



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale  
in Lingue e civiltà dell'Asia e dell'Africa mediterranea  
ordinamento ex D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

## **Otto facce di Edo**

Analisi e contestualizzazione di una serie di stampe *ukiyo*e conservate al  
Museo d'Arte Orientale di Venezia

**Relatore**

Ch.ma Prof.ssa Silvia Vesco

**Correlatore**

Ch.ma Prof.ssa Katja Centonze

**Laureanda**

Francesca Mora  
Matricola 863037

**Anno Accademico**

2021 / 2022

## 要旨

徳川時代（1600-1868）は日本史の活発な時代の一つであり、この側面は江戸時代の芸術によく現れる。浮世絵の版画を調べると、その代の人々が送った生活の跡を見つけられる。それはこの論文の基本になる。それに『東都八景』というヴェネチア東洋芸術美術館にある版画のシリーズが特別な注目を集めた。

長い間徳川時代、幕府の首都であった江戸、そこで栄えた芸術などに興味があったので、このテーマを私の論文の主眼に置くことにした。ヴェネチア東洋芸術美術館で預けられた版画を勉強するきっかけも与えられた。私自身として、大学院生としてこんな企画はとても興味深いと思い、喜んで受け入れようと決めた。

一般的に評価してもらえるアート作品と比べると、多少有名なアート作品も意味深長なものもあり、多数の詳細や情報が与えられるので、この論文の目的はこんな多少有名な版画を可能な解析をする。特に、浮世絵の版画を解析した時、注目を集めた側面は江戸時代の庶民が送った生活、例えばどんな慣習やどこの名所が人気であったのかを答えてみる。並びに、その習慣や名所は現在との可能な関係があるかどうかを調べる。

まず、歴史、社会、浮世絵についての背景をきちんと説明するために、江戸時代について小論や研究文が読まれ、並びにまだ明るくない点を理解するように、展覧会のカタログが調べられた。最後に、『東都八景』という八枚の版画の崩し字を読み解くようにオンラインデータベースが使用された。

この論文は三部分に分けられる。まず、第一章には江戸時代の歴史や社会、つまり江戸という大都市や江戸時代に町人の文化が栄えたことについて一般的な説明をしている。また、第二章は浮世絵についてである。ここでは浮世絵の版画はどんな美術なのかを、詳細に浮世絵の作り方を分かることが出来る。最後に、第三章の中心は『東都八景』の八枚の版画である。各版画が調べられ、描かれた過去の名所、今の同じ場所の情報も与えられる。

『東都八景』と版画に描かれた名所を分析したおかげで、江戸の名所やその他の名所と関係があった慣習を見分けることは可能であっただけではなく、徳川時代のころから二百年間ぐらいが経たにもかかわらず、その現在の場所にはまだ過去の跡が残り、今でも観光地であることも立証した。

## Indice

要旨 .....	1
<b>Introduzione</b> .....	4
<b>Capitolo 1: Edo e la cultura <i>chōnin</i></b> .....	5
Edo, la capitale <i>de facto</i> .....	6
❖ Popolazione e amministrazione .....	6
❖ Controllo dello spazio .....	7
I <i>chōnin</i> .....	9
❖ Chi erano i <i>chōnin</i> .....	9
❖ La cultura cittadina .....	10
<b>Capitolo 2: Le stampe <i>ukiyoe</i></b> .....	15
Colori e pigmenti .....	16
Dal disegno preparatorio al prodotto finito .....	17
La teoria dell'« <i>ukiyoe quartet</i> » .....	20
Le stampe come merce .....	21
<b>Capitolo 3: Tōto hakkei</b> .....	24
Hokuju: l'autore .....	24
Tōto hakkei: <i>Atagoyama</i> .....	28
❖ Il testo .....	29
❖ La scena .....	29
❖ Il <i>meisho</i> ieri e oggi .....	32
Tōto hakkei: <i>Asakusadera</i> .....	35
❖ Il testo .....	36
❖ La scena .....	36
❖ Il <i>meisho</i> ieri e oggi .....	42
Tōto hakkei: “ <i>Shitamachi</i> ” .....	45
❖ Il testo .....	46
❖ La scena .....	46
❖ Il <i>meisho</i> ieri e oggi .....	49
Tōto hakkei: <i>Ryōgokubashi</i> .....	53
❖ Il testo .....	54

❖	La scena .....	54
❖	Il <i>meisho</i> ieri e oggi .....	58
	Tōto hakkei: <i>Misono</i> .....	60
❖	Il testo .....	61
❖	La scena .....	61
❖	Il <i>meisho</i> ieri e oggi .....	62
	Tōto hakkei: <i>Sumidagawa</i> .....	63
❖	Il testo .....	64
❖	La scena .....	64
❖	Il <i>meisho</i> ieri e oggi .....	67
	Tōto hakkei: <i>Shinobazu no ike</i> .....	69
❖	Il testo .....	70
❖	La scena .....	70
❖	Il <i>meisho</i> ieri e oggi .....	72
	Tōto hakkei: <i>Ueno</i> .....	74
❖	Il testo .....	75
❖	La scena .....	75
❖	Il <i>meisho</i> ieri e oggi .....	77
	<b>Conclusione</b> .....	80
	<b>Bibliografia</b> .....	82
	<b>Sitografia</b> .....	84
	<b>Indice delle figure</b> .....	88
	<b>Glossario</b> .....	92
	<b>Ringraziamenti</b> .....	95

## Introduzione

Il periodo Tokugawa (1600-1868) rappresenta uno dei momenti più vivaci della storia giapponese e questo suo aspetto ben si riflette nell'arte dell'epoca. Nelle stampe *ukiyo* 浮世絵 è infatti possibile trovare tracce della quotidianità contemporanea alla loro pubblicazione, caratteristica che costituisce la base di questo studio. Particolare attenzione è stata rivolta a Tōto hakkei 東都八景 (Otto vedute di Edo<sup>1</sup>), una serie di otto stampe conservata al Museo d'Arte Orientale di Venezia.

Ho scelto di dedicare il mio elaborato a questa tematica in quanto il periodo Tokugawa, la sua capitale shogunale e l'arte sviluppatasi al suo interno mi hanno sempre affascinato. Durante i colloqui che ho avuto con la professoressa Vesco in merito al progetto di tesi, mi è stata presentata la possibilità di lavorare con una serie di opere presso il Museo d'Arte Orientale di Venezia. Trovando il progetto interessante sia dal punto di vista personale che accademico ho perciò deciso di cogliere un'opportunità così speciale e intraprendere questo studio.

L'obiettivo che questo elaborato si prefigge di raggiungere è di proporre uno studio e un'analisi di opere di fama minore rispetto ad altri esemplari più conosciuti, ma non per questo meno interessanti o meno ricchi di dettagli e informazioni. Nello specifico, si indaga cosa traspare dalle stampe della vita quotidiana dell'epoca come ad esempio abitudini e luoghi famosi e si cerca un possibile legame di essi con il presente.

Per fornire un adeguato contesto storico, sociale e artistico sono stati consultati saggi e monografie inerenti al periodo Edo; successivamente, in modo da far luce sulle incognite sopra presentate, sono stati esaminati cataloghi di mostre e la specifica serie di stampe Tōto hakkei, per la cui analisi e contestualizzazione sono stati usati database online per l'identificazione dei caratteri corsivi.

Il lavoro si presenta così suddiviso: il primo capitolo fornisce una breve contestualizzazione storica di Edo e della cultura popolare fiorita nell'arco dei secoli di dominio Tokugawa. Il secondo capitolo è dedicato alle stampe *ukiyo* e spiega di che tipo di arte si tratti e come era prodotta. Dopodiché, nel terzo capitolo vengono prese in esame le stampe appartenenti alla serie Tōto hakkei e analizzate dal punto di vista artistico, facendo anche riferimento ai luoghi in esse rappresentati.

Grazie allo studio della serie Tōto hakkei e ai luoghi raffigurati è stato non solo possibile identificare alcuni dei siti celebri di Edo e attività ad essi legate, ma anche constatare che le stesse località sono tutt'ora punti d'interesse nonostante i quasi due secoli che ci separano dal mondo in cui Tōkyō non si chiamava ancora così.

---

<sup>1</sup> Letteralmente "otto vedute della capitale dell'est". Si è scelto di utilizzare il nome proprio della città in traduzione per una maggiore concisione.

## Capitolo 1: Edo e la cultura *chōnin*

L'inizio del periodo Edo viene solitamente fatto coincidere con il 1600, anno della vittoria di Tokugawa Ieyasu a Sekigahara, oppure con il 1603, con la sua nomina a *shōgun*<sup>1</sup>, mentre si è soliti indicare la proclamazione della Restaurazione nel 1868 come sua fine.<sup>2</sup> Se si parla di periodo Tokugawa, non è possibile non parlare di Edo, essendo questa il centro politico, amministrativo e, dalla seconda metà del Settecento, anche linguistico e culturale del Paese; inoltre non si può nemmeno prescindere dalla vivace cultura popolare sviluppatasi durante i due secoli e mezzo dell'ultimo *bakufu* (governo militare). Secondo il modello confuciano adottato dallo shogunato, la società era stata suddivisa in classi ereditarie: *samurai* (detti anche *bushi*), contadini, artigiani, mercanti<sup>3</sup> costituivano i gruppi principali, mentre ad esempio monaci e fuoricasta<sup>4</sup> costituivano categorie a sé stanti.<sup>5</sup> Anche se questa suddivisione non era completamente rigida ed era possibile che ci fosse un certo grado di movimento (nonostante per la maggior parte si trattava di discese sociali), le classi rimanevano comunque ben definite. Ciononostante, la società non si presentava come monolitica e nettamente piramidale, bensì come un insieme di gerarchie altrettanto stratificate.<sup>6</sup> Ad esempio, anche tra i cittadini comuni esistevano grandi differenze di ceto. Come ricorda Sorensen, in cima vi erano quei mercanti che per primi si erano stabiliti nelle città-castello ai tempi della loro costruzione: essi infatti avevano ricevuto terreni e ottenuto monopoli. Al di sotto di questi si trovavano i principali mercanti e artigiani più rinomati, i quali possedevano sia i terreni che le loro botteghe costruite su di essi. Successivamente vi erano quelle persone che possedevano la propria casa ma dovevano pagare l'affitto del terreno, poi chi invece prendeva in affitto casa e negozio affacciati sulla strada (*omote*); infine, i più umili dovevano accontentarsi di vivere nelle parti più interne e anguste del quartiere (*ura*). Questi ultimi costituivano

---

<sup>1</sup> Rosa CAROLI e Francesco GATTI, *Storia del Giappone* [edizione Ebook], Bari, Roma, Gius. Laterza & Figli Spa, 2017, 139, 168.

<sup>2</sup> CAROLI e GATTI, *Storia del Giappone*, 185.

<sup>3</sup> Mercanti e artigiani, e più in generale la gente comune di città, vengono spesso considerati una classe unica: i *chōnin* 町人.

Lawrence E. MARCEAU, "Cultural Developments in Tokugawa Japan", in *A Companion to Japanese History*, a cura di William M. Tsutsui, Malden, MA, USA, Blackwell Publishing Ltd, 2007, 7, [https://www.academia.edu/2132587/Cultural\\_Developments\\_in\\_Tokugawa\\_Japan](https://www.academia.edu/2132587/Cultural_Developments_in_Tokugawa_Japan).

<sup>4</sup> I più numerosi erano gli *eta* (i contaminati) e gli *hinin* (i non umani). I primi si distinguevano dalla maggioranza della popolazione siccome si dedicavano a lavori che, secondo il Buddhismo, erano considerati impuri in quanto legati alla morte, come ad esempio la macellazione, la lavorazione del cuoio, l'esecuzione di criminali e la sepoltura dei defunti. Gli *hinin* erano invece vagabondi, mendicanti, attori e prostitute, tutte occupazioni caratterizzate da un certo grado di mobilità.

Marius B. JANSEN, *The Making of Modern Japan*, Cambridge, Londra, Harvard University Press, 2002, 122-123.

<sup>5</sup> André SORENSEN, *The Making of Urban Japan: Cities and Planning from Edo to the Twenty-First Century* [edizione eBook], Londra, New York, Routledge, 2005, 13.

<sup>6</sup> JANSEN, *The Making of Modern Japan*, 121, 124.

la stragrande maggioranza della popolazione cittadina, formata quindi da affittuari o da persone che alloggiavano presso il proprio maestro o padrone come apprendisti e servi.<sup>7</sup>

## Edo, la capitale *de facto*

Sul finire del Seicento, Edo era diventata ormai la principale metropoli del Paese e una delle più grandi al mondo ospitando circa un milione di persone concentrate in un'area che non raggiungeva i dieci chilometri quadrati. In Giappone dopo di essa seguivano Kyōto e Ōsaka, rispettivamente la capitale imperiale rinomata per l'artigianato tradizionale di alta qualità, e il maggior centro economico e commerciale, che per questo motivo era chiamato anche “*tenka no daidokoro*” 天下の台所 (cucina del Paese).<sup>8</sup> Anche la popolazione di queste ultime due metropoli si misurava in centinaia di migliaia di persone. Siccome questi tre centri urbani erano emersi come i principali, erano solitamente chiamati *santo* 三都 (le tre capitali).<sup>9</sup> A differenza di Kyōto e Ōsaka, però, Edo era stata edificata molto più recentemente. Nell'arco del Seicento vennero costruite centinaia di nuove città-castello attraverso una politica di urbanizzazione su scala nazionale, ma il caso di Edo costituisce un esempio unico. Ieyasu decise di collocare la propria roccaforte su una piccola lingua di terra tra le colline e la costa dell'odierna baia di Tōkyō, perciò lontano dal cuore del Paese, il Kansai, ma con un elevatissimo potenziale trovandosi nella pianura più estesa del Giappone. La posizione favorì infatti di molto la rapida crescita della città, che diventò nell'arco di un secolo una delle maggiori metropoli al mondo contando oltre un milione di abitanti.<sup>10</sup>

### ❖ Popolazione e amministrazione

Nonostante la gente comune fosse censita accuratamente e in modo costante, risulta complesso stimare a quanto ammontasse la presenza militare in quanto veniva considerata un dato sensibile e perciò non registrata. Tuttavia, gli storici sono riusciti a calcolarla approssimativamente grazie alle quote dei salari (in riso) che i *bushi* ricevevano. Tra Settecento e Ottocento Edo ospitava tra i 350.000 e 400.000 *samurai*, numeri dovuti per la maggior parte al *sankin kōtai* 参勤交代 (letteralmente ‘servizio alternato’), le cui esigenze avevano contribuito ad attirare tutte quelle categorie di lavoratori che, direttamente al loro servizio o meno, erano indispensabili ai *bushi*, come commercianti,

---

<sup>7</sup> SORENSEN, *The Making of Urban Japan: Cities and Planning from Edo to the Twenty-First Century*, 20.

<sup>8</sup> SAEKI Eishi kōchū, “Dai 22 kai dai 3 shō: kinsei shakai no keisei to shomin bunka no tenkai – Edo jidai no keizai to sangyō no hattatsu” (A cura di Saeki Eishi, Episodio 22 capitolo 3: la formazione della società protomoderna e lo sviluppo della cultura popolare – Sviluppo economico e produttivo), NHK kōkō kōza 英志佐伯校注. “第 22 回 第 3 章:近世社会の形成と庶民文化の展開 - 江戸時代の経済と産業の発達”, NHK 高校講座, consultato il 23 dicembre 2022.

<https://www.nhk.or.jp/kokokoza/tv/nihonshi/archive/resume022.html>.

<sup>9</sup> SORENSEN, *The Making of Urban Japan: Cities and Planning from Edo to the Twenty-First Century*, 12.

<sup>10</sup> SORENSEN, *The Making of Urban Japan: Cities and Planning from Edo to the Twenty-First Century*, 16.

artigiani, manovali e domestici, il cui numero aveva raggiunto le 500.000 unità. Questa crescita demografica comportò un sempre maggiore bisogno di prodotti derivanti dall'esterno del centro cittadino, la cui fornitura dipendeva da un'adeguata rete di approvvigionamenti sostenuta anche dall'uso sempre più frequente della moneta.<sup>11</sup>

La divisione in classi influiva anche sull'amministrazione della città, in quanto ogni gruppo era regolato da figure pubbliche differenti. Per quanto riguarda i *samurai*, essi non facevano riferimento a funzionari, siccome le loro aree erano considerate parti integranti dello *han* di provenienza e quindi amministrare secondo gli usi e le leggi proprie di quel dominio; mentre i vassalli diretti dei Tokugawa erano sotto la giurisdizione del *bakufu*, strettamente legata alla gerarchia vigente tra i *bushi*. Gli abitanti delle altre aree di Edo facevano riferimento invece a due funzionari, a seconda della tipologia dell'area: templare o popolare (*machichi* 町地). In particolare, in quest'ultima il compito del magistrato era di far rispettare le leggi, raccogliere suppliche e petizioni e risolvere le controversie tra *chōnin*. A sua disposizione c'erano inoltre 200 uomini da impiegare nei pattugliamenti nella città, che però, considerando una popolazione di mezzo milione di abitanti, rappresentano un numero esiguo. È perciò probabile che il controllo funzionasse tramite un sistema di delegazione delle responsabilità articolato su vari livelli, dai magistrati alle singole famiglie.<sup>12</sup>

#### ❖ Controllo dello spazio

Considerato il grado di controllo che il *bakufu* esercitava sui suoi sudditi, non sorprende la presenza dello shogunato anche per quanto riguarda la pianificazione della planimetria delle città-castello (*jōkamachi* 城下町), o per lo meno il tentativo di regolarla. Se infatti all'inizio del periodo Tokugawa le aree destinate alle varie classi sociali erano ben definite e mantenute separate le une dalle altre, a causa del repentino e costante aumento della popolazione le città crebbero in modo più spontaneo e questi confini divennero sempre più confusi, a maggior ragione nel caso di Edo. In generale, le città-castello di inizio periodo erano progettate in modo da essere più facilmente difese da più ipotetici nemici: invasori esterni, folle in rivolta e, nel caso della capitale shogunale, *daimyō* ribelli. È a questo scopo che il castello veniva costruito al centro, circondato da larghi quartieri riservati ai *samurai* di rango più elevato, mentre i popolani vivevano nelle densissime aree designate (*machi* 町) progettate secondo griglie regolari a ridosso dell'entrata principale del castello, circondate a loro volta dalle residenze dei *bushi* di rango minore.<sup>13</sup> L'unica fortificazione presente era quella del castello, spesso inoltre

---

<sup>11</sup> SORENSEN, *The Making of Urban Japan: Cities and Planning from Edo to the Twenty-First Century*, 12, 17.

<sup>12</sup> SORENSEN, *The Making of Urban Japan: Cities and Planning from Edo to the Twenty-First Century*, 18-19.

<sup>13</sup> Nel caso di Edo, il rapporto tra terreno destinato alle residenze dei *bushi* e ai quartieri popolari era notevolmente sproporzionato: le prime infatti raggiungevano circa il 70% del totale, mentre i secondi occupavano solo il 15% della città. Il restante 15% di aree era invece formato da aree templari. JANSEN, *The Making of Modern Japan*, 147.



delimitato da un fossato, siccome ciò che vi era all'esterno di esso era visto solo come un'ulteriore protezione in caso di emergenza. Inoltre, altri accorgimenti difensivi che venivano adottati erano lo sfruttamento di corsi d'acqua (naturali o artificiali) per la suddivisione del terreno e perciò la creazione di ostacoli, valorizzati dalla presenza di ponti stretti, mentre le strade, oltre a essere anch'esse di ampiezza ridotta, presentavano molti incroci.<sup>14</sup> Il layout generale dei *jōkamachi* è evidente anche nella planimetria di Edo. Come mostrato dalla mappa in Figura 1, il cuore della città era costituito dal castello fortificato e circondato da canali e fossati; i quali andavano a formare una caratteristica forma a spirale in senso orario. Seguendola, all'interno della fortezza si trovavano i quartieri di *bushi* di vario rango: tendenzialmente i *daimyō* più fidati erano stazionati nelle immediate vicinanze del castello, successivamente, in direzione sud-ovest alloggiavano gli altri signori e infine i vassalli diretti del *bakufu* chiudevano il cerchio (sulla mappa oltre al nome delle varie casate appare anche il *mon*, lo stemma di famiglia). All'esterno della seconda cerchia di canali si sviluppava la *machi*, che si espandeva da nord-est a sud.<sup>15</sup> Nella mappa questa è ben distinguibile grazie all'utilizzo del colore grigio e dalla planimetria regolare tipica dei quartieri popolari.

Il controllo del *bakufu* sul terreno si manifestava anche nelle ricollocazioni e riassegnazioni che avvenivano specialmente in caso di incendio o per consentire ulteriori allargamenti di quartieri già costruiti. Ciononostante, è sempre bene considerare che, come dimostra anche il disordinato evolversi di Edo, il potere esercitato dalle autorità non era sempre totale e uniforme. A tal proposito Sorensen riporta come esempio il caso di Edobashi. Conseguentemente al Grande incendio Meireki (1657), infatti, venne confiscato del terreno (ai cui proprietari vennero assegnati altrove lotti di compensazione) nei pressi di Edobashi e destinato a punto di raccolta in caso di emergenza e adibito a zona tagliafuoco. Ciononostante, mentre sulla carta l'area in questione continuò a mantenere questo status, nella pratica nell'arco di circa un secolo i *chōnin* vi avevano ormai interamente ricostruito. Ne emerge perciò che nemmeno le autorità erano in grado di sottrarre uno spazio libero al continuo bisogno di espansione della città.<sup>16</sup>

Per quanto riguarda gli incendi, è opportuno menzionare che rappresentavano un pericolo estremamente comune per i giapponesi dell'epoca, in special modo a Edo, principalmente a causa dell'utilizzo di materiali infiammabili<sup>17</sup> per la costruzione di case ed edifici e l'altissima densità delle stesse strutture. Questi disastri accadevano molto

---

<sup>14</sup> SORENSEN, *The Making of Urban Japan: Cities and Planning from Edo to the Twenty-First Century*, 23-24.

<sup>15</sup> Constantine Nomikos VAPORIS, *Tour of duty: samurai, military service in Edo, and the culture of early modern Japan*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2008, 129.

<sup>16</sup> SORENSEN, *The Making of Urban Japan: Cities and Planning from Edo to the Twenty-First Century*, 24-25.

<sup>17</sup> L'uso di materiali ignifughi era osteggiato dal loro maggiore costo e dal fatto che in caso di terremoto strutture più pesanti, come tegole di pietra, sarebbero diventate un pericolo maggiore degli stessi incendi.

SORENSEN, *The Making of Urban Japan: Cities and Planning from Edo to the Twenty-First Century*, 42.

frequentemente, circa ogni anno se di dimensioni ridotte, mentre gli incendi su vasta scala scoppiavano ogni sei anni. Le regolamentazioni a prevenzione dei fuochi erano tutto sommato inutili, ma al contempo poco incentivate essendo gli incendi molto più comuni nei quartieri dei *chōnin* che nelle zone residenziali *bushi*, più spaziose, meno affollate e separate da canali. Un'eccezione a questa generale trascuratezza del problema da parte del *bakufu* poteva però essere ritrovata nel suo costante impegno nell'organizzazione delle squadre di vigili del fuoco, le quali, composte e mantenute dalla popolazione, erano ammirate dalla gente comune per il loro coraggio e spavalderia.<sup>18</sup>



FIGURA 1. Takai Ranzan, *Tenpō kaisei on'edo ōezu* 天保改正御江戸大繪圖 (Grande mappa di Edo, revisionata nell'era Tenpō), 1846 (Kōka 3), revisione della seconda edizione del 1843 (Tenpō 14), stampa a colori, 117 x 129 cm, University of British Columbia, Library, Rare Books and Special Collections, (particolare).

## I *chōnin*

### ❖ Chi erano i *chōnin*

Come precedentemente accennato, ci si riferiva (e ci si riferisce tutt'ora) a mercanti e artigiani come a un'unica categoria: gli abitanti di città o *chōnin*.<sup>19</sup> Secondo il pensiero confuciano ufficiale adottato dal *bakufu*, la classe contadina era vista come la più ammirevole tra la gente comune in quanto riforniva tutti i membri della società di riso e prodotti agricoli. A differenza degli artigiani, che nonostante non fossero nobilitati quando gli agricoltori erano comunque considerati indispensabili per la produzione di tutti quegli oggetti di cui la città aveva bisogno, i mercanti si posizionavano ideologicamente all'ultimo posto, in quanto non producevano nulla. Erano tuttavia la

<sup>18</sup> SORENSEN, *The Making of Urban Japan: Cities and Planning from Edo to the Twenty-First Century*, 41-42.

<sup>19</sup> JANSEN, *The Making of Modern Japan*, 116.

classe più facoltosa, al punto da elargire prestiti ai *bushi* e tramite questi favori erano stati in grado di inserirsi in qualche modo nel quadro politico dell'epoca. Nonostante non provvedessero direttamente al sostentamento della società e non fabbricassero oggetti, avevano anch'essi un ruolo di primaria importanza nella collettività. Essi, infatti, permettevano la distribuzione dei beni prodotti al di fuori delle città nei centri urbani costituendo così un mercato fondamentale per lo sviluppo cittadino.<sup>20</sup> Tuttavia, a causa della loro mancata partecipazione al processo produttivo dei beni, gli uomini d'affari si erano guadagnati una cattiva nomea e perciò venivano considerati persone egoiste, se non persino poco diversi da parassiti.<sup>21</sup> Naturalmente, anche ogni compagnia commerciale si basava su una precisa gerarchia, e la stessa categoria di mercanti era composta da un'ampia varietà di persone dai ruoli e occupazioni più diverse, da venditori ambulanti a capi di grandi imprese a proprietari di bancarelle periodiche. Oltre a questi *chōnin*, vi era però anche un decimo di cittadini formato da quei lavoratori che, emigrati nelle città alla ricerca di un impiego, erano occupati presso famiglie *bushi* o borghesi come servitù di vario livello; la cui rilevanza come componenti della società è evidente dalle frequenti regolamentazioni emesse nel corso del Seicento volte a regolarne le assunzioni.<sup>22</sup>

### ❖ La cultura cittadina

Verso il concludersi del primo secolo di dominazione Tokugawa, grazie al sempre più forte potere economico degli uomini d'affari si venne a formare e a rafforzarsi quella coscienza di classe che continuerà poi a perdurare per tutta la durata del periodo. Il Settecento, inoltre, fece da palcoscenico a due diverse tipologie di cultura popolare: una fiorita intorno al mondo dell'intrattenimento (primi tra tutti i mondi del teatro e dei quartieri di piacere), mentre l'altra era caratterizzata dal tentativo dei *chōnin* di inserirsi nelle cerchie aristocratiche delle arti tradizionali<sup>23</sup>, ad esempio come poeti di poesia classica.<sup>24</sup>

Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, lo sviluppo delle aree dedicate al divertimento è strettamente legato ai terreni ad uso religioso. Molti dei templi di Edo, che nel XVIII secolo contavano più di mille strutture e che a fine periodo costituivano il 15% della città, divennero ben presto dei veri e propri distretti votati alla vita mondana. Naturalmente, i templi e santuari continuavano a svolgere tutte quelle funzioni religiose e sociali che erano loro prerogativa; tuttavia, oltre ad essere luoghi di culto e istituzioni

---

<sup>20</sup> SORENSEN, *The Making of Urban Japan: Cities and Planning from Edo to the Twenty-First Century*, 13.

<sup>21</sup> Le autorità vedevano i *chōnin* con diffidenza anche in quanto abitanti stessi della città, che essendo sempre in evoluzione incarnava una potenziale minaccia per la stabilità sociale che la visione confuciana del *bakufu* professava e perseguiva.  
SORENSEN, *The Making of Urban Japan: Cities and Planning from Edo to the Twenty-First Century*, 17.

<sup>22</sup> JANSEN, *The Making of Modern Japan*, 117, 119-120.

<sup>23</sup> Per questioni di spazio e concisione verrà qui di seguito illustrata solo la prima cultura nominata, ovvero quella legata all'intrattenimento e al quotidiano, che non mirava ad innalzare il suo fruitore.

<sup>24</sup> C. Andrew GERSTLE, a cura di, *18th Century Japan: Culture and Society*, Sydney, Allen & Unwin, 1989, XII-XIII.

che si occupavano dei defunti, mettevano a disposizione i loro terreni per ospitare mercati all'aperto e festival dato che erano uno dei pochi luoghi pubblici in cui la gente comune poteva raccogliersi. Questa situazione venne ben presto vista come un'opportunità da commercianti e artisti, i quali sfruttarono la grande affluenza di persone e stabilirono all'esterno dei cancelli templari vivacissimi distretti (*sakariba* 盛り場) con teatri, case da tè, bancarelle di cibo, attrazioni e spettacoli. La vitalità di queste aree è anche evidente dal graduale appropriarsi dei terreni interni ai cancelli templari: tipicamente, tra i templi e *jinja* e i loro cancelli principali si sviluppava un lungo viale, il quale veniva occupato da bancarelle di *street food* e *omamori* che da temporanee divennero via via stabili, riducendo così l'area templare vera e propria.<sup>25</sup>

È inoltre interessante ricordare che verso il concludersi del XVII secolo, a testimonianza della loro fama e rilevanza, gli attori vennero rivalutati come «praticanti del commercio».<sup>26</sup> Questo cambio di prospettiva non deve sorprendere, dato che fu proprio durante gli anni della florida era Genroku (1688-1704) che il *kabuki* e il teatro di burattini *jōruri* (successivamente rinominato *bunraku*) raggiunsero nuovi e più alti picchi di popolarità.<sup>27</sup> Entrambe le due tipologie di teatro traggono le loro radici da forme di spettacolo popolare formatesi a cavallo tra Cinque e Seicento, ed entrambe devono la possibilità di essere allestite in teatro allo *shamisen*, importato dalle Ryūkyū negli ultimi decenni del XVI secolo. All'inizio, la popolarità del *jōruri* nel Kansai era tale non solo da rivaleggiare, ma anche ispirare direttamente le trame delle rappresentazioni *kabuki*; tuttavia, a Edo non riuscì ad affermarsi con successo e a metà Settecento cominciò via via a lasciare il posto al *kabuki* anche nell'area di Kyōto.<sup>28</sup> Nel Settecento, quindi, il *kabuki* era ormai diventato un punto cardine della socialità e della cultura cittadina al punto da coinvolgere quasi tutte le classi,<sup>29</sup> che durante tutto l'anno partecipavano con entusiasmo alle rappresentazioni e agli eventi ad esse legati. Nonostante ancora oggi sia diffusa l'idea che vigesse una netta separazione tra le tipologie di teatro e che i *bushi* non si abbassassero a frequentare il volgare *kabuki*, risulta invece evidente il contrario: specialmente dopo la metà del XVII secolo *samurai* di ogni rango si annoveravano tra i fan di queste performance.<sup>30</sup> L'unica effettiva discriminante era, com'è prevedibile in una società fortemente basata sul commercio, il denaro: ogni avventore poteva sedersi ovunque nel teatro, a condizione che potesse pagare il biglietto adeguato. Probabilmente,

---

<sup>25</sup> SORENSEN, *The Making of Urban Japan: Cities and Planning from Edo to the Twenty-First Century*, 30-31.

<sup>26</sup> Andrea REVELANT, *Il Giappone moderno: Dall'Ottocento al 1945*, Torino, Einaudi, 2018, 28.

<sup>27</sup> REVELANT, *Il Giappone moderno: Dall'Ottocento al 1945*, 52.

<sup>28</sup> MARCEAU, "Cultural Developments in Tokugawa Japan", 6.

<sup>29</sup> Persino i due estremi della società frequentavano i teatri *kabuki*: gli *hinin* potevano assistere alle rappresentazioni senza pagare il prezzo del biglietto, mentre i *daimyō* solitamente entravano nei teatri tramite le porte principali, non i passaggi che portavano alle vicine case da tè come invece era consuetudine di altri avventori.

C. Andrew GERSTLE, "Flowers of Edo: Kabuki and Its Patrons" in *18th Century Japan: Culture and Society*, a cura di C. Andrew Gerstle, Sydney, Allen & Unwin, 1989, 34.

<sup>30</sup> GERSTLE, "Flowers of Edo: Kabuki and Its Patrons", 33-34, 39.



FIGURA 2. Utagawa Toyoharu, *Ukie Sakaichō Fukiyachō kaomise yoshibai no zu* (Illustrazione prospettica della performance introduttiva notturna a Sakaichō e Fukiyachō) 浮繪堺町葺屋町顔見世夜芝居之圖, ca 1780, stampa *nishikie*, 375 x 254mm, New York, The Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/60000766>.

il sopravvivere di questa visione binaria e imprecisa è dovuto al fatto che, almeno sulla carta, i *bushi* non potevano assistere agli spettacoli *kabuki*, e perciò frequentavano i teatri di nascosto.<sup>31</sup> Secondo la visione ufficiale delle autorità, infatti, il teatro popolare non era altro che una devianza nociva per il mantenimento dello *status quo*, ideologia che però non era naturalmente sempre condivisa dai singoli: per i suoi appassionati, rappresentava «a source of life, imagination, fun and creativity - an escape from [...] Confucian society»,<sup>32</sup> che attori e autori non esitavano a sfruttare come atto di ribellione.<sup>33</sup>

Essendo tutti gli attori di *kabuki* uomini, ve ne erano tra loro alcuni specializzati nel recitare in ruoli femminili. Questi artisti, gli *onnagata*, avevano modellato la loro recitazione e interpretazione della femminilità sulle cortigiane dei quartieri di piacere e la loro estetica; eppure, nel Settecento, i ruoli si erano ormai invertiti e le maggiori icone di stile erano proprio gli *onnagata*. Il legame tra il mondo del teatro e quello dei quartieri di piacere era anche concettuale, essendo sia i primi che i secondi luoghi dove poter lasciare all'esterno la rigida moralità confuciana.<sup>34</sup> Yoshiwara, il distretto di Edo (circondato da mura) in cui il *bakufu* tollerava la prostituzione, era naturalmente uno di questi, anche se il suo ingresso nel panorama culturale della città non fu immediato, bensì successivo al 1657 quando venne ricollocato nell'area di Asakusa e ricostruito in seguito al Grande

<sup>31</sup> MARCEAU, "Cultural Developments in Tokugawa Japan", 6

<sup>32</sup> GERSTLE, "Flowers of Edo: Kabuki and Its Patrons", 43.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> GERSTLE, "Flowers of Edo: Kabuki and Its Patrons", 38-39.

incendio Meireki. Il contributo culturale che le *tayū*, le cortigiane di rango più elevato e perciò le più ammirate, diedero alla società andava oltre al fornire soggetti per arte e letteratura. Esse, infatti, potevano scegliere i propri clienti secondo il proprio gusto grazie alla loro eccezionale eleganza e talento nelle arti tradizionali; e, ben consapevoli della loro importanza, potevano rifiutarsi di incontrare qualcuno non sufficientemente colto e raffinato. Così facendo, le *tayū* incentivarono grandemente i *chōnin* a perseguire un'educazione e una ricercatezza di livello superiore.<sup>35</sup>

Trovare i materiali necessari e studiarli non era però più un problema come nei secoli passati. Un altro elemento che influenzò grandemente lo sviluppo culturale della popolazione fu infatti la commercializzazione delle opere stampate avvenuta nel corso del Seicento, permettendone la circolazione anche all'esterno di monasteri e residenze aristocratiche.<sup>36</sup> Con il complicarsi della società e la sempre più massiccia presenza commerciale nel mondo dell'epoca, saper leggere, scrivere e far di conto a un livello base era ormai necessario per la vita di tutti i giorni per i membri di tutte le classi sociali, donne comprese. Con l'aumentare della domanda, l'offerta non tardò a rispondere alle esigenze del pubblico pagante e numerose case editrici aprirono i battenti nelle *santo*. Nonostante la tecnologia della stampa fosse conosciuta in Giappone già a partire dall'ottavo secolo dopo Cristo, nuove tecniche arrivarono nell'arcipelago sul finire del periodo Momoyama. Negli ultimi anni del Cinquecento, infatti, i gesuiti fondarono stamperie nel Kyūshū che facevano uso dei caratteri mobili metallici e, successivamente all'invasione della Corea da parte di Toyotomi Hideyoshi, venne introdotta in Giappone anche la tecnologia coreana, anch'essa a caratteri mobili di metallo e di legno. La stampa a caratteri mobili divenne quindi il tipo di stampa più diffuso, per poi lasciar spazio, verso la metà del Seicento, alla stampa tramite matrici, in quanto più funzionali. Una volta smontati i caratteri singoli era infatti difficile riassemble la pagina per successive ristampe abbastanza velocemente da soddisfare la richiesta. Inoltre, l'utilizzo di un blocco unico per pagina era molto più efficace nel caso in cui si volesse glossare il testo o unirvi immagini, come accadeva spesso nel caso delle stampe *ukiyo*e. L'uso delle matrici in legno era poi inizialmente osteggiato dalla difficile reperibilità del materiale stesso, siccome se ne preferiva un tipo molto specifico, lo *yamazakura*, il ciliegio di montagna. A metà Seicento, però, questo legno arrivava comodamente alle case editrici, probabilmente, come ipotizza Marceau, grazie ad accordi specifici che garantivano il rifornimento di questo bene preziosissimo per l'intero sistema editoriale.<sup>37</sup> Il ciliegio era maggiormente indicato rispetto agli altri tipi di legno in quanto più duro e perciò meno incline a usurarsi col tempo, dato che a forza di utilizzare un blocco questo si consumava, anche a seconda della complessità dell'incisione. Una volta completata la tiratura, le matrici potevano essere conservate per successive ristampe oppure riutilizzate

---

<sup>35</sup> Yasutaka TERUOKA, "The pleasure quarters and Tokugawa culture" in *18th Century Japan: Culture and Society*, a cura di C. Andrew Gerstle, Sydney, Allen & Unwin, 1989, 5-6, 10.

<sup>36</sup> GERSTLE, *18th Century Japan: Culture and Society*, XII.

<sup>37</sup> MARCEAU, "Cultural Developments in Tokugawa Japan", 3-5.

pareggiando il legno e incidendone nuovamente la superficie.<sup>38</sup> Nonostante ci fosse una certa presenza del *bakufu* dietro l'editoria, questa rimaneva comunque un business privato. Le autorità, infatti, erano attente nell'identificare e proibire qualsiasi cosa legata al bandito cristianesimo e a controllare che non venisse diffuso materiale considerato eccessivamente immorale o che poteva potenzialmente minare all'equilibrio perseguito ufficialmente, come potevano essere ad esempio eventuali critiche o messe in discussione del potere Tokugawa. Ciononostante, la presenza del *bakufu* non era così pervasiva e vi era comunque una certa libertà di azione da parte degli editori: non esisteva una forma di censura vera e propria e in caso di pubblicazioni scomode normalmente autore e stampatore venivano chiamati in causa solo una volta che l'opera appariva sul mercato. Anche in quel caso, però, le punizioni standard erano solamente volte a scoraggiare l'editore tramite la distruzione delle matrici o altri metodi di danneggiamento del processo di stampa, mentre sanzioni più severe venivano impartite solo negli anni delle riforme più conservatrici.<sup>39</sup>

Il periodo Tokugawa si presenta perciò come un periodo complesso, durante il quale la società venne a stratificarsi ulteriormente fino a presentare grandi differenze anche all'interno della stessa classe sociale. Edo, fondata da Ieyasu come sede del nuovo *bakufu*, si espanse in tempi rapidissimi e nell'arco di un secolo ospitava oltre un milione di abitanti, facendo della città una delle maggiori metropoli al mondo. Di questo milione di persone, quasi la metà era composta da *samurai*, mentre il restante era costituito da *chōnin*, che ben presto diedero vita a una vivace cultura cittadina incentrata sull'intrattenimento, in particolar modo in relazione al mondo del teatro *kabuki* e ai quartieri di piacere. Un'altra caratteristica fondamentale del periodo Edo è l'aumento di un pubblico di lettori sempre più vasto ed esigente alimentato e supportato dalla commercializzazione della stampa. La diffusione di libri e stampe era inoltre resa più efficace grazie alla presenza non oppressiva della censura: le autorità impedivano sì la circolazione di opere dissidenti, eccessivamente amorali e sul cristianesimo; tuttavia, le punizioni previste per i trasgressori erano tendenzialmente volte a disincentivare lo stampatore ostacolandone la produzione.

---

<sup>38</sup> JANSEN, *The Making of Modern Japan*, 165.

<sup>39</sup> *Ibid.*

## Capitolo 2: Le stampe *ukiyo*e

Nello scorso capitolo è stato mostrato come la commercializzazione della stampa travolse l'intera società Tokugawa e giocò un ruolo fondamentale nella creazione e diffusione della cultura cittadina.<sup>1</sup> Come accennato in precedenza, per le mani degli editori non passavano solamente libri od opere letterarie, ma anche le stampe *ukiyo*e. Il termine *ukiyo* 憂世 (mondo di sofferenza), nella sua accezione originale buddhista, si riferiva al mondo terreno, nel quale tutto era impermanente e portatore di dolore. Successivamente, però, iniziò ad essere scritto con i caratteri 浮世 (mondo fluttuante) e ad essere utilizzato per indicare un'esistenza volta a ricercare il piacere nella fugacità e nel presente.<sup>2</sup> Le "immagini del mondo fluttuante" erano perciò per definizione qualcosa di effimero. Spesso usate come decorazione ed esposte, le stampe si usuravano e sbiadivano in poco tempo e sostituite altrettanto velocemente con immagini conformi alla moda del momento o rappresentanti l'ultimo successo *kabuki*.<sup>3</sup> Grazie alla continua domanda di design aggiornati e al passo coi tempi, il loro commercio crebbe e fiorì anche nonostante i tentativi di frenarne l'estro creativo. Nel 1842, infatti, vennero introdotte una serie di riforme, denominate Tenpō dall'era nella quale furono indette, volte a combattere l'eccesso e la dissolutezza. Nella pratica, per quanto riguardava l'editoria questo significava una tavolozza di colori disponibili più scarna e l'imposizione di un tetto massimo per il prezzo del prodotto finito. Tuttavia, queste misure non fecero altro che alimentare il successo e la produzione delle stampe. Gli autori infatti si affidavano a una serie di ingegnosi espedienti per sfuggire ai controlli, come ad esempio l'utilizzo di titoli fuorvianti o l'omissione di informazioni quali nome di un attore e del ruolo in cui questo era raffigurato. Questi erano in ogni caso dettagli di cui gli appassionati di *kabuki* non avevano bisogno, in quanto potevano distinguere i soggetti rappresentati grazie ai volti riconoscibili e ai dettagli dei costumi.<sup>4</sup> Le riforme Tenpō, tuttavia, in un certo senso riuscirono nel loro scopo di ridimensionare il carattere effimero dell'*ukiyo*e: le stampe pervenuteci dagli anni Cinquanta dell'Ottocento tendono a presentarsi in ottimo stato di conservazione, a testimonianza della consuetudine di rilegarle e custodirle in fascicoli piuttosto che incollarle su un supporto e sostituirle con leggerezza. Inoltre, sempre durante gli anni delle riforme, una nuova gamma di tinte fece il suo ingresso negli *atelier* degli artisti fino a influenzare i design stessi delle stampe già sul concludersi degli anni Quaranta. I nuovi colori erano più opachi di quelli tradizionalmente impiegati e perciò

---

<sup>1</sup> MARCEAU, "Cultural Developments in Tokugawa Japan", 5.

<sup>2</sup> Robert T. SINGER, (a cura di), *Edo: Art in Japan 1615 – 1868*, (catalogo della mostra), National Gallery of Art, Washington, 15 novembre 1998 – 15 febbraio 1999, Editors Office, National Gallery of Art, Washington, 1998, 379.

<sup>3</sup> Ellis TINIOS, "Kunisada and the Last Flowering of "Ukiyo-e" Prints", *Print Quarterly* 8, n. 4, dicembre 1991, 1, 343, <https://www.jstor.org/stable/41824668>.

<sup>4</sup> TINIOS, "Kunisada and the Last Flowering of "Ukiyo-e" Prints", 344-345.



risultavano più vividi, impreziosendo ulteriormente il design, già arricchito attraverso l'utilizzo sempre più frequente di sfondi dettagliati e interamente colorati, mentre in precedenza erano spesso tinti appena o lasciati semplicemente vuoti.<sup>5</sup>

## Colori e pigmenti

L'utilizzo del colore risaliva però a un secolo prima, quando a metà del Settecento si iniziò ad applicare anche il colore con le matrici anziché lasciare il design in bianco e nero o dipingendo a mano una volta che il foglio era stato stampato. Con questa innovazione le stampe di Edo divennero popolari in tutto il Paese come *azuma nishikie* 東錦絵 (immagini multicolori dell'Est)<sup>6</sup> che potevano essere sia realizzate come immagini singole che in serie o come illustrazioni di libri di prosa o poesia.<sup>7</sup> Tuttavia, questi colori erano comunque pochi e realizzati con pigmenti naturali facilmente deteriorabili. Difatti, le tinte di molti esemplari purtroppo non si presentano più come le aveva pensate l'artista e al giorno d'oggi risultano danneggiate in modi differenti: alcuni fogli sono sbiaditi, altri ingrigiti e altri ancora hanno perso il colore a causa dell'acqua o non presentano più tracce del pigmento, come ad esempio successe nel caso di uno specifico tipo di blu, al tempo molto in voga e ora scomparso dalla carta. Ciononostante, è importante evidenziare come queste problematiche legate ai pigmenti coinvolgano in gran parte solo le stampe e non i dipinti, anche quando venivano utilizzate le stesse tinte. Questa apparente contraddizione trova spiegazione nella componente chimica delle colorazioni: per essere adoperate sulle stampe, esse dovevano essere composte da particelle molto piccole in modo da potersi trasferire sul foglio, umido, in maniera uniforme. In questo modo quello che rimaneva sul foglio era un sottilissimo strato di colore estremamente sensibile alla luce e all'aria, la cui fragilità era ben nota agli editori che durante i primi decenni dell'Ottocento sperimentarono colorazioni alternative più durature. È proprio a questo periodo che risale l'introduzione di specifiche tinte di blu opaco e permanente, composte per la maggior parte di materiali inorganici, la cui identificazione risulta però particolarmente complessa in quanto non è possibile prelevare dalle stampe campioni sufficienti che non danneggino irrimediabilmente le opere. Tuttavia, nemmeno queste tinte costituivano il prodotto ideale per le stampe.<sup>8</sup> Il vero pigmento rivoluzionario fu il blu di Prussia, introdotto nello stesso periodo. Esso infatti era composto da particelle uniformi in grado di fissarsi permanentemente sul foglio mantenendo la loro brillantezza. Curiosamente, il blu di Prussia non riscosse successo se non dopo il 1829, nonostante l'ottima qualità e minori costi di produzione rispetto alle tradizionali tinte organiche. Una volta comprovata la sua superiorità in termini di

---

<sup>5</sup> TINIOS, "Kunisada and the Last Flowering of "Ukiyo-e" Prints", 349, 352.

<sup>6</sup> Letteralmente "immagini broccato dell'Est".

<sup>7</sup> MARCEAU, "Cultural Developments in Tokugawa Japan", 7.

<sup>8</sup> Lawrence BICKFORD, "Three Aspects of Ukiyo-E Woodblock Printmaking", *Impressions* 18, 1994, 1, <http://www.jstor.org/stable/42597775>.

efficienza ed estetica, però, questo colore divenne così diffuso e importante da costituire uno spartiacque nella storia dell'*ukiyo-e*.<sup>9</sup>

## Dal disegno preparatorio al prodotto finito

Certamente, la qualità di una stampa e il successo che questa poteva riscontrare tra il pubblico non dipendeva solo dai pigmenti utilizzati o dal talento del singolo artista<sup>10</sup> che ideava il design, ma doveva la sua riuscita anche ad altre figure che contribuivano grandemente a ottenere un risultato finale soddisfacente.<sup>11</sup> Il metodo standard di creazione delle stampe era infatti il seguente, illustrato in modo esemplificativo dalla Figura 3. Innanzitutto, il pezzo di legno scelto (come già accennato solitamente di ciliegio) per fabbricare la matrice 主版 (*omohan*)<sup>12</sup> veniva tagliato per il senso della lunghezza e levigato. Dopodiché, il sottile foglio sul quale l'artista (絵師 *eshi*) aveva tracciato il disegno<sup>13</sup> vi veniva incollato a rovescio e raschiato in modo da renderlo quasi trasparente; con questo a fargli da guida, l'incisore (彫師 *horishi*) procedeva a scolpire la matrice fino a ricreare le linee del design prestabilito.<sup>14</sup> Vi erano inoltre casi in cui diversi *horishi* lavoravano alla stessa matrice; per esempio quando bisognava rappresentare figure umane, per realizzare i volti e le mani ci si rivolgeva a incisori specializzati nella riproduzione di queste difficili parti del corpo.<sup>15</sup> Purtroppo, siccome l'artigiano doveva incidere il legno attraverso il foglio, il disegno preparatorio (版下絵 *hanshitae*) veniva inevitabilmente distrutto alla fine del processo. Esistono però casi in cui i design originali sono sopravvissuti fino al giorno d'oggi dato che alla fine non vennero utilizzati, ad esempio in occasioni quali l'interruzione della produzione di una serie di stampe.<sup>16</sup> Dopo aver ultimato la matrice, questa veniva utilizzata per stampare alcune copie dello *hanshitae* in bianco e nero, di cui l'artista si serviva per scegliere la colorazione finale.

---

<sup>9</sup> BICKFORD, "Three Aspects of Ukiyo-E Woodblock Printmaking", 2.

<sup>10</sup> I grandi artisti possedevano tutte le abilità e tecniche necessarie al fine di auto-produrre interamente le proprie stampe. Tuttavia, l'esigenza di rifornire il mercato di una grande quantità di stampe a poco prezzo rendeva necessario affidare le fasi di incisione e stampa ad artigiani professionisti. BICKFORD, "Three Aspects of Ukiyo-E Woodblock Printmaking", 5.

<sup>11</sup> TINIOS, "Kunisada and the Last Flowering of "Ukiyo-e" Prints", 360.

<sup>12</sup> I termini in giapponese di questo paragrafo e i rispettivi *kanji* sono ricavati da "Ukiyoe hanga no tsukurikata" (Il metodo di produzione delle stampe ukiyoe), Nagoya Tōken World / Nagoya Tōken Hakubutsukan (meihaku) "浮世絵版画の作り方", 名古屋刀剣ワールド / 名古屋刀剣博物館 (メーハク), consultato il 7 dicembre 2022, <https://www.meihaku.jp/ukiyoe-basic/ukiyoe-howtomake/>.

<sup>13</sup> Una volta ultimato il disegno preparatorio, per poter essere pubblicato questo doveva ricevere l'approvazione ufficiale. L'editore (版元 *hanmoto*) lo inviava quindi a diversi uffici, tra cui quello del magistrato del *machichi*. Se tutto risultava conforme alle normative del *bakufu*, veniva apposto sul foglio il sigillo 極, chiamato *aratamein*. Nella seconda metà del periodo Edo, oltre all'*aratamein* veniva solitamente applicato un timbro recante la data di rilascio del permesso di pubblicazione, il quale si rivela utile per datare le stampe.

"Ukiyoe hanga no tsukurikata".

<sup>14</sup> Howard MANSFIELD, "Japanese Prints", *Impressions* 10, 1984, 4, <http://www.jstor.org/stable/42597619>.

<sup>15</sup> "Ukiyoe hanga no tsukurikata".

<sup>16</sup> BICKFORD, "Three Aspects of Ukiyo-E Woodblock Printmaking", 4.

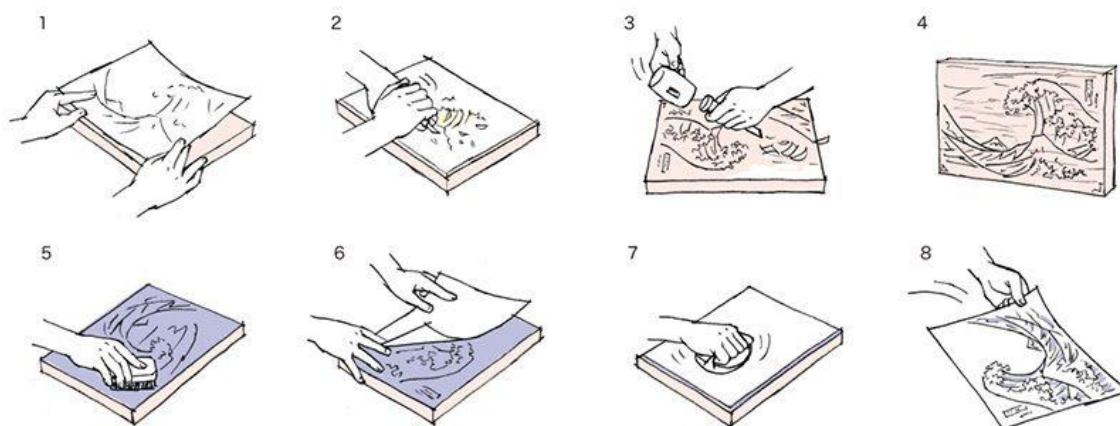


FIGURA 3. Schematizzazione del processo di produzione delle stampe *ukiyo*e, <https://www.nippon.com/ja/views/b02306/>.

Dopodiché, veniva incisa una matrice per ogni colore utilizzato, chiamata *irohan* (色版), dove la parte in rilievo corrispondeva solo a quella specifica zona. Per questo motivo, c'era un limite di sfumature utilizzabili per ciascuna stampa: per evitare eccessive spese di produzione, normalmente si poteva disporre di massimo cinque *irohan*, di cui venivano incise entrambe le superfici ottenendo quindi un massimo di dieci facce (e colori) disponibili. Altri elementi che venivano scolpiti lungo i bordi di queste matrici erano i cosiddetti *kentō* 見当, i quali erano composti da due segni: uno era a forma di “L” rovesciata, mentre l'altro era una semplice linea dritta. Il loro compito era quello di guidare lo stampatore (摺師 *surishi*) nel posizionare correttamente il foglio durante il processo di stampa (Figura 4). Una volta preparate tutte le matrici, lo stampatore procedeva con la creazione di una copia di prova per verificare che non vi fossero errori



FIGURA 4. *Kentō* incisi nella ricostruzione moderna di una matrice, Hokusai konjaku, Adachi hanga kenkyūsho (Istituto della stampa Adachi), 「北斎今昔」アダチ版画研究所, [https://www.adachi-hanga.com/hokusai/page/enjoy\\_113](https://www.adachi-hanga.com/hokusai/page/enjoy_113).

nell'incisione dei blocchi o nell'applicazione del colore. La carta utilizzata per le stampe era inoltre preparata con una particolare sostanza chimica, una soluzione di colla e allume. Una volta applicata sulla superficie del foglio con un pennello di crine di cavallo, questa impediva al colore che vi sarebbe stato applicato di inumidire la carta rovinando la resa finale. Il colore veniva apposto sulle matrici con un pennello simile, dopodiché si premeva il foglio contro l'*irohan* con uno strumento chiamato *baren* (馬連) (Figura 5). In questo modo i pigmenti non solo si trasferivano sul foglio, bensì venivano anche assorbiti uniformemente dalle fibre della carta e mantenevano la loro brillantezza più a lungo. Ottenuta l'approvazione dell'artista e dell'editore, il *surishi* procedeva con la tiratura di un primo lotto di stampe che veniva poi messo in vendita nei negozi. Essendo prodotti popolarissimi, gli appassionati di uno specifico artista seguivano con grande interesse tutto il processo di manifattura in modo tale da presentarsi dai rivenditori<sup>17</sup> la mattina del giorno stesso in cui le opere entravano in commercio per potersi aggiudicare così le proprie copie. Le prime tirature erano infatti più ricercate, dato che impressione dopo impressione le matrici inevitabilmente si usuravano alterando così la stampa; inoltre, poteva accadere che i pigmenti preparati appositamente si esaurissero, obbligando così l'artista a cambiare i colori del design per le successive ristampe.<sup>18</sup> A causa della grande competitività che permeava tutte le fasi di progettazione ed esecuzione delle stampe, le informazioni giunte fino a noi da fonti dirette sono considerevolmente scarse per quanto riguarda il *modus operandi* e i segreti professionali. Inoltre, è interessante menzionare che la prima fonte autorevole conosciuta



FIGURA 5. Stampa effettuata per mezzo del *baren*, *Adachi dentō kihanga gijutsu hozon zaidan* (Fondazione Adachi per la preservazione della tecnica di stampa tradizionale) アダチ伝統木版画技術保存財団, <https://intojapanwaraku.com/art/22259/>.

<sup>17</sup> Le stampe arrivavano al pubblico tramite diverse tipologie di venditori e negozi. I più importanti erano sicuramente i *jihondoiya* 地本問屋, dove aveva sede la casa editrice e la stamperia e si provvedeva alla distribuzione. Vi erano poi anche gli *ezōshiya* 絵草紙屋, negozi di stampe e libri al dettaglio. Dopodiché vi erano anche personaggi come i *furiuri* 振売, i quali vendevano la propria mercanzia per le strade e talvolta anche di casa in casa.

“Jihondoiya to wa” (Che cos’è il jihondoiya), Kotobank “地本問屋とは”, コトバンク, consultato il 21 dicembre 2022, <https://kotobank.jp/word/地本問屋-1172404>.

“Ezōshiya to wa” (Che cos’è l’ezōshiya), Kotobank “絵草紙屋とは”, コトバンク, consultato il 21 dicembre 2022, <https://kotobank.jp/word/絵草紙屋-214326>.

“Furiuri to wa” (Che cos’è il furiuri), Kotobank “振売とは”, コトバンク, consultato il 21 dicembre 2022, <https://kotobank.jp/word/振売-126712>.

Manuela CAPRIATI, “L’UKIYO-E COME ARTE «DI USO E CONSUMO»”, *Il Giappone* 41, 2001, 45-46, <http://www.jstor.org/stable/20753069>.

<sup>18</sup> “Ukiyoe hanga no tsukurikata”.

sul processo di produzione delle stampe è datata 1892, ormai in pieno periodo Meiji (1868-1912).<sup>19</sup>

## La teoria dell'«*ukiyo quartet*»

Per indicare la collaborazione tra queste diverse figure chiave si può utilizzare l'espressione «*ukiyo quartet*», coniata da Tijs Volker, siccome il processo di produzione delle stampe coinvolgeva, oltre all'artista, l'incisore, lo stampatore e l'editore, il quale supervisionava sia l'aspetto economico che artistico del lavoro. Era infatti di quest'ultimo il compito di gestire le forniture delle materie prime necessarie e le commissioni degli artigiani impiegati nella realizzazione delle stampe, per poi infine occuparsi della vendita sia ai commercianti che direttamente ai consumatori. Come è facile immaginare, si poteva ricoprire un ruolo del genere solamente se si era in possesso di un'enorme quantità di legami commerciali e allo stesso tempo se si era in grado di prevalere sull'agguerrita concorrenza. Per fare ciò, alcuni degli accorgimenti che venivano adottati erano l'abbellimento delle proprie stampe attraverso l'applicazione di colore a mano, vernice dall'effetto simile a quello della lacca o persino di piccoli frammenti metallici.<sup>20</sup> La critica tuttavia non risulta concorde nell'attribuire pari importanza o meno alle quattro principali figure coinvolte nella produzione *ukiyo*. Mentre la teoria formulata da Volker (nel 1949) le pone complessivamente sullo stesso piano, tra gli studiosi è popolare l'idea che sia l'editore a ricoprire il ruolo di maggior importanza. Ciononostante, vi sono anche voci come quella di Bickford, il quale afferma che è invece l'autore del design il vero protagonista, siccome in primo luogo il compito dell'incisore era quello di riprodurre il più fedelmente possibile il disegno preparatorio fornito dall'artista, senza intervenire per migliorarne le linee. Usando una metafora usata dallo stesso Bickford, «the blockcutter was expected to carve the artist's lines into a block as faithfully as an expert counterfeiter would engrave the lines of a banknote into his plate».<sup>21</sup> In questo modo la matrice veniva incisa così da rendere quasi indistinguibili il design tracciato con il pennello dalle copie stampate. Per quanto riguarda la figura dell'editore, invece, egli sostiene che con le scarse fonti disponibili non sia possibile sostenere che questo esercitasse un potere decisionale tale da influire sull'aspetto artistico delle stampe, come invece argomentano altri autori. Bisogna infatti considerare che non vi sono differenze nella qualità artistica delle opere di uno stesso autore pubblicate da differenti case editrici, anche se si considerano importanti editori contrapposti ad altri dalla fama più modesta, rendendo perciò poco credibile una loro significativa influenza sul lavoro degli artisti.<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> BICKFORD, "Three Aspects of Ukiyo-E Woodblock Printmaking", 3.

<sup>20</sup> "Supplement: Exhibition Labels: Designed for Pleasure: The World of Edo Japan in Prints and Paintings, 1680-1860", *Impressions* 30, 2009, 169, <http://www.jstor.org/stable/42598002>.

<sup>21</sup> BICKFORD, "Three Aspects of Ukiyo-E Woodblock Printmaking", 3.

<sup>22</sup> BICKFORD, "Three Aspects of Ukiyo-E Woodblock Printmaking", 3-4.

## Le stampe come merce

Nonostante le discussioni per l'assegnazione della paternità artistica delle opere, rimane però innegabile che il livello tecnico richiesto a *horishi* e *surishi* era aumentato anno dopo anno, fino a raggiungere gli standard più alti negli ultimi vent'anni del periodo Edo. La spiegazione dietro a questo sempre maggiore raffinamento è molto semplice: il mondo dell'*ukiyo-e* era infatti governato da una domanda ampissima ma sempre più esigente e da un mercato dove la concorrenza era a dir poco spietata. La richiesta di soggetti vendibili al pubblico era tale che un artista poteva rimettere la mani su design elaborati in gioventù o persino plagiare lavori di altri *eshi*; espedienti che non venivano in realtà condannati. Questo atteggiamento non deve stupire, in quanto bisogna anche considerare che le stampe *ukiyo-e* non erano concepite né percepite dai loro contemporanei<sup>23</sup> come effettive opere d'arte, bensì erano più accattivanti strumenti commerciali focalizzati sulle mode del momento. Ciò era anche evidenziato dal loro costo estremamente basso: una stampa infatti costava quanto metà del biglietto più economico di uno spettacolo *kabuki*, quanto un taglio di capelli o una porzione di *soba*.<sup>24</sup> Più precisamente, il prezzo per ogni esemplare oscillava tra i diciotto e i trentadue *mon*, equivalenti a circa 800-1500 yen moderni o 7-13 euro; ed essendo il valore di ogni merce fissato dal *bakufu*, queste cifre si possono considerare effettive.<sup>25</sup> La richiesta di cifre così modiche ci comunica implicitamente che gli editori si aspettavano di vendere un ingente numero di copie per guadagnare dalla loro produzione. Come fa notare Tinios, si è creduto a lungo che le stampe venissero pubblicate in lotti di duecento copie; tuttavia, ormai è chiaro che a cavallo tra Settecento e Ottocento una tiratura contava in media mille esemplari. Inoltre, il numero di stampe che possono essere realizzate con la stessa matrice prima che questa inizi a deformarsi si misura in migliaia, e allo stesso modo un esperto *surishi* era in grado di preparare anche 3000 copie al giorno dallo stesso *omohan*. Perciò, non solo risulta difficile aspettarsi che venissero prodotte meno di mille stampe dello stesso design, ma anche appare normale che lo standard fosse di alcune migliaia, soprattutto considerando che il mercato dell'*ukiyo-e* non coinvolgeva solo Edo, bensì connetteva l'intero Paese.<sup>26</sup>

L'esiguo prezzo delle stampe è giustificato inoltre dal fatto che «non si trattava di un'opera d'arte, almeno non nel senso stretto della parola. Le stampe avevano una funzione o un valore paragonabili piuttosto alle nostre riviste di moda, ai poster di personaggi famosi o alle locandine pubblicitarie degli odierni cinema e teatri»;<sup>27</sup>

---

<sup>23</sup> Questo punto di vista era condiviso non solo dai fruitori dell'*ukiyo-e*, ma anche dagli stessi *eshi*, i quali realizzavano i design in pochi giorni e consideravano i propri lavori come manufatti artigianali.

CAPRIATI, "L'UKIYO-E COME ARTE «DI USO E CONSUMO»", 45.

<sup>24</sup> TINIOS, "Kunisada and the Last Flowering of "Ukiyo-e" Prints", 360-362.

<sup>25</sup> CAPRIATI, "L'UKIYO-E COME ARTE «DI USO E CONSUMO»", 46.

<sup>26</sup> TINIOS, "Kunisada and the Last Flowering of "Ukiyo-e" Prints", 362.

<sup>27</sup> CAPRIATI, "L'UKIYO-E COME ARTE «DI USO E CONSUMO»", 46.

svolgendo quindi una funzione pratica e commerciale. I proprietari delle case di piacere e dei teatri, infatti, commissionavano spesso gli editori per produrre ritratti dei propri protetti; cortigiane (Figura 6) e attori (Figura 7) erano uno dei soggetti più comuni non solo per la popolarità di cui godevano tra il pubblico ma anche a causa dell'influenza di questi sponsor veri e propri. Oltre a questi grandi committenti, vi erano anche altri tipi di negozi e locali che si rivolgevano all'editoria per pubblicizzare i propri prodotti, come ad esempio locande, venditori di medicinali, negozi di prodotti di bellezza e *kimono*; la cui presenza nelle stampe era per lo più quasi nascosta e implicita, siccome sia i prodotti che i marchi erano da ricercare all'interno dell'immagine, cosa che però per gli esperti *chōnin* non rappresentava certo un problema.<sup>28</sup>



FIGURA 6. Utagawa Kunisada, *Shin Yoshiwara Bishūrō karitaku* 新よし原尾州樓かり宅 (La sede temporanea del bordello Bishū a Shin Yoshiwara), pubblicato da Tsutaya Kichizō, 1861 (Bunryū 1), Kodai Edo eshū 『古代江戸繪集』 (Raccolta di immagini di Edo antica), stampa *nishikie*, tritico, 247 x 360 mm (*ōban*), National Diet Library, Digital Collection 国立国会図書館デジタルコレクション. <https://dl.ndl.go.jp/pid/2542560>.

Nelle “immagini del mondo fluttuante” si può quindi rintracciare facilmente un carattere edonista, fugace e commerciale strettamente legato alle mode del momento; identità ben in linea con la mentalità mercantile e popolare dei loro creatori e fruitori. La sempre maggiore raffinatezza ricercata nella produzione delle opere è evidente sia nell'utilizzo del colore che nella loro creazione vera e propria. Difatti, non è solo riscontrabile un aumento delle sfumature utilizzate durante l'arco del periodo Edo, ma è anche evidente una ricerca continua di nuovi espedienti e materiali per mantenere il più a lungo possibile la brillantezza dei pigmenti; mentre per quanto riguarda l'aspetto più concreto della stampa, è altrettanto chiaro come anche il livello di competenza professionale richiesto a incisori e stampatori era divenuto via via sempre più alto, in modo tale che alla fine del periodo le stampe presentavano al limite della perfezione

<sup>28</sup> CAPRIATI, “L’UKIYO-E COME ARTE «DI USO E CONSUMO»”, 46-47, 50.

tecnica. Nonostante questa cura nel tentativo di mettere sul mercato un prodotto il più possibilmente raffinato e appetibile, non bisogna tralasciare il ruolo commerciale dell'*ukiyo-e*. Le stampe erano infatti alla portata di tutti ed erano considerate una merce vera e propria, se non un mezzo pubblicitario.



FIGURA 7. Utagawa Kunisada, *Suimen no beninohana Watōnai* (cartamo acquatico: Watōnai) 水面の紅乃花和藤内, Tōsei mitate sanjūrokkasen (Collezione di trentasei fiori assegnati ad attori contemporanei) 當盛見立三十六花撰, ritratto di Ichikawa Danjūrō IX nel ruolo di Watōnai dall'opera *Kokusen'ya kassen* (Battaglie di Coxinga) pubblicato da Hiranoya, 1861 (Bunkyū 1, decimo mese), stampa *nishikie*, London, The British Museum, [https://www.britishmuseum.org/collection/object/A\\_2005-0630-0-15](https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_2005-0630-0-15).



## Capitolo 3: Tōto hakkei

Dopo aver introdotto sia il contesto storico e sociale nei quali fiorisce l'*ukiyo-e* ed esposto di che cosa si tratti, il focus di questo capitolo è rivolto a Tōto hakkei. Come anticipato in precedenza, Tōto hakkei è una serie di otto stampe conservata al Museo Orientale di Venezia e che ho avuto l'opportunità di studiare e analizzare per questo elaborato. Nonostante la loro apparente semplicità, è possibile ricavare con un'attenta analisi tutta una serie di informazioni che sfuggono ad una rapida occhiata.

### Hokuju: l'autore

La prima sfida che mi sono trovata ad affrontare durante la mia indagine è stata il tentativo di identificare l'*eshi* delle opere. Come mostrato dalla Figura 8, solo in alcune, in particolar modo *Misono* e *Sumidagawa*, la «firma» è in condizioni migliori e perciò più facilmente leggibile.



FIGURA 8. Particolari a confronto del nome dell'artista in ogni stampa di *Tōto hakkei*. Da sinistra: *Atagoyama*, *Asakusadera*, «*Shitamachi*», *Ryōgokubashi*, *Misono*, *Sumidagawa*, *Shinobazu no ike*, *Ueno*.

Il primo e il terzo carattere non sono stati particolarmente difficili da identificare, in quanto nonostante siano scritti secondo la grafia corsiva, non presentano grandi differenze con le loro controparti moderne. Attraverso la consultazione dei database online «Mojiportal»<sup>1</sup> e «Mojizo»<sup>2</sup>, entrambi gestiti dal Nara National Research Institute for Cultural Properties, è stato possibile confermare che il terzo carattere fosse 画 (*ga*, immagine), e che quindi stesse effettivamente a indicare il nome dell'artista. Allo stesso modo, il primo *kanji* è risultato essere 北 (*kita/hoku*). Il secondo carattere, invece, appare tracciato in modo più semplificato e corsivo, ma sempre tramite l'utilizzo dei database è stato possibile identificarlo come 寿 (*kotobuki/ju*), costituendo complessivamente il nome

<sup>1</sup> Multi-database Search System for Historical Chinese Characters 史的な文字データベース連携検索システム <https://mojiportal.nabunken.go.jp/ja/>.

<sup>2</sup> *Mokkan kuzushiji kaidoku shisutemu* 木簡・くずし字解読システム (Sistema di decifrazione di *mokkan* e caratteri corsivi) <https://mojizo.nabunken.go.jp/>.

Hokuju. L'accuratezza della lettura di questi *kanji* è stata confermata grazie alla consultazione di «A Dictionary of Japanese Artists: Painting, Sculpture, Ceramics, Prints, Lacquer», che ha comprovato l'esistenza di ben due artisti che si firmavano con questo nome, e che per questo possono essere confusi l'uno con l'altro. Il primo, chiamato anche Shōtei (昇亭) Hokuju e attivo a Edo dal 1789 al 1818, è considerato dalla critica uno dei migliori discepoli di Katsushika Hokusai. L'omonimo, noto anche come Shunshōsai (春松齋) Hokuju, era invece stanziato a Ōsaka ed era in attività durante il decennio 1830-1840 come allievo di Shunkōsai Hokuei.<sup>3</sup> Per promuovere la mostra temporanea tenutasi su Shōtei Hokuju nel 2016, il Mizuta Museum of Art (Jōsei kokusai daigaku Mizuta bijutsukan 城西国際大学水田美術館) ha presentato l'autore come specializzato nella rappresentazione di paesaggi e menziona anche i cosiddetti *meisho* 名所 (luoghi famosi) di Edo tra i suoi soggetti. Inoltre, ne ricorda l'interesse in tecniche quali l'uso della prospettiva e il chiaroscuro.<sup>4</sup> Viceversa, dalle poche informazioni su Shunshōsai Hokuju emerge il suo legame con le stampe di attori *kabuki* (*yakushae* 役者絵).<sup>5</sup> Successivamente, comparando la firma che appare in questa serie di stampe con quella di altre opere attribuite a Shōtei Hokuju, si possono inoltre notare diverse somiglianze, come evidenziato dalla Figura 9. Purtroppo, non disponendo di una data anche solamente indicativa, non mi è possibile comparare la datazione delle opere con i periodi di attività dei due artisti. Osservando la serie, si può però ipotizzare che sia stata prodotta negli ultimi anni del Settecento in quanto tutte le figure femminili ben visibili e con il capo scoperto portano un'acconciatura particolare detta *tōrōbin* 燈籠鬢 (Figura 10), così chiamata in quanto ricorda la forma del cappello delle lanterne di pietra dette appunto *tōrō*. La capigliatura prevede infatti l'utilizzo di un fermaglio semicircolare realizzato in carapace o fanone, il «dente» di balena, per mantenere sollevati i capelli ai lati della testa come meglio mostrato dalla Figura 11. Il *tōrōbin* non è caratteristico però di tutto il periodo Edo, bensì era di moda negli anni che vanno dall'era Hōreki 宝曆 (1751-64) fino al concludersi del Settecento, via via perdendo popolarità durante i primi anni del secolo successivo.<sup>6</sup> Considerando quanto l'*ukiyoe* fosse legata alle mode del momento e l'importanza del suo essere al passo coi tempi, ritengo verosimile credere che Tōto hakkei

---

<sup>3</sup> Laurance P. ROBERTS, *A Dictionary of Japanese Artists: Painting, Sculpture, Ceramics, Prints, Lacquer*, 5<sup>a</sup> ed, Tokyo, Weatherhill, 1986, 48.

<sup>4</sup>“Hokusai no deshi Shōtei Hokuju: yōfū fūkeiga no tenkai” (Shōtei Hokuju allievo di Hokusai: lo sviluppo della pittura paesaggistica in stile occidentale), Jōsei kokusai daigaku Mizuta bijutsukan “北齋の弟子 昇亭北寿: 洋風風景画の展開”, 城西国際大学水田美術館, 2016, <https://www.jiu.ac.jp/museum/16hokuju/index.html>, consultato il 29 dicembre 2022.

<sup>5</sup> 井上和雄 編 『浮世絵師伝』, 渡辺版画店, 昭和 6. 国立国会図書館デジタルコレクション

<sup>6</sup>“Dentō keshō no kanseiki Edo jidai 12: Nihongami no kamigata & torendo <tōrōbin no ryūkō to, soshite futatabi mage ni>” (Il periodo di perfezionamento della cosmesi tradizionale, il periodo Edo parte 12: Le acconciature giapponesi e la moda <la moda del tōrōbin fino al futatabi mage>) “伝統化粧の完成期 江戸時代 12 日本髪 of 髪型 & トレンド <燈籠鬢 (とうろうびん) の流行と、そして再び鬢 (まげ) に>”. ポーラ文化研究所. Consultato il 31 dicembre 2022. <https://www.cosmetic-culture.po-holdings.co.jp/culture/cosmehistory/25.html>.

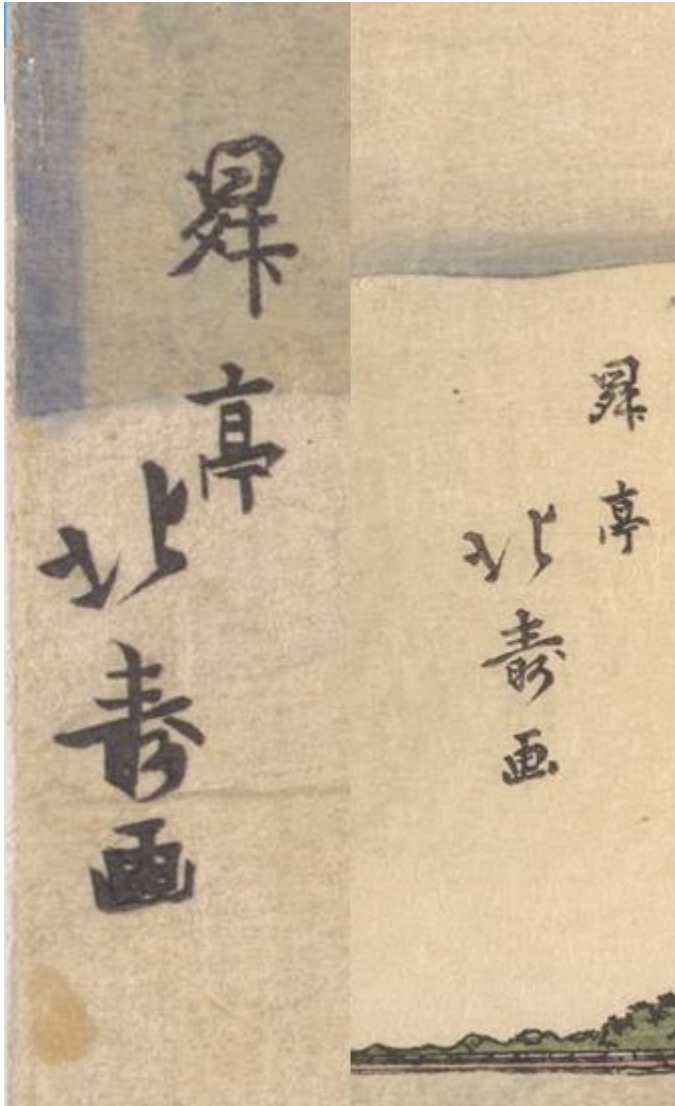


Figura 9. Da sinistra: Shōtei Hokuju, *Tōto Shinagawa-juku Takanawa ōkido* (La stazione di posta di Shinagawa nella capitale dell'est: il grande cancello di Takanawa) 東都品川宿高輪大木戸, 1810–1820 ca, stampa *nishikie*, 379 x 254 mm, New York, The Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/56108>, (particolare).

Shōtei Hokuju, *Tōto Ryōgoku no fūkei* (Veduta di [ponte] Ryōgoku nella capitale dell'est) 東都両国之風景, 1810–1820 ca, stampa *nishikie*, 368 x 260 mm, , New York, The Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/55424>, (particolare).

sia stata prodotta in questo periodo, ovvero negli ultimi decenni del diciottesimo secolo. Nonostante sia consapevole che tutta questa serie di dati e considerazioni siano lungi dal poter essere ritenuti soddisfacenti e precisi, la mia analisi mi porta a ipotizzare che l'*eshi* autore di Tōto hakkei sia Shōtei Hokuju.



FIGURA 10. Particolari delle acconciature con *tōrōbin* presenti in Tōto hakkei. Da sinistra in alto: Ryōgoku, “Shitamachi”, Sumidagawa, Ueno.



①燈籠鬢・島田髻 ②燈籠鬢・勝山髻 ③燈籠鬢・しの字髻

Figura 11. Ricostruzione di diverse acconciature con *tōrōbin*. Da sinistra: acconciatura in stile Shimada, Katsuyama e Shinoji. <https://www.cosmetic-culture-poholdings.co.jp/culture/cosmehistory/25.html>.

Tōto hakkei: Atagoyama

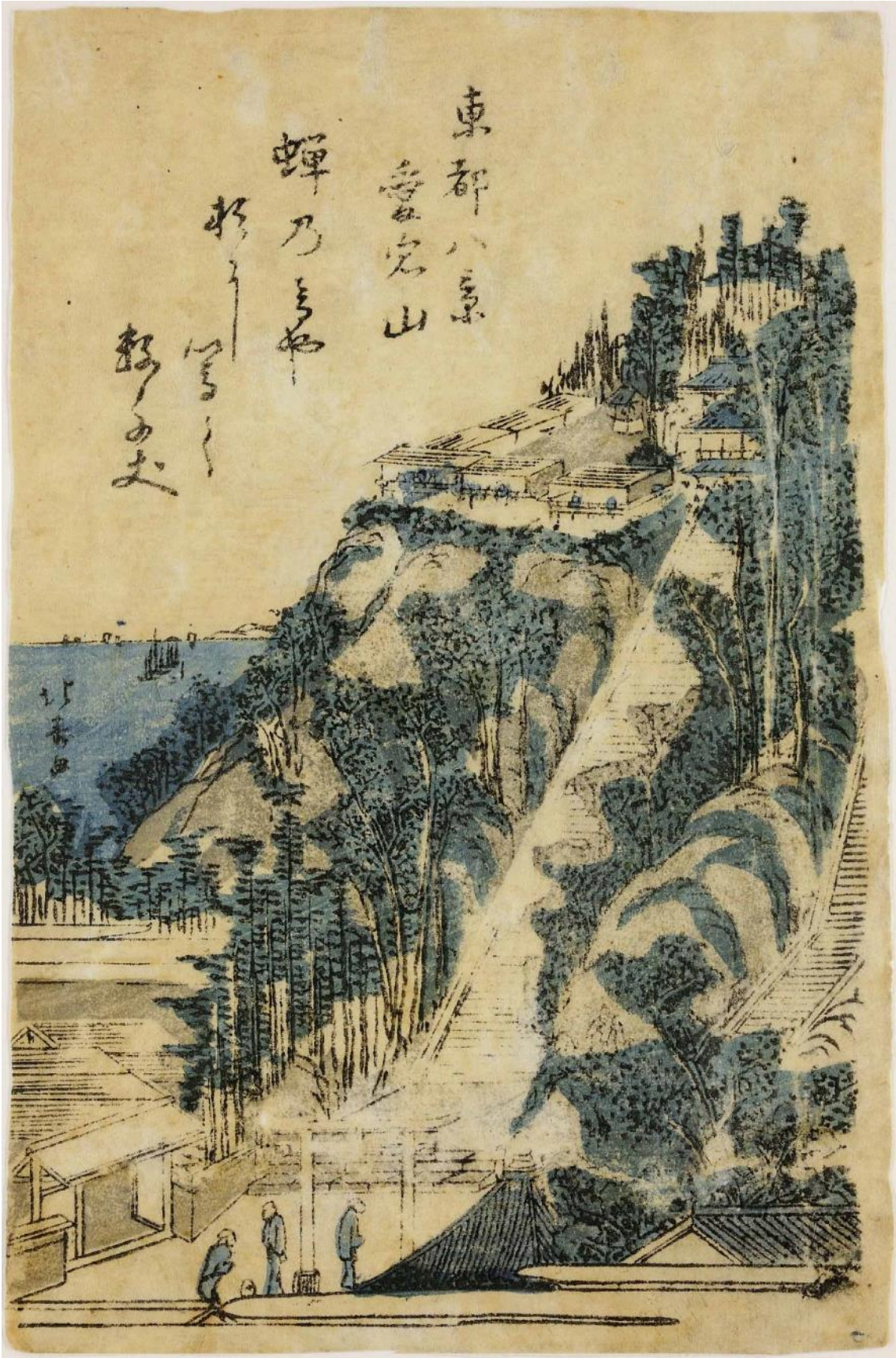


Figura 12. Atagoyama, Tōto hakkei, 116 x 177 x 114 x 176 mm, MAOV (3828).

Ho scelto di presentare le otto stampe seguendo l'ordine dei numeri di inventario. Per una maggiore precisione ho poi indicato le misure di tutti i quattro lati di ogni foglio siccome vi è sempre una certa differenza, anche se di pochi millimetri. Il formato delle stampe è però omogeneo e possono, in base alle misure, essere considerate tutte e otto come *koban* 小判 (piccolo formato), nonostante differiscano leggermente dalle misure più standardizzate (130 x 195 mm)<sup>7</sup>. La prima ad essere quindi analizzata è *Atagoyama* (Figura 12).

#### ❖ Il testo

Ognuna delle otto stampe della serie è corredata da tre parti di testo naturalmente scritto dall'alto verso il basso e da destra verso sinistra. La prima sezione comprende il titolo della serie (Tōto hakkei 東都八景) seguito da quello della stampa in questione, che coincide con il *meisho* rappresentato, in questo caso *Atagoyama* 愛宕山. Dopodiché vi è aggiunta una nota in relazione al luogo rappresentato. Queste informazioni sono collocate nella parte in alto a sinistra della composizione, mentre la «firma» si può trovare lungo il bordo sinistro, circa a metà dell'altezza del foglio.

#### ❖ La scena

Il *meisho* rappresentato è quindi il monte Atago, protagonista indiscusso della composizione. Esso infatti si staglia sul lato destro dell'immagine, occupando la maggior parte dello spazio rappresentato. Il versante dell'altura segue quasi alla perfezione la diagonale del foglio dai piedi del monte fino alla cima, verso l'angolo in alto a destra. In primo piano si può innanzitutto notare la presenza di nuvole stilizzate che delimitano la scena sul lato inferiore e l'unico gruppo visibile di figure umane costituito da tre persone, due che sembrano accingersi alla scalata del monte mentre la terza è rivolta verso sinistra, come se invece avesse appena terminato la discesa o stesse interagendo con la persona di fronte a sé. Il gruppo si trova nei pressi di un *torii*, il quale sta quindi a indicare che la struttura in cima al monte è un santuario shintō, o *jinja*; di fianco ad esso si intravedono dei tetti, che quasi si confondono con un albero posto tra i due edifici, dietro cui spunta una scalinata secondaria che presumibilmente conduce alla cima del monte. Sul lato opposto vi è invece un cancello, oltre il quale spuntano altri tetti, anche se risaltano meno in quanto non presentano la colorazione verde-blu intenso del primo gruppo di costruzioni; oltre ai quali spuntano quelle che paiono altre nubi. Di fronte al *torii* è invece posizionata la scalinata principale, purtroppo appena visibile in quanto la stampa risulta danneggiata e sbiadita specialmente in questa zona. Il monte Atago è raffigurato a tratti ricoperto dalla vegetazione, soprattutto a ridosso della scalinata principale, e a tratti mostra la nuda e grigia roccia, le cui ombreggiature sono rese con l'utilizzo dello stesso

---

<sup>7</sup> “Sekai ni hirogaru ukiyoe no rekishi to hirogari: ukiyoe no hangata to saizu” (Storia e propagazione dell'ukiyo e diffusosi nel mondo). Kumon kodomo ukiyoe myūjiamu. “世界に広がる浮世絵の歴史と広がり: 浮世絵の判型とサイズ”. くもん子ども浮世絵ミュージアム. Consultato il 2 gennaio 2023. <https://www.kumon-ukiyo.jp/history.html>.

colore blu-verde scuro degli alberi. In cima, la scalinata conduce a uno spiazzo pianeggiante, al centro del quale sorge, si suppone, il *jinja*, mentre lungo il perimetro visibile dello spiazzo sono disposte diverse costruzioni, probabilmente luoghi di sosta per ammirare il panorama e godere della vista su Edo.

In questa stampa il colore preponderante è il verde-blu scuro, utilizzato in primis per le foglie degli alberi e degli arbusti che ricoprono il monte, per le ombreggiature delle rocce e i tetti posizionati in basso a destra. La tonalità scura di tutti questi elementi è contrastata dalla presenza del grigio chiaro del monte, dei gradini inferiori della scalinata, della muratura del cancello e dalla zona retrostante ad esso (Figura 13). Le zone ancora più chiare, bianche, sono rese lasciando la carta del suo colore naturale, senza applicare il pigmento. L'altra tonalità che completa la gamma di colori di questo scorcio è l'azzurro, scelto per rappresentare il mare, visibile sullo sfondo sul lato sinistro. Con un esame più attento si può notare che l'azzurro non è stato utilizzato solamente per l'acqua, bensì si può incontrare la stessa sfumatura sui tetti del *jinja* e lungo quelli che ipotizzo essere punti panoramici, come a rappresentare la presenza di diverse persone intente ad ammirare il paesaggio.



FIGURA 13. Particolare dell'area in grigio in primo piano.

Questa rappresentazione del monte Atago è molto simile ad altre raffigurazioni attribuite a Shōtei Hokuju, come ad esempio quella conservata al Museum of Fine Arts di Boston (Figura 14). Comparando le due versioni, si possono notare numerose

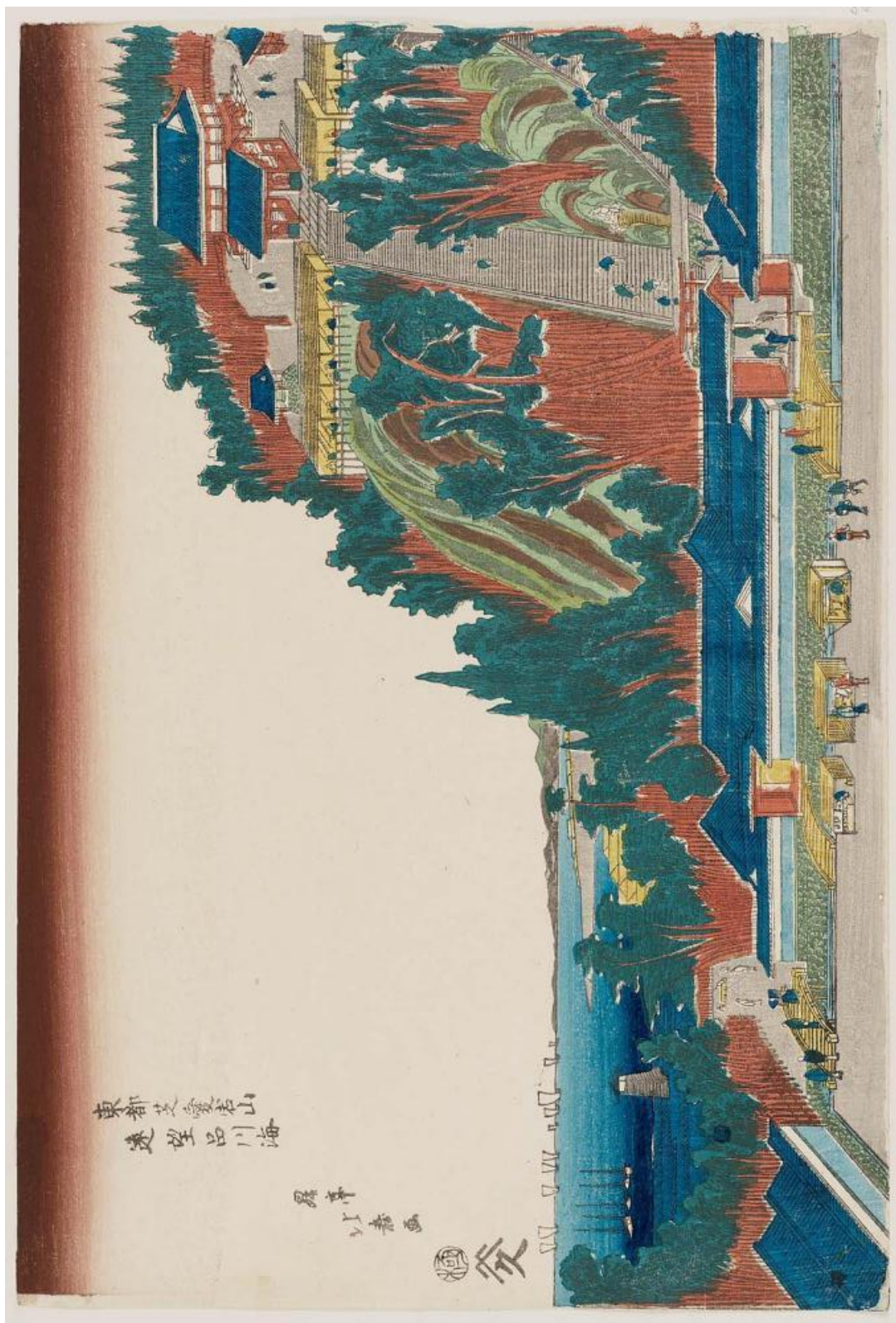


FIGURA 14. Shōtei Hokuju, *Shiba Atagoyama enbō Shinagawa no umi* (Il monte Atago a Shiba con vista del mare di Shinagawa) 芝罘山 遠望品川の海, Tōto 東都, pubblicato da Yamamotoya Heikichi (Eikyūdō), 1804-24 ca (Bunka 1-Bunsei 7), stampa *nishikie*, 383 x 258 mm (*ōban*), Boston, Museum of Fine Arts, <https://collections.mfa.org/objects/209797>.

somiglianze tra le due opere, *in primis* salta subito all'occhio che la composizione e l'angolazione da cui è stato ritratto il monte sono pressoché le stesse. Atagoyama è rappresentato infatti sempre sulla destra del foglio e quasi dallo stesso punto di vista, ovvero di fronte alla scalinata principale. La scena è realizzata con una gamma di colorazioni e sfumature più ampia ed è animata da molte più figure umane, inserite sia in primo piano, alle falde del monte, che sulle scale e sulla sua cima. Grazie al confronto



con questa versione più dettagliata è inoltre possibile affermare che le strutture disposte lungo il perimetro dell'area su cui sorge il santuario *shintō* siano effettivamente luoghi adibiti alla sosta provvisti di tettoie dove i visitatori possano innanzitutto ripararsi ma anche fermarsi e ammirare il paesaggio. Invece, un'altra differenza riscontrabile è che in questa versione il monte Atago è rappresentato più verdeggiante di come era stato immortalato in Tōto hakkei. Questa resa non è data solamente dall'effettivo utilizzo di colorazioni più naturali come diverse sfumature di verde e di marrone anziché le tinte fredde utilizzate in Tōto hakkei, ma anche dal fatto che effettivamente in *Shiba Atagoyama* gli alberi che ricoprono il monte sono più numerosi, folti e persino più alti. Questo dettaglio può essere sia dovuto a una semplice decisione da parte dell'autore di optare per una diversa scelta stilistica, tuttavia, considerando che Tōto hakkei potrebbe essere stata realizzata anche decenni prima, non è da escludere che entrambe le versioni ritraggano il paesaggio in modo accurato secondo a come questo si mostrava al momento della realizzazione delle due stampe.

### ❖ Il *meisho* ieri e oggi

Il monte Atago è situato nell'odierno distretto di Minato, Tōkyō. Con la sua altezza di 25,7 metri, questa collina è oggi considerata l'altura naturale più alta dei 23 distretti, il cuore della capitale. Com'è facilmente intuibile data la sua posizione, al giorno d'oggi è circondato da edifici e grattacieli; tuttavia, nel periodo Edo era considerato un famoso punto panoramico grazie alla vista che si estendeva su tutta la metropoli e sulla baia di Tōkyō, persino la penisola Bōsō, territorio dell'attuale prefettura di Chiba, a est della capitale.<sup>8</sup>

Questa sua caratteristica è suggerita anche dalla rappresentazione firmata da Hiroshige nella sua famosa serie *Meisho Edo hyakkei* 名所江戸百景 (Cento luoghi celebri di Edo), in Figura 15. Nonostante il monte Atago non sia qui il protagonista della scena, non si può non notare l'ampio scorcio sui tetti della città e sulla costa. Naturalmente non si può considerare una stampa come un testimone affidabile solo in quanto rappresentazione di un luogo realmente esistente e riconoscibile, tuttavia essa può comunque fornire indizi. Ad esempio, a giudicare dall'opera di Hiroshige il monte pare molto più alto di quanto non lo sia in realtà; cionondimeno questa scelta stilistica riesce a trasmettere a pieno quanto per i suoi contemporanei *Atagoyama* fosse strettamente collegato alla veduta dei dintorni e rinomato per questa sua particolarità. Nonostante il paesaggio all'epoca visibile dalla cima del colle sia oramai andato perduto, è comunque possibile chiamare in causa la fotografia di Felice Beato, che immortalò proprio la vista dal monte Atago (Figura 16). Scattata tra il 1865 e il 1866, la fotografia fornisce un'ampia

---

<sup>8</sup> “Atago jinja toribia – gozonji desuka? Atago jinja ni matsuwaru arekore” (Curiosità sull'Atago jinja – Lo sapevate? Varietà di informazioni legate all'Atago jinja) “愛宕神社トリビア - ご存じですか? 愛宕神社にまつわるあれこれ”. 愛宕神社. Consultato il 4 gennaio 2023. <https://www.atago-jinja.com/trivia/>.



FIGURA 15. Utagawa Hiroshige, *Shiba Atagoyama* 芝愛宕山, Meisho Edo hyakkei (Cento luoghi celebri di Edo) 名所江戸百景, 1857, stampa *nishikie*, 224 x 339 mm (*ōban*), Washington DC, Library of Congress, <https://www.loc.gov/pictures/collection/jpd/item/2008660900/>.



Figura 16. Felice Beato, *Panorama of Yedo from Atagoyama*, 1865-1866, cinque stampe all'albumine unite per formare una panoramica, Montréal, Canadian Centre for Architecture, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Panorama\\_of\\_Edo\\_bw.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Panorama_of_Edo_bw.jpg).



FIGURA 17. Vista dalla cima della scalinata principale di Atagoyama, Tōkyō. <https://www.nippon.com/ja/guide-to-japan/gu004040/>.

panoramica degli edifici sottostanti come si potevano osservare dalla cima del colle. L'altura, anche se poco elevata, si rivela esserlo abbastanza per permettere una visuale a perdita d'occhio sulla città, permessa grazie all'assenza di elementi architettonici come i moderni grattacieli e costruzioni che, anche se di minore altezza, essendo alte qualche decina di metri oscurano comunque la visuale che una collina di 25,7 metri come Atagoyama può offrire (Figura 17). Al giorno d'oggi, oltre all'Atago jinja il colle ospita anche il NHK Museum of Broadcasting, in quanto fu proprio in questo luogo che nel 1925 iniziarono le prime trasmissioni radio effettuate in Giappone, motivo per cui è considerato essere lo “*hōsō no furusato*” 放送のふるさと (luogo d'origine delle trasmissioni).<sup>9</sup>

<sup>9</sup> “Hōsō hakubutsukan ni tsuite” (Sul Museo delle Telecomunicazioni). NHK | Hōsō hakubutsukan. “放送博物館について”, NHK | 放送博物館, consultato il 10 gennaio 2023, <https://www.nhk.or.jp/museum/about.html>.

Tōto hakkei: *Asakusadera*

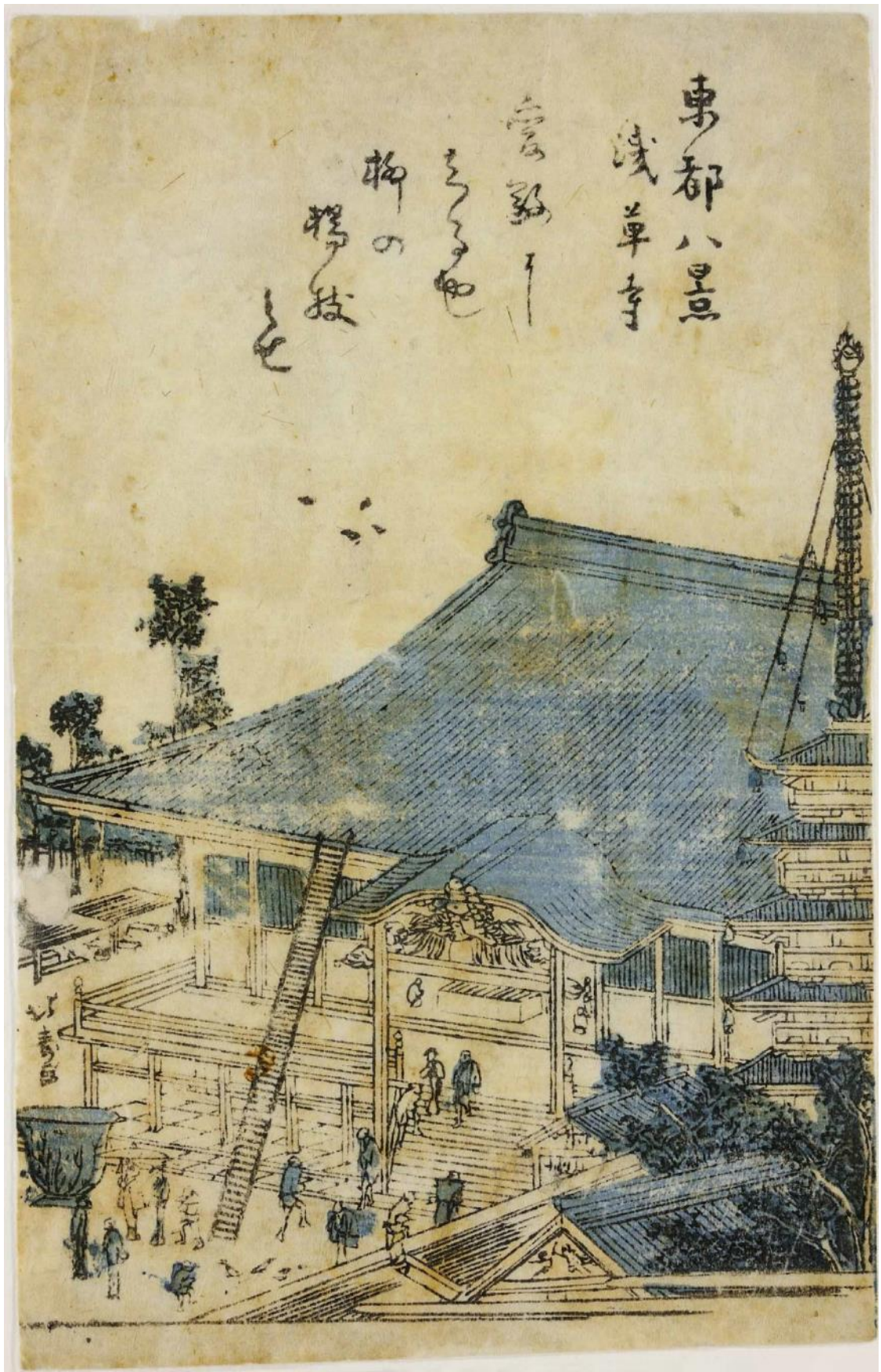


FIGURA 18. *Asakusadera*, Tōto hakkei, 113 x 179 x 114 x 176 mm, MAOV (3829).

## ❖ Il testo

In *Asakusadera* il testo è anche in questo caso posizionato nella parte superiore della composizione, divisibile in tre sezioni lungo il lato dell'altezza. Seguendo queste linee immaginarie, il titolo della serie, della stampa (*Asakusadera* 浅草寺 appunto) e la nota corrispondente sono collocate nel terzo di foglio altrimenti occupato dal cielo. Il nome dell'*eshi* è invece più nascosto, trovandosi infatti lungo il lato sinistro, incassato tra la balconata del tempio e quella che sembra essere una sorta di campana rovesciata.

## ❖ La scena

Nei due terzi sottostanti si concentra la restante parte della composizione. In primo piano subito si notano elementi già incontrati in *Atagoyama*: anche in questa stampa si può intravedere una nuvola stilizzata che, dall'angolo in basso a destra si protrae fino all'angolo sinistro delimitando la scena e quasi incorniciandola. Oltre ad essa spuntano un albero e alcuni tetti, presumibilmente appartenenti al complesso templare, di cui solamente due presentano il lato rivolto verso l'osservatore dipinto di azzurro, mentre l'altro lato e le altre strutture non presentano alcuna colorazione. Proseguendo, oltre l'albero lo sguardo incontra l'unica pagoda visibile, di cui si possono contare fino a cinque piani. Questa è collocata all'estrema destra del foglio, uscendo parzialmente dalla visuale concessa dall'inquadratura; inoltre, sulla sua sommità vi è posto come di consueto il *sōrin* 相輪, pinnacolo solitamente realizzato in bronzo e formato da vari elementi.

Solitamente, come illustrato dalla Figura 19, un *sōrin* è composto innanzitutto da una base (*roban* 露盤) sormontata da un piedistallo semisferico (*fukubachi* 伏鉢/覆鉢) e da una decorazione a forma di fiore, il cosiddetto *ukebana* 受花/請花. Questo può essere costituito da due corolle, una i cui petali sono rivolti verso il basso e l'altra verso il cielo, oppure come nell'immagine, da un solo fiore orientato verso la parte superiore del *sōrin*. Successivamente, lungo l'asta centrale (*shinbashira* 心柱) sono disposti nove anelli (*kurin* 九輪) e un particolare elemento chiamato *suien* 水煙 (letteralmente "foschia"), che nonostante non ci sia un'iconografia fissa è spesso creato in modo che ricordi il fuoco. Formato da quattro parti metalliche unite le une alle altre, si ipotizza infatti che il *suien* servisse come protezione contro gli incendi, che come spiegato in precedenza, non erano certo da sottovalutare. Sopra al *suien* si trova poi il *ryūsha* 竜車/龍車, che può essere di forma ovale o sferica. Infine, sulla sommità dell'intera struttura si trova lo *hōju* 宝珠 (sfera preziosa). Solitamente realizzato in bronzo quando collocato in



FIGURA 19. Schema della composizione tipica di un *sōrin*, Seisenban nihon kokugo daijiten 精選版 日本国語大辞典,

<https://kotobank.jp/word/%E7%9B%B8%E8%BC%AA-89768>.

cima a una pagoda, lo *hōju* ha forma sferica o a goccia ed è un oggetto sacro in quanto è ritenuto capace di proteggere dal male ed esaudire desideri; spesso, inoltre, può presentare decorazioni con motivi che ricordano il fuoco.<sup>10</sup>

Osservando attentamente il *sōrin* rappresentato in *Asakusadera*, si possono notare alcune differenze con quello che costituisce la composizione standard di questo elemento architettonico (Figura 20). Partendo dalla base, infatti, si può notare che tra la base *rodan* e l'*ukebana* non è stato posizionato il *fukubachi*, il piedistallo a forma di semisfera. Dopodiché, salta subito all'occhio che i cerchi disposti lungo il *shinbashira* non sono nove, bensì molti di più. I ventinove anelli culminano infine direttamente con un *hōju* di grandi dimensioni a forma di goccia che pare decorata con delle fiamme. Inoltre, a circa tre quarti dell'altezza del *kurin* si possono distinguere quattro elementi che sembrano corde e paiono collegare il *sōrin* ai quattro vertici del tetto sottostante. Appese a ognuna delle due corde visibili vi sono due campanelle, che presumibilmente decorano anche i due cavi non presenti nell'inquadratura. Seguendo la linea discendente costituita dalle corde, si possono infine notare campanelle simili collocate sotto i vertici di quattro tetti dei cinque visibili complessivamente.

L'angolo in basso a sinistra, invece, appare a primo impatto più vuoto rispetto a quello di destra in quanto lo sguardo dell'osservatore non è ostacolato dalla presenza di tetti o edifici come nel primo caso; ciononostante questa parte della composizione non è lasciata propriamente libera. Vari elementi e personaggi affollano l'ingresso al tempio principale (*hondō* 本堂): in primo luogo si nota un elemento la cui forma ricorda quella di una grande campana rovesciata, posizionato vicino il lato sinistro. Per capire di cosa si tratti, può essere d'aiuto paragonarlo alla controparte attuale del tempio. Davanti all'ingresso principale dell'*Asakusadera* si trovano tutt'ora oggetti simili, anche se di dimensioni minori di come suggerito dalla stampa (Figura 21). L'altro elemento collocato di fianco alla campana rovesciata è più facilmente riconoscibile: si tratta di una scultura che consiste in un pozzo sormontato da un tetto, sotto il quale sono sistemati dei secchi. Nonostante non ci sia più il bisogno materiale di mantenere equipaggiamento antiincendio del genere, durante il periodo Edo era invece essenziale dati i frequentissimi e devastanti incendi. Per legge, infatti, i quartieri popolari dovevano essere sempre provvisti di un'adeguata quantità di acqua in modo da poter estinguere il fuoco il più

---

<sup>10</sup> “sourin 相輪”, Japanese Architecture and Art Net Users System, consultato l'11 gennaio 2023, <https://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/s/sourin.htm>.

“suien 水煙”, Japanese Architecture and Art Net Users System, consultato l'11 gennaio 2023, <https://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/s/suien.htm>.

“ukebana 受花”, Japanese Architecture and Art Net Users System, consultato l'11 gennaio 2023, <https://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/u/ukebana.htm>.

“ryuusha 竜車”, Japanese Architecture and Art Net Users System, consultato l'11 gennaio 2023, <https://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/r/ryuusha.htm>.

“houju 宝珠”, Japanese Architecture and Art Net Users System, consultato l'11 gennaio 2023, <https://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/h/houju.htm>.



velocemente possibile. Questa preziosa risorsa era per l'appunto contenuta in grossi secchi, collocati presso i cancelli di ogni *machichi*. A ricordare questo accorgimento, in diversi templi di Tōkyō si possono trovare sculture in ghisa raffiguranti secchi ammucchiati e impilati l'uno sull'altro.<sup>11</sup> Nonostante non abbia la forma vera e propria di un secchio, la campana rovesciata ricorda però i grandi contenitori posizionati vicino le porte dei quartieri popolari, o in ogni caso una specie di cisterna per il rifornimento dell'acqua. Oltre ad essa si nota poi la presenza di diverse figure umane, sia maschili che, anche se in minor numero, femminili, che animano e vivacizzano la scena. Si possono distinguere infatti, tra i vari personaggi, due donne sotto un parasole e una intenta a scendere le scale del tempio, delle figure più piccole (probabilmente dei bambini), e quello che dal vestiario sembra essere un *samurai*. In mezzo al gruppo si intravedono le sagome di uccelli, forse galline intente a razzolare (Figura 22). Non si può poi non notare la presenza di una lunga scala a pioli che dal terreno di fronte allo *hondō* è stata appoggiata al tetto. Quasi della stessa altezza del *sōrin*, la scala richiama, dal punto di vista compositivo, proprio la cima della pagoda in quanto entrambi gli elementi sono di forma allungata e stretta, orientati verso l'alto e presentano una serie di corte linee parallele che nel caso della scalinata rappresentano i pioli, mentre nel *sōrin* costituiscono il *kurin*.

In generale, la composizione è dominata dalla figura del tempio vero e proprio, il cui tetto occupa la sezione centrale della stampa. L'ingresso è costituito da una scalinata, probabilmente in legno, coperta da un tetto distinto da quello che torreggia sull'edificio principale. La scala conduce

FIGURA 20. Particolare del *sōrin*.

<sup>11</sup> Sumiyoshi YAMAMOTO, "Fire-Fighting and Disaster Prevention in Edo", *Journal of Japanese Trade and Industry* 19, n. 6, novembre 2000, 28, <https://www.jef.or.jp/jspotlight/backnumber/detail/114/>.



FIGURA 21. Ingresso dello *hondō* dell'Asakusadera, 2021, <https://浅草寺-御朱印.jinja-teragosyuin-meguri.com/category/浅草・浅草寺の境内の見所（見どころ）%E3%80%80一覧/浅草・浅草寺「本堂」【旧・国宝】>.

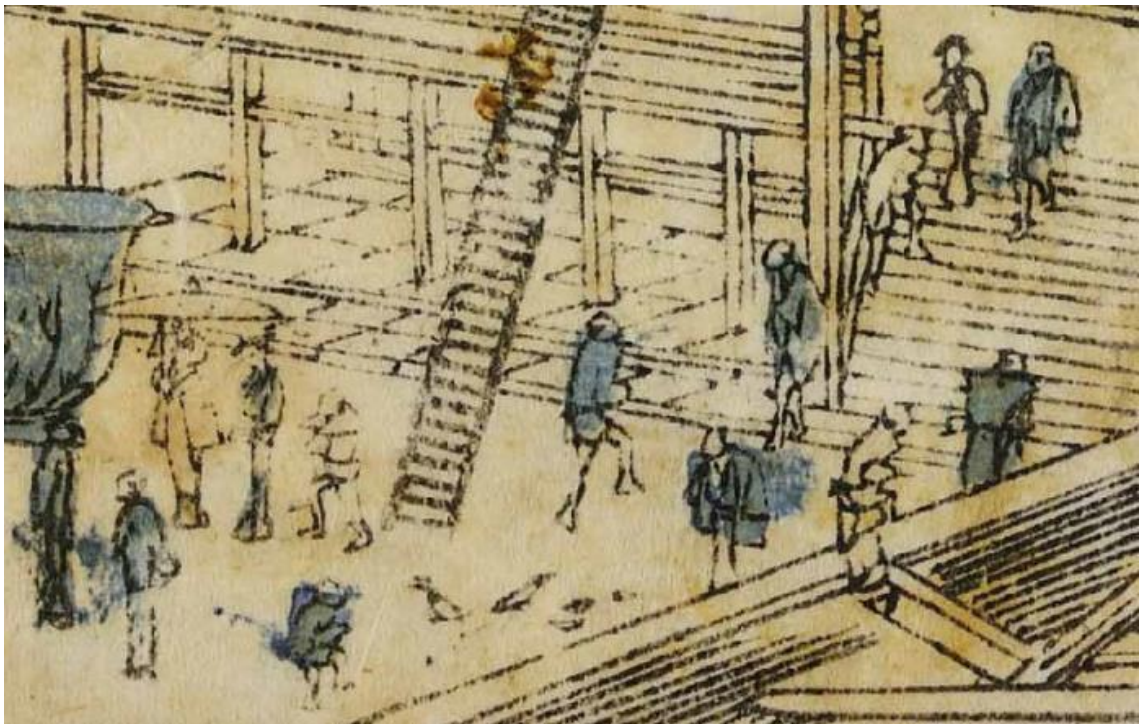


FIGURA 22. Particolare delle figure umane all'esterno del tempio.



poi a una balconata fornita di parapetto e sorretta da una serie di travi lignee poggiate a un lastricato di pietra. Oltre la balconata si riesce a scorgere l'interno del tempio grazie all'apertura corrispondente all'ingresso principale: intorno al *saisenbako* 賽銭箱 (letteralmente "scatola delle offerte") vi sono inginocchiate alcune persone intente a pregare. Infine, sullo scorcio di sfondo che si intravede oltre il tempio, lo sguardo dell'osservatore incontra prima delle bancarelle coperte da tettoie, e per ultimi degli alberi, di cui uno si erge verso il cielo specularmente al *sōrin*.

A differenza della stampa precedentemente analizzata, la colorazione principale in *Asakusadera* è l'azzurro. Questo è stato infatti impiegato per dipingere i tetti dello *hondō*, della pagoda e degli edifici che spuntano dall'angolo inferiore destro, le assi verticali disposte lungo la parte superiore della facciata dello *hondō*, il *sōrin*, alcune figure umane e la cisterna dell'acqua. Agli alberi, invece, è stata assegnata una tonalità di verde-blu leggermente più scura, che sovrapposta al fogliame delineato con l'inchiostro nero sembra essere ancora più cupa.

Anche in questo caso, è possibile effettuare un confronto tra questa stampa e un'altra opera eseguita da Shōtei Hokuju. Nonostante si possa subito notare come anche per *Kinryūzan Sensōji no zu* (Figura 23) sia stata impiegata una gamma di colori molto più varia e brillante rispetto alla stampa di Tōto hakkei come è stato visto per le rappresentazioni del monte Atago, tra le due coppie di opere emerge una grande differenza: il punto di vista. Se infatti le composizioni di *Atagoyama* e *Shiba Atagoyama* erano quasi identiche, il tempio di Asakusa è rappresentato da tutt'altra angolazione. Nonostante sia chiaro che il *meisho* ritratto sia lo stesso, *Asakusadera* è raffigurato con il suo lato sinistro rivolto verso l'osservatore, mentre l'ingresso principale è orientato verso la destra del foglio. Inoltre, l'edificio è posizionato nella metà di sinistra della composizione offrendo quindi una vista migliore sui dintorni, agevolata anche dal punto di vista più basso e ravvicinato. Le tinte scelte per *Kinryūzan Sensōji* aiutano poi a identificare meglio i materiali utilizzati per la costruzione e quindi ipotizzare che la scalinata principale di accesso al tempio fosse effettivamente realizzata in legno e che la pavimentazione sottostante la balconata fosse composta da lastre di pietra. Anche in questo caso la visuale consente di guardare all'interno del luogo di culto attraverso un portone, anche se in questo caso non si tratta di quello centrale, bensì di quello sul lato sinistro, rivolto verso il primo piano e perciò nascosto in *Asakusadera*. L'area si presenta inoltre molto più affollata e vivace: le persone rappresentate occupano infatti tutta la scena; alcuni pregano, altri sostano affacciati alla balconata, altri salgono o scendono le scale, altri ancora sembra che parlino con altri personaggi o diano del mangime agli uccelli intenti a beccarlo dal terreno. Tra la folla spiccano soprattutto un *samurai*, distinguibile in quanto porta la spada al fianco, praticamente al centro della composizione, e un pellegrino, riconoscibile dal caratteristico completo costituito dal cappello di paglia e le vesti bianche. Sul lato sinistro dell'immagine, invece, si riconosce subito la pagoda rappresentata anche in *Asakusadera*. Tuttavia, grazie alla diversa prospettiva, in



FIGURA 23. Shōtei Hokuju, *Kinryūzan Sensōji no zu* (Illustrazione del Sensōji del monte Kinryū) 金龍山淺草寺之圖, Tōto 東都, Yamamotoya Heikichi (Eikyūdō), 1804-24 ca (Bunka 1-Bunsei 7), stampa *nishikie*, 380 x 255 mm (*ōban*), Boston, Museum of Fine Arts, <https://collections.mfa.org/objects/176439>.

*Kinryūzan Sensōji* i dintorni del tempio sono mostrati più dettagliatamente. Si possono infatti distinguere diverse bancarelle, disposte ordinatamente lungo il breve tratto appartenente al viale principale che porta allo *hondō* e il viale secondario perpendicolare al primo che porta invece a un cancello laterale, posizionato sullo sfondo perfettamente di fronte all'osservatore.

### ❖ Il *meisho* ieri e oggi

Asakusadera, anche chiamato Sensōji seguendo una lettura alternativa del nome, è un complesso templare che si trova appunto ad Asakusa dedicato al bodhisattva Kannon. Secondo le cronache del tempio, un primo edificio religioso vi venne costruito nel 628 d.C. a seguito del miracoloso ritrovamento di una statua raffigurante Kannon nel vicino fiume Sumida. Questa leggenda diede inoltre origine al nome Kinryūzan (金龍山) in relazione al Sensōji, in quanto riporta alcuni prodigi che ebbero luogo subito dopo il ritrovamento della statua, tra cui l'apparizione di un drago dorato. Una volta insediatisi nella zona e iniziato a costruire il suo castello a Edo, Ieyasu iniziò a elargire donazioni all'Asakusadera già nel 1590 indicandolo come tempio di riferimento; ma fu soprattutto dopo la sua vittoria a Sekigahara, per la quale il tempio aveva officiato riti propiziatori, che si diffusero la fama del Sensōji e del culto di Kannon ad esso legato. I fondi donati dal *bakufu*, però, si interruppero dopo l'era Genroku a causa delle difficoltà finanziarie che lo shogunato si era trovato ad affrontare. A causa di ciò, il tempio dovette quindi fare affidamento esclusivamente sulle offerte provenienti dai *chōnin*, andando a sancire lo stretto legame tra l'Asakusadera e la *shitamachi*. L'area di Asakusa diventò ben presto uno dei maggiori *sakariba* di Edo e la sua popolarità si riflesse anche sui personaggi legati al mondo dell'intrattenimento e dei *misemono* 見世物 (spettacoli), i quali non di rado figuravano sulle stampe *ukiyo*e del momento.<sup>12</sup> Anche il tempio stesso appariva spesso nelle serie di stampe sui *meisho* della capitale Tokugawa, come ad esempio mostra il trittico di Hiroshige *Asakusa Kinryūzan* (Figura 24). Questo mostra infatti una visuale più ampia sul complesso templare che, nonostante sia scenograficamente immerso nella nebbia (o nelle nuvole) risulta pieno di figure umane tanto quanto in *Kinryūzan Sensōji*. L'opera di Hiroshige, però, sembra andare leggermente oltre; non solo per aver rappresentato una maggiore quantità di elementi, ma anche per aver apposto tutta una serie di note che riportano i nomi dei vari edifici, cancelli e luoghi di interesse raffigurati. Grazie alla stampa centrale di questo trittico si può quindi verificare che in periodo Edo il cancello collocato a destra dello *hondō*, visibile anche in *Kinryūzan Sensōji no zu*, fosse chiamato Zuijinmon 隨身門. Usufruendo di uno schema simile contemporaneo (Figura 25), si nota come lo stesso elemento sia invece chiamato Nitenmon 二天門. Nonostante

---

<sup>12</sup> “Asakusadera wo shiru” (Conoscere Asakusadera), Shō Kannon shū Asakusa Kannon Asakusadera kōshiki saito. “浅草寺を知る”. 聖観音宗 あさくさかんのん 浅草寺 公式サイト. Consultato il 19 gennaio 2023. <https://www.senso-ji.jp/about/>. SINGER, *Edo: Art in Japan 1615 – 1868*, 291.



FIGURA 24. Utagawa (Ichiryūsai) Hiroshige, *Asakusa Kinryūzan* 浅草金竜山, Tôto meisho 東都名所, pubblicato da Tsutaya Kichizō, stampa *nishikie*, tritico, National Diet Library, Digital Collection 国立国会図書館デジタルコレクション. <https://dl.ndl.go.jp/pid/1302540>.

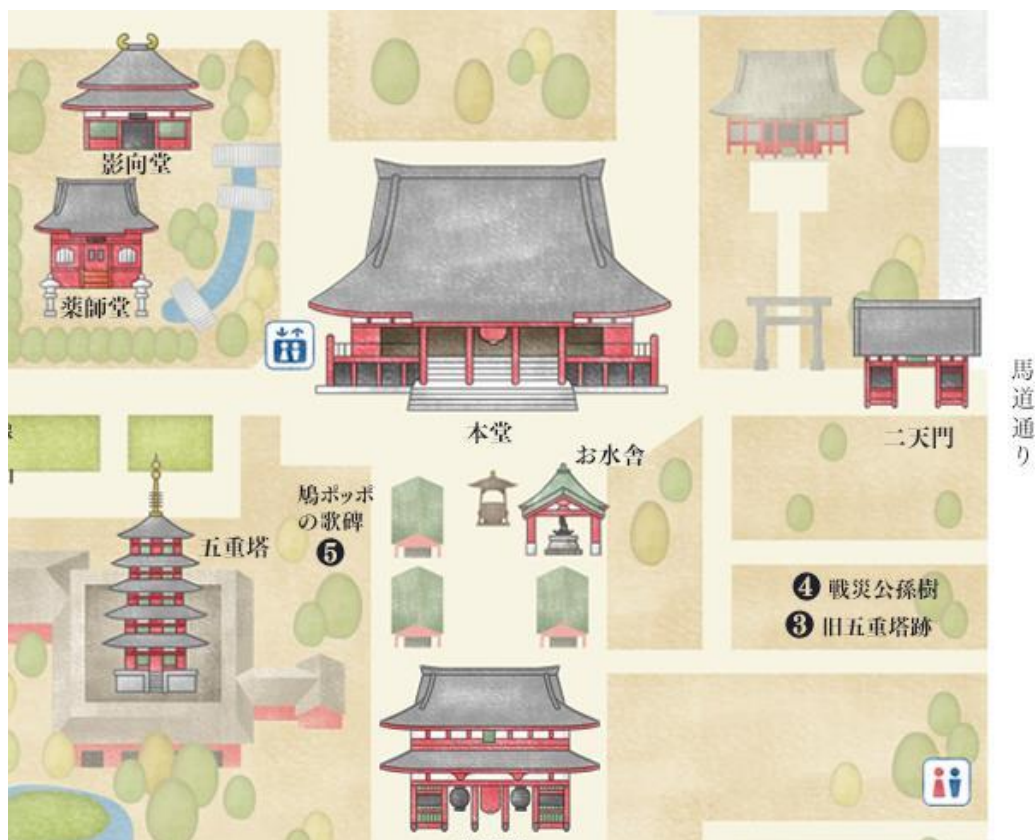


FIGURA 25. Schema dell'attuale planimetria del complesso di Asakusadera (particolare).  
<https://www.senso-ji.jp/guide/>.

questo, si può allo stesso modo sostenere che l'Asakusadera rimanga tutt'ora una delle principali mete turistiche di Tōkyō. Stando al sito ufficiale del complesso templare, infatti, il tempio accoglie annualmente circa trenta milioni di fedeli, probabilmente contati unendo sia i visitatori giapponesi che quelli provenienti dall'estero.<sup>13</sup> Presentato come il tempio più antico della capitale, esso è composto da diversi edifici il cui valore storico e culturale è ora riconosciuto su scala nazionale, come ad esempio il Nitenmon, entrato a far parte delle Importanti Proprietà culturali del Giappone (*jūyō bunkazai* 重要文化財) nel 1946, seguito da altri sei edifici nel 2015, o ancora il Denbōin 伝法院 e il suo giardino, riconosciuti come (*nihonkoku shitei meishō* 日本国指定名勝) nel 2011.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> “Asakusa kannon sensoji”. 聖観音宗 あさくさかんのん 浅草寺 公式サイト. Consultato il 20 gennaio 2023. <https://www.senso-ji.jp/english/>.

<sup>14</sup> “Asakusadera wo shiru: ryakushiki nenpyō” (Conoscere Asakusadera: tabella cronologica semplificata), Shō Kannon shū Asakusa Kannon Asakusadera kōshiki saito. “浅草寺を知る・略式年表”. 聖観音宗 あさくさかんのん 浅草寺 公式サイト. <https://www.senso-ji.jp/about/chronology.html>.

Tōto hakkei: “*Shitamachi*”

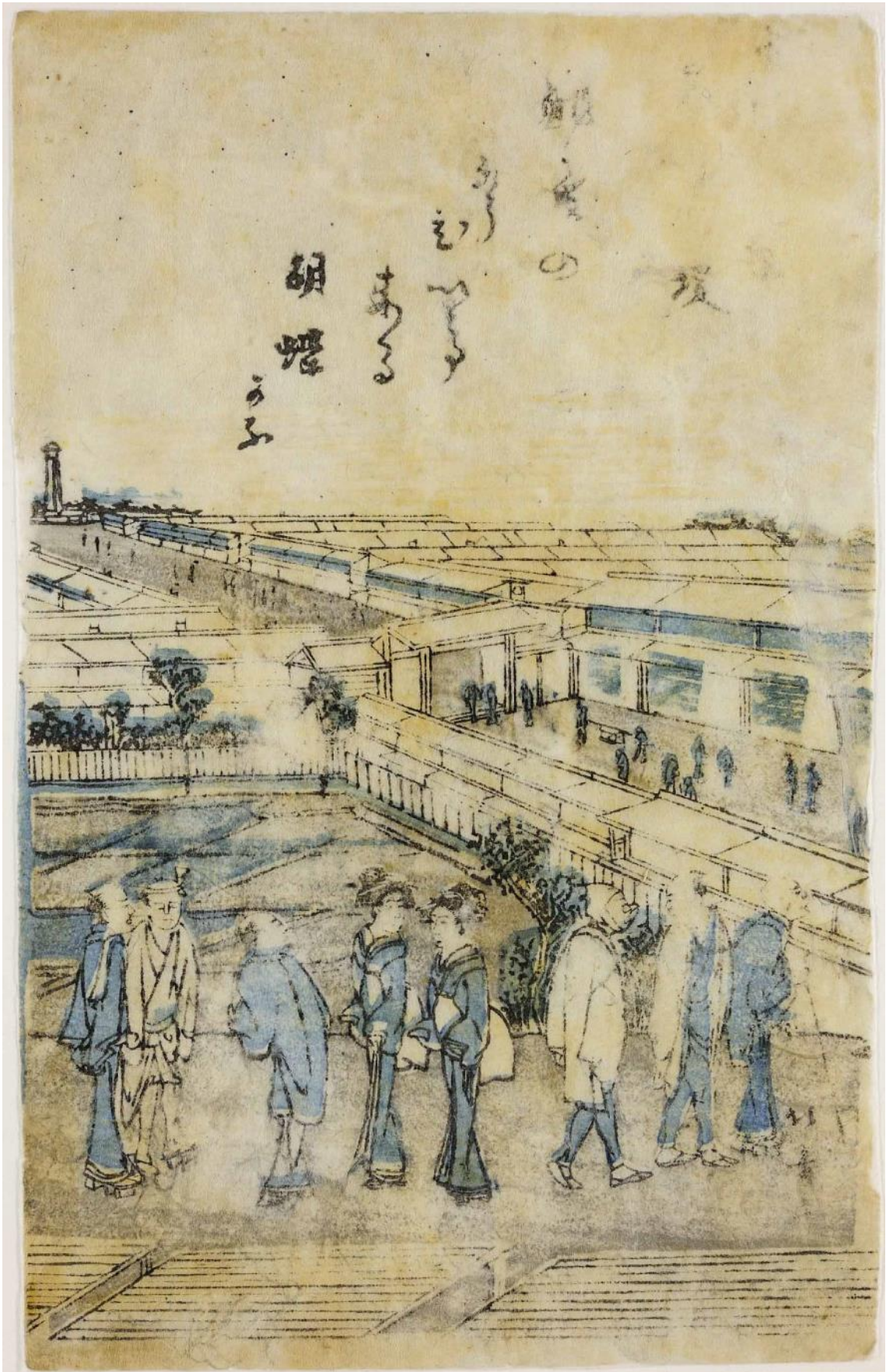


FIGURA 26. “*Shitamachi*”, Tōto hakkei, 112 x 178 x 113 x 177 mm, MAOV (3830).

## ❖ Il testo

Questa stampa si distingue dalle altre sette opere della serie come, purtroppo, la più danneggiata. L'area maggiormente sbiadita pare essere proprio l'angolo superiore di destra, dove un tempo presumibilmente si trovavano il titolo della serie e quello del *meisho* rappresentato, ora appena visibili ma quasi del tutto scomparsi e per questo illeggibili; se non per l'ultimo carattere che compone il nome del luogo, che risulta essere comunque non sufficiente per capire di che *meisho* si tratti. Il resto del testo si presenta meno danneggiato verso il lato sinistro della stampa, dove infatti risulta più chiaro e nitido. Anche la firma, posizionata nell'angolo in basso a destra, nonostante non sia scomparsa del tutto, risulta scolorita e facilmente riconoscibile solo confrontandola con quella presente in altri esemplari di Tōto hakkei. Essendo il titolo della stampa non rintracciabile, ho deciso di denominarla *Shitamachi* in quanto, come argomentato successivamente, l'ambientazione della scena pare rappresentare una veduta sui quartieri popolari; e di porre il titolo tra virgolette in quanto si tratta di un nome assegnato per esigenze pratiche e non del titolo dell'opera originale.

## ❖ La scena

La linea dell'orizzonte taglia la composizione a circa due terzi dell'altezza. In primo piano vi sono tre oggetti, la cui superficie appare sollevata dal suolo tramite sostegni verticali e riempita con una serie di linee orizzontali. Dato il loro posizionamento su un'altura che offre la vista sui dintorni, potrebbero essere dei sedili o panche ad uso dei passanti. Oltre ad esse, sempre su questa zona sopraelevata, si trovano otto persone (sei uomini e due donne) intente a passeggiare. I personaggi formano una particolare rete di sguardi, in quanto ognuno guarda in una direzione diversa di chi ha nelle più immediate vicinanze. Considerando dove i loro sguardi sono rivolti e la direzione verso cui stanno camminando, queste figure possono essere divise in tre gruppi: i due uomini all'estrema sinistra della composizione, le due donne, al centro di essa, e i tre uomini a destra, che sembra stiano per uscire dall'inquadratura. L'assegnazione del terzo uomo da sinistra a un gruppo è, invece, meno spontanea in quanto nonostante abbia il corpo orientato verso sinistra, il viso è invece voltato nella direzione opposta, come se stesse precedendo le due donne e interagendo con loro. Tuttavia, essendo comunque ritratto di fronte alle figure maschili sul lato sinistro dell'immagine, i tre uomini potrebbero essere rappresentati nel mezzo di una conversazione, durante la quale l'uomo in questione volge momentaneamente lo sguardo alle proprie spalle.

Più in profondità si vede oltre la zona sopraelevata, dai cui piedi si erge un albero. L'area sottostante è divisa in due da una recinzione, la quale delimita un terreno lasciato non costruito in quanto probabilmente coltivato e lo separa dall'ambiente urbano adiacente. Questo è caratterizzato da un'ampia strada costeggiata per tutta la sua lunghezza da degli edifici a schiera e interrotta da un cancello, probabilmente posto a suddividere due quartieri confinanti. La strada è poi percorsa da diverse figure umane, le

quali sono rappresentate di dimensioni diverse a seconda della maggiore vicinanza all'osservatore per accentuare la sensazione di profondità della scena. Le persone che si trovano oltre il cancello sono infatti tracciate in modo molto stilizzato, quasi come una singola macchia di inchiostro, mentre le altre sono più riconoscibili, al punto che si possono distinguere due figure intente a trasportare un carico con l'aiuto di un'asta sostenuta da entrambi (Figura 27). Raggiungendo la linea dell'orizzonte, formata dai tetti del paesaggio cittadino, la strada sembra formare un incrocio con un'altra via, al di là del quale sorge una torre, probabilmente di vedetta per avvistare incendi.



FIGURA 27. Dettaglio delle figure umane lungo la strada.

Sebbene la stampa si presenti scolorita e perciò si possa supporre che le tonalità utilizzate in “*Shitamachi*” siano state alterate, queste sembrano comunque essere le stesse utilizzate nelle altre stampe di Tōto hakkei. In questa occasione il colore che predomina è il grigio, utilizzato per definire in particolar modo il terreno in primo piano, parte dell'area presumibilmente coltivata e la

strada che divide il paesaggio cittadino. Dopodiché, la sfumatura che maggiormente si nota è l'azzurro, con il quale sono dipinte le persone che, lungo la strada, si trovano più a destra; e la maggior parte delle vesti dei personaggi in primo piano, altrimenti resi bianchi lasciando inalterato il pigmento del supporto cartaceo. Le altre colorazioni fredde si rivelano essere di più difficile identificazione, presumibilmente a causa dei danni subiti dalla stampa. Difatti, in alcuni punti sembrano avvicinarsi maggiormente alla tonalità di azzurro già citata, come ad esempio la parte superiore degli edifici a schiera; ma in altri assomigliano al verde-blu scuro ben distinguibile nella vegetazione immediatamente sottostante l'altura e lungo il lato destro del campo agricolo. Considerando che questa sfumatura è stata quella maggiormente impiegata per rappresentare alberi e arbusti nelle stampe precedentemente analizzate, è possibile quindi che anche in questo caso sia stata quella prescelta per gli alberi e il terreno coltivato.

Un ulteriore suggerimento di come potevano presentarsi i quartieri popolari viene fornito per esempio da *Nihonbashi Tōri icchōme ryakuzu* di Hiroshige (Figura 28). Questa stampa, infatti, presenta uno scorcio di una strada nei pressi di Nihonbashi, dove diverse botteghe sono allineate l'una accanto all'altra. La via è popolata da diverse figure, tutte nascoste sotto cappelli o parasole: un inserviente trasporta su un vassoio dei *bentō* e una bottiglia, accompagnata da una coppia di piccole coppe. Altri uomini sembra stiano sistemando (e mangiando) dei frutti. Un gruppo di danzatrici *sumiyoshi*, sotto il grande ombrello al centro della composizione è seguito da una *onnadayu* con uno *shamisen*.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> “View of Nihonbashi Tori-itcho (Nihonbashi Tori-itcho Ryakuzu), No. 44 from One Hundred Famous Views of Edo”, Brooklyn Museum, consultato il 23 gennaio 2023, <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/121658>.





FIGURA 28. Utagawa Hiroshige, *Nihonbashi Tōri icchōme ryakuzu* (Veduta di Tōri icchōme a Nihonbashi) 日本橋通一丁目略図, *Edo meisho hyakkei* 江戸名所百景, 1858 (ottavo mese), stampa *nishikie*, 225 x 337 mm, New York, Brooklyn Museum, <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/121658>.

## ❖ Il *meisho* ieri e oggi

*Shitamachi* 下町 è il nome con cui si indica il nucleo di *machichi* formatisi specialmente a nord-est del castello di Edo, così chiamata in quanto area pianeggiante e geograficamente sottostante ai terreni collinari tipici della porzione sud-ovest della metropoli. Al tramontare del diciottesimo secolo, la *shitamachi* si estendeva ormai per 13 km<sup>2</sup> ospitando il mezzo milione di gente comune che la abitava. Nonostante la densità di queste aree fosse comprensibilmente variabile, la concentrazione maggiore di persone riusciva a raggiungere le 58.000 persone per km<sup>2</sup> e quella media rimaneva comunque il quadruplo della densità delle aree residenziali dei *bushi*. La planimetria dei quartieri popolari era ben definita: questi erano ove possibile costruiti secondo una disposizione a griglia di unità dalla forma quadrata, blocchi (*chō* 町) che misuravano circa 109 metri per lato. Con una densità media di trecento persone, un *chō* era inizialmente progettato con uno spazio libero al centro, in modo che questo potesse essere destinato a ospitare un'area adibita alla raccolta dei rifiuti, le latrine, il pozzo e il *jinja* ad uso del blocco stesso. Come spiegato in precedenza, però, a causa del bisogno sempre maggiore di terreno edificabile, durante il Settecento anche il centro dei blocchi venne interamente occupato. Inoltre, anche la viabilità non era uniforme: sebbene i *chō* fossero pressoché regolari, le dimensioni delle strade invece potevano variare da un'ampiezza di pochi metri fino a raggiungerne anche venti nelle aree più centrali come ad esempio a Nihonbashi.<sup>16</sup> Ingrandendo la mappa di Edo in Figura 1, si può inoltre notare come i lotti di terreno della *shitamachi* siano prevalentemente di forma allungata nel senso della profondità rispetto al lato adiacente alla strada (Figura 29). Dietro a questo fatto vi è una motivazione pratica: la tendenza a dividere i quadrati *chō* in strette porzioni rettangolari era non solo molto comune, ma anche incentivata dal sistema tributario dell'epoca, in quanto più una proprietà si affacciava sulla strada, maggiori sarebbero state le imposte dovute al *bakufu*. Gli edifici popolari erano solitamente costituiti da un piano solo, ciononostante i livelli potevano aumentare (anche se di rado) fino a tre nelle aree più densamente popolate e centrali della *shitamachi*. Lungo le strade principali le botteghe, che fungevano anche da abitazione, avevano solitamente due piani, come appaiono rappresentate in *Nihonbashi Tōri icchōme ryakuzu*. Infine, solitamente i *chō* non erano divisi gli uni dagli altri solo fisicamente dalle varie strade e vie, ma anche dal punto di vista commerciale, in quanto erano propensi infatti a identificarsi e a dedicarsi a uno specifico artigianato o commercio;<sup>17</sup> come ad esempio l'area nei pressi del più volte citato Nihonbashi, specializzata nel commercio del pesce.<sup>18</sup> Come ci si può facilmente aspettare, al giorno

---

<sup>16</sup> SORENSEN, *The Making of Urban Japan: Cities and Planning from Edo to the Twenty-First Century*, 25, 27-30.

<sup>17</sup> SORENSEN, *The Making of Urban Japan: Cities and Planning from Edo to the Twenty-First Century*, 27, 30.

<sup>18</sup> SAEKI Eishi kōchū, “Dai 22 kai dai 3 shō: kinsei shakai no keisei to shomin bunka no tenkai – Edo jidai no keizai to sangyō no hattatsu”.



FIGURA 29. Ulteriore ingrandimento della Figura 1.

d'oggi i quartieri popolari sono quasi interamente scomparsi<sup>19</sup> e ormai sostituiti dai grattacieli e palazzi che costellano la Tōkyō contemporanea. Tuttavia, si è cercato di preservarli quanto possibile dai cambiamenti portati dalla modernità attraverso istituzioni come lo Shitamachi Museum (Shitamachi fūzoku shiryōkan 下町風俗資料館) o lo Edo Tōkyō Museum (Edo Tōkyō hakubutsukan 江戸東京博物館). Il primo, collocato nei pressi di Shinobazu no ike a Ueno e costruito nel 1980, conserva diversi oggetti di uso comune appartenuti agli abitanti del distretto e non e poi donati al museo.<sup>20</sup> Inoltre, il museo dispone di una ricostruzione di una strada della *shitamachi* di periodo Taishō (1912-1926) che ancora mostrava la disposizione tipica di Edo: botteghe e abitazioni si fondono nello stesso edificio i cui ambienti sono appena separati, quelle affacciate sulla strada principale sono di dimensioni maggiori (Figura 30), al contrario di quelle lontano da essa, più piccole e modeste nascoste tra i vicoli (Figura 31).<sup>21</sup> Anche lo Edo Tōkyō Museum, costruito nel 1993 nel distretto di Sumida, propone mostre con reperti originali e ricostruzioni che mirano a far immergere il visitatore nell'atmosfera e la quotidianità dei *chōnin*, come ad esempio la rappresentazione di un *ezōshiya* (Figura 32) o ancora di

<sup>19</sup> Oltre al processo di modernizzazione del Giappone e della sua capitale non bisogna dimenticare che Tōkyō venne più volte distrutta nel corso del Novecento, ad esempio a seguito del Grande terremoto del Kantō (1923) e a causa dei bombardamenti statunitensi del 1945. “Shitamachi fūzoku shiryōkan no gaiyō” (Panoramica del Museo sui costumi della shitamachi), Shitamachi fūzoku shiryōkan. “下町風俗資料館の概要”. 下町風俗資料館. Consultato il 24 gennaio 2023. <https://www.taitocity.net/zaidan/shitamachi/overview/>.

<sup>20</sup> “Shitamachi fūzoku shiryōkan no gaiyō”.

<sup>21</sup> “Kannai no goannai” (Guida all'interno). Shitamachi fūzoku shiryōkan. “館内のご案内” 下町風俗資料館. Consultato il 25 gennaio 2023. <https://www.taitocity.net/zaidan/shitamachi/kannai/>.

modellini raffiguranti come potevano presentarsi le vivaci strade della *shitamachi* (Figura 33).<sup>22</sup>



FIGURA 30. Ricostruzione dell'ingresso di una bottega affacciata sulla strada principale, Shitamachi fūzoku shiryōkan, Tōkyō. Foto dell'autore.



FIGURA 31. Ricostruzione di un vicolo e di una piccola bottega, Shitamachi fūzoku shiryōkan, Tōkyō. <https://www.taitocity.net/zaidan/shitamachi/kannai/>.

<sup>22</sup> “Edo haku to wa” (Che cos’è lo Edo Museum). Edo Tōkyō Hakubutsukan. “江戸博とは”. 江戸東京博物館. Consultato il 25 gennaio 2023. <https://www.edo-tokyo-museum.or.jp/about/>.



FIGURA 32. Ricostruzione di un *ezōshiya*. Edo Tōkyō Museum. <https://www.edo-tokyo-museum.or.jp/p-exhibition/>.



FIGURA 33. Modellino rappresentante la *shitamachi*. Edo-Tōkyō Museum. <https://www.edo-tokyo-museum.or.jp/p-exhibition/>.

Tōto hakkei: Ryōgokubashi



FIGURA 34. Ryōgokubashi, Tōto hakkei, 113 x 175 x 111 x 177 mm, MAOV (3831).

## ❖ Il testo

Titoli e testo di questa stampa sono posizionati in alto a sinistra, seguendo la configurazione della composizione. Nonostante il carattere 都 si presenti coperto da una macchia, il titolo Tōto hakkei rimane ben leggibile, così come il nome proprio della stampa e la parte rimanente di testo. Il titolo della stampa in questione è Ryōgokubashi 両國橋 ed è interessante notare l'utilizzo del *kanji* 国 (*kuni/koku*, provincia) nella sua forma arcaica. La firma è inserita verso l'angolo inferiore sinistro, lungo il lato del foglio e, sebbene presenti anch'essa macchie di inchiostro, risulta comunque facilmente leggibile.

## ❖ La scena

La composizione adottata in *Ryōgokubashi* è leggermente differente da quelle incontrate nelle precedenti stampe di Tōto hakkei. L'immagine si può infatti dividere anch'essa in tre sezioni che coincidono con il cielo, il fiume e il ponte. Tuttavia, i primi due sono separati dalla linea dell'orizzonte nella parte sinistra a circa metà dell'altezza del foglio, mentre il ponte, sul lato destro, è reso quasi in maniera prospettica, conferendo ad esso una forma triangolare e convergente verso la linea della sponda opposta, all'incirca al centro del foglio.

Il primo piano è occupato da una modesta imbarcazione che trasporta tre persone: il barcaiolo, una donna e un bambino. Mentre l'uomo governa la barca per passare tra i pilastri del ponte manovrando il timone, la donna regge un parasole e si volta verso il bambino. Questo, riconoscibile per la rasatura particolare oltre che per la corporatura più minuta, pare aggrappato alle vesti della donna, probabilmente la madre, come se stesse cercando di attirare la sua attenzione. Proseguendo con lo sguardo, si notano altre due diverse imbarcazioni: una pare una chiatta formata da tronchi uniti li uni agli altri e condotta da una figura umana per mezzo di un lungo palo; mentre la seconda è una piccola barca munita di tetto per riparare i passeggeri. Più in profondità si trova un altro gruppo più distante di barche appena abbozzate che sembrano essere dirette verso il lato sinistro dell'immagine. Sull'altro lato del fiume si scorge la sponda opposta, che pare completamente occupata da edifici, probabilmente di grandi dimensioni, oltre i quali si intravedono degli alberi; mentre avvicinando lo sguardo al ponte, si nota che il terreno pare rialzato artificialmente. Il ponte, invece, riempie il lato destro della composizione rimpicciolendosi man mano che questo si allontana dallo spettatore seguendo le diagonali del foglio: quella inferiore quasi coincide con le fondamenta dei pilastri che sostengono il ponte stesso, mentre quella superiore combacia con l'arco del parapetto. Infine, a ridosso del bordo destro dell'immagine si può scorgere la folla intenta a transitare sul ponte.

*Ryōgokubashi* appare poco colorata, tuttavia presenta comunque le stesse sfumature già trovate nelle precedenti stampe. La tinta che appare più frequentemente è

l'azzurro, usato per rendere l'acqua in primo piano, il *kimono* e il parasole della donna, le vesti del barcaiolo e del rematore sulla chiatta. È interessante notare poi che nel primo caso il colore non è stato applicato in modo uniforme, bensì graduale, creando la sfumatura esercitando una diversa pressione della carta sull'*irohan*. L'*obi* indossato dalla donna è poi dipinto con una tonalità di verde-blu che si ritrova anche nelle macchie di colore corrispondenti ai personaggi sulla barca munita di tettoia. Infine, la vegetazione oltre gli edifici sullo sfondo è resa con una sfumatura più scura di quest'ultima ma sempre sugli stessi toni.

Risulta poi abbastanza visibile un difetto di impressione legato all'azzurro. Alcune aree dipinte con questo colore, infatti, sono visibilmente non in linea con il disegno



FIGURA 35. Particolare del difetto di impressione.

l'azzurro del *kimono* della donna e del rematore sconfinino, anche se di pochissimo, oltre i bordi in nero verso destra (Figura 35).

Nella serie Tōto, ufficialmente attribuita a Shōtei Hokuju e della quale sono state già presentate alcune opere, figura anche una rappresentazione del ponte Ryōgoku (Figura 36). Come nei casi precedentemente riportati, anche quest'opera appare completamente colorata e dettagliata al punto da presentare anche le ombreggiature delle imbarcazioni sull'acqua. Il ponte Ryōgoku, naturalmente costruito in legno, si inarca per connettere le due sponde del fiume che paiono molto diverse sebbene la più distante non sia rappresentata nel dettaglio. Il punto di vista dell'osservatore sembra essere rivolto verso la stessa direzione di quanto accade in *Ryōgokubashi*; tuttavia, la visuale offerta è più ampia e include anche la sponda in primo piano. Questa è frequentata da diverse persone, alcune delle quali mostrano interesse per le merci esposte nelle bancarelle lungo la strada che porta poi al ponte, mentre altre sono semplicemente rappresentate intente a camminare. A differenza del lato opposto del ponte, nell'area in primo piano non sembra esserci traccia di vegetazione in quanto si vedono solo edifici, probabilmente magazzini,





FIGURA 36. Shōtei Hokuju, *Ryōgoku no fūkei* (Veduta di Ryōgoku) 兩國之風景, Tōto 東都, 1810-1820 ca, stampa *nishikie*, 368 x 260 mm, New York, The Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/55424>.

e bancarelle coperte da tettoie. L'altra sponda, invece, presenta numerose aree verdeggianti. Sebbene a prima vista le persone possano sembrare abbastanza omogenee a causa della semplicità con cui vengono rappresentate, si possono notare non solo personaggi maschili e femminili, ma anche bambini, per lo più nascosti dietro a una figura adulta, garzoni al lavoro e persino un samurai, riconoscibile per gli abiti con le spalle appuntite e le spade al fianco. Lungo il fiume si possono poi contare diverse imbarcazioni sparse per tutta la lunghezza del corso d'acqua. Queste sono di diverse forme e dimensioni: a sinistra dell'immagine ci sono chiatte e, a ridosso del ponte, un'imbarcazione più lunga provvista di tetto come quelle che appaiono in *Ryōgokubashi*, ci sono semplici barchette simili a scialuppe e una grossa barca condotta da un gruppo di barcaioli appostati sul tetto della stessa.

Esiste poi un'altra stampa di Shōtei Hokuju che ritrae il ponte Ryōgoku: *Ryōgokubashi ukie* (Figura 37). Quest'ultima presenta molte somiglianze con la stampa appena descritta, in quanto non solo il soggetto è lo stesso, ma il ponte e l'area circostante è rappresentata allo stesso modo. Ciò che cambia è però un dettaglio apparentemente marginale: manca l'*aratamein*, il sigillo del censore, e quello dell'editore.

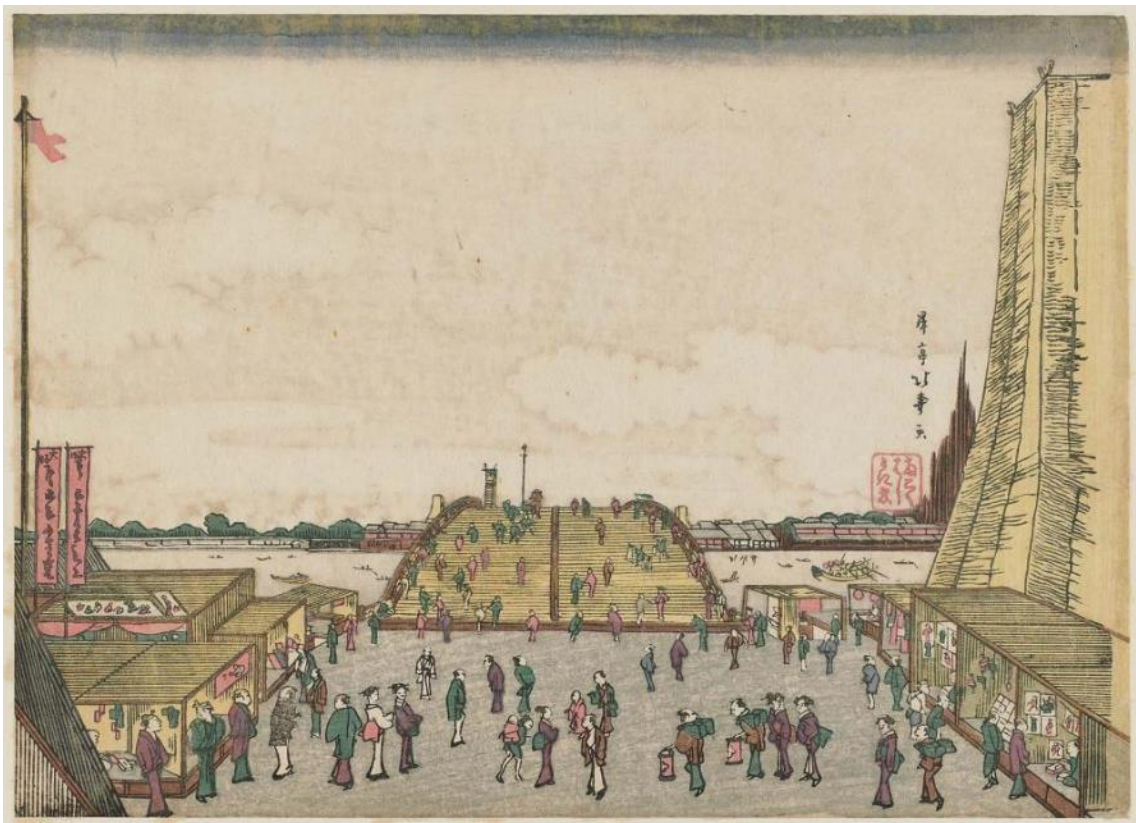


FIGURA 37. Shōtei Hokuju, *Ryōgokubashi ukie* (Veduta prospettica del ponte Ryōgoku) 両こくは  
しうぎゑ, 1804-1824, stampa *nishikie*, 257 x 185 mm (*chūban*), Boston, Museum of Fine Arts,  
<https://collections.mfa.org/objects/257657>.

## ❖ Il *meisho* ieri e oggi

Il ponte Ryōgoku sul fiume Sumida, precedentemente conosciuto come Ōhashi 大橋 (grande ponte), era uno dei ponti, e più in generale dei *meisho*, più iconici di Edo.<sup>23</sup> Come illustra Singer,

[f]amous bridges, a traditional theme in Japanese art, are believed to possess powerful liminal, poetic, and strategic properties. And riverboat entertainment on a muggy summer's night was popular all over Asia. The two themes converge here in what was a common summer sight in nineteenth-century Edo: lavish fireworks displays, which were thought to make one feel cool.<sup>24</sup>

Le illustrazioni di Ryōgokubashi dipingono spesso questa specifica circostanza e attività, enfatizzando l'importanza che il ponte ricopriva nella quotidianità dei *chōnin*. Ad esempio, nel trittico *Tōto Ryōgoku yūsuzumi no zu* il ponte non è il protagonista vero e proprio in quanto è visibile solo in un angolo della stampa di sinistra (Figura 38). Tuttavia, la scena raffigurata e l'intensità della stessa sono iconici tanto quanto il ponte stesso, rendendolo quindi presente e, in senso figurato, al centro della rappresentazione. Il ponte è infatti gremito di persone, quasi come se fosse preso d'assalto, e persino il traffico sul Sumida è bloccato dalle imbarcazioni del pubblico che assiste allo spettacolo pirotecnico. Gli spettatori non si limitano ad affollare ponte e barche, ma sostano anche sulla riva del fiume, come si può notare nella stampa di destra. La grande concentrazione di persone in uno spazio così ristretto pone l'accento su quanto fossero popolari attività di svago in luoghi non direttamente legati al mondo dell'intrattenimento, come in questo caso Ryōgokubashi.

Oggi giorno, il ponte connette i distretti Chūō e Sumida ed è visibilmente diverso da come appariva nel periodo Edo. Successivamente al Grande terremoto del Kantō (1923), venne infatti ricostruito e ultimato nel 1932. Nelle sue immediate vicinanze, accanto al letto del Sumida, è stata costruita un'area pedonale, mentre, poco distanti, si trovano punti di interesse quali il Ryōgoku Kokugikan, arena adibita per il *sumō*, e la fermata della Tōkyō Mizube Line, linea di trasporto pubblico fluviale,<sup>25</sup> che sicuramente incide nella presentazione del ponte come attrazione turistica di punta di tour organizzati lungo il fiume, grazie ai quali è possibile osservare Ryōgokubashi da una differente prospettiva.<sup>26</sup>

<sup>23</sup> Singer, *Edo: Art in Japan 1615 – 1868*, 288, 290.

<sup>24</sup> Singer, *Edo: Art in Japan 1615 – 1868*, 288.

<sup>25</sup> “Ryōgokubashi”. Tōkyō torippu. “両国橋”. 東京とりっぷ. Consultato l'8 febbraio 2023.

<https://tokyo-trip.org/spot/visiting/tk0746/>.

<sup>26</sup> “Ryōgokubashi”. GO TOKYO | Tōkyō no kankō kōshiki saito. “両国橋”. GO TOKYO | 東京の観光公式サイト, 1 ottobre 2019. <https://www.gotokyo.org/jp/spot/500/index.html>.



FIGURA 39. Sadafusa, *Tōto Ryōgoku yūsuzumi no zu* (Rappresentazione della frescura serale al ponte Ryōgoku nella capitale dell'est) 東都両国橋夕涼之圖, pubblicato da Yamashiroya Jinmei, stampa *nishikie*, trittico, National Diet Library, Digital Collection 国立国会図書館デジタルコレクション. <https://dl.ndl.go.jp/pid/1312588/1/1>.



FIGURA 38. Il moderno ponte Ryōgoku e la sottostante area pedonale <https://smtrc.jp/town-archives/city/honjo/index.html>.

Tōto hakkei: *Misono*



FIGURA 40. *Misono*, Tōto hakkei, 114 x 176 mm, MAOV (3832).

## ❖ Il testo

In *Misono* il testo appare completamente nella parte superiore dell'immagine. Come per separare i titoli della serie e della singola opera (三園) dalla restante porzione di testo ci sono tre macchie dalla forma rotonda, la cui disposizione potrebbe essere intenzionale in quanto sono posizionate mantenendo la stessa distanza l'una dall'altra. La firma di Hokuju risulta ben visibile nell'angolo in basso a destra a causa della sua collocazione sullo sfondo bianco del foglio.

## ❖ La scena

Anche in questo caso la composizione si può suddividere in tre sezioni orizzontali, la cui identificazione è agevolata dall'uso dei colori. In primo luogo si nota che la scena rappresentata si svolge in un contesto invernale. In primo piano, infatti, si può notare un elemento, probabilmente una panca in legno o un parapetto, completamente ricoperto da diversi centimetri di neve. Proseguendo con lo sguardo appaiono gli unici quattro personaggi umani che danno vitalità alla scena altrimenti statica e paesaggistica. Il gruppo, formato da tre uomini e una donna, è diretto verso il lato destro dell'immagine; tuttavia, nonostante siano tutti diretti verso la stessa direzione, la distanza fisica tra gli uni e gli altri non consente di ipotizzare quale possa essere la loro relazione. Tutti e tre gli uomini indossano un copricapo piatto e largo e paiono indossare vesti invernali: i due posizionati verso sinistra sembrano portare un fazzoletto legato al capo e il *kimono* legato sopra il ginocchio, come sembrerebbe averlo sistemato l'uomo al centro dell'immagine. Il secondo uomo da sinistra, inoltre, è avvolto da un indumento di paglia, tradizionalmente utilizzato per proteggersi dal freddo e dalla pioggia. La donna invece, tiene il capo coperto e si ripara sotto a un largo ombrello avanzando sulla neve con uno speciale tipo di *geta* particolarmente alto. Al di là delle figure umane risulta evidente la presenza di un grande specchio d'acqua, sul quale galleggiano due barche, rappresentate con dimensioni molto piccole, come se si trovassero in lontananza. Questo dettaglio fa perciò supporre, se si considerano le leggi della prospettiva, che l'area in primo piano dove si trova il gruppo di passanti sia sopraelevata. Sulla sponda opposta si possono notare altre imbarcazioni appena abbozzate che si dirigono verso l'entrata di un canale, marcata da un ponte. Lo sfondo è quindi composto da una striscia di terra divisa dal corso d'acqua. Sul lato sinistro si può distinguere una serie di lunghi edifici a un piano, oltre i quali sorge un'altura che sembra ospitare, oltre alla vegetazione, una costruzione dal tetto a pagoda, probabilmente un tempio. Sulla riva opposta, a destra, il paesaggio appare più spoglio e meno dettagliato in quanto si può scorgere solamente una parte di immobile simile a quelli presenti al di là del ponte. Oltre ad esso vi sono ulteriori alberi e, all'orizzonte, quelle che paiono colline. La gamma di colorazioni utilizzate in *Misono* non differisce da quelle delle altre stampe di Tōto hakkei. La tinta principale è l'azzurro intenso adoperato per rendere l'acqua, le brache indossate dagli uomini e la stoffa con cui la donna si cinge il capo. Il bianco, altro colore fortemente presente nella scena rappresentata, è reso lasciando il foglio senza

pigmento. Dopodiché, figurano anche il grigio e il verde-blu scuro, utilizzati per gli abiti della donna e dell'uomo collocato al centro della composizione.

### ❖ Il *meisho* ieri e oggi

Contrariamente alle aspettative, non è stato possibile identificare con precisione il *meisho* Misono. Ricercando informazioni in internet, è emersa l'esistenza di almeno due località nell'area metropolitana di Tōkyō e nella vicina Yokohama. Il primo si trova nel distretto di Itabashi, vicino al confine con l'adiacente prefettura di Saitama. Tuttavia, pare che durante il periodo Edo quest'area, insieme al territorio circostante, fosse denominata Tokumarugahara.<sup>27</sup> Scoperto questo, l'identificazione del *meisho* Misono rappresentato in Tōto hakkei nell'omonima area nel distretto di Itabashi risulta perciò improbabile. Il secondo ritrovamento consiste nel parco Misono, nella parte settentrionale della città di Yokohama. Nonostante risulti difficile stabilire se possa trattarsi dello stesso luogo illustrato nella stampa, i suoi punti di interesse possono fornire un indizio. Infatti il parco ospita in totale cinque edifici tra abitazioni e altre costruzioni risalenti al periodo Tokugawa (Figura 41), dimostrando quindi la presenza di insediamenti che, sebbene non si possano considerare propriamente urbani siccome questi reperti vengono presentati come rappresentativi della vita contadina, possono comunque essere d'aiuto.<sup>28</sup> La scena illustrata nella stampa mostra effettivamente una zona rurale, o per lo meno non ambientata nel centro cittadino di Edo, rendendo quindi plausibile avanzare ipotesi sul possibile coincidere dei due luoghi omonimi.



FIGURA 41. Yokomizo yashiki nel parco Misono di Yokohama, uno degli edifici di periodo Edo presenti all'interno del parco. <https://www.welcome.city.yokohama.jp/spot/details.php?bbid=89>.

<sup>27</sup> “Chōmei “Takajimadaira” tanjō no yurai” (Origine del toponimo “Takajimadaira”). Burari, Itabashi – Itabashi-ku kankōkai “町名「高島平」誕生の由来”. ぶらり、いたばし 板橋区観光協会. Consultato il 31 gennaio 2023. <https://itabashi-kanko.jp/see/detail?id=174>.

<sup>28</sup> “Misono kōen «Yokomizo yashiki» - kankō supotto” (Parco Misono, «casa Yokomizo» - luoghi di interesse) “みその公園「横溝屋敷」 | 観光スポット”. 【公式】横浜市観光情報サイト - Yokohama Official Visitors' Guide. 24 gennaio 2023. <https://www.welcome.city.yokohama.jp/spot/details.php?bbid=89>.

Tōto hakkei: *Sumidagawa*



FIGURA 42. *Sumidagawa*, Tōto hakkei, 114 x 179 x 114 x 176 mm, MAOV (3833).



## ❖ Il testo

Nel caso di *Sumidagawa* (隅田川), il testo è collocato nella parte in alto a sinistra del foglio. Questo appare leggermente sbiadito ma comunque leggibile. Si può inoltre notare una leggera spaziatura tra il titolo dell'opera e la nota che accompagna la composizione. La firma, invece, si mantiene anch'essa sul lato sinistro dell'immagine sebbene sia posizionata verso l'angolo inferiore, leggermente più vicino al bordo del foglio rispetto al testo principale.

## ❖ La scena

Le figure predominanti di *Sumidagawa* sono senza ombra di dubbio le tre persone in primo piano (Figura 43). Il gruppo formato da questi giovani, due donne e un uomo, occupa lo spazio centrale e la destra della composizione. A causa di uno scolorimento avvenuto proprio nell'area dove si trova l'uomo, a questo mancano i dettagli del viso. Ciononostante si può riconoscere la figura maschile grazie a ciò che rimane dell'acconciatura, e, soprattutto, dal tipo di *obi* indossato. Il gruppo si trova sopra una banchina mantenuta al di sopra del letto del fiume tramite palafitte. L'uomo e una delle due donne sono accovacciati e rivolti verso sinistra, intenti a pescare. Entrambi tengono in mano una canna da pesca con tanto di lenza e galleggiante e tra di loro pare essere posizionata una piccola scatola, probabilmente contenente le esche. La donna volge il



capo verso il terzo personaggio, in piedi dietro di lei. L'altra donna, la cui altezza accompagna l'albero alle sue spalle, ha il corpo rivolto verso destra mentre rivolge la propria attenzione alla compagna, come se stessero parlando tra loro. Dietro i tre personaggi si riescono a scorgere due imbarcazioni, le cui proporzioni sembrano però non essere corrette secondo le leggi della prospettiva in quanto paiono troppo piccole per apparire così vicino all'osservatore. Sullo sfondo si può distinguere una delle

FIGURA 43. Dettaglio delle figure umane.

due sponde del fiume, dietro la quale si scorgono alcuni tetti, oltre a delle cime di alberi. Ciò fa supporre che si tratti di un argine o che la riva stessa sia sopraelevata rispetto al terreno circostante. All'estrema sinistra si nota una roccia, dalla quale parte una sottile linea che potrebbe rappresentare l'orizzonte. In questo caso le forme poste oltre ad essa potrebbero rappresentare un gruppo di nuvole. Tuttavia, osservando più attentamente, ci si può accorgere della presenza di una seconda linea posta tra due di queste "nuvole", appena sopra l'acconciatura della donna stante, e persino di una terza linea che sembra fare da appoggio alla "nuvola" più in alto. Considerando ciò, risulta più opportuno pensare che si tratti in realtà di vegetazione e che queste linee orizzontali servano per conferire profondità e suggerire la continuità del terreno.

Anche in quest'opera il colore maggiormente utilizzato è l'azzurro. Tuttavia, in *Sumidagawa* questo appare in diverse sfumature e tonalità. L'acqua è tinta in modo molto simile a quanto precedentemente visto in *Ryōgokubashi*: solamente l'area più in primo piano è colorata di azzurro, che poi sfuma gradualmente nella parte superiore dell'area dipinta. Le sfumature utilizzate invece per i *kimono* e gli *obi* dei tre giovani appaiono leggermente meno saturate rispetto al colore dell'acqua. Gli *obi* sembrano essere della stessa tonalità, mentre il *kimono* indossato dalla donna in piedi, un *furisode*, sembra tendere a una sfumatura più grigiastra rispetto a quello della compagna. Il *kimono* del giovane, invece, presenta un pattern a righe verticali realizzate grazie a delle scanalature nell'*irohan*. A tratti poi pare di un azzurro più intenso e più tenue in altre zone, caratteristica probabilmente dovuta ai danni subiti dalla stampa. Infine, vi sono le foglie dell'albero in primo piano e la vegetazione sullo sfondo, rese con il classico colore verde-bleu scuro utilizzato anche nelle altre stampe di Tōto hakkei per caratterizzare la flora rappresentata.

Esaminando *Sumidagawa* si può poi supporre che la pesca amatoriale lungo il fiume fosse un passatempo popolare tra i *chōnin*. Un'ulteriore conferma di ciò viene fornita ad esempio da *Mimeguri*, opera di Toyokuni (Figura 44). La stampa presenta alcune somiglianze con quella contenuta in Tōto hakkei; essa raffigura infatti una donna intenta a pescare accovacciata su una sorta di piattaforma di legno, posizionata in primo piano. Ai suoi piedi, che spuntano da sotto l'orlo del *kimono*, si trova un scatola di forma cilindrica, probabilmente un contenitore per le esche. Nonostante la donna sia chiaramente intenta a pescare, vari elementi suggeriscono che la scena rappresenti un momento ricreativo del personaggio, e che la pesca non sia la sua mansione quotidiana. Innanzitutto, l'aspetto della donna salta subito all'occhio, essendo questa perfettamente abbigliata e pettinata secondo la moda vigente in città, che sicuramente non è una scelta di stile consona a un lavoro di fatica come quello del pescatore. Inoltre anche la sua gestualità costituisce un ulteriore indizio, infatti la postura nel suo complesso è rilassata. Oltre a ciò, non si può tralasciare la pipa, retta dalla mano sinistra, la quale indica un momento di riposo. Infine, nonostante sia *Sumidagawa* che questa stampa mostrino dei personaggi intenti a pescare, in nessuno dei due casi questi sono affiancati dal frutto delle



FIGURA 44. Toyokuni, *Mimeguri* 三廻, Tōto meisho awase (Raccolta di *meisho* della capitale dell'est) 東都名所合, pubblicato da Sanoki, 1854 (Ansei 1), stampa *nishikie*, National Diet Library, Digital Collection 国立国会図書館デジタルコレクション. <https://dl.ndl.go.jp/pid/1305490/1/1>.

loro fatiche, ovvero i pesci già catturati, magari posizionati all'interno di un contenitore o sistemati sopra un telo. La presenza, e l'assenza, di questi elementi favoriscono quindi l'ipotesi che l'attività fosse ricreativa e uno svago piuttosto che economica.

## ❖ Il *meisho* ieri e oggi

Il fiume Sumida faceva parte della quotidianità del popolo di Edo non solo per la sua presenza fisica nello scenario urbano, ma anche per il suo ruolo di primaria importanza nelle vite degli abitanti della metropoli. Il fiume era infatti una fondamentale via di comunicazione e, *in primis*, di trasporto, elemento non trascurabile se contestualizzato in una città commerciale in continua espansione come era la capitale shogunale. Allo stesso tempo era un *meisho* il cui valore era universalmente riconosciuto, anche grazie alla sua vicinanza con molti altri luoghi famosi. Per questo motivo, il Sumidagawa appare spesso rappresentato in illustrazioni, *emaki* 絵巻 (rotoli dipinti) e stampe dall'inizio del periodo Tokugawa fino alla sua fine, indice della sua costante presenza fisica e simbolica nella vita degli abitanti di Edo. Sin dalle prime rappresentazioni del corso d'acqua, emerge lo stretto legame del fiume con la sua navigazione, testimoniato dalla presenza di molti luoghi dove noleggiare imbarcazioni, come ad esempio succedeva nei pressi del ponte Ryōgoku. Tra le attività più popolari da svolgere in barca si ricorda poi il già accennato assistere agli spettacoli pirotecnici, ammirare la luna e, più strettamente legato al fiume stesso, risalire la corrente sfruttando i vari fiumi e canali minori per poi immettersi nel Sumida, raggiungere Yoshiwara e, successivamente, il Sensōji.<sup>29</sup> Naturalmente, il Sumidagawa scorre ancora attraverso Tōkyō e mantiene tutt'ora il suo status di punto di interesse, di cui la moderna conformazione della metropoli è probabile complice. Il Sumida rimane infatti noto per le crociere fluviali e gli spettacoli pirotecnici, tenuti diverse volte all'anno. Anche solo cercando la parola chiave «sumidagawa» nel motore di ricerca, i primi risultati che appaiono, oltre a informazioni più generali, sono articoli dedicati proprio a sponsorizzare queste attività turistiche, il che indica l'attenzione posta nel farle conoscere ai visitatori potenzialmente interessati (Figura 45). Secondo il sito Travel Japan, ad esempio, il Sumidagawa hanabi taikai 隅田川花火大会 (grande festival di fuochi d'artificio del Sumidagawa), tenuto alla fine di luglio, è uno degli spettacoli di fuochi artificiali principali tenuti nella capitale e conta all'incirca un milione di spettatori ogni anno.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> “Sumidagawa ~ Edo ga aishita fūkei ~” (Il fiume Sumida: un paesaggio amato da Edo). Edo Tōkyō Hakubutsukan “隅田川 ~ 江戸が愛した風景 ~”. 江戸東京博物館. Consultato il 2 febbraio 2023. <https://www.edo-tokyo-museum.or.jp/s-exhibition/special/1484/隅田川~江戸が愛した風景~/>.

<sup>30</sup> “Sumidagawa Fireworks Festival 隅田川花火大会”. Travel Japan (Japan National Tourism Organization). Consultato il 2 febbraio 2023. <https://www.japan.travel/en/spot/385/>.

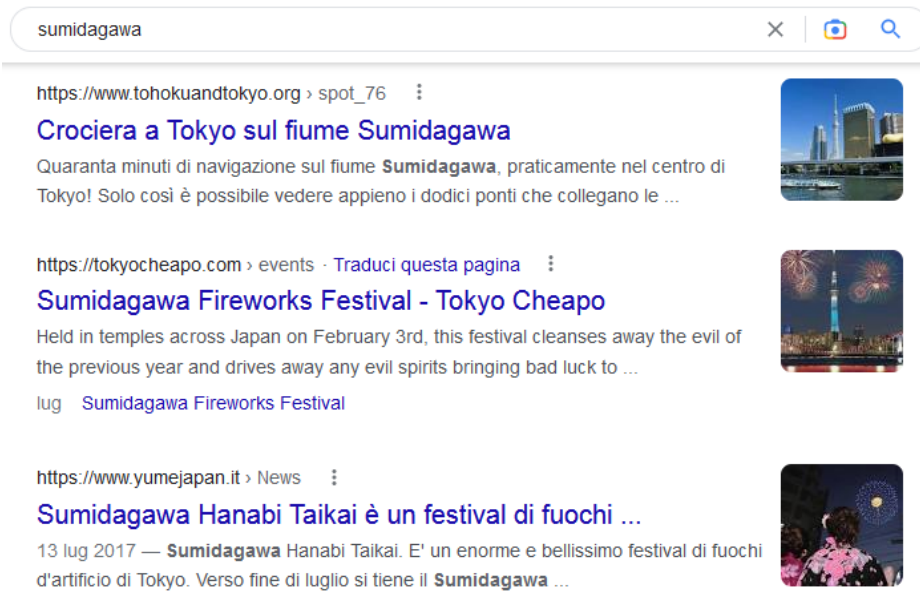


FIGURA 45. Esempio di ricerca online sul fiume Sumida.

Tōto hakkei: *Shinobazu no ike*

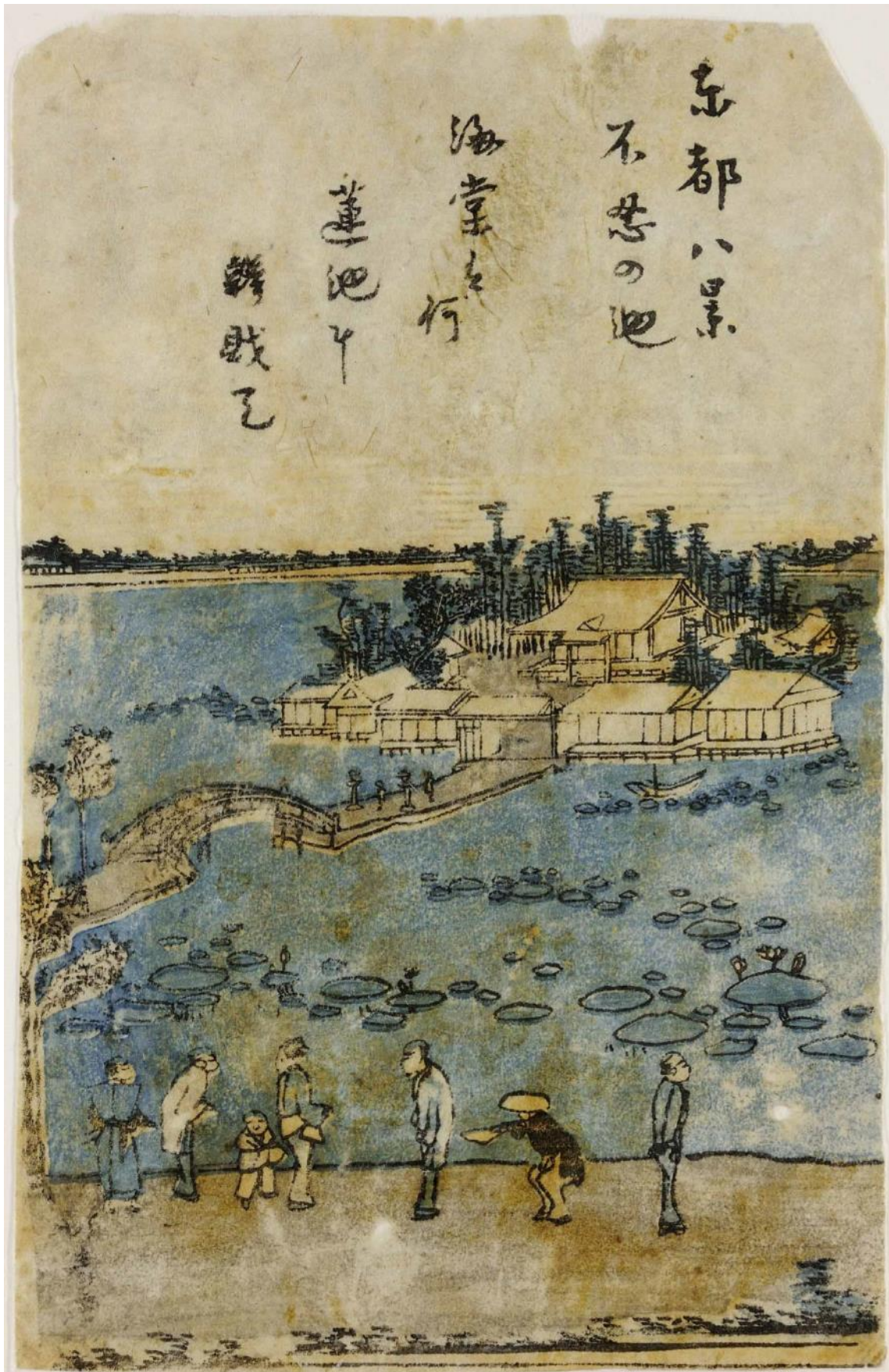


FIGURA 46. *Shinobazu no ike*, Tōto hakkei, 114 x 178 x 114 x 175 mm, MAOV (3834).

## ❖ Il testo

In *Shinobazu no ike* (不忍の池) il testo è uniformemente disposto nella parte superiore dell'immagine. Il titolo della serie pare essere scritto con un tratto leggermente più spesso rispetto ai restanti caratteri e, come già notato precedentemente, i nomi di serie e specifica opera sono leggermente distanziati dalla nota apposta successivamente. Il nome di Hokuju è a primo impatto difficile da localizzare siccome è molto danneggiata e sbiadita. Nonostante le condizioni dell'inchiostro questa risulta comunque appena visibile ed è collocata nell'angolo inferiore di sinistra, quasi nascosta dallo sfondo grigio.

## ❖ La scena

In primo piano, anche se a una certa distanza dall'osservatore, si notano un albero, tagliato dall'inquadratura, e sette figure umane, alcune in pose statiche mentre altre paiono in movimento. Analizzando il gruppo a partire da sinistra, si nota un *samurai*, riconoscibile dalle vesti e dalle spade portate al fianco, con il corpo rivolto verso lo sfondo e il capo girato verso destra. Seguendo il suo sguardo si incontrano un uomo, un bambino e una donna, quest'ultima intenta a voltarsi verso gli altri personaggi. Successivamente, un uomo, rivolto invece verso sinistra, risulta rappresentato in modo statico; tuttavia, pare si stia allontanando dall'uomo alle sue spalle, probabilmente un viandante rappresentato nell'atto di chiedere l'elemosina. Questo, infatti, piega le ginocchia come in un inchino mentre tende in avanti quello che sembra essere un contenitore. Infine, alle spalle di quest'ultimo si trova il settimo personaggio, un uomo rivolto verso destra in una posa quasi speculare rispetto all'altro in procinto di allontanarsi dal mendicante. Più in profondità si trova il laghetto, sulla cui superficie si distinguono fiori di loto e le foglie di queste piante acquatiche. Da sinistra, fuori dall'inquadratura, sbucca un passaggio che, con un ponte, connette la terraferma all'isoletta al centro dello specchio d'acqua. Sulla terra emersa è presente un cancello che porta allo spiazzo centrale sul quale è costruito quello che pare essere un tempio o un santuario. L'area a lato del cancello è occupata da edifici minori del complesso religioso, mentre alle spalle della struttura principale si trova un boschetto, il quale sembra cingere la metà più lontana dell'isolotto. Guardando la linea dell'orizzonte si può infine scorgere in lontananza l'altra sponda del lago completamente ricoperta di alberi.

Grazie all'uso abbondante del colore azzurro e del grigio, escludendo la sezione superiore del cielo riempita solamente dalla presenza del testo, l'intera composizione pare quasi completamente colorata. Il terreno in primo e in secondo piano è infatti grigiastro e l'acqua del laghetto è completamente tinta di azzurro intenso, diversificato solo dalle foglie di loto, leggermente più scure. La flora rappresentata è colorata con il canonico verde-blu scuro normalmente utilizzato nelle altre stampe, ad eccezione dell'albero in primo piano, lasciato bianco. Gli abiti delle figure umane sono anch'essi dipinti con le tonalità già presenti nel resto dell'immagine; tuttavia, la disposizione dei colori tende a differenziarsi, conferendo così all'insieme una maggiore varietà compositiva.

Shinobazu no ike appare anche in altre opere firmate da Hokuju, come ad esempio *Tōeizan fumoto Shinobazu no ike Benzaiten zu* (Figura 47). Protagonista di questa stampa è infatti proprio il laghetto, che occupa la maggior parte della composizione. Nonostante l'isolotto situato al suo centro sia raffigurato da un'angolazione differente rispetto all'esemplare di Tōto hakkei, il *meisho* è rappresentato in modo molto simile. Shinobazu no ike domina la visuale dell'osservatore, mentre in primo piano si trova una serie di personaggi di varia estrazione sociale: un *samurai*, dei garzoni al lavoro, donne e uomini a passeggio e madri con i figli. Anche in questo caso il laghetto si mostra costellato dalle foglie di loto e sia l'isola che il suo collegamento alla terraferma sono rappresentati allo stesso modo. Il passaggio che connette il santuario alla sponda del lago è interrotto a metà da un ponte in legno preceduto da due alberelli, anche se qui, all'altezza del suo congiungimento con la terraferma, risulta visibile il *torii* che demarca l'area sacra. Questa risulta composta come in *Shinobazu no ike*, ovvero con l'edificio principale al centro, circondato dalle strutture secondarie del complesso mentre alle sue spalle sorge un boschetto. L'inquadratura è poi visibilmente più larga, mostrando infatti maggiori dettagli dell'area circostante, come la circonferenza dello specchio d'acqua e gli edifici nelle sue immediate vicinanze, probabilmente locali turistici.



FIGURA 47. Shōtei Hokuju, *Tōeizan fumoto Shinobazu no ike Benzaiten zu* (Immagine del laghetto Shinobazu e il santuario di Benzaiten ai piedi del monte Tōei) 東叡山麓不忍池弁財天図, pubblicato da Nishimuraya Yohachi (Eijudō), 1804-24 ca (Bunka 1-Bunsei 7), stampa *nishikie*, 385 x 263 mm (*ōban*), Boston, Museum of Fine Arts, <https://collections.mfa.org/objects/209801>.



## ❖ Il *meisho* ieri e oggi

Shinobazu no ike, o laghetto Shinobazu, è uno specchio d'acqua che si trova ancora oggi nella parte sud-ovest parco di Ueno, nella parte settentrionale di Tōkyō. Attualmente, il lago è suddiviso in tre sezioni: l'area zoologica appartenente allo Ueno dōbutsuen (zoo di Ueno), lo stagno dei fiori di loto e infine una porzione di lago percorribile in barca (Figura 49). La sua ascesa a *meisho* di Edo è legata alla costruzione del Kan'eiji, tempio buddhista nelle sue immediate vicinanze. Data la sua conformazione, il laghetto Shinobazu offriva ai visitatori diverse attività a seconda della stagione, essendo l'area adatta per ammirare la flora e la fauna circostanti. Naturalmente, l'affluenza di persone non passò inosservata dai pragmatici *chōnin*: sulla sponda del laghetto non mancava la presenza di case da tè, strategicamente costruite vicino al lato del lago ricco di fiori di loto da ammirare. La continua vitalità dell'area è testimoniata poi dall'esistenza



di diversi punti di interesse, sia di carattere culturale che più propriamente urbano. Accanto al laghetto sono infatti situati lo Shitamachi Museum presentato precedentemente e un auditorium. Il resto dell'area è invece ricco di hotel e locali, senza contare la presenza del distretto commerciale di Ameyoko, sempre nelle vicinanze di Shinobazu no ike. All'incirca al centro dei suoi due chilometri quadrati di superficie, Shinobazu no ike ospita inoltre l'isola di Benten 弁天 (detta anche Nakanojima 中之島), sulla quale si trova il Bentendō, tempio dedicato alla dea Benzaiten, luogo spesso rappresentato anche nelle opere di periodo premoderno.<sup>31</sup> Com'è facile immaginare, Shinobazu no ike figura infatti tra i Cento luoghi celebri di Edo di Hiroshige (Figura 48).

FIGURA 48. Utagawa Hiroshige, *Ueno sannai tsuki no matsu* (Il “pino della luna” a Ueno) 上野山内月のまつ, Edo meisho hyakkei, settimo mese del 1856 (Ansei 3), stampa *nishikie*, 235 x 360 mm, New York, Brooklyn Museum. <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/121703>.

<sup>31</sup> “Tōkyō Ueno – Shinobazu no ike no yurai to wa? «Shinobazu» no imi ya Biwako to no kanren wo kaisetsu” (Qual è l'origine del laghetto Shinobazu, Ueno, Tōkyō? Spiegazione del significato di «shinobazu» e il suo legame con il lago Biwa). Geidai āto puraza. “東京上野・不忍池の由来とは? 「しのばず」の意味や琵琶湖との関連を解説”. 藝大アートプラザ. 19 giugno 2022.

<https://artplaza.geidai.ac.jp/sights/11946/>.

“Shinobazu no ike”. Tōkyō torippu. “不忍池”. 東京とりっぷ. Consultato il 2 febbraio 2023.

<https://tokyo-trip.org/spot/visiting/tk0087/>.

In questa stampa il focus principale è ovviamente il pino; tuttavia, è il laghetto a occupare gran parte dello sfondo, dove il santuario di Benzaiten spunta timidamente dall'angolo in basso a destra, come se la località fosse così nota al pubblico che un piccolo scorcio del genere era sufficiente per il suo riconoscimento.



FIGURA 49. Sezione del laghetto Shinobazu adibita al noleggio di piccole imbarcazioni. Sullo sfondo sbucca la Tōkyō Sky Tree, mentre a destra si nota il Bentendō.  
<https://www.gotokyo.org/en/spot/400/index.html>.

Tōto hakkei: Ueno

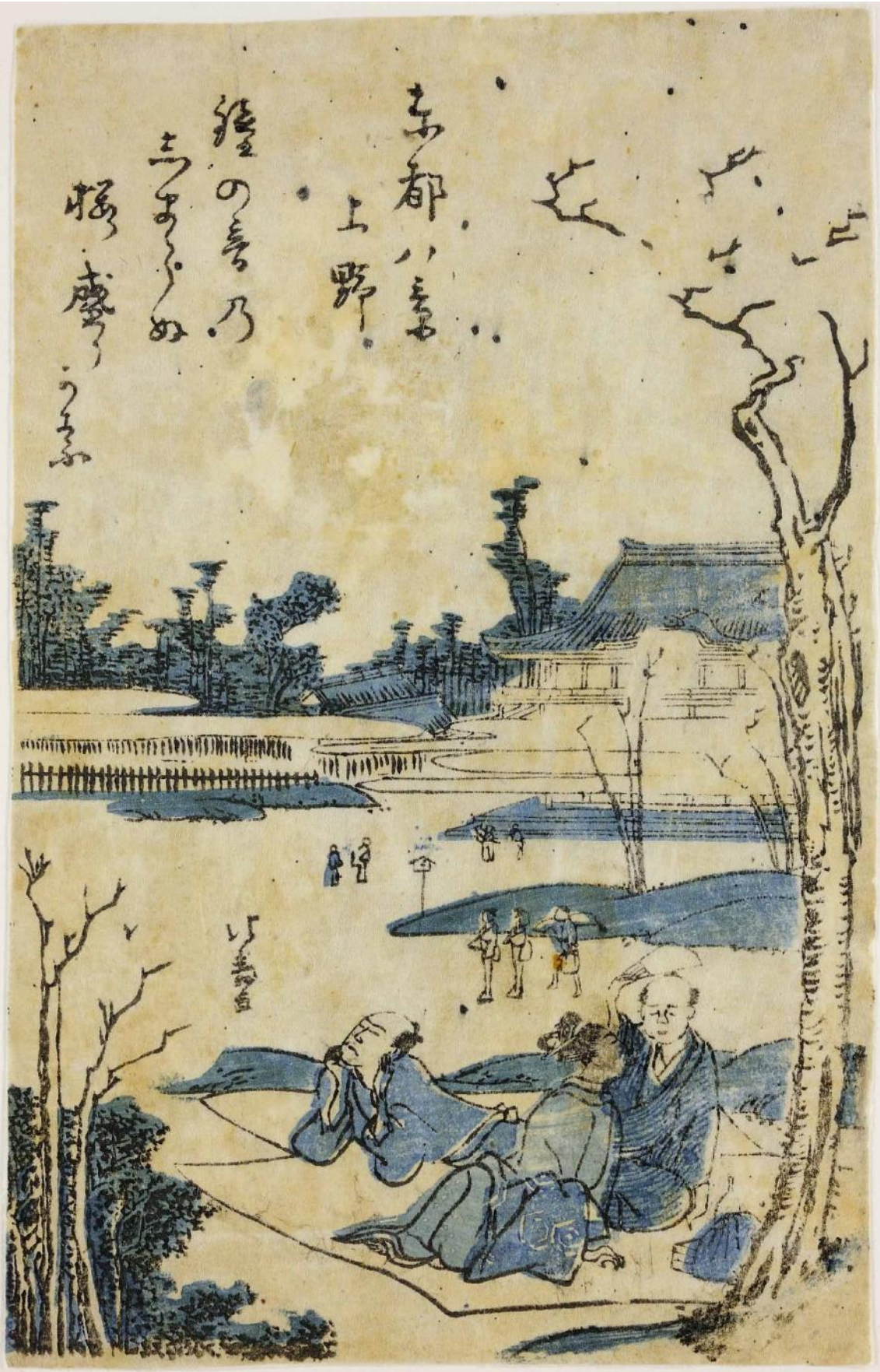


FIGURA 50. Ueno, Tōto hakkei, 113 x 175 x 111 x 177 mm, MAOV (3835).

## ❖ Il testo

Il testo di *Ueno* (上野) è anche in questo caso posizionato nella parte superiore dell'immagine. Tuttavia, questo è concentrato nel lato sinistro in modo da lasciar libera la zona opposta a favore di altri elementi compositivi. Nello spazio che separa i titoli dall'annotazione successiva, si trova una piccola macchia di forma rotonda, simile ad altre sparse nella metà destra della parte superiore. La firma è come di consueto nella metà inferiore del foglio, però non è posizionata nell'angolo o lungo il margine dell'immagine, bensì è leggermente spostata verso il suo centro.

## ❖ La scena

La composizione si apre con due diversi elementi vegetali posizionati alle sue estremità inferiori. Nell'angolo in basso a sinistra si trovano dei piccoli arbusti, mentre a destra un albero si allunga per quasi tutta l'altezza dell'inquadratura. Sotto di esso un gruppo di tre persone, due uomini e una donna, sosta sopra dei teli sistemati sul prato con tanto di bottiglia e quello che pare essere una scatola *bentō* e un fazzoletto usato per contenere qualcosa, probabilmente contenenti cibo per questo pic-nic vero e proprio. L'uomo a destra è seduto di fronte dalla donna, come se stesse conversando con lei, e si ripara la testa con un ventaglio. Il terzo personaggio pare invece sdraiato mentre appoggia la testa tra le mani facendo perno sui gomiti. Il suo sguardo è rivolto verso l'alto, quasi con fare pensoso o in contemplazione. Guardando sempre più in profondità si nota un altro gruppo, costituito da due donne e un uomo, che sembra star scegliendo un posto dove sistemarsi o, viceversa, siano in procinto di andarsene. Proseguendo oltre, si nota un'area leggermente collinare, dalla quale spuntano degli alberi e un cartello montato in cima a un palo conficcato nel terreno; successivamente si incontrano quattro persone, in lontananza. Lo sfondo è infine composto da diversi elementi. Innanzitutto si nota la presenza di nuvole, le quali tagliano orizzontalmente la composizione a metà, coprendo parte delle forme rappresentate. Il lato destro è occupato da un edificio molto simile al padiglione principale dell'Asakusadera mostrato nella seconda stampa di Tōto hakkei, perciò potrebbe effettivamente trattarsi di un tempio buddhista. Alla sua sinistra si possono scorgere dei tetti, probabilmente appartenenti al complesso religioso e, infine, un boschetto.

I colori di *Ueno* rimangono conformi alla gamma già riscontrata nelle altre sette stampe di Tōto hakkei. A esclusione del grigio, infatti, si può notare l'utilizzo del verde-blu scuro per rimarcare le foglie degli arbusti in primo piano e degli alberi sullo sfondo, mentre gli abiti delle persone vicine all'osservatore, i tetti degli edifici e i gradini che fungono da base per il tempio sono dipinti di azzurro. La tonalità visibilmente più chiara di questo colore è utilizzata per il *kimono* della donna, mentre le altre risultano molto simili. L'*obi* della donna, inoltre, presenta un motivo esagonale appena accennato, ricavato presumibilmente intervenendo sull'*irohan*, come nel caso già incontrato in *Sumidagawa*. L'uomo alla sua destra, invece, indossa un *kimono* a righe più scure, rese

imprimendo il secondo colore con la matrice corrispondente. Si notano, infine, alcuni difetti relativi all'impressione. La colorazione risulta in diversi punti non eseguita correttamente, ad esempio nel caso delle vesti del trio in primo piano, dove il pigmento è stato evidentemente applicato leggermente spostato verso destra rispetto al disegno stampato con l'inchiostro (Figura 51). Il *kimono* dell'uomo col ventaglio è infatti parzialmente lasciato bianco verso sinistra, mentre il lato opposto sconfinava sulla veste della donna. Allo stesso tempo l'azzurro molto chiaro di questo indumento risulta fuoriuscire dalle linee nere lungo tutto il contorno più a sinistra della donna e anche il *kimono* dell'uomo sdraiato finisce per tingergli gli avambracci e le mani.



FIGURA 51. Dettaglio del difetto dell'impressione sulle figure in primo piano.

Durante l'analisi delle precedenti stampe di Tōto hakkei ho sempre presupposto che la preponderanza di colori freddi fosse una deliberata scelta artistica da parte dell'autore. Ciononostante, esaminando *Ueno* mi sono imbattuta in alcuni dettagli alquanto interessanti che potrebbero invece smentire questa prima supposizione. Nell'ottava stampa, infatti, sono presenti diverse piccole macchie nella

sezione in alto a destra. Queste non si trovano solamente in *Ueno*, tuttavia la loro posizione intorno ai rami spogli dell'albero in primo piano mi ha ricordato un'ipotetica sagoma del suo fogliame, di cui però non sembra esserci più traccia. Esaminando con maggiore attenzione i rami, tracciati con l'inchiostro, si può notare come questi non siano costituiti da una linea unica: in alcuni punti sembrano separati dal resto del fusto. La stessa situazione si riscontra anche nel caso del piccolo alberello sul lato opposto, sempre vicino all'osservatore. Gli alberi in secondo piano, invece, nonostante abbiano il tronco e i rami disegnati interamente, presentano un chiaro spazio vuoto nella parte superiore, come se appunto mancasse la chioma. Al contrario, la vegetazione sullo sfondo e gli arbusti in primo piano si presentano decisamente differenti in quanto non solo mostrano la loro colorazione in modo evidente, ma presentano anche il fogliame, reso con un diverso tipo di segno a seconda della specie di pianta rappresentata. Considerando poi quanto *Ueno* fosse un *meisho* legato ai fiori di ciliegio e i colori dell'autunno, tutti questi dettagli mi portano a ipotizzare che le stampe di Tōto hakkei e in particolare *Ueno* fossero originariamente dipinte con altre colorazioni che purtroppo sono andate perdute, e che

quindi gli spazi lasciati vuoti tra i rami degli alberi e intorno ad essi fossero precedentemente occupati dai pigmenti usati per rendere un diverso tipo di foglie, magari autunnali, o rigogliosi fiori primaverili.

La località di Ueno è infatti spesso rappresentata in relazione allo *hanami* 花見, la pratica di ammirare i fiori di ciliegio durante la loro fioritura. In *Ueno*, stampa appartenente alla serie Edo meisho hokku awase no uchi (Raccolta di haiku e meisho di Edo 江戸名所発句合之内) in Figura 52, il *meisho* in questione è indubbiamente ritratto in questa occasione anche se questo funge da sfondo per la scena in primo piano. Al centro della composizione si trovano infatti due figure, una donna e un bambino, che dal poco che si riesce a vedere della sua acconciatura pare essere una bimba. La donna, scalza, è in piedi sopra un telo steso sul prato mentre sistema il copricapo della figlia che, con gli *zōri* già calzati, sembra invece impaziente di correre via. Accanto alla donna troviamo oggetti che richiamano *Ueno* di Tōto hakkei: un bicchiere per *sake* e un fagotto dalla forma quasi cubica, probabilmente contenente *bentō*. Alle spalle delle due figure e dell'allestimento del pic-nic sull'erba si distingue la stessa vegetazione che appare in Tōto hakkei: sempreverdi e, soprattutto, ciliegi in fiore, resi con voluminose sagome rosa irrorate da rami spigolosi. Benché in questo caso queste forme siano contornate con l'inchiostro, non risulta azzardato ipotizzare che in *Ueno* di Tōto hakkei gli alberi che ora appaiono spogli potrebbero essere in realtà ciliegi in fiore. La folta chioma fiorita potrebbe infatti essere stata realizzata direttamente imprimendo il colore sul foglio senza riempire uno spazio delimitato dall'inchiostro; il che spiegherebbe il motivo per cui non vi è rimasta traccia del disegno impresso con la matrice principale.

#### ❖ Il *meisho* ieri e oggi

La popolarità della località di Ueno ebbe origine con l'edificazione del tempio Kan'eiji, avvenuta nel 1625 (secondo anno dell'era Kan'ei, da qui il nome), che divenne ben presto il tempio incaricato di officiare i riti funebri per gli *shōgun*. Il suo complesso templare aveva dimensioni molto maggiori di quelle odierne, che infatti comprendevano quasi interamente l'area che al giorno d'oggi costituisce il parco di Ueno (上野公園 Ueno kōen). Oltre alla presenza del tempio stesso, il parco era celebre anche per i suoi ciliegi, importati dalla prefettura di Nara in occasione della fondazione del Kan'eiji. I ciliegi di Ueno sono ancora una delle attrazioni principali del parco (Figura 53), i quali sono ora affiancati anche da punti di interesse come lo zoo di Ueno e i suoi musei.<sup>32</sup> Oltre al già citato distretto commerciale di Ameyoko, zoo e musei figurano tra le mete turistiche più rappresentative. Tra le istituzioni di maggiore importanza figurano ad esempio il Tōkyō

---

<sup>32</sup> “Shinobazu no ike”. Tōkyō torippu. “不忍池”. 東京とりっぷ. Consultato il 2 febbraio 2023. “Ueno kōen wa kōdaina tera datta! Edo no meisho «Kan'eiji» hisutorī” (Il parco di Ueno era un tempio enorme! Storia del «Kan'eiji», meisho di Edo). Geidai āto puraza “上野公園は広大な寺だった！江戸の名所「寛永寺」ヒストリー”. 藝大アートプラザ. 24 maggio 2022. <https://artplaza.geidai.ac.jp/sights/10643/>.



FIGURA 52. Utagawa Kunisada (Toyokuni II), *Ueno*, Edo meisho hokku awase no uchi (Raccolta di haiku e meisho di Edo) 江戸名所発句合之内, pubblicato da Jōkin, stampa *nishikie*, National Diet Library, Digital Collection 国立国会図書館デジタルコレクション. <https://dl.ndl.go.jp/pid/1304641/1/1>.

National Museum (Tōkyō kokuritsu hakubutsukan 東京国立博物館) in Figura 54, il National Museum of Western Art (Kokuritsu sei-yō bijutsukan 国立西洋美術館) e il National Museum of Nature and Science (Kokuritsu kagaku hakubutsukan 国立科学博物館), i quali ospitano collezioni di reperti storici, opere d'arte e fossili di particolare interesse culturale.<sup>33</sup>



FIGURA 54. Folla al parco di Ueno durante la fioritura dei ciliegi. <https://allabout-japan.com/en/article/8085/>.



FIGURA 53. Edificio principale del Tōkyō National Museum. Foto dell'autore.

---

<sup>33</sup> “Ueno gaido”. GO TOKYO | Tōkyō no kankō kōshiki saito. “上野ガイド”. GO TOKYO | 東京の観光公式サイト, 19 ottobre 2022. <https://www.gotokyo.org/jp/destinations/northern-tokyo/ueno/index.html>.



## Conclusione

Attraverso l'analisi della serie Tōto hakkei, questo studio ha cercato di indagare quali sono gli aspetti della vita quotidiana che traspaiono da queste stampe, in particolare cosa emerge in relazione ai cosiddetti *meisho* di Edo e a eventuali attività ad essi legate. Inoltre, si è cercato di contestualizzare nel presente i luoghi e le usanze citati verificando anche se siano tutt'ora popolari o meno. Per rispondere a suddette questioni sono stati consultati prevalentemente studi monografici, saggi, e siti internet.

L'analisi proposta in questo elaborato ha messo in luce come la scelta dell'autore di Tōto hakkei di rappresentare proprio quegli specifici otto luoghi sia giustificata; in quanto è stato possibile identificarne sei con certezza e avanzare ipotesi circa il settimo, probabilmente un quartiere della *shitamachi*. In questo modo si è potuto confermare che durante il periodo Tokugawa erano considerati tra i principali punti di interesse frequentati assiduamente dai cittadini di Edo, che li visitavano anche per le attività per cui i *meisho* erano rinomati. In più, è emerso come queste località, nonostante i secoli e le metamorfosi da esse subite, siano in un modo o nell'altro rimaste punti di riferimento per gli abitanti odierni di Tōkyō e per i turisti stranieri che visitano la metropoli.

Lo studio delle stampe ha poi portato a un'ulteriore ipotesi legata più strettamente alle opere. Dopo averle esaminate, è infatti apparso come, nonostante la letteratura consultata sostenesse la loro indispensabilità, nessuna delle otto stampe di Tōto hakkei presenta né il sigillo dell'editore, né, soprattutto, quello del censore, l'*aratamein*. Supponendo quindi che ogni stampa per essere prodotta e venduta aveva bisogno di superare i controlli degli appositi magistrati, una spiegazione plausibile alla sua mancanza potrebbe essere che Tōto hakkei non sia stata effettivamente pubblicata; il che spiegherebbe anche l'assenza del nome dell'editore, il quale avrebbe presumibilmente voluto firmare le opere da lui sponsorizzate. La mancata messa in commercio potrebbe essere dovuta alla magari incompiutezza delle stampe, accennata dalla colorazione delle stesse, che infatti presenta una gamma di tinte limitata ad alcuni colori freddi e molti spazi lasciati vuoti. Questa ultima supposizione, però, decade nel momento in cui si accetta come plausibile l'ipotesi della sparizione dei colori caldi, o comunque di altri pigmenti o elementi compositivi come riscontrato nell'ultima stampa, *Ueno*. Tuttavia, considerando esempi come *Ryōgokubashi ukie*, si può pensare al contrario che pubblicare stampe senza *aratamein* non fosse cosa inaudita, soprattutto considerando che *Ryōgokubashi ukie* si presenta come ultimata. Un'altra ipotesi ancora potrebbe invece sostenere che le illustrazioni di Tōto hakkei non siano stampe, bensì disegni preparatori sopravvissuti al lavoro dell'incisore nel caso in cui la loro produzione sia stata fermata *in itinere*. In ultimo, vi è un'ulteriore possibile interpretazione delle peculiarità di queste otto opere. I difetti di impressione riscontrati in alcune delle stampe analizzate sono infatti indice di una qualità di produzione medio-bassa, difficilmente compatibile con gli standard e il mercato di fine Settecento o inizio Ottocento. Come sostenuto da Bickford, gli *eshi* avevano le abilità

necessarie per produrre le stampe in autonomia; tuttavia, l'editore si affidava ad altri artigiani per abbassare i costi di produzione. Così, Tōto hakkei potrebbe anche essere il frutto delle sole mani di Hokuju, il quale si potrebbe essere cimentato in un esercizio, magari dovuto alla sua inesperienza che, se si accetta l'approssimativa datazione ricavata da questo studio come probabile, si rivela giustificata in quanto gli ultimi decenni del diciottesimo secolo corrispondono effettivamente al periodo di esordio di Shōtei Hokuju.

La scarsità di informazioni accreditate riguardo Tōto hakkei costituisce quindi un grande ostacolo per un inquadramento preciso, mancanza che futuri studi potrebbero colmare per esempio cercando di confermare l'identità dell'autore e la datazione delle opere, dopodiché si potrebbe tentare di stabilire se la colorazione presente sui fogli al giorno d'oggi sia quella effettivamente pensata dall'autore o se invece una certa quantità di pigmento sia scomparsa. Inoltre, si potrebbero anche studiare e tradurre le annotazioni fatte per ogni *meisho*, le quali potrebbero rivelare ulteriori dettagli e chiavi di lettura.

## Bibliografia

- “Supplement: Exhibition Labels: Designed for Pleasure: The World of Edo Japan in Prints and Paintings, 1680-1860”, *Impressions* 30, 2009, 168–203, <http://www.jstor.org/stable/42598002>.
- BICKFORD, Lawrence, “Three Aspects of Ukiyo-E Woodblock Printmaking”, *Impressions* 18, 1994, 1–8, <http://www.jstor.org/stable/42597775>.
- CAPRIATI, Manuela, “L’UKIYO-E COME ARTE «DI USO E CONSUMO»”, *Il Giappone* 41, 2001, 43–86, <http://www.jstor.org/stable/20753069>.
- CAROLI, Rosa; GATTI, Francesco, *Storia del Giappone* [edizione eBook], Bari, Roma, Gius. Laterza & Figli Spa, 2017.
- GERSTLE, C. Andrew, “Flowers of Edo: Kabuki and Its Patrons” in *18th Century Japan: Culture and Society*, a cura di C. Andrew Gerstle, Sydney, Allen & Unwin, 1989.
- GERSTLE, C. Andrew, a cura di, *18th Century Japan: Culture and Society*, Sydney, Allen & Unwin, 1989.
- INOUE Kazuo (hen), *Ukiyoe shiden, Watanabe hangaten, Kokuritsu kokkai toshokan dijitaru korekushon*, 1931.
- 井上和雄 編『浮世絵師伝』, 渡辺版画店, 国立国会図書館デジタルコレクション, 1931。
- JANSEN, Marius B, *The Making of Modern Japan*, Cambridge, Londra, Harvard University Press, 2009.
- MANSFIELD, Howard, “Japanese Prints”, *Impressions* 10, 1984, 1–4. <http://www.jstor.org/stable/42597619>.
- MARCEAU, Lawrence E, “Cultural Developments in Tokugawa Japan”, In *A Companion to Japanese History*, a cura di William M. TSUTSUI, 117–35. Malden, MA, USA, Blackwell Publishing Ltd, 2007, [https://www.academia.edu/2132587/Cultural\\_Developments\\_in\\_Tokugawa\\_Japan](https://www.academia.edu/2132587/Cultural_Developments_in_Tokugawa_Japan).
- REVELANT, Andrea, *Il Giappone moderno: Dall'Ottocento al 1945*, Torino, Einaudi, 2018.
- ROBERTS, Laurance P, *A Dictionary of Japanese Artists: Painting, Sculpture, Ceramics, Prints, Lacquer*, 5a ed, Tokyo, Weatherhill, 1986.

SINGER, Robert T., (a cura di), *Edo: Art in Japan 1615 – 1868*, (catalogo della mostra), National Gallery of Art, Washington, 15 novembre 1998 – 15 febbraio 1999, Editors Office, National Gallery of Art, Washington, 1998.

SORENSEN, André, *The Making of Urban Japan: Cities and Planning From Edo to the Twenty-First Century* [Edizione eBook], Londra, New York, Routledge, 2005.  
<https://doi.org/10.4324/9780203993927>.

TERUOKA Yasutaka, “The pleasure quarters and Tokugawa culture” in *18th Century Japan: Culture and Society*, a cura di C. Andrew Gerstle, Sydney, Allen & Unwin, 1989.

TINIOS, Ellis, “Kunisada and the Last Flowering of "Ukiyo-e" Prints”, *Print Quarterly* 8, n. 4, dicembre 1991, 342–62. <https://www.jstor.org/stable/41824668>.

VAPORIS, Constantine Nomikos, *Tour of duty: samurai, military service in Edo, and the culture of early modern Japan*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2008.

YAMAMOTO, Sumiyoshi, “Fire-Fighting and Disaster Prevention in Edo”, *Journal of Japanese Trade and Industry* 19, n. 6, novembre 2000, 27–31,  
<https://www.jef.or.jp/jspotlight/backnumber/detail/114/>.

## Sitografia

“Asakusa kannon Sensōji”. Asakusadera kōshiki saito. 聖観音宗 あさくさかんのん 浅草寺公式サイト. Consultato il 20 gennaio 2023.

“Asakusadera wo shiru: ryakushiki nenpyō” (Conoscere Asakusadera: tabella cronologica semplificata), Shō Kannon shū Asakusa Kannon Asakusadera kōshiki saito. “浅草寺を知る・略式年表”. 聖観音宗 あさくさかんのん 浅草寺公式サイト. Consultato il 20 gennaio 2023.

“Asakusadera wo shiru” (Conoscere Asakusadera), Shō Kannon shū Asakusa Kannon Asakusadera kōshiki saito “浅草寺を知る”. 聖観音宗 あさくさかんのん 浅草寺公式サイト. Consultato il 19 gennaio 2023.

“Atago jinja toribia – gozonji desuka? Atago jinja ni matsuwaru arekore” (Curiosità sull’Atago jinja – Lo sapevate? Varietà di informazioni legate all’Atago jinja). Atago jinja. “愛宕神社トリビア - ご存じですか?愛宕神社にまつわるあれこれ”. 愛宕神社. Consultato il 4 gennaio 2023.

“Chōmei “Takajimadaira” tanjō no yurai” (Origine del toponimo “Takajimadaira”). Burari, Itabashi – Itabashi-ku kankōkai “町名「高島平」誕生の由来”. ぶらり、いたばし 板橋区観光協会. Consultato il 31 gennaio 2023.

“Dentō keshō no kanseiki Edo jidai 12: Nihongami no kamigata & torendo <tōrōbin no ryūkō to, soshite futatabi mage ni>” (Il periodo di perfezionamento della cosmesi tradizionale, il periodo Edo parte 12: Le acconciature giapponesi e la moda <la moda del tōrōbin fino al futatabi mage>) “伝統化粧の完成期 江戸時代 12 日本髪 of 髪型 &トレンド <燈籠髷 (とうろうびん) の流行と、そして再び髷 (まげ) に>”. ポーラ文化研究所. Consultato il 31 dicembre 2022.

“Edo haku to wa” (Che cos’è lo Edo Museum). Edo Tōkyō hakubutsukan. “江戸博とは”. 江戸東京博物館. Consultato il 25 gennaio 2023.

“Ezōshiya to wa” (Che cos’è l’ezōshiya), Kotobank “絵草紙屋とは”, (s.d.), コトバンク, consultato il 21 dicembre 2022.

“Furiuri to wa” (Che cos’è il furiuri), Kotobank “振売とは”, (s.d.), コトバンク, consultato il 21 dicembre 2022.

“Hokusai no deshi Shōtei Hokuju: yōfū fūkeiga no tenkai” (Shōtei Hokuju allievo di Hokusai: lo sviluppo della pittura paesaggistica in stile occidentale), Jōsei kokusai daigaku Mizuta bijutsukan “北斎の弟子 昇亭北寿: 洋風風景画の展開”, 城西国際大学水田美術館, 2016, consultato il 29 dicembre 2022.

“Hōsō hakubutsukan ni tsuite” (Sul Museo delle Telecomunicazioni). NHK | Hōsō hakubutsukan. “放送博物館について”. NHK | 放送博物館. Consultato il 10 gennaio 2023.

“houju 宝珠”. Japanese Architecture and Art Net Users System. Consultato l'11 gennaio 2023.

“Jihondoiya to wa” (Che cos'è il jihondoiya), Kotobank “地本問屋とは”, (s.d.), コトバンク, consultato il 21 dicembre 2022.

“Kannai no goannai” (Guida all'interno). Shitamachi fūzoku shiryōkan. “館内のご案内” 下町風俗資料館. Consultato il 25 gennaio 2023.

“Misono kōen «Yokomizo yashiki» - kankō supotto” (Parco Misono, «casa Yokomizo» - luoghi di interesse) “みその公園「横溝屋敷」 | 観光スポット”. 【公式】横浜市観光情報サイト - Yokohama Official Visitors' Guide. Consultato il 2 febbraio 2023.

“Ryōgokubashi”. GO TOKYO | Tōkyō no kankō kōshiki saito. “両国橋”. GO TOKYO | 東京の観光公式サイト, 1 ottobre 2019.

“Ryōgokubashi”. Tōkyō torippu. “両国橋”. 東京とりっぷ. Consultato l'8 febbraio 2023.

“ryuusha 竜車”. Japanese Architecture and Art Net Users System. Consultato l'11 gennaio 2023.

“Sekai ni hirogaru ukiyoe no rekishi to hirogari: ukiyoe no hangata to saizu” (Storia e propagazione dell'ukiyo e diffusi nel mondo). Kumon kodomo ukiyoe myūjiamu. “世界に広がる浮世絵の歴史と広がり: 浮世絵の判型とサイズ”. くもん子ども浮世絵ミュージアム. Consultato il 2 gennaio 2023.

“Shinobazu no ike”. Tōkyō torippu. “不忍池”. 東京とりっぷ. Consultato il 2 febbraio 2023.

“Shitamachi fūzoku shiryōkan no gaiyō” (Panoramica del Museo sui costumi della shitamachi), Shitamachi fūzoku shiryōkan. “下町風俗資料館の概要”. 下町風俗資料館. Consultato il 24 gennaio 2023.

“sourin 相輪”. Japanese Architecture and Art Net Users System. Consultato l'11 gennaio 2023.

“suien 水煙”. Japanese Architecture and Art Net Users System. Consultato l'11 gennaio 2023.

“Sumidagawa Fireworks Festival 隅田川花火大会”. Travel Japan (Japan National Tourism Organization). Consultato il 2 febbraio 2023.

“Sumidagawa～ Edo ga aishita fūkei～” (Il fiume Sumida: un paesaggio amato da Edo). Edo Tōkyō Hakubutsukan “隅田川～江戸が愛した風景～”. 江戸東京博物館. Consultato il 2 febbraio 2023.

“Tōkyō Ueno – Shinobazu no ike no yurai to wa? «Shinobazu» no imi ya Biwako to no kanren wo kaisetsu” (Qual è l'origine del laghetto Shinobazu, Ueno, Tōkyō? Spiegazione del significato di «shinobazu» e il suo legame con il lago Biwa). Geidai āto puraza “東京上野・不忍池の由来とは? 「しのばず」の意味や琵琶湖との関連を解説”. 藝大アートプラザ. 19 giugno 2022.

“Ueno gaido”. GO TOKYO | Tōkyō no kankō kōshiki saito. “上野ガイド”. GO TOKYO | 東京の観光公式サイト, 19 ottobre 2022.

“Ueno kōen wa kōdaina tera datta! Edo no meisho «Kan'eiji» hisutorī” (Il parco di Ueno era un tempio enorme! Storia del «Kan'eiji», meisho di Edo). Geidai āto puraza “上野公園は広大な寺だった! 江戸の名所「寛永寺」ヒストリー”. 藝大アートプラザ. 24 maggio 2022.

“ukebana 受花”. Japanese Architecture and Art Net Users System. Consultato l'11 gennaio 2023.

“Ukiyoe hanga no tsukurikata” (Il metodo di produzione delle stampe ukiyoe), Nagoya Tōken World / Nagoya Tōken Hakubutsukan (meihaku) “浮世絵版画の作り方”, 名古屋刀剣ワールド／名古屋刀剣博物館 (メーハク), consultato il 7 dicembre 2022.

“View of Nihonbashi Tori-itcho (Nihonbashi Tori-itcho Ryakuzu), No. 44 from One Hundred Famous Views of Edo”. Brooklyn Museum. Consultato il 23 gennaio 2023.

SAEKI Eishi kōchū, “Dai 22 kai dai 3 shō: kinsei shakai no keisei to shomin bunka no tenkai – Edo jidai no keizai to sangyō no hattatsu” (A cura di Saeki Eishi, Episodio 22 capitolo 3: la formazione della società protomoderna e lo sviluppo della cultura popolare – Sviluppo economico e produttivo), NHK kōkō kōza 英志佐伯校注. “第 22 回 第 3 章:近世社会の形成と庶民文化の展開 - 江戸時代の経済と産業の発達”, NHK 高校講座, consultato il 23 dicembre 2022.



## Indice delle figure

- Figura 1. Takai Ranzan, *Tenpō kaisei on'edo ōezu* 天保改正御江戸大繪圖 (Grande mappa di Edo, revisionata nell'era Tenpō), 1846 (Kōka 3), revisione della seconda edizione del 1843 (Tenpō 14), stampa a colori, 117 x 129 cm, University of British Columbia, Library, Rare Books and Special Collections, (particolare).....9
- Figura 2. Utagawa Toyoharu, *Ukie Sakaichō Fukiyachō kaomise yoshibai no zu* (Illustrazione prospettica della performance introduttiva notturna a Sakaichō e Fukiyachō) 浮繪堺町葺屋町顔見世夜芝居之圖, ca 1780, stampa *nishikie*, 375 x 254mm, New York, The Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/60000766>..... 12
- Figura 3. Schematizzazione del processo di produzione delle stampe *ukiyo*e, <https://www.nippon.com/ja/views/b02306/>. .... 18
- Figura 4. *Kentō* incisi nella ricostruzione moderna di una matrice, Hokusai konjaku, Adachi hanga kenkyūsho (Istituto della stampa Adachi), 「北斎今昔」アダチ版画研究所, [https://www.adachi-hanga.com/hokusai/page/enjoy\\_113](https://www.adachi-hanga.com/hokusai/page/enjoy_113)..... 18
- Figura 5. Stampa effettuata per mezzo del *baren*, *Adachi dentō kihanga gijutsu hozon zaidan* (Fondazione Adachi per la preservazione della tecnica di stampa tradizionale) アダチ伝統木版画技術保存財団, <https://intojapanwaraku.com/art/22259/>..... 19
- Figura 6. Utagawa Kunisada, *Shin Yoshiwara Bishūrō karitaku* 新よし原尾州樓かり宅 (La sede temporanea del bordello Bishū a Shin Yoshiwara), pubblicato da Tsutaya Kichizō, 1861 (Bunkyū 1), Kodai Edo eshū 『古代江戸繪集』 (Raccolta di immagini di Edo antica), stampa *nishikie*, trittico, 247 x 360 mm (*ōban*), National Diet Library, Digital Collection 国立国会図書館デジタルコレクション. <https://dl.ndl.go.jp/pid/2542560>. .... 22
- Figura 7. Utagawa Kunisada, *Suimen no beninohana Watōnai* (cartamo acquatico: Watōnai) 水面の紅乃花和藤内, Tōsei mitate sanjūrokkasen (Collezione di trentasei fiori assegnati ad attori contemporanei) 當盛見立三十六花撰, ritratto di Ichikawa Danjūrō IX nel ruolo di Watōnai dall'opera *Kokusen'ya kassen* (Battaglie di Coxinga) pubblicato da Hiranoya, 1861 (Bunkyū 1, decimo mese), stampa *nishikie*, London, The British Museum, [https://www.britishmuseum.org/collection/object/A\\_2005-0630-0-15](https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_2005-0630-0-15). .... 23
- Figura 8. Particolari a confronto del nome dell'artista in ogni stampa di *Tōto hakkei*. Da sinistra: *Atagoyama*, *Asakusadera*, “*Shitamachi*”, *Ryōgokubashi*, *Misono*, *Sumidagawa*, *Shinobazu no ike*, *Ueno*. .... 24
- Figura 9. Da sinistra: Shōtei Hokuju, *Tōto Shinagawa-juku Takanawa ōkido* (La stazione di posta di Shinagawa nella capitale dell'est: il grande cancello di Takanawa) 東都品川宿高輪大木戸, 1810–1820 ca, stampa *nishikie*, 379 x 254 mm, New York, The Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/56108>, (particolare)..... 26

Figura 10. Particolari delle acconciature con <i>tōrōbin</i> presenti in Tōto hakkei. Da sinistra in alto: <i>Ryōgoku</i> , “ <i>Shitamachi</i> ”, <i>Sumidagawa</i> , <i>Ueno</i> .....	27
Figura 11. Ricostruzione di diverse acconciature con <i>tōrōbin</i> . Da sinistra: acconciatura in stile Shimada, Katsuyama e Shinoji. <a href="https://www.cosmetic-culture-p Holdings.co.jp/culture/cosmehistory/25.html">https://www.cosmetic-culture-p Holdings.co.jp/culture/cosmehistory/25.html</a> .....	27
Figura 12. <i>Atagoyama</i> , Tōto hakkei, 116 x 177 x 114 x 176 mm, MAOV (3828). .....	28
Figura 13. Particolare dell’area in grigio in primo piano.....	30
Figura 14. Shōtei Hokuju, <i>Shiba Atagoyama enbō Shinagawa no umi</i> (Il monte Atago a Shiba con vista del mare di Shinagawa) 芝愛宕山遠望品川の海, Tōto 東都, pubblicato da Yamamotoya Heikichi (Eikyūdō), 1804-24 ca (Bunka 1-Bunsei 7), stampa <i>nishikie</i> , 383 x 258 mm ( <i>ōban</i> ), Boston, Museum of Fine Arts, <a href="https://collections.mfa.org/objects/209797">https://collections.mfa.org/objects/209797</a> .....	31
Figura 15. Utagawa Hiroshige, <i>Shiba Atagoyama</i> 芝愛宕山, Meisho Edo hyakkei (Cento luoghi celebri di Edo) 名所江戸百景, 1857, stampa <i>nishikie</i> , 224 x 339 mm ( <i>ōban</i> ), Washington DC, Library of Congress, <a href="https://www.loc.gov/pictures/collection/jpd/item/2008660900/">https://www.loc.gov/pictures/collection/jpd/item/2008660900/</a> .....	33
Figura 16. Felice Beato, <i>Panorama of Yedo from Atagoyama</i> , 1865-1866, cinque stampe all’albume unite per formare una panoramica, Montréal, Canadian Centre for Architecture, <a href="https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Panorama_of_Edo_bw.jpg">https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Panorama_of_Edo_bw.jpg</a> ...	34
Figura 17. Vista dalla cima della scalinata principale di Atagoyama, Tōkyō. <a href="https://www.nippon.com/ja/guide-to-japan/gu004040/">https://www.nippon.com/ja/guide-to-japan/gu004040/</a> .....	34
Figura 18. <i>Asakusadera</i> , Tōto hakkei, 113 x 179 x 114 x 176 mm, MAOV (3829).....	35
Figura 19. Schema della composizione tipica di un <i>sōrin</i> , Seisenban nihon kokugo daijiten 精選版 日本国語大辞典, <a href="https://kotobank.jp/word/%E7%9B%B8%E8%BC%AA-89768">https://kotobank.jp/word/%E7%9B%B8%E8%BC%AA-89768</a> .....	36
Figura 20. Particolare del <i>sōrin</i> .....	38
Figura 21. Ingresso dello <i>hondō</i> dell’ <i>Asakusadera</i> , 2021, <a href="https://浅草寺-御朱印.jinja-tera-gosyuin-meguri.com/category/浅草・浅草寺の境内の見所（見どころ）%E3%80%80一覽/浅草・浅草寺「本堂」【旧・国宝】">https://浅草寺-御朱印.jinja-tera-gosyuin-meguri.com/category/浅草・浅草寺の境内の見所（見どころ）%E3%80%80一覽/浅草・浅草寺「本堂」【旧・国宝】</a> .....	39
Figura 22. Particolare delle figure umane all’esterno del tempio. ....	39
Figura 23. Shōtei Hokuju, <i>Kinryūzan Sensōji no zu</i> (Illustrazione del Sensōji del monte Kinryū) 金龍山浅草寺之図, Tōto 東都, Yamamotoya Heikichi (Eikyūdō), 1804-24 ca (Bunka 1-Bunsei 7), stampa <i>nishikie</i> , 380 x 255 mm ( <i>ōban</i> ), Boston, Museum of Fine Arts, <a href="https://collections.mfa.org/objects/176439">https://collections.mfa.org/objects/176439</a> .....	41
Figura 24. Utagawa (Ichiryūsai) Hiroshige, <i>Asakusa Kinryūzan</i> 浅草金竜山, Tōto meisho 東都名所, pubblicato da Tsutaya Kichizō, stampa <i>nishikie</i> , tritico, National Diet Library, Digital Collection 国立国会図書館デジタルコレクション. <a href="https://dl.ndl.go.jp/pid/1302540">https://dl.ndl.go.jp/pid/1302540</a> .....	43

Figura 25. Schema dell'attuale planimetria del complesso di Asakusadera (particolare). <a href="https://www.senso-ji.jp/guide/">https://www.senso-ji.jp/guide/</a> .....	44
Figura 26. “ <i>Shitamachi</i> ”, Tōto hakkei, 112 x 178 x 113 x 177 mm, MAOV (3830). .....	45
Figura 27. Dettaglio delle figure umane lungo la strada. ....	47
Figura 28. Utagawa Hiroshige, <i>Nihonbashi Tōri icchōme ryakuzu</i> (Veduta di Tōri icchōme a Nihonbashi) 日本橋通一丁目略図, Edo meisho hyakkei 江戸名所百景, 1858 (ottavo mese), stampa <i>nishikie</i> , 225 x 337 mm, New York, Brooklyn Museum, <a href="https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/121658">https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/121658</a> .....	48
Figura 29. Ulteriore ingrandimento della Figura 1.....	50
Figura 30. Ricostruzione dell'ingresso di una bottega affacciata sulla strada principale, <i>Shitamachi fūzoku shiryōkan</i> , Tōkyō. Foto dell'autore. ....	51
Figura 31. Ricostruzione di un vicolo e di una piccola bottega, <i>Shitamachi fūzoku shiryōkan</i> , Tōkyō. <a href="https://www.taitocity.net/zaidan/shitamachi/kannai/">https://www.taitocity.net/zaidan/shitamachi/kannai/</a> .....	51
Figura 32. Ricostruzione di un <i>ezōshiya</i> . Edo Tōkyō Museum. <a href="https://www.edo-tokyo-museum.or.jp/p-exhibition/">https://www.edo-tokyo-museum.or.jp/p-exhibition/</a> .....	52
Figura 33. Modellino rappresentante la <i>shitamachi</i> . Edo-Tōkyō Museum. <a href="https://www.edo-tokyo-museum.or.jp/p-exhibition/">https://www.edo-tokyo-museum.or.jp/p-exhibition/</a> .....	52
Figura 34. <i>Ryōgokubashi</i> , Tōto hakkei, 113 x 175 x 111 x 177 mm, MAOV (3831). .....	53
Figura 35. Particolare del difetto di impressione.....	55
Figura 36. Shōtei Hokuju, <i>Ryōgoku no fūkei</i> (Veduta di Ryōgoku) 両國之風景, Tōto 東都, 1810-1820 ca, stampa <i>nishikie</i> , 368 x 260 mm, New York, The Metropolitan Museum of Art, <a href="https://www.metmuseum.org/art/collection/search/55424">https://www.metmuseum.org/art/collection/search/55424</a> .....	56
Figura 37. Shōtei Hokuju, <i>Ryōgokubashi ukie</i> (Veduta prospettica del ponte Ryōgoku) 両こくはしうきゑ, 1804-1824, stampa <i>nishikie</i> , 257 x 185 mm ( <i>chūban</i> ), Boston, Museum of Fine Arts, <a href="https://collections.mfa.org/objects/257657">https://collections.mfa.org/objects/257657</a> .....	57
Figura 39. Il moderno ponte Ryōgoku e la sottostante area pedonale <a href="https://smtrc.jp/town-archives/city/honjo/index.html">https://smtrc.jp/town-archives/city/honjo/index.html</a> . ....	59
Figura 38. Sadafusa, <i>Tōto Ryōgoku yūsuzumi no zu</i> (Rappresentazione della frescura serale al ponte Ryōgoku nella capitale dell'est) 東都両国橋夕涼之圖, pubblicato da Yamashiroya Jinmei, stampa <i>nishikie</i> , tritico, National Diet Library, Digital Collection 国立国会図書館デジタルコレクション. <a href="https://dl.ndl.go.jp/pid/1312588/1/1">https://dl.ndl.go.jp/pid/1312588/1/1</a> .....	59
Figura 40. <i>Misono</i> , Tōto hakkei, 114 x 176 mm, MAOV (3832). ....	60
Figura 41. Yokomizo yashiki nel parco Misono di Yokohama, uno degli edifici di periodo Edo presenti all'interno del parco. <a href="https://www.welcome.city.yokohama.jp/spot/details.php?bbid=89">https://www.welcome.city.yokohama.jp/spot/details.php?bbid=89</a> . ....	62
Figura 42. <i>Sumidagawa</i> , Tōto hakkei, 114 x 179 x 114 x 176 mm, MAOV (3833). .....	63
Figura 43. Dettaglio delle figure umane.....	64

Figura 44. Toyokuni, <i>Mimeguri</i> 三廻, Tōto meisho awase (Raccolta di <i>meisho</i> della capitale dell'est) 東都名所合, pubblicato da Sanoki, 1854 (Ansei 1), stampa <i>nishikie</i> , National Diet Library, Digital Collection 国立国会図書館デジタルコレクション. <a href="https://dl.ndl.go.jp/pid/1305490/1/1">https://dl.ndl.go.jp/pid/1305490/1/1</a> . ....	66
Figura 45. Esempio di ricerca online sul fiume Sumida. ....	68
Figura 46. <i>Shinobazu no ike</i> , Tōto hakkei, 114 x 178 x 114 x 175 mm, MAOV (3834). ....	69
Figura 47. Shōtei Hokuju, <i>Tōeizan fumoto Shinobazu no ike Benzaiten zu</i> (Immagine del laghetto Shinobazu e il santuario di Benzaiten ai piedi del monte Tōei) 東叡山麓不忍池弁財天図, pubblicato da Nishimuraya Yohachi (Eijudō), 1804-24 ca (Bunka 1-Bunsei 7), stampa <i>nishikie</i> , 385 x 263 mm ( <i>ōban</i> ), Boston, Museum of Fine Arts, <a href="https://collections.mfa.org/objects/209801">https://collections.mfa.org/objects/209801</a> . ....	71
Figura 48. Utagawa Hiroshige, <i>Ueno sannai tsuki no matsu</i> (Il “pino della luna” a Ueno) 上野山内月のまつ, Edo meisho hyakkei, settimo mese del 1856 (Ansei 3), stampa <i>nishikie</i> , 235 x 360 mm, New York, Brooklyn Museum. <a href="https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/121703">https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/121703</a> . ....	72
Figura 49. Sezione del laghetto Shinobazu adibita al noleggio di piccole imbarcazioni. Sullo sfondo sbucca la Tōkyō Sky Tree, mentre a destra si nota il Bentendō. <a href="https://www.gotokyo.org/en/spot/400/index.html">https://www.gotokyo.org/en/spot/400/index.html</a> . ....	73
Figura 50. <i>Ueno</i> , Tōto hakkei, 113 x 175 x 111 x 177 mm, MAOV (3835). ....	74
Figura 51. Dettaglio del difetto dell'impressione sulle figure in primo piano. ....	76
Figura 52. Utagawa Kunisada (Toyokuni II), <i>Ueno</i> , Edo meisho hokku awase no uchi (Raccolta di <i>haiku</i> e <i>meisho</i> di Edo) 江戸名所発句合之内, pubblicato da Jōkin, stampa <i>nishikie</i> , National Diet Library, Digital Collection 国立国会図書館デジタルコレクション. <a href="https://dl.ndl.go.jp/pid/1304641/1/1">https://dl.ndl.go.jp/pid/1304641/1/1</a> . ....	78
Figura 54. Edificio principale del Tōkyō National Museum. Foto dell'autore. ....	79
Figura 53. Folla al parco di Ueno durante la fioritura dei ciliegi. <a href="https://allabout-japan.com/en/article/8085/">https://allabout-japan.com/en/article/8085/</a> . ....	79

## Glossario

### **Aratamein** 改印

Sigillo apposto sulle stampe una volta ricevuto il lasciapassare del censore.

### **Bakufu** 幕府

Letteralmente “governo della tenda [militare]”. Indica i tre governi appunto militari che si susseguirono dal 1185 al 1868 al capo dei quali si trovava lo *shōgun*.

### **Baren** 馬連

Strumento di forma rotonda utilizzato per premere il foglio contro l'*irohan* in modo da applicare uniformemente il pigmento.

### **Bentō** 弁当

Tipica scatola pensata per contenere cibo da consumare altrove, una sorta di “pranzo al sacco”.

### **Bushi** 武士

“guerriero”, generalmente sinonimo di *samurai*. Essi costituivano la classe aristocratica militare in contrapposizione alla nobiltà di corte.

### **Chō** 町

Unità di misura base dei quartieri popolari, solitamente di 109 metri per lato.

### **Chōnin** 町人

“persone di città”. Classe sociale caratteristica del periodo Edo, la quale era tendenzialmente composta da artigiani, mercanti e, più generalmente dagli abitanti delle città.

### **Daimyō** 大名

Termine che deriva da *daimyōshu* “grande proprietario terriero” e indica i signori ereditari a capo di un feudo. Erano in cima alla gerarchia militare e sottoposti solamente allo *shōgun*.

### **Eshi** 絵師

“artista”. Era l'autore dei design delle stampe *ukiyo-e*.

### **Ezōshiya** 絵草紙屋

Negozi di libri e stampe al dettaglio.

### **Furisode** 振袖

“maniche ondegianti”. Tipo di *kimono* indossato dalle giovani donne. Si caratterizza per le maniche molto lunghe.

### **Furiuri** 振売

Venditori ambulanti e a domicilio.

### **Geta** 下駄

Zoccoli tradizionali solitamente realizzati in legno.

### **Han** 藩

Dominio sotto la giurisdizione di un *daimyō*.

### **Hanmoto** 版元

Editore che provvedeva alla pubblicazione delle stampe e supervisionava il processo produttivo.

### **Hanshitae** 版下絵

“disegno sottostante la matrice”. Disegno preparatorio utilizzato per creare le matrici.

### **Hondō** 本堂

“salone principale”. Costituisce l'edificio principale di un complesso templare.

### **Horishi** 彫師

“maestro incisore”. Colui che incideva le matrici usando il disegno preparatorio dell'*eshi*.

### **Irohan** 色版

“matrice del colore”. Matrice usata per imprimere il colore sul foglio rispettando

i contorni del design impresso con l'*omohan*.

**Jihondoiya** 地本問屋

Istituzione principale nel processo della produzione delle stampe. Era sede della casa editrice e fungeva anche da rivendita.

**Jinja** 神社

Santuario affiliato allo *shintō*.

**Jōkamachi** 城下町

“città sottostante il castello”. Centro urbano collocato sotto le fortificazioni ove risiedevano *daimyō* e *samurai*.

**Jōruri** 浄瑠璃

Tipologia di spettacolo di burattini dove la narrazione è cantata con l'accompagnamento di uno *shamisen*.

**Kabuki** 歌舞伎

Tipologia di spettacolo teatrale di estrazione tipicamente popolare.

**Kanji** 漢字

“caratteri cinesi”.

**Kentō** 見当

Elementi a forma di “L” rovesciata e rettilinea incisi lungo il lato inferiore dell'*irohan* il cui scopo era guidare lo stampatore nel posizionare correttamente il foglio sopra la matrice.

**Koban** 小判

“piccolo formato”, le cui misure tradizionalmente corrispondevano a circa 130 x 195 mm.

**Machichi** 町地

“terreno cittadino”, ovvero i quartieri popolari.

**Meisho** 名所

“luogo famoso”. Località rinomate per i loro legami con la tradizione letteraria o, successivamente, per la loro bellezza naturale e i servizi turistici.

**Nishikie** 錦絵

Letteralmente “immagini broccato”. Stampe multicolori.

**Obi** 帯

Sorta di cintura di stoffa utilizzata per tenere chiuso il *kimono*.

**Omamori** お守り

Piccoli talismani porta fortuna venduti presso templi e santuari.

**Omohan** 主版

“matrice principale” in legno con la quale si stampava il disegno con l'inchiostro.

**Omote/ura** 表・裏

“fronte/retro”. Nel contesto della planimetria urbana stanno a indicare la posizione di un determinato alloggio e/o bottega rispetto a seconda della loro collocazione dirimpetto la strada principale o lungo i vicoli interni al quartiere.

**Onnagata** 女形

“figura femminile”. Attore (uomo) di *kabuki* specializzato in ruoli femminili.

**Sakariba** 盛り場

“luogo prospero, affollato”. Distretti dediti all'intrattenimento sorti nei pressi di templi o santuari.

**Sankin kōtai** 参勤交代

“servizio alternato”. Pratica obbligatoria per tutti i *daimyō* sotto il regime Tokugawa che consisteva nel risiedere per un determinato periodo a Edo e successivamente ritornare nel proprio *han* con tutto il proprio seguito di vassalli e attendenti.

**Santo** 三都

“le tre capitali”. Termine in riferimento a Edo, Kyōto e Ōsaka in quanto principali metropoli del Paese.

**Shamisen** 三味線

Strumento tradizionale a tre corde simile ad un liuto col manico allungato. Viene suonato con una sorta di plectro.

**Shitamachi** 下町

“città bassa”. Indicava i quartieri popolari sorti a nord-est del castello di Edo in quanto si trattava di un’area pianeggiante in opposizione alle colline che caratterizzavano l’area a sud-est.

**Shōgun** 将軍

Abbreviazione di *sei taishōgun*, ovvero “grande generale che sottomette i barbari”. È la più alta carica militare durante l’epoca medievale e premoderna.

**Soba** 蕎麦

Spaghetti di grano saraceno tipicamente serviti in brodo o freddi.

**Sōrin** 相輪

Parte finale di una pagoda, che consiste in un pinnacolo solitamente realizzato in bronzo.

**Surishi** 摺師

“maestro stampatore”. Era l’artigiano specializzato nell’utilizzo delle varie matrici per stampare il prodotto finito.

**Tenka no daidokoro** 天下の台所

“cucina del Paese”. Appellativo di Ōsaka dovuto alla sua funzione di principale centro commerciale del Giappone.

**Torii** 鳥居

Struttura architettonica formata da due colonne sormontate da un elemento orizzontale posto a demarcare l’ingresso in un’area sacra. Solitamente si trova presso i santuari *shintō*.

**Tōrōbin** 燈籠鬢

Tipica acconciatura femminile di moda durante la fine del Settecento che prevede l’uso di particolari fermagli per sollevare i capelli all’altezza delle tempie. La forma così ottenuta ricordava le lanterne di pietra chiamate appunto *tōrō*.

**Ukiyoe** 浮世絵

“immagini del mondo fluttuante”. Genere di stampe e dipinti sviluppatosi tra il Seicento e l’Ottocento. Tra i soggetti preferiti si contano figure femminili, attori di kabuki, folklore, eventi storici, elementi naturali e paesaggi.

**Yakushae** 役者絵

“immagini di attori”. Genere di stampe *ukiyoe* raffigurante attori *kabuki*.

**Zōri** 草履

Sandali tradizionali la cui suola è normalmente realizzata in fibre vegetali intrecciate.

## Ringraziamenti

Vorrei infine approfittare di questo spazio per ringraziare le persone che più hanno influito sulla mia crescita personale e accademica in questi anni universitari.

In primo luogo vorrei ringraziare sentitamente la Prof.ssa Silvia Vesco, che mi ha seguito sin dal primo momento nella stesura del progetto di tesi, quando le mie idee erano ancora poche e vaghe. La ringrazio anche per la grande disponibilità, per aver sempre risposto alle mie ridondanti domande e avermi guidato con costanza e entusiasmo nella realizzazione di questo studio.

Ringrazio anche la Dott.ssa Boscolo, direttrice del Museo di Arte Orientale di Venezia, che ha accolto me e il mio progetto a braccia aperte, concedendomi il privilegio di toccare con mano e studiare da vicino le stampe di Tōto hakkei. La ringrazio inoltre per aver messo a mia disposizione materiale bibliografico che mi ha aiutato nell'identificazione dell'autore della serie.

A tutta la mia famiglia mando un grande abbraccio e un grande grazie per non avermi mai fatto sentire sola. Mamma e papà, grazie per avermi sempre sostenuto e permesso di studiare ciò che mi piaceva e rendeva felice per tutti questi anni. Una menzione speciale va alle nonne Clara e Paola, che hanno sempre mostrato interesse per quello che ho studiato, tanto da ascoltarmi sproloquiare per ore intere.

Un enorme grazie è poi d'obbligo anche nei confronti dei miei amici che, più stretti o meno stretti, hanno reso unico il mio percorso di vita. Grazie di cuore a Emma e Giulia, che bilanciano le mie insicurezze credendo in me a prescindere e che mi spronano a uscire dalla mia comfort zone, sia psicologicamente che fisicamente oltreoceano. Grazie anche ad Alisia e Andrea, che dopo dieci anni di amicizia continuano a rendere la mia vita speciale e a Cristina e Victoria, che sento a me vicine ovunque si trovino nel mondo.

In ultimo, mi sento di ringraziare anche il Giappone, Tōkyō e Edo in particolare per avermi dato così tanto, per continuare ad affascinarmi dopo tutti questi anni e per avermi moralmente obbligata a una sorta di *sankin kōtai*, vincolo a cui mi sembra impossibile ribellarmi e che, però, non voglio sciogliere.