuji inteso come monte cosmico nel pensiero di Kakugyō è concepita nel *minuki* (身抜) (figura 11), un diagramma illustrato il quale presenta la forma del Fuji e le diverse forze cosmiche – il sole, la luna, le stelle – e frasi crittografate composte da originali caratteri sino-giapponesi ideati da Kakugyō stesso. Kakugyō lasciò diverse versioni di *minuki* ma non esplicite spiegazioni sull'utilizzo. Le frasi enigmatiche all'interno del diagramma assomigliano più a formule arcane scritte per essere recitate piuttosto che lette per il loro significato letterale. Queste rappresentazioni riprendono

[83] Lo *Murayama shugendō* fino al periodo Edo fu un movimento importante pichè controllava l'intera area e le vie di ascesa del Fuji dalle base alla cima.
[84] Raggiunsero fino a otto centinaia le sette e confraternite con soggetto il monte Fuji solo a Edo. NENZI, Laura, 2008, p.157
[85] *Byron, H. EARHART,, Mount Fuji : icon of Japan, Columbia, S.C. : University of South Carolina Press, 2011* p.36
[86] Tyler, ROYALL, 1981, p.252
[87] *Byron, H. EARHART* 2011, p40

il concetto dei *mandala* di periodo Muromachi già analizzati in precedenza concepiti come astratte nonché schematiche raffigurazioni del cosmo e dei suoi elementi fondamentali con la funzione di aiutare il fedele nella meditazione, o utilizzati come talismani tali da prevenire malattie ed avvenimenti nefasti. Osservare il *minuki* come atto di adorazione rendeva possibile anche per le persone comuni imitare l'ideale concepito da Kakugyō di interiorizzare la montagna cosmica nel proprio corpo (e nella propria vita), anche se solo temporaneamente e ad un livello di intensità inferiore rispetto al maestro. Infatti, Kakugyō addentrandosi all'interno del Fuji e compiendo particolari pratiche ascetiche rinasce (spiritualmente) come *pilastro dell'universo* egli stesso rappresentando l'unità tra terra e paradiso[88]. Kakugyō entrò all'interno del Fuji con l'idea di diventare parte di esso. Il monte sacro interiorizzato così all'interno del suo corpo (*mi,* 身) è estratto (*nuki,* 抜き) nella forma di mistici diagrammi, il *minuki* appunto. In tale contesto la parola *minuki* può essere interpretata quindi come (qualcosa) "estratto dal corpo".[89] L'identificare il Fuji con il corpo umano (quello di Kakugyō), per lo più un corpo di bassa estrazione sociale, è un concetto del tutto nuovo che sottolinea l'originalità del pensiero di Kakugyō il quale si discosta dalla concezione buddista dell'epoca precedente. Il rapporto tra Fuji e corpo umano raggiungerà l'apice con Jikigyō Miroku il quale, "sacrificandosi" per il bene del paese, deciderà di mummificarsi vivo direttamente nella parte centrale del monte diventando un corpo unico con esso.

Nonostante le diverse scritture all'interno di questi diagrammi schematici tali rappresentazioni dovrebbero essere guardate ed esaminate come fossero veri e propri dipinti religiosi, cercando di integrare parole e immagini. La caratteristica dominante del *minuki* è il contorno stilizzato del monte (il Fuji) al centro dell'immagine, le cui estremità si piegano verso l'interno prima di incrociarsi. Il monte è incoronato da tre dischi identificati come il sole, le stelle e luna, ognuno di essi trasportato da un gruppo di nuvole anch'esse stilizzate. Questi tre corpi celesti e la montagna rappresentano l'universo in miniatura. Il monte non assume qui l'elemento delle tre cime caratteristico invece nei *Fuji mandara* di periodo Muromachi, anche se i tre dischi al di sopra della vetta sembrano riprenderne a grandi linee il concetto. Nella parte più alta del diagramma al centro compare il nome della divinità *Ama no minaka nushi*, la principale divinità dei cieli e creatrice dell'universo nella mitologia shintō. Questa divinità compare anche nel Kojiki (711-2) e nel Nihon shoki (720), i primi documenti storici ufficiali risalenti al secolo VIII. Al di sotto sono raffigurati i tre corpi celesti, da sinistra a destra la luna, le stelle e il sole. In basso vi sono i nomi di *Izanami no mikoto* (parte

[88] Per ulteriori informazioni sulle pratiche ascetiche di Kakugyō si rimanda a ROYALL, Tyler, 1993.
[89] *Byron, H. EARHART*, 2011, p.42

destra) e *Izanagi no mikoto* (parte sinistra) divinità creatrici del Giappone. Infine, le sette colonne di caratteri nella parte inferiore del diagramma, secondo Byron, evidenziano il messaggio di armonia universale – fondamentale nel pensiero di Kakugyō – necessario anche per il raggiungimento di un'armonia sia "sociale" sia "politica" del paese.[90] Vi sono diverse interpretazioni riguardo a questo tipo di diagrammi, tuttavia, secondo Byron è chiaro come il *minuki* sottolinea lo spirito della montagna concepita come la vera fonte dell'universo e di tutto il creato – in quanto sono numerosi in questi diagrammi i riferimenti alle divinità generatrici (del Giappone e dell'universo) – e di come l'armonia nei rapporti umani potesse essere ritrovata solo attraverso una "vera lettura" di queste rappresentazioni.[91] Non solo diagrammi ma anche talismani, *maneki* ed altri oggetti di culto di uso quotidiano erano ampiamente diffusi tra i fedeli. All'interno di questi oggetti la sagoma del Fuji era spesso rappresentata in maniera stilizzata secondo diverse forme, tra le quali vi sono ancora esempi della vetta a tre cime caratteristica dei mandala di epoca Muromachi, elemento che evidenzia come in realtà certi motivi iconografici dell'epoca precedente non erano stati del tutto abbandonati.

JIKIGYŌ MIROKU E IL FUJI:

L'altra figura principale la quale riprende il pensiero di Kakugyō e del Fuji come pilastro universale come fonte di pace e armonia per il paese è Jikigyō Miroku. Jikigyō proclama coraggiosamente la fine di un'era di disordini, ingiustizie e miseria, e l'arrivo dell'era del Buddha Miroku (divinità della benevolenza e della compassione), criticando non solo i comportamenti egoistici individuali tra gli uomini ma anche la società nel suo intero per le illegalità tra classi e l'ineguale trattamento per le donne. Seppur da un lato accettava l'idea di una società divisa in classi, *bushi*, contadini, artigiani e mercanti (e quindi in parte il modello sociale Tokugawa), dall'altro ne criticava l'ordine gerarchico e le prepotenze perpetuate dai ceti più abbienti, predicando come in realtà tutte le classi dovessero aiutarsi reciprocamente.[92] Per quanto riguarda il contesto iconografico nel pensiero di Jikigyō, egli limitò l'uso di talismani e rappresentazioni visuali rispetto a Kakugyō, in quanto credeva che la fede fosse un atto interno e diretto tra uomo e divinità e che qualsiasi rappresentazione iconografica che aiutasse il raggiungimento di tale rapporto fosse in realtà un atto non autentico, di livello inferiore.[93] Il fedele, infatti, non doveva eccedere nelle pratiche religiose, ma piuttosto

[90] Ibid., p.45
[91] Ibid., p.45
[92] Ibid., p.54
[93] Ibid., p.52

concentrarsi nello svolgere il proprio dovere con umiltà e onestà nella vita quotidiana. Il culto del Fuji ad opera di Jikigyō, infatti, è un movimento popolare privo di un clero istituzionalizzato. Nel suo pensiero si afferma inoltre l'idea della superiorità del Giappone rispetto agli altri paesi indicandolo come l'origine del creato e il Fuji come perno centrale delle "tre terre" completando quanto già accennato (seppur in maniera meno marcata) da Kakugyō, ovvero il Fuji inteso come monte "senza pari tra i tre paesi", in giapponese *sangoku no ichi yama* (三国の一山).[94] Tale concetto si rifà a un'antica visione del mondo secondo la quale per i giapponesi il monte Fuji era considerato la vetta più alta dei tre paesi Cina, India e Giappone con i quali si identificava il mondo intero fino a quel momento, un concetto che viene rispolverato in epoca Tokugawa da diverse correnti sia politiche sia religiose.[95] Questo concetto come fa notare Byron anticipa le visioni nazionalistiche del Fuji che diventeranno molto più prominenti in epoche successive.[96] Con Jikigyō il Fuji diventa simbolo del Giappone concepito al centro e al di sopra di tutti gli altri paesi al mondo. Tale visione nippo-centrica/Fuji-centrica è un tema che come vedremo si svilupperà principalmente all'interno degli studi *kokugaku*.

IL FUJI IN MINIATURA:

La diffusione di culti e confraternite religiose rivolti al sacro monte è anche la ragione principale per la quale nel periodo Edo i pellegrinaggi verso il Fuji aumentano sensibilmente così da potersi definire di *"massa"*.[97] In questo contesto, raffigurazioni in stile *Fuji mandara* come il *minuki* ed altri *parafernalia* si diffondono rapidamente e in grande quantità, attraverso una produzione che sfrutta la nuova tecnica silografica, e dove il loro utilizzo viene impiegato da pellegrini anche come "amuleto virtuale" del Fuji stesso.[98] Infatti, tali raffigurazioni rappresentavano una scorciatoia ai pellegrinaggi veri e propri che duravano lunghi periodi e necessitavano grandi quantità di denaro. Gli ostacoli che si potevano incontrare nel raggiungere le diverse località lungo l'itinerario religioso restavano tuttavia numerose: avversità climatiche[99], impedimenti di natura economica, restrizioni burocratiche. Per accedere al monte sacro erano necessari permessi rilasciati dalle autorità competenti e non di

[94] Ibid., p.55
[95] ROYALL, Tyler, 1981.
[96] *Byron, H. EARHART*, 2011 p.55
[97] Tyler, ROYALL, 1981, p.253
[98] UNNO K. in un suo articolo ci segnala che alcune antiche mappe in Giappone che rappresentavano lo spazio in termini religiosi servivano come strumenti rituali in riti cerimoniali, utensili di divinazione e talismani contro i terremoti. Kazutaka, UNNO, *Maps of Japan Used in Prayer Rites or as Charms*, Imago Mundi 46, pp.65-83 1993
[99] Durante la stagione invernale il monte Fuji diventava un luogo proibitivo da raggiungere data la presenza di forti venti, ghiacciai e bufere di neve.

rado venivano negati. Per esempio, fino al 1860 alle donne non fu concesso di accedere alla parte più alta e sacra del monte Fuji.[100] Per aggirare questi ostacoli non solo venivano utilizzati rappresentazioni visuali a "portata di mano", come il *minuki*, ma incominciarono ad essere costruite vere e proprie copie in miniatura dei luoghi sacri e repliche semplificate dei pellegrinaggi lungo tutto l'arcipelago. A Edo, per esempio, apparvero in grande quantità miniature del Fuji, costruzioni – molte delle quali erette con l'utilizzo di massi di origine vulcanica trasportati direttamente dal monte – definite con il termine *fujizuka* (富士塚). Un pellegrinaggio che tradizionalmente durava diversi mesi, ora poteva essere compiuto in un giorno solo. Questo processo iconoclasta e di riproduzione sistematica dei luoghi di culto mise in discussione e trasformò la precedente "geografia del sacro".[101] Il primo *fujizuka* si pensa sia stato eretto nel 1765 da un discepolo di Jikigyō di nome Takada Fujishirō concepito come monumento di gratitudine verso il suo maestro e in commemorazione del trentaseiesimo anniversario della sua scomparsa.[102] Takada riuscì nell'intento di portare la realtà e l'esperienza del Fuji alla gente comune in modo più diretto e comprensibile come mai prima. Se fino a quel momento era il pellegrino che si dirigeva unilateralmente verso il Fuji, da quel momento fu il Fuji a "scendere" verso il pellegrino. Il mondo della fede in termini geografici mutò, e in certi casi, le immagini e le copie che rappresentavano le località sacre divennero più importanti e più ricercate delle località stesse. In "*Cronache degli eventi annuali nella capitale orientale*" (Tōto saijiki, 東都**歳**事記, 1838) Saitō Gesshin offre una lunga lista delle imitazioni del Fuji presenti a Edo, sottolineando le ragioni per le quali alcuni praticanti del culto del Fuji identificavano i surrogati del monte sacro come perfette valide alternative alla montagna originale.[103] La popolarità di queste repliche si ritrova anche all'interno di opere artistiche. Sia Hokusai, sia Hiroshige entrambi includono i *fujizuka* in diverse stampe. Una di esse è la replica del monte Fuji situata a Meguro, stampa dal titolo "*Meguro moto Fuji*", compresa nella serie "*Cento vedute famose di Edo*" (figura N.12) di Hiroshige. Attraverso l'utilizzo di un'innovativa ed elegante tecnica per la prospettiva Hiroshige fa sembrare l'imitazione del Fuji in primo piano sontuosa e gloriosa come quella originale sullo sfondo. Inoltre, nella stampa si vede un gruppo di persone in un momento di ricreazione sopra la replica, segno che afferma la popolarità di tali simulacri. Il *fujizuka* costruito a Meguro prima nel 1812 poi nel 1829 fu in realtà una replica di un *fujizuka* eretto nel 1779 nel distretto di Waseda, nella periferia di Edo, affinché potesse essere scalato anche dalle donne ed anziani. Il

[100] MIYAZAKI Fumiko, *Female Pilgrims and Mt. Fuji: Changing Perspective on the Exclusion of Women*, in Monumenta Nipponica, Vol. 60, No. 3, Autumn, 2005 pp. 339-391.
[101] Laura, NENZI,2008, p.35
[102] *Byron*, *H. EARHART,* 2011, p.94
[103] Laura, NENZI, 2008, p.157

fatto che repliche come i *fujizuka* siano state immortalate anche all'interno delle rappresentazioni ukiyoe segnala quanto il culto del Fuji fosse popolare in tale epoca. Tutt'oggi si possono trovare ancora *fujizuka* di epoche passate. Un esempio è la replica costruita all'interno del santuario *Shinagawa jinja* a Shinagawa, uno dei quartieri principali di Tokyo (figura N.13). Questo Fuji in miniatura, dell'altezza di dieci metri circa, fu eretto nel 1869 ad opera della setta del culto del Fuji denominata *marukak*ō (丸嘉講) dal lavoro manuale di circa trecento persone. In epoca Taishō, precisamente nel 1922, a causa della costruzione della statale n.1 che collega Tokyo a Yokohama l'intero monumento venne letteralmente spostato ed eretto nuovamente rispettando il modello dell'originale decine di metri più a ovest. Ogni anno il primo di Luglio nel santuario è tenuta la tradizionale cerimonia che apre la stagione per la scalata al Fuji, in giapponese *yamabiraki gyōji* (山開き行事).[104]

Nonostante il proliferare di tali repliche, un luogo solenne come il monte Fuji continuò a mantenere il proprio *status* di punto di contatto con il divino, nonché *locus* simbolo dell'identità collettiva di un paese che stava prendendo forma. Infatti, tra i numerosi culti che si sviluppano intorno al monte sacro in questo periodo, entrambe le figure di Kakugyō e Jikigyō sfruttarono l'immagine del Fuji attraverso la quale proposero non solo una soluzione alle avversità dell'uomo, e quindi promuovevano un messaggio religioso, ma indirettamente anche una concettuale legittimazione della supremazia ed identità del popolo giapponese, ovvero un messaggio che può essere inteso anche di carattere "politico".

C. FUJI E STUDI *KOKUGAKU*:

Un altro elemento importante che aiuta a comprendere la diffusione dell'immagine del Fuji nell'immaginario collettivo giapponese lo si evince dallo sviluppo degli studi nativisti, in giapponese *kokugaku*.

Durante il periodo Edo, la base ideologica della rigida gerarchia sociale adottata fu il neo-confucianesimo basato sul dualismo fra *ri (*理*)*, principio e legge per cui ogni cosa esiste, e *ki (*気*)*, sostanza e materia la quale conferisce concretezza. Tale concezione suggeriva la "via" *d*ō (道*)* di condotta dei governanti quali responsabili del benessere del popolo e del paese. Esso fu utilizzato come fondamento ideologico del regime Tokugawa soprattutto grazie alla figura di Fujiwara Seika (1561-1619) e al suo discepolo Hayashi Razan (1583-1657), in seguito fondatore della scuola *Shōheikō* nel 1630. Tale dottrina, non era solo dominante negli ambienti accademici ma regolava anche la vita quotidiana di tutta la popolazione. La

[104] Informazioni tratte dalla *brochure* del santuario stesso dove mi sono recato direttamente per verificare il sito di persona.

separazione fra le classi era dettagliatamente regolata attraverso codici di comportamento che definivano doveri, ruoli, prerogative, atteggiamenti esteriori propri di ogni classe e sotto-classe. Lo shōgun aveva pieni poteri: gestiva i conflitti tra i *daimyō*, le istituzioni religiose, gli affari esteri, il sistema fiscale, le risorse militari e disponeva della totalità dei terreni. Nel 1615 con il "buke shohatto" (regolamento per l'aristocrazia militare) i *daimyō* furono sottoposti a rigide norme, che gli imponevano di consultare lo shōgun in materia di matrimonio e successione, di non aderire al cristianesimo e limitavano il potenziamento militare. Nonostante le rigide norme che regolavano il sistema di controllo sociale da parte dello *shōgunato*, il Giappone grazie a queste riforme attraversò un periodo di sviluppo economico senza precedenti. Tuttavia, fu proprio questo clima di progresso e stabilità economica che favorì il diffondersi tra i giapponesi di un senso di auto-confidenza ed interesse nei confronti della propria cultura, il quale si sarebbe scagliato successivamente proprio nei confronti della dottrina neo-confuciana (di stampo cinese) sostenuta dal governo centrale. Con un editto dello shōgun Tokugawa Iemitsu nel 1641 fu inaugurata la politica isolazionista (*sakoku, 鎖国*) con la quale il Giappone chiuse le porte al mondo esterno per oltre due secoli (eccezione per il porto di Dejima a Nagasaki aperto al commercio con le navi olandesi e alcuni porti aperti al commercio con la Cina), ed è proprio durante tale periodo d'isolamento che il Giappone va alla ricerca delle proprie radici culturali. Questo senso di crescente interesse verso la propria cultura si concretizzò con la nascita degli studi nativisti (*kokugaku*), con i quali veniva criticato ampiamente il clima di repressione sociale gestito dallo *shōgunato* basato sul modello cinese. Radicandosi a fondo nello shintō e nell'antica letteratura autoctona questa linea di pensiero si rivolse al passato verso quella che percepiva come l'*età dell'oro* della cultura giapponese alla quale bisognava fare ritorno prendendo le distanze dalle influenze straniere. Secondo la scuola *kokugaku* il popolo giapponese era naturalmente puro e avrebbe rivelato tutto il suo splendore una volta che si fosse liberato dalle influenze straniere, in particolare quelle di carattere cinese. Il primo a criticare parzialmente i fautori della cultura cinese fu Kada no Azumaro (1669–1736), seguito dal suo allievo Kamo no Mabuchi (1697–1769) il quale scrisse molteplici opere di critica letteraria scagliandosi contro il confucianesimo e reclamando un ritorno alla cultura e ai valori nipponici. In un contesto in cui la nascita di una coscienza ed identità collettiva giapponese prese forma il Fuji assunse un ruolo essenziale. Per coloro i quali andavano alla ricerca dei simboli di un passato lontano, di un Giappone puro non influenzato da elementi culturali *altri*, il monte Fuji si prestò come icona di rilievo: geograficamente il Fuji s'impone stabile nella pianura del Kantō da tempi immemori, immutabile sin dalla creazione del Giappone e quindi un elemento

genuinamente autoctono. Sin dai tempi antichi il monte fu venerato e rispettato dalla popolazione autoctona. Esso fu immortalato e glorificato nelle poesie delle prime antologie poetiche e nell'arte in generale con continuità. Ad esso, fu inoltre rafforzato il legame con la divinità shintō Konohana sakuya hime che assunse un ruolo predominante rispetto alle altre divinità buddiste presenti nell'iconografia del monte.[105] Infatti, i numerosi culti del Fuji che si svilupparono in epoca Tokugawa (solo a Edo ne apparvero otto centinaia tra sette e confraternite) si discostarono in parte dalla dottrina buddista facendo prevalere il carattere autoctono del monte. Come accennato in precedenza, il monte Fuji fu rivalutato come *sangoku ichi no yama*, primo fra i tre paesi Cina, India e Giappone, per altezza, il più alto di tutte le terre limitrofe; per posizione, isolato ed incontrastato nel paesaggio circostante; per linea, pura ed elegante, un perfetto cono; per tipologia, un vulcano attivo quindi "vivo". Il Fuji fu quindi visto come simbolo capace di riassumere i valori autoctoni e quindi destinato a rappresentare la società giapponese soprattutto nei confronti con "l'altro".

WARE HA NIHON NO MONO NARI:

Il Fuji si trasformò nel *locus* in cui prese forma l'identità nazionale giapponese, anche se l'idea del monte come simbolo nazionalista si farà più marcata soprattutto alla fine della seconda metà del periodo Tokugawa. Un esempio di come il Fuji è stato impiegato come simbolo del Giappone nei confronti con "l'altro" (in questo caso la Cina) lo si trova nel racconto *"Fūryū shidōken den"* (風流志道軒伝) [106] pubblicato nel 1763 in cinque volumi ad opera di Hiraga Gennai (1728-1780). In un episodio del racconto il protagonista Asanoshin abitante di Edo, durante un lungo viaggio nel continente si trova presso la corte cinese dove glorifica ed elogia la maestosità del monte Fuji agli occhi dei cinesi, i quali stupiti e meravigliati da tali descrizioni, cercheranno di ricostruire invano una replica del monte. Questo passaggio evidenzia quel sentimento che andava formandosi nel XVIII secolo e che concepiva la superiorità giapponese nei confronti della cultura "altra". Ma non solo, il fatto che il Giappone sia rappresentato dal Fuji è un passo importante verso la costruzione della propria identità attraverso l'utilizzo di "simboli". Inoltre, il tentativo di esprimere la propria cultura d'appartenenza ovvero la propria identità nel racconto è evidenziata dall'espressione

[105] In epoca antica la divinità Konohana sakuya hime in realtà aveva poco a che fare con il monte Fuji, sarà soprattutto dal XIV secolo in poi infatti che il legame fra tale divinità e il monte si farà più stretto.
[106] Il testo originale è disponibile al link:
http://kindai.da.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/879494/1 (ultimo accesso Luglio 2012).

"Ware ha nihon no mono nari" (我は日本のものなり), letteralmente "Io sono una persona del Giappone" ripetuta più volte dal protagonista Asanohin. [107]

SHIBA KŌKAN E IL FUJI:

Il concetto "nazionalista" legato al Fuji si trova espresso anche nella pittura, in particolare nelle opere di Shiba Kōkan (1747-1818) il quale vide nel monte sacro un simbolo capace di esaltare e rappresentare l'identità giapponese. Kōkan, abitante di Edo, incominciò la sua carriera facendo ukiyoe di bellezze femminili. Spinto da un'insaziabile curiosità verso nuove tecniche e stili pittorici, studiò la pittura presso la scuola Kano, poi il vivido e neo-accademico stile Song della scuola di Nagasaki. Nella sua infaticabile ricerca del nuovo si dedicò a quella che diventerà la sua ossessione, il "realismo" caratteristico delle pitture occidentali, dedicandosi soprattutto alla tecnica occidentale dell'incisione su lastre di rame imparata dallo studio dei libri olandesi, dei quali fu profondo conoscitore nonché promotore. Come Gennai, anche Kōkan criticò il sistema sociale dei Tokugawa e tentò a suo modo di contribuire alla madrepatria discutendo dei benefici del paese (*kokueki, 国益*), soprattutto in relazione all'utilizzo delle immagini intese come strumenti "nazionalistici": "Come la scrittura, le immagini non dovrebbero essere usate per divertimento poiché sarebbe una perdita per il Paese".[108] Data l'influenza che Gennai esercitò sul pensiero di Kōkan non sorprende il fatto che entrambi condividessero un punto di vista comune riguardo al monte Fuji ed il ruolo che esso doveva assumere. Per Kōkan vi era, inoltre, un modo preciso di osservare la montagna (da una particolare distanza, in un determinato momento, etc.) e una particolare tecnica per rappresentarla: il Fuji doveva essere tradotto visualmente il più fedelmente possibile alla sua forma naturale.[109] Infatti, per Kōkan l'unico modo per trasmettere la grandiosità del monte era solo e soltanto attraverso la pittura in stile occidentale, in particolare la pittura di paesaggio naturalistica e realistica di stampo Olandese. Questa concezione si contrappone a quella che è sempre stata fino a quel momento la tendenza nelle raffigurazioni pittoriche di paesaggio nelle arti giapponesi. Infatti, uno dei fattori più importanti che riguarda tutta l'arte figurativa giapponese è proprio la mancanza di una corrente per così dire naturalistica rivolta alla riproduzione del vero. Nell'arte giapponese: "[…] la natura non deve essere fotograficamente

[107] Traduzione dell'autore. Julien, F.BUTTERLIN, *Imagining the Japanese Nation: The Politics of Mt. Fuji, 1760-1825*, B.A., The University of Hartford, CT. USA, 2006, p.35
[108] Traduzione dell'autore. HAGA Tooru, *Sugita Genpaku, Hiraga Gennai, Shiba Kôkan*. Nihon no meicho 22. Tokyo: Chūōkōronsha, 1971, pp.429-430
[109] Julien, F.BUTTERLIN 2006 pag.63

copiata, ma suggerita e, per così dire evocata".[110] La dimensione reale nella pittura giapponese tradizionale è provocata dal tema del dipinto, dal soggetto raffigurato, dall'allusione suggerita, dalla citazione, dalla fruizione materiale dell'opera, in quanto tutti questi elementi rimandano a un elemento del reale: un luogo, un evento, un personaggio. In altre parole, si potrebbe affermare che "la pittura giapponese non è naturalistica o realistica, anche se profondamente reale".[111] Kōkan sfida questa concezione spingendosi il più possibile verso una rappresentazione del vero, piuttosto che ritrarre il paesaggio come fosse una costruzione mentale. Questa attitudine, la quale indica una vista speculativa della natura, trova esempio in un suo disegno "*Monte Fuji dalla provincia di Suruga*" (figura N.14) che appare nella stampa "*Saiyū ryodan"*, e che sarà la fonte per una sua pittura più tarda, "*Monte Fuji*" del 1789 circa. La specificità della vista è spiegata dal testo:

"Una vista del Fuji da Kunaji-kannon. Tanto tempo fa quando Sesshū visitò la Cina, egli disegnò l'immagine del Fuji. Nessuno poteva sapere da dove egli avesse realmente visto la montagna, ma io l'ho scoperto quando ho scalato il monte Daraku a Yabe (Suruga). Sketch del 29 Marzo, 1789, *Heian Inn*".[112]

La specificità del punto di vista come prova che la veduta fosse ripresa e percepita nella vita reale valorizza il contenuto sia artistico sia pragmatico dell'opera. Allo stesso tempo, Kōkan, quasi con un occhio da *detective*, attraverso la ricerca sul campo fa chiarezza su uno dei classici e più importanti (ma anche più controversi) capolavori del celebre pittore Sesshū.[113] Anche Kōkan come Gennai cercava un modo per definire la *giapponesità* e unificare il popolo in termini culturali poiché consapevole delle diverse differenze ancora esistenti tra est e ovest del paese. Tuttavia, egli si discostò dalla maggior parte degli esponenti *kokugaku* del suo periodo, in quanto essi andavano cercando il vero Giappone investigando le opere antiche. Essi vedevano la *giapponesità* in espressioni autoctone dal valore suggestivo (in giapponese, *kotodama*, 言霊) come "*mono no aware"* (もののあわれ), ma tuttavia di poco significato per quelle persone di bassa estrazione sociale che non erano in grado di leggerle o capirne il

[110] Teruko, SAITO AVOLI, *L'Arte Figurativa in Giappone. La Pittura in Particolare*, in Cineclub Blue Gardenia, (a cura di), "*Pianeta Giappone. Immagini dall'impero dei segni*", Longo Editore, Ravenna, 1983, p.72
[111] Ibid., p.68

[112] Traduzione dell'autore. Spiegazione nel diario di sketch di Kōkan in FRENCH, C.L., *Shiba kōkan: Artist Innovator and Pioneer in the westernization of Japan*. New York, Tokyo: Weatherhill, 1974, pp.50-1
[113] Traganeou, Jilly. 2004. *The Tōkaidō Road: Traveling and Representation in Edo and Meiji Japan.* London, Routledge Curzon, pp.100-1

significato.[114] Come accennato, l'obiettivo degli studiosi *kokugaku* era quello di riscoprire una sensibilità giapponese originale, pura e libera dalle influenze straniere in modo da indirizzare il problema di coesione culturale del paese. Tuttavia, per Kōkan, rivolgersi al passato cercando soluzioni per problemi contemporanei era una perdita di tempo. Invece di spendere energie per ricreare un passato ormai svanito da tempo, egli propose invece di rivolgere l'attenzione verso il presente, la realtà facendo perno sul simbolo del monte Fuji. Kōkan era interessato alla realtà *qui ed ora* del proprio paese e voleva, come Gennai, trovare un modo tangibile per legare il territorio del Giappone frammentato politicamente e culturalmente affidandosi al potere della pittura di paesaggio di stile occidentale del XVII secolo.[115]

Durante il XVI secolo i diversi cambiamenti in ambito politico economico religioso che accompagnarono la formazione dello stato olandese conferirono nuovi significati al paesaggio. Infatti, nel tardo XVI secolo artisti come Claes Jansz Visscher (1587-1652) e Willem Buytewech (1591/2-1624) svilupparono l'arte del paesaggio la quale si focalizzava sulla rappresentazione topograficamente corretta dei paesaggi che riprendevano. Inoltre, l'affermarsi del Calvinismo nei Paesi Bassi liberò l'arte dalle opprimenti e rigide tematiche dottrinali di stampo cattolico. L'arte del paesaggio raggiunse il suo picco tra il 1630 e il 1660 attraverso le opere di Rembrandt van Rijn (1606-1669), Jacob van Ruisdael (1628-1682), e Jan van Goyen (1596-1656). Questo atteggiamento spinse l'arte olandese verso nuovi indirizzi, sia per quanto riguarda tematiche e forme, sia nei confronti della committenza, la quale ora si identificava nella ricca borghesia. La pittura di paesaggio in Olanda attraverso una concezione attiva della realtà rappresentava quei paesaggi intesi non come semplici vedute naturali ma come luoghi rappresentativi del benessere del proprio paese, finalmente libero dall'influenza straniera. La pittura di paesaggio attraverso questa nuova associazione creava nell'osservatore sia un senso d'identità personale, sia un senso di appartenenza a un più vasto insieme d'identità condivise in un unico territorio.[116] Con questa concezione Kōkan vide nella pittura realistica di paesaggio e soprattutto nel paesaggio del Fuji un simbolo capace di legare il territorio giapponese e di dare forma ad un'identità autoctona vera. Per Kōkan le immagini erano strumenti anche "politici" che incoraggiavano l'integrazione culturale del proprio paese.[117] Non solo perché ereditò l'interesse di Gennai nel monte Fuji, ma anche perché come pittore fu profondamente influenzato dall'immaginario olandese e dalla pittura di paesaggio, che Kōkan trovò una soluzione alla mancanza di simboli nazionali. Senza dubbio

[114] HAGA Tooru, 1971, p.434
[115] Julien, F.BUTTERLIN, 2006, p.66
[116] JENSEN Ann. Adams, *Competing Communities in the 'Great Bog of Europe'*, in W. J. T. MITCHELL ed. *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press, 1994, p. 44
[117] Julien, F.BUTTERLIN, 2006, p.66

egli era consapevole della funzione didattica delle immagini e del loro uso per la propaganda politica che ne veniva fatto in Europa, e da ciò prese ispirazione. Il suo messaggio era chiaro: i giapponesi possiedono collettivamente il Fuji, ed esso è il simbolo del loro paese.[118] Tra le numerose immagini prodotte durante la sua esistenza, Kōkan donò molte di esse a templi e santuari lungo tutto l'arcipelago. Certamente egli fu motivato anche dal desiderio di auto-promuoversi come pittore, ma allo stesso tempo è probabile che egli vide in queste donazioni una strategia per trasmettere la sua visione del Giappone ad un pubblico più vasto possibile, visione in cui il Fuji veniva adoperato come simbolo nazionale.[119] Un esempio di tali donazioni è l'opera "*Sōshū kamakura shichirigahama zu"*, del 1796 (figura N.15), veduta che comprende l'isola di Enoshima e sullo sfondo il Fuji ripresi entrambi dalla spiaggia di Shichirigahama (Kamakura). L'opera è marcata dal prevalente utilizzo di colori opachi, l'orizzonte è abbassato creando uno spazio illusionistico, le forme sono modellate in chiaroscuro piuttosto che disegnate delicatamente con le tradizionali linee di pennello, e le nuvole bianche fluttuano nel cielo blu. Kōkan cercò di catturare la scena come l'avrebbe immaginata un pittore europeo. Un elemento ornamentale sfavillante in *romaji* accompagna la firma in giapponese in basso a destra. Kōkan donò quest'opera al santuario Atagoyama a Edo come offerta votiva, dove fu però rimossa nel 1811 per essere trasferita al commerciante di libri di Edo dal nome Seizandō.[120] L'opera sembra essere stata rimossa per il timore che, in quanto pittura realistica in stile occidentale, potesse in qualche modo offendere le divinità del santuario e provocare eventi nefasti. È interessante notare, inoltre, come Kōkan promosse l'indipendenza e la coesione culturale del Giappone proprio attraverso la tecnica e la pittura di stampo europeo, quindi straniera.

Tuttavia, il Fuji inteso come simbolo del paese non fu suggerito solo da esponenti promotori della tecnica e dalla pittura occidentale come Kōkan e Gennai, ma anche da artisti come Nakabayashi Chikutō (1776-1853) esponente della pittura Nanga, quindi d'influenza cinese. [121] Anche se non era favorevole alla pittura occidentale come Kōkan, anch'egli concepiva il Fuji come icona principale del Giappone e, in un suo dipinto del Fuji del 1837, trattò il monte come "simbolo del pensiero popolare" giapponese. Inoltre, nei versi di una poesia legata all'immagine descrisse il monte come diretto discendente degli dei "costituendo

[118] Ibid., p.74
[119] Ibid., p.77
[120] NARUSE Fujio, 1995, p.166
[121] TAKEUCHI, Melinda, *Taiga's True Views: the Language of Landscape Painting in Eighteenth-Century Japan,* Stanford University Press, First Edition 1992, p.192

la forma del Paese". Secondo questo pensiero, quando la forma del monte equivale a quella del Giappone, il Fuji diventa il "cuore dell'identità giapponese".[122]

IL FUJI È IL GIAPPONE, IL GIAPPONE È IL FUJI:

L'appello di Kōkan rivolto alla rappresentazione reale del paesaggio e del Fuji come icona rappresentativa del Giappone non rimase inascoltato. La sua influenza si diffuse anche nell'antica capitale Kyōto. Una delle sue pitture rivive, infatti, nella "*Mappa Dettagliata del Giappone su Lastra di Rame*", (Dōsen Nihon yochi saizu) (figura *N.16)* datata 1835 circa Matsumoto Yasuoki. Questa mappa può essere interpretata come l'evoluzione del concetto e del pensiero di Kōkan. Qui non si tratta più di un frammento paesistico o di una singola veduta, ma della rappresentazione completa di tutto il territorio giapponese. Ereditata l'esperienza cartografica manifestata da due importanti cartografi dell'epoca come Ishikawa Ryūsen (attivo prevalentemente nel 1680-1713) e Nagakubo Sekisui (1717-1801), i quali portarono importanti innovazioni nel campo della cartografia in Giappone, Matsumoto Yasuoki (conosciuto anche come Gegendō, 1786-1867) pubblicò tale mappa completa del Giappone includendo diversi motivi decorativi e un'immagine paesistica del Fuji in alto a sinistra.[123] La forma allungata del Giappone taglia diagonalmente l'immagine creando due figure triangolari. Il mare è decorato elegantemente da linee geometriche e motivi nautici che si ramificano in tutte le direzioni, e da minuscoli disegni d'imbarcazioni a vela. Nella parte alta dell'immagine s'impone ancora una volta il profilo del Fuji, la cui sagoma è osservata attentamente da due anonimi viaggiatori. L'immagine è una scena ripresa da una fermata lungo il Tōkaidō.[124] Secondo Butterlin, tale scena riprende l'opera di Kōkan "*Sunshū kashiwara fujizu"* (1812), che sarebbe stata donata ad una nobile famiglia di Kyōto.[125] L'accostamento in questo caso è esaltato dall'immagine del Fuji e il Giappone intero. In questa rappresentazione il linguaggio simbolico visuale collega l'immagine di un paese intero ad una sua caratteristica topografica. Il Fuji rappresenta in sintesi il Giappone: se il Fuji è sinonimo di eleganza, imponenza, forza, bellezza, splendore, anche il Giappone è per analogia la stessa

[122] KANO Hiroyuki, *Katsushika Hokusai hitsu Gaifū kaisei: "Aka Fuji" no fōkuroa*, Tokyo: Heibonsha, 1994, pp.58-9; cit. in *EARHART, H. Byron* 2011, p.122.

[123] Per maggiori informazioni riguardo all'evoluzione della cartografia in Giappone si rimanda a Yonemoto, Marcia, "*Mapping Early Modern Japan: Space, Place, and Culture in the Tokugawa Period (1603-1868)"*. University of California Press, Berkeley, 2003. Inoltre vedere anche Unno, Kazutaka, "Cartography in Japan", Chapter 11 in vol. 2, book two of *History of Cartography: Cartography in the Traditional East and Southeast Asian Societies* (Hartley *et al.*, eds.). Chicago: University of Chicago Press, 1994

[124] YONEMOTO, Marcia, Mapping Early Modern Japan: Space, Place, and Culture in the Tokugawa Period (1603-1868). University of California Press, Berkeley, 2003, p.40

[125] Julien, F.BUTTERLIN, 2006, p.83

cosa. Come suggerisce Butterlin, "il Fuji è il Giappone, il Giappone è il Fuji".[126] Illustrazioni come la "*Mappa Dettagliata del Giappone su Lastra di Rame*" si rivolgono non più ad un solo pubblico d'*élite,* ma gradualmente ad un pubblico proveniente da strati sociali differenti e sempre più numeroso, anche straniero, e con più queste raffigurazioni si diffondono con più i significati legati alle immagini rappresentate s'inseriscono nella coscienza collettiva giapponese e non.

IL GIAPPONE, IL FUJI E "L'ALTRO":

L'idea "politica" del Fuji inteso come simbolo del paese ritorna costantemente durante tutto il periodo Tokugawa. Le rappresentazioni visuali che si rifanno a questo concetto fioriscono soprattutto verso la fine del XVIII secolo, e non solo in opere di alto livello come le pitture di Kōkan o Nakabayashi Chikutō, o nelle mappe di viaggio (destinate prevalentemente ad un pubblico di viaggiatori), ma anche nell'arte popolare dello ukiyoe. Un esempio importante è la serie di stampe di Ichiyusai Kuniyoshi "*Taiheiki eiyuden*" (1849) (figura N.17) in cui sono ripresi i personaggi principali delle leggendarie battaglie che avvennero nella seconda metà del XVI secolo in Giappone e che portarono all'unificazione del paese.[127] In una delle stampe è rappresentato il generale Fujiwara no Masakiyo (il nome vero è Kato Kiyomasa 1562–1611) seduto su un palanchino portato da due figure straniere (coreani), seminude, evidentemente soggiogate al potere di Fujiwara vestito invece con una fastosa uniforme militare. Egli indica con la punta del ventaglio la cima del Fuji che appare stilizzata in forma triangolare in alto a sinistra. La scena però si svolge in Corea, un luogo da cui è impossibile vedere il monte a occhio nudo. L'immagine rappresenta, infatti, il senso di nostalgia del generale nei confronti della madre patria, che è identificata con il Fuji appunto.[128] Questa scena è uno dei primi esempi in cui il Fuji rappresentato visualmente in un contesto geografico "altro", al di fuori dei confini territoriali giapponesi e con soggetti stranieri.

La combinazione Corea-Fuji fu importante nella creazione dell'identità giapponese e della rappresentazione dell'"altro" verso la fine del periodo Tokugawa. Un altro esempio è la stampa "*Chōsenjin raichō zu"* del 1748 (figura N.18) di Hanegawa Tōei, nella quale è rappresentata l'ambasceria coreana in marcia a Edo e la folla di giapponesi che osserva la

[126] Ibid., p.83
[127] B.W., ROBINSON, *Kuniyoshi: The Warrior Prints*, Cornell University Press, 1982, p144-5
[128] L'immagine è disponibile al seguente link:
https://www.monika-schmidt.com/japan/japanbild/t22_e.htm

sfilata.[129] L'immagine, infatti, rappresenta lo straniero all'interno dell'ambiente giapponese. La scena in cui è ripresa la marcia (distretto di Nihonbashi) è pesantemente marcata dalla tecnica della prospettiva occidentale la quale conferisce un vertiginoso senso di profondità. Il punto di fuga della prospettiva è il monte Fuji che si erge maestoso sullo sfondo e che dall'alto "guarda e controlla" lo straniero.

L'ennesima rappresentazione del Fuji come simbolo che interviene nella costruzione dell'identità giapponese rispetto la cultura "altra" è la stampa "*Nihon meizan no Fuji*" (1860 o 1861) (figura N.19) di Ikkōsai Yoshimori (1838-84). Nell'immagine sono rappresentati due *outsider* della cultura giapponese (un cinese ed un occidentale riconoscibili dagli abiti), i quali sbalorditi guardano con stupore e meraviglia la cima imponente del monte. La maestosità della vetta è sottolineata anche dal fatto che il picco nella parte superiore esce dal bordo della stampa.[130] Il Fuji è quindi il simbolo del Giappone, ma a differenza delle pitture di Kōkan, esso è rappresentato in contrasto con elementi stranieri. Queste stampe, infatti, sono tra le prime rappresentazioni visuali in cui il Fuji è rappresentato con soggetti coreani, cinesi o occidentali. In particolare, la stampa "*Nihon meizan no Fuji*" riprende un'opera precedente di Okada Hankō (1782-1846). L'opera di Okada, una pittura a inchiostro monocromo su paravento, rappresenta un olandese il quale con l'aiuto di un binocolo è assorto nell'osservare la vetta del Fuji ergersi in lontananza da un banco di nubi. Più il Fuji veniva apprezzato anche dagli stranieri più esso diventava un simbolo d'orgoglio per i giapponesi. L'apprezzamento del Fuji nei confronti dei soggetti stranieri è un elemento ripreso in maniera più forte (dal punto di vista politico) durante il periodo nazionalista in epoca Meiji. Infatti, sia Shiga Shigetaka (1863-1927) sia Kojima Usui (1873-1948) attraverso la nozione di *kokusui hozon* (preservazione dell'essenza del Paese, 国粋保存) cercarono di contrastare l'indiscriminata modernizzazione del Giappone e favorire invece il risveglio di una sensibilità estetica autoctona e l'apprezzamento per l'ambiente fisico del proprio paese, in particolare quella del monte Fuji. Esso diventò un aspetto importante del nascente nazionalismo in un periodo di grande tensione in Asia. Infatti, il lavoro di Shigetaka fu pubblicato durante la guerra sino-giapponese, mentre quello di Usui a ridosso della guerra russo-giapponese.[131] Sempre in ambito nazionalista, nell'Agosto del 1934 settanta membri (tra cui alcuni ministri e diverse figure politiche) dell'associazione "*Fujisan kokki keiyō"* issarono sulla vetta del Fuji la più grande bandiera del Giappone mai realizzata prima (367 metri quadri di superficie).

[129] L'ambasceria di riferimento risale al 1748. Furono dodici le visite ufficiali dei coreani a Edo nel periodo Tokugawa.
[130] Tale tecnica è impiegata anche sia da Hokusai sia da Hiroshige.
[131] Margret, NEUSS, *Shiga Shigetaka* in Kōdansha Encyclopedy of Japan, 1983, p.7 e 91

L'emblema del sol levante *hi no maru* (日の丸） fu eretto sulla vetta del monte accompagnato dall'inno nazionale *kimi ga yo* (君が代) cantato dalle autorità presenti.[132]

Allo stesso tempo però si apre anche un'altra interpretazione: se il Fuji è inteso come il "guardiano" del Giappone, il simbolo che ne rappresenta l'essenza nella sua totalità, allora colui che controlla il Fuji paradossalmente controlla il Giappone intero. In termini di strategie militari ciò non corrisponde al vero, ma per quanto riguarda la propaganda militare che si esprime attraverso rappresentazioni visuali tale asserzione dimostra tutto il suo valore. Infatti, durante la seconda guerra mondiale il Fuji fu impiegato dalle forze armate militari statunitensi come simbolo di propaganda per scoraggiare e demoralizzare il popolo giapponese. Nel volantino su carta (inchiostro viola) di figura N.20 si vede il Fuji letteralmente accerchiato da aerei americani. Il testo non appare nel disegno, mentre compare invece nel retro del volantino. Attraverso la diffusione capillare di questi volantini l'obiettivo era di mostrare ai giapponesi che le forze armate americane si stavano avvicinando sempre più alle coste nipponiche e che per il Giappone non vi era nessun'altra scelta se non quella di arrendersi.[133]

D. FUJI COME SPAZIO LIRICO:

Se per Kōkan la risposta al problema della *giapponesità* era da affidare a una pittura realistica in stile occidentale, per altri la letteratura e l'estetica del passato erano il punto di partenza per la riscoperta della propria identità. Cavalcando l'onda di un rinnovato interesse nei confronti della cultura autoctona furono ripresi perciò anche i motivi e i temi letterari del passato, principalmente quelli di epoca Heian, in quanto considerato come il periodo apice della produzione artistico letteraria giapponese e quindi della cultura nipponica. In particolare, le poesie dei celebri poeti, ma anche i racconti come il *Genji monogtari* e lo *Ise monogatari* riscossero grande successo entrando nell'immaginario collettivo non più condiviso solo da una stretta élite di letterati e uomini d'arte, ma anche tra un pubblico più ampio di medio bassa estrazione sociale. Infatti, istruzione ed alfabetismo non si diffusero solo fra la classe guerriera ma anche fra le classi rurali più ricche e nelle città anche fra i ceti meno abbienti. Furono create accademie private finanziate dall'amministrazione dei feudi, dette *shijuku*, e scuole private annesse ai templi conosciute come *terakoya* (寺子屋) per innalzare il livello d'istruzione. L'innalzamento del livello d'istruzione diede la possibilità quindi ad un pubblico più ampio di apprendere i celebri temi letterari, le icone e i personaggi di epoche passate

[132] Andrew, BERNSTEIN, 2008, p.63

[133] L'immagine è disponibile al seguente link: http://www.psywarrior.com/OWI60YrsLater2.html (ultimo accesso 31 Agosto 2012). Il testo del volantino in lingua inglese è pubblicato nella pagina web al URL precedente sotto all'immagine. Testo a opera del sergente **Herbert A. Friedmanal.**

(grazie anche alle numerose traduzioni che apparvero in tale epoca). Questo fatto permise l'accesso a un certo tipo di conoscenza, in particolare quella letteraria, dove all'interno di essa "l'immagine" s'inserì come il mezzo principale attraverso il quale questa conoscenza veicolava.

FUJI E ARIWARA NO NARIHIRA:

In epoca Tokugawa, lo sviluppo delle vie di comunicazione favorisce una maggiore mobilità, che si traduce in termini poetici nella ricerca e riscoperta dei luoghi divenuti celebri nei versi delle poesie del passato. Infatti, alcuni luoghi, come il Fuji per esempio, divennero motivo decorativo convenzionale evocatore di moltissime associazioni letterarie. Questo *trend* fu affiancato parallelamente da una produzione artistica che, riprendendo i *tòpoi* letterari del periodo classico, funzionò da ponte immaginario tra presente e passato. Artisti come Tawaraya Sōtatsu (attivo prevalentemente dal 1600 al 1640), Ōgata Kōrin (1661-1716), e vari membri delle scuole Tosa e Kanō, produssero eleganti opere centrate sulle scene topiche della letteratura classica. Tra queste una delle scene più ricorrenti in tutta l'arte di periodo Tokugawa è senza dubbio "*l'ascesa verso est*" (azuma kudari, 東下り) di Narihira tratta dall'episodio numero nove dello Ise monogatari. Come già analizzato nel capitolo precedente, si tratta di una famosa scena in cui il celebre poeta nonché protagonista del racconto Ariwara no Narihira si intrattiene ad ammirare la straordinaria sagoma del monte Fuji erigersi davanti ai suoi occhi. La scena è stata il soggetto di opere di numerosi pittori. Clark individua le pitture di Sumiyoshi Jokei (1599-1670) "*Azuma-kudari: fuji no yama*"; Kanō Tsunenobu (1636-1713) "*Ariwara narihira azuma kudari no zu*"; Ōgata Korin (1658-1716) "*Narihira azuma kudari*"; Tawaraya Sōtatsu "*Ise monogatari azuma kudari*" e Kanō Kyūei, Kanō Isen'in Naganobu; e le stampe ukiyoe di Suzuki Harunobu (1725-1770), Isoda Koryūsai (1735-1790), Ippitsusai Bunchō (1725-1794), Katsukawa Shunshō (1726-1793), Torii Kiyonaga (1752-1815), e Kitagawa Utamaro (1753-1806).[134] L'immagine "*La Discesa verso Est dai Racconti di Ise*" (Ise monogatari azuma kudari, 伊勢物語東下り) (figura N.21) di Sōtatsu, rappresenta splendidamente il rivivere di tale scena.[135] L'immagine è scandita da regole poetiche che lasciano spazio alla dimensione onirica dell'episodio. Sōtatsu non va alla ricerca di un'immagine "reale" e non tenta di dare una risposta alle problematiche politiche e culturali dell'epoca come invece fu per Kōkan. In questa immagine il Fuji è rappresentato "idealmente" proprio come nelle poesie del passato cercando di riviverne i momenti chiave.

[134] Timothy, CLARK, *100 Views of Mount Fuji*, London: British Museum Press, 2001, pp.38-42
[135] Al pittore Sōtatsu sono state attribuite almeno cinquanta pitture sul tema dello Ise monogatari esistenti oggi.

Non solo viene ripreso un luogo celebre (*meisho*), ma è rappresentata anche la tradizionale pratica di "osservare il Fuji" da lontano. L'osservare il Fuji, infatti, era il modo in cui i poeti di epoca Heian si rivolgevano al monte a da cui traevano ispirazione incantati dalla maestosità e dalla bellezza del paesaggio. L'equilibrio che si manifesta dall'incontro del Fuji e Narihira non è dovuto alla scelta di parametri prospettici ma lirici, dove l'icona letteraria e il luogo celebre sono indispensabili l'uno con l'altro anche se non interscambiabili. Vi è una sorta di pendolarismo che scandisce l'incontro tra i due soggetti: i due poli sono da una parte Narihira, dall'altra il monte Fuji. L'oscillazione non è mai completa però, in quanto i due soggetti non si annullano l'un l'altro, ma coesistono, completandosi a vicenda. Di fatto, entrambi godono della personalità e unicità dell'altro in quanto dal loro incontro è prodotto un "innamoramento emotivo" tra il paesaggio ed entrambi l'icona letteraria e l'osservatore dell'opera. L'atmosfera che si crea intorno al dipinto riesce nell'intento di riportare l'osservatore indietro nel tempo affinché possa identificarsi con il protagonista e allo stesso tempo far riemergere nel presente un frammento autentico del passato. Qui, regna la citazione. Il paesaggio del Fuji è il palcoscenico in cui l'osservatore gioca a mettersi nei panni del poeta emulandone le gesta. Il monte diventa uno spazio poetico attualizzato. Dei tre soggetti dell'opera ovvero il Fuji, Narihira, e colui che osserva il dipinto, il monte è l'unico a non cedere alla transitorietà del tempo prestandosi come palcoscenico in cui si consuma la commozione dell'animo umano (Narihira e l'osservatore). Questa pittura è rappresentativa di tutta una serie di opere nelle quali il Fuji fa rivivere la cultura classica, che in questo periodo è sinonimo di cultura autoctona, quindi giapponese. Infatti, vi sono più versioni dello stesso episodio. In quest'altra immagine sempre attribuita a Sōtatsu (figura N.22), il disegno è integrato dai versi di una poesia in *kana.* Lo stile calligrafico è eccezionale per eleganza e raffinatezza, una scrittura rapida e guizzante, la quale afferma lo stretto rapporto che intercorre tra letteratura e pittura nell'arte giapponese. I versi riportati nell'immagine sono tratti direttamente dallo Ise monogatari episodio nove:

Fuji no yama wo mireba,	*Quando vidi il monte Fuji*
Satsuki no tsugomorini,	*mi accorsi che una bianchissima neve*
Yukii to shirou fureri	*era caduta sul monte nonostante fossimo in piena estate;*
Toki shiranu yama ha	*non conosce stagione il Fuji*
fuji no ne itsu tote ka	*che mese mai sarà?*
ka no ko madara ni	*La neve cade*

yuki no fururamu. *sul monte chiazzato.* [136]

Il connubio tra calligrafia e disegno rappresentato in figura N.22 segnala il gusto per lo stile classico il quale – in un periodo in cui vede impegnata la maggior parte degli artisti nella decorazione di castelli e palazzi dediti ad interpretare gli ideali estetici coltivati dai capi militari – ritorna in voga nei palazzi di corte grazie a geni indiscussi come appunto la coppia Sōtatsu e Kōetsu, e più tardi Ōgata Kōrin e Kenzan (1663-1743), i quali si discostano dai loro contemporanei per temi, stile e ideali artistici. Entrambi rifuggono dalla rustica bellezza dei simboli del potere rifacendosi alla raffinatezza dello *yamatoe* e agli *emaki* di epoca Heian.[137] Le forme sono stilizzate, senza profondità, i colori sono sgargianti, determinati da un utilizzo massiccio dell'inchiostro dorato il quale conferisce all'immagine un effetto idilliaco, etereo e imperituro soprattutto se applicato su superfici estese. Infatti, i colori portanti non naturali come l'oro sono quelli che danno alla pittura un tono psicologico. La scorrevolezza delle pennellate dà vita a linee a tratti morbide a tratti vigorose, ma sempre e comunque delicate e sensibili, le quali conferiscono alla figurazione un ritmo sciolto, palpabile sensitivamente.

LA PIANA DI MUSASHINO:

L'attitudine nel XVII secolo di richiamare poemi del passato attraverso associazioni visuali si ritrova anche in una serie di paraventi che rappresentano la celebre piana di Musashino situata nella vasta pianura del Kantō. Lo spettacolare scenario della vallata appare già in diverse poesie già all'interno del *Man'yōshū,* la più antica antologia poetica giapponese, ma anche in antologie successive come il "*Shokukokinwakashu"* (1265). Uno dei versi più famosi legati alla località associa la piana all'immagine della luna che, in maniera surreale, si riflette nella distesa pianura: "Nella piana di Musashino/nessuna montagna su cui la luna possa riflettersi/Essa sorge dall'erba/e ugualmente nell'erba tramonta".[138] Secondo Adachi, questi versi avrebbero fornito il contesto iconografico per le rappresentazioni su paravento della piana di Musashino di epoca Edo.[139] Infatti, la Piana di Musashino è il soggetto di

[136] Traduzione dell'autore. Testo originale: 不二の山をみれは/さ月のつごもりに/雪いとしろうふれり/時知らぬ山は/ふじのねいつとてか/かのこまだらに/雪のふるらむ, cit. in NARUSE Fujio, *Fujisan no egakushi,* 2005, p.67. Per il testo in lingua inglese fare riferimento a, MCCULLOUGH, C. Helen, (a cura di), *Tales of Ise,* in *Tales of Ise: Lyrical Episodes from Tenth-Century Japan*, Stanford, CA:Stanford University Press, 1968, pp.75-6. La poesia scritta nell'immagine è attribuita al calligrafo Karasuma Sukeyoshi (?-1669).

[137] MURASE Miyeko,1992, p.197

[138] Traduzione dell'autore. La poesia originale si trova nel *Shokukokinwakashu* nel volume quarto. Essa è stata attribuita al poeta di corte Minamoto no Michikata (1189-1238). Il testo originale è il seguente: 武蔵野は月の入るべき嶺もなし尾花が末にかかる白雲.

[139] ADACHI Keiko, *Jitsugetsu zu byōbu to musashinozu byobu: Kongōjihon jitsugetsusansuizubyōbuwo chūshin ni*, Nihonbyōbueshūsei, Vol.9, Kōdansha, 1977

questa coppia di paraventi "*Musashino no Fuji*" (武蔵野の富士) (figura N.23) anonima XVII sec. circa, ricca di allusioni poetiche e storie tragiche di dolore e commozione. L'immagine è una delle diverse versioni di periodo Edo che trattano lo stesso tema in maniera simile. In piena stagione autunnale, quando la luna raggiunge l'apice della sua bellezza, lo scenario offre la vista in lontananza del Fuji senza oggetti d'intralcio nel mezzo. Infatti, caratteristica della piana era appunto l'ampia veduta di uno spazio aperto e una lieve foschia alla base del monte. Un paesaggio "nuovo" soprattutto per quei poeti di corte che vivevano nell'antica capitale, circondata da monti e vallate da ogni angolo, e proprio per questo motivo fu soggetto d'innumerevoli versi e poesie. La stagione è indicata dall'arrangiamento di fiori e piante autunnali elegantemente intrecciate nella parte inferiore del dipinto. La veduta è ripresa da un punto basso, come se si stesse guardando il paesaggio da seduti attraverso l'erba. Il punto di vista enfatizza anche la sagoma del Fuji che imperiosa sullo sfondo si erge da una lieve foschia. L'opera in stile *Rimpa* fa largo uso dell'inchiostro oro. Essa non solo richiama alla mente i classici poemi del passato, ma suggerisce anche il tema della fuggevole impermanenza della bellezza.[140] Tuttavia, come si può vedere dalla fotografia di figura N.24, oggi la piana di Musashino non è più quella graziosa distesa di fiori e prato di un tempo, ma un agglomerato di case, palazzi, tralicci e strade. L'unico elemento che rimane tale è la foschia alla base del monte (fattasi più fitta), e la vetta del Fuji. La vetta nel dipinto corrisponde però all'iconografia di periodo Muromachi, ovvero le tre punte convergenti verso il centro.

DEMOCRATIZZAZIONE DEL TEMA CLASSICO:

Tuttavia, non solo l'arte decorativa di elevato livello rivolta alla classe nobile riprese i temi della letteratura classica. Sull'onda di questo *revival* del passato dalla seconda metà del periodo Tokugawa le opere raffiguranti *utamakura*, i luoghi famosi citati nelle poesie, e gli episodi presenti nelle opere letterarie classiche, incominciarono ad apparire numerosi soprattutto in xilografie, stampe e formati economici rivolti alla nuova classe mercantile che andava formandosi nella capitale. Attraverso la diffusione di una "*printed culture*" come la definisce Nenzi, nella seconda metà di epoca Tokugawa l'arte di recuperare luoghi celebri ed icone del passato, fino ad allora in gran parte esclusivo di letterati, aristocratici, samurai, divenne commercializzata e popolarizzata diventando fruibile anche dagli altri ceti della

[140] Henry, SMITH, *Sky and water: the deep structures of Tokyo*, in M. FRIEDMAN (ed.)Tokyo; *Form and spirit*. New York: Walker Art Center, Minneapolis, Harry N. Abrams, Inc. Publishers 1986, pp.22-35

società.[141] La seconda metà del periodo Tokugawa segna un parziale scioglimento delle rigide convenzioni artistiche predominanti nelle arti fino alla seconda metà del XVIII secolo. La cultura popolare di Edo va alla ricerca di qualcosa di nuovo: il divertimento, l'intrattenimento, la lettura, il viaggio, diventano fattori cruciali all'interno del nuovo processo di fruizione dell'arte. Queste versioni diventarono presto preda di viaggiatori alla ricerca dei *tòpoi* letterari, rispolverando un universo poetico altrimenti perduto. Già famigliari ai ricchi mecenate del XVII secolo, i quali avevano accesso alle esclusive "cartografie" di spazi lirici, il poema di Narihira era ora teoricamente accessibile a potenziali viaggiatori di più modesto significato e *background*. In tale contesto si diede dignità poetica anche alla classe medio bassa attraverso un linguaggio visivo che riprese il passato trasformandolo in una novità del presente. Nell'opera "*La parodia del viaggio di Narihira verso Est*" (Mitate narihira azuma kudari, ca. 1768-1769) (figura N.25) Haronobu (1724-1770) prende le distanze dal tema classico divertendosi a modificarlo nel contenuto. Infatti, non è la figura di Narihira a prendere posto nell'immagine, ma un uomo e una donna a cavallo probabilmente di bassa estrazione sociale diventano il soggetto principale. Essi sono chiaramente disinteressati allo spettacolo del Fuji: mentre fuma la pipa, il suo sguardo è rivolto al volto di lei e non al monte. La scena sottolinea l'attimo fuggente, il piacere effimero. Il messaggio che scaturisce da questo tipo di rappresentazioni sembra essere chiaro: il Fuji è quel luogo che fa riconoscere la scena classica, ma ora chiunque anche gente ordinaria, può rivivere in quei luoghi così celebri sognando di impersonare le icone del passato. Infatti, in alcune stampe i personaggi classici vengono ripresi non tanto come icone del passato, ma come figure del passato nel periodo Edo, così più facili da immedesimare per il lettore che ne diventa l'alter ego.

Un altro esempio in cui vi è la democratizzazione del tema classico nel quale si respira un clima scherzoso e di divertimento, caratteristico del gusto della classe borghese di Edo, si trova nella stampa ukiyoe di Utagawa Toyokuni (1769-1825) "*La discesa verso Est di Segawa Rokō*" (Segawa rokō azuma kudari, ca 1807). In tale opera sono raffigurati il celebre attore di *kabuki* Segawa Rokō e il suo *entourage*, i quali lungo il percorso si fermano ad ammirare il Fuji. La comicità dell'opera sta nella raffigurazione dell'attore in sella ad un cavallo a pois bianchi, creando appunto una comica allusione ai versi di Narihira.[142] Il Fuji è inserito sullo sfondo concepito come palcoscenico di un momento di svago e divertimento. In questo tipo di

[141] Laura, NENZI, 2008, p.121

[142] In uno dei versi originali dello Ise monogatari, come visto nelle poesia trattata in precedenza, vi è l'utilizzo dell'espressione *ka no koma dara ni* che, tradotta letteralmente, rievoca l'immagine del manto del cervo (che come sappiamo è caratterizzato da *pois* bianchi sul dorso) collegandolo alla vetta del Fuji macchiata dalla bianca neve. L'allusione comica sta appunto nell'inserire il cavallo a *pois* bianchi richiamando la similitudine presente nei versi di Narihira.

rappresentazioni visuali rivolte al ceto medio basso, il Fuji si diffonde non solo come simbolo di riferimento di carattere geografico, ma anche culturale capace di far viaggiare nel tempo l'osservatore.

La stampa a colore "*Dreaming of walking near Fuji*" (1770-1773) (figura N.26) di Isoda Koryūsai (1735-1790) pupillo di Harunobu, raffigura una giovane coppia in un momento di piacere e ricreazione. I due personaggi non sono circondati dall'ordinario ma dallo "straordinario": entrambi assorti nel sonno dopo aver giocato a *surogoku*, sognano contemporaneamente una passeggiata alle pendici del Fuji. La scena in sogno è rappresentata all'interno di una sorta di fumetto che si eleva all'altezza dal cuore dei due personaggi e non dalla mente come avviene invece normalmente nella vignettistica contemporanea. Il viaggio in questo sogno significa "liberazione dal quotidiano" e ancora una volta il desiderio di immedesimarsi nelle celebri scene del passato rievocate insistentemente dalla presenza del Fuji.

E. FUJI NELLE MAPPE, GUIDE, E ILLUSTRAZIONI DI VIAGGIO:

Un altro fattore che partecipa alla diffusione dell'immagine del Fuji nell'immaginario collettivo è l'incremento della produzione di mappe, cartografie e guide di viaggio del Giappone. Dalla fine del periodo Momoyama vi è un aumento massiccio della produzione di mappe e guide di viaggio del Giappone sia per uso decorativo rivolto alla classe nobile e governante, sia come strumento di supporto per la navigazione o la mobilità all'interno del paese. Anche se vi sono ritrovamenti storici che attestano la presenza di cartografie giapponesi già in epoca Nara è soprattutto dall'incontro con l'occidente[143] che nel XVI secolo le mappe e cartografie giapponesi fioriscono, basandosi non solo e non più sulla tradizionale cosmologia buddista e sulle convenzioni topografiche cinesi che fino ad allora le avevano influenzate, ma gradualmente verso lo studio e l'utilizzo della geografia fisica, grazie all'impiego di nuove tecniche e strumenti cartografici importate prima dagli spagnoli e portoghesi, poi dagli olandesi, dando forma ad illustrazioni in parte più veritiere e dettagliate rispetto a quelle precedenti. Un esempio di come la geografia si sviluppò influenzando anche il mondo dell'arte lo si può trovare nell'immagine "*Nihon sekaizu byōbu*" (figura N.27), un paravento a sei pannelli anonimo (alcuni lo attribuirebbero al pittore Kanō Eitoku) di fine periodo Momoyama preservato all'interno del Tempio Jōtokuji nella provincia di Fukui. È la più antica rappresentazione dell'intero territorio giapponese (l'isola di Hokkaidō e l'arcipelago

[143] La teoria della terra intesa come una sfera si pensa sia stata importata in Giappone per la prima volta dal gesuita Francisco Xaverio intorno al 1550.

delle Ryūkyū non compaiono nell'illustrazione) in cui compaiono le principali vie di comunicazione indicate da sottili linee rosse, e contemporaneamente in forma stilizzata da destra a sinistra la catena montuosa a nord del Tōhoku, lo Ōusanmyaku（奥羽山脈), il monte Fuji e il lago Biwa.[144] Il Fuji è rappresentato al centro dell'immagine con gli elementi iconografici caratteristici del periodo Muromachi, ovvero la parte superiore coperta da un manto di neve e le tre sporgenze simmetriche convergenti verso il centro. Il colore bianco della cima risalta all'interno della raffigurazione caratterizzata da un massiccio utilizzo dei pigmenti oro e blu. Evidenziato da un piccolo punto bianco è anche la località di Nagasaki in basso a sinistra nell'isola di Kyūshū, il cui porto era da considerarsi il cancello d'ingresso per il commercio con il continente. Si presume inoltre che le mappe che rappresentavano il territorio giapponese interamente come quest'opera fossero rivolte anche ad esponenti (cattolici) occidentali.[145] La pittura si rifà alla tecnica *yamatoe* anche se segnata da influenze di carattere *nanban* (南蛮) occidentale. L'isola del Giappone è avvolta da un decorativo strato corposo di nubi colorate con pigmenti d'oro, motivo decorativo classico dell'arte di quell'epoca. Anche se l'opera era destinata ad un uso esclusivamente decorativo, si capisce come attraverso la cartografia il Giappone definì i propri confini e le proprie icone. Per colui che diede vita a tale raffigurazione il Fuji fu l'icona chiave per esprimere la peculiarità del proprio paese. Secondo Kären Wigen, inoltre, si può notare come dalla fine del periodo Momoyama e durante tutto il periodo Edo, ci sia un'attenzione particolare per le montagne all'interno delle mappe. In esse il Fuji assume sempre più prominenza, tale da eclissare le città per importanza. Inoltre, afferma che anche prima della restaurazione Meiji "le montagne in generale e il Fuji in particolare, erano già icone emergenti del paese".[146]

CULTURA DI VIAGGIO E I DŌCHŪKI:

Il motivo principale dello sviluppo della cartografia è determinato quindi dal nascere di una cultura di viaggio che troverà il suo *boom* nella seconda parte del periodo Tokugawa. Con la sede del governo instauratasi a Edo, si svilupparono enormemente le vie di comunicazione che collegavano la nuova città del potere e del commercio con l'antica e raffinata capitale del passato, Kyōto. Le due principali vie di comunicazione, il Tōkaidō e Nakasendō o Kisokaidō, diventarono percorsi battuti da burocrati e ufficiali, eserciti, mercanti, artisti, monaci

[144] TORII Kazuyuki, 1998, p.268
[145] Ibid.
[146] WIGEN, Kären *Seeing Like a Pilgrim: The Alpine Imagery of Early modern Japanese Maps* Agrarian Studies Forum, 2005. p.14. Il testo è disponibile al seguente link: www.yale.edu/agrarianstudies/colloqpapers/09seeingill.pdf (ultimo accesso Giugno 2012)

itineranti, pellegrini, i quali poterono raggiungere facilmente luoghi fino ad allora irraggiungibili. Uno dei risultati dell'aumento dei viaggi in epoca Edo fu la creazione di una società e cultura più collegata e integrata rispetto al passato. La gente la quale fino ad allora viveva isolata in villaggi e piccole cittadine ai margini delle città più importanti ebbe la possibilità di viaggiare e di interagire con viaggiatori venuti da altre parti del paese. Il significato delle vie di comunicazione come il Tōkaidō e il Kisokaidō concepite non solo come mezzi per facilitare la mobilità, ma anche come mezzo di unificazione del paese fu realizzato per primo da Nobunaga (1534-1582), il cui progetto proseguì con Hideyoshi (1536-1598).[147] In questo modo, il Giappone fece un enorme passo in avanti verso l'unificazione non solo geografica ma anche culturale del paese. Le varie mappe e guide di viaggio facilitarono non solo la mobilità, ma anche la comprensione dello spazio geografico contrassegnato dai luoghi e paesaggi simbolo.

La più antica mappa del Tōkaidō, per esempio, è una mappa della tipologia mandala, dal titolo "*Tōkaidō michiyuki no zu"* (figura N.28) datata 1654. Essa percorre il Tōkaidō da Edo (parte inferiore) verso l'antica capitale (parte superiore) attraverso una panoramica dall'alto.[148] Non è molto accurata, ma ci sono comunque informazioni pratiche come indicazioni sulle distanze tra le stazioni di posta e la lista dei pedaggi per coloro che viaggiavano a cavallo. Essendo appartenente alla categoria dei mandala è chiaro che nella raffigurazione viene data priorità alla dimensione temporale e simbolica dello spazio. Inoltre, le strade sono curve riflettendo la dottrina cinese la quale attribuisce un'influenza maligna alle rappresentazioni di linee dritte.[149] Il monte Fuji s'impone sul paesaggio sottostante raffigurato in maniera geometrica, come fosse un triangolo, in basso nell'immagine. Le nuvole disegnate secondo la forma tradizionale *kumogata* valorizzano l'altezza e la diversità del monte rispetto ai soggetti sottostanti. La cima corrisponde all'iconografia *standard* sviluppata in epoca Muromachi, ovvero le tre cime che si incrociano nella parte superiore.

Differenti dalle mappe in stile *mandala* erano le mappe stradali, che ricadono nella tipologia del *dōchūki*.[150] *Dōchūki* in giapponese significa letteralmente "diario di viaggio" ed erano tra più diffusi. Essi si possono considerare, infatti, come i primi prototipi di ciò che si potrebbe definire un *mix* tra mappe e guide di viaggio.[151] La più antica "mappa stradale" esistente oggi in Giappone è il "*(Tōkaidō) Dōchūki*" pubblicata nel 1655 a Kyōto da Kojima

[147] Jilly, TRAGANOU, 2004 p.14
[148] L'impaginazione è verticale, elemento classico della maggior parte dei *mandala*.
[149] Jilly, TRAGANOU, 2004, pp.101-2
[150] IMAI Keiko, *Tōkaidō*, Coll. "Nihon no kochizu". Tokyo: Kōdansha (ed.) 1976, pp.32-6

[151] Jilly, TRAGANOU, 2004 pag.101-2

Yahei. Le cinquantadue pagine della guida forniscono solo brevi ed essenziali informazioni riguardo i luoghi celebri lungo il Tōkaidō da Edo fino a Kyoto, ma dove il termine *meisho* (località celebre) appunto appare già diverse volte. La seconda edizione fu pubblicata nel 1659 con lo stesso titolo, questa volta riprendendo il percorso nella direzione inversa ovvero da Kyōto verso Edo, ed includendo numerose informazioni per ogni stazione di posta. Mentre la prima versione comprende solo tre illustrazioni, molto semplici, la seconda ne contiene quarantasei, molto più dettagliate. Una terza edizione fu pubblicata lo stesso anno, e una quarta nel 1664. Tali opere facevano eco anche a quella che era la fiorente letteratura di viaggio, in particolare quella diaristica, come ad esempio i "*Racconti di viaggio dei luoghi famosi del Tōkaidō*" (Tōkaidō meisho ki, 1659) ad opera di Asai Ryoi (1612-1691) dove alle descrizioni delle località importanti sono inclusi versi *waka* e *haiku*. Gli scrittori di viaggio, infatti, incominciano ad abbellire le loro descrizioni dei paesaggi con lo scopo di evocare nella mente dei lettori visioni di posti sconosciuti e costumi esotici nell'hinterland giapponese, ma anche luoghi celebri formando così un'immagine convenzionalizzata dell'intero territorio. La funzione di opere come quella di Asai Ryoi già allora era paragonabile a quella di una guida di viaggio contemporanea (anche se destinata prevalentemente ad un pubblico non viaggiatore): la rappresentazione di uno spazio geografico accompagnato dalla descrizione e dall'illustrazione dei luoghi celebri d'importanza storica, e dalle bellezze e particolarità paesistiche raccontate dai personaggi letterari dell'opera. L'opera, infatti, pubblicata in sei volumi è un misto tra un *kanazōshi* e un *dōchūki*, un racconto a tratti lirico a tratti comico che comprende diverse composizioni in stile prime stampe ukiyoe riprese da una prospettiva dall'alto. In tali illustrazioni si notano in primo piano i soggetti e le loro gesta, mentre in secondo piano si estendono i paesaggi concepiti come sfondo. Le due sequenze sono divise a metà da un banco di nubi in stile *kumogata*.[152]

L'opera "*Tōzai kairiku no zu"* (figura N.29) invece, la quale appartiene alla tipologia degli *emaki*, era una mappa itinerante creata per un pubblico di viaggiatori ordinari e fu pubblicata a Kyōto nel 1672. Fu la prima mappa popolare la quale si pensa si basasse su fonti ufficiali tali come lo "*Saigokusuji kairiku ezu*".[153] Siccome la dimensione dell'opera va aldilà delle possibilità finanziarie di un editore privato, è probabile che sia stata prodotta sotto il buon auspicio del governo. La mappa non è molto chiara dal punto di vista visuale, infatti, la narrazione che compare al di sopra delle diverse località è inseparabile dall'illustrazione in quanto aiuta il riconoscimento delle località stesse. Grazie ad una panoramica a volo d'uccello, inoltre, sono rappresentati luoghi che in realtà si trovano a centinaia di chilometri di

[152] Ibid., p.106
[153] Ibid., p.29

distanza tra loro. Nella parte sinistra dell'immagine troviamo il Fuji raffigurato nella semplice e riconoscibile forma *standard* in cui la vetta presenta la caratteristica dei tre picchi.

L'evoluzione di resoconti come il "*Tōkaidō meisho ki"* trovano il loro corrispettivo in guide come il "*Tōkaidō meisho zue"* (1797), opera in sei volume di Akisato Ritō. A differenza dei lavori precedentemente elencati, quest'opera include illustrazioni create da venticinque artisti diversi. È da notare inoltre come essa fu inclusa nel materiale che il *daimyō* di Satsuma spedì per la partecipazione all'esposizione internazionale del 1867 tenutasi a Parigi, insieme ad altre pubblicazioni ukiyoe come i "*manga*" di Hokusai.[154] In quest'opera la vista dei quartieri urbani si trova sia all'inizio sia alla fine del libro in quanto presentano i punti di partenza e di arrivo del lungo percorso (Sanjōbashi a Kyoto e Nihonbashi a Edo). L'illustrazione di Kitao Masayoshi (1764-1824) "*Nihonbashi*" riprende il punto di partenza del Tōkaidō a Edo. L'immagine è caratterizzata dalla folla di persone che accalca le vie del centro urbano, mentre sullo sfondo si erge imperioso il Fuji.

TŌKAIDŌ BUNKEN EZU:

Sulla base delle descrizioni e delle illustrazioni (non sempre veritiere, anzi spesso illustrazioni ideali) delle guide e cronache di viaggio del primo periodo Tokugawa furono redatte delle vere e proprie cartografie. Un'opera importante della prima metà del periodo Edo è la "*Mappa Illustrata del Tōkaidō*" (Tōkaidō bunken ezu, 東海道文献絵図 1690)[155] (figura N.30) ad opera di Ichikochi Dōin ed illustrata da Hishikawa Moronobu (1618-1694) e pubblicata da Hangiya Shichirobei in cinque volumi. L'opera, mappa su stampa xilografica, appartiene formalmente alla tipologia degli *emakimono*, e presenta in maniera coerente e continua il paesaggio contornato da monti, fiumi, laghi, colline il tutto collegato dalla strada del Tōkaidō. In quest'opera, oltre alle diverse illustrazioni topografiche si possono trovare informazioni riguardanti i luoghi famosi, antichi monumenti, templi, santuari e le relative raffigurazioni. Nelle illustrazioni i soggetti principali sono però i viaggiatori, i quali risaltano nei confronti degli altri elementi raffigurati (fisicamente i corpi sono in proporzione più grandi del normale dominando le rappresentazioni), e che danno un tono narrativo all'opera.[156] Tempo e spazio qui sono, infatti, a scelta del lettore, il quale gioca a scoprire le caratteristiche del proprio paese. La presa di coscienza geografica si trasformò anche in coscienza e formazione culturale. Il monte Fuji, seppur in forma stilizzata, appare almeno

[154] Jilly, TRAGANOU, p.115

[155] In origine il titolo completo era *Tōkaidō kōmoku bunken ezu*, ma dalle versioni successive viene abbreviato in *Tōkaidō bunken ezu*.

[156] È probabile che questo tipo di mappe fossero utilizzate non durante il viaggio, ma a casa come lettura d'intrattenimento.

dieci volte nello stesso rotolo, raffigurato da diverse angolature. È interessante notare come in uno stesso rotolo, un unico elemento sia ripreso diverse volte. Ciò prende le distanze da quelle che sono invece le convenzioni delle cartografie moderne nelle quali ogni elemento è raffigurato una volta sola.[157] Tuttavia, la ripetizione non sembra essere casuale. La presenza ripetuta del monte dà, infatti, l'impressione che il Fuji sia un soggetto onnipresente da qualsiasi punto del percorso. In realtà, questa ripetitività può essere spiegata anche dal fatto che sebbene queste mappe fossero abbastanza dettagliate nella riproduzione topografica, la selezione dei punti dove il Fuji viene raffigurato corrisponde alle rappresentazioni tradizionali delle vedute del Fuji di epoche precedenti. Il monte è visto quindi come la località celebre (per eccellenza) nell'immaginario letterario e nelle arti in generale. Un'edizione successiva di tale mappa è del 1752. Ciò che la distingue maggiormente con la versione precedente è l'ampio utilizzo del testo che accompagna le illustrazioni. Inoltre, non solo compaiono informazioni utili per chi si mette in viaggio ma, utilizzando un'espressione di Traganau, una miriade di "informazioni non utili" al viaggiatore, come ad esempio poesie, leggende, aneddoti relativi ai *meisho* e così via.[158] Il significato dell'utilizzo dei *meisho* appare più chiaro rispetto la versione precedente: i *meisho* rappresentati ai margini della strada rimandano il lettore ai luoghi celebri conosciuti nei poemi e nella letteratura, ovvero una geografia fino ad allora percepita solo attraverso le pitture, le poesie e i racconti. Anche in questa versione il Fuji appare diverse volte seguito da numerosi aneddoti e informazioni riprese dal mondo letterario.

Anche uno sguardo veloce a qualunque libro che si concentra sulle mappe di periodo Edo confermerebbe quanto la presenza del Fuji fosse diffusa, come se fosse un elemento impossibile da tralasciare, un monumento naturale che marcava non solo le mappe della provincia di Suruga, ma anche illustrazioni del Tōkaidō, mappe delle terme, mappe dei pellegrinaggi del Fuji, guide di viaggio dei luoghi famosi, mappe dei prodotti tipico locali (*meibutsu,* 名物), cartografie di Edo, mappe e guide generiche di viaggio, e persino nelle cartografie che rappresentavano tutto il territorio del Giappone. Se c'è quindi un elemento ricorrente nelle mappe, cartografie e illustrazioni di viaggio in periodo Edo, quello è proprio il monte Fuji. Tuttavia, esso assumeva diverse connotazioni a seconda dell'uso che ne veniva fatto.

IL FUJI AL SERVIZIO DELLO SHŌGUN:

[157] Jilly, TRAGANOU, 2004, p.38
[158] Ibid., p.38

Le mappe analizzate fino ad ora differiscono da quelle mappe di carattere ufficiale edite dal governo per scopi amministrativi, come la "*Tōkaidō bunken nobe ezu"* (東海道文献のべ絵図). Per esempio, nelle illustrazioni cartografiche prodotte dagli ufficiali del governo Tokugawa il monte Fuji fu inserito come simbolo speciale al servizio delle priorità di carattere politico. Influenzato dagli studi Confuciani, verso la fine del XVII secolo, lo studioso Kaibara Ekiken (1630-1714) incominciò ad articolare il pensiero secondo cui un modello per l'ordine politico potesse essere trovato nel mondo fisico e naturale, attraverso un'attenta osservazione e registrazione delle cose che ci circondano.[159] Infatti, nel periodo Edo si passa da un apprezzamento passivo a un'osservazione attiva della natura, con il seguente accumulo di geografia e informazioni culturali attraverso l'osservazione diretta, in giapponese *jitsugaku* (実学). Sulla scia di questo pensiero il governo Tokugawa ordinò ai propri ufficiali la compilazione dettagliata di numerose mappe illustrate con lo scopo di dare una geografia visiva al proprio potere. Anche se il governo giapponese non aveva ancora maturato il concetto di Stato-Nazione come lo si intenderà in epoca moderna, lo *shōgunato* cercò attraverso rappresentazioni visive, quali appunto mappe illustrate, di dare un'immagine completa e stabile del proprio dominio sul territorio che si estendeva da est a ovest dell'arcipelago usufruendo anche dalle nuove tecniche e strumentazioni impiegate da alcuni esponenti *rangakusha* (studiosi di cose giapponesi, 蘭学社). Dallo sviluppo delle vie di comunicazione in particolare cinque erano riconosciute come le strade di percorrenza principali che collegavano Edo al resto del Giappone, denominate Gokaidō (Nakasendō, Tōkaidō, Kōshū kaidō, Ōshū kaidō, Nikkō kaidō, tutte e cinque si diramavano da un unico punto a Edo, identificato con Nihonbashi). Durante il periodo 1797-1801, infatti, il *bakufu* (幕府) ordinò al ministro delle finanze di eseguire le ricerche topografiche lungo tutte e cinque le arterie principali del Giappone e crearne le cartografie.[160] Da questo progetto di dimensioni monumentali per l'epoca furono completate tutte e cinque le mappe "*Mappa Illustrata Topografica delle Cinque Strade Principali*" (*Gokaidō bunken nobe ezu*, 五街道文献のべ絵図) nel 1806. È chiaro che in Giappone esistevano numerose vie percorribili ma considerazioni di carattere strategico e geografico spinsero il governo a promuovere in particolare alcune vie di comunicazione rispetto altre, in modo da mantenere un controllo più stretto dei flussi di movimento. Inoltre, la compilazione di tali mappe illustrate da parte del governo era rivolta in primo luogo ai *daimyō* (signori feudali) i quali secondo quanto stabilito dalla legge dovevano obbligatoriamente trascorrere lunghi periodi di tempo alternati sia

[159] Marcia, YONEMOTO, 2003, p.3
[160] Jilly, TRAGANOU, 2004, pp.39-40

presso i propri possedimenti sia presso una seconda dimora nella capitale Edo. Questa superba strategia politica definita col termine *sankin kōtai* (参勤交代), fu stabilita dallo *shōgunato* con l'obiettivo di controllare i vari feudatari delle province periferiche. Non solo il *daimyō* trascorreva un determinato periodo a Edo, ma anche la propria famiglia era costretta a vivere presso la capitale, tenuta come "ostaggio". Questo assicurava allo shōgun la fiducia del *daimyō* il quale non poteva ribellarsi. Inoltre, gli spostamenti dalle province a Edo e viceversa obbligavano il trasferimento di tutto l'*entourage* del *daimyō*: soldati, dame di compagnia, servitori, artisti, artigiani. Queste costanti processioni, com'è intuibile, richiedevano l'impiego d'ingenti quantità di danaro. In questo modo il governo esercitava un diretto controllo sui feudatari, i quali non potevano crearsi una quantità tale di riserve monetarie per finanziare eventuali rivolte. Infine, le processioni dei *daimyō* erano un evento atteso lungo tutte le vie principali e le stazioni di posta del Tōkaidō in particolare, dove per l'occorrenza fiorivano tutta una serie di eventi ed attività commerciali pronte a sfruttare il passaggio delle carovane. In questo periodo anche il linguaggio "direzionale" cambia riflettendo la gerarchia insita nel rapporto tra centro e periferia, tra governo e governato, tra civilizzato e selvaggio. Diversamente dal passato, incamminarsi in direzione di Edo e quindi anche del Fuji viene indicato col termine *noboru* (salire, 登る), mentre dirigersi da Edo verso la periferia *kudaru* (scendere, 下る). Ancora oggi esiste la parola *jōkyō* (上京) anche se poco utilizzata dove il primo carattere significa salire e il secondo capitale (salire verso la capitale).[161] In epoca classica, invece, era l'esatto opposto: allontanarsi da Kyōto significava uscire dal centro della civiltà.

In cima alla lista delle strade preferite dal governo fu nominato il Tōkaidō, che come abbiamo già visto era l'arteria principale che collegava le città di Edo e Kyōto che percorre la costa Sud del Giappone. Lungo questo percorso erano stabiliti numerosi posti di controllo ufficialmente riconosciuti dal governo i quali vigilavano sul flusso di merci e persone autorizzandone il passaggio, e dando inoltre la dimostrazione di come l'autorità fosse presente sul territorio, infine, sconsigliando ai viandanti la percorrenza di strade e luoghi d'interesse secondari.

TŌKAIDŌ BUNKEN NOBE EZU:

Una delle "*Mappa Illustrata Topografica delle Cinque Strade Principali*" era appunto la "*Mappa Illustrata e Topografica del Tōkaidō*" (*Tōkaidō bunken nobe ezu, 1806*) (figura N. 31). La compilazione a colori di queste mappe illustrate ritraevano tutte le icone materiali

[161] Ibid., pp.12

soggette all'autorità governativa: stazioni di posta, recinti che delimitano le aree di competenza, ponti, intesi come elementi significativi del potere che non si sottomette alla natura.[162] Nell'illustrazione presa in esame, la quale formalmente appartiene alla tipologia *emakimono*, la strada compare nella parte inferiore dell'immagine snodandosi da destra a sinistra. Al centro della via vi è un punto di controllo, ai lati le intersezioni della strada principale con le più piccole strade secondarie. Nella parte superiore, invece, è rappresentato il monte Fuji. L'immagine nel suo complesso dà l'impressione di poter essere divisa in due *slide* separate. La strada, soggetto principale dell'immagine, non si dirige verso il Fuji, ma lo affianca soltanto senza incrociarlo, passandogli accanto. Il Fuji allo stesso modo, sembra essere un elemento naturale a parte, un riempimento dell'immagine, quasi decorativo, un punto fermo sullo sfondo, tuttavia cattura la curiosità del lettore. Infatti, il significato dell'accostamento della strada con il monte è intuibile: la strada, simbolo rappresentativo del potere Tokugawa assume gli stessi aggettivi legati al monte Fuji. In primo luogo è appariscente, imponente come il Fuji: come ha sottolineato Traganou, la strada non è raffigurata con le esatte proporzioni, ma volutamente allargata per enfatizzarne l'importanza.[163] Nonostante queste illustrazioni erano particolarmente dettagliate ed accurate sin nei minimi dettagli, le priorità erano di carattere strategico politico, è quindi naturale che la strada fosse volutamente allargata e posizionata proprio accanto al Fuji in modo da risaltare. In secondo luogo, la via di percorrenza diventa simbolo rappresentativo dell'ordine spaziale:[164] come il Fuji s'impone dall'apice della sua magnificenza osservando il popolo giapponese dall'alto verso il basso, anche la strada allo stesso modo segnala la presenza dell'ordine dell'autorità governativa vigile sul territorio, come fosse una sorta di *panopticon* benthamiano. Paradossalmente, i due soggetti, uno elemento naturale, l'altro artificio umano, non collidono fra di loro. Entrambi, invece, si accompagnano vicendevolmente senza prevalere l'uno sull'altro in una silenziosa sfilata di simboli rappresentativi dell'ordine e del potere i quali determinano lo spazio e la mobilità di coloro che si mettono in cammino. Il Fuji ha qui il compito di innalzare il valore dell'attività umana del governo senza essere celebrato divinamente come all'interno dei *mandala* o concepito con la funzione decorativa di un episodio letterario. Colui che osserva l'immagine non è contemplato, non ha voce. Le figure umane, infatti, in tutta la serie "*Mappa Illustrata e Topografica del Tōkaidō*" non compaiono,

[162] Laura, NENZI, 2008, p.18
[163] Jilly, TRAGANOU, *Geographic Representations of the Tokaido from Edo to Meiji Japan*, in Portolan 47, Spring, 2000, p.16
[164] Laura, NENZI, 2008, p.19

amplificando così il senso di immobilità dell'immagine che congela in un frammento i simboli del potere.

Lo studio della geografia e la sua rappresentazione in termini visuali fu un elemento importante sia nel determinare i confini del Giappone, sia nel legittimare il potere dello *shōgunato*. Questo concetto sarà soprattutto fondamentale all'inizio del periodo Meiji, quando, dallo scontro con l'Occidente, il Giappone sarà obbligato a ridisegnare i propri confini e la propria "identità" nei confronti di quella "altra". Ideologi come Shiga Shigetaka e Fukuzawa Yukichi (1835-1901) valorizzarono lo studio della geografia e del territorio in modo da esaltarne le peculiarità. La diffusione della conoscenza geografica (la demarcazione dei confini e delle icone del territorio) avvenne soprattutto attraverso mappe e guide di viaggio. Tuttavia, dal periodo Meiji anche i testi scolastici e canzoni legate alle icone del territorio furono non di rado impiegate come strumenti di carattere nazionalista.[165]

[165] Nel Luglio del 1910 lo scrittore Iwaya Sazanami compose una canzone dal titolo "*Fuji san*", la quale sarà adottata dal ministero dell'educazione giapponese come canzone ufficiale nel canzoniere per bambini della scuola elementare.

CAPITOLO 3

HOKUSAI, HIROSHIGE E IL FUJI NEL MONDO UKIYOE:

"We learn to see in particular ways". JOHN BERGER

A. LE STAMPE DEL MONDO FLUTTUANTE:

La seconda metà dell'epoca Tokugawa vede il sorgere della produzione artistica di stampe ukiyoe (immagini del mondo fluttuante) raffiguranti in genere immagini di paesaggi, animali esotici, soggetti teatrali, bellezze femminili e quartieri di piacere. La creazione di tali stampe prese vita dal lavoro di più persone e non dall'estro di un singolo artista. Per la completa produzione di una stampa, infatti, era necessaria la collaborazione di un disegnatore, un intagliatore (horishi), uno stampatore (surishi) e per ultimo ma non meno importante un produttore, in grado di coordinare il lavoro e dare visibilità all'opera una volta sul mercato.[166] Prendendo a prestito l'espressione di Failla lo ukiyoe:

"è una cultura d'immagine urbana che raffigura e celebra lo stile di vita e i costumi dei *chōnin*, una nuova classe sociale capace di affermare e manifestare, con grande energia figurativa e inventiva, i nuovi significati di un'esistenza che si trasforma rapidamente in letteratura, spettacolo e moda, e che, contenendo in sé un precoce, potente senso della pubblicità, contribuisce a creare il fenomeno della popolarità e del divismo intorno alle figure delle cortigiane famose, degli attori di kabuki, ma anche di luoghi celebri."[167]

Infatti, lo ukiyoe non fu l'unica arte presente in tale epoca, ma certamente la più popolare in quanto pensata per un pubblico di "massa". Il *target* di tali stampe era quindi personificato dal cittadino comune della classe sociale medio bassa interessato al divertimento, alle belle donne, alle lotte di *sumo,* agli spettacoli del teatro *kabuki,* al viaggio, allo svago, alle gite fuori porta. Le stampe, prodotte ad alta tiratura e a prezzi economici, divennero un vero e proprio oggetto di consumo di massa, ma non per questo privo di un carattere artistico e sensibile. Piuttosto, una sorta di *pop art* del XVIII secolo rivolta agli oggetti, ai miti, ai desideri e ai

[166] La dimensione collettiva all'interno della produzione artistica in Giappone non è un fatto nuovo. Per esempio anche il *renga,* la poesia a catena, prendeva vita dalla collaborazione di più persone in una sola seduta (*z*a).

[167] Donatella, FAILLA, *Dipinti e stampe del Mondo Fluttuante : capolavori Ukiyoe del Museo Chiossone di Genova*, Ginevra ; Milano : Skira, c2005, p.27

linguaggi di una nascente società dei consumi. Tutti i simboli della cultura popolare furono ripresi e rappresentati in tali stampe e la loro notorietà amplificata da una produzione di massa. Tra questi anche il tema del viaggio, e quindi le località celebri e i paesaggi noti, erano oggetto di desiderio del cittadino del ceto medio diventando soggetti irrinunciabili nella produzione artistica di stampe. Il Fuji, simbolo ormai onnipresente in qualsiasi forma d'arte figurativa in Giappone, divenne il soggetto ricorrente di diverse stampe *ukiyoe* ed in particolare fu il tema principale di celebri serie prodotte da coloro che divennero i due *leader* indiscussi nel panorama della produzione di stampe a soggetto paesaggistico e di località celebri: Katsushika Hokusai (1760-1849), e Utagawa Hiroshige (1797-1858).

UKIYOE DI PAESAGGIO:

Viene spesso ricordato come i giapponesi concepiscono la loro vita passando attraverso fasi consecutive le quali possono essere riassunte nella dicotomia tra un tempo e uno spazio da un lato festivo o "religioso" (*hare*) e dall'altro una realtà quotidiana (*ke*). Dopo aver fatto l'esperienza dello *hare* si può tornare alla vita quotidiana con la mente e un corpo rigenerato pronti per passare alla fase successiva. Gli abitanti di Edo poterono e fecero esperienza del monte Fuji non solo concepito come luogo sacro (hare), ma anche come punto di riferimento nella loro vita quotidiana (ke), siccome il vulcano era ben visibile da diversi punti della città.[168] Il paesaggio sino a quel momento era stato, per la pittura popolare, un elemento di sfondo per la figura umana e le vedute rispettavano le convenzioni della prospettiva cinese ovvero una prospettiva più soggettiva e concettuale piuttosto che ottica. Ma con Hokusai e Hiroshige il paesaggio assunse dignità al pari dell'essere umano. Essendo l'ukiyoe la forma d'arte figurativa più popolare e ricercata durante il periodo Edo, la costante presenza del monte Fuji all'interno di queste opere è importante in quanto promosse la notorietà del monte ad un livello di popolarità mai raggiunto prima. Attraverso queste opere, tutti, dal samurai al commerciante, dal contadino all'artigiano, potevano riconoscere il Fuji in tutte le sue forme da molteplici e innovative inquadrature senza l'obbligo di mettersi in viaggio. Ma non solo un pubblico giapponese, anche l'occidente rimase colpito dalle immagini ukiyoe e soprattutto dalle serie di stampe paesaggistiche. Nonostante la popolarità anche al di fuori del Giappone è opportuno precisare che quello del paesaggio è tuttavia un genere minore all'interno della

[168] SUZUKI Keiko, *Mt. Fuji in Edo Art, and Culture*, Manggha Museum of Japanese Art and Technology "*Mount Fuji: Hokusai and Hiroshige*", January 2012, p.54

produzione di ukiyoe. Esso fa il suo esordio come soggetto indipendente nelle stampe solo nei primi anni del XIX secolo.[169]

La nascita delle stampe di paesaggio fu determinata da diversi fattori. Un primo elemento fu l'eccessivo utilizzo fino allo sfinimento di stampe con soggetti teatrali e ritratti delle cortigiane. Col passare del tempo il pubblico sentì la necessità di cambiare, di vedere nuove immagini, e i paesaggi e luoghi celebri appagarono questo desiderio. In secondo luogo, avvennero diverse restrizioni imposte dalle autorità governative. A subire maggiori limitazioni fu appunto la produzione di stampe che ritraevano sia attori del teatro *kabuki* sia i momenti di piacere effimeri che si consumavano all'interno dei quartieri di piacere. Inoltre, con lo scopo di ridurre l'influenza della classe mercantile e limitarne il lusso e le stravaganze, lo *shōgunato* istituì nel 1790 una vera e propria censura, attraverso la quale ogni stampa doveva essere visionata prima della pubblicazione. Furono limitati anche l'uso dei colori e in particolare fu bandito l'utilizzo della polvere di mica la quale creava uno sfondo brillante nei ritratti delle cortigiane e degli attori più celebri. Infine, queste restrizioni avvennero in un momento in cui le tecniche di stampa subirono un processo di miglioramento permettendo gradazioni di qualità superiore di colore e delicate espressioni nella resa del cielo, dell'acqua, della neve e dei giochi di luce. Tale miglioramento fu segnato anche dall'apprendimento della prospettiva lineare, quindi le tecniche di profondità e tridimensionalità e del chiaroscuro di origine occidentale. Questa tecnica utilizzava un singolo punto fisso come via di fuga, l'orizzonte basso, una sistematica diminuzione delle proporzioni dal primo piano allo sfondo e l'utilizzo delle ombre per enfatizzare la profondità delle forme. L'utilità della resa a punto di fuga era stata in primo luogo intuita dai pittori di teatro *kabuki*, che in questo modo potevano rappresentare, in una sola scena animata, tutto l'interno del teatro, conferendo una vertiginosa impressione di sfondamento in profondità. Inoltre, molte stampe ripresero l'impaginazione orizzontale (la quale si sarebbe adattata perfettamente alle vedute paesaggistiche) delle opere occidentali, piuttosto che quella verticale di stampo tradizionale. Infine, venne introdotto un nuovo colorante chimico dall'Europa, il Blu di Prussia, il quale permetteva una convincente rappresentazione del cielo e delle acque, amplificava il senso di profondità e spazialità nei paesaggi, e rispetto ai coloranti vegetali presentava un'eccellente stabilità. Ciò non toglie il fatto che convenzioni genuinamente autoctone ed elementi paesaggistici di carattere cinese furono inclusi, riadattati e modificati in questo processo evolutivo delle rappresentazioni di

[169] Le stampe di paesaggio, in giapponese *fūkeizu* (風景図), fecero la loro prima apparizione negli anni settanta del settecento con Toyoharu, fondatore della scuola Utagawa, che disegnò immagini di vedute e panorami impiegando la tecnica occidentale della prospettiva. Tuttavia, non si può ancora parlare di un genere vero e proprio in quanto la diffusione di tali stampe era limitata ad un pubblico ristretto interessato all'esotica tecnica prospettica piuttosto che alla bellezza del paesaggio ritratto e del contenuto in quanto artistico.

paesaggio. Hokusai fu il maestro indiscusso, infatti, nel mescolare nelle stampe conoscenze apprese dai più vasti campi dell'arte, dalle pitture di paesaggio cinesi, alle nuove tecniche occidentali sino alla ripresa di elementi decorativi riconducibili alle scuole Kanō, Tosa e Rimpa. Questo clima di cambiamento gettò quindi le basi per la produzione di stampe di paesaggio come soggetto indipendente.

Un ulteriore impulso alla produzione di stampe paesaggistiche fu l'aumento dei viaggi. I paesaggi rappresentati nelle stampe venivano utilizzati come ricordi e intimi *souvenir* dei posti in cui i viaggiatori erano stati o semplicemente desideravano visitare. Infatti, con un pubblico interessato al tema del viaggio, diversi editori chiedevano agli artisti di consultare e documentare i luoghi celebri e le mete "turistiche" dei percorsi più battuti. Hiroshige, per esempio, creò molte delle sue stampe più celebri premurosamente documentandosi sulle bellezze paesaggistiche presenti lungo la via del Tōkaidō. Secondo Swinton, infatti, nelle stampe ukiyoe Hiroshige fu colui che più di ogni altro fece un ripetuto uso di guide, illustrazioni e resoconti di viaggio per la composizione delle suoi lavori.[170] Diversi artisti usavano frequentemente le guide di viaggio per la creazione delle loro opere. Ciò era dovuto al fatto che non tutti potevano permettersi di mettersi in viaggio per lunghi periodi e visitare di persona le località celebri.

Il lavoro di Hokusai può essere interpretato come eccentrico, stravagante, fantasioso nello sperimentare nuove tecniche, in netto contrasto con le immagini della calma natura rappresentata da Hiroshige, più realistica, delicata, elegante, più in sintonia con le figure umane. Ma nonostante le differenze sia nel temperamento sia nello stile, entrambi gli artisti dimostrarono il loro genio nel genere del paesaggio e ne elevarono l'arte verso nuovi orizzonti. Entrambi furono i promotori nonché tra i maggior esponenti delle stampe di paesaggio anche se non gli unici e nemmeno i primi. Tuttavia, grazie alle loro opere il paesaggio, la geografia e le località celebri tornarono nuovamente al centro dell'attenzione con un aspetto incredibilmente innovativo e dove il monte Fuji ne fu il catalizzatore. L'idea delle vedute del Fuji composte in serie, non nasce però con lo ukiyoe. Come analizzato nel primo capitolo, l'opera dal titolo "*Otto vedute del Fuji*" è considerata la più antica serie esistente di vedute del Fuji, attribuita al pittore Shikibu Terutada (XVI sec.). A sua volta Terutada prese spunto per la serie sul Fuji dalla serie "Otto vedute dello Xiaoxiang", tradizione pittorica inaugurata dai pittori di epoca Song (960-1127). Ciò che può essere definito nuovo però con Hokusai e Hiroshige non è tanto il soggetto, ma il modo in cui esso è

[170] Elizabeth, SWINTON, *Hiroshige and His Pictures of Famous Places*, Asian Art and Culture. Spring, 1992, p.64

rappresentato. Data l'importanza è l'influenza delle stampe di paesaggio dei due maestri è necessario quindi analizzare il loro rapporto con il Fuji.

B. LA MONTAGNA È HOKUSAI, L'ARTISTA È IL FUJI:

Il nome Hokusai sembra quasi sinonimo di rappresentazioni in serie del monte Fuji. Infatti, non solo durante il suo trascorso di vita in epoca Edo, ma anche al giorno d'oggi, nominare la montagna evoca non di rado le immagini di quelle composizioni di Hokusai conosciute popolarmente come "*Il Fuji rosso*", o "*La grande onda*". Tuttavia le opere con soggetto il Fuji sono solo una minima parte all'interno dell'enorme produzione artistica di Hokusai. Tra le opere più celebri vi è la celeberrima serie di stampe policrome conosciuta come "*Trentasei vedute del monte Fuji*" (Fugaku sanjūrokkei, 富嶽三十六計), pubblicata tra il 1826 e il 1833. Nonostante il titolo questa serie contiene in realtà quarantasei stampe dieci delle quali furono aggiunte appena dopo la pubblicazione originale. Inoltre, la monumentale serie in monocromo dal titolo "*Cento vedute del Fuji*" (Fugaku hyakkei, 富嶽百景) pubblicata in tre volumi (in realtà le stampe complessive sono centodue). I primi due volumi entrarono in circolazione durante il periodo che va dal 1834 al 1835, firmate col nome d'arte Gakyo rojin manji (画狂老人卍筆)[171] incisi principalmente ad opera di Yegawa Tomekichi e pubblicati da un tale Nishimura a Edo. Il terzo volume non è datato. Le incisioni furono di Yegawa Sentaro e vennero pubblicate a Nagoya da Yerakua Toshino. Oltre a queste quattro pubblicazioni sembra esserci stata un'altra serie di otto vedute del Fuji, ma sfortunatamente andata perduta.[172] Hokusai non si pose mai nessun limite nei temi e nei soggetti, alimentando la sua fama di raffigurare tutto quel che vedeva attraverso uno stile eterogeneo ma sempre personale, prendendo le distanze dallo ukiyoe convenzionale. Studiò le tecniche pittoriche presso diversi studi passando da una scuola all'altra e facendo proprie tutte le correnti pittoriche, non solo quella popolare (a lui più vicina), ma anche le tradizionali correnti giapponesi come la scuola Kanō, Tosa e Rimpa, senza dimenticare l'apprendimento delle tecniche occidentali e l'influenza delle convenzioni pittoriche paesistiche cinesi spesso presenti nelle sue ultime opere. Infatti, se da un lato egli aprì nuove strade all'arte visuale giapponese, dall'altra verso la fine della sua carriera sembrò fare ritorno agli arbori della pittura cinese.[173] L'apprendimento in ogni campo era alimentato dal desiderio di acquisire la

[171] Durante la sua vita Hokusai cambiò il nome diverse volte. All'età di settantacinque anni cambiò per l'ultima volta in Gwakyo Rojin Manji ovvero "vecchio pazzo per la pittura", nome che forse più di tutti lo descrive al meglio.
[172] David, BELL, *Hokusai's project: the articulation of pictorial space*, Folkestone : Global Oriental, 2007, p.71

[173] Ibid.

pienezza dei mezzi tecnici che gli permettessero di realizzare il suo ideale figurativo, la sua visione del mondo, dell'uomo e della natura. Una prodigiosa vitalità artistica che si accordava a un carattere inquieto e stravagante, spesso scontroso che gli rese difficili i rapporti sia con editori, stampatori e committenti, incidendo negativamente sullo stato delle sue finanze che non fu mai fiorente nonostante la sua notorietà. Tuttavia, la migliore descrizione di un genio come Hokusai dovrebbe essere letta proprio dalle sue parole, scritte nell'introduzione alle "*Cento vedute del monte Fuji*", nel 1834:

"Dall'età di sei anni ho la mania di copiare le cose, e dai cinquanta pubblico spesso disegni, tra quel che ho raffigurato in questi settanta anni non c'è nulla degno di considerazione. A settantatre anni 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 di più il senso recondito e a cento anni avrò forse 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 posso 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." [174]

Hokusai era quindi uomo del popolo che dipingeva per il popolo, uno spirito libero, dalla creatività irrefrenabile, spinto dal desiderio dell'immortalità, la sua grande ossessione. Henry Smith, infatti, fa notare quanto fosse forte il desiderio di Hokusai per la longevità, fatto che si collega innegabilmente con le rappresentazioni del monte Fuji.[175] Nonostante Hokusai fosse ben a conoscenza delle pratiche, dei culti religiosi, dei pellegrinaggi,[176] e in generale di quel sentimento reverenziale che si respirava nei confronti del Fuji in quel periodo, egli guardava al monte sacro rifacendosi all'antica visione taoista che vedeva in esso la fonte del segreto dell'immortalità.[177] Come già analizzato, in antichità il monte veniva considerato come la fonte dell'immortalità, sia nelle poesie, sia nella letteratura di periodo Heian, ma anche nelle leggende popolari. Hokusai vide nel Fuji il soggetto attraverso il quale poteva raggiungere l'immortalità, non per mezzo di un rituale sacro o una pratica esoterica, ma attraverso l'arte del

[174] Pietro, GOBBI, (a cura di), *Hokusai: Le cento vedute del Fuji (Fugaku hyakkei)*, L'Arte Antica Silverio Salamon, Torino, 2005

[175] SMITH, Henry, Hokusai: One Hundred views of Mount Fuji, London, Thames and Hudson, 1988, p.20

[176] Nella stampa Shojin tozan all'interno della serie "Trentasei vedute del Fuji" sono raffigurati alcuni pellegrini intenti nell'ascesa del monte. Quest'immagine è anche l'unica stampa della erie in cui il Fuji non appare interamente.

[177] Il tema dell'immortalità legato al Fuji è già stato analizzato nel primo capitolo dove vi si rimanda per ulteriori chiarimenti.

pennello. L'ideale di Hokusai di raggiungere la perfezione non poté fare a meno di scontrarsi con il simbolo più imponente della natura, più importante e unico del Giappone. Lane sostiene, infatti, che il protagonista delle "*Trentasei vedute del Fuji*" è sì "il Fuji, ma all'interno del quale Hokusai stesso risiede, […] la montagna è Hokusai, l'artista è il Fuji".[178] Se Kakugyō raggiunse un'unità spirituale con il monte, Hokusai creò "un'identità estetica" con il monte.[179] I simboli che sottolineano l'ossessione di Hokusai per la longevità si ritrovano anche nel composto 不死 *fuji* (immortale), nella scelta del numero cento per le "*Cento vedute del Fuji*" (una delle sue ultime opere), e il numero cento appare in entrambi i colophon d'introduzione dei primi due volumi della serie "*Cento vedute del Fuji*": "..a *cento anni* avrò forse raggiunto la dimensione del divino e del meraviglioso". Moltiplicando cento per cento il risultato è diecimila (anni) che tradotto in *kanji* è 万年 (*mannen)*, oppure 万代 (*mandai)*, ovvero un periodo di tempo infinito che in letteratura assume proprio il significato di "eternità".[180] Il carattere 万 che si legge "*man*" è evocato anche dal nome d'arte Manji che Hokusai decise di utilizzare nell'ultimo periodo di vita.[181] Infatti, è all'età di 75 anni (1834) che Hokusai cambia definitivamente nome in Manji. Questo fatto, secondo Smith, significa il momento apice di ossessione per la ricerca dell'immortalità (più in termini pittorici che fisici) del maestro, e per questo motivo si rivolge al monte.[182] Tuttavia, sarebbe sbagliato pensare che ciò che lega Hokusai al Fuji sia solo la ricerca spirituale della perfezione e dell'immortalità. Per Hokusai l'immagine era anche intesa come un oggetto funzionale, un'immagine disegnata per fare un lavoro, per promuovere un determinato luogo rispetto un altro, per far sbalordire il pubblico, per confrontarsi con il problema della narrativa d'immagine, non solo quindi per una ricerca intima e personale. In particolare, più di ogni altro soggetto il Fuji diede a Hokusai la possibilità di confrontarsi con il problema della "rappresentazione dello spazio" che è il vero "soggetto" di entrambe le serie sul Fuji. Secondo Bell, in queste due opere Hokusai riesce nell'impossibile ovvero egli dà vita ad un paesaggio che mette insieme elementi di per sé contrastanti.[183] Nella rappresentazione dello spazio nelle sue opere vi sono, infatti, elementi in stile cinese, yamatoe, prospettive all'occidentale, il tutto combinato e riformulato in un'unica essenza. È forse questo, infatti, ciò che più di tutto caratterizza le serie sul Fuji di Hokusai e che ha colpito il grande pubblico. Gli europei di fine

[178] Richard, LANE, *Hokusai: Life and Work*, E.P. Dutton, 1989, pp.187-9

[179] *Byron, H. EARHART,* 2011 p.101
[180] Indicativo è anche il fatto che l'origine del monte Fuji viene fatta risalire a circa diecimila anni fa dai geologi.
[181] La parola *manji* nel contesto buddista significa "*diecimila volte felicità eterna"*.
[182] Henry, SMITH, 1988, p.20
[183] David, BELL,2007, p.80

ottocento che guardavano le vedute del Fuji, in esse vedevano un'immagine del Giappone autentico (e quindi esotico), per i giapponesi, invece, le stesse rappresentazioni ritraevano un Giappone stravagante, fuori dall'ordinario, nuovo. In entrambi i casi, le serie erano considerate capolavori assoluti. Perciò, il Fuji diede la possibilità a Hokusai di mostrare le sue conoscenze artistiche, sperimentare nuove tecniche, applicare nuove teorie. Infatti, a volte il Fuji non è il soggetto principale dell'opera in sé: esso svolge una funzione secondaria, per esempio, fornisce il contesto per un motivo storico o una connessione letteraria, il sottofondo per un *meisho* o di un paesaggio di genere, altre volte usato con una funzione strutturale, ovvero come indicatore della scala di proporzione e la distanza della vista prospettica come nella stampa "*Fukagawa Mannen-bashi shita*" (una stampa all'interno della serie "*Trentasei vedute del Fuji*"). Ma analizziamo in ordine le due serie.

HOKUSAI E LE "*TRENTASEI VEDUTE DEL FUJI*":

La serie "*Trentasei vedute del Fuji*" è composta da trentasei vedute da Est principalmente riprese da Edo o lungo il Tōkaidō, e dieci vedute da Nord e da Ovest rispetto il Fuji. Quest'ultime vengono chiamate anche *urafuji* (裏富士, immagini dal retro) e si distinguono soprattutto per il colore, in particolare dall'utilizzo del nero. Nelle prime trentasei stampe invece c'è un massiccio utilizzo del Blu di Prussia, il nuovo colorante importato dall'occidente. Questo nuovo colore arrivò dall'Olanda, unico Paese europeo con il quale il Giappone intratteneva rapporti commerciali, e fu ben accolto da tutti gli artisti ukiyoe nonostante il prezzo elevato.[184] Le stampe non sono né numerate né datate, e riprendono scene naturalistiche di paesaggio e di momenti di vita quotidiana immerse nei fenomeni (spesso avversi) della natura. L'opera più celebre della serie è senza dubbio la "*Grande Onda di Kanagawa*" (Kanagawa ōki nami-ura) nella quale il blu di Prussia domina incontrastato (figura N.32). Com'è stato più volte ripetuto, la bellezza di tale stampa si ritrova nello sconvolgente contrasto della natura e dell'uomo, tra il dinamismo e la potenza della gigantesca onda sospesa nell'aria, e la staticità del monte, fisso sullo sfondo, quasi ad osservare indifferente la forza della natura abbattersi sull'essere umano rappresentato da diverse imbarcazioni di pescherecci. C'è quindi l'opposizione di Yin (la violenza della natura) e Yang (la calma rilassata degli esperti pescatori). Questa stampa è forse la più rappresentativa del desiderio di Hokusai di ricreare un tipo di paesaggio e d'immagini della natura che riflettessero la stessa concezione ed interpretazione che egli aveva dell'essere umano.[185] Di

[184] Prima di Hokusai il Blu di Prussia fu utilizzato per la prima volta in Giappone da Ōka Shunboku nel 1829.
[185] CALZA, Gian Carlo, (a cura di) *Hokusai: il vecchio pazzo per la pittura*, Milano : Electa, 1999, p.253

solito, il paesaggio nelle stampe ukiyoe era semplicemente concepito come il palcoscenico, o nulla più che uno sfondo per le rappresentazioni di personaggi, eventi, momenti chiave di vita quotidiana posti in primo piano. È Hokusai (e più tardi Hiroshige) che dà alle immagini di paesaggio e quindi della natura la stessa dignità dell'uomo. Un'altra immagine celebre tutt'oggi è il "*Fuji rosso*" (Gaifū kaisei*)* (figura N.33). Il Fuji è dipinto di un rosso bruno che prende sfumature di un marrone scuro verso la cima. La cima non è interamente coperta di neve, ma diverse strisce bianche scendono a serpentina dalla vetta. La staticità della scena conferisce maggior rilievo alla maestosità del monte che tuttavia sembra proiettato verso l'immensità del cielo azzurro, dove sparsi qua è là appaiono diversi banchi di sottili nuvole bianche. Il Fuji, soggetto principale dell'opera si erge incontrastato da un fitto bosco verdeggiante nella parte inferiore. La profondità in questa scena è infatti suggerita dalle sfumature dei colori, e dal progressivo diminuire degli alberi mano a mano che si sale la parte superiore del monte. "*Tempesta sotto la cima*" (Sanka hakū) è un'altra tra le più potenti e suggestive immagini della serie (figura N. 34). Il Fuji regna incontrastato l'immagine, dove anche il cielo sembra essere più piccolo se messo a confronto. La luce nell'immagine proviene solo dalla parte superiore del disegno, e da un fulmine gigantesco di colore rosso che lacera il monte nella parte inferiore in quanto è in corso un temporale. Ma il Fuji si eleva dal temporale, non ne è completamente avvolto quasi ad indicare lo status divino. La montagna sfuma dal marrone chiaro della cima verso un nero cupo nella parte inferiore, là dove il temporale scatena la sua furia. In questa stampa, come in quella precedente Hokusai rappresenta la forma del Fuji come fosse un enorme triangolo dalla cima piatta (anzi leggermente zigzagante), ma con i lati non perfettamente simmetrici in quanto uno dei lati s'interrompe nel bordo destro della stampa. Questa tecnica è spesso usata in tutta la serie. In altre stampe della serie il Fuji non appare maestoso e incontrastato in primo piano, ma distante sullo sfondo e rievocato da altri elementi geometricamente simili nell'immagine. Nelle stampe: "*Tōto sundai"*, "*Koishikawa yuki no ashita"* e "*Shinshū suwako"*, la forma triangolare del Fuji è ripetuta nelle costruzioni in primo piano. In altre stampe come "*Aoyama enza no matsu"*, la sagoma del Fuji è ripresa dalla forma più tondeggiante della rigogliosa boscaglia verde in primo piano. In "*Tōtomi sanchu"* (figura N. 35) invece la forma del Fuji è suggerita da una scena di vita quotidiana: un falegname taglia un'ascia di legno posizionata in diagonale in primo piano sostenuta da due file di pali che formano nell'insieme un enorme triangolo, dal cui interno appare appunto il monte sullo sfondo. La tecnica del *close-up* in primo piano permetteva la dilatazione del paesaggio e quindi l'inclusione di piccoli soggetti sullo sfondo. La tecnica ritorna spesso in questa serie creando a volte un effetto esagerato

della profondità come nella stampa "*Bishū fujimigahara"*. L'opera più rappresentativa dell'applicazione della prospettiva occidentale è, invece, la stampa "*Fukagawa mannenbashi shita"* (figura N. 36) nella quale Hokusai combina tutte le variazioni del vicino/distante in un'unica complessa composizione. La particolarità della ripresa sta nell'aver scelto un punto di vista ideale sospeso sopra l'acqua, ma allo stesso tempo sotto il ponte. In questo modo egli può riprendere i pescherecci in primo piano dall'alto, i personaggi sul ponte dal basso, e il Fuji invece dalla medesima altezza da cui la veduta è ripresa. Il concetto fondamentale di questa immagine è il contrasto drammatico tra il ponte in primo piano e il Fuji sullo sfondo. Il ponte è volutamente esagerato nella sua forma arcata in modo da esaltare il contrasto con la montagna sullo sfondo. Ma non solo tecniche all'occidentale. Nella serie si possono trovare diversi riferimenti allo yamatoe, per esempio, attraverso l'applicazione della tradizionale convenzione del *fukinuki yatai,* come nella stampa *Tōkaidō yoshida*. Diffusa soprattutto dal periodo Heian, tale convenzione, nella quale le parallele convergono verso l'occhio dello spettatore, consiste nel mostrare dall'alto l'interno delle strutture come se non vi fosse né tetto né soffitto. Hokusai per definire lo spazio architettonico della scena applica una proiezione isometrica che reinterpreta la tecnica *fukinuki yatai*, solo che invece di guardare la scena dall'alto verso il basso come fosse sopra al tetto, riprende la veranda da uno spazio adiacente nella casa da te con vista sul Fuji. Guardare la scena da uno spazio differente ha richiesto l'esagerazione dell'apertura della veranda. La forma è leggermente differente dal *fukinuki yatai* tradizionale, ma l'intento è simile: facilitare l'accesso visuale in uno spazio interno. Non solo il *fukiyuki yatai* ma anche la tecnica tradizionale *kumogata* è rievocata in stampe come "*Sōshū enoshima"*. Le nuvole nella parte inferiore poste in primo piano, separano l'osservatore dallo spazio pittorico ed enfatizzano la distanza dal punto di vista della veduta. Questa tecnica dava anche la possibilità ad Hokusai di evitare di inserire dettagli in quelle parti dell'opera che potevano distrarre lo sguardo dello spettatore da quelli che erano in realtà i soggetti principali.

HOKUSAI E LE "CENTO VEDUTE DEL FUJI":

Le "Cento vedute del Fuji" sono invece una serie di silografie edite in tre album in formato *hanshibon* e stampate in *sumizuri* - con inchiostro nero, con *bokashi* – definite da sfumature e gradazioni di grigio.[186] La serie è un complesso insieme d'immagini tese ad evocare una potenza misteriosa, quasi divina, attraverso uno stile più elegante e pacato

[186] L'opera, nel suo insieme, sembra essere stata influenzata da una serie sul Fuji pubblicata in precedenza da Kawamura Minsetsu nel 1767 dal titolo "*Hyaku Fuji*" (Cento Fuji).

rispetto alla serie precedente. Configurano e caratterizzano l'opera due aspetti essenziali. Uno è la montagna stessa presentata in tutti i suoi umori e forme in una dimensione mitica dalla quale si respira un'atmosfera quasi filosofica, spirituale. L'altro è la rappresentazione di un'umanità eterogenea, attiva in prima persona, partecipe negli innumerevoli mutamenti della natura. Sottolinea questa atmosfera mistico-religiosa la prima stampa del primo volume in cui vi è raffigurata la divinità shintō Konohana sakuya hime, dea protettrice del monte Fuji (figura N.37). Ma non solo, la terza stampa raffigura invece la leggendaria figura En no Gyōja. Si narra che l'asceta fu esiliato dalla penisola di Izu nel 699, accusato di stregoneria, e da Izu ogni notte attraversava il mare per salire il Fuji e compiere rituali di purificazione.[187] La biografia di En no Gyōja è ancora oggetto di dibattito poiché sono presenti diversi elementi surreali.[188] È da alcuni considerato come il primo asceta a salire il Fuji e quindi padre dello Shugendō, anche se come abbiamo visto nel primo capitolo, la prima persona certa ad aver asceso il monte fu Matsudai in epoca Kamakura. La raffinatezza di questa serie sta anche nel fatto che Hokusai rinuncia alla gamma di colori della quale aveva fatto ampio uso nella serie precedente, per una resa in bianco e nero, quasi una preghiera per il dono dell'immortalità che sta nel cuore del vulcano. Questa serie non riscosse la stessa popolarità di quella precedente, ma i disegni sono capolavori assoluti dai quali si percepisce una costante evoluzione delle tecniche artistiche maturate dal maestro che a tratti sembra tornare agli arbori della pittura di paesaggio cinese.[189] Tuttavia, anche in queste stampe la prospettiva occidentale, elementi tradizionali giapponesi, e riferimenti narrativi di vita quotidiana attraverso cui lo spettatore potesse immedesimarsi sono molteplici, ci regalano ancora una volta un Fuji inedito, raffigurato da inquadrature innovative che non cadono mai nel banale. Nella serie sono presenti anche diversi riferimenti narrativi. Per esempio, nel "Il monte Fuji riflesso in una tazza di *sakè"* è raffigurato uno dei passaggi d'apertura del racconto popolare Hagoromo (Il mantello piumato) nel quale il pescatore Hakuryò è colto nell'atto di festeggiare il fortuito ritrovamento di un raffinato indumento presso la spiaggia di Miho no Matsubara. Il personaggio entusiasta festeggia la scoperta bevendosi un bicchiere di sakè. Egli sarà sorpreso dall'immagine del Fuji riflessa piccolissima nella tazza. L'esultanza sarà presto interrotta dalla legittima proprietaria del mantello che sollecita la restituzione del prezioso oggetto. Il pescatore alla fine cede e restituisce il mantello con il quale la fanciulla celeste può magicamente riprendere il volo. Il monte Fuji, un mantello magico e una donna (Tennyo) la

[187] Tyler, ROYALL, 1981, P.141
[188] Come per il principe Shōtoku, anche En no Gyōja è spesso raffigurato mentre cammina su un banco di nubi durante l'ascesa del Fuji.
[189] David, BELL, 2007, p.80

cui natura sovrannaturale è in relazione con un regno lunare sono gli elementi ricorrenti anche nel Taketori mongatari.

C. IL VEDUTISMO DI HIROSHIGE:

Tuttavia, l'arte di Hokusai dovette fare i conti con un'altra figura emergente del mondo ukiyoe, specialmente nelle stampe di paesaggio: Utagawa Hiroshige. La produzione artistica di Hiroshige annovera diversi generi, tra cui stampe di attori, guerrieri, cortigiane, ma l'oggetto principale della sua arte fu la natura nelle sue molteplici forme ed espressioni. In termini di stile, Hiroshige è specialmente noto per l'uso d'insoliti punti di fuga, allusioni alle stagioni e dettagli dei mutamenti della natura durante l'anno, raffigurati magnificamente dall'impiego di colori sgargianti, ma anche ai cambiamenti meteorologici quotidiani come il vento, la pioggia, la neve. Nelle sue stampe esistono similitudini impressionanti tra natura e uomo come nella stampa "*Shono hakū*" nella quale sorpresi dal temporale, uomini e piante sembrano piegarsi all'unisono. Hiroshige attrasse per la prima volta il grande pubblico nel 1831 con la pubblicazione "*Famosi luoghi della capitale orientale*" (Tōto meisho, 東都名所). Tuttavia, si pensa che egli decise di diventare un'artista ukiyoe a tempo pieno solo l'anno seguente quando vide i capolavori di Hokusai della serie "*Trentasei vedute del monte Fuji*". Da quel momento entrambi gli artisti si contesero la scena per quanto riguarda le immagini di paesaggio. Alle "*Trentasei vedute del Fuji*" di Hokusai, Hiroshige rispose con la pubblicazione delle "*Cinquantatre stazioni della Tōkaidō*" (Tōkaidō gojūsantsugi, 東海道五十三次), considerata un capolavoro dell'arte ukiyoe.[190] Nella serie Hiroshige tratta della bellezza della natura e del paesaggio, ma anche dell'uomo che svolge le proprie attività sia inerenti al viaggiare, tema della serie, sia al lavoro e ai molteplici aspetti della vita quotidiana. Nel 1832, egli fu invitato ad unirsi ad una ambasceria dello shogunato per l'invio annuale di cavalli bianchi diretta alla corte imperiale a Kyoto. Egli si unì alla delegazione probabilmente in qualità d'illustratore, prendendo nota delle località celebri durante il percorso. Dagli *sketch* presi durante il viaggio egli diede vita alle immagini della serie che sarebbe stata pubblicata l'anno successivo. In realtà non è ancora stato chiarito se Hiroshige abbia realmente partecipato interamente al viaggio e se quindi abbia messo piede di persona nei luoghi da lui rappresentati. Infatti, nonostante il viaggio di Hiroshige prese il via alla fine dell'estate, nelle stampe troviamo scenari ripresi in stagioni differenti (le quali rivelano l'influenza degli *shikie*

[190] Nonostante il titolo, le stampe comprendono cinquantacinque immagini, due delle quali rappresentano i luoghi di partenza e arrivo del percorso.

nell'arte di Hiroshige) che non sarebbero state possibili vedere direttamente di persona.[191] La teoria più accreditante è quella secondo cui Hiroshige avrebbe partecipato solo alla prima parte del viaggio.[192] È innegabile il fatto che molte vedute rispettano la realtà a volte anche nel dettaglio, ma questo non sta a significare che Hiroshige sia stato veramente in quei luoghi. Egli si documentava prima di creare le immagini attraverso gazzette, guide di viaggio, mappe illustrate e racconti di narrativa come il celebre "*Tōkaidōchū hizakurige"* (東海道中膝栗毛, pubblicato in dodici parti dal periodo che va dal 1802 al 1822) di Jippensha Ikku (1765-1831).[193] Hiroshige, infatti, produsse anche diverse stampe e un *sugoroku* sulla base del racconto di Ikku.[194] Tuttavia, se molte vedute rispettano la realtà, altre invece hanno elementi esageratamente marcati rispetto al normale, modellati a proprio piacimento. In questo modo Hiroshige liberò formalmente le immagini convenzionali legate alla via del Tōkaidō. L'esempio più discusso è la stampa "*Lago ad Hakone*" (Hakone kosui zu) (figura N.38). La veduta è stata ripresa dal piccolo promontorio nella parte orientale del lago Ashinoko, conosciuta come Tōgashima (塔ヶ島) dove sorge il grazioso parco *Onshi hakone kōen* (恩賜箱根公園). Se si analizza la stampa confrontandola con immagini fotografiche contemporanee (figura N.39) si può notare come il picco disegnato da Hiroshige in primo piano sulla parte destra del disegno non corrisponde al vero. Il monte raffigurato nella stampa non può essere visto da quella veduta.[195] È probabile che Hiroshige abbia deliberatamente inserito il picco in primo piano in modo da far risaltare il monte Fuji (interamente bianco) sullo sfondo. La tecnica del *close-up* di un oggetto in primo piano attraverso la quale viene enfatizzata la profondità nell'immagine è uno degli espedienti più ricorrenti nelle stampe di Hiroshige, tanto che si ha la sensazione di trovarsi di fronte ad immagini già moderne, a uno sguardo che oggi riconosciamo attraverso l'obiettivo del mezzo fotografico. In tutta la serie, il Fuji compare in maniera chiara almeno sette volte, facendo da sfondo per scenari già conosciuti nell'immaginario collettivo dell'epoca. Infatti, come già analizzato in precedenza, il Tōkaidō era una delle vie principali che collegava l'antica capitale alla zona del Kantō ed offriva numerosi spot dai quali ammirare il monte Fuji. Le sue stampe, assecondavano anche la passione dei giapponesi per i viaggi e per i souvenir di viaggio, e da quel momento, la fama

[191] Jilly, TRAGANOU, 2004. p.171.
[192] Matthi, FORRER, *Hiroshige : prints and drawings* ; with essays by Suzuki Juzo and Henry D. Smith , Munich : Prestel, (Dal v. del front. : first published on the occasion of the exhibition Hiroshige, Royal Academy of Arts, London, 3 July - 28 September 1997), 1997, pp.18-9

[193] Elizabeth, SWINTON,1992, p.64
[194] Jilly, TRAGANOU, 2004, p.110
[195] *S*ebastian, IZZARD, *Hiroshige: an exhibition of selected prints and illustrated books*, New York The Ukiyo-e society of America, 1983, p.23

di Hiroshige come paesaggista fu letteralmente consacrata. Nelle pubblicazioni successive il Fuji compare quattro volte nella serie "*Sessantanove vedute del Kisokaidō*" (Kiso kaidō rokujūku tsugi, 木曽街道六十九次 1834-42) e diciannove volte nella serie "*Cento vedute di Edo*" (Meisho edo hyakkei, 名所江戸百景 1856-58). Ma l'apprezzamento di Hiroshige verso il Fuji raggiunse l'apice con la prima pubblicazione delle "*Trentasei vedute del Fuji*" (Fuji sanjūrokkei, 富士三十六景 1856), una sfida alla serie sul Fuji pubblicata da Hokusai qualche anno prima.

HIROSHIGE E LE "TRENTASEI VEDUTE DEL FUJI":

Come Hokusai il suo modo di trattare il soggetto naturale era indubbiamente innovativo. Hiroshige ustilizzava la prospettiva geometrica occidentale e realizzava il chiaroscuro stendendo diverse gradazioni di colore, ma soprattutto il suo stile inconfondibile sembra far rivivere le tradizionali pitture yamatoe: "[…] l'unione dell'uomo e della natura attraverso la raffigurazione di elementi stagionali e figure umane".[196] Inoltre, i suoi tagli inconsueti, i colori evocativi, la tendenza alla sintesi e all'appiattimento delle superfici, il colore, che sposa la linea, condividendone, senza prevaricarla, la potenza espressiva soprattutto nelle policromie più fastose, l'architettura innovativa delle immagini, e infine l'intensa partecipazione della natura alla vita quotidiana dell'uomo, sono queste le caratteristiche principali di Hiroshige che lo resero anche uno degli artisti più apprezzati dagli impressionisti e dai postimpressionisti occidentali, da Van Gogh a Monet, da Whistler a Frank Lloyd Wright nell'ambito dell'Art Nouveau. Per Fenollosa, con Hiroshige i paesaggi giapponesi cambiarono dall'essere meri sfondi per diventare loro stessi soggetti indipendenti delle immagini attraverso un uso sapiente e suggestivo dei colori.[197]

HIROSHIGE, FUJI E *SOUVENIR:*

Non vi era in Hiroshige quell'ossessione per l'immortalità che accompagnava l'esistenza di Hokusai, ma non per questo egli non fu attratto dal Fuji. Anche per Hiroshige il Fuji si prestò da un lato come scenario dove poter esercitare e mettere in pratica tutte le sue conoscenze e tecniche pittoriche, dall'altro il Fuji era la risposta a quel desiderio che gli abitanti di Edo andavano cercando. In questo modo Hiroshige collegava l'immagine di quello che era considerato il luogo sacro per eccellenza, di rilevanza storica, carico di associazioni e

[196] IENAGA Saburo, 1973, p.126
[197] Mary McNeil, FENOLLOSA, *Hiroshige, the artist of mist, snow, and rain [microform]: An essay*, Vickery, Atkins & Torrey, San Francisco, 1901, pp.50-1

allusioni alla letteratura, con elementi di vita quotidiana e spazi commerciali. Infatti, le stampe ukiyoe in generale non erano solo meri oggetti decorativi, ma avevano anche un ruolo importante nel comunicare le mode, gli spazi ricreativi e i costumi del momento. A Edo, svagarsi e divertirsi significava soprattutto uscire, socializzare e fare nuovi incontri nei luoghi quali ristoranti, case da te, luoghi di possibili vedute panoramiche. Per attirare la clientela, le stampe furono impiegate anche con la funzione pubblicitaria in modo da promuovere i vari luoghi d'interesse. Tuttavia, tali immagini mostravano non solo il luogo, il paesaggio o la veduta, ma anche la raffinata clientela che lo frequentava ed altre peculiarità.[198] Il Fuji si prestava come un ottimo punto di riferimento per la funzione promozionale di un'attività commerciale. Per esempio, nella stampa "Guardando *il monte Fuji dalla casa da te a Zoshigaya*" (Zoshigaya fujimi chaya) (figura N.40) il Fuji, che in passato era servito come spazio d'ispirazione poetica o religiosa, ora diventa il punto focale di un'impresa commerciale ovvero una casa da te, dove due donne in un momento di divertimento si godono lo scenario.[199] Il monte Fuji è qui reinventato nuovamente: non solo come un punto di riferimento lirico, non come un soggetto naturale imperioso, nemmeno come un luogo suggestivo, ma come uno spazio "commerciabile" nonché sfondo per momenti di ricreazione, passatempo e divertimento che stavano alla base del gusto popolare. Inoltre, il paesaggio o la veduta, non soltanto promuovevano un luogo rispetto un altro, ma diventavano *souvenir* essi stessi del luogo rappresentato. Come fa notare Stewart: "Gli oggetti […] servono come tracce di un'esperienza autentica. Non necessitiamo e non desideriamo *souvenir* di eventi che sono ripetibili." Piuttosto l'essere umano sente il bisogno di un *souvenir* da un luogo (o da un evento) la cui esperienza è irripetibile, unica, quindi effimera.[200] Le stampe di paesaggio concepite come *souvenir* si affermarono in quanto rappresentavano un luogo (o un evento) non-ordinario dal quale, inevitabilmente, ci si sarebbe separati. L'oggetto-ricordo come il *souvenir* è, infatti, il collegamento dell'esperienza vissuta.[201] In diverse guide di viaggio, per esempio, i lettori scoprivano i vari prodotti commerciali associati con il monte. Al santuario *Komagome fuji jinja*, i poteri delle divinità erano "materializzate" in serpenti di paglia, ventagli e nastri colorati venduti come specialità locali.[202] In breve, gli *spot* paesistici dentro e fuori la capitale diventarono una rampa di lancio strategica per case da te, ristoranti, negozi di *souvenir* o attività economiche di qualunque genere, e Hiroshige fu uno degli artisti più capaci

[198] Donatella, FAILLA, 2005, p.43
[199] Laura, NENZI, 2008, p.135
[200] Susan, STEWART, *On longing : narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection Durham* : Duke University Press, c1993, p.145
[201] Walter, BENJAMIN, *Sul Concetto di Storia*, Gianfranco Bonola e Michele Ronchetti (a cura di), Einaudi, Torino, 1997 p.245
[202] Laura, NENZI, 2008 p.135

nel rappresentare questa atmosfera, senza però mai cadere nell'ovvio. Hiroshige riuscì più di qualunque altro artista ukiyoe a portare il Fuji nella vita di tutti i giorni, rappresentando un paesaggio incantevole, soave, ma dove non si respira quell'atmosfera mistico-spirituale che aleggia invece nelle opere di Hokusai.

D. CONCLUSIONE: LE STAMPE DEL FUJI SONO "IMMORTALI":

Entrambi i maestri si confrontarono sul tema del Fuji, entrambi in maniera diversa, entrambi elevandone il profilo con nuove sfumature. Quel che è certo è che la loro arte rimase immortale, come immortale è il Fuji. Le loro opere non smisero mai di ispirare nuovi artisti, nuove correnti, sia in Giappone sia in occidente, come il Fuji non smise mai di provocare curiosità interesse e riverenza da parte di chi lo osserva o lo sente solo nominare. Le serie sul Fuji furono riprese da diversi artisti giapponesi già alla fine del XIX e inizio XX secolo, un periodo che vede un "rinascimento" delle stampe del Fuji. Tra gli esempi più famosi vi sono le "*Tre vedute del Fuji*" di Ito Shinsui (1888-1972) e le "*Trentasei vedute del Fuji*" di Kishio Koizumi (1893-1945) delle quali solo otto stampe furono terminate. Ma anche esponenti del movimento artistico *Shin hanga,* tra i quali Kawase Hasui (1883-1957) e Hiroshi Yoshida (1876-1950) ed artisti meno conosciuti dal grande pubblico come Gihachiro Okuyama (1907-1981), Osamu Sugiyama (1946-), Ryusei Okamoto (1949-) ripresero il soggetto. Anche Tomikichiro Tokuriki (1902-1999), esponente del movimento artistico *Sōsaku hanga*[203] pubblicò la serie "*Nuove trentasei vedute del Fuji*".

IL FUJI SBARCA IN EUROPA:

Le opere di Hokusai e Hiroshige influenzarono non solo generazioni di artisti giapponesi ma anche diverse correnti e movimenti artistici occidentali. In seguito alle pressioni da parte dell'America e altre potenze europee, a metà ottocento il Giappone aprì i cancelli all'occidente dopo due secoli di quasi totale isolamento. In questo modo le stampe giapponesi iniziarono a circolare anche in Europa, venendo presto scoperte e celebrate da alcuni tra i più grandi artisti del periodo. L'arte dei due maestri, infatti, apparve fresca agli occhi di quegli artisti occidentali che cominciavano a mostrarsi intolleranti verso la propria tradizione artistica, sentita come vincolante e satura. Dall'entusiasmo verso la "nuova" arte che veniva dall'oriente prese forma quel fenomeno chiamato "giapponismo". Il giapponismo è un termine italiano che traduce quello francese *japonisme*, quest'ultimo coniato nel 1872 dal

[203] È stato un movimento che poneva l'accento sul principio di espressione personale dell'artista rispetto l'opera, in cui tutte le fasi di creazione delle stampe sono fatte appunto da un'artista singolo, in contrasto con il movimento *Shin Hanga* che invece manteneva la tradizionale divisione del lavoro di più persone nella creazione delle stampe.

critico d'arte Philippe Burty (1830-1890) per descrivere l'influenza dell'arte e della cultura giapponese sugli artisti europei di quell'epoca. Infatti, diversi artisti occidentali furono letteralmente ossessionati dall'arte che proveniva dal paese del sol levante. Un primo episodio il quale testimonia l'ingresso dell'arte del Giappone in Europa è l'esibizione universale tenutasi a Londra nel 1862. Rutherford Alcock[204], il quale prestò servizio a Edo dal 1858 al 1864 come console per conto della Gran Bretagna, selezionò personalmente alcune stampe da inserire nell'esposizione. Questa fu la prima esposizione pubblica in occidente dove comparirono le stampe giapponesi.[205] La scoperta delle stampe in Francia è attribuita invece a Felix Braquemond (1833-1914), il quale trovò accidentalmente un album di stampe ukiyoe che erano state usate come imballaggio per porcellane importate dal Giappone.[206] Si dice inoltre che non trovò pace finché non venne in possesso dell'intero album "*Manga*" di Hokusai. Philippe Burty, amico di Braquemond, fu anch'egli uno dei primi e più attivi fautori del giapponismo. Nel 1867 egli creò il club "*Société du Jing-lar*", un circolo privato riservato ai conoscitori e appassionati dell'arte orientale. I membri del club s'incontravano vestiti in abiti orientali e gustavano pietanze e delizie tipiche giapponesi immersi in un'atmosfera alquanto esotica.[207] Burty creò inoltre la *membership card* destinata ai vari membri del circolo (figura N.41). La tessera dipinta a colori raffigura diverse icone simbolo del Giappone tra cui il monte Fuji. Dalla nuvola di fumo che si eleva dalla cima del monte vi è uno spazio destinato al nome del titolare della tessera. Il proprietario della tessera della figura N.41 è Burty stesso.

Nell'esibizione universale di Parigi del 1867, invece, sono i giapponesi stessi che allestiscono e portano materiale dal Giappone. Come membro della delegazione fu presente anche Tokugawa Akitane (1853-1910), fratello minore dell'ultimo *shōgun*. Nella collezione di Burty dell'esposizione, sappiamo che nella mostra furono inserite diverse pitture su paravento raffiguranti scene paesistiche, tra le quali il monte Fuji. Fu la prima volta che i giapponesi si promossero all'estero in maniera autonoma ed è interessante notare come tra le opere scelte da loro stessi ve ne fossero alcune con soggetto il monte Fuji.

Il Fuji, inteso come simbolo rappresentativo del Giappone, non fu solo concepito nella mente dei giapponesi nel periodo Edo, ma anche dagli occidentali stessi. Il primo europeo a scrivere riguardo il Fuji fu il portoghese Joao Rodrigues (1561-?) descrivendone

[204] Alcock fu anche il primo occidentale a scalare il monte Fuji nel 1860.

[205] Klauss, BERGER, *Japonisme in Western Painting fromWhistler to Matisse,* trad. David Britt. Cambridge University Press, 1992, p.338

[206] La data è ancora incerta, ma secondo studi recenti si pensa che la scoperta sia avvenuta nel 1862.
[207] Ibid., 7-338

l'incomparabile bellezza e maestosità. Due secoli più tardi, Kaempfer nel suo "*History of Japan*" (1727) scrisse:

"Il Fuji è conico nella forma e così meraviglioso che uno potrebbe facilmente chiamarla la montagna più bella del mondo [...]. I poeti e i pittori di questo paese non hanno mai smesso di lodare e rappresentare la bellezza del loro monte".[208]

Kaempfer incluse inoltre una mappa del Tōkaidō disegnata da egli stesso, dove compare la località di Suruga in basso a destra e il Fuji nella parte sinistra.[209] Questa immagine dal titolo "*Fuji no Jamma*" è candidata ad essere con molta probabilità la prima rappresentazione del monte Fuji da parte di un occidentale. Se i giapponesi promossero il monte Fuji come simbolo rappresentativo della propria identità, fu determinato anche dall'apprezzamento degli stranieri nei confronti del monte. Poiché elogiato anche dagli stranieri il monte Fuji diventò un simbolo di cui essere orgogliosi.

Vincent van Gogh (1789- 1874), fu un altro grande conoscitore dell'arte giapponese della cui essenza rimase incredibilmente affascinato. Le stampe di paesaggio di Hiroshige e Hokusai lo colpirono particolarmente. Il "*Ritratto di Pere Tanguy*" (1887-8) (figura N.42) è l'ennesimo esempio di come l'arte dei due maestri sia entrata nelle pitture occidentali. Nel dipinto, sullo sfondo vi sono diverse scene raffigurate: a sinistra e a destra del soggetto centrale vi sono due cortigiane, in alto due paesaggi uno con i ciliegi in fiore, l'altro una veduta di paesaggio invernale, infine al centro il monte Fuji coperto da un manto nevoso illuminato dalla luce del tramonto. La sagoma del Fuji non è solo raffigurata nei dipinti, ma si trova anche in oggetti decorativi come tazze da te. L'immagine di figura N.43 è il particolare di una decorazione di una tazza da te in ceramica. Essa fu realizzata in Europa sull'onda di quell'entusiasmo per le cose giapponesi (l'autore è anonimo). Il dettaglio nell'immagine vede due personaggi letterati, uno con un libro in mano e l'altro intento a suonare lo *shamisen*. Sullo sfondo del paesaggio compare distintamente la sagoma del Fuji.[210]

Una delle più chiare riproduzioni delle opere giapponesi nell'arte occidentale è probabilmente la sinfonia "*Le mar*" di Claude Debussy (1862-1918). Debussy, fu un grande estimatore dell'arte giapponese e delle stampe ukiyoe in particolare. Lo dimostra una foto scattata nel suo appartamento assieme all'amico Stravinski, dove accanto alla libreria in alto a

---

208 *Traduzione dell'autore. Engelbert, KAEMPFER: Kaempfer's Japan : Tokugawa culture observed, edited, translated, and annotated by Beatrice M. Bodart-Bailey Honolulu, Hawaii : University of Hawai'i Press, c1999, p.340*

[209] Ibid., p.341

[210] Gabriel, P. WEISBERG, 1975, p.210 Plate 298

sinistra si possono vedere due stampe: una bellezza di Utamaro, e la "Grande onda" di Hokusai. Debussy, infatti, fu chiaramente influenzato dalla "Grande onda" di Hokusai nella concezione della sua sinfonia "*La mer"* (1905). La stampa fu utilizzata come sopracopertina per la pubblicazione dell'opera per orchestra, poiché Debussy era consapevole del valore aggiunto che l'immagine poteva conferire all'intera opera. Tuttavia, l'immagine della copertina riprese solo l'onda senza il monte Fuji sullo sfondo. Probabilmente, ciò è da attribuirsi al fatto che Debussy era più interessato all'acqua e alla forza del mare piuttosto che all'immagine del Fuji. Infatti, se è vero che l'arte giapponese (soprattutto le stampe policrome) riscosse un notevole successo in Europa, il Fuji non fu comunque il soggetto più ripreso dagli artisti occidentali. Esso fu apprezzato e lodato infinite volte, ma non comparve nelle opere occidentali con la stessa continuità delle opere giapponesi. Anzi, a volte esso fu più un elemento d'ispirazione per la composizione di altre opere piuttosto che un soggetto da riprendere tale e quale. Per esempio, il pittore John LaFarge, dopo essersi recato in Giappone, dipinse ad acquarello un'opera dal titolo "*Mountain of Fuji-San from Fuji-Kawa*". [211] L'immagine riprende una veduta del monte Fuji dall'omonimo fiume. Questo dipinto diventerà la base per il celebre murale "*Ascension*" del 1886. Egli vide nel Fuji la soluzione per il dipinto che gli fu commissionato per la Church of Ascension a New York il quale non riusciva a portare a termine. Qui è interessante notare come il Fuji, simbolo del Giappone, diventa la chiave per una pittura di carattere cristiano, estranea a quei contesti nei quali il Fuji era fino a quel momento stato rappresentato. Questo episodio segna quel processo che, a mio parere, vede il monte Fuji trasformarsi da simbolo nazionale del Giappone a un'icona dal carattere "universale". L'entusiasmo per le "cose giapponesi" in Europa non influenzò solo le correnti artistiche, ma più in generale il modo in cui l'occidente guardava verso oriente. Il Giappone visto da artisti come Burty, Braquemond, Monet, Van Gogh, Debussy era un Giappone ideale piuttosto che reale messo in contrapposizione alla cultura europea. Infatti, l'interesse e a volte l'ossessione per le cose giapponesi faceva parte di quel complesso processo culturale che Edward Said ha trattato nella sua nozione di "orientalismo": l'Oriente non sarebbe infatti il nome di una qualche entità geografica o culturale concretamente determinabile, ma uno strumento utilizzato dalle culture di matrice europea per poter costruire la propria identità di "Occidente" incastrando di conseguenza le culture orientali in formule stereotipate.[212] Il Giappone visto in questo periodo non era altro che la proiezione di tutto un

[211] James L. YARNALL, *John La Farge, a Biographical and Critical Study,Ashgate, USA, 2012,* figura 6.1 p.148

[212] Edward, W, SAID, *Orientalismo. L'immagine europea dell'oriente*, collana Universale economica. trad. Stefano Galli, Feltrinelli, 2002, p.11

insieme di concetti, desideri, fantasie che non potevano essere trovate nell'ormai industrializzata società occidentale. Le "cose giapponesi" erano, infatti, un'esotica fonte d'ispirazione per i poeti, scrittori, pittori, drammaturghi, ma anche per i viaggiatori e gli esploratori spinti nella ricerca di qualcosa di nuovo, di autentico.

Ma non solo in epoca moderna, le opere dei maestri come Hokusai e Hiroshige sono riprese tutt'oggi sia come citazioni all'interno di vere e proprie opere artistiche sia come soggetti per pubblicità, *souvenir*, *T-shirt*, *brochure* turistiche, videogiochi. Per esempio, la "Grande onda" e il "Fuji rosso" di Hokusai sono state utilizzate nel 2006 come immagini di una pubblicità per un nuovo televisore al plasma LCD di una famosa marca giapponese (Sharp, televisore ACQUOS). La serie televisiva è composta da diversi episodi, nei quali la celebre attrice Yoshinaga Sayuri è ripresa in un primo momento a spiegare l'opera di Hokusai vista in un quadro, successivamente viene proiettata all'interno del paesaggio del dipinto, infine il dipinto si trasforma in un paesaggio reale ad "alta definizione". Alla fine dell'episodio della "Grande Onda" compare la frase: "*Ciò che per la prima volta nel mondo ha fermato il tempo e ce lo ha mostrato, è il pennello di Hokusai*".[213] Dell'episodio dove appare il "Fuji Rosso", invece, è stato fatto un doppio poster di grandi dimensioni ad opera dell'artista giapponese Soeda Takayuki.[214]

[213] Traduzione dell'autore. Il testo originale è il seguente: 世界で初めて、時間を止めて見せたのは、北斎の筆でした.

[214] L'immagine si trova in MENEGAZZO, Rossella, (a cura di), *Graphic design dal Giappone : 100 poster 2001-2010,* Milano : Electa, 2010. (Catalogo della mostra tenuta a Venezia nel 2010) p.90-1

Capitolo 4

FUJI E FOTOGRAFIA NEL PERIODO MEIJI:

"La fotografia è uno strumento per occuparsi di cose che tutti conoscono, ma alle quali non badano. Le mie fotografie intendono rappresentare qualcosa che voi non vedete."
EMMET GOWIN

A. FOTOGRAFIA IN GIAPPONE:

Se la prima metà del XIX secolo fu caratterizzata dal boom delle stampe del mondo fluttuante, il periodo successivo invece vide il declino dello ukiyoe sostituito dalla "Invenzione meravigliosa": la fotografia. Nonostante questo declino le stampe di paesaggio e le serie del Fuji influenzarono il "modo di vedere" della nuova invenzione. Il passaggio però non fu netto né immediato, anzi il nuovo mezzo fotografico in Giappone ereditò dalle stampe ukiyoe caratteristiche sia tecniche sia iconografiche: dalle inquadrature alla coloritura, dai temi rappresentati all'utilizzo delle immagini come oggetti commerciali. È altrettanto vero che le stampe ukiyoe furono influenzate a loro volta dai molteplici dispositivi ottici provenienti dall'occidente durante il settecento. I giapponesi, infatti, acquisirono la tecnica della prospettiva occidentale che permise una resa dell'architettura e dei piani nelle immagini più efficace in senso prospettico come mai prima. Il termine *ukie* (浮絵) significa appunto "immagini prospettiche". Il fascino della tridimensionalità spinse gli artisti a sperimentare nuove tecniche attraverso l'ausilio di dispositivi meccanici e ottici come la camera lucida (in giapponese *nozoki megane*, のぞき眼鏡), che aumentavano il senso della tridimensionalità dell'immagine percepita dall'osservatore e allo stesso tempo aiutavano l'artista nel concepimento dell'opera stessa. Attraverso questi dispositivi i giapponesi incominciarono a concepire con occhio nuovo l'immagine. È forse anche per questo motivo se alcune stampe ukiyoe sembrano anticipare le inquadrature che siamo abituati attribuire alla fotografia. L'utilizzo dei *close-up* frequentemente utilizzato da Hiroshige, per esempio, il quale porta esageratamente in primo piano un unico dettaglio, mentre in secondo piano tutto il resto del paesaggio, sembrano anticipare di gran lunga il mezzo fotografico. Infatti, l'arte di Hiroshige entrerà nei modi di fare e concepire la bellezza nella fotografia degli anni settanta dell'ottocento. È da escludere che egli fu influenzato direttamente dalla fotografia stessa, quanto piuttosto il suo modo di concepire le stampe con lo sguardo moderno è da attribuire all'influenza di quei dispositivi ottici che da metà settecento facevano il loro ingresso in Giappone. Diversi furono gli artisti giapponesi che s'interessarono alle tecniche e ai

dispositivi che arrivavano dall'occidente. Tra i più appassionati *rangakusha* del tempo è da ricordare Shiba Kōkan, il quale costruì il primo dispositivo ottico di fattura giapponese nel 1784. A Kōkan è stata attribuita inoltre la prima veduta prospettica stampata su lastra di rame, la "*Veduta di Mimeguri*" (Mimeguri Keizu, 1783).[215] Anche Maruyama Ōkio, fondatore della scuola Maruyama shijō fece ripetutamente uso di tali dispositivi i quali rendevano un maggior effetto realistico/naturalistico dell'opera, come si evince dalla serie di nove silografie dal titolo "*Località celebri del Giappone*" (Nihon meisho, 日本名所 metà XVIII sec.).[216]

Con queste premesse si può comprendere il motivo per il quale la fotografia una volta approdata in Giappone legò subito uno stretto rapporto con la tradizione ukiyoe prendendo in prestito il "modo di vedere" che i giapponesi avevano sperimentato nelle stampe durante i due secoli precedenti. Il primo dagherrotipo risale al 1839 dal padre fondatore della fotografia Luis Daguerre, tuttavia passarono quattordici anni prima che fu scattata la prima fotografia a soggetto giapponese, più precisamente nel 1853 dal fotografo americano Eliphalet Brown (1816-1886) il quale giunse in Giappone accompagnando la spedizione del Commodoro Perry con l'obiettivo di aprire il Giappone all'occidente. Bisognerà però aspettare il 1857 per quella che sarà considerata ufficialmente la prima fotografia scattata da un giapponese.[217] Il motivo è principalmente dovuto alla difficoltà delle tecniche di utilizzo dei liquidi chimici e delle lastre al momento del fissaggio delle immagini da parte dei giapponesi i quali impiegarono un lungo periodo prima di maneggiare con efficacia le nuove apparecchiature. La nuova strumentazione, inoltre, richiedeva conoscenze specifiche e ingenti risorse economiche tanto che soltanto l'ambiente aristocratico, in un primo momento, poté permettersi di sostenere economicamente i primi esperimenti fotografici e il reperimento di materiali fotografici d'importazione. A metà degli anni cinquanta dell'ottocento si registra la presenza di diversi materiali fotografici e manuali teorici in lingua inglese poi tradotti in lingua autoctona. Nello stesso periodo gli europei che giungevano in Giappone si fecero più numerosi e tra di essi vi furono diversi conoscitori dell'arte del mezzo fotografico, i quali conferirono nuovi impulsi allo sviluppo della tecnica e dell'arte del nuovo mezzo. Fu così che accanto a primi grandi fotografi giapponesi quali Shimooka Renjo (1823-1914), Ueno Hikoma (1838-1904), Kusakabe Kimbei (1841-1932), troviamo esponenti celebri della fotografia come Felice Beato (1834/5-1907), il Barone van Stillfried (1839-1911), e Wilhelm Burger (1844-1920), e altri esponenti di quel fenomeno che in Giappone vide il passaggio della fotografia da amatoriale a

215 Rossella, MENEGAZZO, *Shashinkyo «specchio copia del vero». Alla ricerca del naturalismo nelle prime immagini fotografiche del Giappone*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia, 2008, p.19
216 Ibid.
217 Terry, BENNET, *Photography in Japan 1853-1912*, Tuttle Publishing Tokyo, Rutland, Singapore, 2006, p.35

professionale e che si lasciò alle spalle quindi un lungo decennio di prove e sperimentazioni. Lo sviluppo del mezzo fotografico in Giappone, però, piuttosto che essere determinato dalla ricerca di nuove espressioni artistiche fu strettamente legato alla possibilità di fare *business*. La fotografia diventò un mercato fiorente poiché fu da subito concepita come un oggetto "commerciabile", ma non per questo privo di un senso artistico. Il carattere commerciale della fotografia, infatti, è uno di quegli elementi che la accomuna alle stampe ukiyoe. Se da un lato è vero che vi furono studi fotografici come lo Eishindō a Edo gestito da Ukai Gyokusen (1807-1887) specializzati nella produzione di immagini rivolte all'aristocrazia di spada giapponese e quindi ad un mercato piuttosto limitato, dall'altro la maggior parte degli studi fotografici situati nelle città portuali come Yokohama si rivolgevano ad un pubblico più vasto soprattutto occidentale ma non solo.[218] Il carattere commerciale della fotografia e il vasto target a cui essa si rivolgeva la legava automaticamente alla tradizione artistica delle stampe del mondo fluttuante, così che anche i temi delle immagini spesso coincidevano: vedute, luoghi celebri, bellezze esotiche, scene di genere, ma anche le pose, le viste, le angolazioni, gli scenari in generale si rifacevano alle stampe del passato.

B. ORIENTALISMO E FOTOGRAFI GIAPPONESI:

Gli anni cinquanta segnarono due eventi importanti: il primo fu lo sbarco delle navi nere del commodoro Perry, il cui arrivo segnò l'apertura (forzata) del Giappone all'occidente dopo quasi due secoli d'isolamento; il secondo fu il trattato con le "cinque nazioni" del 1858, con il quale i giapponesi aprirono alcuni porti per il commercio con la Russia, America, Francia, Gran Bretagna e Olanda. Questi eventi segnarono non solo la possibilità del Giappone di intraprendere rapporti commerciali con l'occidente, ma anche la possibilità per gli stranieri di giungere in Giappone. Perciò, l'apertura con l'occidente segnò non solo l'entrata e l'uscita del flusso di beni e merci destinate al commercio, ma anche del via e vai da parte di quelle persone che dai paesi europei approdavano nella terra del sol levante. Diverse categorie di stranieri sbarcarono nel territorio giapponese: ambasciatori, consoli, ufficiali, rappresentanti dei paesi occidentali, ma anche commercianti, mercanti, studiosi, gente pronta a far fortuna, avventurieri e non di rado esploratori e viaggiatori. Le ultime due categorie, in particolare, rappresentarono i destinatari principali delle "nuove" immagini fotografiche.

Come analizzato nel capitolo precedente, dall'inizio degli anni cinquanta prese vita quel fenomeno passato alla storia come *japonisme*, ovvero la sfrenata passione per le "cose

[218] Tali fotografie sono generalmente classificate come *Yokohama shashin,* dove il termine *shashin* significa copia (sha, 写) del vero (shin, 真) comunemente chiamata fotografia.

giapponesi". L'immagine del Giappone in Europa, era alquanto astratta, articolata con sfumature dal carattere esotico piuttosto che realistico. Perciò, coloro che partivano per il Giappone andavano alla ricerca di quel "mondo" che avevano visto nelle stampe e nell'arte giapponese in generale presente in Europa. I primi viaggiatori stranieri in Giappone, ricercavano inoltre un modo di vivere libero dallo stile di vita presente nei loro paesi di appartenenza. Il viaggio verso oriente era un'esperienza d'evasione dalla propria cultura per cercare rifugio in un mondo ricco di fantasie. Una volta in Giappone si viaggiava verso le località celebri, si provavano i piatti tipici locali, ma soprattutto si collezionavano le cose giapponesi di qualunque genere tanto che fiorirono numerosissimi i negozi specializzati per *souvenir* stranieri. Essi cercavano un luogo che fosse l'opposto della loro madrepatria: pre-industriale, rurale, una società primitiva dove la gente aderiva ancora a valori tradizionali e pratiche religiose locali. Il Giappone, in Europa, come del resto la nozione di "oriente" appartiene per definizione all'esotico. L'oriente era il mistero, la seduzione, l'eccesso, la stranezza.[219] Molti viaggiatori, infatti, provavano un senso di disagio qualora si scontravano con una realtà che non aveva a che fare con quella che avevano fino a quel momento immaginato. Molti di loro criticarono quei giapponesi che si accingevano a cambiare il proprio stile indigeno cosi "affascinante" per sostituirlo con quello occidentale. Coloro che si recavano in Giappone alla ricerca dell'esotico e poi ritrovavano una copia (a volte in brutto stile) dell'occidente non potevano che rimanerne delusi. Allo stesso tempo, questo fatto indica anche un certo grado di etnocentrismo da parte degli occidentali.[220] La lingua fungeva da barriera nella comunicazione con la gente del posto, creando difficoltà per una vera comprensione della cultura locale. Perciò, non potendo comunicare, automatica era l'azione del "guardare" le stranezze del posto. Il "piacere di guardare" un mondo completamente nuovo, esotico, differente, implicò quindi il desiderio di possedere ciò che si stava osservando, e l'immagine fotografica andava incontro a tale richiesta.[221] L'immagine scattata in una località o in una scena di vita quotidiana fungeva da oggetto dell'esperienza vissuta, o

[219] La tesi di Schwab era che "orientale" fosse sinonimo di entusiasmo dilettantistico o professionale per ogni cosa che aveva a che fare con l'oriente, simbolo di tutto ciò che è esotico, misterioso, profondo, mistico; questo fenomeno non era altro che la trasposizione verso est dell'analogo entusiasmo per l'antichità latina e greca che aveva conquistato l'Europa all'inizio del rinascimento. Raymond, SCHWAB, *La Reinassance Orientale,* Parigi, Payot, 1950, p.7

[220] L'esotismo come fatto di cultura e di costume è, infatti, legato agli imperialismi europei e alla politica di espansione coloniale perseguita dalle potenze europee nei primi decenni dell'ottocento fino alla prima guerra mondiale. La visione del mondo come "emporio", come sede di culture e di ricchezze, ebbe la sua piena realizzazione nelle grandi esposizioni nella seconda metà del secolo verso le quali il pubblico fu attratto non dal naturale bisogno di acquistare, ma dal desiderio di essere educato, divertito, sbalordito.

[221] SATO Kenji, *Kankōbunkagaku,* Yamashita Shinji (a cura di), Shinyōsha, Giappone, 2007, p.37

più semplicemente intesa come *souvenir* o cartolina, ma non solo. Tali immagini erano sì l'oggetto che testimoniava l'esperienza del viaggio in un luogo lontano da casa, ma allo stesso tempo rappresentavano anche strumenti di valore antropologico poiché raffiguravano vita e costumi di una cultura che stava irrimediabilmente mutando e che di lì a breve sarebbe apparsa sotto un altro aspetto, quello della modernizzazione di stampo occidentale. Infatti, i viaggiatori erano interessati al "vecchio Giappone" e non a quello per così dire "nuovo" che marciava in direzione della modernizzazione. Barthes, infatti, nel suo *Camera lucida*, intese la fotografia come perfetto antidoto contro la "morte", ovvero uno strumento in grado di preservare dai mutamenti storici le usanze e le bellezze locali prima che scomparissero.[222] Tuttavia, le immagini fotografiche non venivano prodotte solo per un pubblico presente sul luogo, ma commercializzate sottoforma di album per il mercato europeo, dove una volta arrivate alimentavano il fenomeno dell'orientalismo, così che ciò che non si poteva ottenere nella realtà poteva, invece, essere riconosciuto attraverso l'immagine.[223] Come ripetuto da Sontag, "Grazie alla macchina fotografica diventiamo tutti clienti o turisti della realtà […], le fotografie mettono a disposizione il mondo intero come oggetto d'apprezzamento".[224] La grande richiesta, come nelle stampe ukiyoe, era sempre quella delle vedute e dei luoghi celebri. L'attenzione era puntata, infatti, sulle foto di paesaggio che rappresentavano il mercato più fiorente, dopodiché le foto-ritratto e le scene di genere si spartivano il resto del mercato. Come già accennato, le fotografie ripresero i temi iconografici delle stampe ukiyoe, e per quanto riguarda i paesaggi, i luoghi celebri i più rivisitati erano le serie di stampe come "*Luoghi celebri della capitale orientale Edo*" (Totō meisho) di Kuniyoshi, le "*Cento vedute celebri a Edo*" (Meisho yedo hyakkei), le "*Cinquantatre stazioni di posta del Tōkaidō*" (Tōkaidō gojūsan tsugi) e le "*Sessantanove stazioni di posta del Kisokaidō*" (Kisokaidō rokujūku tsugi) di Hiroshige, le "*Vedute celebri delle montagne di Nikkō*" di Eisen, e ovviamente le "*Trentasei vedute del monte Fuji*" (Fugaku sanjūrokkei) e le "*Cento vedute del Monte Fuji*" (Fugaku hyakkei) del maestro Hokusai. La ripresa delle stampe non fu solo tematica ma anche tecnica, ed è per questo motivo che troviamo fotografie realmente simili alle vedute delle rispettive stampe. Tuttavia, col passare del tempo le esigenze si diversificarono e molti incominciarono a ricercare immagini nuove di posti sempre più

[222] La nozione di Barthes in merito alla fotografia come antidoto allo scorrere del tempo ritorna più volte all'interno dell'opera: Roland, BARTHES, *La camera Lucida,* New York, Hill and Wang, 1981

[223] Tutt'oggi accade la stessa cosa: le *brochure* turistiche, le riviste di viaggio, i documentari che riguardano il Giappone (e l'oriente in generale) riprendono nelle immagini quei simboli e icone dal carattere esotico, in modo da far presa sull'osservatore, tanto che il Giappone nell'immaginario collettivo contemporaneo evoca non di rado l'immagine della *geisha*, il *sushi*, i fiori di ciliegio, il *samurai*.

[224] Susan, SONTAG, Sulla Fotografia, Einaudi, Torino, 1978, p.97

inaccessibili. Una richiesta piuttosto difficile per i fotografi degli anni sessanta e settanta, poiché viaggiare non era semplice per via della necessità di ottenere permessi ufficiali dalle autorità locali e per la difficoltà degli spostamenti di attrezzature talmente pesanti. Inoltre, in un primo momento gli stranieri potevano circolare soltanto nelle città di Yokohama, Tokyo, Osaka e Kobe. Solo in un momento successivo le restrizioni si allentarono in virtù del fatto che le nuove vie di comunicazione e i mezzi di trasporto facilitarono gli spostamenti interni. L'apertura della ferrovia tra Yokohama e Tokyo nel 1872, nello stesso anno l'esposizione a Kyoto con l'inizio della costruzione della ferrovia Kobe-Osaka-Kyoto, ma anche il completamento della ferrovia transcontinentale americana nel maggio 1869 e la creazione nel 1874 della "Occidental and Oriental Steamship Company" che collegava via mare l'America al Giappone, furono eventi che incoraggiavano gli spostamenti interni dando vita a quello che dall'inizio degli anni ottanta diventerà un vero e proprio fenomeno turistico. Infatti, se in un primo momento il Giappone era la meta d'impavidi viaggiatori, avventurieri, ufficiali e gente in cerca di fortuna, dall'inizio degli anni ottanta il Giappone si trasforma in una destinazione turistica vera e propria.

COLORITURA NELLE FOTOGRAFIE:

Lo sviluppo del turismo diede nuovi impulsi alla produzione d'immagini fotografiche. Il turista, ora aveva più facilità di spostamento e desiderava vedere e andare alla ricerca di quelle vedute e località non ancora esplorate, diverse dalle scene paesistiche classiche. La richiesta di un prodotto più diversificato spinse i fotografi a migliorare la resa delle immagini inserendo i colori all'interno di esse in modo da renderle più attraenti. Siccome le stampe ukiyoe piacevano agli occidentali, soprattutto per i colori, Beato prendendone ispirazione integrò il colore nelle fotografie all'albumina in bianco e nero. L'idea di colorare le stampe albuminate a olio o acquarello si pensa fu importata in Giappone da Beato, il quale l'aveva già sperimentata a Istanbul con il suo socio James Robertson (1813-1888) già a partire dal 1855, anche se egli non fu l'unico in quel periodo ad impiegare tale tecnica.[225] Il lavoro di coloritura delle fotografie all'albumina, il quale richiedeva estrema precisione nella stesura del colore, era svolto spesso dagli stessi pittori-artigiani di stampe ukiyoe i quali passarono da una specialità all'altra riciclandosi nella nuova professione. Questo fatto segna l'ennesimo elemento in comune con la tradizione pittorica ukiyoe, un mondo, quello delle stampe fluttuanti, che servì a più riprese come fonte d'ispirazione per le fotografie dalle quali

[225] CAMPIONE, F. Paolo, FAGIOLI, Marco, (a cura di) *Ineffabile percezione. La fotografia del Giappone 1860-1910*, Giunti, Firenze, Milano, 2010, p.85

paradossalmente fu spazzato via. Beato fu anche l'iniziatore della pratica di commercializzare gli album (fotografici) di *souvenir* rivolti al mercato occidentale con i quali enfatizzò i temi del paesaggio e del folclore. Per promuovere i propri album egli si servì d'inserti pubblicitari pubblicati in giornali come lo *Illustrated London News* o il *Japan Weekly Mail* come si evince dal seguente:

"IL SIGNOR FELICE BEATO È LIETO DI ANNUNCIARE AL PUBBLICO DI YOKOHAMA E AI VIAGGIATORI DELL'ORIENTE IN GENERALE, CHE EGLI HA APPENA COMPLETATO UNA SUPERBA COLLEZIONE DI ALBUM DI VARI FORMATI, CONTENENTI VEDUTE ED ALTRO DEL GIAPPONE, CON DESCRIZIONI DI SCENE MODI E COSTUMI DEL POPOLO LOCALE, COMPILATA DOPO AVER VISITATO TUTTE LE LOCALITÀ DI MAGGIOR INTERESSE NEL PAESE DURANTE SEI ANNI DI SOGGIORNO".[226]

La produzione di album e foto-cartoline per il mercato estero fu ulteriormente incoraggiata dall'inaugurazione del servizio postale in Giappone, Russia, Europa occidentale e America nel 1870.[227] L'aumento dei viaggi in Giappone toccò il picco verso la fine degli anni ottanta e generò la necessità di guide ed illustrazioni di viaggio. Uno dei primi esempi è "*The Tokio Guide"* di Elliot Griffis (1843-1928) del 1873, dove sono combinate osservazioni personali, commenti, suggerimenti pratici, e in generale informazioni essenziali per il viaggiatore. Nel 1880 W.E.L. Keeling, in cooperazione con l'intraprendente Adolfo Farsari (1841-1898), pubblica la "*Tourists' Guide*" che presenta una serie di percorsi a tappa per la visita delle località facilmente raggiungibili da Yokohama, da Tokyo e da Kyoto.[228] Di un anno successivo è invece la guida per eccellenza, lo "*Handbook for Travellers in Japan*" (1881) di quasi 500 pagine che, acquisita dalle edizioni Murray nel 1884, sarà regolarmente aggiornata e ristampata sino al 1913 riscuotendo un notevole successo.[229] L'ennesima guida di successo è la "*Handy Guide Book to the Japanese Islands with Maps and Plans*" pubblicata da Kelly & Walsh nel 1888.

Tali opere fungevano da vere e proprie guide turistiche come le si intendono al giorno d'oggi, promuovendo vari itinerari e gite fuori porta. Nella "*Tourists' Guide*" di Keeling, per

[226] Il testo originale è il seguente: "Signor F.Beato, Begs to announce to the Public of Yokohama and Travellers visiting the East generally, that he has just completed a handsome collection of Albums of various sizes, containig views & c., of Japan, with descriptions of the scenes, manners and Customs of the people; compiled after visiting all the most interesting localities in the country during six years residence. Beato lasciò questa inserzione nel Japan Weekly Mail di Yokohama il die febbraio per annunciare al pubblico la disponibilità del suo nuovo album "Views of Japan".

[227] Dal 1906 fu possibile spedire cartoline dalla stazione n.8 situata verso la cima del monte Fuji, mentre dal 1907 fu possibile effettuare le chiamate telefoniche.

[228] La versione originale è disponibile on-line al seguente link: http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/gt_japan_places/tg_01.html

[229] CAMPIONE, F. Paolo, FAGIOLI, Marco, 2010, p.24

esempio, troviamo una dettagliata descrizione di viaggio con le diverse vie percorribili per giungere al Fuji. La strada suggerita dall'autore per comodità e per le vedute mozzafiato è la via che da Hakone si dirige al monte Fuji via Yoshiwara: "*Hakone to Mishima, Mishima to Numazdu, Numazdu to Hara, Hara to Yoshiwara, Yoshiwara to Omiya, Omiya to Fujiyama*".[230] Vi è inoltre la descrizione di come salire la montagna, suggerimenti sulle guide locali e informazioni utili riguardo i posti dove trovare ristoro. Queste guide turistiche erano spesso compilate con l'appoggio dei vari studi fotografici, in quanto erano proprio essi a riferire diverse informazioni riguardo alle escursioni nell'hinterland giapponese. Gli studi fotografici non soltanto creavano immagini che sarebbero state poi impiegate come *souvenir*, ma attraverso il loro impiego veicolavano tutta una serie di informazioni geografico storico culturali. Attraverso tali immagini lo straniero incominciava il percorso di scoperta del Giappone. Molti viaggiatori, infatti, una volta lette le pubblicità dei vari *atelier* all'interno delle guide turistiche vi si recavano direttamente di persona per ottenere informazioni più dettagliate sui luoghi da visitare. Una volta di ritorno dalle escursioni si fermavano nuovamente negli studi fotografici dai quali avevano attinto informazioni per acquistare le immagini dei luoghi appena visitati. Non è quindi sbagliato affermare inoltre che parallelamente alla xilografia della scuola ukiyoe, anche se in modo autonomo da questa, la fotografia di periodo Meiji ha costituito storicamente il veicolo attraverso cui l'occidente ha formato la sua rappresentazione del Giappone moderno, la scoperta di un paese attraverso la lente del mezzo fotografico.[231]

C. FUJI E FOTOGRAFIA:

Come è facile intuire, nelle fotografie del periodo Meiji il Fuji fu un soggetto che non poté rimanere in disparte tanto che tutti i più grandi fotografi dell'epoca cercarono di riprenderlo da ogni inquadratura. Come nelle stampe ukiyoe anche nella fotografia il monte sacro fu considerato come uno dei simboli geografico-culturali preminenti. Tuttavia, dal periodo Meiji in poi il Fuji non è da considerarsi un soggetto a cui solo i giapponesi fanno riferimento, ma esso diventa anche un simbolo proposto da (fotografi) stranieri per stranieri. Non di rado veniva raffigurato in riviste e giornali europei. Una fotografia del Fuji di Beato, per esempio, fu impiegata come copertina per l'allora rinomato *Illustrated London News* del dodici Novembre del 1864. Le serie di stampe ukiyoe con soggetto il Fuji, come le vedute di Hokusai e Hiroshige, formavano certamente un precedente, e da esse molti fotografi traevano

[230] La descrizione dell'itinerario completa è consultabile direttamente da pagina 49 a 53 al link di nota nove.
[231] CAMPIONE, F. Paolo, FAGIOLI, Marco, 2010, p.51

ispirazione, ma il valore aggiunto dell'immagine fotografica fu la sua capacità di riprendere un'immagine dal vero e di fissare su carta qualcosa d'inequivocabile, un momento realmente vissuto. Tuttavia, con l'utilizzo della coloritura ad acquarello una stessa immagine, quando riprodotta in serie, poteva assumere sfumature differenti a seconda dell'utilizzo del colore. In diverse immagini certi elementi decorativi venivano intenzionalmente aggiunti nello scenario ripreso come nell'immagine di figura 44 dove si intravede una piccola barca nel lago, mentre nell'immagine corrispettiva accanto essa è inesistente. Questa tecnica veniva impiegata per rendere le immagini maggiormente attraenti, diversificandole, in modo da vincere la competizione con gli altri *atelier*. Inoltre, per vincere la competizione sempre più agguerrita, risultò necessario sviluppare attrezzature particolari in modo da creare immagini fotografiche direttamente in studio. In questo modo si evitava di compiere spostamenti pericolosi e viaggi lontani con il rischio di danneggiare gli equipaggiamenti e con il risultato di produrre un numero maggiore d'immagini in un minor tempo. Infatti, era molto più semplice e veloce creare fotografie in studio piuttosto che in ambienti esterni. Come in un perfetto *set* cinematografico alcune scene di vita quotidiana, studiate nel dettaglio, venivano riprodotte come se fossero state realmente riprese lungo le vie del paese. In particolare erano impiegati paraventi e teli posizionati dietro ai soggetti ripresi in modo da creare sfondi paesaggistici che catturassero l'occhio. Uno degli sfondi più utilizzati per le fotografie in studio fu proprio il monte Fuji. Vi sono numerosi esempi come si evince dalle immagini di figura 45 e 46. È interessante notare come immagini con soggetti e pose differenti hanno invece gli stessi materiali come sfondo. Infatti, nonostante un primo momento il riconoscimento dell'autore della fotografia può risultare di difficile interpretazione (di fatto i fotografi si scambiavano i negativi, o acquisivano direttamente album e negativi da altri colleghi, rendendo difficile rintracciare l'origine di provenienza), riconoscendo gli strumenti utilizzati negli sfondi si può identificare lo studio fotografico dove l'immagine è stata ripresa e quindi la mano del fotografo. Inoltre, l'utilizzo di uno sfondo dove era raffigurato il monte Fuji non aveva uno scopo né politico né tanto meno filosofico. Piuttosto, il Fuji era un elemento estetico decorativo che indicava l'origine di provenienza dell'immagine. Colui che osservava l'immagine fotografica sarebbe stato subito attratto dal monte sullo sfondo e, riconoscendone la provenienza, sarebbe riaffiorato alla mente tutto l'immaginario legato al Giappone. Per questo motivo, inoltre, il monte sacro è stato non di rado utilizzato come fronte copertina per album (fotografici) di souvenir provenienti dal Giappone.

IL FUJI E HERBERT GEORGE PONTING:

Herbert G. Ponting (1870-1935) nacque a Salisbury, in Inghilterra nel 1870. Emigrò in California poco più che ventenne dopo aver rifiutato la carriera da banchiere offertagli dal padre. Dopo diversi impieghi dai quali non riscosse grande successo, rivolse la propria attenzione al suo primo amore: la fotografia, con la quale riuscì a mantenersi economicamente. Il suo interesse nella tecnica stereografica della fotografia lo portò all'attenzione della Underwood & Underwood, un editore di fotografie stereografiche il quale gli commissionò il suo primo viaggio in Giappone.[232] Non solo il Giappone ma l'Asia in generale lo affascinò tanto che durante il primo decennio della sua carriera fu l'oriente la sua seconda casa. Egli fu inoltre corrispondente per la rivista *Harper's Weekly* per la quale ricoprì in veste di fotogiornalista le vicende della guerra russo-giapponese nel 1904-5 e riportò notizie e informazioni da paesi quali India, Cina, Corea e Birmania. Le sue doti nel campo della fotografia lo resero uno dei migliori fotografi in circolazione nel primo novecento. Ponting rimase affascinato dal Giappone e dalle sue bellezze, ma in particolare fu colpito dalla maestosità e dalla perfetta forma conica del monte Fuji. Ossessionato dal monte sacro, cercò di immortalarlo da ogni possibile inquadratura in ogni momento della giornata, dalle pendici fino alla sommità. Era un perfezionista, determinato a ottenere il miglior risultato possibile in qualsiasi situazione. Non era una persona facilmente soddisfabile e questo si può evincere leggendo alcune parti del suo libro "*In Lotus Land Japan*" (1910), dove vi sono descrizioni riguardo ai tentativi di catturare una particolare vista del Fuji. Particolarmente attirato da una veduta del Fuji dal lago Motosu, egli volle immortalare entrambi il monte sullo sfondo e le graminacee in primo piano. Il prerequisito per una resa perfetta dell'immagine senza sfocature era l'assenza di vento così che l'erba in primo piano non si muovesse e la cima del Fuji libera dalle nuvole. La combinazione di questi due elementi richiese almeno una dozzina di viaggi dal "vicino" villaggio di Nakano-kura-toge (22 chilometri di distanza) prima che egli riuscì a centrare l'obiettivo. Il risultato è un'immagine eccezionale passata alla storia come la fotografia più famosa dove sono combinati il Fuji e la Kaia (kaia si riferisce ad un particolare tipo di graminacee).[233] (figura N.47)

La popolarità di Ponting nel ritrarre il Fuji fece il giro del mondo. In un articolo del *Japan Times* del 1905 scritto da Basil Hall Chamberlain (suo amico) fu elogiato l'album di immagini con soggetto il Fuji come segue:

---

[232] Dal 1901 al 1906 Ponting si recò in Giappone cinque volte.

[233] Il titolo dell'immagine è "*Fuji and Kaia grass*" e si può trovare nel suo libro "*In Lotus Land Japan*". La descrizione con immagine si triova a pp.156-7-8 del libro "*In Lotus Land Japan*" al seguente link: http://archive.org/details/inlotuslandjapan00pontrich

"Sarebbe appena un'esagerazione dire che Ponting ha scoperto un nuovo monte; nessuno ha mai visto il grande vulcano inattivo raffigurato da così tanti punti prima, eccezion fatta, per il pennello di Hokusai. Tuttavia, questo grande pittore ha creato delle rappresentazioni (del monte) in parte reali e in parte fantasiose, mentre le immagini davanti a noi sono pure e autenticamente vere".[234]

Questo articolo uscì poco dopo che l'album "*Fuji san*" di Ponting fu pubblicato da Ogawa nel 1905. L'album esclusivamente dedicato al monte Fuji contiene ventiquattro vedute riprese da diverse località, alcuni spot classici, altre inquadrature del tutto originali da dove la bellezza del vulcano risaltava in tutto il suo splendore. All'inizio dell'album compare un'introduzione in lingua inglese, seguita dalla traduzione in giapponese. L'apprezzamento di Ponting verso il monte sacro si evince immediatamente leggendo le prime righe d'introduzione:

"Ci sono molte montagne di grande bellezza in Giappone, ma in questa terra affascinante non esiste un'altra che può essere comparata con il monte Fuji – la montagna più alta, più celebre e più amata di tutte."[235]

Alcune vedute sembrano rifarsi a quelle delle stampe ukiyoe. In particolare, l'immagine numero diciannove dal titolo "*Fuji Thro' the Pines of Lake Motosu*" (figura N.48) sembra riprendere la stampa "*Il Fuji fra i pini*" (Matsugoshi no Fuji) (figura N.49) presente nella serie "*Cento vedute del Fuji*" del maestro Hokusai. Il *close-up* in primissimo piano del tronco dei pini che escono dall'inquadratura e l'immagine del Fuji in lontananza sullo sfondo che si intravede nello spazio ristretto creato dai tronchi contorti i quali fungono quasi da teleobiettivo, sono elementi comuni ad entrambe le rappresentazioni. Inoltre, il pino nell'iconografia tradizionale giapponese ultimamente alla gru, *tsuru* e alla tartaruga, *kame* è uno dei simboli della longevità, spesso ripreso sia da Kokusai, sia da Ponting.

D. CONCLUSIONI:

[234] Articolo pubblicato dal Japan Times nel 1905 da Basil Hall Chamberlain: "It would scarcely be an exaggeration to say that Mr. Ponting has discovered a new mountain; for no one has ever seen the great quiescent volcano depicted from so many points before, except, indeed, from the pencil of Hokusai. But then, this great painter gave representations that were half true, half fanciful, whereas the pictures before us are pure and unadulterated truth". Citato anche in Terry BENNET, 2006, p.265

[235] Il testo originale tratto dall'introduzione dell'album è consultabile al seguente link: http://www.baxleystamps.com/litho/ogawa/fujisan_1905.shtml (ultimo accesso Settembre 2012). Segue il testo originale: "There are many mountains of great beauty in Japan, but in all this charming land there is no other that can compare with Fuji san – the highest, most famous and loveliest of them all".

La fotografia segnò il declino delle stampe ukiyoe ma i temi iconografici rimasero gli stessi per un lungo periodo di tempo. Si possono così trovare diversi esempi di fotografie che riprendono località precedentemente raffigurate nelle stampe. Una di esse è il passaggio di Satta (Satta tōge) che si estende lungo il Tōkaidō, un *meisho* tra i più celebri nel periodo Edo per la vista mozzafiato del Fuji. Fino al 1655 la strada fu estremamente stretta, e i viaggiatori dovevano salire sopra la collina per ammirare entrambi il Fuji e la baia di Suruga. Negli anni seguenti fu costruita una strada lungo la costa meno pericolosa che permetteva il passaggio. Hiroshige immortalò il paesaggio nella stampa "*Yui*" (figura N.50) nella serie "*Cinquantatre stazioni del Tōkaidō*", da un punto di vista alto dove include la baia di Suruga, il monte Satta sulla sinistra e il Fuji sullo sfondo. Nel 1881 l'artista Kobayashi Kiyochika, dipinse il paesaggio da un punto di vista simile a quello di Hiroshige come si evince dall'immagine "*Satta fuji ichigatsu chūjun gozen kuji utsusu*" (alle nove di mattina un giorno di metà Gennaio) (figura N.51). Tuttavia quel che attira subito l'attenzione dell'osservatore nel dipinto è la presenza di un simbolo della modernizzazione: i pali del telegrafo che si allineano lungo la via e le fondamenta della ferrovia che sarebbe stata completata a breve. Lo stesso scenario fu ripreso diverse volte negli anni ottanta, in particolare per promuovere la nuova tratta ferroviaria. Una fotografia del 1889 anonima dal titolo "*Tokaido satta yama shita tetsudō*" (figura N.52) riprende lo stesso scenario di Hiroshige e Kiyochika. Nella fotografia si nota però la ferrovia completata. Quest'immagine non solo sponsorizza i nuovi simboli della modernizzazione come ad esempio il treno o il telegrafo, ma allo stesso tempo si può intendere come strumento in grado di indicarci la veridicità delle vedute raffigurate nelle stampe e nei dipinti precedenti o più semplicemente l'evoluzione paesaggistica. Se prendiamo in esame una fotografia contemporanea del passaggio di Satta (figura N.53) possiamo confrontare la stessa località in quattro periodi differenti (da figura 50 a 53) Ciò che non cambia nel tempo e che anzi crea un'atmosfera suggestiva in qualsiasi delle illustrazioni è il monte Fuji, come sempre maestoso e indifferente sullo sfondo.

Un'altra immagine di Kobayashi Kiyochika degna di nota è la stampa a colori su carta dal titolo "*Hakone sanchū yori Fugaku chōbō*" (1877) (figura N.54). La stampa ripropone un soggetto icona delle stampe ukiyoe del passato, ovvero il Fuji , ma l'atmosfera che si respira è chiaramente di stampo occidentale. Il motivo è la raffigurazione in primo piano di un palo del telegrafo, uno dei primi simboli dell'occidentalizzazione e modernizzazione degli spazi aperti in Giappone. I pali del telegrafo segnano quindi che la tecnologia moderna è giunta in Giappone e che il paese non sarà più lo stesso. Una delle caratteristiche di Kiyochika e che lo rende moderno nei confronti degli artisti del suo tempo (oltre al fatto che inserisce i nuovi

simboli della modernizzazione nelle sue opere) è che nelle vedute tradizionali come questa, egli indica ai brodi della stampa il giorno e l'ora esatta di quando il paesaggio è stato osservato, un elemento innovativo.[236]

In un certo senso, il Giappone che gli stranieri scoprirono nella seconda metà dell'ottocento era visto attraverso la lente della fotografia. Il mezzo fotografico quindi fu capace di creare un ponte tra la fantasia e il reale, un gioco sul quale si basa tutta l'arte visuale in sé. Invece di accontentarsi di registrare la realtà, le fotografie diventarono il modello di come le cose apparivano agli occhi degli occidentali, modificando così il concetto stesso di realtà, e di realismo. "A mio parere, – dichiarava nel 1901 Zola, al massimo ideologo del realismo letterario, dopo essere stato per 15 anni fotografo dilettante – non si può sostenere di aver veramente visto qualcosa finché non lo si è fotografato".[237] La fotografia (e assieme ad essa il *poster* poi la televisione e altri mezzi mediatici più recenti) continuò anche nelle epoche successive a definire l'immagine del Giappone prendendo spunto dalle vecchie stampe ukiyoe le quali, anche se andate in disuso, continuavano a fornire temi ed elementi iconografici di grande ispirazione per gli artisti di epoche successive. Okada Kōyō, per esempio è uno dei fotografi contemporanei più importanti in Giappone il cui lavoro risentì enormemente dall'influenza delle stampe e soprattutto dalle serie riguardo il monte Fuji. Egli pubblicò un album dal titolo "*Kōyō Okada's Mt. Fuji. 1959*" pubblicato da Charles Tuttle & Co. Nel 1959. L'introduzione dell'album sottolinea l'ossessione di Okada per il monte sacro: "Ho fotografato la montagna più di centocinquantamila volte, ma ho paura di non aver ancora esaurito tutte le sue possibilità".[238]

---

[236] Jilly, TRAGANOU, 2004, p.203
[237] Susan, SONTAG, 1978, p.76
[238] Testo in lingua originale tratto dall'introduzione dell'album: "I have photographed the mountain more than 150,000 times, but I fear that I have still not exhausted all its possibilities."

CONCLUSIONI

Ora che è stata fatta luce sulle rappresentazioni visive del Fuji (quelle concrete) dal periodo Heian fino il periodo Meiji, in diversi ambiti come l'arte, la religione, la politica, la cartografia, possiamo finalmente avere "un'idea" di quella che è stata "l'immagine" del Fuji (quella astratta) lungo questo percorso. Un'idea, non di più, perché il Fuji dato il suo carattere camaleontico rimane un soggetto di difficile interpretazione anche dopo un attenta analisi. In ogni periodo, infatti, il monte è rappresentato da elementi iconografici differenti che si legano a concetti altrettanto differenti, come ad esempio i tre strati rocciosi di periodo Heian o i tre picchi sulla vetta di epoca Muromachi. Se si osservano le immagini del Fuji ci si accorge che non si sta guardando un semplice elemento paesaggistico. Esso è piuttosto un sistema *testuale*, e, in quanto tale, un oggetto culturale regolato da specifici meccanismi della visione. Il monte è anche un continuo rimando alla vita quotidiana dei giapponesi. Anche la fotografia, per esempio, che è stata accolta come "il" mezzo capace di riprendere la realtà *hic et nunc,* quando si tratta di riprendere il monte Fuji si rifà (seppur in maniera sempre innovativa) a convenzioni di tradizioni pittoriche e artistiche di un passato più o meno lontano (come le stampe ukiyoe), permeando l'immagine di segni e simboli che rendono il monte qualcosa di più che un semplice monte, un nesso tra passato e presente. Guardando le immagini del Fuji si può intravedere anche il rapporto che lungo i secoli i giapponesi hanno instaurato con la natura in generale. Il Fuji è stato il punto di riferimento culturale nonché catalizzatore di idee e sentimenti, di gioia come di dolore, di mistero come di riverenza, di commozione come di tragedia del popolo nipponico. Riverito come un luogo sacro e raffigurato in un'infinità di poesie, pitture, xilografie, fotografie, *poster* esso non ha mai smesso di affascinare coloro che lo osservano. Numerosi artisti hanno sempre cercato di catturarne l'essenza primigenia, la sontuosità e la bellissima veduta che esso offre in una qualsiasi delle quattro stagioni. Alle pendici del Fuji vi sono ritrovamenti archeologici d'insediamenti umani che rappresentano il legame del vulcano all'uomo sin da tempi immemori, un legame che continua ancora oggi. Se si confronta l'immagine del Fuji con quella di altri monti sacri, come l'Olimpo, il Meru, il Kunlun e così via, il Fuji sembra essere l'unico soggetto capace di adattarsi a qualsiasi epoca. Esso, infatti, non è legato in maniera del tutto vincolante al significato che aveva in epoca antica, ma si "attualizza" in ogni periodo.

Ovunque nel mondo ci sono monti più alti e forse con forme più affascinanti del Fuji, ma nessuno di essi è riuscito nell'impresa di diventare un simbolo nazionale che risiede nel cuore della gente con la stessa continuità come lo è il Fuji per i giapponesi. Viene però da chiedersi

se davvero un'immagine può rappresentare una nazione. Secondo Mirzoeff, a partire dall'epoca moderna la forma primaria di approccio e comprensione del mondo è visuale e non più testuale e le recenti teorie di *national branding* sembrano suggerire che all'interno di un'immagine sia davvero possibile rappresentare l'identità di una nazione intera. In questo caso Hiraga Gennai e Shiba Kōkan si potrebbero considerare già precursori di tale processo. Ma ancor prima di loro, i versi della poesia di epoca Heian analizzata nel primo capitolo – "[...] nella terra di Yamato (Giappone), la terra alle radici del sole, (il Fuji) è il nostro tesoro, la nostra divinità protettrice [...]" – rappresentano già lo stretto legame tra il Fuji e i giapponesi. A contribuire a tale rapporto però non sono singole rappresentazioni, ma l'insieme di immagini che dai tempi antichi continuano a riproporre il Fuji come icona rappresentativa del popolo giapponese. Le rappresentazioni visuali che sono state analizzate in questo elaborato hanno contribuito ad instaurare questo intimo rapporto, dalla religione alla politica, dall'arte all'economia. Il "Fuji è (quindi) il simbolo del Giappone" come si evince dallo slogan della recente mobilitazione per rendere il monte patrimonio dell'umanità. L'organizzazione dal nome "National Council on Mt. Fuji World Heritage", presieduta da Nakasone Yasuhiro ex-primo ministro giapponese dal 1982 al 1987, dal 2005 sta tentando di portare l'attenzione mondiale verso il Fuji con l'obiettivo di inserire il monte come patrimonio. Tuttavia, sebbene sia ripetuta l'idea del Fuji come simbolo del Giappone, ritengo che l'obiettivo che si pone tale organizzazione è solo un altro dei molteplici esempi di quel processo che vede la trasformazione del Fuji da simbolo nazionale a icona "universale". Questo processo prese il via dall'inizio del periodo Meiji. In tale epoca, nonostante si instaura lo stretto legame tra Fuji e Giappone, esso diventa allo stesso tempo anche un soggetto "affascinante" agli occhi di coloro che giungevano dall'occidente. Esso diventò, quindi, un punto di riferimento e un motivo ricorrente nelle descrizioni, nelle raffigurazioni e nelle opere d'arte non solamente giapponesi ma anche di provenienza "altra". Per questo motivo troviamo immagini del monte Fuji inseriti in ambienti completamente estranei a quello giapponese, tra i più stravaganti come in *poster* di *rock band* americane degli anni novanta, o come analizzato alla fine del terzo capitolo nel celebre murale di John LaFarge nella chiesa di New York. Tuttavia, ritengo che la trasformazione del Fuji in un simbolo universale meriti una maggiore analisi che partendo dal lavoro svolto in questa sede e prosegua analizzando le rappresentazioni visuali del monte in epoca contemporanea.

Infine, da questo studio si evince come l'analisi delle immagini non può essere limitata al solo campo artistico e al solo mezzo tecnologico attraverso cui l'immagine viene veicolata. Per capire i significati di un'immagine (e questo vale per qualsiasi immagine, non solo per il

Fuji) è quindi necessario fornirsi di strumenti capaci di analizzare la rappresentazione visiva stessa da una panoramica più ampia, indagandone i significati dai punti di vista sia del produttore, sia del consumatore, senza dimenticare il contesto storico culturale in cui essa prende vita e si sviluppa. Oltre a chiedersi "che significato ha questa immagine" ci si potrebbe perciò domandare anche "a chi appartiene questa immagine", poiché un'immagine prolifera e prende "vita" negli innumerevoli contesti che i fruitori fanno di essa. Ciò che si può dedurre dallo studio iconografico del Fuji è quindi che il Fuji, inteso come immagine, si comporta come un soggetto che ha esso stesso una propria "vita". Esso è capace di mutare con continuità e di relazionarsi con l'uomo come nessun altro monte sarebbe in grado di fare. Ma le rappresentazioni visuali del Fuji non ci raccontano solo la vita del Fuji in sé e per sé, ma piuttosto anche la vita del Fuji così come le genti del Giappone l'hanno vista e interpretata. Forse, la "vera" immagine del Fuji non può essere rappresentata visualmente ma concepita solo come un'entità astratta nella nostra mente.

IMMAGINI

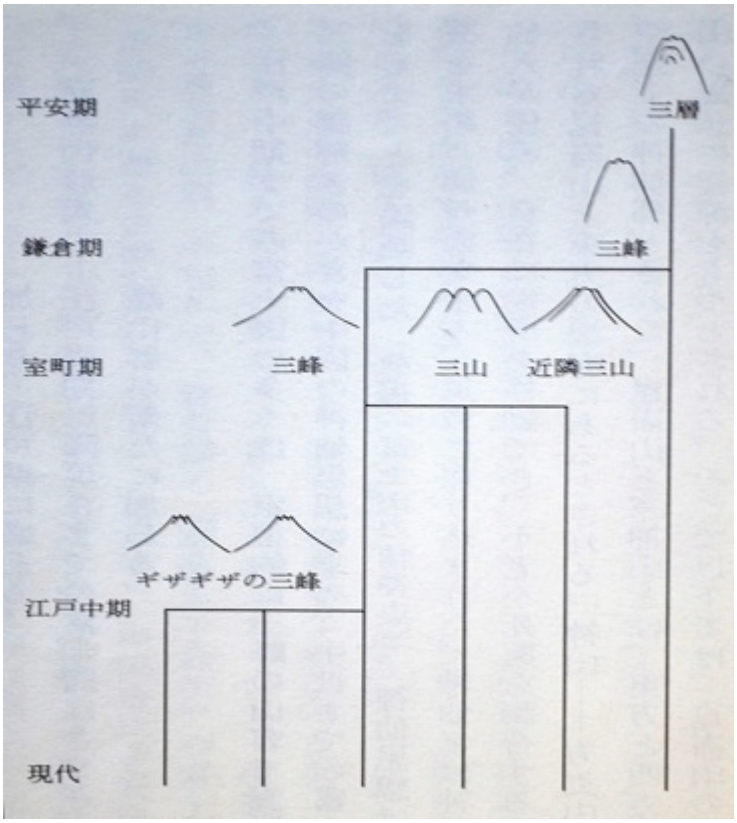

Figura 1 Schema evolutivo dell'iconografia del monte Fuji da epoca Heian a Tokugawa. Immagine tratta da: Takeya Yukie, Fujisan no ikonoroji to nihonjin no shinsei, in "Fujisan to nihonjin", 2002, p.19 Fotografia da libro.

Figura 2 Shōtokutaishi eden, Hata no Munesada 1069. A sinistra l'intera opera, a destra il particolare della vetta del Fuji. In alto a destra si può vedere la figura del principe Shōtoku in sella al cavallo nero. Immagine tratta da: http://www.nippon.com/en/currents/d00021/

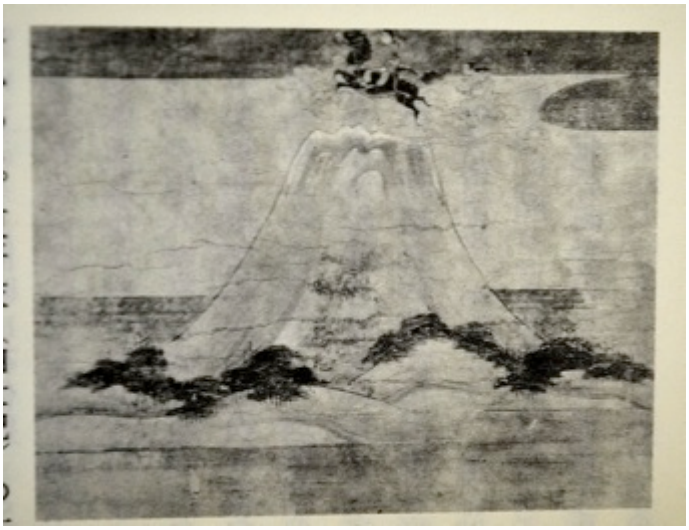

Figura 3 Shōtokutaishi eden, anonimo, fine periodo Heian. Particolare della vetta del Fuji. Sopra la cima il Principe Shōtoku in sella al cavallo nero. Si evincono tre strati sovrapposti nella parte centrale del Fuji. Immagine tratta da Takeya Yukie, Fujisan no ikonoroji to nihonjin no shinsei, in "Fujisan to nihonjin", 2002, p.24 Fotografia da libro.

Figura 4 Ise monogatari eden, anonimo, XIII sec. A sinistra il Fuji con la vetta a tre cime . A destra Ariwara no Narihira e il suo entourage. Immagine tratta da: 伊勢物語絵巻の探究 : 和泉市久保惣記念美術館本の分析 / 相原充子 [著] 東京、山川出版社、 2002.3 pp.46-47 Fotografia da libro.

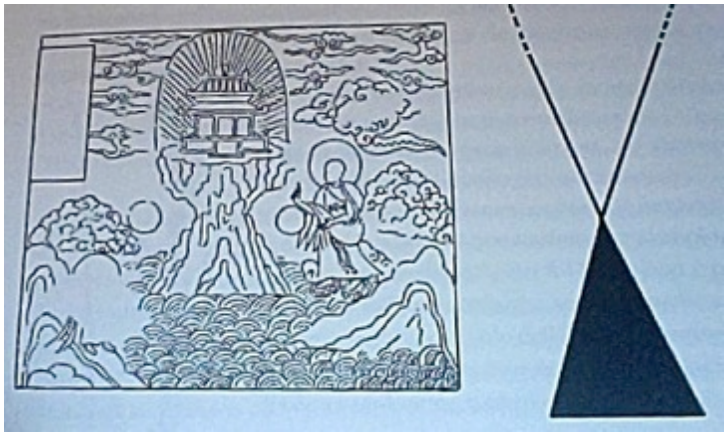

Figura 5 Bassorilievo tombale che raffigura Xi Wang Mu e il monte Kunlun a forma di clessidra. A destra lo scheletro della montagna stilizzata. Immagine tratta da: FRACASSO, Riccardo: "Visioni del Kunlun: Axis mundi e giardino edenico" in, GROSSATO, Alessandro, (a cura di) *La montagna cosmica*, 2010, p.96

Figura 6 Ippen hijirie, monaco En'i, 1299. In alto a destra si può vedere la vetta del Fuji a quattro cime. Immagine tratta da: TORII Kazuyuki, (a cura di) *The Spirit of Japanese – The Beauty of Mount Fuji*, 1998., plate 2. Fotografia da libro.

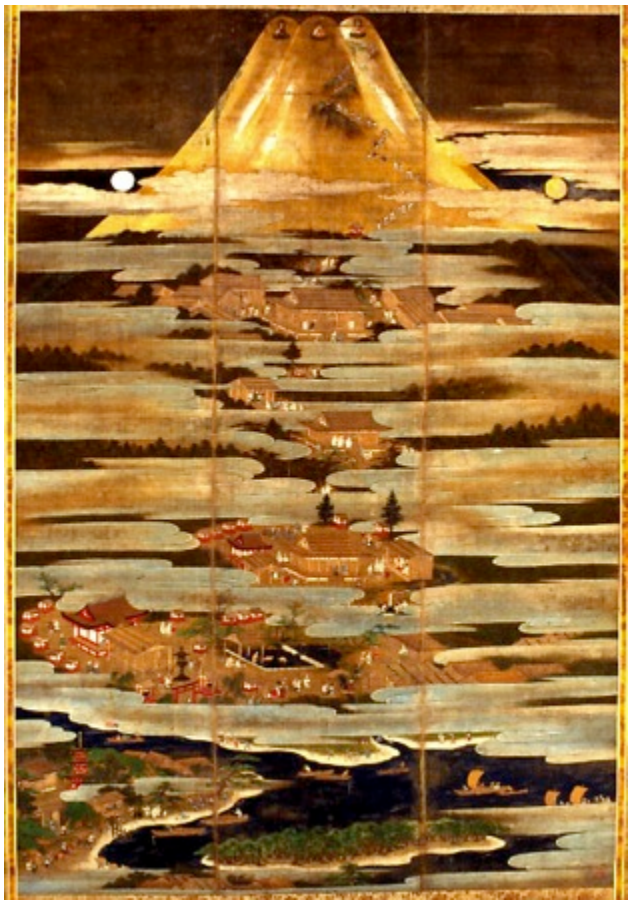

Figura 7 Fuji sankei mandara, (Mandala di un pellegrinaggio al monte Fuji), Kanō Motonobu, periodo Muromachi. Immagine tratta da: http://sv.wikipedia.org/wiki/Asama_Helgedom

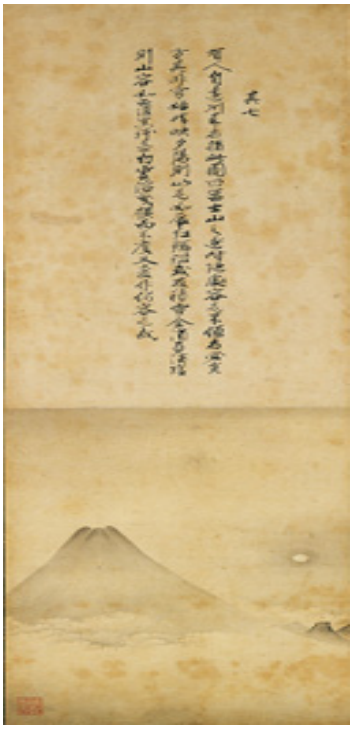

Figura 8 Fuji hakkei zu, (Otto vedute del Fuji), Shikibu Terutada, 1530. L'immagine è una della serie composta da otto dipinti. Immagine tratta da:
http://www.spmoa.shizuoka.shizuoka.jp/_archive/collection/item/J_120_662_J.html

Figura 9 Fugaku zu, Zean, periodo Muromachi. Pittura inchiostro monocromo. Immagine tratta da: TORII Kazuyuki, (a cura di) *The Spirit of Japanese – The Beauty of Mount Fuji*, Nagoya, 1998, Immagine n.34 Fotografia da libro.

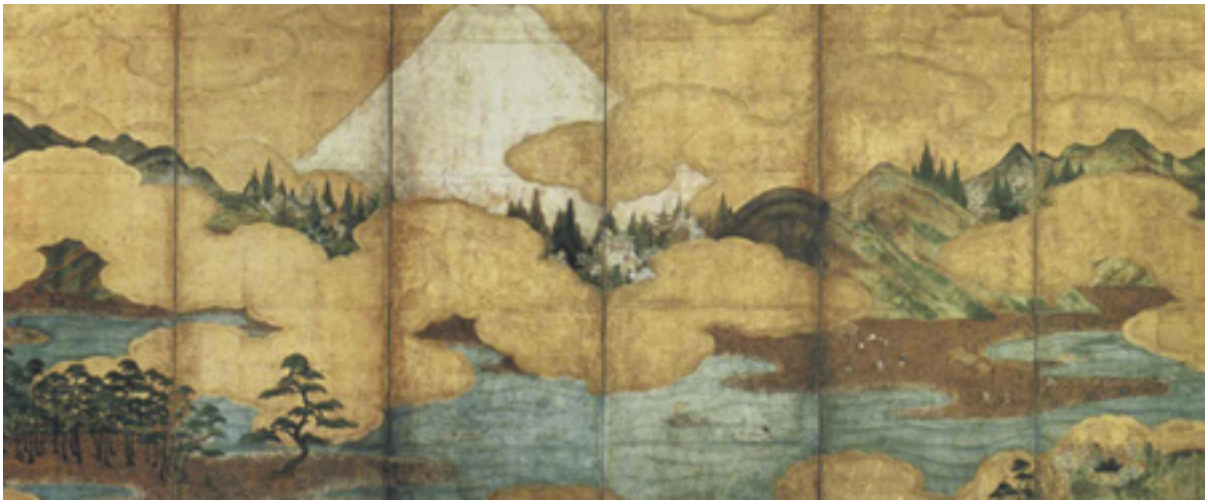

Figura 10 Fuji miho no matsubara byobu, anonimo, XVI sec. Due paraventi composti da sei pannelli ciascuno dipinti a inchiostro, colori e foglia d'oro su carta. L'opera è considerata come la più antica coppia di paraventi in cui è combinata l'immagine del Fuji e la località Miho no Matsubara. Nell'immagine solo il paravento di sinistra. Immagine tratta da: http://www.spmoa.shizuoka.shizuoka.jp/japanese/exhibition/shuzou/2011/07_sakuhin.php

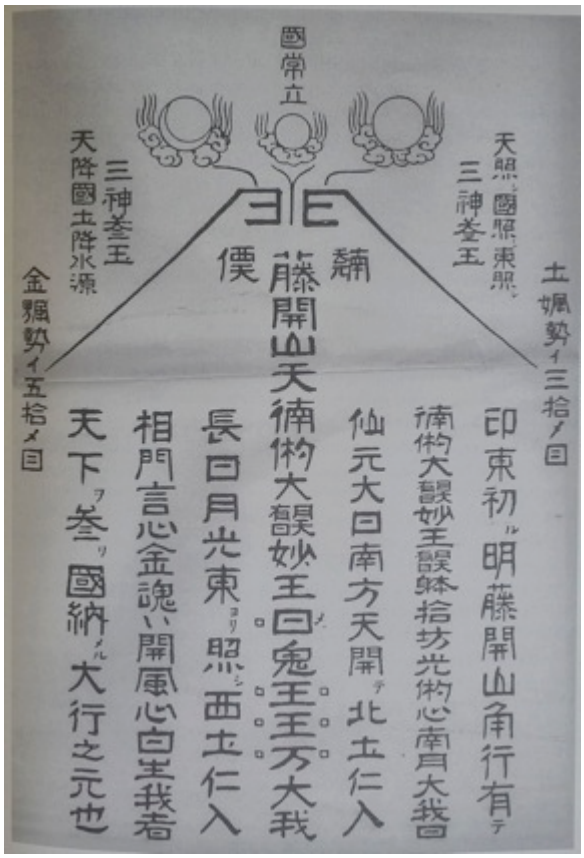

Figura 11 Minuki, periodo Tokugawa, diagramma cosmico "estratto" dal corpo di kakugyo. Monte Fuji stilizzato in alto al centro. Sopra di esso tre dischi corrispondenti al sole, le stelle, la luna.. Immagine tratta da: EARHART, H. Byron, *Mount Fuji : icon of Japan,* 2011, p.41 Fotografia da libro.

Figura 12 Meguro moto Fuji, stampa a colori tratta dalla serie "Meisho edo hyakkei", Hiroshige 1856-59. A destra in primo piano il fujizuka, mentre a sinistra sullo sfondo il monte Fuji. Immagine tratta da: http://www.nippon.com/en/currents/d00021/

Figura 13 Fujizuka, Shinagawa jinja, Tokyo 2012. Fotografia dell'autore. Altezza della replica di 10 metri circa.

Figura 14 Monte Fuji dalla provincia di Suruga, Shiba KŌkan, 1789. L'immagine appare nella stampa "*Saiyū ryodan*" che sarà la fonte per una sua pittura più tarda, "*Monte Fuji*" del 1789 circa.

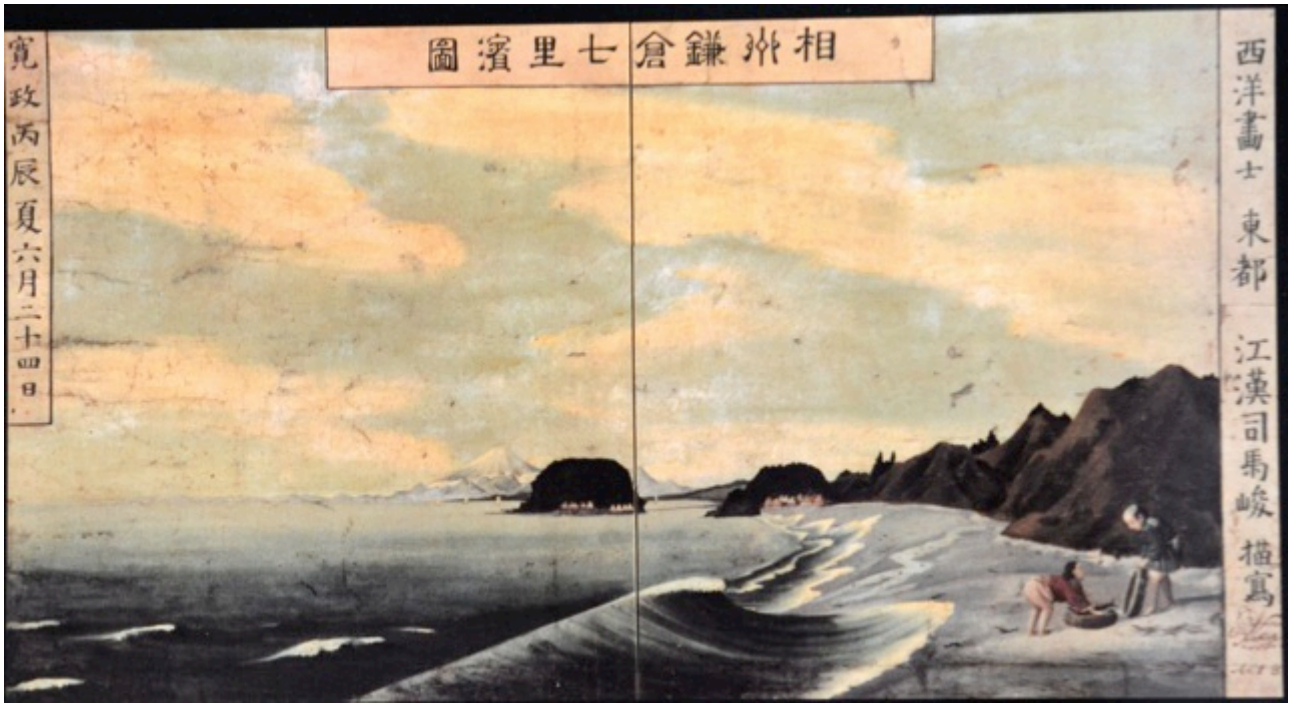

Figura 15 Soshu kamakura shichirigahama, Shiba Kokan, 1796. Pittura ad olio su tela. Al centro dell'immagine l'isoletta di Enoshima e sullo sfondo il Fuji innevato. Fotografia da libro.

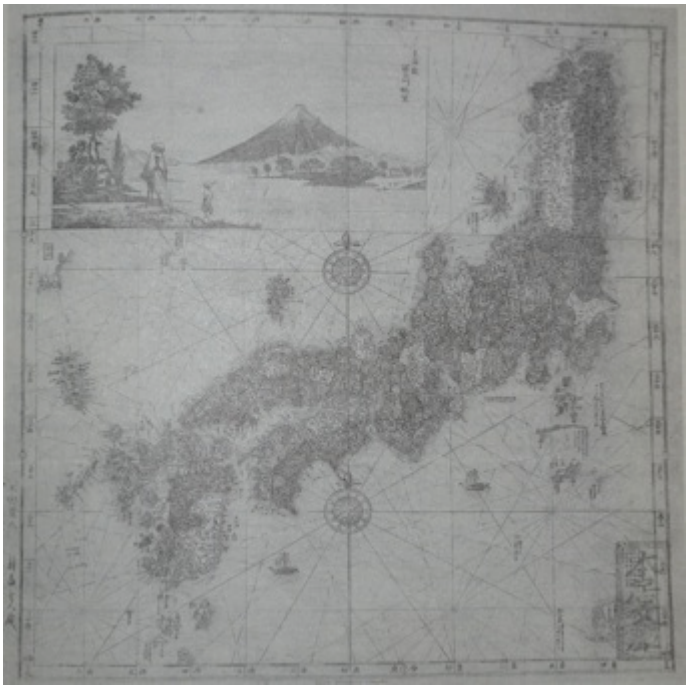

Figura 16 Dosen nihon yochi saizu, (Mappa dettagliata illustrata su lastra di rame), Matsumoto Yasuoki 1835 circa. Al centro l'immagine del Giappone. In alto a sinistra un dettaglio, veduta del monte Fuji ripresa lungo la via del Tokaido. Immagine tratta da: http://luna.davidrumsey.com:8380/luna/servlet/detail/RUMSEY~9~1~23451~80033:Dosen-Nihon-yochi-saizu---gen-II-Ma?sort=Pub_Date%2CPub_List_No_Series_No_Sort%2CPub_List_No%2CSeries_No&qvq=w4s:/what/Pocket%20Map;sort:Pub_Date%2CPub_List_No_Series_No_Sort%2CPub_List_No%2CSeries_No;lc:RUMSEY~9~1&mi=135&trs=792

Figura 17 Stampa a colori tratta dalla serie Taiheiki eyuden, Ichiyusai Kuniyoshi 1849. In alto a sinistra il Fuji in forma stilizzata. Immagine tratta da: http://aikidoyukishudokan.com/forum/viewtopic.php?f=14&t=699&start=20

Figura 18 Chōsenjin raichō *zu* del 1748 di Hanegawa Tōei, stampa a colori, 1748, Sfilata dei coreani presso nihonbashi. Immagine tratta da EARHART, H. Byron, *Mount Fuji : icon of Japan,* Columbia, 2011, *plate 10. Fotografia da libro.*

Figura 19 Nihon meizan no Fuji Ikkōsai Yoshimori (1860 o 1861), stampa a colori. In alto a sinistra il Fuji. In basso a destra un occidentale e al suo fianco un personaggiocinese. Immagine tratta da EARHART, H. Byron, *Mount Fuji : icon of Japan,* Columbia, 2011, *plate 11. Fotografia da libro.*

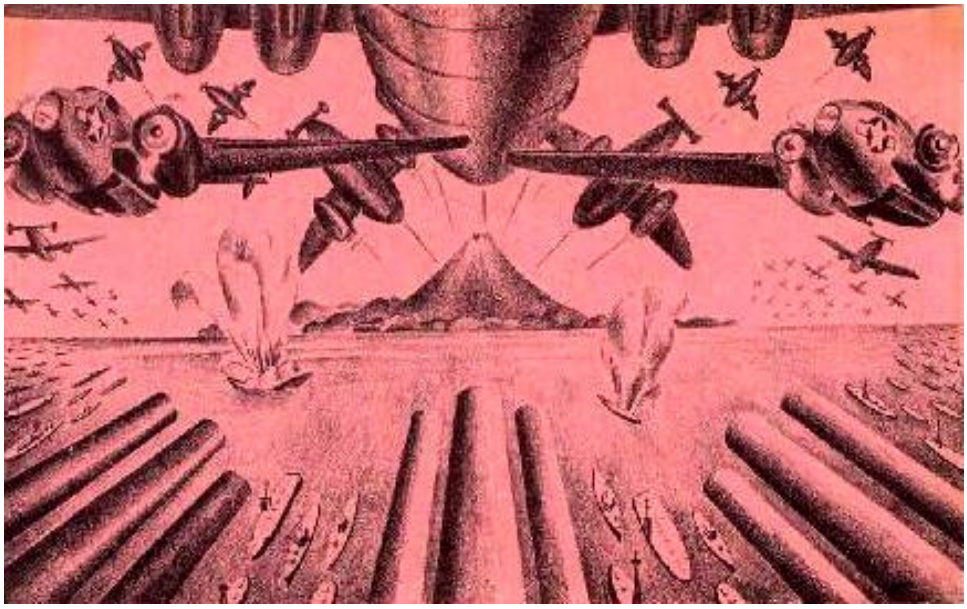

Figura 20 Volantino su carta viola utilizzato per la propaganda militare americana durante la seconda guerra mondiale. Il Fuji è circondato da aerei americani. Immagine tratta da: : http://www.psywarrior.com/OWI60YrsLater2.html

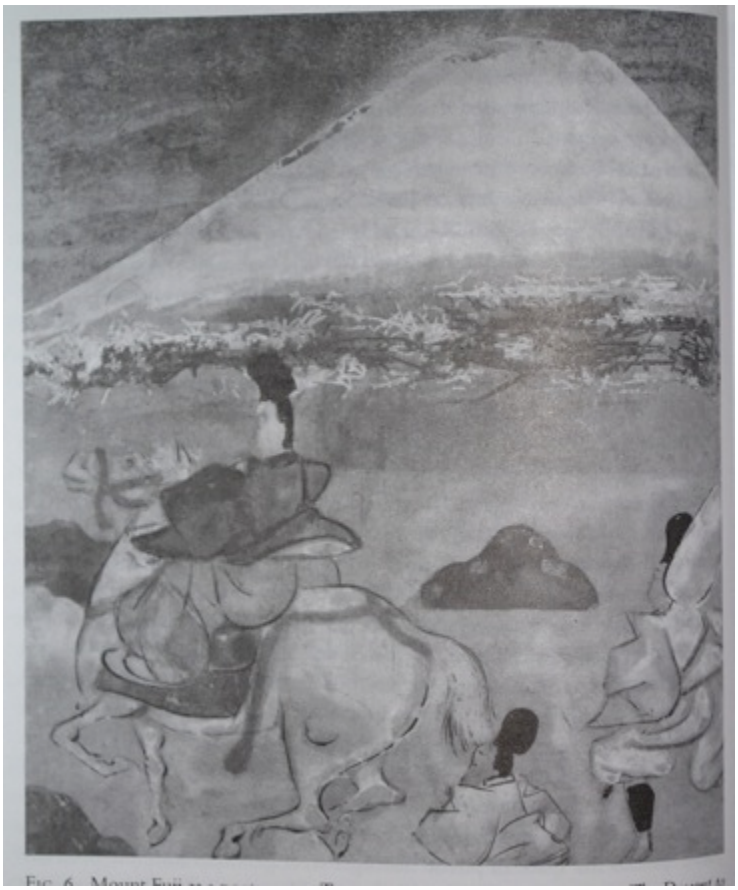

Figura 21 Ise monogatari azuma kudari, (La discesa verso est dai racconti di Ise), Sotatsu, prima metà del XVII sec. Particolare dell'opera. Immagine tratta da: NENZI, Laura, *Excursion in Identity: Travel and the Intersection of Place, Gender, and Status in Edo Period*, 2008, p.38. Fotografia da libro.

Figura 22 Ise monogatari azuma kudari, (La discesa verso est dai racconti di Ise), Sotatsu, prima metà del XVII sec. Particolare dell'opera. In basso Ariwara no Narihira in sella al cavallo bianco e alcuni personaggi parte del suo entourage. La poesia scritta nell'immagine è attribuita al calligrafo Karasuma Sukeyoshi (?-1669) Immagine tratta da: NARUSE Fujio, *Fujisan no egakushi,* 2005, plate 12. Fotografia da libro.

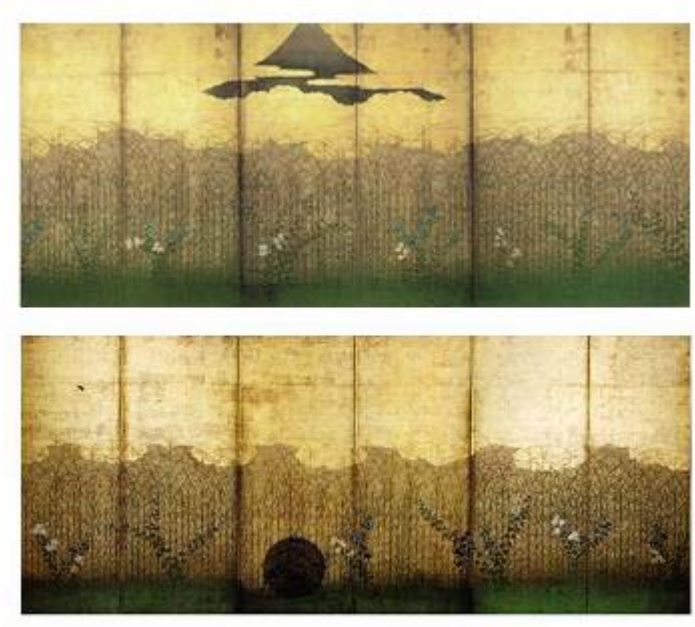

Figura 23 Musashino no fuji byōbu, anonimo, coppia di paraventi dipinti ad inchiostro, XVII sec. circa. Nel paravento in alto il monte Fuji. In basso, invece, la luna riflessa nelle graminacee. Immagine tratta da: http://en0.cocolog-nifty.com/blog/2010/07/post-1734.html

Figura 24 Fotografia contemporanea della piana di Musashino, Agosto 2012. L'inconfondibile sagoma del Fuji sullo sfondo. In primo piano invece una distesa di case e agglomerato urbano.

Figura 25 Mitate narihira azuma kudari, (*La parodia del viaggio di Narihira verso Est*), Harunobu, stampa a colori 1768-1769 circa. Immagine tratta da: http://www.artvalue.com/auction-results--33553-2253----------SUZUKI-Harunobu-Sotheby-s-London.htm

Figura 26 Dreaming of walking near Fuji, Isoda Koryusai stampa a colori 1770-73. Immagine tratta da: http://www.asia.si.edu/collections/singleObject.cfm?ObjectNumber=S2004.3.24

Figura 27 Nihonzu sekaizu byōbu, un paravento a sei pannelli anonimo (alcuni lo attribuirebbero al pittore Kano Eitoku) di fine periodo Momoyama preservato all'interno del Tempio Jòtokuji. Al centro si distingue il Fuji dipinto in forma iconica tradizionale del periodo Muromachi. Immagine tratta da: TORII Kazuyuki, (a cura di) *The Spirit of Japanese – The Beauty of Mount Fuji*, 1998, p.147 Fotografia da libro.

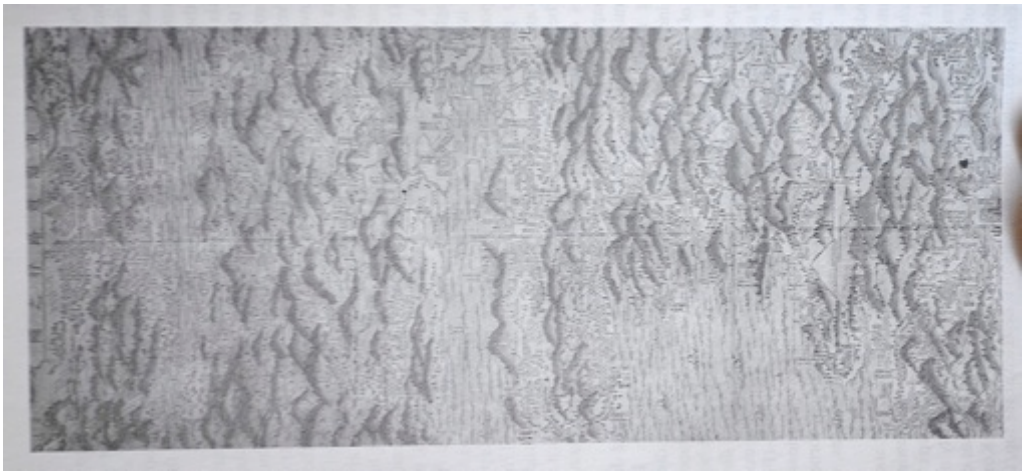

Figura 28 Tokaido michiyuki no zu, tipologia mandala, anonimo 1654. L'imaginazione corretta è quella verticale. A destra in basso si evince la sagoma del Fuji. Il percorso si snoda da destra a sinistra, da Edo a Kyoto, lungo la via del Tokaido. Quest'opera è considerata la più antica "mappa" esistente del Tokaido. Immagine tratta da: TRAGANOU, Jilly, *The Tokaido Road: Travelling and Representation in Edo and Meiji Japan*, 2004, p.32 Fotografia da libro.

Figura 29 Tōzai kairiku no zu, tipologia emaki, particolare della mappa itinerante del Tokaido., anonimo 1672. Al centro il Fuji. La via del Tokaido è ben visibile. Sono presenti anche figure umane lungo il percorso rappresentate con proporzioni più grandi del normale. Immagine tratta da: TRAGANOU, Jilly, The Tokaido Road: Travelling and Representation in Edo and Meiji Japan, 2004, p.30 Fotografia da libro.

Figura 30 Tōkaidō bunken ezu, (Mappa Illustrata del Tōkaidō) particolare dell'intera opera. In origine il titolo completo era Tōkaidō kōmoku bunken ezu, ma dalle versioni successive viene abbreviato in Tokaido bunken ezu. Opera di Ichikochi Dōin, illustrata da Hishikawa Moronobu e pubblicata da Hangiya Shichirobei in cinque volumi nel 1690. Il Fuji è visibile in alto a sinistra. Immagine tratta da: TRAGANOU, Jilly, The Tokaido Road: Travelling and Representation in Edo and Meiji Japan, 2004, p.37 Fotografia da libro.

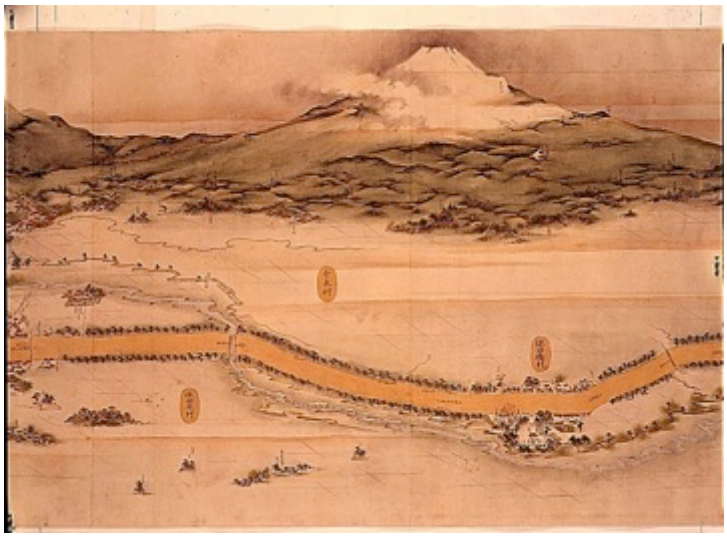

Figura 31 Tōkaidō bunken nobe ezu, (Mappa Illustrata e Topografica del Tōkaidō), tipologia emaki a colori, 1806. Particolare dell'opera. In alto il Fuji, in basso il Tokaido. Non sono presenti figure umane. La strada e volutamente ingrandita rispetto le proporzioni reali. Immagine tratta da: http://www.muse.pref.tochigi.lg.jp/091010kanouha/index.html

Figura 32 Kanagawa ōkii namiura, (La grande onda), stampa a colori tratta dalla serie "Trentasei vedute del Fuji", Hokusai, 1826-33. Immagine tratta da: http://letteraturagrafica.over-blog.com/article-27916640.html

Figura 33 Gaifū kaisei, (Fuji rosso) stampa a colori tratta dalla serie "Trentasei vedute del Fuji", Hokusai 1826-33. Immagine tratta da: http://letteraturagrafica.over-blog.com/article-27916640.html

Figura 34 Sanka hakū, (Tempesta sotto la cima), stampa a colori tratta dalla serie "Trentasei vedute del Fuji", Hokusai 1826-33. Immagine tratta da: http://letteraturagrafica.over-blog.com/article-27916640.html

Figura 35 Totomi sanchū, stampa policroma tratta dalla serie "Trentasei vedute del Fuji", Hokusai 1826-33. Immagine tratta da: http://letteraturagrafica.over-blog.com/article-27916640.html

Figura 36 Fukagawa mannenbashi shita, (Sotto il ponte a Fukagawa), stampa policroma tratta dalla serie "Trentasei vedute del Fuji, Hokusai 1830. Immagine tratta da: http://letteraturagrafica.over-blog.com/article-27916640.html

Figura 37 Konohana sakuya hime, stampa monocroma tratta dalla serie "Cento vedute del Fuji", Hokusai 1834. A sinistra la figura Konohana sakuya hime. A destra parte dell'introduzione scritta in *kana*. Immagine tratta da: http://www.hum.pref.yamaguchi.jp/ehon/hugaku1.htm

Figura 38 Hakone kosui zu, (Lago ad Hakone), stampa policroma tratta dalla serie "Cinquantatre stazioni del Tokaido", Hiroshige 1833-34. Immagine tratta da: http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections?&who=Utagawa+Hiroshige&when=A.D.+1800-1900&pg=1

Figura 39 Fotografia del lago ashinoko ad Hakone 2012, sullo sfondo il Fuji. Veduta che riprende la stampa Hakone kosui zu di Hiroshige.

Figura 40 Zoshigaya fujimi chaya, (Guardando il monte Fuji dalla casa da te a Zoshigaya), stampa policroma tratta dalla serie "Trentasei vedute del Fuji", Hiroshige 1858. Immagine tratta da: http://www.japaneseprints.net/viewitem.cfm?ID=3998

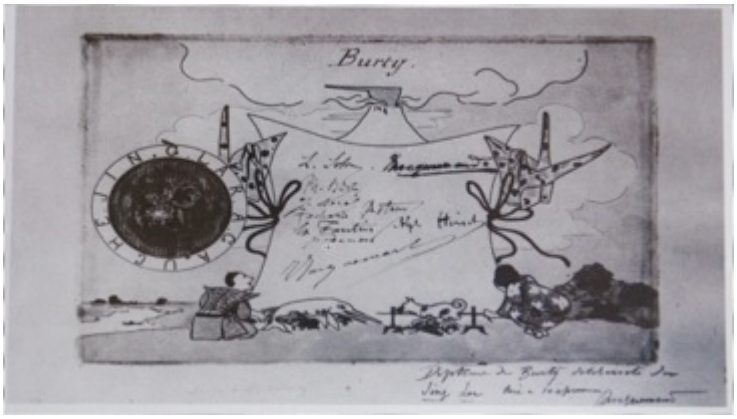

Figura 41 Membership card (1860s) di Philippe Burty del circolo privato da lui stesso fondato "Socie'te' du *Jing*-lar". Immagine tratta da: EARHART, H. Byron, *Mount Fuji : icon of Japan,* 2011, p.113

Figura 42 Ritratto di Pere Tanguy, Vincent van Gogh 1887-88. Dipinto a olio su tela. Sullo sfondo in alto al centro si evince l'immagine del Fuji. Immagine tratta da: http://it.wikipedia.org/wiki/Ritratto_di_p%C3%A8re_Tanguy

Figura 43 Particolare di una tazza da te in ceramica, XIX sec. Al centro dell'immagine, all'interno di un ventaglio vi sono due figure accolte in un momento di ricreazione, sullo sfondo il Fuji. Immagine tratta da: WEISBERG P. Gabriel, [et al.], *Japonisme : Japanese influence on French art, 1854-1910*, [exhibition catalog] 1975, image N.302 Fotografia da libro.

Figura 44 Fotografie all'albumina, quattro vedute del Fuji, anonime, fine ottocento inizio novecento. Tutte e quattro sono scattate dallo stesso punto di vista. Grazie alla tecnica della coloritura ognuna delle fotografie ha caratteristiche proprie. L'immagine in basso a sinistra presenta una piccola imbarcazione all'interno del lago. Immagine tratta da: CALZA, G. Carlo, (a cura di), *Hiroshige: il maestro della natura*, 2009. Fotografia da libro.

Figura 45 Fotografia stereoscopica, coloritura ad acquarello, T. Enami 1892-95. Fotografia scattata in studio. Sullo sfondo l'immagine del monte Fuji. Scena di genere. Immagine tratta da: *http://www.t-enami.org/services*

Figura 46 Japanese archer, Kanamaru Genzo 1870 circa. Fotografia all'albumina, scattata in studio. Sullo sfondo l'immagine del monte Fuji. Immagine tratta da: BENNET, Terry, *Photography in Japan 1853-1912*, 2006, p.193

Figura 47 Fuji and Kaia, fotografia all'albumina, Herbert G. Ponting. Sullo sfondo il Fuji. In primo piano le piante di Kaia. Immagine tratta da: Herbert G. Ponting, In lotus-land Japan, 1910, pp.156-58 al seguente URL: http://archive.org/details/inlotuslandjapan00pontrich

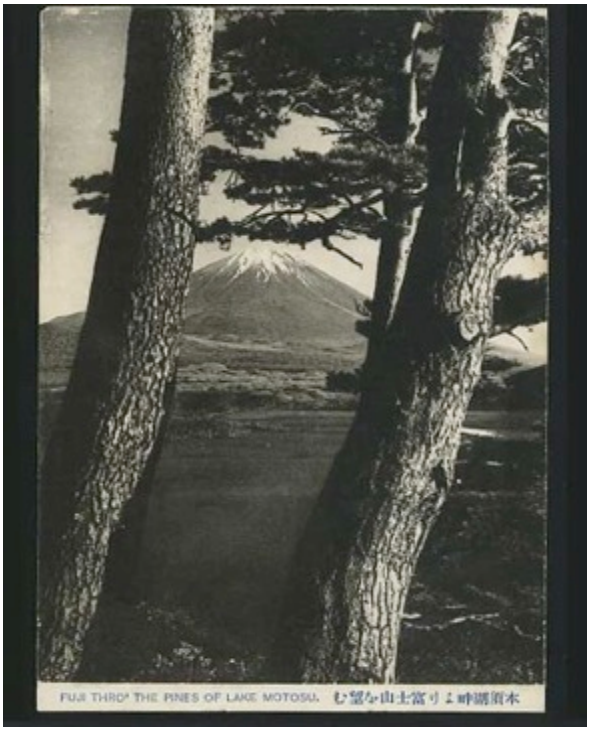

Figura 48 Fuji thro' the pines of like motosu, fotografia all'albumina, Herbert G. Ponting. Immagine tratta da: In lotus-land Japan, 1910, p.173 al seguente URL: http://archive.org/details/inlotuslandjapan00pontrich

Figura 49 Matsugoshi no Fuji, (Il Fuji fra i pini), stampa monocroma tratta dalla serie "Cento vedute del Fuji", Hokusai 1833-34. Immagine tratta da: http://www.hum.pref.yamaguchi.jp/ehon/hugaku1.htm

Figura 50 Yui, stampa policroma tratta dalla serie "Cinquantatre stazioni del Tokaido", Hiroshige 1833-34. Immagine tratta da: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Tokaido16_Yui.jpg

Figura 51 Satta fuji ichigatsu chūjun gozen kuji utsusu, (Alle nove di mattina un giorno di metà Gennaio), Kobayashi Kiyochika, dipinto, 1881. Il passaggio di Satta, sullo sfondo il Fuji. A sinistra i pali del telegrafo. Immagine tratta da: TRAGANOU, Jilly, The Tokaido Road: Travelling and Representation in Edo and Meiji Japan, 2004, p.193

Figura 52 Tōkaidō satta yama shita tetsudō, fotografia anonima 1889. Sullo sfondo il Fuji. A sinistra pali del telegrafo e la nuova linea ferroviaria. Immagine tratta da: TRAGANOU, Jilly, *The Tōkaidō Road: Travelling and Representation in Edo and Meiji Japan*, 2004, p.193 Fotografia da libro.

Figura 53 Fotografia del passaggio di Satta. Sullo sfondo il Fuji. In basso il passaggio si è trasformato in un trafficatissimo crocevie di autostrade e ferrovie. Immagine tratta da: http://actio.blog73.fc2.com/blog-entry-228.html

Figura 54 ***Hakone sanchū yori Fugaku chōbō, stampa a colori su carta,*** **Kobayashi kiyochika** ***1877. Sullo sfondo il monte Fuji. In primo piano alcuni viandanti. Interessante il palo del telegrafo a sinistra. Nel bordo sinistro dell'immagine si evincono indicazioni rigurado il giorno e l'ora della giornata da cui l'immagine sarebbe stata ripresa. Immagine tratta da:*** **http://auarthistory.wordpress.com/2010/10/07/graduate-student-symposium-emily-mcalpines-experience/**

BIBLIOGRAFIA:

Fonti in lingua giapponese:

ABE Hajime, *Kindai nihon no kyōkasho to Fujisan*, (Libri scolastici nel Giappone moderno e il Fuji) in "*Fujisan to nihonjin",* (Il monte Fuji e i giapponesi), Seikyūsha henshūbushū, Tokyo, Seikyūsha, 2002. 阿部一、近代日本の教科書と富士山、『富士山と日本人』、青弓社編集部編、東京、青弓社、2002.

ADACHI Keiko, *Jitsugetsu zu byōbu to musashinozu byōbu: Kongōjihon jitsugetsu sansuizui byōbu wo chūshin ni*, (Immagini di sole e luna e la piana di Musashino nei paraventi: Kongōjihon, verso paraventi con immagini di paesaggio con sole e luna), Nihonbyōbueshūsei, Vol.9, Kōdansha, 1977. 安達啓子、「日月図屏風と武蔵野図屏風—金剛寺本日月山水図屏風を中心に一」、日本屏風絵集成、第九巻、講談社、1977

AOYAGI Shuichi, (a cura di) *Fugaku tabi hyakkei: Kankō chiikishi no tameshimi*, (Cento viaggi del Fuji: tentativo di una storiografia dell'area turistica), Kadokawa shoten, 2002. 青柳周一 (編)、『富岳旅百景 : 観光地域史の試み』, 東京 : 角川書店, 2002.2

HAGA Tooru, *Sugita Genpaku, Hiraga Gennai, Shiba Kôkan*. in "Nihon no meicho" 22, Tokyo, Chūōkōronsha, 1971. 芳 賀 徹、「杉田玄白、平賀源内、司馬江漢」、『日本の名著 』２２、 東京、中央公論社、1971.

IMAI Kingo, (a cura di) *Nihon no kochizu: Tōkaidō*, (Antiche mappe del Giappone: Il Tōkaidō), Tokyo, Kōdansha, (ed.) 1976. 今井金吾 (編)、「日本の古地図：東海道」、東京、講談社、1976.

KAMIGAITO Kenichi, Fujisan: sei to bi no yama, Chūōkōron shinsha, Tokyo, 1982. *上垣外憲一、『*富士山 : 聖と美の山』、*東京、中央公論新社、1982*.

KANŌ Hiroyuki, *Katsushika Hokusai hitsu gaifū kaisei:"Aka fuji" no fōkuroa*, Heibonsha, Tokyo, 1994. 狩野博幸、『葛飾北斎筆凱風快晴 : "赤富士" のフォークロア』、東京、平凡社、1994.

NARUSE Fujio, *Fujisan no egakushi,* (Storiografia delle immagini del monte Fuji), Chūōkōron bijutsu shuppan, Tokyo, 2005. 成瀬不二雄、『富士山の絵画史』、東京、中央公論美術出版、2005.

NARUSE Fujio, *Nihonkaiga ni okeru Fujizu no teikeiteki hyōgen nitsuite*, (Riferimenti alle espressioni formali delle immagini del monte Fuji nei dipinti giapponesi), in Bijutsushi, Japan, No.112, 1982. 成瀬不二雄、「日本絵画における富士図の定型的表現について」、美術史、112 号、1982.

NARUSE Fujio, *Shiba Kōkan shōgai to gagyō,* (Shiba Kōkan: Vita e opere), vols. 2, Tokyo, Yasaka shobō, 1995. 成瀬不二雄、『司馬江漢：生涯と画業』、八坂書房、1995.

SOFUKAWA Hiroshi, *Konronzan he no shōsen: kodai Chūgokujin ga egaita shigo no sekai*, (Gli immortali del Kunlun: Il mondo dopo la morte disegnato dagli antichi cinesi), Chūōkōronsha, Tokyo, 1981. 曽布川寛、『崑崙への昇仙：古代中国人が描いた死後の世界』、東京、中央公論社、1981.

TAKEYA Yukie, *Fujisan no iconoroji to nihonjin no shinsei,* (Iconologia del monte Fuji e la mentalità dei giapponesi), in "*Fujisan to nihonjin*", (Il monte Fuji e i Giapponesi), Tokyo, Seikyūsha, 2002. 竹谷靱負、「富士山のイコノロジーと日本人の心性」、『富士山と日本人』、青弓社編集部編、東京、 青弓社、2002.

TORII Kazuyuki, (a cura di) *The Spirit of Japanese – The Beauty of Mount Fuji*, Nagoya, NHK Nagoyahōsōkyoku, 1998. 鳥居和之、『日本の心、富士の美展』、名古屋、NHK、名古屋放送局、1998.

YAMASHITA Yoshiya, *Egakareta Fuji,* (Il Fuji dipinto), in TORII Kazuyuki, (a cura di), "*The Spirit of Japanese – The Beauty of Mount Fuji*", Nagoya, NHK, Nagoyahōsōkyoku, 1998. 山下善也、「描かれた富士」、鳥居和之、『日本の心、富士の美展』、名古屋、NHK、名古屋放送局、1998.

YONEYA Masaru, *Fuji no shinkō to sono bijutsu*, (Il culto del Fuji e la sua arte), in TORII Kazuyuki, 1998, *The Spirit of Japanese – The Beauty of Mount Fuji*, 名古屋 : NHK 名古屋放送局 1998. 米谷茂則、「富士の信仰とその美術」、 鳥居和之、『日本の心、富士の美展』、名古屋、NHK、名古屋放送局、1998.

Bibliografia in lingua Inglese e Italiana:

ALPERS, Svetlana, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, University of Chicago Press, Chicago, 1983; trad. It., *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel seicento olandese*, Boringhieri, Torino, 1984.

ALPERS, Svetlana, *Visual Culture Questionnaire*, <<October>>, No.77, pp.25-70, 1996.

ARZENI, Flavia, *L'immagine e il segno: il giapponismo nella cultura europea tra Ottocento e Novecento,* Il Mulino, 1987.

BARTHES, Roland, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. It. R. Guidieri, Einaudi, Torino, 2003.

BELL, David, *Hokusai's project: the articulation of pictorial space*, Folkestone : Global Oriental, 2007.

BENJAMIN, Walter, *L'opera dell'Arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2000.

BENJAMIN, Walter, *Sul Concetto di Storia*, Gianfranco Bonola e Michele Ronchetti (a cura di), Einaudi, Torino, 1997.

BENNET, Terry, *Photography in Japan 1853-1912*, Tuttle Publishing Tokyo, Rutland, Singapore, 2006.

BERGER, John, *Ways of Seeing*, British Broadcasting Corporation and Penguin Books, London, 1972.

BERGER, Klauss, *Japonisme in Western Painting fromWhistler to Matisse,* trad. David Britt. Cambridge University Press, 1992.

BERNSTEIN, Andrew, *Whose Fuji?. Religion, Region, and State in the Fight for a National Symbol*, in Monumenta Nipponica, Vol. 63, No, 1, Spring 2008, pp. 51-101.

BRUSATIN, Manilo, *Storia delle Immagini*, Piccola Bilbioteca Einaudi, Torino, 2002.

BUTTERLIN, F. Julien, *Imagining the Japanese Nation: The Politics of Mt. Fuji, 1760-1825*, B.A., The University of Hartford, CT. USA, 2006 .

CALZA, G. Carlo, (a cura di), *Hokusai: il vecchio pazzo per la pittura*, Electa, Milano, 1999.

CALZA, G. Carlo, *Stile Giappone.* Torino, Einaudi 2002.

CALZA, G. Carlo, (a cura di), *Hiroshige: il maestro della natura*, Skira, Milano, 2009.

CHIOZZI, Paolo, Manuale di antropologia visuale, Unicopli, Milano, 1993.

CLARK, Timothy, *100 Views of Mount Fuji*, British Museum Press, London, 2001.

EARHART, H. Byron, *Mount Fuji: Shield of War, Badge of Peace,* The Asia-Pacific Journal, Vol 9, Issue 20 No 1, May 16, 2011

EARHART, H. Byron, *Mount Fuji : icon of Japan,* Columbia, S.C. : University of South Carolina Press, 2011

EARHART, H. Byron, *Mount Fuji and Shugendō,* Japanese Journal of Religious Studies, 1989 16/2-3

FAILLA, Donatella, *Dipinti e stampe del Mondo Fluttuante : capolavori Ukiyoe del Museo Chiossone di Genova*, Ginevra ; Milano : Skira, c2005

FENOLLOSA, Mary McNeil, *Hiroshige, the artist of mist, snow, and rain [microform]: An essay*, Vickery, Atkins & Torrey, San Francisco, 1901

FORRER, Matthi, *Hiroshige : prints and drawings* ; with essays by Suzuki Juzo and Henry D. Smith , Munich : Prestel, (Dal v. del front. : first published on the occasion of the exhibition Hiroshige, Royal Academy of Arts, London, 3 July - 28 September 1997), 1997

FRENCH, C.L., *Shiba kòkan: Artist Innovator and Pioneer in the westernization of Japan*. New York, Tokyo: Weatherhill. 1974

FRACASSO, Riccardo: "Visioni del Kunlun: Axis mundi e giardino edenico" in, GROSSATO, Alessandro, (a cura di) *La montagna cosmica*, Milano, Medusa, 2010

GARTLAN, Luke *Views and costumes of Japan. A photograph album by baron Raimund*, in La Trobe Journal No. 76 State library of Victoria 2005

GOBBI, Pietro, (a cura di), *Hokusai: Le cento vedute del Fuji (Fugaku hyakkei)*, L'Arte Antica Silverio Salamon, Torino, 2005

GRAPARD, G. Allan, *Flying Mountainsand Walkers of Emptyness: Toward a Definition of Sacred Space in Japanese Religions*, in History of Religions, Vol.21, No. 3, Feb. 1982

GROSSATO, Alessandro, (a cura di) *La montagna cosmica*, Milano, Medusa, 2010

HALL, Stuart, EVANS, Jessica, *Visual Culture: the reader*, SAGE Publications in association with the Open University, 1999.

HIGHT, M. Eleanor, *Capturing Japan in Nineteenth-Century New England Photography Collections,* Ashgate Publishing Company, UK, 2011

ISEKI, Masaaki, *Pittura giapponese dal 1800 al 2000,* Ornella Civardi (a cura di), Skira 2009

IENAGA Saburo, *Painting in the Yamato style*, traduzione di John M. SHIELDS. - New York, Weatherhill,Tokyo, Heibonsha, 1973.

IZZARD, S., Hiroshige: an exhibition of selected prints and illustrated books, New York The Ukiyo-e society of America,1983.

JENSEN Ann. Adams, *Competing Communities in the 'Great Bog of Europe'*, in W. J. T. MITCHELL ed. *Landscape and Power*, University of Chicago Press, Chicago, 1994.

KAEMPFER, Engelbert,: Kaempfer's Japan : Tokugawa culture observed; edited, translated, and annotated by Beatrice M. Bodart-Bailey Honolulu, Hawaii : University of Hawai'i Press, c1999

KEENE, Donald, *The Manyoshu: The Nippon Gakujutsu Shinkōkai Translation of One Thousand Poems*, Columbia University Press, New York and London, 1969.

LANE, Richard, *Hokusai: Life and Work*, E.P. Dutton, 1989.

LE GOFF, Jaques. *Storia e Memoria.* Torino: Einaudi. 1977.

MCCULLOUGH, C. Helen, (a cura di), *Tales of Ise,* in *Tales of Ise:Lyrical Episodes from Tenth-Century Japan*, Stanford, CA:Stanford University Press, 1968.

MENDE, Kazuko *The representation of pictorial space in ukie*, in Journal for geometry and graphics vol. 1, 1997.

MENEGAZZO, Rossella, *Modernità e tradizione nelle discipline artistiche Bakumatsu-Meiji : influssi e tendenze dell'ukiyoe sulla prima fotografia giapponese*, tesi di dottorato; tutore del dottorando Gian Carlo CALZA ; coordinatore del dottorato Rosella Mamoli ZORZI. - [S.l] : [s.n.], 2009.

MENEGAZZO, Rossella, *Shashinkyo «specchio copia del vero». Alla ricerca del naturalismo nelle prime immagini fotografiche del Giappone*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia, 2008.

MENEGAZZO, Rossella, (a cura di), *Graphic design dal Giappone: 100 poster 2001-2010,* Milano, Electa, 2010.

MIRZOEFF, Nicholas, *Introduzione alla cultura visuale*, trad. F. Fontana, Meltemi, Roma, 2002.

MITCHELL, W. J. T., *Iconology: Image, Text, Ideology, University of Chicago Press*, Paperback edition, Chicago, 1987.

MITCHELL, W. J. T. *Landscape and Power*, University of Chicago Press, Chicago, 1994 .

MIYAZAKI Fumiko, *Female Pilgrims and Mt. Fuji: Changing Perspective on the Exclusion of Women*, in Monumenta Nipponica, Vol. 60, No. 3, Autumn, 2005 pp. 339-391.

MURASE Miyeko, *L'Arte del Giappone*, UTET, Torino, 1992.

NENZI, Laura, *Excursion in Identity: Travel and the Intersection of Place, Gender, and Status in Edo Period*, University of Hawai'i Press, United States of America, 2008

NEUSS Margret, *Shiga Shigetaka,* in Kodansha Encyclopedy of Japan, 1983.

PAOLILLO, Maurizio, *Prospettive del Vero. La Rivelazione attraverso il testo e l'immagine nella tradizione taoista nell'arte del paesaggio in Cina*. (articolo on-line)

PINOTTI, Andrea, SOMAINI, Antonio, (a cura di), *Teorie dell'immagine: il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 2009.

PONTING, G. Herbert, In Lotus-Land Japan, Macmillan and Co., London, 1910.

ROBINSON, B.W., *Kuniyoshi: The Warrior Prints*, Cornell University Press, 1982.

ROYALL, Tyler, *A Glimpse of Mt. Fuji in Legend and Cult*, in "The Journal of the Association of Teacher of Japanese", Vol. 16, No. 2, Nov. 1981.

ROYALL, Tyler *The Book of the Great Practice: The Life of the Mt. Fuji Ascetic Kakugyo Tobutsu Ku*, Asian Folklore Studies, Volume 52, pp.251-331, 1993.

SAID, W, Edward, *Orientalismo. L'immagine europea dell'oriente*, collana Universale economica. trad. Stefano Galli, Feltrinelli, 2002.

SAITO AVOLI, Teruko, *L'Arte Figurativa in Giappone. La Pittura in Particolare*, in Cineclub Blue Gardenia, (a cura di), "*Pianeta Giappone. Immagini dall'impero dei segni*", Longo Editore, Ravenna, 1983.

SATO Kenji, *Postcards in Japan: A Historical Sociology of a Forgotten Culture,* International Journal of Japanese Sociology, No. 11, 2002,

SCHWAB, Raymond, *La Reinassance Orientale,* Parigi, Payot, 1950.

SMITH, Henry, *Sky and water: the deep structures of Tokyo*, in M. FRIEDMAN (ed.) Tokyo, *Form and spirit*. New York: walker art center, Minneapolis, Harry N. Abrams, Inc. Publishers 1986.

SMITH, Henry, *Hokusai: One Hundred views of Mount Fuji, London*, Thames and Hudson, 1988.

STEWART, Susan, *On longing : narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection Durham* : Duke University Press, c1993.

STONE, I. Jacqueline, *Original Enlightenment and the Transformation of Medieval Japanese Buddhism*, University Hawaii Press, Illustrated edition 1999/10.

SUZUKI Keiko, *Mt. Fuji in Edo Art, and Culture*, Manggha Museum of Japanese Art and Technology "*Mount Fuji: Hokusai and Hiroshige*", pp.43-58, January 2012.

SWINTON, Elizabeth, Hiroshige and His Pictures of Famous Places, Asian Art and Culture. Spring :57-79, 1992.

TAKASHINA Shūji, *Mount Fuji in Edo Arts and Minds* Vol. 30 Feb. 2003

http://www.nippon.com/en/currents/d00021/

TAKEUCHI, Melinda, *Taiga's True Views: the Language of Landscape Painting in Eighteenth-Century Japan,* Stanford University Press, First Edition 1992.

TRAGANOU, Jilly, *Geographic Representations of the Tokaido from Edo to Meiji Japan*, in Portolan 47, Spring, 2000.

TRAGANOU, Jilly, *The Tokaido Road: Travelling and Representation in Edo and Meiji Japan*, London, Routledge Curzon, 2004.

UNNO Kazutaka, *Cartography in Japan* in Cartography in the Traditional East and Southeast Asian Societies. Coll. J.B. Harley (ed.) History of Cartography, vol.2, 1987, pp. 346-455.

UNNO Kazutaka, *Maps of Japan Used in Prayer Rites or as Charms*, Imago Mundi 46, 1993, pp. 65-83.

WEISBERG P. Gabriel, [et al.], *Japonisme : Japanese influence on French art, 1854-1910*, [exhibition catalog] Cleveland, Cleveland Museum of Art, 1975.

WIGEN, Kären, *Seeing Like a Pilgrim: The Alpine Imagery of Early modern Japanese Maps* Agrarian Studies Forum, 2005. p.14. Accessibile online al link

www.yale.edu/agrarianstudies/colloqpapers/09seeingill.pdf

WINKEL, Margarita, *Souvenirs from Japan : Japanese photography at the turn of the century*; with a preface by Willem R. van Gulik London : Bamboo Pub., 1991.

YARNALL, L. James, *John La Farge, a Biographical and Critical Study,Ashgate, USA, 2012.*

YONEMOTO, Marcia, *Mapping Early Modern Japan: Space, Place, and Culture in the Tokugawa Period (1603-1868)*. University of California Press, Berkeley, 2003.

YU Jianhua, (a cura di), *Hua shanshui xu*, in "*Zhongguo gudai hualun leibian"*, 2 voll., Beijing, Renmin-meishu-chubanshe,1998.

RINGRAZIAMENTI

Un grazie di cuore alla mia Mamma a cui dedico la tesi di laurea e a Lalli, la sorella che tu tutti vorrebbero avere e Big G. Un grazie a tutti i parenti: dalla bisnonna appena partita, alla cuginetta Stella da poco arrivata, nonni e zii compresi e a B.C. Un dolce abbraccio a Yoshimi che mi ha sostenuto durante tutto il periodo di tesi e non solo. A Fabio e famiglia Manfredi per il supporto morale ed "intellettuale", e a Shota sempre vicino nei momenti difficili a Hiyoshi. A tutti gli *emptyheads* di Piumazzo: Dimio, Gp, Bomba, Griz, Gabri, Liuk, Cocco, Richi, Leo, Balu, Casel, Gradino, Lollo, le ragazze, e la "Nizzi's farm" tutti sempre a fare il tifo per me durante i miei spostamenti in giro per il mondo e sempre pronti ad accogliermi nei momenti di ritorno al paese natio. Un abbraccio agli sposi Andricchio e Susi. Un grazie anche agli amici di Venezia: Zappa, Nico e il circolo dei "Barbapanda", Gosig Ratta, Alice, Fede, Chiara "Donna" Barone, Sara, Miri, Silvietta, Silvia, Richino, Giolla e al "フッファ物語". Un super grazie a Andrea D. a cui devo tanto e a Denis. Grazie a Venezia per essere meravigliosa. Grazie a tutti gli amici giapponesi che mi hanno aiutato e supportato ad entrare in un mondo nuovo e a superare i momenti più difficili durante il periodo di Job hunting (Rikuto, Ippei, Nobu, Yuki, Kou, Chad, Hui, Johnen, Sean, Hideto, Sekine, Fantasista, Top Career, Plurio…). Grazie a tutti gli amici conosciuti in Svezia: Marco Bruni, Alice "la nonna", Beppe, Chris, Erik e Aliss. Grazie a tuti quelli che ci sono stati. Grazie alla Prof.ssa Menegazzo per il supporto tesi, e alla Prof.ssa Bienati, Prof.ssa Scrolavezza, Prof.ssa Mariotti e Shiozaki *sensei* per essere state sempre presenti e di grandissimo aiuto nei momenti di bisogno durante tutto il mio percorso universitario in Italia e all'estero. Grazie all'università Ca'Foscari, all'università di Keio e all'università di Lund per avermi dato la possibilità di aprire nuovi orizzonti. Grazie a Fosco Maraini per aver reso lo studio del Giappone sempre affascinante e a Tiziano Terzani per avermi indirizzato alla magia dell'Oriente. Grazie a tutti. L'urlo del fiume sorride, aspetta, poi rapisce.