

Spontanea maestria

Il *Ryakuga haya oshie* 略画早指南 di Katsushika Hokusai

Silvia Vesco

Introduzione

Nell'enorme produzione artistica di Katsushika Hokusai (1760-1849) un posto di rilievo è occupato da alcuni manuali che per il loro contenuto possono essere considerati didattici.

L'intento di questi volumi era quello di far da guida agli esercizi di pittori amatoriali, oppure di fornire modelli ad artigiani, decoratori e architetti. Erano acquistati da chi desiderava imparare un'arte, o da chi semplicemente li trovava affascinanti come opere in sé.

Pur mutuando la tradizione dei manuali di pittura cinesi, soprattutto del *Shizhuzhai shuhua pu* 十竹齋書畫譜 (Manuale di calligrafia e di pittura dello Studio dei dieci bambù) di Hu Zhengyan 胡正言 (ca 1584-1674),¹ pubblicato nel 1633, e del *Jieziyuan huazhuan* 芥子園畫傳 (Manuale di pittura del giardino del granello di senape)² del 1679, Hokusai riuscì, attraverso le sue creazioni, sia ad adattare a criteri moderni gli insegnamenti pittorici tradizionali, sia a rendere questo genere popolare in Giappone.

Alla loro diffusione contribuì ulteriormente il fatto che nel periodo Edo fare schizzi e dipingere era uno degli *hobby* preferiti da quasi tutte le classi sociali. Il saper tratteggiare schizzi veloci, ma d'effetto, per esempio a una festa, era una qualità da ammirare, tanto che lo stesso Hokusai si divertiva a praticare il cosiddetto *enaoshi* 絵直し, a trarre, cioè, da una mac-

¹ In giapponese, *Jichikusai senpu*: una collezione di 320 stampe suddivise in otto aree tematiche: calligrafia, bambù, fiori, rocce, uccelli ed animali, pruni, orchidee e frutta, realizzate da circa trenta artisti diversi fra cui Hu stesso. Il *Manuale* non era da intendersi solo come una collezione di opere d'arte e di teorizzazione ma anche come un manuale sui principali concetti alla base della xilografia. Hu diede spazio ad alcune nozioni fondamentali per l'apprendimento della pittura, fra cui il modo corretto di impugnare il pennello e altre tecniche basilari per i principianti.

² In giapponese, *Zen'yaku kaishi en gaden*: il manuale cinese fu commissionato da Shen Xinyou 沈心友, la cui dimora a Jinling era soprannominata *Jieziyuan*, o 'Giardino grande come un granello di senape'. Shen possedeva i materiali didattici di Li Liufang 李流芳, un pittore della fine della dinastia Ming 明朝 (1368-1644) e incaricò Wang Gai 王概 (ca 1650-ca 1710) di revisionarli e di ampliarli, al fine di creare un manuale sulla pittura di paesaggio. Il primo volume del *Manuale* fu redatto in cinque colori, a Nanchino, nel 1678 e consisteva di cinque *chuan* 卷 (giapp. *maki* 卷 fascicoli). Il primo fascicolo tratta dei principi generali della pittura di paesaggio, il secondo della pittura degli alberi, il terzo della pittura delle montagne e delle rocce, il quarto della pittura delle persone e delle case, il quinto comprende una selezione delle più belle opere di grandi pittori paesaggisti cinesi. Due volumi supplementari, sulla pittura della flora e della fauna (o pittura cosiddetta 'fiori e uccelli' *kachōga* 花鳥画), furono aggiunti nel 1701 dai due fratelli di Wang Gai, Wang Nieh 王集 e Wang Shih 王著.

chia di inchiostro, una forma vivente.³ Tra i manuali didattico-pittorici, il *Ryakuga haya oshie* 略画早指南 (Corso accelerato di disegno semplificato),⁴ formato da due volumi pubblicati rispettivamente nel 1812 e nel 1814, fu composto con il preciso intento di diffondere l'arte, il sapere e gli espedienti tecnici di Hokusai a un pubblico il più vasto possibile. L'innovazione e il successo di quest'opera furono tali che negli anni successivi diversi artisti si cimentarono nell'imitazione di questo genere di guide. Dal 1810 Hokusai si era concentrato su questo specifico progetto di manuali di disegno (*edehon* 絵手本), sia per dimostrare quanto fosse facile disegnare, sia per fare in modo che il suo stile permanesse nel tempo. Le sue prime opere in questo 'genere giocoso' utilizzavano i segni fonetici come base per disegnare qualsiasi cosa, come nei due volumi intitolati *Onoga bakamura mudaji ezukushi* 己痴羣夢多字画尽 (Dizionario pittorico degli stupidi nonsense di Ono)⁵ del 1810. Hokusai prosegue con i cerchi e altre forme geometriche e i caratteri dei sillabari nel *Ryakuga haya oshie* e, ancora, nei due volumi del dizionario illustrato in ordine alfabetico, *Ehon hayabiki* 画本早引 (Dizionario pittorico di rapida consultazione) del 1817, che, con 1.370 parole e immagini di accompagnamento, suggerisce un metodo veloce per realizzare disegni sempre attraenti. Esercizi simili si trovano in altri due album di immagini. Nel *Santei gafu* 三体画譜 (Album di disegno nei tre stili) del 1816, nel quale Hokusai disegna ogni soggetto in tre modi diversi secondo i tre stili calligrafici: formale, semi corsivo e corsivo. Nell'*Hokusai Soga* 北斎匱画 (Schizzi di Hokusai) del 1820, invece, i disegni non sono più condensati in piccole forme in ciascuna pagina, ma occupano una doppia pagina ciascuno.⁶ Un passo ulteriore nel cammino verso la piena padronanza della tecnica avviene con il manuale chiamato *Ippitsu gafu* 一笔画譜 (Album di disegno in un solo tratto) del 1824, nel quale si di-

³ Hokusai, naturalmente, si rifà anche a una tradizione nazionale ben stabilita che vede, per esempio, nelle opere di Tachibana Morikuni 橋守国 (1679-1748) come lo *Unpitsu Soga* 運筆匱画 (Pennellate e immagini approssimative) o nell'*Ehon nezashi takara* 絵本直指宝 (Libro di modelli. Tesori di apprendimento immediato) del 1745, e in tutta una serie di manuali che iniziarono ad apparire a Kyoto e Osaka dal 1710 in poi, come lo *Ehon shoshin hashira date* 絵本初心柱立 (Libro di modelli per principianti), dei punti di riferimento imprescindibili.

⁴ Si è scelto di utilizzare questa lettura del titolo piuttosto che quella usata da alcuni: *Ryakuga haya shinan*, poiché è Hokusai stesso a preferire la lettura *Ryakuga haya oshie* come espresso chiaramente nella prefazione al primo volume dell'opera. Si veda anche a questo proposito Nagata 1986, 1: 86.

⁵ Secondo Hillier (1980, 139-142) e Forrer (1988, 99 nota 15) questo volume rappresenterebbe la terza parte del *Ryakuga haya oshie* vista la comunanza di temi e ispirazione. Tale tesi viene però smentita da Lane (1989, 305). Anche De Goncourt, Forrer (1988, 199-200) sostengono che *Onogaba kanran daji ezukushi* [sic], sia il terzo volume della serie che, pur non essendo datato, viene riferito di fatto come pubblicato nel 1815 (Bunka 12). In effetti, i volumi presenti nella collezione Pulverer, inv. FSC-GR-780.253.1-3, hanno date diverse di pubblicazione. I volumi 1 e 2 presentano una copertina azzurra con decorazione a diamante e prefazioni datate rispettivamente 1812 e 1814. Il volume 3 ha una copertina semplice, blu, senza alcuna indicazione di data. Il *daisen* 題簽 (etichetta con il titolo) riporta *Ryakuga haya oshie sanpen* 略画早指南三篇, indicando il terzo volume di una serie. È seguito da un altro titolo che è ripetuto all'inizio della prefazione: *Gadō hitori geiko* 画道独稽古.

⁶ Il genere del manuale didattico-pittorico trovò grande favore nel pubblico tanto che Hokusai continuò la sua produzione con *Hokusai gakyō* = *Hokusai ekagami* 北斎画鏡 (Specchio dei disegni di Hokusai) o *Denshin gakyō* 伝心画鏡 (Specchio dei disegni che sgorgano dall'anima), 1818 e *Hokusai gashiki* 北斎画式 (Metodo di disegnare di Hokusai), 1819.

mostra come sia possibile disegnare qualsiasi soggetto con un solo tratto senza sollevare il pennello dal foglio.

Nel 1812 Hokusai si reca a Nagoya dove trascorre alcuni mesi come ospite di un samurai locale e pittore dilettante, Gekkōtei Bokusen 月光亭墨僊 (1775-1824). Hokusai dedicò molto tempo a dimostrare a Bokusen e alla sua cerchia quanto fosse semplice disegnare, producendo più di trecento schizzi su una grande varietà di soggetti. Bokusen e Hokuun 北雲, uno dei suoi allievi, li catalogarono in un libro che venne intitolato *Denshin kaishu* 伝神開手 (Educazione attraverso lo spirito delle cose).⁷ Nonostante questo volume fosse stato inizialmente concepito come singolo, per l'inatteso successo, si trasformò nella famosa serie in quindici volumi, di cui gli ultimi tre postumi, pubblicati dal 1814 al 1878, intitolati *Denshin kaishu Hokusai manga* 伝神開手北齋漫画 (Educazione attraverso lo spirito delle cose. Schizzi sparsi di Hokusai).⁸

Nel *Ryakuga haya oshie* le parti concernenti le spiegazioni tecniche risultano piuttosto estese e puntuali, a differenza di altri manuali didattico-pittorici di 'rapida consultazione' pubblicati in seguito, come il *Ryakuga haya manabi* 略画早学 (Lezioni rapide di pittura) del 1814 e l'*Ehon hayabiki* 画本早引 (Dizionario pittorico di rapida consultazione) del 1817, e nonostante l'esplicito riferimento allo 'stile abbreviato' (*ryakugashiki* 略画式), reso popolare da Kitao Masayoshi 北尾政美 (1764-1824)⁹ negli anni 1790. Hokusai esorta l'allievo a non abbattersi alle prime difficoltà e a non lasciarsi trascinare dalla 'volontà' del pennello nell'esecuzione del disegno perché la qualità si giudica dallo spirito con il quale esso viene eseguito e non dall'abilità manuale. In questo modo l'apprendimento, punteggiato da giochi di parole e immagini spiritose, raramente si rivela noioso o ripetitivo. Le fonti di ispirazione sono sempre dei soggetti molto familiari al pubblico e insieme moderni e attraenti anche quando, per esempio, si tratta di far riferimento ai testi scientifici occidentali, 'esotici' per loro stessa natura.

Chi acquistava questi manuali, per puro godimento estetico, oltre che per

⁷ *Denshin kaishu* letteralmente significa 'iniziazione alla trasmissione dell'essenza delle cose' prendendo a prestito la terminologia utilizzata nei manuali e nei trattati di pittura cinesi. In particolare il termine *denshin* (cinese *zhuanshen*) viene utilizzato in questa accezione (trasmettere lo spirito) da Zhang Yanyuan 張彥遠 (815-877) nel *Lidai minghuaqi* 歷代名畫記 (Famosi dipinti della storia), terminato nel 847, riferendosi in modo specifico alla pittura di Gu Kaizhi 顧愷之 (344-406).

⁸ Per dimostrare quanto la prosecuzione della serie dei *Manga*, che doveva fermarsi a dieci volumi fosse fortemente voluta dalle richieste pressanti del pubblico, Hokusai, nel consueto modo ironico e scherzoso, rappresenta nel frontespizio al volume XI (non datato e pubblicato a Nagoya da Eirakuya Tōshirō) un bambino cinese in piedi in bilico sulla testa allungata di Fukurokujū (una delle sette divinità della Fortuna) mentre appone l'ideogramma *shin* 新 (nuovo) al titolo *Manga* 漫画. Il gioco ammiccante di Hokusai è quello di inserire con ironica falsa modestia delle scuse per la nuova pubblicazione disegnando tre oggetti: una barretta di inchiostro (*sumi* 墨), un rotolo con un dipinto (*maki* 卷) e un ventaglio (*sensu* 扇子). Le parti iniziali delle parole SUMI-MASEN formeranno il termine *sumimasen* すみません (mi dispiace!). Ringrazio la prof.ssa Jacqueline Berndt, Stockholm University, per questo interessante suggerimento. Si veda Berndt 2016, 3-38.

⁹ Masayoshi sostiene nel *Ryakuga shiki* che il suo stile moderno si basi sulla semplificazione delle forme fino alla loro essenza in modo tale da riprodurre il loro spirito e non l'apparenza esteriore. La sua affermazione era così accorata che lui stesso si considerava il creatore di questo stile innovativo e accusava Hokusai di avergli rubato l'idea. Queste accuse sono riportate da Kitamura Intei 喜多村イン底 nel *Bukō nenpyō* 武江年表 (Annali di Edo), 1849-50, redatto da Saitō Gesshin 齋藤月岑. Cf. Bouquillard, Marquet 2007, 22 nota 7.

imparare l'arte del disegno si trovava in possesso di un'opera assai gradevole e piena di spunti stimolanti. Tuttavia, Hokusai non cerca di promuovere uno stile personale, piuttosto, propone un modello di comprensione del mondo circostante.

L'approccio alle tecniche esecutive pittoriche e lo studio minuzioso dei soggetti derivano probabilmente dalle sollecitazioni avute da alcune fonti occidentali che trattano di questi argomenti, come l'enciclopedia *Lumen picturae delineationes* (L'uso della luce nella pittura e nel colore) di Crispijn Van de Passe del 1643, o l'opera *Grondlegginge ter teekenkonst* (I fondamenti della pittura) del 1707 di Gérard de Lairesse, o ancora lo studio sull'anatomia, derivato a sua volta da testi olandesi, di Sugita Genpaku 杉田 玄白 (1733-1817) intitolato *Kaitai shinsho* 解体新書 (Nuovo testo di anatomia) del 1774. Risulta essere una fonte certa di ispirazione l'opera intitolata *Kōmō zatsuwa* (Miscellanea sulla razza dai capelli rossi)¹⁰ del 1787 di Morishima Chūryō 森島中良, che riporta svariati esempi di disegni di parti del corpo eseguiti nello stesso modo proposto da Hokusai.

Attraverso i manuali di Hokusai, anche chi non aveva familiarità con l'anatomia, scopre, in modo chiaro e divertente, la complessità del movimento sotteso a ciascuna figura.

A questo proposito, Henri Focillon¹¹ precisa che Hokusai, durante un soggiorno a Nagoya nel 1812, aveva scelto questo tipo di trattazione traendola da un altro artista, Fukuzensai 福善齋 (Niwa Kagen [Shaan] 丹羽謝庵) (1742-1786),¹² che a sua volta la avrebbe derivata dal pittore Tōyō Sesshū 等楊雪舟 (1420-1506). Il successo fu tale che gli editori pregarono Hokusai di terminare la raccolta lasciata incompiuta da quel grande maestro. Riguardo la creazione della tecnica *mitsuwari no hō* 三つわりの法 (legge della triplice suddivisione) e del *kiku hōen no hō* 規矩方円の法 (metodo di disegnare con riga e compasso, quadrati e cerchi), impiegata nel *Ryakuga haya oshie*, sembra che la sua origine possa essere tratta dall'adattamento della frase ellittica di Mencio (Mengzi 孟子 370-289 a.C.), ripresa dal famoso pittore cinese Wang Wei 王維 (699-759). Secondo Wang Wei: «i disegni non sono semplicemente prodotti dalla pratica dell'abilità artistica ma devono corrispondere all'*I-ching* [...]. Se si lavora con squadra e compasso si possono rappresentare forme di ogni tipo».¹³ Da ciò deriva il postulato sul quale si regge tutto il *Ryakuga haya oshie*: ogni figura può essere scomposta e ricondotta a una forma geometrica, sottintendendo che, in teoria, tutto possa diventare un cerchio, un quadrato, un rombo. Il fulcro dell'innovazione di Hokusai, allora, consiste proprio nella scomposizione degli elementi costitutivi del disegno.¹⁴ La trattazione dei soggetti in questo manuale permette di osserva-

¹⁰ Con questo termine si indicavano, solitamente gli olandesi, o più in generale gli occidentali.

¹¹ Cf. Focillon 1914, 78.

¹² Si tratta dell'opera in cinque volumi intitolata *Fukuzensai gafu* 福善齋画譜 (Album pittorico di Fukuzensai), che secondo la prefazione sarebbe stato concepito verso il 1780 ma poi pubblicato a colori a Nagoya 名古屋 da Eirakuya Tōshirō 永楽屋東四郎 nell'undicesimo anno dell'era Bunka 文化 (1814).

¹³ Citato in Siren 1969, 17.

¹⁴ Nell'*Yijing* 易經 (giap. *Ekikyō* 易經) (Classico dei Mutamenti), a differenza del sistema europeo che considera come un ideale la simmetria e le proporzioni del corpo umano, si identificano il cerchio e il quadrato come principi organizzativi per l'universo creato dall'uomo. Gra-

re schizzi e disegni geometrici semplificati e di comprendere i principi che hanno originato questo processo creativo. Ne consegue che il primo volume si rivela oltretutto anche un buon trattato di geometria.

Alcuni hanno voluto considerare questo approccio alla scomposizione come la prova della precoce esistenza in Oriente dei germi che in Occidente avrebbero dato vita a movimenti artistici successivi. Citando le parole di Cézanne, secondo il quale bisogna «trattare la natura per mezzo del cilindro, della sfera, del cono»,¹⁵ Hokusai era stato visto come il precursore se non dell'Impressionismo, almeno del Cubismo. Togasaki Fumiko prima e Nakamura Hideki poi ritennero addirittura possibile analizzare tutta la produzione di Hokusai alla luce di queste teorie.¹⁶

Senza voler forzare somiglianze e affinità o costringere il *Ryakuga haya oshie* a diventare il punto di riferimento della vasta produzione dell'artista, ritengo più costruttivo stabilire i limiti entro i quali esso debba essere collocato, anche in ragione del fatto che tutta l'impostazione didattica sembra essere per Hokusai l'occasione per una proposta di lavoro divertente piuttosto che un rigido metodo di apprendimento. Questa impostazione permette all'allievo di attuare delle modifiche o delle varianti a suo piacimento senza dover per forza aderire alle regole fisse seguendo, anzi, le proprie inclinazioni, considerando la natura come maestra e fonte ispiratrice.

Per questa ragione mi sembra azzardata, anche se affascinante, l'ipotesi che mette in relazione le rappresentazioni di Hokusai con gli schizzi di Villard de Honnecourt. Costui era un architetto francese del XIII secolo, autore del *Livre de Portraiture*, un album di modelli, disegni, immagini architettoniche, schemi geometrici e simboli alchemici per la rappresentazione della figura umana e animale. Non sembra verosimile che quest'opera potesse essere conosciuta in Giappone all'epoca di Hokusai, né che quest'ultimo si servisse di espedienti da neofita come la riga e il compasso per comporre la struttura dei suoi soggetti.

Pur applicando concretamente i dettami del manuale, si scoprirebbe che non sempre il procedimento suggerito è sufficiente ad ottenere il risultato da lui proposto. Nonostante la meccanicità della suddivisione proposta da Hokusai, la scelta dei soggetti e il supporto delle conoscenze artistiche occidentali crearono negli allievi un approccio e un universo del tutto particolari. Mentre in altri manuali Hokusai suggeriva di disegnare adattandosi alla calligrafia, il primo volume del *Ryakuga haya oshie* andava oltre, insegnando al principiante la dinamica del soggetto prima ancora che esso trovasse la sua realizzazione sulla carta. Pur conservando la struttura del proprio movimento intrinseco, ogni figura è ridotta agli elementi compositivi essenziali: in ciascuna pagina delle cinquanta che formano il primo volume, l'immagine compare da un lato nella sua interezza mentre, dall'altro, si trasforma in scomposizione pura che la netta divisione della pagina accentua in mo-

zie a queste forme simboliche si può comprendere l'unità del mondo attraverso le diversità e la relazione delle parti con il tutto. A questo proposito si vedano: Sabbadini, Ritsema 2011; Christensen 2015; Lynn 1994; Needham 1962, 304-40. Per l'applicazione di questa teoria all'opera di Hokusai si veda Guth 2011, 136.

¹⁵ Cf. Adorno 1986, 231.

¹⁶ Cf. Togasaki 1976, 51: 3-27; Nakamura 1990, in particolare il riferimento al *Ryakuga haya oshie*, 129-34.

do inequivocabile. Le spiegazioni sintetiche che accompagnano ogni figura servono soprattutto a identificare i soggetti e a individuare il metodo migliore per dipingerli. Hokusai lo sceglie tra i tanti possibili perché il suo intento è quello di scomporre, analizzare, guardare dentro le forme naturali, per poi ricostruirle secondo un proprio ordine e una propria misura artistica. Egli disseziona le forme di qualsiasi oggetto gli capiti sotto gli occhi, ne ricerca la forza motrice, ne analizza il meccanismo del movimento per poi ricomporre il tratto. Solo allora, anche l'allievo meno dotato sarà capace di riprodurre di getto e con suprema sicurezza il soggetto prescelto, poiché si sarà impossessato del suo funzionamento.

Hokusai non si accontenta mai di copiare 'l'apparenza delle cose' nella loro esteriorità. Cerca, invece, di analizzare e coglierne la sembianza e il contenuto. È solo dopo aver fatto propria ogni forma e ogni movimento, dopo avere acquistato una conoscenza e una memoria totale, che la scena contemplata viene trasportata sulla carta. Questo nella pittura viene definito come *keishō* 形象 o *kakkō* 格好 letteralmente, 'la legge della forma': essa si applica non solo per determinare la correttezza della rappresentazione del reale ma anche per armonizzarne gli elementi in esso presenti.

Al di là della teoria proposta, dai manuali scaturisce un'indicazione importante: liberare il disegno dalla rigidità formale dei manuali tradizionali: «La tradizione sostiene che l'altezza di una montagna è dieci piedi, un albero deve essere un piede, un cavallo un pollice e un uomo la grandezza di un fagiolo. Questo è quanto dicono le leggi [delle proporzioni]. Tuttavia, tutte le cose traggono origine da quadrati e cerchi. Ora il vecchio Hokusai ti insegnerà come diventare abile nei disegni di vario tipo usando il compasso e la squadra. È come imparare a disegnare con un pennello di carbone. Vedendo e imparando questo metodo, padroneggiando questi due strumenti si riescono a fare disegni dettagliati e, per quanto possibile, anch'io all'inizio del volume chiamato *Ryakuga haya oshie* ho ampiamente utilizzato questo espediente».¹⁷ Quanto riportato confuta la validità della legge espressa nelle prime righe del *ten* 天 *chi* 地 *jin* 人 che stabilisce le proporzioni in pittura degli elementi 'cielo', 'terra', 'uomo', in pittura.¹⁸ Allo stesso tempo, mira a sensibilizzare il senso estetico dell'allievo insegnandogli a cogliere la proporzione e la forma del soggetto che intende rappresentare. In definitiva, l'uso del compasso e della riga è consigliato come metodo per cogliere la struttura del mondo circostante e per comprendere la legge dell'armonia che pervade la natura.

¹⁷ Traduzione di S. Vesco. Si veda la prefazione al primo volume del *Ryakuga haya oshie*.

¹⁸ Questa legge pervade l'universo ed è largamente applicata a tutte le arti umane. *Ten chi jin* significa che qualunque cosa sia degna di contemplazione deve contenere in sé un soggetto principale, una caratteristica libera, gratuita e un dettaglio ausiliario. Questi principi si applicano non solo alla pittura ma anche alla poesia, all'architettura, al design dei giardini, alle composizioni floreali. Essa è di fatto la legge fondamentale e universale della costruzione corretta. Cf. Bowie H.P. 1911, 52.

Anche nello stile di *ikebana* 生け花 chiamato *shōka* 生花 (o *seika*), per esempio, uno dei rami principali detto *shin* 真, la cui lunghezza deve essere due o tre volte l'altezza del vaso, insieme al *soe* 副 (2/3 dello *shin*) e al *tai* 体 (1/2 dello stesso), esprimono ciascuno il concetto di *ten*, *chi* e *jin*. Il ramo o il fiore più lungo che si protende verso il cielo (*ten*), il *tai* (corpo) è il ramo più corto che rappresenta la terra (*chi*), mentre il *soe* è il ramo intermedio, cioè l'immagine dell'uomo (*jin*) che sta tra il cielo e la terra. Cf. Ikenobō 1962, 3-6.

La traduzione integrale, dei due volumi del *Ryakuga haya oshie* e delle relative prefazioni, per la prima volta in una lingua occidentale, si è rivelata una sfida stimolante e complessa per l'interpretazione dello stile calligrafico, non sempre comprensibile e soprattutto per l'uso estensivo degli alfabeti fonetici *kana* (仮名)¹⁹ in sostituzione dei relativi ideogrammi, talvolta con la conseguente impossibile identificazione univoca di alcuni termini o di alcune espressioni. L'utilizzo deliberato di una quantità di omofoni, con significati diversi ma pur sempre accettabili nello stesso contesto, è sicuramente un altro dei giochi preferiti da Hokusai per intrattenere attraverso dei rebus il pubblico più attento. Per questo, ove necessario, si sono proposte interpretazioni diverse, plausibili, sia dal punto di vista sintattico grammaticale, sia dal punto di vista del significato letterale vero e proprio. Un'ulteriore difficoltà si è presentata nella comprensione di numerosissimi giochi di parole o allusioni il cui significato, proprio per il fatto di essere riferiti a momenti precisi della vita o delle attività di Edo, non sempre risultano chiari agli occhi del lettore contemporaneo, anche giapponese. Si evidenzia inoltre che la prefazione al primo volume porta la firma di Kyōrian Bainen 鏡裏菴梅年 che per la maggior parte degli studiosi è da identificarsi con lo stesso Hokusai.²⁰ Si tratterebbe, secondo le parole di Muneshige Narazaki²¹ di un *gigō* 戲号, ossia di uno di quegli pseudonimi che gli artisti *gesaku* 戯作²² amavano utilizzare nel corso della loro carriera. Ad ulteriore conferma di questa attribuzione è anche il fatto che nella prefazione Hokusai cita sé stesso quale «Hokusai rōjin» 北齋老人 (il vecchio Hokusai) dandosi un appellativo che sarà ripreso più volte, in seguito,

19 Si tratta di due alfabeti sillabici fonetici che derivano dalla semplificazione dei caratteri cinesi usati come fonogrammi, formati nel corso del IX secolo in modo distinto e precursori di quelli moderni, chiamati *hiragana* 平仮名 e *katakana* 片仮名. Essi sono uno strumento grafico che permette di trascrivere fedelmente il giapponese. Lo *hiragana*, derivato dalla semplificazione delle forme corsive dei fonogrammi cinesi, diventa il codice preferito per la redazione di testi privati e la base per quello che diventerà, nel corso del X e XI secolo, il cosiddetto 'stile giapponese' (*wabun* 和文) dal quale, a sua volta, avrà origine la produzione in prosa, quasi esclusivamente femminile, ad opera delle dame di corte autrici dei maggiori capolavori letterari dell'epoca. Viceversa, il *katakana*, appannaggio di ambienti monastici ed eruditi maschili, è derivato dall'isolamento di una parte del carattere cinese usato foneticamente e dall'esigenza di inserire glosse e annotazioni a margine di testi cinesi in cui erano redatti i documenti pubblici, per facilitarne la lettura e la comprensione (Mariotti 2014, 14 ss.).

20 Forrer, citando De Goncourt, sostiene che questa prefazione si trovi ripetuta nello *Shōshin* [sic] *edehon* 商人絵手本 (Modelli di disegni per i commercianti) sotto il nome di Hokusai. Cf. Forrer 1988, 198 nota 14. Si è notato, tuttavia, che la traduzione del titolo non è riportata in modo corretto, infatti, De Goncourt si riferisce allo *Shōshin edehon* 初心絵手本 (Modelli di disegni per principianti). Cf. De Goncourt 2006, 148 nota 16. Il malinteso si è generato perché De Goncourt scrive: «La préface est de Kiōrian, mais elle est répétée dans le *Shōshin Yedehon*, MODÈLES DE DESSINS POUR LES COMMENÇANTS, sous le nom de Hokusai». Quindi modelli per i 'principianti' (*commençants*) non per i 'commercianti'. Cf. De Goncourt 1916, 252 nota 1.

21 Si veda Narazaki 1944.

22 Il termine *gesaku*, letteralmente 'opere scritte per divertimento', indica la letteratura popolare apparsa tra la metà del XVIII secolo e la fine del periodo Tokugawa 徳川 (1603-1868) nonché quella dell'inizio del periodo Meiji 明治 che ne continuò la tradizione. Inizialmente era qualificata come 'scrittura per divertimento' in contrapposizione alla produzione cosiddetta 'seria'. Si tratta di testi in lingua giapponese, dai toni ironici, giocosi, frivoli o satirici rivolti al divertimento del pubblico dei *chōnin* 町人 (abitanti della città). Con i *gesakusha* 戯作者 (autori di *gesaku*) e la diffusione dell'editoria vengono a formarsi le figure di scrittori e tecnici professionisti. A questo proposito si veda: Bienati, Ruperti, Wuthenow, Zanotti 2016.

anche nell'*Ehon saishiki tsū* 画本彩色通 (Trattato sul colore) del 1848, che è improbabile altri avrebbero usato riferendosi al Maestro.

Il secondo volume, che si apre con un autoritratto di Hokusai²³ nell'atto di dipingere con la bocca, con le mani e con i piedi, rappresenta una sorta di sviluppo, o di trasformazione di disegni alquanto simili a quelli geometrici del primo volume, ma che qui, invece, si ispirano alla grafia delle parole giapponesi.

Tutte le possibilità offerte dalla scrittura in *kana*, così come dall'enorme quantità di omofoni e dai deliberati enigmi con riferimenti spesso dotti e di sapore buddhista, obbligano a una lettura su diversi livelli. Uno sguardo superficiale, pur filologicamente aderente al testo e legittimo, ci consegna un manuale di 'rapida consultazione' e di 'disegni semplificati' che apparentemente qualsiasi neofita è in grado di riprodurre con una certa soddisfazione. Hokusai attinge a un bacino iconografico noto al pubblico giapponese e ancor di più agli alfabeti fonetici che qualunque studente apprendeva nel corso degli studi primari. Egli arriva, addirittura, ad applicare il metodo del calcolo con il *soroban* 算盤 (una sorta di abaco) per semplificare la rappresentazione di paesaggi. Apparentemente dedicati ai principianti, a cui Hokusai si rivolge spesso nel testo e anche nella prefazione, i volumi del *Ryakuga haya oshie* si rivelano, invece, un messaggio potente per la rappresentazione grafica delle leggi del movimento che permeano il mondo reale. Allo stesso tempo, i volumi diventano uno strumento per la trasmissione della storia, della letteratura, della filosofia e in ultima analisi per la perpetuazione della tradizione nella modernità. Non a caso, i soggetti prescelti, siano essi figure mitologiche, personaggi noti del passato, figure buddhiste come il *bodhisattva* Kannon, asceti come i *sennin* 仙人 o le geisha del quartiere di piacere di Yoshiwara 吉原, tutti si fanno portatori di una riflessione profonda anche attraverso l'utilizzo di un linguaggio pieno di allusioni. Difficile non provare compassione per la 'vita di sofferenza' (*kugai no naraï* くがいのならひ), nel 'mondo transeunte' (*adamakura* あだまくら), a cui una cortigiana di alto rango deve sottostare. Essa è qui rappresentata con i pochi tratti corsivi che si leggono *keisei* (けいせい) e che formano la sua figura mentre incede fiera, nonostante la professione le imponga una condotta alla quale preferirebbe non dover aderire. Ad avvalorare tale interpretazione, Hokusai in un'altra immagine ci ricorda che, nonostante la consapevolezza che tutto sia mera illusione, secondo il principio buddhista del *mu ichi motsu* 無一物, l'aspirazione di quella fanciulla rimane quella di essere riscattata per condurre una vita degna e giacere con l'uomo che ama. Scrivendo la parola *ureshi* うれし (gioia) si materializza, davanti ai nostri occhi, l'immagine della donna trasfigurata in Daruma donna.

L'influenza del metodo didattico di Hokusai fu innegabile. Esso fu ripreso con finalità diverse, nel periodo Meiji. Utagawa Kunitoshi 歌川国利 (1847-1899), per esempio, trasformò la tradizione ludica proposta da Hokusai a servizio dell'insegnamento, in una corrente che utilizzava i *mojie* 文字絵 (disegni derivati dai caratteri della scrittura) per un'operazione di diffusione della cultura e non solo commerciale. Con il suo *Kyōiku mojie shōnen esagashi* 教育文字画少年えさがし (*Mojie* educativi. Immagini nascoste per la gio-

23 Lo stesso che si trova ripetuto nell'*Ehon saishiki tsū* 画本彩色通 diversi anni più tardi, nel 1848.

ventù) del 1893 riprese pedissequamente le proposte grafiche e i soggetti del *Ryakuga haya oshie*. Si aggiunse una valenza moraleggiante nel manuale coevo di Utagawa Kunioto 歌川国乙 *Kyōiku esagashi mojie* 教育えさがし文字画 (*Mojie* educativi. Immagini nascoste), in cui le medesime figure erano disposte secondo una sequenza che serviva a suggerire dei principi morali come quello del valore della famiglia attraverso l'accostamento dei caratteri a formare l'immagine di un uomo, di un bambino e di una donna.²⁴ In Hokusai, dunque, i caratteri della scrittura diventano un pretesto per imparare la pittura ed è il disegno quello che conta. In Kunitoshi e Kunioto, invece, i caratteri sono sovrapposti a un determinato disegno che risulta assai sommario. La complessità del modello originale sparisce di fronte al desiderio di una leggibilità accessibile a tutti. In ultima analisi, i volumi di Hokusai dimostrano che il divertimento non è in contraddizione rispetto all'apprendimento ma, anzi, utilizzando gli strumenti comuni dal compasso alla squadra, dal pennello alla carta, i molteplici aspetti della vita umana e della natura vengono intrisi di emozione. Attraverso lo sguardo partecipe di Hokusai lo spettatore è portato a osservare il mondo con una nuova fascinazione. Libero dalle regole della pittura ufficiale, ma consapevole della tradizione, Hokusai proietta la sua esuberante personalità in una produzione apparentemente 'minore', senza addentrarsi in complesse spiegazioni filosofiche sulle leggi della pittura, sottolineando l'importanza dell'armonia e dell'equilibrio della composizione. Questo è ciò che si potrebbe definire una 'visione oltre'. Hokusai insegna che prima degli occhi è necessario che la fantasia osservi l'oggetto. In questo modo, la capacità di penetrare il vero spirito delle cose si esprimerà senza impedimenti. Prendendo a prestito le parole di Vasilij Kandinskij in *Über das Geistige in der Kunst, Insbesondere in der Malerei* (Lo spirituale nell'arte. Soprattutto nella pittura): «L'artista deve avere qualcosa da dire, perché il suo compito non è quello di domare la forma, ma di adattare la forma al contenuto. [...] L'artista non è libero nella vita ma, solamente nell'arte».²⁵

Il vero artista, dopotutto, attraverso la sua opera è capace di filtrare, interpretare e trasformare la realtà e di trasmetterla, trasfigurata, a chi è pronto ad accoglierla.

²⁴ Per uno studio delle due opere citate si veda: Simon-Oikawa 2005, 103-5.

²⁵ «Der Kunster muß etwas zu sagen haben, da nicht die Beherrschung der Form seine Aufgabe ist, sondern das Anpassen dieser Form dem Inhalt. [...] und daß er deswegen im Leben nicht frei ist, sondern nur in der Kunst». (Kandinsky 1989, 89).