

L'ARTE ANTICA

SILVERIO SALAMON

HOKUSAI

Edo 1760 - 1849

LE CENTO VEDUTE DEL FUJI
FUGAKU HYAKKEI

Catalogo a cura di Pietro Gobbi

IN ESPOSIZIONE DA
GIOVEDÌ 21 APRILE 2005

10121 TORINO ITALY VIA A. VOLTA, 9 TEL. 0115625834 011549041
FAX 011534154 e-mail: salamons@tin.it www.salamonprints.com

In contemporanea con
HOKUSAI
I CAPOLAVORI
Le grandi vedute a colori

Catalogo completamente illustrato a colori
rilegato di 128 pagine, 52 illustrazioni
su richiesta Euro 40 (più spese postali)

I pagamenti possono essere effettuati anche a mezzo
le seguenti carte di credito: Visa - American Express

Coordinamento logistico Elisabetta Rollier
Elaborazioni fotografiche Lorenzo de Laugier
Allestimento Benito Sclafani

PRIMAVERA 2005 n. 234

STAMPE ORIGINALI ANTICHE E MODERNE LIBRI D'ARTE STAMPE GIAPPONESI
© SAS L'ARTE ANTICA DI SILVERIO SALAMON 10121 TORINO ITALY 9, VIA A. VOLTA
TEL. +39 0115625834 011549041 FAX +39 011534154 e-mail: salamons@tin.it www.salamonprints.com
C.F. P. IVA IT 00470520016 C.C.I.A.A. 367559 TRIB. TO 59.65.1984

LE CENTO VEDUTE DEL FUJI
Fugaku Hyakkei

Nishiki-e, sumizuri-e, bokashi-e
Silografie in tre toni di grigio

Formato:
hanshibon koban (mm. 185x125)
hanshibon koban dittico (mm. 183x254)

Date:
1834 1° album
1835 2° album
1836 3° album*

Da splendide a magnifiche prove con buoni contrasti e ben visibile l'effetto del *bokashi* (stampa con colori sfumati ottenuta con l'applicazione dei colori, in questo caso i *sumizuri*, grigi, con apposite tele), nella seconda edizione. Impresse su carta del Giappone databile nella seconda metà del XIX secolo. In eccezionale stato di conservazione, con piccolo margine tutt'intorno oltre la linea marginale.

Le tavole di formato *koban* dittico sono incise su due lastre diverse di formato *koban*.

*Pubblicato solo tra il 1847 e il 1849.

Bibliografia

JACK HILLIER *The art of Hokusai in Book Illustration* Londra 1980, pagg. 213-225;

TERESA VILLA SALAMON *Hokusai - Le cento Vedute del Fuji*, catalogo della mostra, L'Arte Antica Torino 1975.

HENRY SMITH *Hokusai One hundred views of Mount Fuji*, Londra New York 1988.

LA MONTAGNA SACRA DEL SOL LEVANTE

Tago no ura ni /uchidete mireba/mashiro no zu/Fuji no takane ni
(Passando sulla spiaggia di Tago, ho visto la neve cadere, candida, lassù sulla vetta del Fuji) Yamabe no Akahito, (attivo fra il 724 ed il 737)

Kumo no mine/Ikutsu kuzurete/Tsuki no yama
(I vertici delle nuvole sono caduti in frammenti, il monte al chiaro di luna)
Matsuo Basho, (1644-94)

Fugaku, Monte Fuji: vulcano alto 3778 metri, è la più alta cima del Giappone, e sorge nella parte centrale dell'isola di Honshu a circa 20 km. dalle coste del Pacifico. La sua base misura circa 180 km. di circonferenza e si estende a cavallo delle province di Kai, Suruga e Sagami, oggi prefetture di Yamanashi, Shizuoka e Kanagawa. È visibile, in toto od in parte, da ben ventidue diverse prefetture. *Fugaku*, termine composto dagli ideogrammi *fu*, prosperità/abbondanza, e *gaku*, picco/montagna.

“*Fuji*”, più correttamente, *Fuji no yama*, montagna del Fuji.
Popolarizzazione del termine *Fugaku*.

“*Fu-ni/ji*”, non - due, ovvero non uguali, letteralmente “senza pari” - ideogrammi che, altresì, si leggono come *fuji*.

Già nell'antichità, nei territori estremo orientali dell'Asia, il monte Fuji era individuato come *sangoku ichi*, primo fra i tre paesi (Cina, Giappone, India), quale monte veramente speciale:

per altezza, il più alto di tutte le terre limitrofe; per posizione, isolato ed incontrastato nel paesaggio circostante; per visibilità, lo si intravede fin dai lontani territori della terraferma continentale; per linea, pura ed elegante, un perfetto tronco di cono; per tipologia, vulcano attivo quindi vivo.

Pertanto, agli occhi delle primitive popolazioni, un monte considerato “senza pari”.

È “senza pari” è il significato degli ideogrammi utilizzati nel designare la montagna nel *Fugaku Hyakkei*, *Cento vedute del Fuji*.

“*Fu-shi*”, non - morte, quindi immortale - ideogrammi che, altresì, si leggono come *fuji*.

Nel *Taketori monogatari*, storia di un tagliabambù (Anonimo, X secolo), Kaguya hime, la principessa della luna, finito di scontare la punizione che la vide esiliata sulla terra, inviò all'imperatore una missiva con una boccetta

dell'elisir dell'immortalità. Questi, addolorato per il distacco li fece riporre fra le fiamme del vulcano.

Altresì, una antica storia cinese narra di un prete taoista, Hsu fu inviato dall'imperatore Shi-Houang sulle tre montagne degli immortali a cercare l'elisir della vita. Leggenda ripresa poi nell'opera del teatro No, *Fujisan*, ove l'emissario cinese venne assistito da Sengen Daibosatsu, divinità buddista del Fuji, apparso-gli nelle vesti della principessa Kaguya.

Pertanto, nella mitologia, la constatazione di un monte fonte di immortalità .

E, immortali, sono i disegni del *Fugaku Hyakkei*, *Cento vedute del Fuji*, considerati unanimemente un capolavoro assoluto.

“*Fu-shi*”, prosperità/abbondanza – uomo, quindi uomo prospero e, per estensione, terra prospera.

I disegni conclusivi del primo album, illustrano prima vasti campi di riso ai piedi del monte, poi il loro prodotto raccolto in balle.

La piana ai piedi del Fuji rappresenta il classico terreno di origine vulcanica, particolarmente mineralizzato. Pertanto, una montagna feconda, distributrice di ricchezza.

E, feconda, è l'influenza del monte nell'opera di Hokusai che lo ha disegnato, oltre che in decine di tavole singole, nell'album illustrato *Fugaku Hyakkei*, *Cento vedute del Fuji* e nella serie *Fugaku sanjurokkei*, *Trentasei vedute del Fuji*.

Al pari della sua imprescindibilità dal paesaggio nipponico, il Fuji, senza pari - immortale - generoso, fu indissolubilmente connesso con la religione del popolo del Sol Levante e ne permeò profondamente la cultura (*).

La più antica rappresentazione della montagna pervenuta nella sua completezza, risale al 1069; un *emaki* (rotolo a sviluppo orizzontale) intitolato *Shotoku taishi kaiden*, biografia illustrata di Shotoku Taishi (574-622), statista e principe del periodo Asuka (fine VI inizio VII secolo).

Montagna sacra per lo shintoismo: *Yama no Kami*, sede degli spiriti, dei ancestrali della montagna, poi personalizzati nella divinità di Konohana Sakuya, discendente da Izanagi ed Izanami, la coppia divina primordiale generatrice dell'arcipelago delle isole. Sono stati contati, in Giappone, più di milletrecento templi ad essa dedicati.

Montagna sacra per il taoismo: sulle sue pendici è sepolto il monaco Hsu fu (in giapponese, Jofuku) che lo diffuse nel Giappone, ivi inviato dall'imperatore cinese Shi-Houang (Saiko) nel 221 a.C.

Montagna sacra per il buddismo: simbolo religioso, connesso con la vita e la morte. Nel *Nihon ryoiki* (VIII/IX secolo) viene riportato come l'eremita buddista, En no Shokaku, durante l'esilio nell'isola di Oshima, accusato di stregoneria, di notte ascendeva al sacro monte per meditare.

Storicamente, si ritiene che Shokaku sia stato il primo a giungere alla cima del monte e, per i suoi eremitaggi, il precursore degli *yamabushi*, eremiti di montagna.

Detta pratica, nel 1149, venne riconosciuta quale setta buddista autonoma, *Shugendo*, il cui principale centro era a Murayama, a sud del Fuji, e gravitante nella regione di Kyoto, sede dell'imperatore.

Con l'instaurarsi del regime dei Tokugawa (all'inizio del XVII secolo) e la trasformazione di Edo in capitale politico-amministrativa dello shogunato (a nord del Fuji) si ebbe il declino del centro di Murayama ed il sorgere di un nuovo culto del Fuji fondato nella capitale da un vecchissimo asceta, eremita sulla montagna, Kakugyo (1541-1646), culto conosciuto come *Fujiko*.

Il culto divenne in breve estremamente popolare fino a contare 808 differenti branche. A Waseda, nella periferia di Edo, venne eretta nel 1779 una collina a somiglianza della montagna affinché potesse essere scalata anche dalle donne ed anziani, replicata poi nel quartiere di Meguro nel 1812 e nel 1829.

(*) secondo i vari contesti, leggendari, popolari, religiosi, la montagna è stata chiamata anche Narusawa no Tarane, Tokiwa-yama, Hatachi-yama, Chiri-yama, Mie-yama, Nii-yama, Midashi-yama, Mikami-yama, Hagoromo-yama, Otome-yama, Higashi-yama, Taketori-yama, Sennin-yama, Fuku-kaze-yama, Toki-shiranu-yama.

Una vita per il disegno, il disegno di una vita

I disegni del *Fugaku Hyakkei, Cento vedute del Fuji*, sono un complesso di immagini tese ad evocare una potenza misteriosa, una divinità evocata nella sua forma più pura ed elegante.

Configurano e caratterizzano l'opera due aspetti essenziali.

Uno, la montagna stessa presentata in tutti i suoi umori e forme in una dimensione mitica, non solo in quanto riconducibile all'iconografia tradizionale (la montagna immersa in scenari, seppur di volta in volta mutevoli, classici sia per la loro propria fisicità sia per la loro corrispondenza con la cultura dell'epoca) ma per l'atmosfera magica della rappresentazione permeata di un profondo senso religioso e filosofico.

L'altro, la rappresentazione di una umanità eterogenea e sempre viva, attiva in prima persona o presente coi suoi manufatti od, infine, partecipe come meravigliato spettatore di un mito che si stempera nel quotidiano.

Dall'età di sei anni ho la mania di copiare le cose ...a settantatre ho compreso un poco la forma (delle cose)...perciò a ottantasei anni avrò ancora progredito...a novanta avrò carpito il significato segreto...e, a centodieci, vivrò come fossi nell'essenzialità e nell'estremo rigore (Hokusai, dal colophon del primo album).

Quale soggetto allora, se non il Fuji, immortale e senza pari, poteva meglio esprimere questa sua "ossessione"?

Dichiarando, poi, "la vera essenza della mia arte sta in questi album" Hokusai implicitamente manifesta il suo desiderio di pervenire alla perfezione nel disegno non disdegnando una certa volontà di stupire, di pervenire, attraverso lo

studio costante, a presentare l'inconsueto.

Diventa questo un aspetto tecnico fondamentale nelle opere di Hokusai, a partire dal terzo decennio del XIX secolo, la mancanza di chiare indicazioni del punto di osservazione (quindi da "studiare" prima che ammirare, una chiara consapevolezza dell'acquisita conoscenza e capacità di applicare le regole della prospettiva all'occidentale in maniera naturale), per cui le sue immagini apparivano, ieri, sempre nuove al pubblico giapponese, oggi sempre più affascinanti ed un pò misteriose alla vasta platea occidentale.

La magia non nasce/sul palcoscenico/ma nella mente degli spettatori
(antico commento di un mago indiano)

PREFAZIONI AGLI ALBUM

PRIMO ALBUM

Le Cento Poesie del Fuji di Keichu apparvero nella loro maestosità e i *Cento Versi del Fuji* di Tocho si sono celati in nuvole iridate e più non si scorgono.

Ora è il vecchio venerabile, già Hokusai, a ritrarre i cento picchi. La montagna si staglia solitaria e sopravanza le cime di tutte le altre; anche i disegni del vecchio venerabile si distinguono dagli altri e la loro fama supera l'altezza di millecinquecento *jo*.

Gli album dei suoi disegni sono diffusi in tutte le province e molti li collezionano, non solo le magnifiche vedute delle quindici regioni (che si possono vedere dalla cima del Fuji), ma segnano i dieci nomi incomparabili su un quaderno custodito gelosamente. Il maestro cambia spesso nome, ne ha già dieci e ciascuno di essi ha una sua ragione. Ecco perchè ama questa montagna: il raccolto del riso si approssimava ed egli, stanco di contemplare la baia di Tago, ebbe l'impressione che la limpida luna del promontorio di Miho somigliasse a un fiore vistoso e fosse poco elegante. Trascinò il suo bastone fino alla lontana pianura Fujimi (letteralmente: da dove si vede il Fuji).

Fece fermare la portantina a Shiomisaka (letteralmente: il pendio da cui si scorge la marea), attraversò, grazie ai rami di salici, i punti sdruciolevoli, guardò verso la cima al fremito delle pianticelle del riso, salì e scese con pericolo i sentieri ripidi e tortuosi per ritrarre dal vero i suoi paesaggi: oceani con onde sollevate dal vento che sgretolano gli scogli e valli sepolte da coltri di nuvole bianche.

Lo spirito del vecchio venerabile indugia in questo volume, che svetta sulle cime dei tanti libri di riproduzioni artistiche, più numerosi degli alberi su un monte boscoso, non inferiore alle *Cento poesie* dell' Ajari (Keichu, ca.1640- 1701, era seguace della setta buddista esoterica Shingon).

"Tosai Shigeyoshi a Yanagitei Kazuhiko. Anno del bue fratello maggiore del legno del periodo Tenpo. Epoca dell'abbondante raccolto (maggio-giugno 1834)".

Postfazione (inserita nel *colophon* del primo album)

Dall'età di sei anni ho la mania di copiare delle cose, e dal mezzo centinaio in poi ho esposto molti disegni, ma non ho dipinto nulla di notevole prima dei settant'anni.

A settantatrè ho compreso un poco la forma delle erbe e degli alberi, la struttura degli uccelli e degli altri animali: perciò a ottantasei anni avrò ancora progredito, a novanta avrò carpito il significato segreto, a cento tutto il divino mistero, e, a centodieci, vivrò come fossi nell'essenzialità e nell'estremo rigore.

Prego il Signore dell'Immortalità di considerare la sincerità di queste mie parole. "Scritto di buon auspicio dal Vecchio Pazzo per il disegno".

PREFAZIONE AL SECONDO ALBUM

Si tratta del monte Fuji, il suo aspetto è simile a una pietra preziosa lavorata, il suo colore ad argento levigato; non troppo dritto e non eccessivamente inclinato né avanti né indietro, simile in tutti i lati a uno splendente campanello o a un loto che spunta dall'acqua.

La sua cima, che sovrasta tutte le altre, assomiglia a un copricapo nel cielo. Di colore mutevole, candido e con rossi bagliori quando il sole tramonta, verde-azzurro il mattino e la sera; da lontano appare diverso da com'è a guardarlo da vicino. Foschia in primavera, vento in autunno, nuvole e nebbia, alba e tramonto: cento volte muta il suo aspetto.

Il vecchio venerabile Hokusai lo ha ritratto in cento vedute con tanta abilità che vi si possono contemplare i suoi cento nuovi, diversi e meravigliosi aspetti.

"Rozanko. Mese iniziale dell'Anno della capra fratello minore del legno, sesto del periodo *Tempo* [febbraio-marzo 1835]".

PREFAZIONE AL TERZO ALBUM

I Cento Fuji di Kunshakushi sono normali disegni, le *Cento Vedute del Fuji* del vecchio venerabile Hokusai sono disegni straordinari.

Il vecchio, col suo pennello vigoroso, è riuscito a ritrarre stupendamente il Fuji da tutti i lati, vivido pur entro i limiti della carta e dell'inchiostro.

Da quanto ho sentito, il vecchio venerabile ha superato i novant'anni, ma la sua vista ed il suo udito sono paragonabili a quelli di un bimbo. Che abbia trovato in questa fumosa montagna un magico vapore? In occasione della terza ristampa, che guardo con meraviglia, ho scritto queste righe come prefazione delle cinque farfalle per il padrone della parete orientale.

"Il vecchio Ogasa sotto la montagna dei sette tesori (senza data)".

EDIZIONI, TIRATURE, DATAZIONI, NOTE

I disegni del *Fugaku hyakkei* - *Cento vedute del Fuji*, sono silografie edite in tre album in formato *hanshibon* (mm. 227÷230x155÷160) e stampati in *sumizuri* - con inchiostro nero, con *bokashi* - sfumature, gradazioni di grigio.

Gli album sono contraddistinti dalla numerazione *sho* (uno), *ni* (due), *san* (tre) anziché la tradizionale numerazione *jo* (primo), *chu* (centrale), *ge* (finale).

Questo fatto fa supporre che Hokusai e/o l'editore avessero previsto un quarto album, quindi cento fogli anziché cento tavole.

La composizione, anomala, del terzo album di 41 disegni (anziché i 31 e 30 disegni dei primi due album) con la prevalenza di tavole singole per mantenere il numero dei fogli (25, pari a 50 pagine) costante, potrebbe suffragare detta ipotesi. L'enorme successo riscosso dal *Fugaku hyakkei* portò a più ristampe e riedizioni dell'opera, susseguitesì decennio dopo decennio per tutto il XIX secolo ed, ancora, nel secolo successivo.

Ovviamente ed in linea di principio, le tavole delle prime tirature si presentano più fresche e maggiormente efficaci nel tratto di quelle provenienti da tirature più tarde.

Occorre, però, prestare attenzione all'accuratezza dell'inchiostrazione ed alla cura posta nella stampa del foglio; generalmente le tirature eseguite negli anni '60 e fino al 1876 meritano, qualitativamente, di essere apprezzate, con poche eccezioni per alcune di esse.

Alcune tirature, tra il 1850 e il 1870, presentano la sostituzione di un tono di grigio con un rosa pallido, altresì, tirature della fine anni '50 e i primi anni '60 del XIX secolo presentano un tono di grigio azzurrino.

I EDIZIONE

PRIMO ALBUM

Titolo: *Fugaku Hyakkei*

Hashira: *Fugaku Hyakkei shoen*

Datazione: *Tenpo kinoe uma ryokushu*, periodo *Tenpo*, fratello maggiore del legno, anno del cavallo, verde abbondante (1834) nella prefazione;

Tenpo go kinoe umadoshi haru sangatsu bakko, pubblicato nella primavera del periodo *Tenpo* 5° anno, anno del cavallo, terzo mese (1834) negli annunci.

Firma: *zen Hokusai Iitsu aratame Gakyorojin Manji* - *Hokusai Iitsu* cambiato in *Manji il vecchio pazzo per il disegno*, e sigillo *Fuji no Yama*

Con questa firma Hokusai adotta il nome di Manji, che pur essendo già apparso associato al nome nella prefazione di un volume illustrante poesie del 1825 quale termine beneaugurante (*manji* nel contesto buddista significa diecimila volte felicità eterna) viene ora utilizzato come nome vero e proprio unitamente al sigillo *Fuji no yama*, anch'esso disegnato per la prima volta.

Manji significa 10.000 felicità eterna, nel contesto buddista.

Incisori: nella bottega del *kashirabori* - capo intagliatore/supervisore, *Egawa Tomekichi* con la collaborazione di diversi *dobori* - aiutanti, i cui nomi sono citati su ciascun foglio sotto lo *hashira*:

Esen fogli 1-4, 12, 15, 16, 18, 19, 22, 25

Bairin 5, 6

Wasuke 7, 8

Yoshitora 9, 10, 13, 14, 23, 24

Hisayuki 11, 21

Yonekichi 17, 20

Editori: *Nishimura Yuzo (Seirindo)* in Edo con *Eirakuya Toshiro* in Nagoya, *Kadamaruya Jinsuke* e *Nishimuraya Yohachi* e in Edo.

SECONDO ALBUM

Titolo: *Fugaku Hyakkei niben*

Hashira: *Fugaku Hyakkei niben*

Datazione: *Tenpo roku kinoto hitsuji shogatsu*, periodo *Tenpo*, fratello minore del legno, anno della capra, primo mese (1835) nella prefazione

Firma: *zen Hokusai Iitsu aratame Gakyorojin Manji*

Incisore: *Egawa Tomekichi*

Esen fogli 1-4, 20, 23-25

Bairin 11, 15, 16

Wasuke 12, 17, 18

Yoshitora 5, 6, 21, 22

Hisayuki 13, 14, 19

Asamomo 7, 10

Editori: *Nishimura Yuzo (Seirindo)* in Edo con *Eirakuya Toshiro* in Nagoya, *Kadamaruya Jinsuke* e *Nishimuraya Yohachi* e in Edo.

La prima tiratura di questi due album, alquanto rara, è contraddistinta da un cartiglio, accanto al titolo, riprodotto un falco e, come tale, è identificata e riconosciuta.

Seguono alcune ristampe fino alla ristampa contemporanea alla pubblicazione del terzo album.

TERZO ALBUM

Titolo: *Fugaku Hyakkei sanpen*

Hashira: *Fugaku Hyakkei sanpen*

Firma: non compare, il nome di Hokusai è solamente citato nella prefazione

Incisore: *Egawa Tsentaro*

Nell'ultima tavola, *Taibi ippitsu no Fuji - Fine*, il *Fuji* con un tratto di pennello, compare la scritta *Egawa Tsentaro koku* - intaglio di Egawa Tsentaro (Esen).

La critica moderna non ritiene che tutte le tavole dell'album siano state intagliate da Tsentaro, ma tale citazione sia stato il riconoscimento per essere emerso quale il migliore fra gli allievi di Tomekichi.

Editore: *Eirakuya Toshiro*

Data: non compare.

Pur essendo le matrici intagliate all'epoca della pubblicazione del secondo album (come si deduce da una lettera di Hokusai del sesto anno del periodo *Tenpo* - 1836, al proprio editore), si ritiene che la pubblicazione di questa terza parte non avvenne che nel del decennio successivo (probabilmente nell'anno 1847 o, comunque entro il 1849, anno della morte di Hokusai) a seguito delle difficoltà economiche sopravvenute inseguito al manifestarsi di una carestia culminata nel 1841, la grande carestia del periodo *Tenpo*, che infierì a lungo nel Giappone provocandone una significativa depressione economica.

Con la prima ristampa del ciclo completo dei tre album termina la fase della prima edizione.

II EDIZIONE

Ristampe edite da Eirakuya e poi Katano Toshiro, dopo il 1849 fino al 1876.

Esistono poi delle edizioni reincise, forse solo parzialmente, edite da Yoshiwara Hanshichi di Tokyo, ca. 1877-90, e ristampe reincise edite da Unsodo di Kyoto, 1948-1965.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- AA.VV. *Dictionnaire Historique du Japon*, Parigi 2002.
AA.VV. *Ukiyo-e Taikei*, vol XIII (riprodotte tutte le tavole), Tokyo 1974.
CALZA G.C. *Hokusai, il vecchio pazzo per la pittura*, catalogo della mostra, Milano 1999-2000, Londra 2003.
CALZA G.C. *Hokusai, le cento vedute del Fuji*, Milano 1982.
DICKINS F.V. *Fugaku biyaku-kei: one hundred view of Fuji by Hokusai*, Londra 1880.
FORRER M. *Eirakuya Toshiro publisher in Nagoya*, Amsterdam 1985.
FORRER M. *Hokusai, prints and drawings*, Londra 1991.
HILLIER J. *The art of Hokusai in book illustration*, Londra 1980.
HILLIER J. *The art of japanese book*, Londra 1980.
JOLY H. *Legend in Japanese art*, Rutland, Tokyo 1973.
KERLEN H. *Catalogue of pre-Meiji japanese books and maps in public collection in the Netherlands*, Amsterdam 1996.
KOJIMA U. *Edo makki no ukiyo-e*, Tokyo 1931.
KURIYAMA R. *Tosaku to nejire, kokubunkaku: kaishaku to kansho 30.6*, Tokyo 1965.
LANE R. *Hokusai, vita ed opere*, Milano 1991.
NAGATA S. *Boso no ryokaku Katsushika Hokusai, ukiyo-e geijutsu 35*, Tokyo 1972.
PAPINOT E. *Historical and geographical dictionary of Japan*, Rutland, Tokyo 1986.
SMITH II H. *Hokusai: one hundred view of Fuji by Hokusai*, Londra 1988.
SUZUKI J. *Ningen Hokusai - genshoku-ban ukiyo-e bunko 3*, Tokyo 1963.
TOBY R. *Carnival of the aliens, korean embassies in Edo-period art and popular culture*, Londra 1986.
TSUGI N. *Hokusai - Bukku obu bukkusu nihon no bijutsu 31*, Tokyo 1982.

1 UNA VISIONE: LA PRINCIPESSA KONOHANAKA SAKUYA

Konohana sakuya hime no mikoto

Venerata quale dea del monte Fuji, Konohana Sakuya, divinità shintoista della “fioritura delle gemme”, è una delle principali divinità del pantheon shintoista e figlia di Oyamatsumi, la divinità delle montagne direttamente discendente da Izanagi ed Izanami, la coppia divina primordiale creatrice dell'arcipelago del Sol Levante. Secondo la leggenda, la dea, avendo partorito nel fuoco proteggeva il Giappone dagli effetti devastanti delle eruzioni.

Nella mano destra regge *Yata no kagami*, il sacro specchio, simbolo di pureità ed uno dei tre simboli sacri della religione Shinto; nella sinistra, un ramoscello di *sakaki*, il sacro albero, con le strisce di carta bianca, metafora dei *magatama*, piccoli ornamenti il cui uso risale all'epoca protostorica *jomon*.

I tre *Mikusa no kan-dakara*, i sacri emblemi dello shintoismo e simboli del potere imperiale, sono *Ame no murakumo no tsurugi*, la sacra spada; *Yata no kagami*, il sacro specchio; *Yasakani no magatama*, i sacri gioielli.

2 LA CREAZIONE DEL FUJI NEL 5° ANNO (DEL REGNO) DI KOREI

Korei gonen fujimine shutsugen

Mistica apparizione della montagna sacra.

Secondo la leggenda, il monte Fuji ed il lago di Biwa furono creati contemporaneamente, il monte con la terra tolta dal lago, nel quinto anno del regno di Korei (settimo imperatore del Giappone, 342 – 215 a.C.), ovvero nel 286 a.C..

È l'alba. I primi raggi rischiarano la cima che, scevra di ogni elemento decorativo, si erge infrangendo i limiti della tavola, come se la sacra immagine non potesse essere contenuta in alcun spazio prefissato, sottolineandone la suggestione reverenziale che trasmette.

Due gruppi di persone l'osservano, stupite e meravigliate; a destra i *murayakunin*, le autorità del villaggio, a sinistra, assisi su scanni militari da campo, due ufficiali coi relativi attendenti.

La scena è venata da una sottile ironia; i notabili, anche a fronte dell'inatteso prodigio, non perdono nulla della loro rigida compostezza, fossilizzati nell'etichetta, quasi che l'abitudine all'ufficialità soffochi in loro ogni altro sentimento.

3 EN NO UBASOKU ASCESO AL FUJI

En no ubasoku fugaku soso

En no Shokaku sul bordo del cratere della montagna sacra nella posizione meditativa del “loto” con le mani atteggiate, nel segno esoterico buddista indicante la spada del dio Fudo, ad esorcizzare gli spiriti che emergono materializzati nei vapori sprigionati dalle viscere del vulcano.

En no Shokaku (633-703, al secolo En no Ozunu, soprannominato Ubasoku, prete officioso e popolarmente conosciuto come En no Gyoja). Viene riportato nel Nihon Ryoiki (VIII-IX sec.) che fu un eremita profeta buddista, precursore della setta Shugendo degli *yamabushi*, asceti di montagna.

Fu il primo ad ascendere il monte e ad “aprire” il Fuji alle pratiche religiose. Il primo tempio sulla montagna venne, poi, eretto dall'imperatore Heijo (774-824) nel suo primo anno di regno, 806.

Narra la leggenda come durante l'esilio nell'isola di Oshima (dal 699 al 701, accusato di stregoneria), di notte volasse sulle acque accompagnato da due *oni*, Zenki e Goki, per poi ascendere al Fuji ed ivi meditare. Il termine *soso* del titolo letteralmente significa fondatore di un tempio.

Soggetto già disegnato in Mangwa X, En no Ozunu senki goki (1819) ed in Hokusai Gashiki (1819).

4 IL FUJI SOTTO CHIARE NUVOLE
Kaisei no Fuji

Un'esplosione di energia e bellezza della natura alla quale fanno contrappunto i piccoli uccellini alti in volo e le fragili imbarcazioni in navigazione sul fiume, unica presenza umana, dominata dalla maestosità della montagna che svetta solitaria dalle sottostanti colline innevate.

Rappresentazione del Fuji dal sud, dalla baia di Sagami, che riprende in versione invernale ed in chiave monocroma, l'incisione della serie delle *Trentasei vedute del Fuji* intitolata *Gaifu kaisei*, vento fresco in una chiara mattina, meglio conosciuta come *Fuji rosso*.

Pur occupando una doppia tavola, in virtù dei precisi canoni estetici estremo-orientale che rifiutano la simmetria, il Fuji, centro focale della tavola, è totalmente decentrato.

Analoga rappresentazione della sacra montagna è in Mangwa V (1816), non titolata.

5 LA SALITA AL FUJI
Fuji no yamaaki

La lenta e faticosa ascensione rituale del monte il primo giorno del sesto mese, fra dirupi di lava rotta da arbusti di *eurya japonica*, da parte dei seguaci della setta Fujiko, adoratori del Fuji (come suggerito dall'ideogramma Fuji, senza pari, posto sul loro copricapo da viaggio).

La vena ironica di Hokusai non gli consente nuovamente d'indugiare su visioni grandiose; i pellegrini avanzano in un assurdo rango compatto, tutti uguali e catalogati dal suddetto ideogramma. Uno solo, levato il capo, lancia un richiamo con un *borogai*, grossa conchiglia utilizzata quale strumento musicale a fiato.

Alcune piccole contraddizioni: nel titolare la tavola Hokusai utilizza l'ideogramma significante *yamaaki*, salita di un monte, mentre il termine indicante la salita rituale nel primo giorno del sesto mese era *yamabiraki* ed inoltre, detto rito era praticato dagli adepti della setta Shugendo (tav. n. 3).

6 LA DISCESA
Suberi

La spigliata e disordinata discesa dal monte da parte dei seguaci della setta Fujiko, adoratori del Fuji, lungo i pendii di ricoperti di polvere lavica.

Tavola collegata alla precedente, rappresentante la salita sul monte.

7 L'APPARIZIONE DEL MONTE HOEI
Hoeizan shutsugen

Un flash stroboscopico, l'immobilizzazione di un puro dinamismo.

È rappresentata l'eruzione dell'inverno dell'anno Hoei (1707), la più cruenta ed estesa delle circa venti eruzioni avvenute nel periodo storico e nel corso della quale si formò sulle pendici del monte un cono, ancor oggi conosciuto come monte Hoei.

Le cronache del tempo, *Wakan sanzai zue*, riportano come gli effetti dell'eruzione fossero stati avvertiti in un raggio di circa 120 km dalla montagna.

Un vorticoso caos, immagine di una catastrofe e del panico che attanaglia le persone coinvolte, in netta contrapposizione alla successiva tavola, pari titolo-parte seconda, pervasa da una giocosa atmosfera in un natura ora acquietatasi e rasserenatasi.

8 L'APPARIZIONE DEL MONTE HOEI, parte seconda
Sono ni

Seguito della precedente incisione da cui il titolo "seconda parte".

Con sottile ironia, Hokusai, immagina un dialogo umoristico ove alcuni personaggi paragonano il rigonfiamento sul collo del loro compagno (assolutamente non afflitto dal proprio male) a quello creatosi sulla montagna nel corso dell'eruzione.

Oggi, pur ritenendo esigua la possibilità di una attività violenta, il Fuji è ancora classificato quale vulcano attivo.

9 BRUME SUL FUJI
Muchu no fuji

La nebbia era ritenuta essere segno visibile e di buon augurio del respiro della natura.

Haru nare ya / namo naki yama no / usu-gasumi “È primavera, sottili veli di nebbia celano anche la montagna senza nome” (Matsuo Basho, 1691).

L’effetto delle nebbie sulla montagna, qui ottenuto con cortine di piani sfumati realizzati con un’inchiostratura a diversi toni di grigio, crea due mondi contrapposti.

L’impervio sentiero sulla cresta e la bellezza del paesaggio richiamano alla mente il detto popolare dei montanari della provincia di Suruga, peraltro, riferito all’erto passo del monte Satta lungo la Tokaido: “né l’uno né l’altro dei genitori e neppure il bambino erano attenti” con preciso riferimento all’incantevole fascino del luogo tale da far dimenticare la pericolosità del percorso.

Analogo paesaggio, in piena luce solare, è disegnato nella tavola *Kosbu Inume toge*, della serie delle *Trentasei vedute del Fuji*.

10 IL FUJI DALLE MONTAGNE
Sanchu no fuji

Un’inusuale inquadratura del Fuji, visto dai monti vicini. Accanto ai due cacciatori, in primo piano ed intenti alla ricarica dei loro antiquati fucili, cinque donne raccolgono i *kikurage*, un pregiato fungo del legno, all’interno d’un enorme tronco di pino plurisecolare.

Tavola dai richiami arcaici; delle lontane origini preagricole dell’evoluzione, l’antica ed universale suddivisione: gli uomini cacciatori, le donne raccoglitrici.

11 IL FUJI FRA I SALICI
Ryuto no fuji

Il Fuji visto da una ripa con salici; il cippo in primo piano riporta una scritta intraducibile quasi a dire “un qualsiasi luogo”. Un movimentato tratto di strada, fra i molteplici indaffarati ed indifferenti viandanti solo due si fermano ad ammirare la montagna.

Nel sottosella la scritta, beneaugurante daikichi, eccellente fortuna, al pari dei sottosella nelle tavole 26 e 30.

12 IL FUJI (DAL FESTIVAL) DI TANABATA
Tanabata no fuji

Il Fuji visto da Edo nel giorno del festival di Tanabata, la festa degli innamorati, il 7° giorno del 7° mese.

Tradizionalmente, le decorazioni di carta in tal giorno, quali i *tanzaku* illustrati nella tavola, riportavano poesie dedicate ai due famosi amanti.

Ripresa dell’antico mito cinese (già conosciuto in Giappone all’epoca Tempyo Shoho, 749-757) della tessitrice celeste Chin-nu (Tanabata, la stella Vega, nella costellazione della Lira e patrona del lavoro) con la leggenda delle sacerdotesse, che in attesa dell’arrivo del loro dio, tessevano vicino ad un fiume. Il dio, un mandriano con due buoi (la stella Altair della costellazione dell’Aquila) e la tessitrice celeste s’incontravano, quindi, una volta all’anno, uno al di qua l’altra al di là della Via Lattea ed, infine, con la tradizione della cerimonia del *kikoden*, nel corso della quale si formulavano preghiere per pervenire al perfezionamento nell’arte del cucire.

Nel periodo Edo divenne una richiesta di perfezionarsi nell’arte della calligrafia.

13 SODEGAURA
Sodegaura

Un pittresco promontorio (probabilmente il capo Koyurugi) vicino al piccolo villaggio di Koshigoe, visto da Shichirigahara, la spiaggia delle “sette miglia”.

Disegno che riprende la parte centrale dell’omonima tavola *Soshu Shichirigahara* della serie delle *Trentasei vedute del Fuji*.

Il titolo della tavola è ingannevole, essendo Sodegaura una distesa costiera ad ovest dell'isoletta di Enoshima fra Hiratsuka ed Odawara mentre il paesaggio illustrato si trova nell'isoletta stessa. Questa, a poca distanza dalla costa vicino a Kamakura (provincia di Sagami), è dedicata alla dea Bentein (Benzaiten), divinità protettrice di tutto ciò che è bello, unica dea femminile fra i Shichifukujin, i sette dei shintoisti della fortuna.

14 FUJIMIGAHARA, NELLA PROVINCIA DI OWARI detta LE GRU

Bishu fujimigahara

La piana di Fujimi, qui, diventa, con l'utilizzo dello stesso ideogramma "fuji" disegnato per indicare il monte, anch'essa una pianura "senza pari", sede di stormi di gru. Tsuru, la gru, l'uccello prediletto dagli immortali taoisti che, col suo canto, ogni mattina sveglia il sole. Simbolo religioso e di pace, sacra nel tempio scintoista di Ise, nell'iconografia tradizionale unitamente al pino, *matsu*, ed alla tartaruga, *kame*, è simbolo della longevità.

Tadashi identifica questa località con un antico villaggio oggi integrato nella città di Nagoya. Con Nikko (tav. 63) e l'immaginario Orankai (tav. 73) rappresenta uno dei luoghi, relativamente a questa serie, più lontani da cui ancora può scorgersi il Fuji.

Un disegno di un gruppo di gru è nella tavola *Soshu Umezawazai* (la proprietà di Umewaza in provincia di Sagami), della serie delle *Trentasei vedute del Fuji*.

15 MONTAGNE, ANCORA MONTAGNE

Yama mata yama

Il confronto fra la sequenza di ordinarie colline e l'imponenza del monte crea un contrasto che l'adozione da parte di Hokusai di un impianto prospettico (studiato su esempi occidentali) amplifica con forti suggestioni.

Il titolo allude ad un leggero rilievo collinare a nord di Edo e richiama altra opera del maestro disegnatore nel 1804; un album poetico *kyōka* (in tre parti) dallo stesso titolo e con tavole che, pur riferite a varie località intorno alla capitale, sono incentrate su figure umane in vari momenti di vita.

16 OMORI

Omori

Veduta a volo di uccello della baia di Omori, a sud di Edo, presso Kawarasaki lungo la Tokaido, la strada imperiale che congiungeva Edo, capitale dello shogunato a Kyoto, sede dell'imperatore.

Nella baia venivano coltivate alghe commestibili (*nori*, ricercata specie utilizzata per preparare il *sushi*) ed i cui sostegni in bambù sono ben raffigurati.

17 IL FUJI DA UNA GROTTA

Dochu no fuji

Due boscaioli riposano fra le fascine di legna che hanno raccolto.

L'onnipresente Fuji, che un gioco prospettico pone al centro della grotta, è sorvolato da uno stormo di oche selvatiche, metafora del ritorno, che richiama contemporaneamente il pensiero dei boscaioli proteso verso casa dopo il duro lavoro e lo struggimento che l'autunno giapponese trasmette.

Realismo di una scena di lavoro, una costante dell'opera.

18 IL FUJI DA UN BOSCO DI PINI

Matsuyama no fuji

Una vista familiare per chi percorreva le strade ai piedi della montagna "senza pari" nella regione di Kamakura.

Da una radura in una folta pineta, la visione del monte e popolani intenti alla raccolta di *matsutake*, funghi: natura ed umanità in serena simbiosi.

Matsuyama, pur potendo essere un toponimo geografico, risulta troppo generico per permettere una qualsiasi localizzazione.

Kamakura era l'antica capitale degli *shogun* Ashikaga (XIV/XV secolo).

19 IL FUJI ATTRAVERSO IL FUMO
Enchu no fuji

Il Fuji velato dal fumo di un fuoco di foglie secche nel rito propiziatorio a Saruta Hiko no Kami (Koshin), venerato come dio della strada, stante il suo sistemarsi abituale all'incrocio delle vie del cielo.

Sulla stele, in alto, la scritta scolpita "Shomen Kongo", divinità demoniaca dalla faccia blu, rappresentante, nel periodo Edo (con un intricato intreccio di elementi e leggende taoisti, buddisti e credenze popolari) la stessa divinità della strada.

In bassorilievo, le tre scimmie antropomorfe, attendenti del dio: Mizaru, la scimmietta dal significato di "non vedo", Iwazaru, "non parlo" e Kikazaru, "non sento".

20 IL FUJI RISPECCHIATO IN UNA RISAIA
Tanomo no fuji

Un richiamo letterario. Il titolo riprende, come notato da Suzuki un gioco di parole di una poesia classica fra i versi *tanomo no kari*, oche selvatiche in volo su una risaia, e *tanomu no kari*, implorando le oche selvatiche.

L'esempio più classico di simile gioco di parole è nel decimo capitolo dell'*Ise monogatari*, i racconti di Ise.

Il profilo della montagna è riflesso sulla superficie delle acque e appare, quindi, capovolto, quasi a delineare uno spazio incantato per il volo delle due oche.

Harukasumi / Kasumite inishi / Karigane wa / Ima zo nakunaru / Akigiri no ue ni

Le oche selvatiche, la cui forma svani sfumando nella foschia di primavera, ora levano il richiamo sulla nebbia d'autunno. (Anonimo)

21 ZATTERE FRA I GIUNCHI SOTTO IL FUJI
Rochu ikada no fuji

La critica moderna considera questa tavola una delle più belle, vedendo in essa un notevole moto sentimentale, raro in Hokusai.

Sentimento espresso dal bambino che, appollaiato in cima agli assi e sospeso sull'acqua, contempla il Fuji.

Altresì interpreta (Narazaki) la figurina accovacciata sulla zattera a sinistra, come un "cittadino" in fuga alla ricerca di una serena quiete naturale.

22 IL FUJI NEL VENTO AUTUNNALE
Kogarashi no fuji

Un vento impetuoso, foriero di imminente pioggia, spazza la scena in primo piano e minaccia di sradicare i pali a cui è appeso un sistema di tavolette di legno sostenute da canne di bambù atto alla protezione dagli uccelli nei campi seminati.

Sullo sfondo la maestosa montagna innevata, nella sua solitaria ed imperturbabile quiete, sembra osservare le difficoltà dei viandanti alla mercè delle folate.

Il tema del vento risulta essere uno dei più affascinanti per Hokusai che lo ha ampiamente trattato in modo analogo nel disegno *Sunshu Ejiri*, Ejiri nella provincia di Suruga, della serie delle *Trentasei vedute del Fuji*, ed in relazione alla figura umana sferzata dalle folate in Hokusai sogā, con la tavola vento sulla brughiera (1820), in *Mangwa XII*, tavola non titolata (1834) ed infine quale illustrazione dell'album di *kyōka Miyakodori*, uccelli della capitale (1802).

Di questa tavola è conosciuto anche un disegno preparatorio.

23 IL FUJI NEL PRIMO GIORNO DEL NUOVO ANNO
Gantan no fuji

È rappresentato il "via vai" di un momento della festa Shinnen, festa per il primo giorno del nuovo anno, ad Edo.

Simbolicamente in tal giorno, si scopavano le case dalle scorie dell'anno passato - i demoni annidatisi - gettando fave o fagioli negli angoli con l'invocazione "*oni wa soto fuku wa uchi*", fuori i demoni dentro la fortuna (rito in origine primaverile) e si portavano i bambini a vedere i personaggi da

fiera che animavano festosamente e si esibivano nelle strade: manzai, buffoni itineranti; *kadozuke*, suonatori girovaghi; *kugutsu*, burattinai ambulanti; *saizo*, suonatori di tamburo.

Sono tali personaggi che, qui, popolano intensamente la tavola, un *manzai* col suo assistente (i cui kimono riportano un *mon* – elaborato con l'ideogramma *san*, tre, inserito in un cerchio – dal significato non interpretato e che già appare nelle tavole 8, 19, 35 e 48), un *kadozuke* in abito formale *kamishimo*, un venditore ambulante la cui mercanzia è rivelata dalla scritta che marca la sua cassa, *on-wataboshi*, copricapi di cotone.

A sinistra un *kadomatsu*, decorazione classica agli ingressi delle case per questo giorno, composta da assi legati ad un vaso contenente un ramo di pino con al centro steli di bambù ed un aquilone con l'ideogramma *Fu*, a significare *sia Fuku*, prosperità, *sia Fugaku*, la montagna divina.

Tavola con analogo titolo ed il disegno della scacciata dei demoni dalla casa è nell'album illustrato *Hokusai sogá* (inizi anni 1820) ed in *Mangwa IV* (1816).

24 IL FUJI DA EDO

Edo no fuji

Un *shachiboko*, creatura immaginaria, un pesce dalla testa di drago, simbolo composto da due animali d'acqua, posto sui tetti delle case a difesa dal fuoco.

Venivano considerati veri cittadini di Edo coloro che, al primo bagno dopo la nascita, vedevano il *shachiboko* dorato posto in cima al castello sede dello *shogun* (citato in una novella di Santo Kyoden del 1704).

Sfruttato detto simbolo come posatoio, un rapace, dall'alto domina la città al pari del Fuji, che solitario nella sua grandiosità, domina il cuore del Giappone.

Altro successivo disegno di *Shachiboko* illustra il frontespizio di *Mangwa XIV* (postumo, primi anni 1850).

25 IL FUJI COME UNO SPECCHIO

Kyodai fuji

Da una località vicino ad Edo è possibile, al tramonto, vedere il sole perfettamente posizionato a corona sulla cima del Fuji, con i raggi a disegnare il simbolo stesso del Giappone, il Sol Levante. Il Fuji che così si riflette nel disco solare, con richiamo al *Yata no kagami*, lo specchio sacro scintoista (tav. 1) rafforza il concetto della divinità della montagna.

In tempi moderni, la figura allegorica e stilizzata del sole coi raggi a corona in colore rosso acceso su campo bianco, costituisce l'insegna navale del Giappone.

A destra i contenitori per asciugare il sale suggeriscono l'identificazione della località, vicino Gyotoku oppure Kisarazu nella baia di Edo, luoghi famosi per la preparazione del sale.

Nel suo complesso, la scena trasuda umanità: l'attracco della barca dei pescatori, il pescatore sul ponte col bilancere a portare il pacchetto del suo pasto e la fiasca del saké, il cane che annusa (interessato) il cesto della pesca.

26 IL FUJI DALL'ALTRO VERSANTE

Ura fuji

Nella provincia di Kai, le foglie di tabacco poste ad essiccare. Anche solo un piccolo raccolto di tabacco rappresentava, per il contadino giapponese del XIX secolo, una vera fortuna.

Il tabacco venne introdotto in Giappone verso il 1573 da marinai olandesi o portoghesi, e nel 1604 s'iniziò a coltivarlo nelle campagne di Nagasaki. Presto proibito (in quanto il suo uso, richiedendo l'utilizzo del fuoco per l'accensione ed il fumo, diveniva fonte di focolai d'incendio pericolosissimi in un paese ove le case erano edificate con carte e legno) veniva contrabbandato come "té della vita". Nel sottosella, steso ad asciugare, la scritta beneaugurante, *shiwawase-kichi*, felicità fortuna, al pari dei sottosella nelle tavole 11 e 30.

27 IL FUJI INCAPPUCCIATO

Kasa fuji

La montagna incappucciata dall'aria calda risalita dal piano e condensatasi intorno alla vetta, è qui ironicamente collegata ai vari copricapo di fortuna adottati dai personaggi. Fra questi, in particolare in basso a destra, uno danzatore itinerante, specializzato nello *shakkyo*, la danza del leone, considerato il costume portato a spalla.

Il titolo della tavola richiama la parola *Kasagumo*, “nuvole cappello”, termine usato per definire il fenomeno meteorologico illustrato.

Di questa tavola è conosciuto anche un disegno preparatorio.

28 IL FUJI CON LA CINTA

Untai no fuji

Le nuvole, che incappucciavano il Fuji nella precedente tavola, si sono ora aperte circondando la montagna che appare “con la cintura”.

Contadini attorno ad un mulino, portatori col loro carico scortati da due samurai in veste da viaggio, un bufalo d'acqua trascinato per le briglie, personaggi tutti che, immersi nella loro quotidianità, esaltano, per contrasto, colui che riesce a staccarsene, a percepire, in un rapporto autentico con la bellezza, il divino.

Così la figura del monaco itinerante colmo d'ammirazione nell'osservare il Fuji circondato dalla sottile nube nel quale la tradizione ravvisa l'eremita/poeta Saigyō Hoshi (1118-1190).

I rami del grande pino obliquo, persistente in entrambi i fogli, puntualizzano il vero fulcro della scena.

Nanigoto mo / kawari nomi yuku / yo no naka ni / onaji kage nite / sumeru tsuki kana

In questo mondo in cui tutte le cose non fanno che mutare, oh, luna, tu hai sempre lo stesso volto. (Saigyō Hoshi)

Sul manto del mantello del samurai, il carattere fu, a significare, come nella tavola 23 “Fortuna, abbondanza, il Fuji”.

29 IL FUJI FRA I FIORI

kakan no fuji

Hanasakura, la fioritura dei ciliegi, permea l'intera tavola.

Una geisha suona lo *shamisen*, due cantori ne mimano il suono. Il popolo giapponese amava ammirare la bellezza della natura in particolari luoghi e tempi: la prima fioritura del susino a fine inverno e quindi quella dei ciliegi a primavera o la caduta delle rosse foglie autunnali rappresentavano momenti di vera gioia e tali venivano dipinti e cantati.

La tavola è attraversata dal cavo di una teleferica che collega il ristorante, in alto al capanno di servizio posta ai piedi del dirupo.

La scena è stata localizzata, nel passato, in Edo, vuoi a Mukojima, vuoi ad Asakusayama. Probabilmente, come già asserito da Smith, non può essere determinato alcun particolare luogo.

Il tema della fioritura dei ciliegi viene ripreso nel disegno *Sumida no Fuji*, tavola n. 75.

30 IL FUJI ED IL BUON RACCOLTO

Hosaku no fuji

Un'apoteosi di piantine di riso che a migliaia plasmano il disegno.

A perdita d'occhio i campi coltivati posti sotto la protezione del piccolo tempio *shintō* in cima alla collina, probabilmente dedicato ad Inari, la dea protettrice del riso, l'alimento base nell'antico Giappone.

Sul finimenti del cavallo a sinistra le scritte a protezione e beneauguranti di *daikichi*, eccellente fortuna, e *shiwase-kichi*, fortuna felicità. Queste, apparse rispettivamente anche nelle tavole 11 e 26, sono qui enfatizzate nella loro posizione di primo piano in mezzo ai campi colmi di messi dominati da quel grande tempio naturale che è lo stesso Fuji. Sul cavallo a destra, in un unico intreccio, *daiman - daidaikichi*, una miriade di grande fortuna.

La parte in alto a sinistra è praticamente uguale alla veduta del disegno *Musashino no Fuji* (tav. 92), per cui potrebbe identificarsi la stessa località.

31 IL FUJI GENEROSO
Senkin no fuji

Le balle di riso, protette da stuoie di paglia, sono impilate a somiglianza del Fuji, che si erge sullo sfondo. Un volo di uccellini (*chidori?*) scende a beccare i chicchi sparsi.

Senkin, letteralmente significa mille pezzi d'oro, quindi, per estensione inestimabile dono, inestimabile generosità.

Concetto ulteriormente rafforzato dall'utilizzo, da parte di Hokusai, di un ideogramma differente da quello altrimenti usato nella serie per scrivere il nome Fuji. detto ideogramma ha, altresì, il significato di "uomo prospero".

La generosità della montagna, già introdotta nella tavola precedente e tema conclusivo del primo volume, per casualità ed ironia della sorte è in netto contrasto con la realtà; negli anni 1834-35 (date di pubblicazione dei primi due album della serie) ebbe inizio, infatti, la grande carestia del periodo *Tempo*.

ALBUM SECONDO

32 IL FUJI PULITO
Idosarae no fuji

Veduta da Edo, con la raffigurazione della periodica pulizia, per svuotamento, del sistema di canalizzazioni sotterranee deputato all'approvvigionamento idrico della città.

La tavola presenta una complessa costruzione geometrica ove alle forme triangolari inserite nel disegno e simbolo di quiete e stabilitasi contrappone la figura del lavorante, un corpo totalmente inarcato in un perfetto semicerchio, espressione di una vigorosa forza e vitale energia.

33 IL FUJI E GLI OTTO SACRI PICCHI NELLA PROVINCIA DI SHINANO
Shinshu yatsugatake no fuji

In lontananza la catena vulcanica degli otto picchi, Yatsugatake, a circa 50 miglia a nordovest del Fuji. Alternanza di picchi frastagliati, erosi dall'azione del vento in contrasto sia con la purezza della linea del montagna "senza pari" sia col fluente ondeggiare delle acque sottostanti.

A giudicare dalla somiglianza della linea dei monti con quella disegnata nella tavola intitolata *Shinshu Suwako* - Il lago Suwa nella provincia di Shinano, delle serie delle *Trentasei vedute del Fuji* potrebbe trattarsi dello stesso lago.

Considerando però la tumultuosità delle acque che mal si addice alla superficie calma di un lago, Suzuki ipotizza trattarsi del vicino fiume Chikuma.

Il disegno dell'ondeggiante movimento dell'acqua trova il proprio antesignano in un'altra tavola di Mangwa IX (1819).

34 IL FUJI DA UNA MACCHIA DI BAMBÙ detta LE CANNE
Takebayashi no fuji

Un'elegante cortina di bambù.

La superba bellezza di questa composizione, più complessa di quanto possa apparire, è frutto del gioco del doppio ventaglio dei bambù (maturi quelli in primo piano, giovani ed ancora ricoperti della loro guaina quelli sullo sfondo) i cui fusti dalla linea incurvata ripetono quella, estremamente lineare e pura, dei versanti della sacra montagna che si erge, bianca, in lontananza.

Il bambù, per la sua capacità di flettersi pur resistere al vento più impetuoso ed ai rigori invernali, nell'iconografia classica è sinonimo e simbolo di elegante e flessibile forza, l'elemento *yang* (forza maschile) contrapposto all'elemento *yin* (forza femminile).

Gli ideogrammi del titolo possono essere letti, altresì, come *chikurin no fuji*, col medesimo significato.

35 IL FUJI AL DI SOPRA DI UNA RIVA
Tsutsumigoshi no fuji

Il Fuji visto da Nakahara, nella provincia di Sagami.

Una tranquilla scena rurale di intensa ed indaffarata attività quotidiana al pari di quella illustrata in *Totomi sanchu no Fuji*, tavola n. 53.

La contadina, col bricco del tè e la zappa portati con un bilanciere, è ripresa, perfettamente uguale, dalla tavola intitolata *Soshu Nakahara* della serie delle *Trentasei vedute del Fuji*.

Nakahara, una tappa sulla strada che da Hiratsuka, sulla Tokaido, conduce al monte Fuji.

36 L'ASCESA (DEL DRAGO) AL FUJI
Toryu no fuji

Letteralmente, visita al Fuji, praticamente un incontro divino.

Un drago che ascende al Fuji dalle profondità di un lago; metafora del successo tratta dalla leggenda del drago che sale al cielo dopo mille anni di austerità trascorsi nelle oscure profondità di un lago.

Ryu, il drago. Nell'iconografia cinese simbolo dell'imperatore, nella mitologia e leggende giapponesi i draghi, incarnano la potenza spirituale degli spazi celesti, con potere sugli elementi sia naturali sia propri della sfera psichica; non necessariamente maligni, ma irritabili ed orgogliosi, amano cavalcare le tempeste. Il drago che ascende fra le nuvole il monte Fuji è simbolo di successo nella vita.

37 IL FUJI SINUOSO
Uneri fuji

Affascinante visione, riflesso nel ritmico saliscendi delle onde il Fuji, vivo.

Questa veduta potrebbe essere interpretata quale seguito dei disegni *Kaijo no Fuji*, tavola 40, e della *Grande Onda, Kanagawa oki namiura* (l'onda presso la costa di Kanagawa) della serie delle *Trentasei vedute del Fuji*.

Il mare, passata la tempesta, si è acquietato, ora l'imbarcazione dei pescatori scivola fra le onde, alcuni vogatori sembrano voltarsi ad ammirare il Fuji lontano, altri ad osservarne il riflesso tremolante sull'acqua.

Lo specchio ambiguo delle acque in perpetuo movimento nel riflettere la luce può creare affascinanti quanto illusori giochi ipnotici oppure riflettere semplicemente la realtà.

Reale o riflessa, intuita od immaginata il fulcro di tutta la scena è e rimane l'onnipresenza della montagna, divina, inafferrabile e misteriosa ma concretamente fisica, rassicurante segno della costa non lontana.

38 IL FUJI DAL QUARTIERE DEI TINTORI
Konyàcho no fuji

Il Fuji visto attraverso le stoffe appena tinte e poste ad asciugare, nel quartiere di Kanda in Edo.

Mentre tutto sembra immobile appare una nuova pezza alzata, con una lunga canna di bambù, per essere appesa.

39 IL FUJI IN UNA COPPA DI SAKÈ
Haichu no fuji

Una leggenda, Hagoromo, la veste di piume, narra di Hakuryo, un pescatore di Miho nella baia di Suruga, che trovato un abito coperto di piume perso da un angelo, per restituirlo, chiede che egli danzi per lui.

Hakuryo è qui rappresentato mentre celebra il ritrovamento con una tazza di sake nella quale vede il Fuji riflesso.

La leggenda ispirò il testo di una famosa opera del teatro *No*, dallo stesso titolo, *Hagoromo*, la veste di piume, appunto.

40 IL FUJI DAL MARE detta LA GRANDE ONDA
Kaijo no fuji

Una magia del Sol Levante.

Racconta la leggenda che nei giorni di vento, quando i marosi si levano alti e gonfi può accadere che una violenta folata s'impadronisca della cresta di un'onda, la stacchi dalla scura massa e la lanci nel cielo trasformandola in un pizzo di schiuma.

La cresta prima di ricadere nell'avvallamento che l'attende, sembra per un istante fermarsi, restare immobile nel vuoto. In quell'attimo fuori del tempo, minuscole bolle si librano nello spazio, s'innalzano e si rituffano, seguendo il moto ondoso, col quale giocano senza esserne mai prese: sono diventate uno stormo di chidori, piccoli pivieri nati dall'oceano e dal vento.

L'occhio dello spettatore giapponese è abituato a guardare da destra a sinistra, così lo sguardo accompagna la spuma generata dal rovesciarsi delle onde, fino al volo dei pivieri. Nulla è raffigurato che non sia in movimento, anche i pini che si ergono oltre l'ultima cresta, fremono al vento. Un'ellissi vorticosa, dalla cresta protesa all'incalzare di una nuova onda, un turbinio ipnotico che afferra lo spettatore lasciandolo infine sorpreso: ecco, unico punto fermo, il Fuji.

La tavola richiama l'incisione della celebre *Kanagawa oki namiura* l'onda presso la costa di Kanagawa, *la Grande Onda* della serie delle *Trentasei vedute del Fuji*.

Più volte Hokusai ha dipinto questa leggenda, metafora della sua ricerca, dalla *Grande Onda* citata a quelle, quasi "protostoriche", in due serie di paesaggi all'occidentale: *Kanagawa oki Honmoku no zu*, veduta di Honmoku vicino a Kanazawa (1803 ca.) e *Oshiokuri hato tsusen no zu*, imbarcazioni da trasporto in mezzo alle onde (1805 ca.) ma nessun'altra immagine, ne possiede la stessa suggestione, il respiro filosofico-religioso, l'impianto architettonico, la vastità di concezione pittorica.

41 IL FUJI DA SUSAKI
Susaki no fuji

Susaki, la "sottile striscia di terra" alla foce del fiume Sumida a Fugakawa, rione di Edo. A sinistra il famoso tempio dedicato alla dea Benten, a protezione delle sorgenti.

Il Fuji completamente scuro suggerisce il crepuscolo, ironica ambientazione per una veduta nella quale troneggia un tempio ove si veglia in preghiera l'alba.

Il raccoglimento della preghiera sembra coinvolgere la veduta stessa, armonia e quiete assoluta; non vi è presenza di attività esplicita, solo indiretta, suggerita dal battello che si appresta all'ormeggio.

42 IL FUJI IN SOGNO
Yume no fuji

"Ichi Fuji ni Taka san Nasuti".

I tre simboli che bisogna sognare a capodanno per aver fortuna nel nuovo anno: uno, il Fuji, la montagna sacra: due, il falco, *taka*, che vola alto; tre, la melanzana, *nasuti*, una primizia.

Dal *Nihon kokuso daijiten* che si sofferma a teorizzare su tale improbabile combinazione e sui suoi significati:

una lista di prodotti tipici della regione di Sagami?

una classifica di simboli, col Fuji il monte più alto, il monte Ashitaka (*taka*, falco) subito appresso, la melanzana, la più costosa al mercato?

connotazioni simboliche di tipo commerciale, col Fuji a suggerire un alto costo, prendere il falco ovvero trarne profitto, con la melanzana sinonimo di lavoro/ fatica (*nasu/nasubi*)? (Smith).

In ogni caso Hokusai intendeva disegnare gli auspici del proverbio, ma la sua inesauribile immaginazione deve essersi impadronita del pennello. In un groviglio di penne, l'attacco di un falco ad un fagiano: gli occhi del primo, aperti, vigili tesi alla meta: quelli della vittima, chiusi, passivi, rassegnati.

Un'immagine dell'inconscio dell'artista?

43 I TRE BIANCHI DEL FUJI
Sanpaku no fuji

I simboli del bianco, di origine cinese, erano gli aironi o i falchi bianchi ed i narcisi o i fiori di susino bianco.

Hokusai li reinterpretò con il Fuji ed i pini, entrambi ammantati da una candida coltre di neve abbinandoli a due bianchi aironi in una composizione di ricercata semplicità ove pare percepire quiete e silenzio, suoni ovattati, biancore che tutto avvolge.

Un disegno che esprime poeticamente l'amore dei giapponesi per il biancore invernale, così ben descritto nel *Genji monogatari* di Murasaki, fin dal XI secolo, nel passo dove il principe splendente evoca la bellezza incantata del giardino innevato.

44 L'INIZIO DEL KAKEMONO
Kakemono no hottan

L'origine del *kakemono* (pittura su rotolo a svolgimento verticale).

In una taverna un cameriere ha tolto una delle finestre di carta, un ospite rimane incantato dalla visione dell'inquadratura creatasi fra il Fuji e gli elementi intorno, sopra e sotto la visione.

La meraviglia è tale che il viaggiatore leva il volto estasiato e spalanca le braccia, a similitudine del *ryu*, il drago del disegno *Toryu no Fuji*, tavola 36, che sbucato dal fitto delle nuvole d'improvviso si trova al cospetto del Fuji rimanendone incantato, gli artiglieri aperti.

45 IL FUJI FRA I PINI
Matsugoshi no fuji

Il tratto degli aghi del pino risente della staticità convenzionale dei canoni estetici del tempo ma, in generale, l'insieme non ne risulta compresso, vivacizzato dal disegno dei nodosi tronchi e contorti rami.

Il taglio, dato da Hokusai a questa veduta, è singolarmente simile a tutte le altre nelle quali la vista del Fuji e dalla città di Edo, tavole 32, 38, 66, 83, 84, 91, ove visione della sacra montagna viene ad essere sempre interrotta o frammentata da manufatti umani.

Il pino, *matsu*, nell'iconografia tradizionale giapponese, unitamente alla gru, *tsuru*, ed alla tartaruga, *kame*, è uno dei simboli della longevità.

46 UN RIPARO DEL FUJI
Fuji no muro

Qui il Fuji non compare direttamente, è tutta la veduta, permeata dalla sua presenza.

Il disegno riprende il tema della tavola *Shojin tozan*, della serie delle *Trentasei vedute del Fuji*.

In entrambe le tavole escursionisti o pellegrini impegnati nella dura ascensione al monte (tavv. 5 e 6) trovano riparo in un anfratto delle rocce vulcaniche.

47 IL FUJI, COPIA DEL VERO
Shashin no fuji

Un artista (di un certo rango, come suggerito dalla spada stesa con cura su un panno a terra al suo fianco) è assorto nella contemplazione, incurante dell'attività dei suoi servitori. La sua attenzione sembra essere rivolta al tempio al di là del fiume. Un airone, appollaiato su un palo, sembra osservare con ironia la scena, quasi una proiezione dello stesso Hokusai, sempre attento a cogliere la quotidianità dell'attività umana.

I primi commenti alla tavola vedevano nel pittore qui raffigurato, proprio Hokusai. Secondo i commentatori giapponesi, ciò non è possibile, in quanto Hokusai non aveva i mezzi per mantenere tre servitori, come appare nel disegno. In ogni caso, anche interpretando tali figure come discepoli, Nobuo ha osservato come Hokusai non disegnasse mai dal vero.

Shashin, copia del vero (e non dal vero).

Quando Shibata Kokan usò detto termine nel suo trattato "Discussione sulla pittura occidentale" nel 1799 lo fece con riferimento al realismo degli oli occidentali ed è per questo che il termine "*shashin*" sul finire dell'800 assunse la connotazione di "fotografia".

Ma quando Hokusai lo usò nel titolo di un suo album di disegni, *Hokusai shashin gafu* del 1814, sottolineava il concetto di “cattura dell’idea” piuttosto che la sua apparenza letterale, quindi in opposizione a quanto espresso da Kokan.

48 VISTA DEL FUJI CON I SETTE PONTI *Nanabashi ichiran no fuji*

Un ponte a “tamburo” attraversa e domina tutta la veduta.

Seguendo il via vai delle diverse figure che animano la scena la si attraversa tutta percorrendo la strada fra i vari ponti raffigurati.

Analogo ponte a “tamburo” lo si ritrova in *Fugakawa Mannenbashi no shita*, sotto il ponte di Mannen a Fugakawa, della serie delle *Trentasei vedute del Fuji* ed in *Takabashi no Fuji*, il Fuji sotto l’alto ponte (1805 ca.), tavola di una serie non titolata su panorami all’occidentale.

Hokusai amava molto, ritrarre nelle sue opere, i ponti; ad essi ha dedicato l’intera serie, *Shokoku meikyo kiran*, vedute insolite di famosi ponti delle varie province del 1834 ca nonché una grande tavola, *Hyakkeyo ichiran*, Cento ponti in una singola veduta, disegnata all’inizio della seconda decade del secolo.

Gli ideogrammi del titolo possono essere letti, altresì, come *shichibiko ichiran no fuji*, col medesimo significato.

Di questa tavola è conosciuto anche un disegno preparatorio.

49 IL FUJI DALLE MONTAGNE DEL TAISEKI-JI *Taisekiji no sanchu no fuji*

Un particolare picco attira l’attenzione al centro della veduta; formazione rocciosa non identificabile nell’area del tempio di Taiseki (solo richiamato nel titolo della tavola) ed edificato alla base sud-est del Fuji.

Smith suggerisce come sia possibile che Hokusai si fosse ispirato per il titolo dall’analogo disegno della serie *Cento Fuji* di Kamakura Minsetsu (1767), però totalmente differente nella sua composizione, o che il disegno stesso sia connesso alla sua adesione alla setta Nichiren.

Oggi il Taiseki-ji, è il maggior tempio del ramo Shoshu della setta buddhista Nichiren, all’epoca di Hokusai, non essendo ancora definitasi tale ramo, solo uno dei maggiori.

Nichiren (1222-1282) fu celebrato bonzo fondatore della omonima setta, predicante un ritorno alla primitiva essenza del buddhismo sintetizzandola in tre grandi aspetti: l’adorazione, *honzon*; la legge, *daimoku*; la morale, *kaidan*.

50 IL FUJI AL SOLE DELLA SERA DA SHIMADAGAHANA *Shimadagahana sekiyo fuji*

Shimadagahana, la banchina di Shimada, verrebbe identificata da Suzuki nell’area dei canali presso Fugakawa ma il disegno del moto ondosso dell’acqua parrebbe escludere possa trattarsi di una vista su un canale.

Smith fa notare come il Fuji disegnato in nero, a sottolineare l’incedere dell’oscurità, sia uguale a quello tratteggiato nella tavola *Onmayagashi yori Ryobashi sekiyo o miru*, sguardo sul tramonto presso il ponte di Ryobashi, della serie *Trentasei vedute del Fuji*, nonché l’atmosfera rilassata dei personaggi raffigurati in entrambi i disegni, possano suggerire un tema in comune e, quindi, una raffigurazione del famoso molo chiamato *Hyappongui*, i cento pali, vicino al ponte Ryogoku.

Probabilmente questa scena abbina scorci diversi lungo il fiume Sumida, nel creare una generica veduta d’acqua a cornice del monte Fuji.

51 AI PIEDI DEL FUJI *Fuji no fumoto*

Una veduta delle pendici del Fuji per la quale non è possibile trovare alcun riferimento né di luogo né di attività.

La chiave di lettura della tavola sono indubbiamente i personaggi, colti in un momento del loro cammino. Un intrigante mistero. Cosa trasportano le quattro donne (similmente abbigliate e con

uguali ceste sulle spalle) ed i due portatori nei loro carichi a bilanciare (uno tranquillo, l'altro sovrappreso dalla fatica)? dove vanno? che autorità sembra esercitare la misteriosa figura alla fine del corteo (di cui nulla si vede del viso se non il solo mento)?

52 IL FUJI SOTTO UN ROVESCIO AL CREPUSCOLO detta IL FUJI NELLA TEMPESTA
Yudachi no fuji

Luce ed oscurità, bianco e nero.

Tavola che richiama l'analoga *Sanka baku-u*, tempesta sotto la cima, *Il Fuji nella tempesta*, della serie *Le trentasei vedute del Fuji*.

In questa versione, Hokusai sopperisce alla mancanza del colore con una visione dettagliata del villaggio all'approssimarsi della tempesta.

L'attesa, satura di percepibile elettricità per l'imminente tempesta, sembra finire, la cupa oscurità delle nubi gonfie di pioggia che ha immerso il villaggio viene squarciata da una saetta che vivida rischiarata le piccole figure umane, chine e rannicchiate sotto i loro *dochu-gasa*, grandi cappelli di paglia da viaggio, in ricerca frettolosa di un qualche riparo.

Lontano, nitida e incontaminata, la vetta del Fuji, sovrasta le quinte orizzontali delle nuvole, è il mondo della serenità che il sacro monte ispira, punto di riferimento costante, anche nei momenti di tempesta.

Di questa tavola è conosciuto anche un disegno preparatorio.

53 IL FUJI FRA LE MONTAGNE DEL TOTOMI
Totomi sanchu no

Due boscaioli attaccano i rami di un grosso albero: i loro movimenti compaiono enfaticizzati, le posizioni incredibili, così da esprimere, più che descrivere realisticamente, la loro attitudine al lavoro.

Hokusai, pur di caratterizzare atteggiamenti e gesti, giunge a volte a trascurare la verosimiglianza delle situazioni ponendo ora in primo piano la foga, l'entusiasmo per l'attività, che supera l'azione stessa, il suo fine ed obiettivo ultimo.

Ma anche in tanta immedesimazione umana, il fascino del Fuji ha il potere di ammaliare.

La tavola riporta e mantiene lo stesso titolo di un altro disegno della serie delle *Trentasei vedute del Fuji* ove, peraltro, i boscaioli sono al lavoro su un blocco di legno già squadrato.

Di questa tavola è conosciuto anche un disegno preparatorio ed altro disegno con analogo tema è nell'album *Hokusai gashiki* (1819).

54 IL FUJI SOTTO UN GETTO D'ACQUA
Takehi no fuji

Una canalizzazione termina con una cascata in fiume.

Con un notevole impianto compositivo, Hokusai invita lo sguardo a risalire lungo il fiume, accompagnandolo con le varie figure che ne popolano le sponde, per portarlo, fermato repentinamente dalle fronde degli alberi, a soffermarsi sul Fuji.

L'ironia, volontaria od involontaria che sia, dell'artista si manifesta, poi, nella figura del viandante, che alzato il capo per ammirare il monte, istintivamente, si porta una mano a fermare il copricapo.

55 IL FUJI SOTTO LA LUNA
Gekka no fuji

Tavola di difficile interpretazione. Sotto un misterioso chiarore lunare, un tempio in pietra bianca ed un lupo (od un cane) ulula alla luna (o, forse, risponde ai ritmici suoni prodotti dalle donne intente a battere i panni), entrambi di dimensioni irreali. Tutto fa pensare ad una visione, ad un sogno. *Koromo utsunari*, l'ammorbidente dei panni di cotone, appena tessuti e lavati, era un'attività intrapresa poco prima dell'inverno e colloca la scena in una tarda serata autunnale.

Matsukaze no / oto dani aki wa / sabishiki ni koromo utsunari / tamagawa no sato

L'autunno è sempre così malinconico quando il fruscio del vento si fonde con quello della battitura dei panni (follatura) nel villaggio del fiume Cristallo. (Minamoto no Toshinori, ? - 1129)

Un disegno analogo, col cane e la luna, si trova in *Mangwa XIV* (postumo, primi anni 1850).

56 IL FUJI IL GIORNO DOPO LA NEVE
Yuki no ashita no fuji

La sacra montagna si manifesta, quasi un riconoscimento per il duro lavoro, nel cumulo di neve raccolta ed ammassata dallo spalatore.

L'ironia di Hokusai, qui si stempera in un affettuoso sorriso, col guizzo di calore nella fredda giornata portato dal bambino, nascosto da un cappello di paglia più grande di lui, che reca le fiaschette di sakè.

57 IL FUJI DEL LETTERATO
Bunben no fuji

Il Fuji, fonte di ispirazione per poeti.

Come in sogno, su una nuvola decorata da motivi geometrici, il poeta Yamabe no Akahito interiorizza la visione del Fuji a dominare la spiaggia di Tago. Oltre il braccio di mare, sulla spiaggia, i contenitori del sale messo ad asciugare al pari della tavola n. 25, *Kyodai Fuji*.

Suzuki, nel suo commento alla tavola, non identifica il poeta, come i precedenti commentatori, con Kakinomoto no Hitomaro (attivo fra il 685 e il 705) ma suggerisce - anche sulla base del passo di una sua poesia inserita prima nell'antologia *Man'yōshū* (750, a cura di Tachibana no Moroe) e poi nella più recente antologia *Hyakunin issbu*, cento poemi per cento poeti, (1235, a cura di Fujiwara Spadaie) - il nome di Yamabe no Akahito (attivo fra il 724 ed il 737):

Tago no ura ni / uchidete mireba / mashiro no zu / Fuji no takane ni / yuki wa furitsutsu

Passando sulla spiaggia di Tago, ho visto la neve cadere, candida, lassù sulla vetta del Fuji.

Lo stesso paesaggio, altresì, compare nella tavola *Tokaido Eijiri Tago no ura ryakuzu*, disegno della costa di Tago in vicinanza di Eijiri sulla Tokaido, della serie delle *Trentasei vedute del Fuji*.

Di questa tavola è conosciuto anche un disegno preparatorio.

58 IL FUJI DEI GUERRIERI
Buben no fuji

Il Fuji come teatro di attività guerriera, un completamento del precedente disegno.

È raffigurata la leggendaria uccisione, con l'ausilio di una sola *ko-wakizashi*, corta spada, di un mostruoso cinghiale ad opera di Nitta no shiro Tadatsune (XIII sec.).

Episodio avvenuto durante una caccia organizzata dallo *shogun* Minamoto Yoritomo nel cui accampamento, ai piedi del Fuji, si compì la famosa vendetta dei fratelli Soga (tavola n. 62).

La leggenda vuole che Nitta esplorando inseguito le caverna della montagna incontrò la dea del Fuji ed il suo drago.

La composizione della tavola presenta una notevole similitudine con il disegno *Yume no Fuji*, tavola n. 42; in entrambi i casi, Hokusai concretizza fisicamente l'impeto di uno scontro mortale in un drammatico groviglio di corpi suscitante forti connotazioni emotive.

Buben, letteralmente battaglia, per estensione assume il significato di attività militari.

59 IL FUJI INCISO
Kizami no fuji

Il Fuji, ora appare come inciso dallo steccato di bambù che lo separa dalla sottostante indaffarata attività di alcuni soldati.

Su un graticcio viene scolato il riso precedentemente bollito nel sottostante calderone posto fu un focolare ricavato in un anfratto delle rocce.

È stata ipotizzata una riconduzione della presente scena alla precedente tavola, vedendone un disegno di attività nell'accampamento di Yoritomo e lo stesso graticcio di bambù come la delimitazione del campo stesso.

60 IL FUJI IN UNA FINESTRA
Sochu no fuji

Le oche in volo annunciano la sera, il vecchio poeta sospende il lavoro ed appoggiata la pipa si concede una pausa lasciando correre lo sguardo alla finestra. Rimane estasiato, la bocca aperta il

corpo teso con le braccia alzate in un moto di stupore e meraviglia alla visione della sacra montagna colta probabilmente in una particolare situazione di luce sul far della sera. Situazione sentimentale analoga a quanto espresso nelle tavole nn. 36 e 44.

Pur nella composizione totalmente differente, l'omonima tavola di Kawamura Minsetsu nei suoi *Cento Fuji* (1767) ricrea la presente atmosfera e potrebbe essere stata, secondo Kojima (e poi tutti i successivi commentatori), fonte d'ispirazione originaria per Hokusai.

61 IL FUJI DA UNA VALLE
Tanima no fuji

Con benevola ironia, riflesso del suo amore per le umane manifestazioni, e senso umoristico nel coglierne i protagonisti, Hokusai sembra, nel rappresentare la sosta ristoratrice dei boscaioli (colti nel dissetarsi ad una sorgente sgorgante da una fenditura della roccia e nel "dare aria ai piedi" sofferenti per la strada percorsa), quasi autogratificarsi, giunto alla conclusione della seconda parte del suo lavoro.

ALBUM TERZO

62 IL FUJI AD AKAZAWA
Akazawa no fuji

Uno degli incontri più famosi nella storia del *sumo*, la lotta nazionale giapponese, avvenuto nel 1177 fra Kawazu no Saburo Sukeyasu (a destra, in bianco), discendente dall'imperatore Uda e padre dei fratelli Soga, e Matano no goro Kunehisa, campione di tutto il Giappone.

L'incontro fu vinto da Kawazu con una presa al collo ed alle gambe, ancor oggi conosciuta come *Kawazu-gate* "la via di Kawazu". Kawazu, il giorno dopo, fu assassinato da Kudo Suketsune, un rivale personale e politico. Diciotto anni dopo, nel 1193, i suoi due figli, penetrati nell'accampamento di *shogun* Yoritomo, allestito per una battuta di caccia ed ove Suketsune era ospite (tavola n. 58), uccisero l'assassino del padre.

Uno rimase ucciso nella conseguente lotta e l'altro venne catturato e giustiziato: è questa, la storia della famosa vendetta dei fratelli Soga Sukenari (1172 - 1193) e Soga Tokimune (1174 - 1193), oggetto di molteplici opere del teatro *kabuki*.

La montagna, qui, è un'astrazione accennata alle spalle dei lottatori; peraltro il Fuji non è visibile da Akazawa, situata sulla costa est della penisola di Izu.

Analogo disegno dei due lottatori è in *Hokusai Gashiki* (1819).

63 IL FUJI IN DISTANZA DALLA PROVINCIA DI SHIMOTSUKE - PELLEGRINI CHE
ATTRAVERSANO IL PONTE DI PINI DEL MONTE NANTAI
Yashu enkei no fuji / nantaizan gyoja koshi no matsu

Nel *Nikkosan-shi*, cronache di Nikko del 1825, viene citato un leggendario enorme pino sul monte Nantai (o Nyoho vicino a Nikko), la cui crescita lo aveva portato a formare un ponte attraverso l'intera vallata.

I preti del vicino tempio sul monte si arrampicavano su di esso come pratica votiva ed i pellegrini diretti al tempio di Tosho lo attraversavano per evitare la discesa e poi la salita della valle.

Nikko, a nord di Edo in provincia di Shimotsuke, è sede di numerosi templi sia buddisti sia shintoisti e dei mausolei con le tombe dei primi *shogun* Tokugawa.

64 IL FUJI SOTTO UNA COLTRE DI NEVE
Shinsetsu no fuji

Tavola emblematica sull'uso dell'inchiostatura con diversi toni. Tutta la forza evocativa della montagna sacra nel pieno inverno poggia, infatti, sul sapiente gioco dei diversi grigi.

La solitaria montagna emerge oltrepassando la cortina dalla nevicata a larghi fiocchi (chiamata *botan yuki*, neve di peonia) ed incombe sui viandanti, arrancanti nella profonda neve in una lunga fila ai suoi piedi, quasi ad arginarne la prorompente grandiosità.

Manca ogni progressione prospettica, la scena si svolge su due livelli nettamente staccati l'uno dall'altro, a trasformare la distanza in uno spazio illusorio.

65 IL FUJI A SUNAMURA DA UNA NOBILE VILLA

Kika bessō sunamura no fuji

Dei pescatori all'opera sotto gli auspici di un tempietto, a forma di prua di barca, dedicato al dio Fudo che appare dalle acque, come riportato dalla scritta alla sua sommità: *Suichū shūsūgen Fudo Myō-o*.

Nell'iconografia classica Fudo, divinità del buddhismo esoterico ed uno dei Myō-o, i tre guardiani della fede, viene raffigurato con un volto terrificante, avvolto nelle fiamme, con nella mano destra una spada, *Goma no ken*, per scacciare i diavoli e, nella sinistra, una corda, *Baku no nawa*, per immobilizzarli.

È stata ipotizzata la località di Sunamura, a est di Fugakawa, lungo la baia di Edo. Località rinomata per il suo tempio dedicato ad Hachiman (il dio della guerra, divinità tutelare del clan dei Minamoto, i dominatori del Giappone alla fine dell'epoca Heian, XII secolo) ma non, come scritto nel titolo, per una nobile villa.

Nagata, proprio sulla base del ritrovamento della descrizione di tempietto dedicato sempre a Fudo uscito dalle acque, ha proposto trattasi di altra località omonima vicino a Kisarazu; ma la teoria non ha trovato consensi, di templi e edicole dedicate a Fudo ne è pieno il Giappone ed il senso della "nobile villa" come l'identificazione del luogo rimangono da svelare.

66 IL FUJI DALLA CITTÀ

Shichū no fuji

Vista del Fuji da Edo con in primo piano le scale-torri di vedetta fornite di campana per suonare un *hanshō*, l'allarme incendio. Un aquilone, a forma di uccello, solca il cielo trattenuto da un cavo che disegna una linea in perfetta sintonia con quella del versante della montagna.

Un tocco di serenità che si contrappone nella mente alla catastrofica visione di un incendio evocata dalle torri vedetta.

Un incendio era evento terrificante e devastante per le città giapponesi dell'epoca, ove le case erano costruite prevalentemente con legno e carta, e sinistramente frequente; alcuni, nel corso del XIX secolo giunsero a distruggere fino i tre quarti di Edo, città che già all'epoca contava più di un milione di abitanti.

Hokusai stesso, alla vigilia dei suoi ottant'anni (1839), ne ebbe la casa distrutta totalmente, salvandosi a stento con la figlia Oi.

La veduta presenta la stessa concezione ed impostazione stilistica di quella titolata *Tanabata no Fuji*, tavola n. 12, sempre col Fuji visto da Edo.

67 IL FUJI SOTTO LE NUBI

Donten no fuji

Nuvole grvide di pioggia, ricoprono il Fuji e ne hanno preso la forma; due viandanti si apprestano a ripararsi dall'imminente acquazzone.

La stela fra i massi è dedicata al dio Dosojin, come riporta la stessa scritta. Trattasi della stessa divinità, qui con un nome alternativo, protettrice dei viandanti già evocata nel disegno *Enchū no Fuji*, tavola n. 19.

68 IL FUJI E LA PROCESSIONE DELL'AMBASCERIA

Raicho no fuji

Un'ambasceria coreana, accompagnata da suonatori, sfila sotto il Fuji.

In basso a destra, curiosi monticelli di sabbia ad imitazione della sacra montagna suggeriscono un qualche rituale non identificato.

Trattasi di una scena di fantasia, essendo l'ultima ambasceria coreana giunta in Giappone nel 1764, quando Hokusai aveva appena quattro anni.

Probabilmente Hokusai ha tratto ispirazione dai cortei in maschera nel corso delle feste *Sanno* ove avvenivano simboliche rappresentazioni di stranieri nella cultura giapponese quali, appunto, le processioni coreane (*Toby*).

Sugli stendardi la scritta Raicho, letteralmente “andando a corte”, a riflettere la concezione giapponese sulla propria superiorità, per cui scopo di qualsivoglia missione sulla terra del Sol levante era il portare tributi.

Analogo disegno appare in una illustrazione dell'album di *kyōka* (poesia umoristica che utilizza parole quotidiane, di 31 sillabe) *Toto meisbo ichiran*, famose vedute della capitale, del 1800.

69 IL FUJI PRIMA DELL'ALBA

Akatsuki no fuji

Nei grigi chiarori dell'aurora, tra nebbie autunnali, due corrieri si scambiano il plico e qualche breve parola, presso un *kosatsu*, il luogo d'affissione dei bandi pubblici. La scena è dominata dalla massa scura della montagna, come vista in controluce. La prospettiva è anche qui (come nella tavola n. 64, *Shinsetsu no Fuji*) limitata a soli due piani, sostituita dal contrasto tra la dinamica del primo piano e la staticità dello sfondo, con il Fuji, vero protagonista, ad incombere sulla scena.

Hikiaku, letteralmente gambe volanti, erano le staffette del servizio di corrieri dello *shogun* che collegavano Edo con Kyoto, sede dell'imperatore, ricoprendo il percorso (di circa 514 km) in soli tre giorni e 10 ore.

70 IL FUJI FRA LE GAMBE detta IL BOTTAIO

Matagi fuji

Un gioco grafico di Hokusai, in parallelo con una famosa *haiku* (poemetto a 17 sillabe) di Kobayashi Issa (1763-1828): la posa saldamente piazzata delle gambe divaricate del fabbricante di botti e le pendici del Fuji, sgombro di neve in estate, formano entrambe l'ideogramma *hachi*, otto.

Fortunatamente, si è conservata, quasi a commento della tavola, una poesia (del tipo *senryū*, *haiku* comico) dello stesso Hokusai:

hachi no ji no / funbari tsuyoshi / natsu no Fuji.

Forte e chiara posa nella forma dell'otto, il Fuji in estate.

La simbologia buddhista del numero otto collegato alla montagna immortale, qui introdotta, viene esplicitata nel disegno *Hakkai-Meguri no fuji*, tavola n. 76.

La scena richiama, nella sua idea base della fabbricazione della botte, il disegno *Bishu Fujimigahara*, veduta del Fuji dalle risaie nella provincia dello Owari, della serie delle *Trentasei vedute del Fuji* intitolato, *Ove il Fuji è visto attraverso la botte coricata e l'operaio vi lavora all'interno*.

71 IL FUJI DA SUIDOBASHI

Suidobashi fuji

Il Suidobashi, ponte acquedotto, scavalca il fiume Kanda in Edo appena a ovest dell'acquedotto stesso che, captando l'acqua dall'omonimo canale Kandagawa, assicura il rifornimento idrico al centro della città.

L'acquedotto non è visibile, lo stesso ponte è tratteggiato in lontananza seminascosto ai piedi del Fuji come appare da Ochanomizu, rione di Edo, veduta largamente sfruttata nei paesaggi dei pittori ukiyo.

Qui, Hokusai, tramuta il placido scorrere del fiume in una turbinosa corrente.

72 IL FUJI ATTRAVERSO UNA RAGNETELA

Ami ni hedataru fuji

Un “*haiku* dipinto”, da una poesia del poeta Bashō (1644 – 1694):

Kumo nani to / ne o nan to naku / aki no kaze

Ehi, ragno! cosa canti? / in quale chiave? / vento d'autunno.

L'impalpabile tela si dirama per l'intero disegno; una foglia d'acero ne viene intrappolata ed il piccolo ragno, in un angolo, è proteso a percepire le vibrazioni che si trasmettono lungo sua fragile costruzione.

“Un capolavoro di essenzialità. Il Fuji non è che un'ombra più chiara, che si staglia in trasparenza, quasi fosse un grande saggio che osservi con lieve sorriso, dall'alto della sua sapienza sconfinata, le illusioni degli esseri di questo mondo” (G.C.CALZA, 1982).

73 IL FUJI DA ORANKAI
Orankai no fuji

Orankai, nel *Wakan sansai zue* viene riferito che tale è stato il punto di massima penetrazione in territorio coreano raggiunto dal generale Kato Kiyomasa (1562 – 1611) nel corso della prima spedizione voluta da Hideyoshi contro la Corea (1592) e venne riportato come, anche da Orankai, nelle giornate serene è ancora possibile vedere la montagna.

Etimologicamente, *Orankai*, nel dialetto coreano non è un nome proprio ma ha il significato di luogo desolato, isolato.

Suzuki argomenta che i costumi delle figure disegnate sono diversi rispetto quelli dei personaggi coreani della tavola n. 68, *Raicho no Fuji*, e che la parola *Orankai*, può essere così letta, ma, come anche nel *Wakan sansai zue*, essere scritta con ideogrammi dal significato di *Uryanba*, originariamente riferiti ad un'area dell'est Mongolia. Quindi una località del continente asiatico, non necessariamente della Corea.

Rimane, comunque nella presente serie, questo il punto più distante dal quale può essere visto il Fuji, come Hokusai, peraltro, sottolinea disegnando un lontano picco (tavole nn. 14 e 63).

74 IL FUJI DAL VILLAGGIO DI ASUMI
Asumimura no fuji

Asumi, un generico villaggio in località non identificata; con nome simile, ma scritto con caratteri diversi, c'è un villaggio ai piedi dello stesso monte Fuji.

Asu-mi, letteralmente veduta del giorno dopo.

A prescindere dalle proporzioni della montagna, potrebbe essere ipotizzato che il presente disegno costituisca il seguito di quanto illustrato nella tavola n. 52, *Yudachi no Fuji*. In quest'ultima il villaggio nell'imminente tempesta, il cielo squarciato dalle saette, ora passata la tempesta, il giorno dopo, il villaggio preso nella sua tranquilla e quotidiana attività.

Il disegno del villaggio richiama l'analogo nella tavola *Kosbu no Akatsuki* della serie delle *Trentasei vedute del Fuji*.

75 IL FUJI DAL FIUME SUMIDA
Sumida no fuji

Veduta da Mukojima, località nella zona est di Edo lungo le sponde del fiume Sumida e famosa per la spettacolare fioritura dei suoi alberi di ciliegio, *hanasakura*.

Al pari del disegno *Kakan no Fuji*, tavola n. 29, anche qui la fioritura dei ciliegi, è la nota dominante, assaporata dalla folla accorsa ad ammirarla, sciamante fra gli alberi in fiori ed i chioshi per la vendita del tè, come già nel disegno *Tokaido Shinagawa Gotenyama no Fuji*, il Fuji da Gotenyama, presso Shinagawa sulla Tokaido della serie delle *Trentasei vedute del Fuji*.

76 INTORNO AL CRATERE DEL FUJI
Hakkai-meguri no fuji

Ohachimawari, andare intorno alla sacra tazza.

Pratica della religione Fujiko. Il titolo della veduta (letteralmente *hakkai* significa otto masse) è collegato al significato "8 parole" che, durante il periodo del buddismo esoterico, evocavano la sommità del Fuji, concepita come bocciolo di loto dagli otto petali a richiamo degli otto picchi, nell'interno del cratere, dedicati ad altrettanti aspetti del Buddha.

Il cratere, Naiin, tempio interno, oppure, Yugu, tempio del mistero, era ritenuto largo ben 13 *cho* (circa 1417 metri, rispetto ai 500 metri reali) ed era accessibile da quattro vie principali di risalita: da Murayama a sud, da Suyama a sud/est, da Subashiri ad est, da Yoshida a nord.

Lungo il suo perimetro vari tempietti, stele, pinnacoli resi monumento, fra i quali i pinnacoli dedicati a Yakushi Nyorai, alla Spada (il più alto) ed a Shaka Nyorai; oppure la statua di Kannon (in ferro, eretta nel 1493, periodo Meio), di Dainichi Nyorai (del 1522, periodo Daiei), e di Shokaku (Ubasoku, già raffigurato nella tavola n. 3, *En no Ubasoku fugaku soso*).

77 IL FUJI DI ELEGANTE DELIZIA

Fuzej omoshiroki no fuji

Un complesso esercizio di fantasia grafica, ispirato alle poesie *Renga*, versi incatenati. Declamato un verso, il poeta successivo ne componeva un secondo, partendo dalla parte finale del primo senza, peraltro conoscerne la prima parte, e così per tutti i poeti successivi.

Primo verso. Due uomini, un vecchio ed un adulto, sul basamento di quello che potrebbe essere un tempio, ridono della caduta del loro giovane compagno. Questi, gambe all'aria, sembra essere scivolato o "volato giù dal basamento stesso".

Secondo verso. La gamba di uno dei personaggi in alto sembra essere atteggiata nel movimento di calciare in alto una palla nel gioco del *kemari* (palla da calciare; gioco aristocratico in epoca Heian divenuto popolare nel periodo Edo, consistente nel mantenere costantemente in volo una palla).

Terzo verso. La palla calciata è sulla sommità del Fuji, rotola lungo il pendio. Discende oppure ascende alla vetta?

Quarto verso. La palla è ora una luna piena, sorgente dalla sacra montagna. Immagine poetica, reale ed elegante, a conclusione del concatenamento dei versi.

78 IL FUJI BRACCIANTE, DALLA PROVINCIA DI KAI

Kai no fuji no-otoko

Quando il disciogliersi delle nevi disegna sulle pendici del Fuji una figura rappresentante un *nootoko*, bracciante, questo è un segno di buon auspicio per un raccolto molto ricco.

In contraddizione a quanto esposto nel titolo, la veduta sembra illustrare un detto del folklore contadino della zona di Taga no ura, a sud del Fuji in provincia di Sagami.

Disegnate ad imitazione della montagna, le reti a copertura del raccolto, protezione dagli uccelli in cerca di facile cibo.

79 IL FUJI IN ESTATE DA INAGE-RYO

Inage-ryo natsu no fuji

Quale accorgimento grafico nella presente serie, il Fuji rappresentato in nero ha sempre significato di alba o tramonto. Qui, unica eccezione, il significato espresso è di estate inoltrata; tutte le nevi ormai disciolte e le scure rocce totalmente allo scoperto.

Tre gruppi di persone; lavoranti intenti a preparare il tè, altri che emergono dall'argine portando pezzi di stoffa ed, infine oltre il fiume, all'opera con la stesura delle stoffe risciacquate nelle acque del fiume.

La scena richiama il disegno *Gekka no Fuji*, tavola n. 55, ove è illustrata la follatura dei panni.

Inage-ryo è un'area a sud del fiume Tama presso Kanagawa, ed il fiume potrebbe essere lo stesso Tama.

80 IL FUJI DA TORIGOE

Torigoe no fuji

A Torigoe, nel rione di Asakusa nella zona nord di Edo, aveva sede l'ufficio "del calendario" dello *shogun*. Qui, nel tardo periodo Tokugawa, venne edificato, al pari dei modelli occidentali, un moderno osservatorio astronomico.

L'apparato sferico per lo studio zodiacale è stato disegnato da Hokusai probabilmente sulla base di un'illustrazione del *Tenkyu zenzu*, illustrazione completa del cielo, di Shiba Kokan, 1796 (Smith).

L'antico calendario giapponese, basato sui cicli lunari, prevedeva una suddivisione in mesi "lunghi" e "corti" con l'introduzione di un mese cosiddetto "intercalare" al fine di compensare, essendo il ciclo lunare di soli 28 giorni, gli sfasamenti con l'evolversi naturale delle stagioni. La successione dei mesi veniva stabilita, annualmente, dagli astronomi dello *shogun*.

Non può trattarsi di un planetario in quanto il primo strumento del genere fu costruito in Inghilterra ai primi dell'800 ed è altamente improbabile che Hokusai ne possa aver visto una riproduzione.

81 IL FUJI SOPRA UNA CASCATA
Takigoshi no fuji

Lo stile, estremamente stilizzato, della forma della cascata richiama i precedenti disegni per illustrare la cascata di Ono, in provincia di Shinano.

Kisokaido Ono no bafuku, la cascata di Onu lungo la Kisokaido, della serie *Shokoku taki meguri*, viaggio fra le cascate di (tutte) le province del 1834/5 e *Shinano Ono no taki*, la cascata di Onu in Shinano, in Mangwa VII (1817).

La Kisokaido, la via dei monti, congiungeva Edo con Kyoto al pari ed in alternativa alla Tokaido, la via del mare dell'est.

82 IL FUJI AL CONFINE DI UN VILLAGGIO
Murazakai no fuji

Usualmente i confini dei villaggi venivano segnati da templi o altri contrassegni allo scopo di propiziare i *Kami* locali.

Il segnale illustrato, formato da striscioline di carta con offerte votive, *Gobei*, era posizionato su una corda tesa attraverso la strada e bilanciato, verticalmente, da una pietra con funzioni di contrappeso. Nei templi shintoisti non esistono idoli od immagini di divinità, i venerati *Kami* sono rappresentati dai Goshintai o *mi-tama-shiro*, specchi, pietre, spade, paraventi, ecc. oppure dai *Gobei*, offerte di carta, campane, composizioni floreali.

83 IL FUJI DA AOYAMA
Aoyama no fuji

Un ombrellaio applica l'olio impermeabilizzante su un ombrello (usualmente costruito in carta).

Lo si scorge col cencio intriso d'olio e l'ombrello aperto, a osservare rapito, il Fuji in distanza. Su due degli ombrelli che incorniciano l'immagine, con funzione a un tempo decorativa ed informativa, le scritte *Fugaku hyakkei*, Cento vedute del Fuji, il titolo della presente serie e *soshi*, magazzino di libri, quasi un'autopubblicità. Nella disegno *Murasame no Fuji* nella tavola n. 87, compare, infine e sempre su un ombrello, la scritta *san ben*, terzo volume.

Aoyama probabilmente si riferisce all'omonimo quartiere di Edo.

84 IL FUJI ATTRAVERSO LA RETE
Amiura no fuji

Il Fuji è qui rappresentato attraverso la classica rete a quattro bracci, *yotsude-ami*, utilizzata per la pesca nei fiumi.

Tematica analoga alla tavola precedente col disegno di un ombrellaio al lavoro. Qui un pescatore mentre issa sulla sua barca un'enorme rete a bilancere; in essa, non il prodotto della pesca, ma, fra le maglie oltre la costa frastagliata di boschi, il Fuji.

85 IL FUJI SOTTO IL PONTE
Kyoka no fuji

Hashi shita, sotto il ponte.

L'idea del Fuji visto da "sotto un ponte" doveva interessare alquanto Hokusai che la utilizzò più volte: in questa stessa serie, col disegno *Shichikyo ichiran no fuji*, il Fuji con i sette ponti, tavola n. 48; nella serie delle *Trentasei vedute del Fuji* con la tavola intitolata *Fugakawa Mammenbashi shita*, il ponte di Mannen a Fugakawa, o in Mangwa VII, disegno analogo con diversa prospettiva (1817).

Vari studiosi riportano che l'idea originaria possa essere fatta risalire ad una tavola dei *Cento Fuji* di Kawamura Minsetsu, 1767.

86 IL FUJI DA UN PONTEGGIO
Ashiro no fuji

Dei muratori al lavoro in un cantiere lungo le sponde del Sumida.

Il ritmo suggerito dall'impalcatura, dalla cadenza geometrica di linee rette, si accentua col contrasto dei corpi curvi dei due operai colti nel momento di massima tensione in una composizione caratteristica di Hokusai.

Tavola con analoga concezione è quella titolata *Honjo Tatekawa*, della serie delle *Trentasei vedute del Fuji*, ambientata in un deposito di legnami a Tatekawa in Edo.

87 IL FUJI SOTTO UN ACQUAZZONE
Murasame no fuji

Murasame, letteralmente pioggia a grappoli; un improvviso violento acquazzone vela il Fuji.

La montagna è suggerita, illusione visiva di un gioco ottico, con le sole interruzioni nelle tracce delineanti la caduta dell'insistente pioggia. Ma la sua presenza, emerge, tangibile, a contrastare la teoria dei viandanti, che pare vogliono circondarla.

Con la scritta sull'ombrello, *san hen*, terzo volume, il finale della presentazione della presente serie iniziata con la tavola n. 83, *Aoyama no Fuji*.

Hokusai ci riconduce anche così all'ombrellaio del citato disegno, che, presago dell'imminente acquazzone, alacremenente preparava i suoi ombrelli.

88 IL FUJI CON IL RAZZO DA SEGNALAZIONE
Roen no fuji

Un razzo da segnalazione, isolato alto nel cielo, quasi l'incarnazione del leggendario drago di fumo che ritorna alla sua tana fra gli anfratti del monte.

In primo piano, dei pescatori trattano il fondo della loro imbarcazione col fuoco onde preservarlo dalla putrefazione in mare.

I razzi da segnalazione, simili a fuochi artificiali, erano impiegati regolarmente nelle manovre militari che si tenevano tutti gli anni alla fine dell'estate, alla foce del fiume Sumida, sotto l'egida dello *shogun* ed è proprio alla foce del fiume, l'isola di Tsukuda che viene proposta da Suzuki quale località raffigurata.

89 FUKUROKUJU
Fukurokuju

L'ossessione di Hokusai di poter avere una lunga vita da dedicare al disegno emerge dall'inconscio per svelarsi nel presente disegno.

Questa scena presenta, infatti, un "rebus", la cui soluzione è Fukurokuju, il dio dell'immortalità, uno dei sette dei della felicità.

Fuku, il pipistrello e *Roku*, il cervo, parole di buona fortuna ed emblemi di due dei sette dei; *Ju*, la longevità, rappresentata, secondo una vecchia tradizione, col Fuji stesso, sinonimo di immortalità.

Con *Fukurokuju*, i *Shichi Fukujin*, i sette dei della fortuna sono: Daikoku, divinità dell'abbondanza, Ebisu, protettore dei pescatori, Hotei, protettore dei bambini, Jurojin, divinità del successo, Bishamon, dispensatore di coraggio, sagacia, Benten, unica dea femminile e divinità di tutto ciò che è bello.

90 IL FUJI DAL TRAGHETTO SUL FIUME OI
Oigawa okegoe no fuji

È rappresentato un traghetto a tinozza sul fiume Oi.

Pratica soluzione, in uso fino al tardo periodo Meiji (primi anni del XX secolo) per attraversare i fiumi.

La politica degli *shogun* Tokugawa limitava al massimo, per motivi militari, la costruzione dei ponti a scavalcare i fiumi o di altre grandi opere a favorire la viabilità interna. Veniva così ostacolato l'eventuale spostamento repentino di grandi masse di truppe che potevano convergere su Edo e minacciare il loro potere.

In Edo “non potevano entrare armi od uscire donne”. Così, popolarmente veniva sintetizzato detto divieto unitamente ad un’altra misura di sicurezza, quella che obbligava i *daimyo*, signori feudali, a lasciare in città, quale ostaggio, le mogli e le figlie quando dovevano annualmente recarsi nei loro possedimenti.

91 IL FUJI A SCACCHI
Mi kiri no fuji

Un pittore apporta gli ultimi ritocchi ad una lanterna/insegna di un noleggiatore di barche sul fiume Sumida.

Sulla lanterna si legge sia il nome della casa, *Fuji-ya*, sia lo slogan, *senkyaku banrai*, mille clienti diecimila visite.

Sul cartello sono elencati i vari tipi di imbarcazione a disposizione: dalle barche per viaggi di piacere, *yanebune*, a quelle da carico, *nirari*; dalle barche veloci, *chokibune*, a quelle da pesca, *tsuribune*.

Mikiri, visione come attraverso una griglia.

Il Fuji è visto attraverso la griglia di un *shoji*, una parete scorrevole, impallidito per effetto della carta oleata con cui veniva ricoperta la griglia stessa al fine di riparare dal freddo e lasciar filtrare, nel contempo, la luce.

92 IL FUJI DAL PIANORO DI MUSASHI
Musashino no fuji

Musashi era una grande pianura ad est di Edo, una vasta prateria di alte erbe.

La luna richiama una poesia sulla pianura stessa che dice: “non ci sono montagne che la luna non debba superare, essa sorge dalle erbe e tramonta immergendosi nelle erbe”.

Le nuvole, a fasce stilizzate nel tradizionale stile *Yamate-e*, enfatizzano il disegno quasi a creare una scalinata ascendente al Fuji.

93 IL FUJI IN UNA GHIRLANDA D’ERBA
Chinowa no fuji

Nel Giappone tradizionale, l’estate era considerata una stagione di malattie ed incendi per cui venivano messi in opera una varietà di sistemi per scacciarne gli spiriti maligni.

Quello rappresentato nella veduta, consisteva nell’appendere una ghirlanda di *chigaya*, un’erba ad uso medicinale della famiglia del riso, ai *torii* (portali) dei templi shinto dedicati ai *Kami* del luogo.

Il primo giorno del sesto mese avveniva una cerimonia propiziatrice in cui venivano benedetti detti *chinowa*, corone di *chigaya*.

A sinistra una fonte sgorga da un albero, *susei-ki*, acqua donata dall’albero.

Smith ritiene di localizzare la scena nel recinto del tempio dedicato ad Inari (divinità del riso) a Takada, in Edo.

Nel *Edo meisho zue*, guida illustrata di Edo, (1834-6) viene riportato che ivi, nel quarto mese del Genroku 15 (1702), quale segno divino un’acqua miracolosa per le malattie degli occhi sgorgò da un albero di *enoki*, l’albero ortica cinese (la figura a sinistra si porta proprio l’acqua dell’albero agli occhi).

Altro disegno dell’albero *susei-ki* è in Mangwa XIV (postumo, primi anni ‘50).

94 VEDUTA A SORPRESA DEL FUJI
Futomiru fuji

Il Fuji, sinonimo di immortalità.

Qui, è rappresentato quale simbolo di nuova vita contrapposto alle rovine di un muro in un contesto di rinascita, i primi fiori primaverili nell’ultima neve.

Fuyu zagara / sora yori hana no / chirikuro wa / kumo no anata wa / haru ni ya aruramu

è ancora inverno ma del cielo fioccano petali di fiore, chè, al di là delle nubi, forse, è primavera.

(Kiyohara no Fukayabu)

95 IL FUJI SPEZZATO DALLA FOSCHIA MONTANA
Sanki fukaku katachi o kuzusu no fuji

Il disegno delle due pipe formano la silhouette di un Fuji rovesciato.

“Ad un’osservazione superficiale, due soluzioni pittoricamente contraddittorie. In primo piano, l’accurato disegno di un boscaiolo e un cacciatore che si scambiano fuoco per la pipa; qui il tratto, come quello delle capanne che si intravedono alle loro spalle, è preciso, minuzioso. Sullo sfondo, pochi densi colpi di pennello risolvono le colline, folte di conifere, e il Fuji. Ma è proprio il contrasto a rendere più intimo e riflessivo il movimento convergente dei due uomini verso la fiamma, fulcro della costruzione pittorica, mentre tutto intorno, scende l’oscurità della notte, che lentamente smussa i contorni delle cose per trasformarle in masse incombenti” (G.C.CALZA, 1982).

Lo stesso tema Hokusai lo ha già anticipato in Mangwa XI, *Senchu no shigure* (1833).

96 IL FUJI CON UN CUCULO
Kakko no fuji

Il titolo cita un *kakko*, grosso cuculo ed animale piuttosto raro; l’uccello disegnato ricorda più un *hototogisu*, piccolo cuculo, simbolo dell’inizio dell’estate.

Un riferimento alla leggenda cinese del principe Kakko il cui spirito si tramutò proprio in un *hototogisu*, come sembrano essere di origine cinese lo stesso vestito ed il ventaglio del nobiluomo, assorto nella contemplazione della montagna.

Particolari che denotano una certa affezione, di Hokusai, per i prodotti materiali ed immateriali d’oltre mare, pertanto, spesso rappresentati o richiamati nelle sue opere.

Suginoru ka / yowa no nezame no / hototogisu / koe wa makura ni / aru kokochi shite

Sei già forse volato via, o cuculo che mi hai svegliato di notte? La tua voce al mio guanciale m’è parsa tanto vicina. (Fujiwara no toshinari, 1114-1204)

97 IL FUJI DAL TEMPIO DI RAKAN
Rakanji no fuji

Il tempio di Rakan venne edificato nel 1695 dal monaco della setta Obaku del buddhismo Zen ad Honjo, nella periferia est di Edo, e dedicato ai cinquecento grandi discepoli del Buddha (Rakan).

Nel disegno appare la parte terminale del tetto, ornata col pinnacolo terminale a forma di fiamma classico delle pagode, di un edificio del complesso del tempio denominato *Sansodo* (popolarmente conosciuto come *Sazaido*, tempio a spirale). All’interno, su un percorso, a tre piani ed a spirale e decorato con i cento templi di Kannon veniva compiuto un simbolico pellegrinaggio. Sullo sfondo, verso il Fuji, le paludi intorno al canale Tatakawa ed i depositi di legname.

Analoga tavola, *Goyaku Rakanji Sazaido*, la sala delle conchiglie *sazai* del tempio dei cinquecento Rakan, è nella serie delle *Trentasei vedute del Fuji* ed un disegno dettagliato del pinnacolo a fiamma in Mangwa XI (1833).

98 IL FUJI DA SENZOKU
Senzoku no fuji

Lo stagno di Senzoku, in una zona collinosa a circa 7 miglia a sudest di Edo, era legato ad una leggenda nella quale si narra di un vecchio pino ove Nichiren, celebrato monaco buddhista (tavola n.49, *Taisekiji no sanchu no Fuji*) era solito ad appendere la sua veste.

Pare che Hokusai fosse un seguace del monaco.

99 IL FUJI PROIETTATO DA UN FORO
Fushiana no fuji

Un foro nel pannello di oscuramento di una finestra crea, con un effetto da camera ottica, la visione del Fuji rovesciato proiettata sulla carta traslucida di uno *shoji*, pannello divisore.

Suzuki riporta che negli scritti del grande scrittore Baikin (1767-1848) veniva descritto un fenomeno simile, apparentemente sempre attraverso fori nei nodi del legno dei pannelli ma non ne veniva riconosciuto il principio fisico. Hokusai illustrò molteplici novelle dello scrittore può quindi esser così venuto a conoscenza del fenomeno, come può averlo osservato di persona.

Un dettaglio inesplicabile nel disegno: perché la doppia immagine della montagna rovesciata?

Smith lo interpreta come volontà di distinguere fra *jitsu*zo, immagine reale e *kyozo*, illusione, immagine virtuale. Ma sembra essere questa un'interpretazione eccessivamente filosofica, considerata la conoscenza che abbiamo di Hokusai.

L'impostazione della tavola richiama quella del disegno *Kakemono no Hottan*, della tavola n. 44, con la stessa sensazione di stupore e fascino derivante da un'inquadratura insolita della montagna.

100 IL FUJI DA UNA SPIAGGIA

Kaibin no fuji

Nell'area del Fuji non sono conosciute formazioni rocciose riconducibili a quella qui disegnata.

Un simile paesaggio era, comunque, già stato disegnato da Hokusai quale illustrazione titolata *Matsushima* nel libro di *kyōka Hinauta tsuki kuwashī*, poesie illuminate dalla luna campagnola, del 1803 nonchè, come riportato da Narasaki, in un disegno sul monte Notogiri nella penisola di Chiba.

101 IL FUJI DALL'ACQUITRINO DELLA "CACCIATA AI SERPENTI"

Jaoinuma no fuji

Pur potendo essere *jaoinuma* un nome proprio, la località relativa non è stata identificata.

La visione del Fuji riflesso nelle sottostanti acque è particolarmente suggestiva ed affascinante, pur nella sua forma otticamente impossibile.

Una variante al disegno *Kosbu Misaka suimen*, della serie delle *Trentasei vedute del Fuji*, ove la montagna si specchia sulla superficie del lago di Misaka, uno dei cinque laghi intorno al Fuji.

102 FINE. IL FUJI CON UN TRATTO DI PENNELLO

Taibi ippitsu no fuji

Un prodigio grafico, un capolavoro pittorico.

L'essenziale e scarna linea della montagna confluisce, senza interruzioni, nella pienezza delle nuvole basse completandone la visione.

“È la sintesi più semplice, e per questo più soggettiva, della montagna senza pari. Quasi che Hokusai, dopo aver studiato tutti gli aspetti nei quali si manifesta agli uomini, abbia saputo esprimerla con quella maturità artistica che si augurava di raggiungere al compimento dei centodieci anni, quando avrebbe vissuto nell'essenzialità e nell'estremo rigore dell'espressione artistica” (G.C.CALZA, 1982).

“Disegno con un sol tratto di pennello”, realizzazione grafica tipica del repertorio dei pittori di Edo e tecnica in cui Hokusai era particolarmente abile come dimostrato dal suo album illustrato *Ippitsu gafu*, disegni con una pennellata, del 1823.

BIOGRAFIA

1760

Hokusai nasce a Honjo Wari-gesui (Edo) nel nono mese di questo anno, nella zona nota come Katsushika, attualmente parte del Distretto di Katsushika (Tokyo). Il nome della famiglia è Kawamura, mentre il bambino viene chiamato Tokitaro. Negli anni successivi, adotterà il nome d'arte di Katsushika.

1763

Viene adottato da Nakajima Ise, vetraio dello *shogun* di Tokugawa.

1765

Si dice che cominciasse a mostrare i primi segni d'interesse per i dipinti. Suzuki Harunobu e altri iniziano a pubblicare stampe in policromia.

1769

Cambia il nome in Tetsuzo. Secondo la tradizione l'artista abbandona il casato adottivo, ma per tutta la vita conserverà il nome di "Nakajima" come nome di famiglia ufficiale.

1774-75

Inizia a studiare la tecnica della silografia. Secondo la tradizione lavora, almeno in parte, all'incisione dello *sharebon* (breve romanzo sentimentale illustrato) *Rakujo Goshi*.

1778-79

Diventa allievo di Katsukawa Shunsho. Assume il nome di Katsukawa Shunro; di questo periodo ci restano stampe che ritraggono attori.

1780

Esegue illustrazioni di romanzi sentimentali popolari, fra cui molte del tipo noto come *kibyoshi*.

1785

Inizia a produrre stampe in policromia ed esegue paesaggi interessanti, anche se non del tutto riusciti. Torii Kiyonaga è all'apice del successo.

1792

Scompare il maestro Katsukawa Sunsho e la sua scuola comincia a disperdersi. L'*ukiyo-e* entra nella fase di massimo prestigio; maestri del calibro di Utamaro ed Eishi pubblicano un cospicuo numero di lavori.

1793-95

Studia con il maestro Kano Yusen. Espulso dalla scuola di Katsukawa, crea uno studio associato con il pittore Tsutsumi Totin. Toshusai Sharaku inizia la sua breve carriera artistica. Assume il nome di Tawaraya Sori II.

1797

Momento di grande popolarità dei dipinti di bellezze muliebri noti come *Sori*. Nasce Hiroshige.

1798

Nell'inverno di questo anno conferisce al proprio allievo Soji il nome di Sori. Per sé assume, come definitivo pseudonimo artistico, il nome di Hokusai.

1799

Pubblica *Azumo Asobi* con eccellenti illustrazioni di scene di vita a Edo, in uno stile che risente dell'influsso della pittura cinese.

1800

Elabora un nuovo stile per le stampe a foglio singolo. Pubblica il *kyōka ebon* (libro di immagini con versi umoristici) dal titolo *Toto Meisho Ichiran* (Guida alle più celebri vedute di Edo).

1802

Esplora nuove modalità espressive in stile occidentale. Pubblica *Itako Zekku*, messo al bando dalle autorità.

1804

Esegue un'opera di enormi proporzioni dedicata a Bodhidharma presso il tempio di Gokoku-ji e pubblica una serie di stampe che prenderà il titolo di *Cinquantatré stazioni sulla Tokaido*. Pubblica anche diverse altre serie.

1806-8

Pubblica il *kyōka ehon* dal titolo *Ryogan Ichiran* (Guida ad entrambe le rive del fiume Sumida). Comincia a interessarsi con particolare attenzione alle illustrazioni per lo *yomibon* (un altro tipo di breve romanzo sentimentale popolare) creando uno stile illustrativo assolutamente innovativo. Allestisce un nuovo, imponente studio a Kamezawa-cho (Edo).

1810-11

Pare che Hokusai realizzi dei cartelloni per il teatro *Ichimura-za* senza tuttavia riscuotere il favore popolare. Nella produzione artistica di Hokusai, le stampe in policromia cominciano a superare di numero le illustrazioni. Dipinge un quadro di Tametomo, con iscrizioni del celeberrimo romanziere Bakin.

1812

Compie un viaggio nella zona del Kansai e soggiorna a Nagoya. Pubblica un manuale sulla pittura dal titolo *Ryakuga Hayashinan*.

1814

Pubblica il primo volume dei *Mangwa*. Aumenta la produzione di manuali dedicati alla pittura.

1819

Completa i primi dieci volumi dei *Mangwa*. Inizia a lavorare su altri volumi.

1830-34

In questi anni realizza e pubblica un gran numero di silografie a colori tra cui alcune delle sue serie più famose come *Le trentasei vedute del Monte Fuji*, *Otto vedute delle isole Ryūkyū*, *Le cascate*, *Neve, luna e fiori*, *I ponti*. Tra il 1831 e il 1832 soggiorna nella provincia di Shinshū e ritrae paesaggi locali. Intorno alla fine del periodo appaiono ancora le serie *Specchio della poesia e dei poeti della Cina e del Giappone* e *I grandi e I piccoli fiori*. È probabile che abbia inizio la pubblicazione della serie di stampe, senza titolo e in formato *chuban* dedicata a fiori e uccelli.

1834-36

Per motivi sconosciuti (forse interventi di censura sulla sua opera) lascia Edo e si rifugia ad Uraga nella provincia di Sagami. Nel 1834 viene pubblicato il primo dei tre volumi delle *Cento vedute del Monte Fuji*, cui seguono nei due anni successivi il secondo e il terzo volume, considerati dei veri capolavori sia per la costruzione artistica che per la qualità dell'incisione e della stampa; pubblica la riedizione della serie delle *Trentasei vedute del Monte Fuji* integrandola con dieci nuove stampe.

Cambia nuovamente nome prendendo quello di Manji.

Pubblica la serie dei *Cento poemi raccontati dalla balia*. Ci restano ventotto stampe di questa serie, insieme con alcuni disegni preliminari di altre.

Inizia a interessarsi alla pittura a pennello.

1839-1843

Hokusai torna a Edo e si stabilisce nel quartiere di Honjo; un incendio gli distrugge la casa, causando la perdita di numerose opere.

Secondo una consuetudine acquisita in questi anni, disegna ogni giorno un *shishi*, figura leonina dai tratti mitici, come talismano.

1845-48

Cambia residenza trasferendosi a Obuse, nella provincia di Shinshū.

Illustra un manuale *Ehon Saishiki-tsu* indirizzato ai giovani amanti della pittura. A fine anno cambia ulteriormente residenza e si trasferisce ad Akasuka.

1849

Il 10 maggio muore di vecchiaia nella sua umile casa di Akasuka e secondo la tradizione viene sepolto l'indomani nel giardino del tempio Seikioji accanto alla tomba del padre. La lapide reca l'iscrizione: "Tomba di Manji, vecchio pazzo per il disegno".

NOTE PER LA LETTURA DEL CATALOGO

Sono da considerarsi stampe originali (silografia, bulino, puntasecca, acquaforte, acquatinta, litografia, *diché-verre*, serigrafia, ecc.) le prove tirate in nero e a colori da una o più lastre concepite dall'artista stesso, qualunque sia la tecnica impiegata per realizzarle. Nel XX secolo molte delle tecniche classiche hanno subito variazioni dovute al perfezionamento della tecnologia e al desiderio degli artisti di sperimentare nuove forme espressive, per cui nelle stampe originali incontriamo tecniche con base fotografica o eliografica, fino ad elaborazioni di immagini eseguite con l'ausilio del *computer*.

Si considerano generalmente alla stregua di stampe originali alcuni *d'après* (quali i Brueghel, i Raimondi, i Giandomenico Tiepolo, i Sorlier-Chagall, i Villon-Picasso, eccetera), poiché il rapporto tra l'inventore della composizione e l'incisore era strettissimo e in molti casi il soggetto era creato con la precisa destinazione di essere preparatorio alla stampa, oppure questa era la libera interpretazione di soggetti o di stili di altri autori. Queste particolarità vengono indicate nelle schede volta per volta. Le stampe giapponesi non seguono queste regole: l'artista eseguiva un disegno *shita-e* su carta molto sottile, espressamente per l'incisione; questo veniva incollato al rovescio sulla lastra che poi veniva incisa dallo *hori-cho* (silografo), sotto il controllo dell'artista. Naturalmente veniva incisa una lastra per ogni colore.

La qualità o bellezza dell'impressione è indipendente dallo stato, dalla conservazione, dalla rarità, dal soggetto e dall'autore (una prova tarda di ultimo stato, se stampata con cura, può essere di alta qualità; e si intende che la qualità è alta o bassa nell'ambito della medesima tiratura). Gli aggettivi d'uso internazionale per definire la qualità sono, in ordine decrescente: superba, splendida, magnifica, bellissima, bella, discreta, mediocre, stanca e povera. Per le stampe moderne e contemporanee, quando non si tratti di prove di stampa o di tirature non documentate ma di esemplari appartenenti da una tiratura di *x* esemplari stampati in una volta sola, in cui il primo esemplare e l'ultimo non hanno differenze di qualità, questa viene indicata con il termine "perfetto esemplare". Per le stampe giapponesi la qualità del colore viene indicata coi seguenti aggettivi in ordine decrescente: brillante, ottimo, buono, discreto, pallido.

Si è sempre menzionata l'esistenza o meno della firma. Si ricorda, tuttavia, che questa, non è di nessuna utilità né nella certificazione dell'autenticità né nell'attribuzione. Si ricorda inoltre che l'assegnazione di una stampa ad un autore, diversamente di quella di un disegno o di un quadro, viene di regola fondata sulla documentazione storica e non sull'analisi filologica: infatti la stampa, venendo impressa in più esemplari può venire considerata, come il libro, opera pubblicata e perciò di autore certo e documentato.

È difficile parlare di tiratura per le stampe poiché esse venivano generalmente stampate a seconda della richiesta. Oltre alle due grandi divisioni, coeve e tarde, le stampe venivano, nell'ambito di quest'ultime, tirate in tempi diversi a seconda della domanda. Per edizione corrente si intende una tiratura ampia, alle volte anche oltre il migliaio di copie, voluta dall'autore e dall'editore, spesso come tavola fuori testo di libri o riviste d'arte (l'inserimento in una pubblicazione con un testo dava al tutto uno *status* di libro con una tassazione, soprattutto in Francia, praticamente azzerata). Non sono da considerare artisticamente opere minori, molte hanno avuto un'edizione parallela di lusso stampata dopo quella corrente. La rarità è dovuta o alle poche impressioni eseguite, o alla legge della domanda-offerta e ancora, per gli stessi motivi una stampa molto rara nei primi stati o in tiratura coeva può essere molto comune negli ultimi stati in tiratura tarda o viceversa. Si ricorda comunque che la rarità è da valutare anche in relazione all'ampiezza del mercato in cui la stampa viene richiesta.

La qualità della conservazione viene indicata con le seguenti frasi in ordine decrescente: in eccezionale stato di conservazione, in perfetto stato di conservazione (ad eccezione di...), in buono stato di conservazione (ad eccezione di...), si segnala la presenza di... I margini vengono così classificati: sottilissimo fino a 1 mm, sottile da 1 a 2 mm, piccolo da 2 a 4 mm, buono da 4 a 15 mm, ampio oltre i 15 mm, intonso è un foglio che conserva le misure in cui è stato fabbricato o stampato, con editoriale si intende un foglio che è stato messo in commercio senza margini o con una precisa dimensione di carta scelta dall'artista di concerto con l'editore, con visibile a tratti si intende un margine discontinuo oltre l'impronta del rame o la linea marginale rimarginato è un margine ricostruito.

Alle volte le stampe e le opere su carta in genere sono incollate su di un supporto già all'epoca dell'esecuzione o su di un *passé-partout* antico o moderno recante iscrizioni autografe o timbri dei collezionisti e dei critici: in presenza di queste particolarità che, se catalogabili vengono segnalate, il supporto non viene rimosso.

Per destra o sinistra si intende quella di chi guarda, salvo che si indichi un soggetto animato. Esempio: la mano destra o la gamba destra di un uomo sono la sua mano o gamba destra e sono a sinistra per chi guarda; il ramo di un albero è a destra per chi guarda.

Le misure sono tutte in millimetri, altezza per base; si riferiscono per le stampe in cavo all'impronta del rame, per le silografie alla linea marginale e, in difetto di queste, al foglio, per le litografie e le stampe in piano al limite della composizione e si riferiscono al foglio in vendita. Talvolta i repertori riportano misure leggermente diverse, ciò può dipendere dai criteri di misurazione o dall'elasticità della carta che, a seconda della temperatura/umidità degli ambienti in cui è stata conservata o dalla pressione del torchio, si restringe o si allarga.
(Aggiornamento Ottobre 2003).

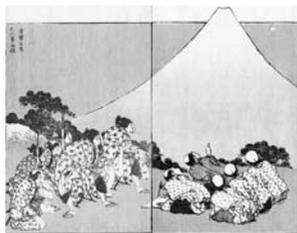
© 2005 s.a.s. L'Arte Antica Silverio Salamon Torino

In copertina:
IL FUJI DA UNA MACCHIA DI BAMBÙ
Catalogo n. 34

In seconda e terza di copertina:
IL FUJI DAL MARE
Catalogo n. 40



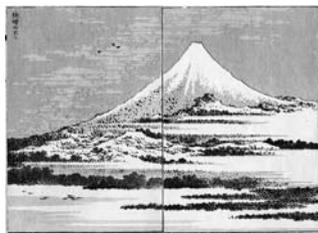
1



2



3



4



5



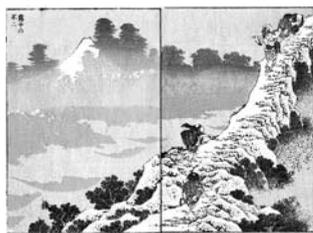
6



7



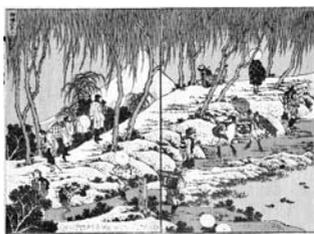
8



9



10



11



12



13



14



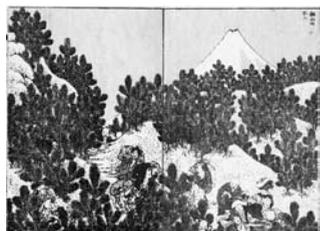
15



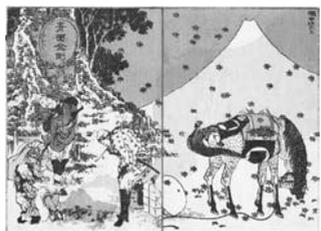
16



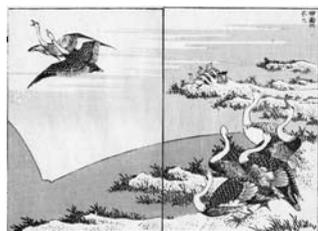
17



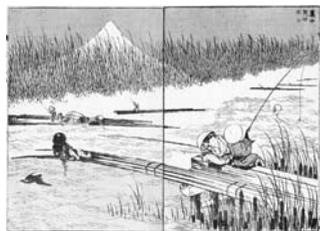
18



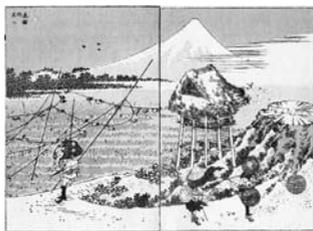
19



20



21



22



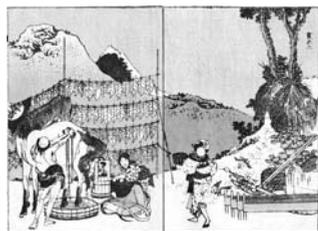
23



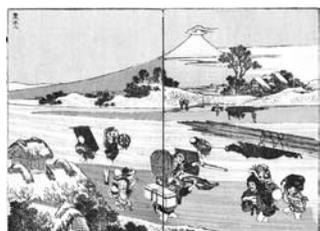
24



25



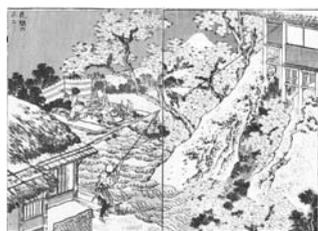
26



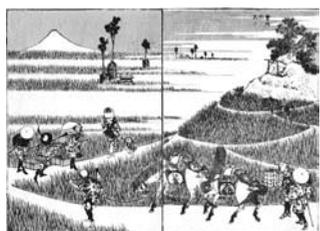
27



28



29



30



31



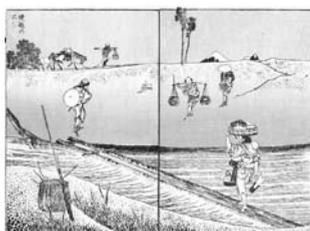
32



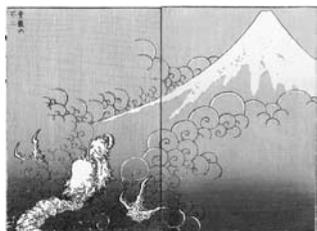
33



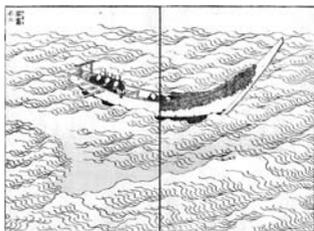
34



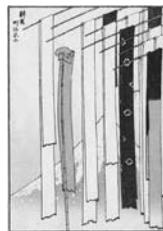
35



36



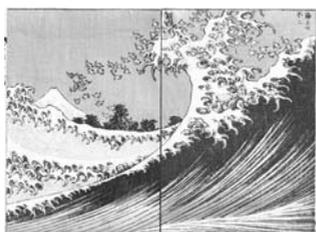
37



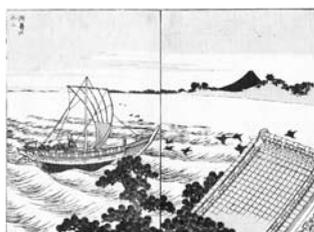
38



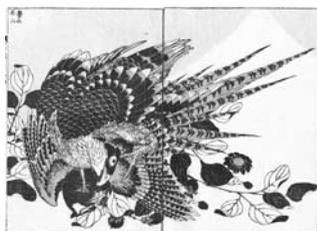
39



40



41



42



43



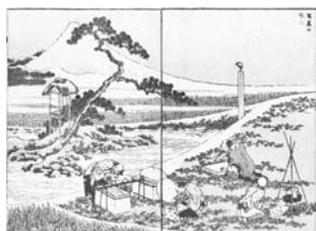
44



45



46



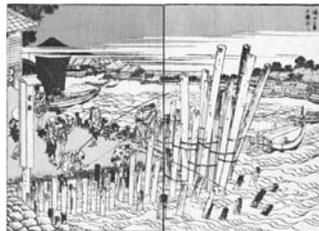
47



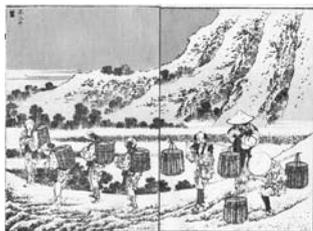
48



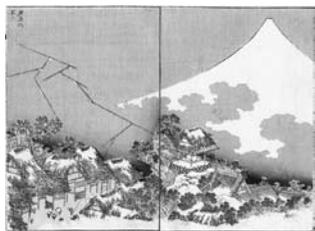
49



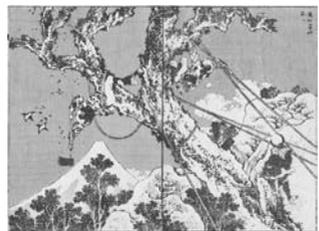
50



51



52



53



54



55



56



57



58



59



60



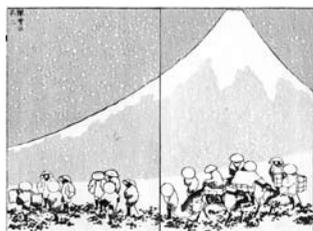
61



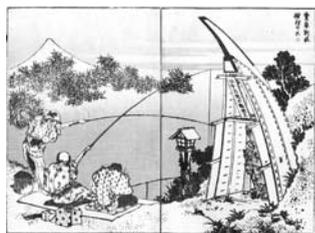
62



63



64



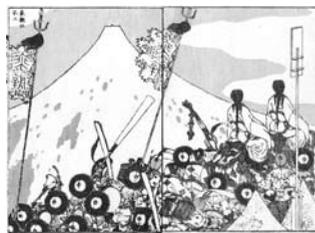
65



66



67



68



69



70



71



72



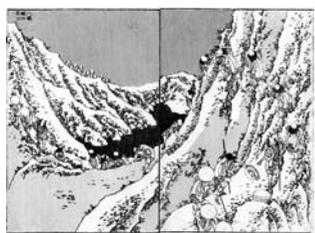
73



74



75



76



77



78



79



80



81



82



83



84



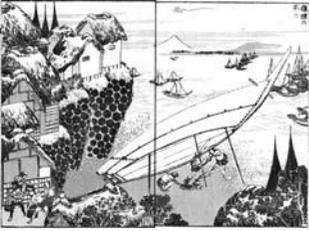
85



86



87



88



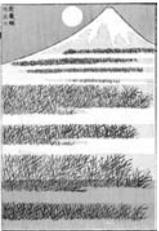
89



90



91



92



93



94



95



96



97



98



99



100



101



102