



Citation: D. Cucinelli (2022) *Vecchio da fare paura!*. Rappresentazione dell'uomo anziano nei bestiari del Giappone premoderno. *Lea* 11: pp. 415-432. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-13661>.

Copyright: © 2022 D. Cucinelli. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Vecchio da fare paura! Rappresentazioni dell'uomo anziano nei bestiari del Giappone premoderno

Diego Cucinelli

Università degli Studi di Firenze (<diego.cucinelli@unifi.it>)

Abstract

Japanese folklore and arts have tackled the topic of senility since ancient times. Moreover, the Edo period (1603-1867), sees the beginning of a fruitful production of bestiaries, in which mythological monsters are also accompanied by anthropomorphic creatures inspired by the image of the old man (*okina*): sometimes they are characterised by their terrific appearance, while other times they stand out for the irony with which they are depicted and which is aimed at exorcising fears of growing older. Starting from two well-known bestiaries, *Gazu hyakki yagyō* (1776) and *Tōsanjin yawa. Ebon hyaku monogatari* (1841), in this paper we offer an analysis of the representation of senility in premodern Japan, with the aim of observing how this topic is dealt with and how society approaches it.

Keywords: Bestiaries, Edo period, Folklore, *Okina*, Senility

1. Gli yōkai dei bestiari del periodo Edo

Insediati nel crocevia tra mito, spiritualità e arte, gli *yōkai* 妖怪, ossia i mostri del folklore nipponico, costituiscono un mondo dalle innumerevoli risorse e sfaccettature per il ricercatore o per chi, più semplicemente, ne venga rapito dal fascino e dalla malia. Mezzo espressivo di paure e ansie, ma anche di curiosità, perversioni e tabù del popolo giapponese nel suo percorso attraverso la storia, gli *yōkai* rivestono valenze diverse a seconda delle epoche e del contesto in cui sono collocati. Si presentano di varia natura e vantano le forme più disparate: ne esistono dai lineamenti antropomorfi e dai tratti riconducibili al mondo animale e vegetale o a elementi di fantasia. Nel loro novero, inoltre, sono inclusi spiriti rancorosi (*onryō* 怨霊) e demoni dell'inferno buddhista (*oni* 鬼), così come creature legate alle divinità dello *shintō* (*kami* 神) e artefatti animati (*tsukumogami* 付喪神), oggetti che dopo un determinato numero di anni

mutano aspetto e prendono vita.¹ Benché suscettibili a frequenti oscillazioni tra bene e male, gli *yōkai* sfuggono a ogni fossilizzazione in una delle due sfere e loro prerogativa è un continuo mutare che, se da un lato costituisce per gli esseri umani fonte di terrore, dall'altro nel corso dei secoli fornisce ampia ispirazione ad artisti e letterati.

Come rivelano i testi più antichi a noi pervenuti, tra cui i *fudoki* 風土記 del periodo Nara (710-94) e varie opere successive di ispirazione buddhista realizzate tra i periodi Heian (794-1185) e Kamakura (1185-1333), prima tra tutti la raccolta di aneddoti *Konjaku monogatari-shū* 今昔物語集 (Storie di un tempo che fu, fine XII sec.), gli *yōkai* sono presenti fin da subito nelle produzioni letterarie e i giapponesi vi si rapportano da varie prospettive.² L'interesse verso il tema cresce in modo progressivo fino a toccare livelli elevati nel periodo Muromachi (1392-1573) attraverso la produzione di *otogizōshi* 御伽草子, brevi racconti popolari ispirati al folklore, e il fiorire dello *yōkai-ga* 妖怪画, il filone pittorico che fa delle creature soprannaturali oggetto di ricerca estetica. Tra i principali testimoni di tale contesto, a esempio, troviamo *Hyakki yagyō emaki* 百鬼夜行絵巻 (Rotoli dipinti della parata di cento demoni in notturna, XVI sec.) di Tosa Mitsunobu 土佐光信 (?-1522), rotoli illustrati ricchi di colori e dinamicità raffiguranti una grottesca orda di demoni, *tsukumogami* e altre creature conosciuta con il nome di *hyakki yagyō* 百鬼夜行, ossia “parata di cento demoni in notturna”.³

A dispetto di ciò, è in assoluto il periodo Edo (1603-1867) ad assurgere a età d'oro degli *yōkai* e sostanzialmente tale fama deriva dal fiorire di una intensa produzione di racconti del terrore (*kaii shōsetsu* 怪異小説) e storie del soprannaturale (*kaidan* 怪談) da parte di autori quali Asai Ryōi 浅井了意 (1612-91) e Kyokutei Bakin 曲亭馬琴 (1767-1848). Questi scritti, inoltre, sono sovente impreziositi da suggestive illustrazioni realizzate da pittori celebri come Katsushika Hokusai 葛飾北斎 (1760-1849), autore di numerosi schizzi e stampe *ukiyo-e* a tema *yōkai*. Fin dalla prima metà del periodo, del resto, a Edo e in altre città del paese circolano i *kishinron* 鬼神論 (o *kijinron*), ovvero i “trattati su demoni e divinità”, in cui gli studiosi neoconfuciani discutono l'esistenza delle creature soprannaturali.⁴ Sulla scia dei *kishinron* e degli studi enciclopedici (*hakubutsugaku* 博物学) portati avanti dagli stessi neoconfuciani, nei decenni a seguire ha origine una nutrita serie di bestiari (*yōkai zukan* 妖怪図鑑), voluminosi cataloghi illustrati di *yōkai* e di leggende che li riguardano.⁵ Questa produzione poi, a partire

¹ Gli *tsukumogami* sono manufatti centenari divenuti *yōkai* a causa del risentimento provato nei confronti della persona che li ha sfruttati e poi abbandonati. Anche dopo la trasformazione, conservano ancora una forte connotazione legata alla forma originaria: ad esempio, abbiamo strumenti musicali con gambe e braccia e manufatti legati al buddhismo (*butsugu* 仏具) dotati di occhi e orecchie. Esistono altre possibili traslitterazioni del termine *tsukumogami*, a esempio 九十九神 e 九十九髪, rispettivamente “novantanove divinità” e “novantanove capelli”, laddove la cifra novantanove è metafora del tempo trascorso. Per ulteriori dettagli si veda Reider 2009.

² I *fudoki* sono descrizioni dettagliate delle province, compilate in periodo Nara su ordine imperiale. A noi ne sono pervenuti solo cinque e *Izumo no kuni fudoki* 出雲国風土記 (Cronache della regione di Izumo, VIII sec.) è l'unico completo. Si veda anche Cucinelli 2020.

³ La nascita dello *yōkai-ga* si pone solitamente nel tardo periodo Heian e le principali pietre miliari sono considerati *Chōjū jinbutsu giga* 鳥獣人物戯画 (Caricature di animali, lett. “Uccelli e bestie ritratti come esseri umani in un disegno divertente”, XII sec.) del pittore Tōba Sōjō (1053-1140) e *Jigoku no sōshi* 地獄草子 (Illustrazioni dell'inferno, XII sec.), rotoli dipinti realizzati su ordine dell'imperatore Go Shirakawa (1127-92) che ritraggono l'inferno buddhista e i suoi demoniaci abitanti. Per ulteriori dettagli si vedano Fraccaro 1995 e Papp 2010.

⁴ Tra i più celebri *kishinron* troviamo *Tashikiben* 多織編 (Enciclopedia generale, 1612) di Hayashi Razan 林羅山 (1583-1657), *Yamato honzō* 大和本草 (Erbe officinali di Yamato, 1709) di Kaibara Ekken 貝原益軒 (1630-1714) e *Kishinron* (Trattato su demoni e divinità, seconda metà XVIII sec.) di Arai Hakuseki 新井白石 (1657-1725).

⁵ Lo *hakubutsugaku* è un filone di studi sviluppatosi sulla scia della scienza erboristica (cin. *zhōngyào xué*, giapp. *honzōgaku* 本草学) fiorita in Cina durante il periodo delle Sei Dinastie (220-589). Assume un orientamento accostabile alle “scienze naturali” (*shizenshi* 自然史) di stampo occidentale e i suoi cultori realizzano una nutrita

dall'era Meiji (1868-1912), diviene il principale materiale di ricerca per gli specialisti di *yōkaigaku* (妖怪学), gli “studi sugli *yōkai*”, una specifica branca di studi dedicata agli *yōkai*, così come di artisti che li rivisiteranno sulla base delle nuove tecniche pittoriche importate dall'Europa.

Costituiti da testi e illustrazioni, i bestiari sono spesso realizzati da più mani – in genere uno scrittore e un pittore – e organizzati secondo schemi di volta in volta diversi: allo stesso modo, il numero di creature contenute al loro interno e la corposità delle didascalie di accompagnamento variano sensibilmente. Il numero di bestiari a noi pervenuti è abbastanza corposo. Se ne contano oltre venti, ma i più noti e studiati sono due:⁶ *Gazu hyakki yagyō* 画図百鬼夜行 (Illustrazioni dell'orda di cento demoni in notturna, 1776) e *Tōsanjin yawa. E-hon hyaku monogatari* 桃山人夜話・絵本百物語 (Storie in notturna di Tōsanjin. I cento racconti illustrati, 1841).⁷ Il mondo da loro proposto riflette la società e i mutamenti socioculturali: l'aumento del numero e delle tipologie di *yōkai* – da quelli che svolgono una professione ai semplici viandanti – corrisponde infatti al rapido fiorire della vita cittadina e degli scambi commerciali tra i centri urbani, e alla maggiore affluenza di persone nei luoghi in cui si svolge la vita professionale e privata del *chōnin*.⁸

Il primo è opera di Toriyama Sekien 鳥山石燕 (1712-88), membro della scuola di pittura Kanō e in seguito maestro di grandi esponenti di *yōkai-ga* quali Tsukioka Yoshitoshi 月岡芳年 (1839-92) e Kawanabe Kyōsai 河鍋暁斎 (1831-89), e comprende un totale di duecentosette *yōkai* divisi in quattro sezioni a loro volta ripartite in tre volumetti.⁹ In linea con le pubblicazioni con rilegatura a libro (*fukuro toji* 袋綴) del periodo Edo, ogni pagina di *Illustrazioni dell'orda di cento demoni in notturna* comprende una illustrazione che ritrae una creatura e il contesto in cui è inserita.¹⁰ L'opera consta di ben centonovantasei illustrazioni e oltre i due terzi di queste è provvisto di una didascalia (*gazubun* 画図文) volta a descrivere lo *yōkai* rappresentato e i dati salienti delle relative superstizioni: alle volte il testo si presenta argomentato e di media lunghezza, altre invece consiste solo in brevi appunti di pochi caratteri. Tale impostazione è diretto risultato dell'influenza esercitata su Sekien da alcuni testi enciclopedici realizzati in Cina molti secoli prima, primo tra tutti *Shanhai jing* 山海經 (giapp. *Sengaikyō*, Libro delle montagne e dei mari, IV-III a.C.): in tal senso, *Illustrazioni dell'orda di cento demoni in notturna* si profila un prodotto ibrido tra i trattati continentali, gli studi autoctoni e l'arte pittorica della scuola Kanō.¹¹

serie di cataloghi in cui sono registrati fenomeni naturali e forme di vita animali e vegetali. Per ulteriori dettagli si veda Foster 2008, in particolare il secondo capitolo.

⁶ La cifra qui riportata tiene conto dei soli bestiari realizzati nel periodo Edo: un elenco è reperibile in Iwasaki *et al.* 2013.

⁷ Dato che nei testi accademici giapponesi è sovente abbreviato in *Ehon hyaku monogatari*, da qui in avanti ci riferiremo a *Storie in notturna di Tōsanjin. I cento racconti illustrati* con l'abbreviazione *I cento racconti illustrati*.

⁸ Con il termine *chōnin*, letteralmente “abitante della città”, si intende uno strato sociale urbano-mercantile consolidatosi a partire dal Diciassettesimo secolo.

Per ulteriori dettagli circa il raffronto tra i due bestiari si rimanda a Cucinelli 2015.

⁹ Fondata alla fine del quindicesimo secolo da Kanō Motonobu 狩野元信 (1476-1559), la scuola Kanō (*Kanō-ha* 狩野派) rappresenta una delle colonne portanti dell'arte pittorica giapponese e vanta una storia di oltre quattrocento anni. Per dettagli si veda Watson 1981. Benché, come in questo caso, per questioni pratiche in campo accademico ci si riferisca all'opera di Sekien con il titolo unico *Gazu hyakki yagyō*, è bene sottolineare che le quattro sezioni sono state pubblicate dall'artista in tempi diversi: nello specifico la prima è del 1776 (*Gazu hyakki yagyō*), la seconda del 1779 (*Konjaku gazu zoku hyakki* 今昔画図続百鬼, Illustrazioni dell'orda di cento demoni antichi e moderni – seconda serie), la terza del 1781 (*Konjaku hyakki shūi* 今昔百鬼拾遺, Ulteriore orda di cento demoni antichi e moderni) e la quarta del 1784 (*Hyakki tsurezurebukuro* 百器徒然袋, Raccolta di artefatti animati). Per ulteriori dettagli si rimanda a Cucinelli 2015 e Foster 2008.

¹⁰ In pochi casi capita anche che l'illustrazione occupi due pagine.

¹¹ *Libro delle montagne e dei mari* è un compendio che descrive usanze e stranezze di varie aree regionali: è Sekien stesso nella prefazione di *Illustrazioni dell'orda di cento demoni in notturna* a dichiarare il proprio debito culturale verso l'opera cinese.

I cento racconti illustrati è invece un lavoro a quattro mani frutto della collaborazione tra il pittore Takehara Shunsen 竹原春泉 (1774-1850) e un misterioso scrittore che si firma con lo pseudonimo Tōkasanjin 桃花山人, letteralmente “uomo della montagna dei fiori di pesco”.¹² L'estro combinato dei due genera un prodotto articolato e vivace che, a differenza di *Illustrazioni dell'orda di cento demoni in notturna*, si avvale di un felice uso del colore che conferisce agli *yōkai* ritratti una forte carica espressiva. *I cento racconti illustrati* si compone di cinque sezioni, ognuna delle quali contiene nove illustrazioni e relative didascalie.¹³ Queste ultime, poi, sono di due tipi: una breve riportata direttamente sull'illustrazione che riassume in poche parole la principale caratteristica della creatura presentata e i pericoli che essa comporta, e una decisamente più estesa e articolata in cui Tōkasanjin libera il proprio estro. A differenza del predecessore, qui la componente testuale ha pari peso di quella pittorica: i testi lunghi sono ben organizzati e contengono toponimi, antroponimi, cariche sociali e riferimenti letterari di vario tipo, dalle cronache cinesi agli scritti autoctoni. Alla luce di ciò, al contrario del lavoro di Sekien, si è portati a ritenere che *I cento racconti illustrati* abbia come fulcro i testi e che le illustrazioni siano elementi aggiunti per impreziosire la raccolta.

In sostanza *Illustrazioni dell'orda di cento demoni in notturna* si profila più aderente all'idea di bestiario, e i suoi testi appaiono pensati per un lettore erudito poiché talvolta richiedono conoscenze specialistiche per essere decodificati e compresi, come la capacità di intendere lo stile sino-giapponese (*kanbun*). Di contro, gli scritti di *I cento racconti illustrati* sono composti nella lingua colloquiale dell'epoca e si rivolgono al lettore comune, ossia il *chōnin* amante della cultura che sceglie di acquistare l'opera per puro diletto.

Da un punto di vista formale le due opere contengono *yōkai* diversi, ma in realtà – sia a livello grafico sia per quanto riguarda i testi di accompagnamento – le sovrapposizioni tra essi risultano molteplici. Ai fini della ricerca, tali somiglianze consentono quindi un'analisi trasversale dei contenuti e di ripartire le creature in sottogruppi per rilevare differenze tra le varie declinazioni proposte.

Nel presente contributo proponiamo uno studio sulla rappresentazione della senilità nel Giappone premoderno mirando a raccogliere indizi circa tipologie e varietà e, al contempo, in merito all'atteggiamento con cui le persone vi si relazionano. Nello specifico, selezioneremo creature dai tratti antropomorfi ispirate all'idea di “uomo anziano” (*okina* 翁) e le analizzeremo operando anche un raffronto con altri *yōkai* rapportabili invece a quella di “donna anziana” (*baba* 婆 o *uba* 姥).

2. La senilità negli *yōkai* maschili

Ema Tsutomu 江馬務 (1884-1979), uno dei pilastri degli *yōkaigaku* di inizi Novecento, suggerisce che fino al periodo Muromachi la maggior parte degli *yōkai* antropomorfi risulta riconducibile all'universo maschile e, più in particolare, al mondo della corte e alla casta dei guerrieri (Ema 2004, 116). Nel successivo periodo Edo, di contro, oltre a un sostanziale aumento del numero degli *yōkai*, si affermano nell'immaginario collettivo creature legate ad altri ambiti,

¹² Shunsen è probabilmente figlio e discepolo di Takehara Shunchōsai 竹原春朝齋 (pseudonimo di Matsumoto Nobushige 松本信繁, ?-1801), un pittore attivo a Osaka e autore di alcuni lavori a tema soprannaturale e vedute paesaggistiche. Alcune opere di Shunchōsai sono anche inserite nel celebre *Tōkaidō meisho zue* 東海道名所図絵 (Guida ai luoghi famosi del Tōkaidō, 1797) e da queste traspare lo spiccato gusto dell'autore per la resa realistica dei soggetti ritratti. Per dettagli si veda Fujitake 1946, 192. Riguardo a Tōkasanjin, invece, è stata avanzata l'ipotesi che si tratti di Tōkaen Michimaro 桃花園三千磨, uno scrittore di *gesaku* e *kyōgen* attivo a Edo negli stessi anni di Shunsen, di cui però non sono noti dati biografici. Si sottolinea poi la discrepanza tra il *pen name* con cui lo scrittore firma l'opera e quello che invece compare nel titolo della stessa (cfr. Tada 2010, 185 e seguenti).

¹³ Un'eccezione è costituita dal terzo *maki* che ne contiene otto: l'opera annovera quindi quarantaquattro *yōkai*.

quali il buddhismo, lo *shintō* e anche ai vari mestieri che si sviluppano con il fiorire delle attività economiche cittadine. Tra questi, si distinguono cantastorie (*hōshi* 法師 o *zatō* 座頭), eremiti (*sennin* 仙人 o *inja* 隠者), contadini (*nōmin* 農民), allevatori di animali (*dōbutsugai* 動物飼い), artigiani (*shokunin* 職人), commercianti (*shōnin* 商人) e addetti a qualche tipo di servizio specifico, come *tōfu kozō* 豆腐小僧 e *soroban bōzu* 算盤坊主, rispettivamente il “fanciullo che consegna il *tōfu*” e il “ragazzo con il pallottoliera”, figure dalle numerose occorrenze nei bestiari dell’epoca.¹⁴ Su un diverso versante, ne abbiamo altre che non svolgono una determinata attività o professione, quali a esempio *Shibaemon tanuki* 芝右衛門狸 (lett. “procione Shibaemon”) di *I cento racconti illustrati*, un anziano assalito da un branco di cani, e *nupperabō* ぬつぺらぼう di *Illustrazioni dell’orda di cento demoni in notturna*, una sorta di gigantesco volto deforme dotato di moncherini a mo’ di gambe e braccia che si aggira nottetempo per le vie della città.

All’interno di tale quadro, la maggior parte degli *yōkai* riconducibili all’idea di *okina* si rintraccia tra quelli inerenti all’ambito del buddhismo e, nella sezione a seguire, ne analizzeremo alcuni cercando di evidenziarne le reciproche sovrapposizioni e raffrontandoli con altri *yōkai* appartenenti a contesti diversi.

2.1 Monaci, religiosi e cantastorie mostruosi

Sfogliando *I cento racconti illustrati* il primo *yōkai* che si incontra è *hakuzōsu* 白蔵主 e consiste in una creatura dalle fattezze umane che si aggira in uno spazio aperto, forse dei campi coltivati. La didascalia breve riportata sull’illustrazione recita: “le vicende di *hakuzōsu* sono riprese anche in un *kyōgen* e note alle persone, quindi qui le ometto” (Takehara Shunsen 2006, 168).¹⁵

Senza svelare direttamente dettagli inerenti la figura ritratta, Tōkasanjin opta per appoggiarsi a un prodotto culturale probabilmente noto al lettore, il *kyōgen Tsurigitsune* 釣狐 (La volpe in trappola), che narra di una anziana volpe (*furugitsune* 古狐) bianca la cui stirpe è stata debellata da un cacciatore.¹⁶ Per evitare che l’uomo si macchi di ulteriori crimini, con i propri poteri da *bakemono* 化け物 (mutaforma) l’animale assume le sembianze dell’abate Hakuzōsu, lo zio del cacciatore: sciorinando paurose storie di volpi del passato, il monaco-volpe convince infine l’avversario a gettare via le sue temibili trappole. La bestia porta a termine la propria missione ma, senza neppure accorgersene, si tradisce: sulla strada del ritorno riassume il proprio aspetto e, ignara che il cacciatore le stia tendendo un tranello, finisce per cadere in trappola. Il senso della vicenda risiede quindi nella comicità dell’inaspettato epilogo e, in seconda battuta, in un tentativo di derisione di certi monaci che offuscavano le menti dei fedeli inserendo vecchie leggende nei loro sermoni.¹⁷

Nel proprio testo Tōkasanjin ripercorre in parte il contenuto di *La volpe in trappola* ma ne modifica sostanzialmente l’epilogo. Innanzitutto, prima di addentrarsi nella trama aggiunge una premessa in cui spiega che “a questo mondo, quelli posseduti dallo spirito di una volpe o

¹⁴ Per ulteriori dettagli su queste due creature si rimanda a Kabat 1999, 48-49.

¹⁵ Salvo quando diversamente indicato, le traduzioni sono dello scrivente. “白蔵主の事は、狂言にも作りよく人の知るところなればこゝに略しつ”.

¹⁶ Il termine *kyōgen* (lett. “parole pazzes”) può avere diverse interpretazioni, ma in epoca Muromachi indica brevi intermezzi comici all’interno di una giornata di *nō*. In seguito, il *kyōgen* assurge a genere teatrale a sé stante con caratteristiche proprie.

¹⁷ Nell’ambito della scuola di *kyōgen Sagi* (*sagi-ryū*), *La volpe in trappola* è noto anche come *Konkai* 吼噓, una onomatopea che corrisponde al guaito di una volpe dolorante o di un altro canide. La versione originale e quella oggi tramandatasi presentano discrepanze nel finale, poiché in quest’ultima la volpe riesce a liberarsi dalla trappola e a fuggire. Si veda anche Ruperti 2015, 101-02.

gabbati dai suoi trucchi, sono solo le donne, i bambini e gli scemi” (Takehara Shunsen 2006, 56)¹⁸. Oltre a ciò, lo scrittore interviene in alcuni punti della narrazione per aggiungere il proprio tocco personale: a esempio, qui il *furugitsune* sbrana Hakuzōsu e lo soppianta alla guida del tempio Hōtō per circa cinquanta anni;¹⁹ per di più, la bestia mutaforma non perisce a causa della trappola del cacciatore, da lei bellamente ingannato, bensì soccombe sotto le fauci di due cani che la smascherano. Infine, Tōkasanjin specifica che sulla coda dell’animale morente spunta un pelo argenteo simile a uno spillo: rimasta scossa da tale fenomeno e temendo la maledizione della volpe, la gente del luogo decide allora di erigere un santuario nel punto in cui questa è deceduta.²⁰

Hakuzōsu rappresenta una “doppia senilità”, poiché è un’anziana volpe mutaforma sotto le sembianze di un altrettanto attempato monaco: la creatura rappresentata da Shunsen conserva tratti animali e, più che un umano, dà l’idea di una bestia in piedi su due zampe con indosso un camuffamento. Veste la tonaca (*kesa* 袈裟) nera tipica dei monaci e un velo celeste le avvolge il capo: attorcigliato all’avambraccio, poi, come costume dei monaci, porta il rosario buddhista (*juzu* 数珠). Il suo volto è smunto e allungato e alcuni peli piuttosto lunghi spuntano dalla fronte e dai lati della bocca: quest’ultima, del resto, appare deformata e del tutto simile al muso di un canide. Anche le porzioni di arti che spuntano dalla veste hanno un aspetto decisamente singolare: la conformazione e la posa delle mani ricordano le zampe di un animale e i piedi hanno solo quattro dita.

Altro elemento di interesse è la posa assunta da *hakuzōsu*. Appoggiato a un bastone lungo e sottile che segna l’asse verticale dell’illustrazione, ha il baricentro spostato sul lato destro del riquadro mentre il busto è proteso in avanti: la sua silhouette disegna una sorta di S rovesciata, una postura decisamente involuta per un umano di età avanzata. Benché il corpo sia orientato verso destra, poi, il volto è rivolto di tre quarti nella direzione opposta, come se la creatura volesse controllare la situazione alle proprie spalle, probabilmente impensierita dalla presenza dei due famelici cani che la inseguono: in realtà la medesima posa assunta da *hakuzōsu* si rintraccia anche in altri dipinti dell’epoca che raffigurano dame o altri soggetti umani, ma Shunsen la enfatizza al massimo per esprimere l’idea del peso degli anni che grava sul monaco-volpe. Al pari, del resto, sfrutta i tratti volpini della creatura per creare l’effetto di un uomo di età avanzata dai lineamenti distorti e con la pelle solcata da profonde rughe.

Hakuzōsu non è l’unico *yōkai* dei bestiari ispirato alla figura di un monaco, bensì solo un componente del folto gruppo dei *bōzu* 坊主, i monaci, in cui figurano creature quali *aobōzu* 青坊主 (lett. “monaco blu/verde”), *noderabō* 野寺坊 (lett. “monaco del tempio di campagna”), *kosamebō* 小雨坊 (lett. “monaco della pioggerella”), *hiyoribō* 日和坊 (lett. “monaco del bel

¹⁸ “世に狐つき、或は狐に化され杯する人をみるに、多くは愚どんなる者か、または婦人女子のたぐひなり”.

¹⁹ Il tempio Hōtō 宝塔寺 si trova a Kyoto e, a oggi, è un importante luogo sacro legato al Nichirenshū. In passato era conosciuto come Gokurakuji 極楽寺 – e con tale nome è citato anche nel capitolo “Foglie di glicine” di *Genji monogatari* (*La storia di Genji*, ca. 1000) – ed era legato alla scuola *shingon*. Il cambio di nome avviene nel 1342. Per dettagli si rimanda alla home page del tempio Hōtō (<www.houtouji.jp>; 10/2022). Si veda anche Murasaki Shikibu 2012, 616.

²⁰ Esiste anche un altro testo che potrebbe rientrare tra le fonti di Tōkasanjin, *Wakan sansai zue* 和漢三才図絵 (Enciclopedia illustrata sino-giapponese, 1712) di Terajima Ryōan 寺島良安 (XVII-XVIII sec.), in cui *hakuzōsu* è descritto come un monaco che nutre una particolare predilezione per le volpi. In particolare, poi, è riportato che fosse affezionato a un esemplare privo di un arto che risiedeva presso il Fushimi Inari Taisha 伏見稲荷大社 di Kyoto, uno dei principali santuari dedicati al culto del *kami* Inari 稲荷, di cui una delle principali manifestazioni è appunto la volpe (cfr. Terajima Ryōan 1985, 232).

tempo”) e altri. Il primo è un monaco-ciclope; del secondo invece non si hanno informazioni, ma Sekien lo ritrae in piedi in un campo con il volto smunto e la tonaca logora; il terzo, poi, impugna un *vajra*, un importante oggetto rituale del buddhismo tantrico che rappresenta l’immutabilità dell’illuminazione, mentre *hiyoribō* è ritratto nei pressi di una cascata e ricorda un *jizō* 地藏 in pietra, la statuetta del bodhisattva Jizō, che protegge i bambini. Oltre al filo comune del buddhismo, questi *yōkai* sono legati dal fatto di avere tratti antropomorfi riportabili all’idea di *okina*.

In *Illustrazioni dell’orda di cento demoni in notturna* tra i tanti risulta particolarmente significativo *kazenbō* 火前坊, il “monaco fiammeggiante”, lo spirito di un monaco incapace di spezzare i legami con questo mondo e accettare la morte rituale sulla pira insieme ai propri compagni. Al pari di *hakuzōsu* anche questi possiede un rosario ma lo stringe tra le dita con il palmo della mano rivolto verso l’alto, la medesima posa di chi chiede la carità. La sua testa è oblunga, percorsa da profondi solchi e priva di capelli, segno della ricevuta tonsura; le ossa del cranio sono invece esageratamente sporgenti e vistose. Di contro il corpo si presenta esile, tanto scarno che le ossa della gabbia toracica saltano all’occhio del fruitore e – similmente ai *gaki* 餓鬼, i demoni della fame – il ventre appare gonfio, evidente segno di malnutrizione.²¹ Ognuno di questi elementi contribuisce a esprimere la natura di *kazenbō* e tutto fa pensare che le parti di un corpo tanto malconcio siano tenute assieme dalla forza soprannaturale sprigionata dalle fiamme che lo avvolgono, al contempo metafora della pira rituale e manifestazione dei fuochi fatui che in genere accompagnano i fantasmi del folklore autoctono.

In realtà, quello di *kazenbō* è un modello dalle numerose occorrenze nel lavoro di Sekien e altri *yōkai* da lui ritratti vi appaiono accostabili, a cominciare da *te no me* 手の目 (lett. “occhi sulle mani”), un monaco cieco con due bulbi oculari che spuntano dai palmi delle mani. Il cranio della creatura è di dimensioni esagerate e percorso da profondi solchi, mentre il collo risulta eccessivamente esile e inconsistente: *te no me* cammina con le braccia protese in avanti, mentre la veste gli scende dalla spalla lasciando intravedere la pelle rilassata del petto e le linee del costato. Sekien non inserisce alcuna didascalia, ma la raccolta di racconti *Shokoku hyaku monogatari* 諸国百物語 (Cento racconti da tutte le province, 1677) spiega che si tratta dello spirito di un religioso deceduto all’età di ottanta anni: proseguendo, il testo sostiene che lo *yōkai* ami terrorizzare i giovani che di notte praticano nei cimiteri i *kimodameshi* 肝試し, ovvero le prove di coraggio.²²

È importante invece sottolineare il contesto naturale all’interno del quale Sekien ritrae *te no me*, ossia una distesa di miscanti su cui splende la luna: tale immagine è ben radicata da secoli nell’immaginario collettivo e si rintraccia in diverse opere letterarie e artistiche. A esempio, la poesia numero 422 di *Shin Kokin wakashū* 新古今和歌集 (Nuova raccolta di poesie antiche e moderne, 1205) attribuita a Fujiwara no Yoshitsune 藤原良経 (1168-1204) recita:

²¹ I *gaki*, la cui iconografia segue le descrizioni di antichi testi induisti, sono demoni della fame: vengono rappresentati con il ventre vistosamente ingrossato, il collo lungo e sottile e la bocca molto stretta. Si tratta di umani mutati in demoni e, nonostante l’aspetto grottesco, la loro espressione ispira compassione.

²² *Cento racconti da tutte le province* è una raccolta di storie del soprannaturale di autore sconosciuto: è divisa in cinque *maki*, ognuno dei quali contiene venti narrazioni. Nello specifico, quella su *te no me* è contenuta nel terzo *maki* e ha per titolo “L’uomo cui un mostro ha strappato via le ossa” (*bakemono ni hone o nukareshi koto* ばけものに骨をぬかれし事; cfr. Takada *et al.* 1987, 75-76).

Alla fine del cammino
 su una Musashino
 che si confonde col cielo,
 dalla piana di miscanti
 spunta lucente la luna. (Minemura 1985, 132)²³

La vegetazione e la luna richiamano alla mente il passaggio dalla stagione calda al freddo portato dall'autunno, l'inizio di un lungo inesorabile percorso che conduce all'inverno e alla neve, quest'ultima ulteriore immagine sovente associata al miscanto.²⁴ Esistono rappresentazioni di *te no me* anche in bestiari precedenti a *Illustrazioni dell'orda di cento demoni in notturna*, ma Sekien è il primo a collocarlo in un tale contesto e forse lo sceglie per amplificare l'immagine di decadimento e vecchiaia rappresentata dalla creatura. L'associazione miscanto/luna rinvia all'idea di contemplazione e qui l'artista crea un paradosso con la caratteristica dello *yōkai*, quella di essere cieco ma provvisto di bulbi oculari sulle mani che lui rivolge verso l'alto in direzione della luna. Al pari di *kazenbō* e dell'inferno *hakuzōsu*, poi, anche qui sembra aleggiare una forza soprannaturale che sostiene il corpo disgraziato di *te no me* mentre questi percorre le pianure con passo malfermo.

Lo schema che prevede un vecchio mostruoso che arranca con le braccia protese in avanti non si limita a *te no me* bensì si ripete in altri *yōkai*, e ciò vale sia per il lavoro di Sekien sia per quello di Shunsen. Nell'illustrazione di *Illustrazioni dell'orda di cento demoni in notturna* relativa a *dorotabō* 泥田坊, lo spettro di un anziano coltivatore morto nella sua risaia, ritroviamo una situazione del tutto simile e anche *Shibaemon tanuki* 芝右衛門狸 (procione Shibaemon) di *I cento racconti illustrati* dimostra di aderire a tale schema. Quest'ultimo soggetto, in particolare, è rappresentato con fattezze umane ma il testo di accompagnamento rivela che in realtà si tratta di un animale mutaforma, un *furudanuki* 古狸 (lett. "anziano procione") che ha assunto tali sembianze per assistere a una rappresentazione teatrale di Takeda Izumo 竹田出雲, celebre maestro di *jōruri* 浄瑠璃.²⁵ Lungo la strada però, al pari di *hakuzōsu*, dei feroci cani ne smascherano il camuffamento dello *yōkai* e lo sbranano. *Shibaemon tanuki* e il suo predecessore sono quindi legati da un identico destino ma le modalità secondo le quali i due artisti li ritraggono risultano diverse: il procione mutato in anziano, infatti, appare molto più vicino a un essere umano rispetto all'altro e la posa assunta dal suo corpo, con un braccio proteso in avanti alla disperata ricerca di soccorso, esprime bene la dinamicità della scena e la sofferenza patita dalla creatura. Nel caso di *Shibaemon tanuki* il rosario buddhista è appeso a un orecchio e il bastone, identico a quello di *hakuzōsu*, è riverso in terra: il volto del soggetto è cosparso di rughe, il labbro è rientrante come se gli mancassero i denti dell'arcata superiore e una ampia chiazza scura, probabilmente una macchia dell'età, spicca sulla sua fronte. Il camuffamento del

²³ “ゆくすゑは
 空もひとつの
 武蔵野に
 草の原より
 いづる月かげ”

²⁴ Si pensa a esempio alla poesia 318 di *Kokinwakashū* 古今和歌集 (*Raccolta di poesie antiche e moderne*, inizi X sec.): “D'ora innanzi / cada incessante / la candida neve / che piega l'eulalia / nella mia dimora” (Sagiyama 2000, 230).

²⁵ Il testo di Tōkasanjin non specifica se si tratti di Takeda Izumo I (?-1747) o Takeda Izumo II (1691-1756), ma si limita a spiegare che l'artista fosse giunto da Naniwa 浪花 ad Awaji 淡路 – località che bene o male corrispondono rispettivamente alle aree di Osaka e Kōbe – per portare in scena una rappresentazione di *jōruri*, il celebre teatro dei burattini.

procione è una perfetta imitazione di un uomo in età avanzata, eppure un dettaglio lo tradisce: da sotto la veste, infatti, spunta una lunga coda animalesca, elemento che non sfugge agli occhi dei temibili cani che partono così al suo inseguimento.

Tornando invece alla senilità espressa da *hakuzōsu*, dal punto di vista compositivo una illustrazione molto simile risulta quella di *ōzatō* 大座頭 di *Illustrazioni dell'orda di cento demoni in notturna*, un cantastorie cieco che accompagna le proprie narrazioni suonando lo *shamisen* 三味線, il banjo giapponese a tre corde con cassa quadrata.²⁶ La posa del corpo, una silhouette a S che rievoca *hakuzōsu*, fa intuire che *ōzatō* stia poggiando il proprio peso sul bastone, anche questo del resto identico a quello impugnato dalla volpe mutaforma. Gli occhi sono chiusi, segno della sua cecità, e gli indumenti appaiono malridotti: si tratta probabilmente di un artista girovago e le condizioni degli abiti ne rivelano lo stato di indigenza. In senso stretto, la parola *zatō* corrisponde al più basso tra i quattro ranghi previsti dal *tōdōza* 当道座, la corporazione dei cantastorie ciechi attiva in Giappone nel medioevo e in età premoderna: tuttavia, nel corso dei secoli il termine viene declinato in modi diversi e, se in periodo Muromachi indica più spesso un suonatore cieco di *biwa* 琵琶, il liuto giapponese, nel periodo Edo è invece più di frequente associato a un cantastorie che si accompagna con lo *shamisen*, come nel caso di *ōzatō*. Il carattere *ō* 大 (lett. “grande”) che precede “*zatō*” in questo caso assume il senso traslato di “il migliore”, facendo così pensare che la creatura ritratta sia una sorta di “re dei cantastorie”: in realtà, tale immagine entra in pieno contrasto con la mestizia espressa dagli indumenti e dalla poca cura dimostrata per l'aspetto, e ciò contribuisce a conferire all'insieme una velata ironia.

In merito a *ōzatō* Sekien afferma:

Ōzatō indossa degli *hakama* logori, calza dei sandali di legno, impugna un bastone e, nelle notti di pioggia e tormenta, vaga per le strade. Si dice che una persona gli abbia chiesto dove fosse diretto. Al che, *ōzatō* gli avrebbe risposto: ‘Come al solito, vado a dilettare le prostitute col mio *shamisen*’. (Toriyama Sekien 2010, 168)²⁷

Il corpo della creatura si presenta ossuto, segaligno e cosparso di peli: il volto è percorso da una strana smorfia che a tratti appare beffarda e sofferente al contempo, indice dell'ambiguità intrinseca del soggetto ritratto, una creatura di primo acchito del tutto umana ma comunque in possesso di caratteristiche e capacità fuori dall'ordinario. Opera molto amata dai cantastorie è a esempio il romanzo epico *Heike monogatari* 平家物語 (Storia degli Heike, XIII sec.) e, secondo il folklore, alcuni *zatō* sarebbero in grado di richiamare col proprio canto temibili fantasmi, come *heike ichizoku no onryō* 平家一族の怨霊 (lett. “spirito rancoroso del clan Heike”) e *heikegani* 平家蟹 (lett. “granchio degli Heike”), spiriti rancorosi dei guerrieri Taira caduti per mano dei Minamoto nella guerra di Genpei (1180-85).²⁸ Tenendo conto di ciò, risulta più semplice ricostruire il contesto di *ōzatō* e anche di un altro *yōkai* di *Illustrazioni dell'orda di cento demoni in notturna* che si profila suo diretto collega, *umizatō* 海座頭, ossia

²⁶ Il termine riportato nel testo è *sangen* 三弦 (cin. *sanzian*, lett. “tre corde”) e, in origine, indica uno strumento cinese a tre corde simile a un banjo e progenitore del ben più noto *shamisen*. Tuttavia, all'epoca di Sekien – e del resto anche ai giorni nostri – la parola è più spesso impiegata come metonimia di *shamisen*.

²⁷ “大座頭はやれたる袴を穿、足に木履をつけ、手に杖をつきて、風雨の夜ごとに大道を徘徊す。ある人これに問て曰、いづくんかゆく。答ていはく、いつも倡家に三弦を弄すと”.

²⁸ Il primo è uno spirito che rappresenta la coscienza collettiva dei membri del clan Taira. Il secondo, invece, consiste nel rancore dei guerrieri caduti durante la battaglia navale di Dan no Ura (1185) che, accumulatosi sul fondo del mare, avrebbe assunto forma di uno spaventoso granchio gigantesco (cfr. Mizuki e Murakami 2005, 294).

il cantastorie del mare. L'illustrazione è priva di didascalia ma, a differenza dell'altro, questo *zatō* indossa un abbigliamento ben curato, tiene a tracolla un gigantesco *biwa* e basandosi sugli altri elementi presenti – quali le onde del mare e la barca alla deriva – si ha la sensazione che la creatura cammini sulle acque. Al pari di *ōzatō*, anche *umizatō* tiene gli occhi chiusi ma, al contrario del collega e di *hakuzōsu*, ha il busto eretto e non carica il proprio peso sul bastone: sembra piuttosto utilizzarlo per sondare il fondale marino prima di muovere ulteriori passi. Il volto è orientato nella stessa direzione del corpo e delle spalle e, con espressione serena, il cantastorie tende le orecchie per cogliere i rumori attorno a sé: tra questi, anche i lamenti degli spiriti dei soldati Taira caduti nella battaglia navale di Dan no Ura.

Ancora più di *umizatō*, con il quale condivide la professione ma non i dettagli della rappresentazione grafica, a dimostrare sovrapposibilità con *ōzatō* è uno *yōkai* appartenente a un gruppo affine, i *nyūdō* 入道 (lett. “colui che ha intrapreso la Via”), ossia i religiosi. La creatura in questione si chiama *mikoshi* 見越し, o “[religioso che] scruta dall’alto”,²⁹ e al pari di molti suoi compagni vanta dimensioni fuori dall’ordinario: caratteristica di questo gruppo è infatti l’altezza spropositata, elemento che lo pone in diretta relazione con i *kyōjin* 巨人, i giganti.³⁰ Per tali ragioni, l’immaginario collettivo riguardo i *nyūdō* appare facilmente ricollegabile alla grande statuarìa buddhista sviluppatasi tra i periodi Nara e Heian e di cui il Grande Buddha di Kamakura rappresenta uno dei più noti esempi. Al pari del fedele, la vittima umana dei *nyūdō* è messa in soggezione dallo sguardo di una mastodontica figura che lo sovrasta facendolo sentire ancora più piccolo delle proprie reali dimensioni. Il risultato di questo meccanismo psicologico si tramuta per il fedele in devozione verso l'icona sacra, mentre per la preda di *mikoshi* in un attanagliante senso di paura: secondo la superstizione, poi, lo sventurato umano che si imbatte nel *nyūdō* finisce ucciso o, nel migliore dei casi, viene colto da una febbre misteriosa (cfr. Mizuki e Murakami 2005, alla voce *taka-nyūdō*).

Nei bestiarî *mikoshi* è spesso rappresentato con la testa che spunta fuori da dietro un alto paravento o un rilievo montuoso, e infatti Sekien lo ritrae mentre fa capolino dalle fronde di un albero di cui del resto risulta ben più alto. Il corpo è pelle ossa e ricoperto di peli, a eccezione della sommità del capo che rivela invece una estesa alopecia. Occhi, orecchie e naso sono insolitamente grandi e aguzzi: la bocca, anch’essa molto ampia, disegna invece un sorriso beffardo e inquietante che fa eco allo sguardo spiritato. Il collo, infine, è ben più lungo di un normale umano, caratteristica che avvicina *mikoshi* allo *yōkai* femminile che nel folklore riveste il ruolo di sua compagna, *rokurokubi* 轆轤首 (lett. “collo-ruota da vasaio”), ossia la donna con il collo che si estende a dismisura, altro personaggio dalle numerose occorrenze nei bestiarî.³¹

La posa assunta da *mikoshi* con le braccia protese in avanti ricorda quella di altri *yōkai* già analizzati, ma in questo caso i palmi delle mani sono rivolti verso il basso, così come sono soliti tenerli i fantasmi del folklore. Le modalità scelte da Sekien per rappresentarlo, ossia un anziano dal corpo irsuto e dall’abbigliamento trasandato, puntano a enfatizzare la natura selvatica di *mikoshi*, che del resto condivide numerose caratteristiche con altri *yōkai* abitatori delle zone di montagna e delle foreste. Similmente a *yama otoko* 山男 (lett. “uomo dei monti”), un gigante abitatore dei rilievi montuosi ritratto da Shunsen, in alcune tradizioni locali *mikoshi* è infatti

²⁹ La stessa creatura in altri bestiarî compare come *mikoshi nyūdō* 見越し入道, ma Sekien opta per l’abbreviazione *mikoshi*.

³⁰ In merito alla figura del gigante nella cultura giapponese si rimanda a Cucinelli 2015.

³¹ *Rokurokubi* è uno *yōkai* femminile con la caratteristica di estendere il proprio collo a dismisura: secondo la superstizione, la sua testa vaga alla continua ricerca dell’amato o, a seconda dei casi, con l’intento di spiare i momenti di intimità degli uomini che amoreggiano con le prostitute nei quartieri del piacere.

considerato portatore di malattie o iettatore (*yakubyōgami* 疫病神): volendo tentare di fornire una spiegazione al fenomeno, si potrebbe ipotizzare che la causa risieda nelle scarse condizioni igieniche in cui viveva la gente dei monti, sicuramente più esposta di quella di città a batteri di vario genere. Il contatto con *mikoshi* potrebbe quindi rivelarsi fatale per l'essere umano e, eventualmente, persino destinarlo a diffondere la maledizione del colosso all'interno della società urbana.

Si tratta di uno *yōkai* antropofago dallo smisurato appetito e, a differenza di altre creature di *Illustrazioni dell'orda di cento demoni in notturna*, benché nel cielo risplenda la luna piena *mikoshi* non le rivolge neppure uno sguardo: probabilmente, è più interessato a individuare prede tra i viandanti che percorrono la vallata sottostante la sua montagna.³²

A dispetto di quanto detto su *mikoshi*, è necessario ribadire che non tutti i *nyūdō* sono confinati in un contesto silvano o montuoso ma ne esistono altri che imperversano nelle città e nelle case dei *chōnin*. A tale proposito, è significativo il caso di *himamushi nyūdō* 火間蟲入道 (lett. "religioso-insetto della stanza del lume") di *Illustrazioni dell'orda di cento demoni in notturna* poiché, in modo simile ad altri membri del medesimo gruppo, quali *ganbari-nyūdō* 加牟波理入道, *nurarihyon* ぬりひよん o *wa-nyūdō* 輪入道 (lett. "religioso-ruota"), è fortemente radicato nel contesto urbano.

La didascalia lasciata da Sekien recita:

Si sente spesso dire: 'La vita è fatta di lavoro. Lavorando, si evita la povertà'. Dicono che, dopo la morte, lo spirito di coloro che in vita hanno speso male il proprio tempo e non hanno combinato nulla di buono, diverrà uno *himamushi nyūdō* e disturberà quanti lavorano di notte indefessi smorzando la loro lanterna. Per sbaglio ora lo ho chiamato *HEMAMUSHI*, ma ciò è dovuto al fatto che le lettere *HE* e *HI* si trovano sulla stessa riga nel sillabario. (Toriyama Sekien 2010, 169)³³

A differenza del gigante *mikoshi*, nella rappresentazione di Sekien *himamushi nyūdō* ha dimensioni rapportabili a un umano, caratteristica cui forse allude il *kanji* di insetto (*mushi* 蟲) che compare nel nome. Il pittore lo immagina come un ominide ricoperto di peli che spunta fuori dal pavimento della veranda di una abitazione. Anche in questo caso il *nyūdō* vanta un collo straordinariamente esteso e dinoccolato e, al pari, la sua lingua si presenta lunga e sinuosa. Un *futon* è accatastato sul pavimento della stanza, segno che il proprietario di casa non è lì a riposare bensì seduto alla scrivania a lavorare, come suggerisce anche la lanterna a olio accesa. *Himamushi nyūdō* è uno *yōkai* dispettoso e si diverte a disturbare chi lavora di notte privandolo della fonte di luce: si tratta quindi di una sorta di parassita che infesta le case dei *chōnin* turbandone le vite professionali.

Gli altri suoi colleghi *nyūdō*, però, non sono certo da meno: *ganbari-nyūdō* spaventa le persone quando sono intente a svolgere i propri bisogni al gabinetto, mentre il macrocefalo *nurarihyon* irrompe nelle case loro facendosi offrire the verde e cibarie. L'ultimo di questo quartetto di religiosi vecchi e burloni, *wa-nyūdō*, una gigantesca testa di anziano incastonata in una ruota fiammeggiante, è forse il più discreto poiché – senza violarne le abitazioni – si limita a strappare via l'anima ai *chōnin* che incontra durante le sue ronde notturne.

³² In altri bestiari *mikoshi* è descritto come un bonzo di grandi dimensioni e privo di capelli: a seconda della superstizione locale, la sua altezza può variare dai due ai sei metri e brandisce un oggetto, di solito un'accetta (*nata* 鉞) o una lanterna (*chōchin* 提灯): inoltre, quando ha lo sguardo rivolto verso l'alto la sua stazza cresce, se invece lo abbassa si rimpicciolisce (cfr. Mizuki e Murakami 2005, la voce *mikoshi nyūdō*).

³³ “人生、勤にあり。つよむる時はからずといへり。
生て時に益なく、うかりうかりと間をぬすみて
一生をおくるものは、死しても霊ひまむし夜入道となりて、
燈の油をねぶり、人の夜作をさまたぐるとなん。
今訛りてハナムシとよぶは、へとひと五音相通也”。

2.2 Contadini, viandanti e altri vecchi mostruosi

Oltre a quelli legati al buddhismo, nei due bestiari figurano alcuni anziani ricollegabili a un contesto agreste: si tratta di creature ispirate a figure quali allevatori di animali e contadini, tra cui il già citato *dorotabō*, lo spirito rancoroso di un coltivatore di riso. Questa grottesca creatura ha un solo occhio, la testa priva di capelli e una smorfia che trasmette angoscia al fruitore dell'opera. Avanza immersa fino al bacino nelle acque fangose della risaia con le braccia protese in avanti come nel tentativo di accalappiare qualcuno, forse la stessa progenie che ha rifiutato di proseguire il lavoro dei campi in cui il coltivatore da vivo aveva profuso tutto sé stesso.

Suo corrispettivo in *I cento racconti illustrati* sembrerebbe *azuki arai* 小豆洗い (lett. "lavatore di fagioli rossi"), rappresentato da Shunsen come un anziano accovacciato nell'atto di lavare dei fagioli rossi presso un corso d'acqua: i suoi lineamenti nel complesso ricordano quelli di *himamushi nyūdō*, ma mentre le mani di questi hanno tre dita quelle di *azuki arai* ne hanno solo due, e lo stesso vale per i piedi. Leggendo il testo di Tōkasanjin si apprende che la creatura corrisponde allo spirito di un giovane accolito di un tempio capace di calcolare con esattezza il numero di fagioli rossi (*azuki* 小豆) contenuti in un vaso. Tuttavia, le modalità di rappresentazione scelte da Shunsen, ovvero il corpo smunto e avvizzito, la pronunciata calvizie e i lineamenti del volto scavati, rendono *azuki arai* riconducibile all'immagine di un anziano piuttosto che a un fanciullo. L'aspetto rapportabile a un giovane appare invece la posizione in cui la creatura è ritratta, decisamente improbabile per un uomo di età tanto avanzata. Tuttavia, non è l'unico *yōkai* che Shunsen immagina in tale postura: anche *te arai oni* 手洗い鬼, il "demone che si lava le mani", con cui *azuki arai* del resto condivide l'idea di "lavare", è ritratto con una inclinazione innaturale del bacino. Questo colosso è rivolto a testa in giù ma i lineamenti del suo volto appaiono molto simili a quelli di *ōzatō* e, al pari di questi e dei *nyūdō*, ha il corpo interamente cosparso di peli.

Modalità rappresentative simili si rintracciano anche nell'illustrazione relativa a *rōjin no hi* 老人の火 (lett. "fuoco dell'anziano"), anche se in realtà in questo caso la creatura soprannaturale non è il soggetto con fattezze umane bensì le fiamme che gli divampano accanto. In termini tecnici, infatti, questo *yōkai* appartiene al gruppo dei *kaika* 怪火 (lett. "fiamme misteriose"): si tratta di un fuoco particolare che appare nelle sere di pioggia a quanti attraversano le montagne della provincia di Shinano, l'odierna prefettura di Niigata. L'anziano raffigurato è completamente nudo, ha solo tessuto avvolto intorno ai fianchi per coprire la zona dei genitali: a giudicare dalla posa delle gambe appare piuttosto elastico e dinoccolato. Con ogni probabilità, rappresenta un eremita in ritiro spirituale tra i monti e le numerose rughe che percorrono la sua pelle sono indice dell'età avanzata. Punto in comune tra lui, *azuki arai*, i *nyūdō* e gli *zatō* è l'evidente alopecia sulla sommità del capo, ben diversa dalla tonsura praticata dai monaci: i capelli che rimangono all'eremita di *rōjin no hi* sono lunghi e incolti, e lo stesso vale per la barba e i baffi che gli crescono copiosi intorno alla bocca. Un dettaglio sorprendente è però che, a dispetto dell'età dimostrata, sia i capelli sia gli altri peli del volto contrariamente a quanto ci si aspetterebbe non sono bianchi, bensì castani.

Caratteristiche simili, poi, si ripetono in due *yōkai* di *Illustrazioni dell'orda di cento demoni in notturna*, ossia lo *tsukumogami* denominato *mino waraji* 蓑草鞋, un impermeabile di paglia e dei sandali che hanno assunto le fattezze di un anziano, e *momonjii* 百々爺, una sorta di inquietante eremita dei monti. Nel primo caso Sekien ritrae il soggetto come un vecchio con barba e baffi e dal corpo esile: *mino waraji* ha dei lacci da sandalo al posto di gambe e braccia e impugna una zappa (*kuwa* 鍬), lasciando così intendere che sia dedito al lavoro dei campi. Gli oggetti da cui deriva, del resto, sono entrambi ben famigliari ai contadini.

Per quanto riguarda *momonjii*, invece, la questione si presenta più articolata. In merito a questa creatura Sekien afferma:

Su *momonjii* non vi sono dati certi. Per quanto ne sappia, nel nord est della Cina vive una bestia mostruosa chiamata *momonga*. È conosciuta anche come *nobusuma*. Nella capitale, si tuona ai bambini *gagoji* per farli smettere di frignare. Si dice che *momonjii* sia una fusione di *momonga* e *gagoji*. Inoltre, a ore molto tarde quando non passa più nessuno, nelle notti in cui la nebbia è fitta e spira forte il vento, pare si aggiri per le pianure con le sembianze di un vecchio. I viandanti che lo incontrano finiscono per ammalarsi. (Toriyama Sekien 2010, 125)³⁴

Come rivela la didascalia, *momonjii* presenta connessioni con un altro *yōkai* dalle sembianze di un anziano, ovvero *gagoze* (o *gagoji*) 元興寺, che prende il nome da un tempio di Nara, il Gangōji 元興寺, e di cui si trovano tracce anche in *Nihon ryōiki* 日本靈異記 (Cronache soprannaturali e straordinarie del Giappone, ca. 810-823).³⁵ Anticamente in alcune aree del Kantō, *momonga* corrispondeva a un lessico infantile con il senso di “mostro” o “demone”, mentre a Kyoto e Nara il termine equivalente era *gagoji*: secondo l’ipotesi formulata da alcuni studiosi, Sekien avrebbe fuso questi due termini nel nome dello *yōkai momonjii*, che così assurge a rappresentazione dell’idea stessa di “mostro”. Lavorando di fantasia, il pittore lo immagina come un anziano che vive allo stato brado e gli conferisce caratteristiche identiche a quelle di molti *nyūdō* e alcuni *zatō*, ossia l’irsutismo, l’alopecia, lo sguardo spiritato, l’abbigliamento logoro e il bastone lungo e sottile. Del resto anche la posa assunta dal suo corpo, con il busto leggermente proteso in avanti, ricorda in parte *ōzatō* e *hakuzōsu*. Ciò che contraddistingue *momonjii*, piuttosto, sono le profonde rughe sulla fronte, la mascella larga e i peli sparsi sul corpo che gli conferiscono un aspetto animalesco, elemento che lo rende in effetti accostabile a un altro *yōkai* di *Illustrazioni dell’orda di cento demoni in notturna*, *nobusuma* 野襖, una sorta di scoiattolo volante fuori dal comune dal quale si ipotizza possa derivare nome e iconografia.³⁶

3. Raffronto con rappresentazioni di donne anziane mostruose

In risposta all’aumento esponenziale di *yōkai* maschili, a partire dai disordini dell’era Ōnin 応仁の乱 (*Ōnin no ran*, 1467-77) si assiste a un altrettanto poderoso sviluppo di quelli femminili, tanto da raggiungere una cifra due volte e mezzo superiore dei loro colleghi. Tale fenomeno viene attribuito da Ema al fatto che la società del periodo Edo vede nella donna il massimo amplificatore di sentimenti atavici, quali amore e odio. Esistono ad esempio avvenenti fanciulle soprannaturali come *yukionna* 雪女 e *yorōgumo* 女郎蜘蛛, rispettivamente la donna delle nevi e la donna ragno, la già citata *rokurokubi* e *ubume* 産女, la cosiddetta “partoriente fantasma”: se nell’immaginario collettivo le prime due sono espressione di malia e pulsione amorosa e sessuale, la terza si ricollega alle idee di gravidanza e parto. Questi e altri *yōkai*, infatti, oltre a rappresen-

³⁴ “百々翁未詳。愚案するに、山東に模捫窠と称するもの、一名野襖ともいふとぞ。京師の小兒を怖しめて啼を止むるに元興寺といふ。もゝんぐはとがごしとふたつのものを合せて、もゝんぢといふ。原野夜ふけてゆき、きりとお風すごきとき、老夫と化して出て遊ぶ。行旅の人これに遭へば、かならず病むといへり”。

³⁵ In particolare, si tratta della narrazione I.3 di *Nihon ryōiki*, di cui una traduzione in lingua italiana è reperibile in Migliore 2010, 44-47.

³⁶ Un altro termine usato per indicare *nobusuma* è infatti *momonga* 摸摸具和 (cfr. Tada e Kyōgoku 2009, 148-49 e Mizuki e Murakami 2005, la voce *momonjii*).

tare alcune trasformazioni cui è suscettibile il corpo femminile, al contempo indicano i pericoli connessi al contesto socioculturale, alla gerarchia sociale, al potere di generare la vita, così come alle impurità che lo *shintō* individua nel sangue mestruale (Ema 2004, 116).³⁷

Allo stesso modo, oltre a quelle giovani e avvenenti, esiste un nutrito novero di creature femminili che costituisce il gruppo delle *baba*, le vecchie. Se ne contano diverse, ma tra le più note troviamo *jakotsu baba* 蛇骨婆 (lett. “vecchia delle ossa di serpente”), *kaji ga baba* 鍛冶が嬬 (lett. “moglie del fabbro”), *osakabe* 長壁 (lett. “muro lungo”), *kurozuka* 黒塚 (lett. “tumulo nero”) e *kokuri baba* 古庫裏婆 (lett. “vecchia del ripostiglio”): di qui a seguire opereremo un raffronto tra alcune creature di loro e gli *yōkai* maschili finora analizzati.

All’interno delle *baba*, la più nota è probabilmente *yamauba* (o *yamanba*) 山姥, ossia la vecchia dei monti, assoluta protagonista delle fiabe, del teatro *nō* e di numerosi *kaidan*. Secondo Kawai Hayao 河合隼雄, psicologo e studioso di scuola junghiana, *yamauba* vanterebbe radici molto antiche connesse al culto della Grande Madre: “Kannon, che accetta ogni cosa, è la Grande Madre positiva mentre la *yamauba*, che nelle fiabe impersona una strega delle montagne che divora tutto, ne è invece l’immagine negativa” (2007, 28-29). In *yamauba* in realtà si individuano due facce, una positiva e l’altra negativa, e infatti a seconda dei casi viene rappresentata come una donna giovane o un’anziana: da un lato è una ragazza amorevole che si prende cura di Kintarō 金太郎,³⁸ il figlio che ha avuto con un drago, dall’altro è una vecchia strega antropofaga confinata sulle montagne dalla società umana e per questo espressione di idee quali vecchiaia, alienazione e rabbia. Talvolta immaginata come un mostro con una gamba sola o una vecchia ubriaccona, *yamauba* è al contempo protettrice dei campi e mostro famelico ma, come nella fiaba *La donna che non mangia*, le capita di soccombere per mano di colui che intende divorare.³⁹

Sekien rappresenta *yamauba* secondo modalità del tutto simili a quelle viste in *momonjii*, come avesse voluto realizzarne un corrispettivo femminile. I capelli lunghi e arruffati le scendono lungo la schiena, il corpo è smunto e le ossa del costato sono in bella vista: al pari di altre colleghe quali *jakotsu baba*, *kurozuka* e *kokuri baba*, inoltre, i seni sono cadenti e distanziati tra loro. Al contrario di queste ultime due, però, lo sguardo di *yamauba* appare vivo e presente, e trasmette la medesima fierezza espressa da *jakotsu baba*, una donna-serpente che probabilmente Sekien attinge da *Libro dei monti e dei mari*.

Uno degli evidenti punti in comune con *momonjii*, poi, è che entrambi sono immersi nel fogliame, lasciando pensare che lo usino per mimetizzarsi con la natura circostante e tendere agguati ai viandanti. Interessante discrepanza tra le due illustrazioni è data invece dalla luna, che nel caso di *yamauba* brilla nel cielo mentre in quella di *momonjii* è assente. Benché la luna la illumini, al pari di *mikoshi* anche *yamauba* la snobba, mentre invece continua a puntare diritto con i suoi occhi spiritati e famelici il fruitore del bestiario.

La caratteristica di possedere due diversi aspetti, uno giovane e uno da vecchia, non è prerogativa di *yamauba* bensì si riscontra anche in uno *yōkai* femminile inserito in *I cento racconti illustrati*, ossia *yanagibaba* 柳婆, la cosiddetta “vecchia del salice”. Così come il ciliegio (*sakura* 桜) ricopre un ruolo importante per i demoni, nel folklore giapponese il salice (*yanagi* 柳) è l’albero associato ai fantasmi: il senso di nostalgia e abbandono evocato dalle fronde cadenti

³⁷ Si vedano anche Kasulis 2004 e Tsuji 2006.

³⁸ Conosciuto anche come Sakata no Kintoki 坂田金時, è protagonista di numerose fiabe e leggende. L’iconografia a riguardo lo descrive come un ragazzo armato di un’ascia e con la pelle rossa, simbolo del suo legame di sangue con i draghi.

³⁹ Cfr. Tada e Kyōgoku 2009, 157 e Orsi 1998, 217-20.

della pianta, infatti, ben si sposa con l'immagine di uno spettro dalla lunga chioma sciolta che ricade a pioggia sul volto, le vesti bianche e le braccia piegate contro il petto in un gesto languido. Tale iconografia è legata al buddhismo continentale, ma dalla fine del periodo Kamakura si diffonde anche in Giappone e nel periodo Edo giunge a vette espressive particolarmente alte, come testimonia il celebre dipinto *Ryūka yūreizu* 柳下幽霊図 (Ritratto di fantasma sotto un salice, fine XVIII sec.) del pittore Goshun 呉春 (pseudonimo di Matsumura Toyomasa 松村豊昌, 1752-1811). Nel ritrarre *yanagibaba*, lo spirito di un vecchio salice, in qualche modo Shunsen declina questa impostazione secondo il proprio gusto personale: i capelli dello spettro seguono le sinuose linee delle fronde dell'albero, mentre i solchi e le venature della corteccia vanno a comporre le rughe del volto della vecchia.

Se da un lato della medaglia abbiamo *yanagibaba*, sull'altro troviamo invece *yanagi onna* 柳女 (lett. "donna-salice"), lo spettro di una fanciulla trafitta alla gola dal ramo di un salice mentre stringeva tra le braccia il proprio neonato. Il risentimento della defunta è tale che il suo spirito non riesce a raggiungere l'aldilà e, indissolubilmente legato al salice, si manifesta ai passanti gridando *urameshiya* うらめしや, il tipico verso dei fantasmi giapponesi. Sia che appaia sotto le spoglie di una anziana o di una giovane, Tōkasanjin informa il lettore che in ogni caso l'unico modo per debellare questo spirito femminile è tagliare di netto il tronco del salice.

Sempre in merito a *yōkai* che possiedono una doppia faccia, è singolare il caso di *uba ga bi* 姥が火 (lett. "vecchia di fuoco") e del suo compagno *tsurubebi* 釣瓶火 (lett. "secchio di fuoco"), due creature associate all'elemento del fuoco. La prima è una testa di vecchia fiammeggiante che, come informa *Illustrazioni dell'orda di cento demoni in notturna*, di notte appare nei cieli della provincia di Kawachi (attuale Osaka): secondo la leggenda, nella zona viveva un'anziana che ogni notte trafugava l'olio per le lanterne da un santuario. Una volta defunta, il suo spirito è divenuto un globo di fuoco che si manifesta di notte. La sua chioma di capelli finisce col confondersi con le fiamme e delle profonde rughe dalle medesime linee ondulate le solcano il volto: Sekien la ritrae però con un'espressione apparentemente felice, anche se lo sguardo potrebbe fare pensare che sia in realtà preda di un delirio di follia.

Medesime affermazioni non sono invece possibili in merito al suo alter ego maschile, *tsurubebi*, un *kaika* al pari di *rōjin no hi* costretto a rimanere appeso a un ramo. A differenza del suo simile, però, tra le fiamme di *tsurubebi* è possibile scorgere tratti antropomorfi riconducibili all'immagine di un anziano. Come nel caso di *uba ga bi*, anche qui le rughe del volto si confondono con le fiamme e l'effetto generale è quello di un viso cadente dalla pelle flaccida e rilassata, in qualche modo accostabile a *nupperabō*. Eppure, l'espressione di *tsurubebi* trasmette al fruitore un senso di serenità e rassegnazione, come se stare appeso lì per lunghi secoli lo abbia portato ad accettare la propria prigionia mentre osserva *uba ga bi* volare libera nel cielo.

L'ultima *baba* dei bestiali che intendiamo approfondire è *oshiroi baba* 白粉婆 (lett. "vecchia della polvere bianca") e, da molti punti di vista, è forse quella che possiede i tratti più realistici: a dispetto di come Sekien la propone, ossia con un abbigliamento sciatto e trasandato, lei è la servitrice del *kami* del *benioshiroi* 紅白粉, la cipria e i belletti usati nel periodo Edo da attori *kabuki* e *geisha* per truccarsi. La parola *oshiroi* che compare nel nome dello *yōkai* indica appunto questa polvere bianca ma, al contempo, il bianco è il colore della neve in mezzo alla quale la vecchia muove i propri passi, così come quello della purezza e della senilità. L'anziana ha il bacino piegato in avanti in modo innaturale, tanto da rievocare *hakuzōsu*, e sembra incedere a fatica: eppure l'espressione dipinta sul suo volto non appare provata, forse merito del *sake* contenuto nella fiasca (*tokkuri* 徳利) che stringe nella mano sinistra.

4. Considerazioni conclusive

I lavori di Sekien e Shunsen mostrano come le creature grottesche dello *yōkai-ga* del periodo Muromachi vengano sostituite da una nuova tipologia caratterizzata da profonda poetività, un'atmosfera romantica e sensuale e una maggiore attenzione ai dettagli contenutistici e formali. Se opere quali *Rotoli dipinti della parata di cento demoni in notturna* descrivono lo *hyakki yagyō* come un'orda demoniaca proveniente da un altro mondo, con *Illustrazioni dell'orda di cento demoni in notturna* e *I cento racconti illustrati* questa si interiorizza divenendo proiezione della dimensione emotiva di artista e fruitore, il cui mondo di appartenenza comune è quello dei *chōnin*. Rispetto alla massa multiforme e indefinita proposta dai rotoli di Tosa Mitsunobu, Sekien spezza gli anelli della catena dell'orda demoniaca collocando ogni soggetto all'interno di una cornice: attraverso statiche inquadrature, il suo bestiario permette quindi per la prima volta una minuziosa osservazione dei singoli *yōkai*, ora non più nugolo indefinito bensì creature indipendenti le une dalle altre. A ciò l'opera di Shunsen aggiunge il colore, elemento fondamentale che consente una più completa inquadratura delle creature e dona loro una veste realistica.⁴⁰

Al contempo, però, i due bestiari conservano l'ironia di fondo del predecessore, aprendo così le porte a un processo di esorcizzazione della paura nei confronti del soprannaturale attraverso il filtro dell'umorismo. Sekien e Shunsen sviluppano un tipo di rappresentazione artistica attraverso la quale la mente prende gradualmente confidenza col soprannaturale agevolata dalla veste umoristica dei soggetti ritratti. A tale proposito, i due bestiari sembrano anticipare alcune delle teorie esposte molti decenni dopo in Francia da Henri Bergson in *Il riso. Saggio sul significato del comico*: da un lato il principio secondo il quale l'ironia rappresenta per le persone una sorta di intervento terapeutico nel confronto con le proprie paure, e dall'altro che "il comico non esiste al di fuori di ciò che è propriamente umano" (2017, 4), ossia che anche quando l'oggetto del comico non è una persona, tuttavia ciò che suscita il riso è un aspetto di quell'oggetto o animale che richiama alla mente atteggiamenti e situazioni umane. La grande dinamicità, la carica espressiva dei volti e gli atteggiamenti marcatamente antropizzati di queste figure grottesche, infatti, ne fanno specchio e parodia del mondo umano, in una dimensione in cui la naturale maschera costituita dal corpo scompare e rimane l'essenza descritta negli aspetti più comici, brutali, fragili e paradossalmente reali.

In quanto versione pittorica dell'idea di *hyakki yagyō* che si rintraccia in opere quali *Raccolta di storie di un tempo che fu* oppure *Ōkagami* 大鏡 (Il grande specchio, prima metà XII sec.),⁴¹ *Rotoli dipinti della parata di cento demoni in notturna* è da considerarsi espressione delle ansie dell'aristocrazia del periodo Heian in fase di sfaldamento. Rispetto a ciò, i bestiari di Sekien e Shunsen operano un taglio con le impostazioni passate assurgendo a spaccato di un popolo che condivide paure e si lascia affascinare dalle ombre dell'ignoto.

Allo stesso modo, i bestiari forniscono indizi su come i *chōnin* si rapportino col proprio corpo e, nello specifico del nostro caso, con il suo mutare in risposta all'età. La paura circa il declino fisico e mentale portato dall'invecchiamento appare ben rappresentata nei lavori di Sekien e Shunsen attraverso un'abbondanza di declinazioni. Dallo studio che abbiamo effettuato, poi, si delineano alcune modalità di rappresentazione che si ripetono in entrambi i lavori, come a

⁴⁰ A questo proposito si veda anche Papp 2010.

⁴¹ Si tratta di una lunga narrazione che mischia elementi di invenzione a fatti storici: nel terzo capitolo si narra dell'incontro tra il nobile di corte Fujiwara no Morosuke 藤原師輔 (909-60) e lo *hyakki yagyō*. Una traduzione in lingua italiana di questo brano è disponibile in Cucinelli 2021, 42-43.

esempio le braccia protese in avanti, la posa innaturale assunta dal bacino, la presenza di un bastone usato dal soggetto per reggersi, e ancora irsutismo, barbe incolte e alopecie. Sovente lo *okina* dei bestiari presenta una o più di tali caratteristiche o, in alcuni casi, addirittura tutte: certo, figurano tra loro alcuni anziani che appaiono passarsela relativamente bene, come a esempio *umizatō*, ma in ogni caso anche quelli dall'aspetto più malconcio o trasandato quali *ōzatō* e *momonjii* non danno l'idea di essere scontenti delle proprie condizioni. Rispetto ai volti sofferenti dei soggetti raffigurati in *Yamai no sōshi* 病草子 (Album con illustrazioni di malattie, XII sec.), quattro dipinti raffiguranti disturbi quali piorrea, intossicazione alimentare, piattole e alitosi, e accompagnati da didascalie sulle sofferenze comportate,⁴² gli *okina* dei bestiari risultano per lo più sereni e a proprio agio nella condizione in cui si trovano. Nessuna smorfia di dolore traspare dal volto di *azuki arai* mentre curvo all'inverosimile sciacqua i fagioli sulla riva del fiume e neppure *momonjii* e *yamauba* appaiono in difficoltà nell'affondare il corpo provato e seminudo in un cumulo di foglie secche, bensì vivono assecondando la propria natura.

Molti di questi *yōkai* mostrano in sostanza come, anche raggiunta una veneranda età, certi istinti legati nella natura di una persona non si cancellino: *mikoshi* è sempre vigile e in cerca di prede, *baba ga bi* si muove felice nell'aria godendosi la propria libertà, *yamauba* e *jakotsu baba* – benché ormai i loro corpi non possano più dirsi avvenenti – mostrano ancora con fierezza le proprie forme modellate dal tempo.

L'unico dubbio che rimane consiste nel fatto che, nonostante esistano numerose coppie di *yōkai* maschio/femmina, come *mikoshi* e *rokurokubi*, *uba ga bi* e *tsurubebi* o ancora *yamauba* e *momonjii*, non sia altrettanto facile rintracciare situazioni in cui i due anziani vengano ritratti assieme. A tal proposito, Sekien sembra avere provveduto in qualche modo a colmare tale vuoto attraverso l'illustrazione dedicata allo *yōkai kodama* 木霊, ossia lo spirito degli alberi, una delle poche che occupano due pagine. *Kodama* è uno spirito della natura che può assumere varie forme, da globo di luce a palla di fuoco e molte altre ancora. Tuttavia, la rappresentazione di *Illustrazioni dell'orda di cento demoni in notturna* differisce da tutte quante, poiché lo interpreta come una coppia di anziani. E probabilmente, solo in un albero ultracentenario come quello tratteggiato da Sekien possono risiedere due divinità che, a differenza di *yanagi baba* e *yanagi onna*, costrette ad alternarsi nel salice, condividono con serenità lo spazio a loro disposizione.

Riferimenti bibliografici

- Bergson, Henri. 2017. *Il riso. Saggio sul significato del comico*. Milano: Feltrinelli.
- Cucinelli, Diego. 2014. "I giganti del Giappone tra folklore, letteratura e web blog". In *I misteriosi fuochi di Kumamoto*, a cura di Takashi Yoichi, 9-37. Padova: Casadeilibri.
- . 2015. "Windows onto the Supernatural in the Second Half of the Edo Period: from the *Gazu Hyakki Yagyō* (1776) by Toriyama Sekien to the *E-Hon Hyaku Monogatari* (1841) by Takehara Shunsen". In *Ming Qing Studies 2015*, a cura di Paolo Santangelo, 87-110. Roma: Aracne.
- . 2019. *Percorsi nella letteratura fantastica giapponese. Demoni e animali fantastici*. Roma: Gangemi.
- (a cura di). 2021. *Storie fantastiche del Giappone antico e medievale*. Roma: Atmosphere.
- Ema, Tsutomu 江馬務. 2004. *Nihon no yōkai hengeshi* 日本の妖怪変化史 (Storia delle creature soprannaturali del Giappone). Tokyo: Chūkō Bunko.
- Foster, Michael D. 2008. *Pandemonium and parade: Japanese monsters and the culture of Yōkai*. Berkeley: University of California Press.
- Fraccaro, Francesca. 1995. "La diffusione dei rotoli illustrati". In *Il Giappone prima dell'Occidente*, a cura di Paolo Calveti, Lucia Caterina, Adolfo Tamburello, 233-48. Roma: Edizioni De Luca.

⁴² In merito ad *Album con illustrazioni di malattie* si rimanda a Fraccaro 1995, 237.

- Fujitake, Shizuya 藤竹静也. 1946. *Zōtei ukiyo-e* 増訂浮世絵 (Ukiyo-e (addendum)). Tokyo: Yūzankaku.
- Iwasaki, Hitoshi 岩崎均史 e Shimizu Mazumi 清水真澄. 2013. *Sakuhin kaisetsu* 作品解説 (Commento). In *Daiyōkaiten. Oni to yōkai soshite gegege* 大妖怪展-鬼と妖怪そしてゲゲゲ, a cura di Mitsui Kinen Bijutsukan, 118-153. Tokyo: Benridō.
- Kabat, Adam アダム・カバット. 1999. *Edo bakemono zōshi* 江戸化物草子 (Album delle creature soprannaturali di Edo). Tokyo: Kadokawa Sofia Bunko.
- Kasulis, Thomas P. 2004. *Shinto: The Way Home*, Honolulu: University of Hawaii Press.
- Kawai, Hayao 河合隼雄. 2007. *La casa dell'usignolo*. Bergamo: Moretti&Vitali.
- Minemura, Fumito 峰村文人 (a cura di). 1995. *Shin Kokin wakashū. Shihei Nihon kotenbungaku 43* 新古今和歌集. 詩篇日本古典文学全集 43 (Nuova Raccolta di poesie antiche e moderne. Collezione completa di classici giapponesi; poesia; 43). Tokyo: Shōgakukan.
- Mizuki, Shigeru 水木しげる, e Murakami Kenji 村上健司. 2004. *Nihon yōkai daijiten* 日本妖怪大辞典 (Grande dizionario di yōkai). Tokyo: Kadokawa Shoten.
- Murasaki, Shikibu 紫式部. 2012. *La storia di Genji*, a cura di Maria Teresa Orsi. Torino: Einaudi.
- Orsi, Maria Teresa. 1998. *Fiabe Giapponesi*, Torino: Einaudi.
- Papp, Zilia. 2010. *Anime and its Roots in Early Japanese Monster Art*. Folkestone: Global Oriental LTD.
- Reider, Noriko T. 2009. "Animating Objects. *Tsukumogami ki* and the Medieval Illustrations of the Shingon Truth". *Japanese Journal of Religious Studies* vol. 36, no. 2: 231-57.
- Ruperti, Bonaventura. 2015. *Storia del teatro giapponese. Dalle origini all'Ottocento*. Venezia: Marsilio.
- Sagiyama, Ikuko (a cura di). 2000. *Kokin Waka shū. Raccolta di poesie antiche e moderne*. Milano: Ariele.
- Tada, Kazumi 多田和巳, e Kyōgoku Natsuhiko 京極夏彦 (a cura di). 2009. *Yōkai zukan* 妖怪図鑑 (I bestiari). Tokyo: Kokusho Kankōkai.
- Takada, Mamoru 高田衛, Hara, Michio 原道生, e Tachikawa, Kiyoshi 太刀川清, et al.. 1987. *Hyaku monogatari kaidan shūsei* 百物語怪談集成 (Raccolta di hyaku monogatari). Tokyo: Kokusho kankōkai.
- Takehara, Shunsen 竹原春泉. 2006. *Ehon hyaku monogatari. Tōsanjin yawa* 絵本百物語・桃山人夜話 (Storie in notturna di Tōsanjin. I cento racconti illustrati), a cura di Tada Kazumi. Tokyo: Kokusho Kankōkai.
- Terajima Ryōan 寺島良安. 1985. *Wakan sansai zue* 和漢三才図絵 (Enciclopedia illustrata sino-giapponese?), a cura di Yokoyama Kazutoyo. Tokyo: Heibonsha.
- Toriyama Sekien 鳥山石燕. 2010. *Gazu hyakki yagyō zengashū* 画図百鬼夜行全画集 (Illustrazioni dell'orda di cento demoni in notturna – edizione completa), a cura di Tada Kazumi. Tokyo: Kadokawa Sofia Bunko.
- Tsuji, Yohko. 2006. "Mortuary Rituals in Japan: The Hegemony of Tradition and the Motivations of Individuals". *Ethos* vol. 34, no. 3: 391-431.
- Watson, William. 1981. *The Great Japan Exhibition: Art of the Edo period 1600-1868*. Londra: Royal Academy of Arts.

I bestiari citati nel presente articolo sono disponibili in forma digitale ai seguenti indirizzi web:

<<https://kotenseki.nijl.ac.jp/biblio/100226243/viewer/12>> (10/2022).

<https://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/i04/i04_03157_0041/index.html> (10/2022).