

## Immagini del mondo fluttuante: arte e media in equilibrio tra moda, morale ed educazione

Rossella Menegazzo

Quando si accenna al “mondo fluttuante” si apre un immaginario legato perlopiù alle stampe di vedute esotiche e luoghi di piacere dei grandi maestri pittori e incisori giapponesi del Sette e Ottocento. Il termine però prende piede nel Giappone di epoca Edo (1603-1868) prima di tutto in letteratura, determinando un vero filone, a partire dagli anni settanta del Seicento, di “libri del mondo fluttuante”, gli *ukiyo zōshi* scritti in *kana*, ovvero in lingua autoctona giapponese e non in cinese, lingua utilizzata in ambito pubblico e ufficiale. Raccontavano storie di fantasia legate all’esperienza della gente comune, ai nuovi ceti cittadini e alla vita di città, incorporando ben presto aspetti relativi al mondo del piacere e del godimento fugace delle cose terrene, episodi di libertinaggio e storie amorose, fino ad allora ritenuti fuorvianti per la crescita spirituale dell’individuo in termini buddhisti, dunque da rigettare.

È di Asai Ryōi (1612-1691) il primo romanzo intitolato *Ukiyo monogatari (Racconti del mondo fluttuante)*, in cui il termine *ukiyo* viene reinterpretato e connotato in senso positivo acquisendo quella vivacità e vitalità che trovò espressione nelle pagine di tanti volumi a stampa che abbinavano racconti di romanzieri come Ihara Saikaku (1642-1693) e illustrazioni realizzate dagli stessi artisti che conosciamo soprattutto per le silografie policrome (*nishikie*).

Ukiyoe, dunque, nacque come termine composto di tre caratteri cinesi per definire il filone pittorico delle “immagini del mondo fluttuante” (letteralmente: *uki*, fluttuante; *yo*, mondo terreno; *e*, raffigurazione, immagine, dipinto) che si sviluppò a partire dalla seconda metà del Seicento e continuò ininterrottamente fino alla fine dell’Ottocento, adottando via via i soggetti più alla moda. Si trattava di pitture più o meno raffinate, dipinte a pennello con inchiostro e colore su seta o su carta, aggiungendo ora tocchi di bianco lucente ricavato dall’ostrica tritata, ora polvere di mica preziosissima, ma anche oro e argento se necessario e colori sintetici importati, come il blu di Prussia o *Berolin* (Berlino) blu di cui Hokusai fece sfoggio nelle sue serie di paesaggi all’inizio degli anni trenta dell’Ottocento, quando venne introdotto in quantità sostituendosi al più costoso blu lapislazzuli. La serie delle *Trentasei vedute del monte Fuji* (in realtà quarantasei) (cat. V.14-15, VI.3-5) di cui la “Grande Onda” è emblema ne è l’esempio più evidente, incorporando anche stampe realizzate con il solo blu (*aizurie*). I dipinti (*nikuhitsu*), firmati dai maestri e dagli allievi, montati su rotoli da appendere (*kakejiku* o *kakemono*) o da tenere tra le mani come un racconto da srotolare (*emakimono*) o su paraventi a più ante (*byōbu*) per dividere e arredare angoli di stanza, erano opere uniche e si può dire la vera espressione della mano dell’artista, tuttavia l’ukiyo e si diffuse soprattutto grazie all’introduzione della stampa da matrice in legno dalla Cina a partire dalla fine del Seicento, tecnica che permise la riproduzione in serie, fino a qualche centinaio di esemplari, di uno stesso soggetto accelerando la diffusione di questa nuova forma espressiva<sup>1</sup>. Si trattava di un lavoro di équipe in cui l’artista era la mano che tratteggiava con pennello e inchiostro nero il disegno originale preparatorio, mentre le fasi successive erano gestite da professionisti altrettanto abili e ricercati come l’intagliatore, che riportava sulla matrice di legno di ciliegio prima il disegno nei suoi contorni e poi lasciava a rilievo ciascuna area che andava inchiostrata con colori diversi, e lo stampatore, che

<sup>1</sup> Fu il *Manuale del giardino del granello di senape*, pubblicato in Cina tra il 1679 e il 1701 in tredici volumi e tradotto in giapponese nel 1740, a diventare un punto di riferimento per i pittori giapponesi, non solo perché era un vero e proprio manuale in cui si spiegavano gli strumenti, dal pennello all’inchiostro, i metodi di pittura e le varietà di soggetti, facendo riferimento anche a principi legati al taoismo e al neoconfucianesimo e quindi ai punti cardinali, alle virtù, allo yin e yang, ma perché portò con sé anche la tecnica a stampa da matrice in legno.

inchiostrava la tavola facendo aderire il foglio di carta da stampare su di essa, gestendo la gradazione dei colori (*bokashi*) attraverso una spazzola di crine di cavallo direttamente sulla matrice e la loro intensità attraverso una modulazione della pressione sul foglio con un tampone di bambù (*baren*); infine il processo dipendeva dalla figura dell'editore, che investiva sulla serie, sceglieva i soggetti e gli artisti, provvedeva a far apporre sulle opere il sigillo del censore senza il quale non potevano essere immesse sul mercato.

Le stampe del primo periodo, così come i libri illustrati (*ehon*), erano realizzate con il solo inchiostro nero (*sumizurie*); alcune avevano l'aggiunta del rosso vermiglio, per cui venivano chiamate *benie* (cat. III.2, 8), e quelle più raffinate arrivarono a essere dipinte a mano con l'aggiunta di marrone, giallo, rosso, verde e nero mischiato a lacca (*urushi*) (cat. II.2, V.5-6) o colla animale (*nikawa*) che permettevano di ottenere un effetto lucido, da cui la definizione di *urushie*, "immagini laccate". In questa prima fase, sono perlopiù immagini che rappresentano attori di teatro kabuki nei panni dei personaggi che portavano sul palcoscenico, oppure vedute degli interni di teatro dove si vede il pubblico assiepato in platea e nei palchi mentre lo spettacolo è in atto. Tra le prime scuole a fare uso di questi espedienti e a specializzarsi sul teatro kabuki, emerso proprio nel Seicento come nuova forma di intrattenimento popolare rispetto all'aristocratico teatro *nō*, ci fu la scuola Torii, che dominò la produzione settecentesca di stampe e libri continuando fino al Novecento con decine di artisti. I cartelloni con i programmi (*banzuke*) appesi fuori dai teatri nei quartieri dove questa forma di spettacolo andò concentrandosi diventarono fonte di ispirazione per immagini che dovevano attrarre l'attenzione del pubblico e, non va dimenticato, fonte di guadagno per gli artisti. Torii Kiyonobu I (1664-1729), figlio di Kiyomoto che diede avvio a una nuova modalità di rappresentazione degli attori nella cartellonistica a partire dal 1687, quando si trasferì da Osaka a Edo, viene indicato come il caposcuola e colui che fissò la ritrattistica di attori *yakushae* come genere dell'*ukiyoe*. Il teatro kabuki e i singoli attori divennero sempre più popolari anche grazie alla circolazione delle immagini dell'*ukiyoe* che fungevano da cassa di risonanza e, viceversa, le immagini dell'*ukiyoe* erano sempre più richieste dalla popolazione cittadina perché rappresentavano i volti degli attori più famosi (cat. II.17) e le mode da questi lanciate in termini di abiti, colori, atteggiamenti, sul palco e fuori dal palco, nei camerini. I ritratti di tre quarti con i grandi volti (*ōkubie*) degli attori raggiunsero l'apice nelle silografie policrome di Tōshūsai Sharaku, artista di cui non si conosce l'identità e che produsse solo centoquarantatré opere in un'unica stagione teatrale, quella del 1794-1795 (cat. II.10-13). Le prime sono raffinatissime e pregiatissime in termini compositivi e coloristici, con splendidi fondi scuri in polvere di mica, mentre le ultime presentano sfondi gialli di minore qualità. Tuttavia, la capacità di descrivere gli attori in primo piano con realismo e introspezione si distaccava dal panorama delle immagini teatrali, prendendo spunto forse dai ritratti in primo piano di beltà femminili lanciati e portati al massimo da Kitagawa Utamaro (1753-1806), il maestro della ritrattistica femminile.

Fu sempre il genere delle stampe di teatro ad assorbire anche le innovazioni tecniche provenienti dall'Europa a partire dagli anni quaranta del Settecento sotto il governo dell'ottavo shōgun Tokugawa Yoshimune, poco abile politicamente ma aperto verso le novità della cultura occidentale al punto da allentare i divieti di importazione che caratterizzarono altrimenti tutta l'epoca Edo per favorire l'arrivo di libri, incisioni, meccanismi e marchingegni in ogni campo delle scienze. Le vedute di interni di teatro di Okumura Masanobu (1686-1764) (cat. III.2) degli anni quaranta del Settecento e poi quelle degli anni sessanta di Utagawa Toyoharu (1735-1814) (cat. II.5-6) sono le prime a mostrare evidentemente l'acquisizione della prospettiva lineare, assente nella pittura orientale, per ottenere effetti di tridimensionalità nella resa del palcoscenico, delle vie con le infilate di palazzi e poi di edifici di ogni genere. E l'effetto illusionistico di un'immagine che sembrava sollevarsi dal foglio a un occhio non abituato deve essere stato talmente forte che si rese esplicito nel titolo a bordo stampa il fatto che si trattava di stampa prospettica (*ukie*).

Ovviamente accanto al filone teatrale – che inizialmente comprendeva stampe che ritraevano anche giovanetti intrattenenti, la prima fase di sviluppo del kabuki girando intorno a questi attori dopo che fu vietato alle donne e prima che passasse ad attori più maturi – vi erano anche rappresentazioni che mostravano la danza tradizionale, gli spettacoli popolari che si tenevano lungo le vie in occasione di festività annuali e *matsuri* locali (cat. II.1, V.4), ma anche compagnie di intrattenitori e giocolieri di strada e acrobati (cat. IV.24-27), come mostrano le curiosissime stampe di Utagawa Kuniyoshi (1798-1861) che del divertimento e dell'ironia fece uno dei suoi punti di forza, anche per scavalcare i limiti della censura governativa che colpiva il mondo dello spettacolo e del lusso, creando immagini divertenti (*giga*) come ritratti di attori abbozzati similmente a graffiti su una parete (cat. II.19-20), attori nascosti dietro le sembianze di pesci o gatti e cortigiane come passeri (cat. III.6), caratteri di persone composte di figurine umane assemblate in modo arcimboldesco (cat. IV.28-31).

La controparte femminile di questo grande filone fu il *bijinga*, la pittura dedicata alle cortigiane più celebri e al loro entourage di *geisha* e *kamuro*, protagoniste dei quartieri di piacere che si svilupparono ai margini delle grandi città proprio in epoca Edo. Il quartiere di Yoshiwara – la sua via centrale con l'infilata di botteghe di ogni sorta e case di piacere (cat. III.3), il pullulare di clienti di ogni classe sociale, dai samurai nascosti sotto il cappello di paglia ai ricchi mercanti sino ai preti, e di venditori ambulanti, oltre alle elegantissime *oiran* e *tayū* in trasferimento da una casa da tè all'altra accompagnate dalle piccole assistenti e dagli inservienti con le lanterne – rappresentò una fonte inesauribile di soggetti per gli artisti dell'ukiyo-e, che d'altro canto spesso frequentavano quei luoghi insieme ai loro editori. Rotoli orizzontali spesso narravano attraverso una sequenza di immagini dipinte il percorso che portava a Yoshiwara (cat. III.1), a piedi o in portantina lungo l'argine Nihonsutsumi o con il traghetto via fiume, e intanto si offrivano all'osservatore vedute sulle mete celebri (*meisho*) e le attrazioni lungo il tragitto: un tempio, un santuario, un ponte, fino ad arrivare al portone d'entrata del quartiere (cat. III.2) varcato il quale valevano solo le regole del piacere anche per chi portava le due spade al fianco.

Il termine *bijinga* implica certo la produzione di ritrattistica femminile a figura intera, a partire dalla prima scuola Kaigetsudō, conosciuta per le sue donne scalze dalle proporzioni imponenti e avvolte a spirale su se stesse in kimono floreali dalle linee di contorno nere spesse e fluide, fino alle beltà della fiorente scuola Utagawa che nel tempo cambiano a seconda dei maestri, diventando ora esili e allungate, ora possenti e geometriche, sempre però specchio del loro tempo, della moda del momento, ma si confermò con i ritratti a mezzo busto *ōkubie* più introspettivi di Utamaro, che decise di mostrare le più belle cortigiane delle case da tè più famose di Edo esplorandone il carattere, esibendole in momenti di intimità durante il trucco allo specchio, dopo il bagno con i ciuffi di capelli arruffati, le vesti scompigliate, pensierose. E così fece Kunisada nella bellissima serie di ritratti di cortigiane durante le loro attività nelle varie ore della giornata (cat. III.16-22). Il tema di beltà si allargò ulteriormente con artisti come Kikugawa Eizan (1787-1867) (cat. IV.20) e Keisai Eisen (1790-1848) (cat. I.7, III.14-15), ad esempio, che scelsero di ingigantire le proporzioni delle loro bellezze, che andavano a riempire a filo le stampe di formato verticale a pilastro che imitavano i rotoli dipinti da appendere (*kakemonoe*). Altri artisti ricorsero a composizioni di grande formato orizzontale come trittici e pentittici che esaltavano l'eleganza di kimono, accessori, tessuti e motivi decorativi, acconciature e movenze, sviluppando in movimentate scene di gruppo paesaggi e attività stagionali o giornaliere.

Di fatto, il ritratto di beltà femminile divenne un modo per rappresentare con eleganza locali alla moda, locande e ristoranti (cat. V.11), feste e pellegrinaggi in occasione di festival presso templi e santuari (cat. V.1-4), intrattenimenti lungo le strade, botteghe e bagni pubblici (cat. V.8), in questo caso con un tocco di voyeurismo, passatempi e svaghi con giochi e giocattoli – una donna con un bambino si diletta con un visore ottico (*nozoki megane*) in forma di teatrino (cat. IV.4), uno di

quegli strumenti entrati in Giappone dall'Europa a inizio Settecento che permise la nascita di stampe prospettive appositamente create per essere guardate attraverso la lente e godere di una prospettiva aumentata – e poi ancora scene con piccoli animali da compagnia (cat. IV.17-23). Non mancano scene di bellezze femminili appartenenti alla classe aristocratica e cittadina, ma anche parodie di antiche storie di corte in chiave contemporanea (cat. IV.6), spesso scelte per ovviare alla censura, che vietava di menzionare le grandi cortigiane delle case da tè: giovanette con i kimono con le maniche svolazzanti (*furisode*) colte in momenti stagionali, durante le gite in portantina per la fioritura dei ciliegi (cat. IV.9), la raccolta dei cachi in autunno (cat. IV.8), mentre si godono la frescura estiva della sera (cat. IV.11-12, VI.15), raccolgono le conchiglie sulla battigia (cat. IV.10) o giocano a palle di neve in inverno (cat. IV.7), durante una battuta di caccia col falcone (cat. IV.15) o una gara di tiro con la cerbottana (cat. IV.14), senza tralasciare di cogliere anche momenti più privati sotto la leggera zanzariera al risveglio il mattino (cat. V.9), mentre si stende il bucato (cat. V.10), si legge una lettera o un libro (cat. I.6-7, III.10-11).

Da una parte attraverso la bellezza si raccontano la quotidianità della vita, l'evoluzione degli usi e dei costumi di un'epoca durata oltre duecentocinquanta anni, dall'altra dietro l'immagine femminile si innesta un ulteriore tema che è quello dell'educazione e della cultura nonché della censura.

Sono infatti tantissime le stampe che rappresentano giovani donne impegnate nelle arti, le cosiddette "quattro arti" o talenti che, secondo il modello cinese classico adottato anche dal pensiero educativo giapponese, equivalgono alla preparazione di un individuo colto, considerabile come letterato (*bunjin*, dal cinese *wenren*). Il termine che le indica in giapponese, *kinkishoga* (cat. I.1-4), è composto da quattro caratteri cinesi che fanno riferimento al saper suonare uno strumento a corda (*kin*, dal cinese *qín*, si riferisce alla cetra *gǔqín*, strumento dei letterati, ovvero a quello conosciuto in Giappone come *koto*, anche se il termine oggi indica tutti gli strumenti a corda); alla capacità nel gioco da tavolo di strategia (*ki*, dal cinese *qí*, oggi conosciuto come *wéiqí*, in giapponese tradotto come gioco del *go*); all'abilità nella calligrafia (*sho*, dal cinese *shū*) e nella pittura (*ga*, dal cinese *huà*), ovviamente a pennello con l'uso di inchiostro. Se ne trova riscontro per la prima volta in un testo dedicato alla calligrafia di epoca Tang compilato da Zhang Yanyuan, il *Fashu Yaolu*, che si accompagnava a testi che enunciavano le qualità della pittura. A questo concetto si integra quello delle sei arti, fondamentali per il modello di educazione confuciana, che formulano le capacità che deve possedere un individuo considerato saggio e quindi retto e socialmente responsabile: la conoscenza dei cinque tipi di rituali, dei sei stili di musica e danza, delle cinque discipline del tiro con l'arco e dell'equitazione, delle sei discipline della calligrafia, dei sei campi della matematica.

Dalle immagini del mondo fluttuante non emerge solo l'effimero del mondo dell'intrattenimento, ma si rivela un substrato culturale sostenuto anche dalla letteratura, dalla diffusione dell'educazione, dalla conoscenza dei classici che intride anche gli svaghi: si pensi al bellissimo gioco dell'*utagaruta* (cat. IV.34), dove i partecipanti in gara erano tenuti a riconoscere i versi di una poesia tratta dall'antologia *Hyakunin issū* (*Cento poesie per cento poeti*) pescata tra i mazzi di carte dipinti con le figure dei poeti e calligrafate con parte dei versi poetici. Si vedono beltà con strumenti musicali tra le mani, impegnate in intrattenimenti durante i banchetti (cat. V.11) ma anche in situazioni più private (cat. I.15-17), beltà che leggono e si dedicano alla calligrafia, che ammirano dipinti o dipingono esse stesse (cat. I.1, 5) o che praticano l'arte dell'arrangiamento floreale (*ikebana*) (cat. III.13). Certo dietro a questa raffinatezza di donne colte e talentuose, impegnate spesso nell'educazione di bambini, si nasconde l'escamotage morale e moralistico utilizzato da editori e artisti per eludere la censura del governo Tokugawa sul tema *bijin*, ma è anche vero che la società di epoca Edo era tra le più alfabetizzate e la diffusione della tecnica di stampa, insieme alla crescita esponenziale degli atelier dedicati alla produzione di immagini, contribuì ulteriormente a rendere omogenea la conoscenza sul territorio nazionale di usanze, mode e luoghi altrimenti ignoti.

Il filone cosiddetto dei luoghi celebri (*meisho*) che esplose nella prima metà dell'Ottocento, con le serie dedicate alle vedute del Fuji e delle stazioni di posta lungo le vie del Tōkaidō e del Kisokaidō che collegavano Kyoto e Edo, della capitale orientale di Edo ma anche di Kyoto e delle province del Giappone, di cui i due maestri Katsushika Hokusai (1760-1849) e Utagawa Hiroshige (1797-1858) sono i massimi rappresentanti anche se non gli unici, fu importante per diffondere un'idea unitaria di paese anche tra chi dalla provincia non avrebbe mai viaggiato fino alla capitale. Va tenuto presente che i viaggi erano permessi dal governo solo per motivi specifici legati al proprio rango o per pellegrinaggio, un espediente quest'ultimo spesso usato proprio per potersi mettere in movimento e un momento atteso anche dalle donne, a cui era perlopiù proibito spostarsi. I luoghi rappresentati nelle stampe divennero dei cliché, ciascuno identificabile per una peculiarità: la bellezza della natura in una determinata stagione, i ciliegi, gli aceri, una cascata o un laghetto, un'attrazione architettonica come un ponte, un tempio o un santuario, un buon ristorante, una locanda ben servita, la presenza di un fiume facilmente guadabile quando i signori feudatari delle lontane province si mettevano in viaggio con il loro sontuoso corteo per raggiungere Edo e portare gli omaggi allo shōgun. Anche questo ci viene raccontato dalle silografie dell'ukiyo-e, dando conto di quanto questi spostamenti dei *daimyō*, obbligati dagli editti governativi a risiedere per periodi alternati a Edo e in provincia, mettessero in movimento una quantità di genti, animali e merci che diventarono la vera spinta all'urbanizzazione e alla crescita delle vie di transito e delle relative stazioni di posta.

Le vedute continuarono a essere riproposte in modo pressoché standardizzato, similmente a cartoline, dai maestri delle varie scuole ukiyo-e, rispondendo prima a un mercato interno che le ricercava e poi, sul finire dell'Ottocento, a un mercato anche estero, quando il paese si riaprì agli scambi con le potenze straniere a partire dal 1854 dopo un lungo periodo di limitazioni nelle relazioni internazionali. La forzatura della flotta americana del commodoro Perry si portò dietro la firma quasi obbligata di una serie di trattati di amicizia e commercio con la maggior parte dei paesi occidentali e l'apertura dei porti principali oltre quello di Nagasaki, che aveva funzionato come unico punto di comunicazione durante l'epoca Edo. Yokohama, il porto più vicino a Edo, divenne l'area di attracco principale, sviluppandosi in una grande città di stampo occidentale dove ogni merce era venduta e acquistata dai primi viaggiatori occidentali residenti in Giappone nei tanti negozi di *curiosity* testimoniati nei diari di gran parte di loro.

Le opere ukiyo-e proposte in questo volume sono anche testimonianza di questo momento di grande cambiamento politico, economico e sociale del Giappone, quando l'epoca samuraica e la classe con tutti i suoi privilegi furono smantellate per ripristinare il potere imperiale nel 1868 con la Restaurazione Meiji ed Edo fu ribattezzata Tokyo, diventando sede della residenza imperiale costruita sulle rovine del castello di Edo, di cui oggi si possono visitare i giardini.

Fu allora nuovo governo Meiji a invitare specialisti ed esperti dai vari paesi per formare le prime figure professionali giapponesi inseguendo il modello occidentale. Il Regno d'Italia, che siglò l'accordo di amicizia e commercio con il Giappone nel 1866, fu chiamato a istruire l'ambito delle arti e della grafica e inviò in Giappone l'architetto Giovanni Vincenzo Cappelletti, il pittore Antonio Fontanesi, lo scultore Vincenzo Ragusa, il grafico e disegnatore Edoardo Chiossone, che ottennero l'incarico come *oyatoi gaikokujin*. A loro potremmo aggiungere tanti altri nomi di viaggiatori e diplomatici italiani giunti in Oriente al seguito di navi militari e mercantili, di missioni e ambasciate, chi con brevi residenze chi spendendo lì il resto della vita o quasi intraprendendo attività commerciali di vario genere. Ricordiamo tra i collezionisti di alcune opere qui presentate il primo console Cristoforo Robecchi ed Enrico di Borbone conte di Bardi, ma anche le figure di Felice Beato e Adolfo Farsari, che diedero un enorme contributo in termini artistici alla diffusione della fotografia colorata a mano, che si insinuò sui binari già tracciati dall'ukiyo-e diventandone un prolungamento. Certo è che se da una parte contribuirono a formare il nuovo Giappone, dall'altra la loro conoscenza

prolungata della cultura giapponese, la rete di persone a cui erano agganciati sul territorio e il desiderio di portare a casa quei prodotti delle arti così distanti e renderli fruibili in patria, seppure in modo diverso, hanno permesso la creazione dei primi e più importanti nuclei delle collezioni orientali in Italia.