

HOKUSAI

SULLE ORME DEL MAESTRO

12 ottobre 2017 - 14 gennaio 2018
Museo dell'Ara Pacis



Rossella Menegazzo

Hokusai ed Eisen. Sulle orme del maestro

“dall'età di novant'anni continuerò a migliorare il mio stile pittorico. Quando avrò raggiunto i cento il mio unico desiderio è stravolgere la mia arte. Chi di voi gentili signori vivrà abbastanza a lungo capirà che con queste parole non mi sono sbagliato.” “Scritto dal vecchio Manji, già Hokusai”, *Manuale illustrato del colore (Ehon saishiki tsū)*, 1848¹

L'interesse verso l'opera di Katsushika Hokusai (1760-1849), maestro indiscusso dell'ukiyo-e, sembra non sentire crisi e registrare anzi nel tempo una crescita tanto in patria quanto a livello internazionale. Le sue serie più importanti legate in particolare al tema del paesaggio e delle località celebri (*meisho*), ma anche ai soggetti di beltà (*bijin*), di attori (*yakusha*), di fantasmi e animali e piante (*kachō*) hanno riscontrato un successo di pubblico tale sin dalle prime pubblicazioni da stimolare gli editori, committenti e sponsor di questa attività a uscire sul mercato con edizioni e prodotti sempre nuovi. Si trattava di un vero e proprio business dell'arte e ciò è provato dal fatto che la matrice di legno, incisa sulla base del disegno del maestro, veniva sfruttata fino a quando non si era consumata, con tirature di centinaia di pezzi, modificandone i colori fino a renderli sempre più ridotti in numero per salvaguardare l'investimento economico. Di lì a poco, la popolarità di queste immagini, coloratissime e facilmente fruibili, che rispondevano ai gusti della nuova classe emergente cittadina (*chōnin*) di epoca Edo (1603-1868) illustrando le mode del tempo, sconfinò conquistando il pubblico europeo non appena i porti giapponesi furono forzatamente aperti al commercio con le potenze mondiali dall'arrivo della flotta americana guidata dal commodoro Matthew Perry nel 1854. La seconda metà dell'Ottocento fu segnata in Europa dal boom delle giapponeserie d'importazione: kimono, lacche, ceramiche, armi e armature e naturalmente dipinti su rotolo e paravento, silografie policrome, libri stampati e in seguito fotografie dipinte a mano, tutti manufatti di quell'Estremo Oriente che si andava scoprendo, desiderabili e ricercati al punto da farne collezione o uso quotidiano. Una moda che sfociò nel fenomeno che oggi conosciamo come *japonisme* e che toccò l'Europa trasformandone le usanze a livello superficiale e l'arte in profondità. La rivoluzione tecnica ed estetica testimoniata dalle opere di impressionisti e post-impressionisti, così come dal numero di collezionisti e mercanti che si specializzarono nella vendita di immagini soprattutto a Parigi, guardava al Giappone e furono proprio le silografie policrome e le pagine di manuali illustrati, prodotti in quantità a partire dal Seicento, a rappresentare l'oggetto e la fonte di ispirazione principale. Certo, come spiega bene Donatella Failla nel suo saggio (p. 31), il nome di Hokusai diventò da subito un punto di riferimento per la qualità delle composizioni, l'originalità e la varietà dei suoi soggetti, tanto da aggiudicarsi la prima monografia dedicata a uno di questi artisti; ma la crescita della sua fama ha in parte oscurato i numerosi altri pittori attivi in Giappone nello stesso periodo e il successo che questi avevano in patria, offrendo una visione quantomeno distorta di quel mondo pullulante di illustratori che caratterizzava Edo. Si accenna sempre a Hiroshige quale maestro del paesaggio e a Utamaro quale maestro del ritratto di beltà accanto a Hokusai, ma il nome di Eisen in Occidente è noto a pochi. Eppure almeno una delle sue cortigiane fa parte del nostro immaginario già dall'Ottocento ed è divenuta un'icona di bellezza femminile di epoca Edo nonostante se ne ignori l'attribuzione. Si tratta dell'imponente cortigiana a figura intera che indossa un kimono nero con motivo di drago e nuvole dipinta a olio per mano di Van Gogh nel 1887 e che l'artista inserì anche come parte della

Con la collaborazione di



Con il Patrocinio di



Organizzazione



Con il contributo tecnico di



Media Partner



Catalogo



composizione di stampe ukiyoe, tra cui alcune vedute classiche di Hiroshige, che fanno da sfondo al *Ritratto di père Tanguy*, realizzato nello stesso anno (fig. 1). Sempre la stessa opera di Eisen era stata utilizzata l'anno precedente come immagine di copertina della rivista a colori "Paris Illustré. Le Japon" (a. IV, nn. 45-46, 1 maggio 1886; fig. 2), da cui senza dubbio Van Gogh prese ispirazione. È curioso infatti notare che sia questa sia le versioni di Van Gogh sono specchiate, con la cortigiana voltata verso sinistra (fig. 3) anziché verso destra come è in originale (fig. 4). La rivista con il numero speciale dedicato al Giappone vendette circa venticinquemila copie e contribuì fortemente alla diffusione del giapponismo, grazie anche alla collaborazione del mercante d'arte Hayashi Tadamasa (1853-1906), allora residente a Parigi, che fece conoscere diversi artisti ukiyoe, tra cui Hokusai, Toyokuni, Utamaro, Kyōsai ed Eisen. Oggi quell'entusiasmo sembra non essersi esaurito, e mentre decine di mostre monografiche su Hokusai e sul giapponismo continuano a susseguirsi a livello internazionale contribuendo ad alimentarne ulteriormente il mito, soprattutto attraverso la sua iconica "Grande Onda" che in questa mostra possiamo ammirare in ben due differenti versioni (cat. I.1.3-4), poche sono le occasioni di riflessione su quanto abbiano influito la figura eccentrica e l'arte di Hokusai sulla produzione contemporanea giapponese di epoca Edo. Come si diceva, il successo di tante serie disegnate da Hokusai fu immediato e se si guarda anche alla mole di lavori realizzati durante la sua lunghissima carriera, durata una settantina d'anni, si contano circa tremila silografie policrome, duecento libri illustrati e circa mille dipinti, oltre a centinaia di disegni e schizzi preparatori.ⁱⁱ Va anche tenuto conto, in quest'ottica, che il processo creativo di stampe policrome prevedeva la presenza di un'équipe specializzata di cui faceva parte l'artista che preparava il disegno, ma non solo: vi era l'editore, senza dubbio la figura più importante, che sosteneva economicamente il progetto, ne definiva la forma e la dimensione e immetteva l'opera nel mercato; l'intagliatore, dalla cui abilità nel riportare sulla matrice di legno di ciliegio le linee del disegno dell'artista dipendeva gran parte della qualità finale della stampa, e lo dimostrano le lettere rimaste di alcuni artisti che richiedevano all'editore l'uno o l'altro intagliatore per la particolare bravura nell'incidere i nasi o i capelli di beltà,ⁱⁱⁱ e non ultimo lo stampatore, che inchiostrava la matrice, una diversa per ogni colore proposto dall'artista a completamento dell'immagine, ottenendo secondo la sua sensibilità effetti di sfumato (*bokashi*) nel colore o di goffrato con la sola pressione della matrice a secco sul foglio. Tutte queste professioni segnavano il successo o il fallimento di una serie, ma rappresentarono anche la rivoluzione nel mercato dell'arte giapponese che rifletteva il profondo cambiamento sociale, politico ed economico in atto. A partire dal 1603, infatti, con Tokugawa Iyasu, grande condottiero che realizzò l'unificazione del Giappone completando l'opera degli avversari Oda Nobunaga e Toyotomi Hideyoshi e ponendo fine all'epoca di battaglie sanguinose che aveva dilaniato per secoli il paese, Edo (l'attuale Tokyo) fu scelta come capitale amministrativa dello *shōgun* diventando nel giro di un centinaio d'anni la città più popolosa al mondo e il polo culturale più importante del Giappone. Da Edo dipendeva tutta l'amministrazione dell'arcipelago, diviso in circa duecentosessantaquattro feudi comandati da signori (*daimyō*) che rispondevano direttamente al "governo della tenda" (*bakufu*) recandosi ad anni alterni nella capitale per risiedervi e portare gli omaggi allo *shōgun*: un sistema (*sankinkōtai*) ideato da quest'ultimo che permetteva di controllare l'autonomia economica dei poteri periferici indeboliti dal dispendio continuo di denari e risorse umane negli spostamenti dalle province a Edo e dalla necessità di sostenere anche la residenza per sé e il proprio seguito nella capitale, oltre che nel proprio feudo. Un sistema che di contro giocò a favore della classe più disprezzata dalla società neoconfuciana, quella dei mercanti, considerati parassiti perché non produttivi ma sfruttatori dell'attività altrui per arricchirsi.^{iv} Furono essi infatti a costituire il cuore del ceto cittadino (*chōnin*), che andava sviluppandosi sulle spalle dei samurai, sempre più burocratizzati nei due secoli e mezzo di governo pacifico dei Tokugawa, rispondendo alle nuove esigenze del crescente spostamento di genti da un capo all'altro del paese reso possibile dal veloce sviluppo delle vie di comunicazione e delle città. La nuova produzione artistica a stampa, ma non solo, fu parte essa stessa di questo processo che vide un'esplosione di infrastrutture urbanistiche, ricettive e di intrattenimento: ponti, traghetti, locande, ristoranti, stazioni di posta, negozi di prodotti alimentari tipici, botteghe artigianali, case da tè e quartieri di piacere, teatri e servizi annessi a questi luoghi di svago che ottennero sempre maggior attenzione e spazio nella vita cittadina dell'epoca. È chiaro che in questo contesto anche la produzione e la fruizione di immagini doveva cambiare: non solo aumentava la richiesta di illustrazioni di quei luoghi che andavano di moda, di cui si era frequentatori o che si voleva visitare, e che senz'altro si desiderava portare a casa come ricordo,

ma andavano anche affermandosi soggetti diversi che erano specchio degli interessi e dei gusti della classe emergente “borghese” e non più dell’aristocrazia di spada. Non si trattava più di manifestare il potere tramite grandi pitture su pareti scorrevoli e paraventi con sfondi in foglia d’oro e soggetti imponenti, per riempire stanze di castelli e residenze, ma di godere di piccole immagini che illustrassero i piaceri e quanto di imperdibile c’era nella vita quotidiana. La curiosità prima si estese fino a includere tutte le categorie del popolo, le sue attività e le varie zone delle città, come si evince dalle prime pitture di genere dell’inizio del XVII secolo su paravento del tipo *Vedute dentro e fuori la capitale (Rakuchū rakugai zu)*, poi, come è ovvio, si diede sempre più spazio al mondo frivolo e seducente dei teatri e delle case da tè. Le prime grandi scuole dell’ukiyo-e erano specializzate nei ritratti di attori di teatro kabuki (*yakushae*) e di beltà femminili (*bijinga*), generi che continuarono a rappresentare nel tempo una grossa fetta di mercato delle “immagini del Mondo Fluttuante”, dato che rappresentavano i volti e i nomi più noti dell’epoca, i beniamini del popolo, gli ideali di bellezza a cui tutti aspiravano anche se irraggiungibili. Ne sono prova le numerose stampe policrome e i dipinti su rotolo a tema femminile di tantissimi maestri ukiyo-e messi a confronto nella II sezione “Beltà alla moda” (cat. II.1-II.1.10a-b, pp. 197-263): Eisen, Hokusai e i suoi allievi Katsushika Hokumei (attiva tra il 1804 e il 1830) (cat. II.9), Teisai Hokuba (1771-1844) (cat. II.2, II.7), Ryūryū kyo Shinsai (attivo tra il 1799 e il 1823) (cat. II.10) Gessai Utamasa (1787-1864) (cat. II.11). Ma mentre i soggetti sono omogenei, in qualche modo codificati, trattandosi di cortigiane e geisha delle case da tè e dei ristoranti più famosi di Yoshiwara o di donne di alta classe, lo stile con cui vengono rappresentate cambia completamente a seconda dell’artista e del periodo. Le beltà dei quartieri di piacere sono riconoscibili per le vesti sovrapposte, i kimono e i soprakimono dai colori sgargianti decorati con motivi sfarzosi, geometrici e ispirati alla natura, adatti alla stagione, alla giornata, alla festività che la stampa o il dipinto volevano celebrare, che spesso lasciano intravedere sensuali tocchi di seta rossa sgargiante della sottoveste interna all’altezza dello scollo, delle maniche e del bordo inferiore, un colore vietato dalle leggi suntuarie emesse dal governo perché simbolo del lusso di cui si circondavano i *chōnin* e della minaccia che ciò comportava per lo shogunato. Le cortigiane dei quartieri di piacere le si riconosce per l’*obi* legato sul davanti, mentre le geisha per le lunghe maniche (*furisode*) simbolo della giovane età oltre che dello stato nubile. I capelli sono raccolti e arricchiti con spilloni e pettini per lasciare la nuca scoperta, sulla quale talvolta si intravede il trucco bianco a forma di coda di rondine che copriva anche il volto, mentre il rosso *beni* era applicato alle labbra con un tocco di verde sovrapposto, soprattutto nel caso delle beltà di Eisen. Sono ritratte a figura intera e colte in un momento di attività, mentre leggono una lettera o in procinto di camminare sugli alti *geta* di legno in parata lungo la via centrale Nakanochō di Yoshiwara (*dōchū*); come si vede nelle cortigiane di Hokusai, ad esempio, con il dragone (cat. II.5) che sale verso l’alto sull’*uchikake*, segno che il dipinto è stato realizzato nell’anno del Drago, con il kimono riccamente decorato nel caso della cortigiana dipinta su ventaglio con tratti d’inchiostro rapidi ed espressivi (cat. II.4), o con in braccio un cagnolino (cat. II.11) come quella dipinta dall’allievo Gessai Utamasa che rivela un interesse per la pittura a inchiostro (*suiboku*), oltre che per il colorismo che ne rende lo stile indipendente dal suo maestro. Qualunque sia l’azione in essere, ciò che conta è la posizione del corpo, pensata per mettere in risalto la sensualità dei movimenti, la raffinatezza dell’abito e degli *obi*. Molte sono anche le figure singole assise, intente in attività quotidiane, di svago e intrattenimento, come la beltà rarefatta di Ryūryūkyo Shinsai, che circondata dallo strascico del suo soprakimono (*uchikake*) con il candido volto rivolto verso il cielo guarda la luna, e i gruppi, preferibilmente in composizioni di tre figure, similmente disposte nello spazio, come è ben visibile nei dipinti di Hokusai (cat. II.1, II.3) e di Hokuba (cat. II.2). Questi ultimi, peraltro, oltre a una composizione simile, rappresentano anche lo stesso soggetto di beltà durante la raccolta delle conchiglie in riva al mare: la diversità di mano del maestro e dell’allievo si scorge soprattutto nella forma dei volti, di solito allungati e per questo definiti a “seme di melone” in Hokusai, più grandi in Hokuba, che mostra in particolare nella raffigurazione del paesaggio circostante anche tratti originali dovuti alla sua formazione classica Kanō precedente allo studio dell’ukiyo-e. La cosa più interessante è però l’approccio completamente nuovo di Eisen al tema di beltà, che ne segnò il successo. Eisen non è allievo diretto di Hokusai, ma in diversi passaggi della sua autobiografia *Scritti di un vecchio senza nome (Mumeiō zuihitsu, 1833)* ammette senza indugio e in modo esplicito che Hokusai rappresenta per lui il punto di riferimento assoluto in pittura anche rispetto al suo vero maestro Eizan (si veda il saggio di Tanabe Masako, pp. 44-45). Tuttavia, con un ventennio di differenza rispetto alla

produzione di Hokusai, Eisen porta questo genere verso altre direzioni. Produce dipinti e silografie in cui il ritratto della beltà diventa imponente, riempiendo con i suoi abiti in primissimo piano il foglio nel caso di stampe sciolte, o sviluppandosi e ripetendosi nei tre fogli nel caso dei trittici. Gran parte dei *bijinga* di Eisen fu realizzata nell'era Bunsei (1818-1830) e tra le opere principali del primo periodo vi sono i ritratti a mezzo busto (*ōkubie*, lett. "grandi colli o grandi volti") con cui Eisen affermò la sua originalità a partire dagli anni 1821-1822, dopo che questo genere, insieme a tutta quella produzione che sosteneva la fama di attori e cortigiane, venne severamente vietato nel 1800 da decreti governativi. I temi sono quasi sempre legati a Yoshiwara e alle sue beltà, ma Eisen riesce a darne una lettura continuamente diversa e originale anche in forma di parodia, come ne *I sette saggi del quartiere di piacere [Yoshiwara]* (cat. II. 15-20), dove le cortigiane rappresentano i sette saggi (è interessante qui notare al paragone le due versioni della silografia *Tagasode della Daimonjiya* (cat. II.19-20) realizzate sfruttando la stessa matrice ma con l'applicazione di colori diversi). Altre serie quali *Dodici paesaggi di beltà moderne* (cat. II.33-36) e *Beltà alla moda del Mondo Fluttuante al paragone* (cat. II.21-22) utilizzano il ritratto in primo piano del volto (*ōkubie*) di cortigiane, giocando su loro piccoli movimenti delle mani, le pupille che guardano una in basso verso il naso e l'altra esternamente verso la coda, il verde applicato sul labbro inferiore, i grandi spilloni delle acconciature che le incoronano. Non mancano i riferimenti alla mondanità e alle festività che scandivano l'anno e le stagioni, esplicitamente come nella serie *Quattro stagioni nei quartieri di piacere. Eventi a Yoshiwara* (cat. II.23-25), dove il kimono di Koimurasaki è ricamato con un grande drago che sale dalle onde come motivo di buon auspicio per il nuovo anno, o anche semplicemente attraverso i motivi decorativi spettacolari di queste dee di bellezza: l'*uchikake* che avvolge Usugumo (cat. II.26) nel suo struscio serale, accompagnata dalle due piccole assistenti al fianco, parla d'autunno, con la bianca luna piena sopra la distesa di erbe delle pampas (*susuki*). I ricchi elementi decorativi dei tessuti e la sensazione quasi tattile caratterizzano anche le immagini erotiche di Eisen, al pari di quelle di Hokusai, che costituiscono una piccola sottosezione al gruppo delle beltà femminili. Si tratta delle cosiddette "immagini pericolose" (*abunae*), maliziose, che lasciano intuire la scena amorosa senza esplicitarne l'aspetto sessuale, come è invece tipico delle stampe erotiche (*shunga*). Figure intrise di delicatezza e sensualità come quelle di grande dimensione dell'album di Eisen (cat. II.1.7a-n), con alcune stampe mostrate anche in fogli sciolti, ma anche rappresentazioni che sfociano nell'erotismo più esplicito se non addirittura nella fantasia pruriginosa, come nel celebre foglio di libro illustrato di Hokusai "Piovre e pescatrice di *awabi*" (cat. II.1.10a), che solo l'abilità e la profonda ironia del maestro potevano rendere tanto accattivante e priva di cattivo gusto. Ma Eisen, come Utamaro, è pregevole anche per i suoi trittici e le scene di ampio respiro che sembrano catturare l'attimo come in uno scatto fotografico di gruppo, preciso nei particolari non solo del vestiario ma anche del mobilio e degli oggetti di corredo come l'arrangiamento del *tokonoma*, i tavolini di servizio, i set in lacca da fumo, gli strumenti musicali, le stoviglie. Tutto parla di cose alla moda, proprio come in una rivista di oggi di *life style*, e in qualche modo riprende, anche se in uno stile molto più barocco, la meticolosità e l'attenzione di Hokusai nelle sue scene di paesaggio. Notevoli le silografie in solo inchiostro blu (*aizurie*), che anche Hokusai sfruttò nella sua prima versione delle *Trentasei vedute del monte Fuji*, non appena il "Berlin blue" (*berorin ai*) arrivò in Giappone alla fine degli anni venti dell'Ottocento. Eisen sviluppò al massimo la qualità delle gradazioni tonali del blu di Prussia nel grande formato del trittico e nelle stampe per ventaglio rotondo (*uchiwae*) a partire dal 1830, anche se per le opere create nel corso degli anni dell'era Tenpō (1830-1844) utilizzò matrici realizzate precedentemente tra il 1818 e il 1830. Hokusai invece utilizzò il *berorin ai* tra il 1831 e il 1834, nei suoi capolavori di paesaggio, nelle vedute del monte Fuji, nelle serie *Viaggio tra le cascate giapponesi* e *Vedute insolite di famosi ponti giapponesi di tutte le province*, naturalmente insieme agli altri colori, ottenendo però un effetto di brillantezza negli elementi di acqua e cielo e una raffinatezza tramite la tecnica del *bokashi* mai visti prima. Gli anni trenta dell'Ottocento segnarono l'apice nella produzione di immagini dei luoghi celebri (*meishoe*) in generale, con le serie divenute l'emblema stesso dell'*ukiyo*. Ed è proprio in questo momento che le carriere dei due eccentrici Hokusai ed Eisen si incrociarono, come testimoniato nelle opere della I sezione "Meishoe", che dimostrano non solo un interesse per i costumi e l'aspetto esotico di territori lontani, come per esempio la serie *Otto vedute delle isole Ryūkyū* di Hokusai del 1832 circa, ma anche la ricettività di questi artisti verso gli stimoli esterni e le novità tecniche e scientifiche provenienti dall'Europa che trovarono applicazione nelle stampe prospettiche (*ukie*).^v Grande spazio viene ovviamente

dato alla serie capolavoro di Hokusai, le *Trentasei vedute del monte Fuji*, in cui protagonista indiscusso è la montagna sacra, sia quando viene rappresentata come soggetto unico sia quando è inserita in una veduta celebre da cui si può ammirare in lontananza la sua solenne forma. Hokusai incorpora come tema principale l'azione umana quotidiana, descritta in modo vivido e vivace, e una spazialità drammatica. In primissimo piano, ma decentrato rispetto al centro dell'immagine, c'è l'uomo, che lavora, si diverte, immerso nel paesaggio di una qualche provincia riconoscibile per un particolare luogo, ponte, scoglio, monte, fiume, per la presenza di una locanda, una casa da tè, un tempio o un santuario, o per uno scorcio da cui si può cogliere in lontananza la silhouette del monte Fuji. Una presenza costante, un punto di riferimento che segna il limite tra l'umano e il sacro ma che trasmette anche una prima consapevolezza di unità nazionale sotto il simbolo del Fuji. Hokusai studia le sue composizioni secondo linee di forza precise, lasciando tra il soggetto in primissimo piano e il lontano monte Fuji uno spazio decorativamente pieno, ma allo stesso tempo libero e vuoto (*yohaku*) per lasciare libertà di interpretazione all'osservatore. L'altro capolavoro sullo stesso soggetto, controparte in solo inchiostro nero e dimostrazione del genio e della fantasia di Hokusai, sono i tre volumi *Cento vedute del monte Fuji* usciti nel 1834 (vol. 1), 1835 (vol. 2) e dopo la sua morte nel 1849 (vol. 3).^{vi} L'importanza del soggetto del monte Fuji, *meisho* assoluto, è sottolineata anche da due rotoli dipinti messi a confronto qui per la prima volta (figg. 5-6): uno di Hokusai,^{vii} mai esposto prima in Italia (cat. I.1.1), e l'altro di uno dei suoi allievi più dotati, Totoya Hokkei (cat. I.1.2). Da una parte si legge il legame compositivo che persiste tra maestro e allievo, dall'altra la diversità nella pennellata e nella stesura del colore: in Hokusai leggera e realizzata in punta di pennello nella resa delle distese di coltivazioni di tè ai piedi del monte, similmente alla tecnica usata per il bosco nella famosa stampa del "Fuji rosso"; più carica e simile alla pittura a inchiostro nell'opera di Hokkei. In entrambi si trova comunque la conferma della grandezza e della sacralità del soggetto, oltre che un tono poetico e simbolico. Nel 1835 Hokusai aveva ormai raggiunto il massimo del successo nella produzione di silografie policrome e pian piano abbandonava il mondo della produzione di massa (anche a seguito dell'insuccesso della serie *Cento poesie per cento poeti in racconti illustrati della balia* dello stesso anno rimasta incompleta)^{viii}, per dedicarsi al genere della pittura che seguì fino agli ultimi giorni della sua vita.^{ix} Eisen, forse proprio sulla scia della popolarità raggiunta da Hokusai, e stimolato dalla sua abilità artistica, ma anche approfittando della sua decisione di lasciare la produzione di stampe, scelse di passare al soggetto di paesaggio ancora molto in voga. Il mercato chiedeva e gli editori e i loro artisti rispondevano con vedute della città con i suoi fiumi, laghetti, ponti, templi e santuari, ristoranti e case da tè, ma anche le piccole isole, le spiagge e le cascate nei dintorni di Edo o nelle province più lontane, le stazioni di posta lungo le strade principali che collegavano Edo a Kyoto, il Tōkaidō lungo il mare e il Kisokaidō tra le montagne, oltre a tutte quelle bellezze naturali o artificiali di cui il Giappone è ricco e che si cominciavano a scoprire e ad apprezzare a seconda delle stagioni. È del 1824 la *Guida agli acquisti a Edo (Edo kaimono hitori annai)*, ma sono tantissimi anche i diari e le guide di viaggio illustrate pubblicate in questi anni, serie o scherzose, così come i giochi da tavolo con le caselle corrispondenti alle località celebri di una certa provincia o di un certo percorso disegnati da artisti di fama, in questo caso Hokusai o Eisen. Di particolare interesse per capire non solo il nuovo percorso artistico intrapreso da Eisen ma anche come queste produzioni si muovessero in sintonia e adattandosi ai tempi e alle scelte politiche è la cospicua serie intitolata *Gioco da tavolo delle cortigiane in parata. 53 parodie di Yoshiwara* realizzata in commemorazione del grande incendio dell'aprile del 1824 che aveva devastato Yoshiwara, probabilmente su commissione degli stessi locali del quartiere. I titoli riportano il nome della località celebre, raffigurata in un piccolo quadretto incorniciato, e il nome della cortigiana con la casa da tè di appartenenza, ritratta mentre svolge alcune piccole attività ma soprattutto nella sua pomposa eleganza: la prima stazione del Tōkaidō, Nihonbashi a Edo, da cui si vede il Fuji e il castello di Edo, è associata alla famosa Hanaōgi della Ō giya intenta nella lettura di una lettera con il contenitore aperto ai suoi piedi. Eisen dunque fonde i due generi di beltà e paesaggio associando a quest'ultimo non figure sognanti ma concrete, con i volti di grandi dimensioni, gli occhi attenti, le labbra spesso socchiuse e i corpi sepolti sotto voluminose masse di kimono che ne accorciano il collo e cadono sulle "spalle di gatto", come vengono definite dagli studiosi giapponesi^x le forme taurine delle donne di Eisen, sfuggendo così alle maglie della censura che vanno allentandosi a partire dagli anni venti. Nel 1835 Eisen fu chiamato a lavorare alla serie [*Sessantanove stazioni di posta del*] *Kisokaidō* che però non

completò lasciandola nelle mani di Hiroshige, mentre nel 1842 continuò nella fusione dei generi pittorici realizzando le cinquantacinque stampe della serie *Beltà delle stazioni del Tōkaidō* che rappresentano le cortigiane più famose delle case da tè al paragone con le cinquantatré località celebri della via del Tōkaidō. Naturalmente il primo piano è di nuovo per la bellezza femminile e il suo mondo. L'esilità e la morbidezza che si trovano in Hokusai e la sua scuola, seppur con i cambiamenti che il ritratto ha subito nei diversi periodi della sua carriera, lasciano spazio in Eisen alla monumentalità e a un certo realismo. Si trattava dello stesso anno in cui vennero emanati nuovi divieti che andavano a colpire proprio il mercato delle silografie policrome e chiunque fosse coinvolto con il mondo del piacere e dell'effimero: fu vietata la vendita di immagini che rappresentassero soggetti come attori, cortigiane e geisha riconoscibili e identificabili, fu limitato a sette o otto il numero di colori utilizzabili nelle silografie e fu fissato a sedici *mon* (paragonabili a pochi euro) il prezzo massimo di una stampa. In *Scritti di un vecchio senza nome* Eisen, senza nascondere, dichiara di ispirarsi a Hokusai facendo più volte riferimento alla sua arte. Si definisce suo successore, e che ne abbia studiato a fondo l'opera, lo stile, la composizione e la pennellata è evidente in molte silografie. Si ispira alle pagine fitte di schizzi dei quindici volumi di *Manga* di Hokusai, pubblicati a partire dal 1814 per insegnare la pittura ad amatori e professionisti, per illustrare i suoi manuali,^{xi} che difatti mostrano alcune pagine assolutamente identiche (cat. IV.1.1h, cat. IV.1.3); alcune vedute della sua serie sul Kisokaidō riprendono inequivocabilmente quelle riprodotte nel bellissimo volume illustrato dei luoghi celebri di Edo, *Azuma Asobi*; altre invece sono tratte dalle *Trentasei vedute del monte Fuji* di Hokusai. È il caso della *Veduta in lontananza della neve sul fiume Sumida a Edo (Edo Sumidagawa yuki no enkei)*, realizzata tra il 1830 e il 1844 (fig. 7) mantenendo inalterata la costruzione della *Veduta del tramonto presso il ponte di Ryōgoku dalla sponda del pontile di Onmaya* parte delle *Trentasei vedute del monte Fuji* di Hokusai (cat. I.1.17; fig. 8): il traghetto non solo è disegnato nella stessa posizione, ma è pressoché identico nella forma, così come si ripetono i tetti delle casupole nell'angolo in basso a sinistra, da dove il traghetto è partito, e i clienti saliti a bordo che mantengono le stesse posizioni, compreso l'ombrello aperto. Simile nella composizione è anche la veduta della *Cascata Sōmen*^{xii} (*Sōmen no taki*) (fig. 9), parte della serie *Luoghi famosi dei monti di Nikkō (Nikkōzan meisho no uchi)* del 1843-1846, che ricorda quella di Kirifuri (fig. 10) di Hokusai della serie *Viaggio tra le cascate giapponesi* del 1832-1833 circa: non si ritrova la vivacità dei colori di Hokusai e manca il blu di Prussia per via delle restrizioni emanate contro il mercato delle silografie, ma la forma delle striature dell'acqua, plastiche, la divisione in rivoli come una massa di capelli o di spaghettoni che partono dall'angolo in alto a sinistra e vanno aprendosi verso il basso, la presenza dei viaggiatori ai piedi della cascata e sul pendio a destra, oltre all'albero nell'angolo a destra, sono tutti elementi mantenuti inalterati e sfruttati a dieci anni di distanza. Il tema del paesaggio è affrontato nella III sezione "Fortuna e buon augurio" anche nella sua declinazione più raffinata dei *surimono*, una tipologia di stampa prodotta su commissione di circoli letterari, teatrali e di privati per divulgare messaggi di augurio, di invito, annunci di spettacoli e incontri a un pubblico selezionato e assiduo. I *surimono* di Hokusai sono opere raffinatissime a cui si dedicò soprattutto nella prima parte della sua carriera, tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento: quelli qui selezionati sono di grande formato orizzontale e sfruttano ancora una volta il soggetto dei luoghi celebri, in particolare lungo la via del Tōkaidō. Figure femminili esili ed eteree stampate con linee sottili e pochi colori e accompagnate talvolta da testi poetici o in prosa sono protagoniste insieme alle attrazioni locali: una bancarella di specialità del posto, la vista del castello o del monte Fuji, un ponte di grande passaggio. Anche Eisen utilizza per i suoi *surimono*, realizzati soprattutto negli anni venti nel formato piccolo quadrato *shikishiban*, soggetti legati alle specialità tipiche di determinati luoghi che probabilmente furono i committenti delle stampe, ma molti sono anche i simboli benaugurali e di buon auspicio tratti dalla natura e dalla tradizione shintoista popolare: la divinità Bente, la statuetta del bue *nadeushi*, il piccolo Fuji collocato sul tavolino o il dipinto appeso al *tokonoma*. Appartengono a questa categoria anche gli undici (di dodici) rotoli realizzati da Hokusai, esposti per la prima volta fuori dal Giappone, che se non sono veri e propri *surimono*, trattandosi formalmente di rotoli dipinti, sono sicuramente intesi come opera portafortuna senza tuttavia perdere il tocco canzonatorio caratteristico di Hokusai. La stessa ironia e lo stesso tono giocoso che caratterizza tutta la produzione pittorica di Hokusai anziano, quando si firma "il vecchio pazzo per la pittura" aggiungendovi anche l'età, anno dopo anno, e il soprannome Manji, simbolo portafortuna buddhista in forma di svastica rovesciata, o il sigillo di "Cento", intendendo gli anni a

cui aspirava, o di “Fuji”, nell’accezione scrivibile con i caratteri di “senza due, senza pari”. Hokusai era fervente credente del buddhismo Nichiren e devoto al sacro monte Fuji,^{xiii} per questo tante sono le opere che rappresentano pellegrini in scalata che vanno a raccogliere l’acqua sacra distillata dalle stalattiti delle sue grotte (cat. I.1.46), ma anche quelle, soprattutto in tarda età, che ritraggono animali mitologici o semidivini: draghi, leoni cinesi, tigri, carpe, tartarughe, gru come quelli esposti nella IV sezione “Catturare l’essenza della natura”. Animali dallo sguardo e dai lineamenti umani, con cui Hokusai si identifica diventando un tutt’uno con loro^{xiv} e ai quali sono associati significati benaugurali di forza, coraggio, perseveranza, longevità. Tutto ciò che Hokusai aveva già espresso nel colophon delle *Cento vedute del monte Fuji* a parole e sotto ogni forma d’arte nei suoi dipinti: dalla selezione dei soggetti alla scelta della firma e del nome d’arte fino al sigillo. Hokusai ed Eisen sono due personalità accomunate non solo dai caratteri eccentrici e ribelli e dai continui cambi di abitazione nelle zone più centrali di Edo da veri *Edokko* quali erano, ma soprattutto dalla passione per l’arte, che li lega anche a distanza e li rende espressione della vivacità culturale di Edo e del passaggio generazionale dell’arte del Mondo Fluttuante nel suo momento di massima fioritura.

ⁱ Nagata Seiji, *Hokusai no edehon vol. 3*, Iwasaki bijutsusha, Tokyo 1986, p. 285 (trad. di Rossella Menegazzo).

ⁱⁱ Cfr. Roger S. Keyes, *Hokusai: the final years*, in Timothy Clark, *Hokusai. Beyond the Wave*, Thames & Hudson, London 2017, p. 8.

ⁱⁱⁱ Rossella Menegazzo (a cura di), *Hokusai, Hiroshige, Utamaro*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 22 settembre 2016 - 29 gennaio 2017), Skira, Milano 2016.

^{iv} Al livello più alto ci sono i samurai, con lo *sh ōgun* al vertice e i *daimy ō* al comando dei feudi, poi i contadini, dai quali dipende la sussistenza del paese, gli artigiani e i mercanti.

^v Cfr. Rossella Menegazzo (a cura di), *op. cit.*, p. 67.

^{vi} Cfr. Ō kubo Jun’ichi, *Hokusai. Futatsu no fugaku zu*, in Ō kubo Jun’ichi (a cura di), *Hokusai, Fuji o egaku*, Yamagata bijutsukan, Yamagata 2007, pp. 14-16.

^{vii} Pubblicato in Giappone per la prima volta in Nait ō Masato (a cura di), *Hokusai nikuhitsugano sekai*, Takarajimasha, Tokyo 2017, pp. 14-15.

^{viii} Rossella Menegazzo (a cura di), *op. cit.*, p. 207.

^{ix} Sulla pittura di Hokusai realizzata dall’età di ottant’anni si veda: Timothy Clark, *Late Hokusai: bakwards*, in Timothy Clark, *Hokusai. Beyond... cit.*, p. 14.

^x Tadashi Kobayashi, *Keisai Eisen shikan*, in *Ukiyoeshi Keisai Eisen / Keisai Eisen: Artist of the Floating World*, catalogo della mostra (Chibashi bijutsukan, 29 maggio - 8 luglio 2012), Bijutsukan renraku ky ōgikai, Tokyo 2012, p. 12.

^{xi} Ō kubo Jun’ichi, *Eisen ni okeru Hokusai boh ō*, in *Ukiyoeshi Keisai Eisen... cit.*, p. 15.

^{xii} Il nome della cascata S ōmen fa riferimento al dipanarsi delle sue acque come spaghetti o s *ōmen*, pasta giapponese lunga e sottile.

^{xiii} Cfr. Angus Lockyer, *Hokusai’s thought*, in Timothy Clark, *Hokusai. Beyond... cit.*, p. 30.

^{xiv} Hokusai nel 1820 adotta il nome d’arte litsu, che significa “essere un tutt’uno con il creato” ma anche “di nuovo uno”, in riferimento al sessantunesimo anno che segna il compimento di un ciclo zodiacale e l’inizio di uno nuovo. Cfr. Roger S. Keyes, *op. cit.*, p. 9.