

TRACCE

ITINERARI DI RICERCA

La collana 'Tracce. Itinerari di ricerca' si propone di valorizzare i risultati delle attività scientifiche svolte nei diversi campi della ricerca universitaria (area umanistica e della formazione, area economico-giuridica, area scientifica, area medica). Rivolta prevalentemente alla diffusione di studi condotti nell'ambito dell'Università di Udine, guarda con attenzione anche ad altri centri di ricerca, italiani e internazionali.

Il comitato scientifico è quello della casa editrice.

Università degli studi di Udine

Area umanistica e della formazione

*La presente pubblicazione è stata
realizzata con il patrocinio di*



comune di trieste

con il sostegno di



**UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI UDINE**

hic sunt futura



DIPARTIMENTO
DI STUDI UMANISTICI
E DEL PATRIMONIO
CULTURALE



Banca TER
Credito Cooperativo PUG

In copertina

Utagawa Hiroshige, *Yokkaichi, fiume Mie*
(*Yokkaichi Miegawa*), 1832-1834 circa,
xilografia colorata (*nishiki-e*) (Trieste, Civico
Museo d'Arte Orientale, inv. SNR 1571).

Fotografie

Marino Ierman

Stampa

Press Up, Ladispoli (Rm)

© **FORUM** 2021

Editrice Universitaria Udinese
FARE srl con unico socio
Società soggetta a direzione e coordinamento
dell'Università degli Studi di Udine
Via Palladio, 8 – 33100 Udine
Tel. 0432 26001 / Fax 0432 296756
www.forumeditrice.it

ISBN 978-88-3283-239-6

DI SETA, PORCELLANA E CARTA

UN ITINERARIO NEL CIVICO
MUSEO D'ARTE ORIENTALE
DI TRIESTE

A CURA DI
SIMONE FURLANI

Di seta, porcellana e carta : un itinerario nel Civico museo d'arte orientale di Trieste /
a cura di Simone Furlani. - Udine : Forum, 2021.

(Tracce : itinerari di ricerca)

ISBN 978-88-3283-239-6

1. Arte - Asia - Collezioni [del] Civico museo d'arte orientale di Trieste
I. Furlani, Simone

709.5 (WebDewey 2021) – BELLE ARTI. ASIA

Scheda catalografica a cura del Sistema bibliotecario dell'Università degli studi di Udine

INDICE

| | | |
|--|------|-----|
| Premessa del curatore | pag. | 7 |
| <i>Laura Carlini Fanfogna</i> | | |
| Presentazione | » | 11 |
| <i>Michela Messina</i> | | |
| Stanze d'Oriente. Per una biografia del Civico Museo d'Arte Orientale di Trieste nel suo ventennale (2001-2021) | » | 13 |
| <i>Chiara Mascarello</i> | | |
| Dalla valle dello Swāt: testimonianze dell'assenza | » | 25 |
| <i>Simone Furlani</i> | | |
| Tra simboli e spontaneità: gli otto immortali del taoismo | » | 39 |
| <i>Clara Galzerano</i> | | |
| Le porcellane Cozzi: tra <i>Chine imaginaire</i> e mondo moderno | » | 47 |
| <i>Maurizio Lorber</i> | | |
| Le stampe <i>ukiyo-e</i>: la relazione visiva fra Oriente e Occidente | » | 65 |
| <i>Nicolò Anesa</i> | | |
| Il samurai, l'acciaio e la spada | » | 83 |
| <i>Simone Furlani</i> | | |
| La <i>Shōjō dormiente</i> di Trieste | » | 99 |
| Gli autori | » | 109 |

LE STAMPE UKIYO-E: LA RELAZIONE VISIVA FRA ORIENTE E OCCIDENTE

Maurizio Lorber

Nel *Corso accelerato di disegno semplificato* (1812-1814) Katsushika Hokusai si ritrae mentre dipinge i cinque caratteri che corrispondono alla definizione *Volume finale corso accelerato* con altrettanti pennelli impugnati contemporaneamente con mani, piedi e bocca¹. Egli quindi non tratteggia delle figure ma dei caratteri cinesi. Questa immagine ben si presta a illustrare iconograficamente il concetto fondamentale della tradizione pittorica giapponese, così diverso da quello occidentale. A tale proposito, le parole di Hokusai rappresentano un buon punto di avvio per comprenderne le differenze di ordine concettuale ed estetico:

Sin dall'età di sei anni ho amato copiare la forma delle cose, e dai cinquant'anni pubblico spesso disegni, ma fino a quel che ho raffigurato a settant'anni non c'è nulla degno di considerazione. A settantatré ho un po' intuito l'essenza della struttura di animali e uccelli, insetti e pesci, della vita di erbe e piante e perciò a ottantasei progredirò oltre; a novanta ne avrò approfondito ancor più il senso recondito e a cento anni avrò forse veramente raggiunto la dimensione del divino e del meraviglioso. Quando ne avrò centodieci, anche solo un punto o una linea saranno dotati di vita propria².

Quanto ci dice Hokusai, in particolare in quest'ultima frase, rimanda all'arte della calligrafia, lascito dell'antica tradizione cinese

¹ *Spontanea Maestria. "Corso accelerato di disegno semplificato" di Katsushika Hokusai*, tr. it. e cura di S. Vesco, Venezia 2020.

² Cfr. *Hokusai*, presentazione di T. Duret, con un saggio di M. Tazartes, Milano 2016, p. 178.

secondo la quale, sin dal periodo Ming, si riteneva che questa conoscenza dovesse partecipare, accanto alla pittura, alla formazione di un uomo di cultura.

L'estetica che sta alla base di questa tecnica trasferita alla pittura contribuisce a dar vita a una sorta di *pictura compendiaria* ovvero riassuntiva, che aspira a definire in pochi tratti le caratteristiche segniche minimali di un albero, di un uomo, un animale, o un paesaggio. Colto lo schema, sarà possibile per l'artista raffigurare l'essenza strutturale dell'oggetto rappresentato che non è, né vuole essere, un duplicato visivo dell'oggetto raffigurato. Come ha dimostrato Ernst Gombrich, anche la tradizione del *trompe-l'œil* non è una duplicazione virtuale ma evoca, attraverso un certo numero di indizi iconici, la realtà visiva, complice l'occhio dell'osservatore. Questo assunto semiotico alla base del libro forse più noto di Gombrich era, nella tradizione pittorica giapponese, un dato acquisito sul piano della prassi³.

Fu la stretta correlazione fra l'arte della pittura e della calligrafia a conferire agli artisti orientali una maggiore consapevolezza sulla convenzionalità della rappresentazione figurativa⁴. Infatti gli ideogrammi, nella loro codifica segnica, sono il frutto di una sintesi grafica. A titolo esemplificativo, ricordiamo il pittogramma 木 ('albero') che evoca, nella sua estrema essenzialità grafica, la forma stilizzata di un albero⁵.

³ «Il messaggio che l'artista riceve dal mondo visibile deve essere messo in cifra [...], questo codice cifrato [è] stato via via adattato al genere di segni che ci si aspettava che l'arte trasmettesse»; E.H. Gombrich, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Torino 1965, p. 221.

⁴ Gian Carlo Calza dubita di questa stretta correlazione che invece noi proviamo a sostenere: «In Asia Orientale c'è chi sostiene che il disegno e la pittura derivino dalla scrittura e anche se personalmente ho forti perplessità al riguardo, questo tipo di legame è indubbiamente molto più forte che da noi»; G.C. Calza, *Lezioni del professor Hokusai*, in «Il Sole24ore», 6 dicembre 2020.

⁵ L'ideogramma 'albero', benché motivato dal fatto di rappresentare la forma stilizzata di un albero, normalmente non viene riconosciuto per la sua somiglianza iconica. Quando lo scrivente lo usa, l'associazione avviene tra un concetto mentale e un segno arbitrario. Così anche se molti ideogrammi pittograficamente sono iconicamente identificabili, nell'uso quotidiano non sono riconosciuti per

Gli artisti giapponesi, in base alla loro tradizione figurativa, ebbero ben chiaro che ogni rappresentazione è fondata su di uno schema che opera una selezione sul visibile, tanto che la riflessione di Hokusai sottende una cognizione semioticamente molto avanzata: il disegno di una figura composto di poche linee o colpi di pennello non ha alcuna pretesa di raffigurare integralmente l'oggetto prescelto.

L'artista orientale, come scrisse Gombrich a proposito delle indicazioni presenti in un manuale cinese di pittura⁶, può raffigurare montagne, alberi o fiori perché conosce il segreto del loro essere e l'evocazione delle loro apparenze avviene sulla base della fiducia totale nelle formule acquisite. Ciò accade poiché l'obiettivo non è quello di realizzare una *mimesis*, nel quale la rappresentazione tenda idealmente alla duplicazione dell'oggetto – il *trompe-l'œil* –, bensì è quello di cogliere la sua essenza, per evocarlo, diremmo noi, poeticamente⁷:

Le figure anche se dipinte senza occhi, devono dare l'impressione di guardare; anche se dipinte senza orecchi, devono dare l'impressione di ascoltare [...]. Ci sono cose che mille pennellate non riuscirebbero a rappresentare, ma che possono essere colte con pochi tratti, purché giusti. Questo è veramente esprimere il visibile⁸.

Queste brevi indicazioni esemplificano come il linguaggio compendiario della calligrafia sostenne tali modalità rappresentative e, al contempo, costituì una base concettuale diversa, fin dalle premesse, dalla tradizione occidentale. Ciò naturalmente non signifi-

il loro valore iconico originario, bensì sono trattati come segni immotivati e arbitrari; A. Tollini, *Kanji: elementi di linguistica degli ideogrammi giapponesi*, Pavia 1992, p. 52.

⁶ Si tratta del *Manuale del giardino grande come un granello di senape*, che risale alla dinastia Qing e il cui primo volume fu pubblicato nel 1679.

⁷ E.H. Gombrich, *Arte e illusione*, cit., pp. 184-185.

⁸ Dal *Manuale del giardino grande come un granello di senape*, citato in E.H. Gombrich, *Arte e illusione*, cit., pp. 249-250.

ca che gli artisti giapponesi non fossero attratti dalle tecniche rappresentative occidentali ma, come vedremo, le tradussero secondo la loro peculiare tradizione e sensibilità estetica.

Dall'Occidente all'Oriente

Molto tempo prima della moda e della passione per quello che, in Europa, fu definito 'giapponismo', nel paese del Sol Levante erano rilevabili profonde influenze europee. Dalla metà del XVII secolo, la Compagnia olandese delle Indie Orientali, dopo aver scalzato i concorrenti portoghesi che erano giunti in Giappone nel 1543, riuscì a conquistare il monopolio del commercio in terra nipponica, intensificando progressivamente lo scambio delle merci e acquisendo il privilegio di approdare nel porto della piccolissima isola di Dejima, vicino a Nagasaki. I giapponesi, tuttavia, non erano interessati solamente ai rapporti commerciali, ma prestavano notevole attenzione anche alle innovazioni tecniche e scientifiche, focalizzandosi, ad esempio, sui temi della navigazione o sulla meccanica degli automi o degli orologi (denominati *karakuri* cioè 'meccanismo').

Quest'attenzione volta alle tecniche europee avanzate si riverberò anche nel campo artistico, stimolando rilevanti cambiamenti. Esemplicativa, a proposito, la conoscenza dello *Zograscope*, un visore ottico attraverso il quale osservare delle incisioni prospettiche, le cosiddette *vues d'optique*, che catalizzò la curiosità degli artisti poiché, favorendo l'accentuarsi della profondità, dava la sensazione di osservare un'immagine in rilievo⁹.

Le *vues d'optique* o *perspective views* erano incisioni prospettiche, spesso colorate a mano, realizzate per essere osservate attraverso questi apparecchi ottici¹⁰. Raffiguravano prevalentemente vedute di

⁹ C.A. Zotti Minici (a cura di), *Il mondo nuovo: le meraviglie della visione dal '700 alla nascita del cinema*, Milano 1988.

¹⁰ La storia della visione stereoscopica continua ancor oggi. Google infatti ha siglato un accordo per la produzione di un visore stereoscopico digitale derivato da

città con una forte prospettiva centrale, definita da un canale, o da una strada o ancora da un porticato proteso verso l'orizzonte¹¹. Per i giapponesi, questa modalità rappresentativa dello spazio sul piano, a loro sconosciuta, divenne il tratto caratterizzante della nostra cultura figurativa.

L'importanza e la sorpresa che suscitavano queste vedute prospettiche e gli apparecchi ottici sono rilevabili dalle traduzioni in giapponese di alcuni termini: le lenti di cui era dotato il visore ottico vennero chiamate *oranda-megane* ('lenti olandesi'), mentre l'apparecchio venne definito *nozoki-megane*¹².

Sono di Okumura Masanobu le prime stampe realizzate dalla metà del 1740 che, per raffigurare l'interno del teatro kabuki, utilizzarono ampiamente questa impostazione prospettica derivante dal modello delle *vue d'optique*, tanto che vennero definite 'fluttuanti' (*uki-e*) per il modo con il quale imprimevano allo sguardo di un giapponese, ignaro della prospettiva, un vago senso di vertigine, con il primo piano ravvicinato all'osservatore e le figure sullo sfondo che sembrano arretrare. Il termine va comunque distinto dalla locuzione *ukiyo-e*, 'immagine del mondo fluttuante', che definisce il movimento artistico giapponese del periodo Tokugawa¹³.

quello inventato nel 1938 da William Gruber, che consentiva di visionare delle diapositive stereo poste in un supporto di cartoncino circolare: il dischetto View-Master con sette coppie di lastre si poteva inserire nel modello G Sawyer's, uno dei più diffusi negli anni Sessanta in Europa, autentico erede del 'Mondo nuovo' delle fiere del XVIII secolo.

¹¹ C.J. Kaldenbach, *Perspective Views*, in «Print Quarterly», 2/1985, pp. 87-104 e N. Leverenz, *Vues d'optique with Chinese Subjects*, *ivi*, 1/2014, pp. 20-44.

¹² T. Screech, *The Lens within the Heart. The Western Scientific Gaze and the Popular Imagery in Later Edo Japan*, Honolulu 2002, pp. 99 e 202-211. Per una definizione dei termini *uki-e* e *megane-e* cfr. il dizionario online *Jaanus (Japanese Architecture and Art Net Users System)*.

¹³ A tale riguardo è interessante il cambiamento semantico del vocabolo *ukiyo* che ha un'origine antica. Infatti, originariamente, era legato al concetto buddhista che considerava la vita (*yo*) sulla terra tediosa (*uki*) e transitoria, in contrasto con l'eterna vita beata promessa a coloro i quali si distaccavano dalla controparte terrena. Una visione pessimistica che cambiò di segno proprio nel periodo Edo, quando *uki*, indicato con un ideogramma diverso, fu inteso nell'accezione di 'fluttuante' ovvero di transitorio benché privo della connotazione negativa originaria. Con questa

Fu proprio la prospettiva, come accadde in Europa con le *vues d'optique*, uno degli elementi che permise agli artisti dell'*ukiyo-e* di realizzare immagini sorprendenti e pertanto di maggior presa popolare. Soggetti e iconografie tradizionalmente elitari – tipici della scuola denominata del gruppo Nanga o dei letterati (*Bunjinga*) di derivazione cinese – divennero oggetto di ammirazione per un pubblico più ampio¹⁴.

Rappresentazioni dello spazio a confronto

Come evidenziato, la rappresentazione prospettica ha viaggiato sull'onda dell'espansionismo commerciale olandese. Gli artisti giapponesi la utilizzarono con la libertà che derivava loro dal fatto di non avere una conoscenza accademica delle sue leggi e quindi di non esserne rigidamente vincolati. La consideravano una novità che poteva accordarsi con la loro tradizione pittorica¹⁵. Comporre l'immagine secondo i principi ottici permise loro di scoprire il gioco delle dimensioni: piccoli soggetti in primo piano potevano assumere una posizione preminente, mentre quelli grandi e monumentali in lontananza, come il monte Fuji ne *La Grande onda di Hokusai*¹⁶, diventavano minuscoli.

modifica semantica, *ukiyo*, divenne un'esortazione a godere dell'esistenza nel suo perenne fluire; M. Murase, *Il Giappone*, Torino 1992, pp. 268-269.

¹⁴ Id., *Japanese art*, Exhibition at The Metropolitan Museum of art, New York 1975, pp. 211-213; J.A. Michner, *The Floating World*, Honolulu 1983², pp. 72-106.

¹⁵ Cfr. K. Varnedoe, *Una squisita indifferenza*, Milano 1990, pp. 53-77 e D. Keene, *The Japanese Discovery of Europe*, Stanford 1962, pp. 66-69. Ho trattato l'argomento in M. Lorber, *Prospettive giapponesi. Dall'Europa all'Estremo Oriente: la rappresentazione dello spazio nelle stampe Ukiyo-e*, in «Arte in Friuli - Arte a Trieste», 36/2018, pp. 287-309.

¹⁶ Il Civico Museo d'Arte Orientale di Trieste ne possiede una copia probabilmente frutto di una delle ultime tirature possibili e quindi ritoccata in alcune parti: Katsushika Hokusai (1760-1849), *La grande onda presso la costa di Kanagawa*, stampa policroma (*nishiki-e* ?), 1830-1832 circa, Civico Museo d'Arte Orientale, Trieste, inv. SNR 1344.

La diminuzione prospettica poteva far apparire il monte Fuji (in realtà un vulcano spento) grande quanto un fiore in primo piano o essere posizionato, sempre per effetto prospettico, fra le gambe di un bottaio, o palesarsi, con sorpresa dell'osservatore, come un'ombra fantasmatica dietro la rete di un pescatore. Molti di questi scherzi ottici sono stati proposti nelle piccole xilografie, composte fra il 1834 e il 1847 da Hokusai¹⁷, riunite in un libro e stampate in nero e grigio con il titolo *Cento vedute del monte Fuji*: raccolta dell'iconografia simbolica del Fuji e, al contempo, sequela di immagini con effetti prospetticamente sorprendenti¹⁸.

Hiroshige, al pari di Hokusai, si servì della prospettiva occidentale, ma i due più noti maestri della veduta *ukiyo-e*, nell'assecondare la propria indole estetica, la declinarono in maniera diversa. Hokusai fece proprio il principio secondo il quale qualsiasi soggetto poteva essere rappresentato da diversi e infiniti punti di vista rivelando scorci inediti a ogni minimo spostamento. Hiroshige, invece, fu attratto dagli effetti sorprendenti che il dominio spaziale sul mondo produceva, tanto che, come osserviamo negli alberi sulla spiaggia di Maiko¹⁹, l'artista gioca sulla variazione delle grandezze in funzione della distanza dall'osservatore, enfatizzando scenograficamente il risultato.

Questa soluzione visiva, derivata dalle prospettive occidentali, risulta con forza nella stampa di Hiroshige *Due cavalli sul pianoro e il monte Fuji sullo sfondo*²⁰. L'imponente cavallo in primo piano, tagliato sulla sinistra, inserito nella piana erbosa colta da un punto di vista basso e quindi con un orizzonte alto, dietro il quale fa capo-

¹⁷ R. Lane, *Hokusai. Vita e opere*, Milano 1991 e G.C. Calza (a cura di), *Hokusai il vecchio pazzo per la pittura*, Milano 1999.

¹⁸ D. Bell, *Hokusai's Project: The Articulation of Pictorial Space*, Folkestone 2007.

¹⁹ Utagawa Hiroshige, *La spiaggia di Maiko nella provincia di Harima*, stampa policroma (*nishiki-e*), 1853 circa, Civico Museo d'Arte Orientale, Trieste, inv. SNR 1340.

²⁰ Utagawa Hiroshige, *Due cavalli sul pianoro e il monte Fuji sullo sfondo*, stampa policroma (*nishiki-e*), 1853 circa, Civico Museo d'Arte Orientale, Trieste, inv. SNR 1602, in L. Crusvar, *Giappone: stampe e surimono dalla collezione orientale dei Civici musei di storia e arte*, Trieste 1998, pp. 229-232, scheda I.27.



lino il monte Fuji, è uno sfoggio di dominio prospettico. Si noti però il tipo di modificazione che subisce la regola prospettica nelle mani di Hiroshige: le dune che si accavallano, i fiori che diminuiscono proporzionalmente e il ruscello costruito per diagonali sono tutti vettori spaziali che contemplan anche una dimensione quasi astratta e sintetica dello spazio. Tanto che, a un occhio europeo, la connotazione surreale dell'insieme non poteva che rievocare una reinterpretazione, ancor più surreale, della rappresentazione prospettica di Paolo Uccello nella *Caccia notturna*.

Dall'Oriente all'Occidente: il fascino della stampa giapponese in Europa

L'isolazionismo nipponico (*Sakoku*) imposto dal governo *shōgun* Tokugawa ebbe termine nel 1853, a seguito di un'azione di forza posta in atto dal commodoro Matthew Perry a capo di navi statunitensi. Questo cambiamento epocale determinò, a partire dal 1868 (epoca Meiji), l'inizio delle relazioni commerciali e il conseguente afflusso in Europa di stampe, stoffe, pitture su seta, ceramiche e *netsuke* che generarono dagli anni Settanta del XIX secolo un vero e proprio fenomeno di moda, *Le Japonisme*, che dalla Francia si diffuse ben presto in tutto il Vecchio continente²¹.

I segnali d'avvio di questa contaminazione si colgono distintamente tanto nei disegni che nella letteratura: apparvero a Parigi le prime stampe giapponesi e nel 1856 Félix Bracquemond copia, quale primo artista europeo, opere giapponesi riproducendo su una porcellana destinata a Eugène Rousseau figure di animali tratte da Hokusai. Analogamente, il romanzo di Pierre Loti *Madame Chrysanthème*, pubblicato nel 1887, accentua e partecipa alla diffusione del *Japonisme*.

²¹ S. Wichmann, *Giapponismo. Oriente-Europa: contatti nell'arte del XIX e XX secolo*, Milano 1981; *Le Japonisme*, catalogo della mostra a cura di T. Shuji (Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, May-August 1988 - Tokyo, Musée National d'Art Occidental, September-December 1988), Paris 1988; L. Lanbourne, *Japonisme: cultural crossing between Japan and West*, London 2005.

Le immagini *ukiyo-e*, come ben noto, furono ammirate in Europa da artisti quali Claude Monet o Vincent Van Gogh, ai quali interessarono principalmente due aspetti. Il primo determinato dal fatto di confrontarsi con prodotti raffinati lontani dalla nostra tradizione figurativa e il secondo concernente l'attenzione vivida rivolta ai fenomeni della natura:

Ma insomma, non è quasi una vera religione quella che ci insegnano questi giapponesi così semplici e che vivono in mezzo alla natura come se fossero dei fiori? E non è possibile studiare l'arte giapponese, credo, senza diventare molto più gai e felici, e senza tornare alla nostra natura nonostante la nostra educazione e il nostro lavoro nel mondo della convenzione. [...] Invidio i giapponesi, l'estrema chiarezza di tutte le cose che loro posseggono. Niente è mai noioso e niente pare fatto in fretta. Il loro lavoro è semplice come il respiro, ed essi fanno una figura con pochi tratti sicuri con la stessa facilità che se abbottonassero un gilet²².

Ma altrettanto rilevante agli occhi degli artisti occidentali fu la modalità di rappresentazione dello spazio esibita, ad esempio, nelle stampe ove si delinea una chiave compositiva non ancora sperimentata in Occidente. Proprio nella casa di Claude Monet a Giverny²³ troviamo appeso alla parete un esemplare della stampa già citata di Utagawa Hiroshige *Due cavalli sul pianoro e il monte Fuji sullo sfondo*. L'attenzione di artisti quali Édouard Manet, Paul Gauguin o Henri de Toulouse-Lautrec non si limitò all'assimilazione di immagini esotiche ma, in qualità di artefici che desideravano svecchiare lo stanco accademismo, scorsero nelle stampe dell'*ukiyo-e* la possibilità di recuperare e vivificare le risorse ancora disponibili insite nella tradizione prospettica: «Le stampe erano catalizzatori che permettevano agli artisti occidentali innovatori di ripensare in modo nuovo gli usi che potevano fare di quel che avevano sotto mano»²⁴.

²² V. Van Gogh, *Lettere a Theo*, a cura di M. Cescon, Parma 1984, pp. 342-343.

²³ L. Crusvar, *Giappone*, cit., p. 232, scheda I.29.

²⁴ K. Varnedoe, *Una squisita indifferenza*, cit., pp. 71 e 76-77 e D. Keene, *The Japanese Discovery of Europe*, cit., pp. 66-69.



Ad esempio, osservando la stampa *Un colpo di vento sul fiume Mie presso Yokkaichi*²⁵, si comprende l'attrazione che gli artisti europei provarono per queste soluzioni visive. L'opera, nel raffigurare la perdita di un cappello, associata al flettersi delle canne e delle fronde del salice, evoca mirabilmente la folata di vento che si manifesta anche nel gonfiarsi del mantello del viandante a destra. Le direttrici diagonali, oltre a suggerire la profondità spaziale, imprimono una tale dinamicità all'immagine che il copricapo sfuggito sembra superare il limite della composizione.

Narrazioni dinamiche come questa, o immagini quali la già citata *Due cavalli sul pianoro e il monte Fuji sullo sfondo*, nel trasfigurare la prospettiva in una dimensione astratta dello spazio, palesarono agli

²⁵ Utagawa Hiroshige, *Un colpo di vento sul fiume Mie presso Yokkaichi*, stampa policroma (*nishiki-e*), 1833-1834 circa, Civico Museo d'Arte Orientale, Trieste, inv. SNR 1571, in L. Crusvar, *Giappone*, cit., pp. 210-214, scheda I.25. La splendida stampa di Hiroshige coglie un colpo di vento sul fiume Mie presso Yokkaichi e appartiene alla serie *Tra le cinquantatré stazioni di posta del Tokaido* edite tra il 1832 e il 1834.

artisti europei soluzioni formali che travalicavano le regole consolidate di prospettiva, composizione e colore, affascinando parimenti anche i collezionisti, che fatalmente rimasero attratti da una cultura figurativa visivamente raffinata, anche nelle sue espressioni meno elevate quali erano le stampe *ukiyo-e*.

Oriente e Occidente: iconismi a confronto

L'opera di Utagawa Kuniyoshi che ora analizzeremo²⁶ costituisce un buon esempio di quel gioco di rimandi fra testo e immagine che caratterizza esteticamente molte di queste stampe e che, agli occhi degli artisti occidentali, inevitabilmente, sfuggiva.

La figura femminile, che trattiene nel vestito una lettera, appartiene alla serie *Sankai medetai zue* ('Celebri prodotti di terra e di mare') ed è significativa del rapporto che si instaura fra immagine e testo – noto in semiotica con il termine di iconotesto²⁷ –, il quale comporta delle sottigliezze che non potevano essere colte dagli artisti europei privi della competenza linguistica ma che facevano parte dell'originario valore estetico dell'opera. Infatti, ogni stampa celebra un ben noto prodotto regionale tramite la raffigurazione nell'immagine più piccola e, a sua volta, ciascuna figura femminile esprime un desiderio in relazione, spesso per associazione linguistica, a quel prodotto.

Nel caso della stampa che recita *Desiderare di far cambiare idea al suo amante* il collegamento con il titolo della serie alla quale appartiene (*Sankai medetai zue*) è molto sottile e niente affatto evidente. La parola *medetai* infatti significa 'prodotti dei quali dovremmo essere grati', ma al contempo allude al significato di 'desiderio di

²⁶ Utagawa Kuniyoshi, *Donna associata a una vignetta con immagini di balene, Balene dall'isola di Ki*, stampa policroma (*nishiki-e*), 1852, Civico Museo d'Arte Orientale, Trieste, inv. SNR 1807, in L. Crusvar, *Giappone*, cit., pp. 305-306, scheda I.45.

²⁷ R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, tr. it. di R. Guidieri, Torino 1980.



buon auspicio'. Questo secondo senso instaura un nesso con la figura femminile che, come richiamato nel titolo, spera di riuscire a far mutare pensiero al suo amato. Proprio il suffisso *tai* è giocosamente ripetuto come ultimo suono nel sottotitolo di ogni stampa della serie poiché, alla fine di un verbo, va ad indicare il desiderio di fare qualcosa. Si allude così al fatto che la donna ha un desiderio o delle aspettative particolari ricollegabili, in questo caso, alla lettera che compare fra le falde del kimono.

Si è evidenziato come il gioco di sottili rimandi fra testo e figura ebbe un'accentuazione presso gli autori di stampe *ukiyo-e* poiché, nel corso degli anni, la censura del *bakufu* (governo militare dello *shōgun*) si era inasprita, tanto che, verso la metà del XIX secolo, vennero adottate delle riforme di carattere più restrittivo che costrinsero gli artisti a limitare la scelta dei soggetti e che arrivarono a prevedere persino il carcere nel caso in cui essi operassero scelte stravaganti nella selezione delle immagini. Come ha correttamente suggerito Timothy Clark, curatore presso il British Museum della sezione di arte giapponese, la censura stimolò una sorta di sfida che incoraggiò l'intraprendenza creativa di Kuniyoshi, il quale trovò anche il modo di portare, allegoricamente, una velata critica allo shogunato. Per la xilografia ciò comportò una particolare attenzione al linguaggio, incrementando la passione per le sciarade e consolidando i legami intriganti fra scrittura e immagine²⁸.

È abbastanza evidente che tali rimandi fra testo e immagine, propri della cultura giapponese, apparivano inafferrabili per gli osservatori occidentali, tuttavia nella stampa di Utagawa Kuniyoshi si rileva anche un altro aspetto formale che marca con maggior forza la distanza fra le due culture figurative.

Alle spalle del personaggio femminile insiste, similmente a un quadro appeso, la raffigurazione di tre balene realizzate da Yoshitori (figlia di Kuniyoshi), le quali rievocano, similmente a quanto accade in tutta la serie *Sankai medetai zue* ('Celebri prodotti di terra e

²⁸ T. Clark, *Kuniyoshi and the Censorship*, in *Kuniyoshi from the Arthur R. Miller Collection*, catalogo della mostra (London, 21 marzo-7 giugno 2009; New York, Japan Society, 12 marzo-13 giugno 2010), London 2009, p. 168 e pp. 19-31.

di mare'), un elemento particolare tipico di un determinato luogo che viene sempre associato a un mezzobusto femminile, così come avviene anche in questo caso²⁹.

La tradizione del 'quadro nel quadro' è presente anche in Occidente ma sono rilevabili delle profonde differenze semiotiche che rimandano al diverso modo di concepire la rappresentazione prospettica europea e la sua reinterpretazione orientale³⁰. Nella stampa di Kuniyoshi il motivo non è legato a un gioco di illusionismo prospettico, come accade ad esempio in Spagna in uno dei primi esempi del genere, ossia nel dipinto di Diego Velázquez *Il Cristo in casa di Marta e Maria* (1619-1620 circa). Per afferrare la semiosi messa in atto, l'osservatore dispone dei soli dati visivi poiché nel quadro non c'è alcuna iscrizione e pertanto, in primo piano, una figura indica il soggetto sacro e l'altra, con uno sguardo diretto – nel cinema si parla di 'sguardo in macchina' – interpella l'osservatore³¹. Come ha sottolineato Victor Stoichita, nel dipinto di Velázquez il gesto e lo sguardo impostano il dialogo fra le figure in primo piano e l'immagine in secondo piano che può essere intesa quale 'finestra albertiana' che si apre sulla scena evangelica, oppure come

²⁹ Le tre balene sono accompagnate dal titolo *Iki kujira* ('Le balene di Iki') e ognuna è identificata dal suo nome particolare: Semi Kujira, Aka Ho kujira, Ko kujira. Cfr. L. Crusvar, *Giappone*, cit., pp. 305-306, scheda I.45. Poiché si tratta di tre balene, probabilmente il desiderio al quale allude la lettera è quello di avere una prole.

³⁰ Molte di queste peculiarità delle immagini del 'Mondo fluttuante' e delle tecniche segniche poste in atto per rappresentare il divenire delle cose sono analizzate dettagliatamente in S. Furlani, *Immagini e divenire: l'estetica Ukiyo-e*, in Id. (a cura di), *Immagini differenti. Problema, natura e funzione dell'immagine nelle altre culture*, Milano 2019, pp. 131-156.

³¹ Lo 'sguardo in macchina' è una forma di interpellazione, una figura posta nello spazio della rappresentazione che chiama in causa il proprio interlocutore. È una scelta comunicativa, per dirla con le parole di Casetti, che pone in essere uno strapunto nel tessuto della finzione, grazie all'emergere di una coscienza metalinguistica ('siamo al cinema' o nel caso di un quadro 'è un dipinto') che, svelando il gioco, lo distrugge; F. Casetti, *A tu per tu. Il film e il suo spettatore*, in «Documenti di lavoro», 123-124/1983, pp. 1-35: p. 2. Tutto questo può accadere nella finzione pittorica occidentale, non nella rappresentazione giapponese che non è 'una finestra sul mondo'.

un quadro appeso: un'immagine nell'immagine. L'aspetto interessante è che le donne in primo piano non guardano l'immagine/finestra: «Nulla fa pensare che siano coscienti della sua presenza. È solo "l'occhio sorpreso" dell'osservatore a vedere *allo stesso tempo* sia la scena biblica che quella che si svolge in cucina»³².

In Occidente, questa scelta narrativa inaugurò inconsapevolmente una riflessione sullo statuto semiotico dell'immagine, poiché il 'quadro nel quadro' è un'operazione che sollecita l'osservatore alla consapevolezza metalinguistica della raffigurazione prospettica: il dipinto all'interno di un altro dipinto pone in palese evidenza che entrambi sono degli spazi virtuali – di finzione – nei quali è organizzata la narrazione per immagini. L'inizio ideale di questa concezione rinascimentale della pittura è l'affermazione ben nota di Leon Battista Alberti secondo la quale il quadro è «una finestra aperta sul mondo per donde io miri»³³, principio cardine della rappresentazione prospettica dello spazio.

Come abbiamo cercato di sostenere in esordio, questo presupposto di concepire lo spazio pittorico è estraneo alla matrice orientale ma è proprio per tale motivo che, nel momento in cui, alla fine del XIX secolo, molti pittori europei vollero affrancarsi dai fondamenti rinascimentali dell'arte europea, essi rivolsero lo sguardo ad altre esperienze figurative. Infatti, come abbiamo colto nelle parole di apprezzamento espresse da Van Gogh a proposito degli artisti giapponesi, «il loro lavoro è semplice come il respiro, ed essi fanno una figura con pochi tratti sicuri». Niente di più distante dai capolavori accademici dell'*art pompier* magnificata dai critici nelle esposizioni parigine.

Consideriamo inoltre che, per dipingere gli ideogrammi, tanto i cinesi quanto i giapponesi impugnavano il pennello in maniera tale che la mano non appoggiasse mai sulla superficie del dipinto che veniva toccata dalla sola punta del pennello. Ciò consentiva un

³² V.I. Stoichita, *L'invenzione del quadro*, Milano 1998, p. 26.

³³ «Dove io debbo dipingere scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, il quale reputo essere una finestra aperta sul mondo per donde io miri quello che quivi sarà dipinto»; L.B. Alberti, *Della pittura* (1436), a cura di C. Grayson, Bari 1975, pp. 113-115.

tratteggiare rapido e fluido cosicché, in un unico movimento, si formavano i caratteri che, seppure eseguiti secondo rigide norme rituali, erano il risultato di una gestualità priva di incertezze, simile all'eleganza di un pesce che sguscia fra le alghe, non a caso un tema tipico della pittura giapponese.

Riassumendo, possiamo affermare che il culto e la cura per la perizia calligrafica conferirono agli artisti orientali piena coscienza della convenzionalità dello schema figurativo, il quale è alla base del rapporto tra figurazione e oggetto figurato³⁴. Cosicché le loro rappresentazioni avevano il fine, per dirla con le parole di Hokusai, di cogliere la struttura intrinseca delle cose.

È per tale motivo che le stampe giapponesi divennero una fonte visiva per molti pittori, poiché rendevano evidente, agli occhi dei più avveduti, che esse sovvertivano l'assunto di partenza della prospettiva, ovvero la sua insopprimibile vocazione mimetica. E lo conferma il fatto che la gran parte degli artisti giapponesi, superato l'abbaglio iniziale, guidati dai loro principi estetici, declinò l'illusione spaziale della prospettiva in una composizione calligrafica trasformandola in un sorta di tarsia³⁵.

Proprio per questo il tema del 'quadro nel quadro', presente nella serie di Kuniyoshi *Sankai medetai zue*, non solleva né sviluppa implicazioni semiotiche di «metapittura»³⁶, considerato che, nello

³⁴ Un concetto espresso chiaramente per la prima volta da Emanuel Löwy nel 1900 (*La natura nell'arte greca. Una teoria sulla genesi della espressione figurata*, a cura di Carlo Anti, Padova 1946, p. 3) e ripreso da Gombrich. Ho trattato questo argomento in M. Lorber, *Connoisseurship e semiotica visiva: dalle forme peculiari di Giovanni Morelli agli schemi e le convenzioni di Ernst H. Gombrich*, in G. Angelini (a cura di), *Giovanni Morelli tra critica delle arti e collezionismo*, Pisa 2020, pp. 119-134.

³⁵ Una scelta diversa fu quella di Shiba Kōkan che predilesse a tal punto la prospettiva occidentale tanto da divenire un fautore dell'integralismo prospettico; C.L. French, *Shiba Kōkan: Artist, Innovator and Pioneer in the Westernization of Japan*, New York-Tokyo 1974.

³⁶ V.I. Stoichita, *L'invenzione del quadro*, cit., in part. pp. 266-277. Nel caso del 'quadro nel quadro' si tratta di una rappresentazione prospettica che mette in scena sé stessa in quanto tale, quindi paragonabile a un'operazione metalinguistica; cfr. la voce *Metalinguaggio* in A.J. Greimas, J. Courtés, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Firenze 1979, pp. 211-213.

spazio simbolico giapponese, quand'anche si ricorra alla prospettiva rinascimentale, permane una diversa 'grammatica compositiva'. Le convenzioni figurative del 'Mondo fluttuante' sono più vicine all'arte dell'*ikebana* nella quale la forma, la linea e il colore seguono regole e principi armonici che concorrono alla costituzione di significati impliciti, spesso vagamente allusivi, indipendenti da quelli ottici occidentali.

In Europa questi capisaldi estetici diversi vennero, inevitabilmente, spesso fraintesi o incompresi a causa della distanza culturale, ma fu proprio la loro evidente diversità ad affascinare gli artisti europei che ne apprezzarono le potenzialità alternative rispetto ai codici figurativi accademici.