

Corpi ibridi nel Giappone pre-moderno: uno studio attraverso le fonti letterarie e i bestiari

Diego Cucinelli

Hybrid bodies in pre-modern Japan: a study based on literary sources and bestiaries

Abstract

The hybrid body is an extremely popular theme in Japan's literature and visual arts that we can find in many genres and eras. Traces can be found in fairy tales, as well as in the early writings of the eighth century, the historiographies *Kojiki* (Records of ancient matters, 712) and *Nihon shoki* (The Chronicles of Japan, 720) and throughout all cultural history. In particular, it finds a high level of expression in the bestiary of the late Tokugawa period (1600-1867). Some hybrids derive from the cultural context of continental Asia, while others derive from the indigenous culture. There is also a huge number of typologies, from human / animal and human / vegetable hybrids to others that include non-organic elements. In this article we intend to provide an insight into this cultural heritage, focusing on the representations of hybrid bodies through the main literary and pictorial sources of pre-modern Japan.

Keywords: Japan, demonology, hybrid, pre-modern Japan, fairy tales, legends, literature, art, *yōkai*, embodiment, *tsukumogami*

Introduzione

Nel contesto europeo di ibridi si parla da lungo tempo: figure quali il Minotauro, Aracne, Medusa, la manticora e i centauri sono tra i protagonisti del mito greco, creature imperfette che rappresentano il contraltare dell'ideale classico di purezza, mostruosi agglomerati di elementi male assortiti. Il lemma "ibrido", del resto, deriva dal greco *hybris*, o tracotanza, che nella sua complessità polisemica indica azioni o atteggiamenti umani volti a trascendere i limiti imposti dalle leggi divine¹. Di queste creature troviamo rappresentazioni lungo tutta la storia culturale, con picchi di eccellenza quali le *Metamorfosi* di Ovidio (43 a.C.-18 d.C.), la *Divina Commedia* di Dante Alighieri (1265-1321) e i manoscritti illustrati dell'*Inferno* o i dipinti dell'olandese Hieronymus Bosch (1450-1516)². Grandi il fascino e l'orrore suscitati dagli ibridi poiché, come sottolinea anche Umberto Eco, queste creature sono

¹ Cfr. Cipolla (2011), p. 29.

² Riguardo ai manoscritti illustrati della *Divina Commedia*, si rimanda a Battaglia Ricci (1996).

“considerate mostruose ed estranee ai canoni della Bellezza [...], tuttavia l’atteggiamento verso queste entità non era sempre di ripugnanza”³. Nonostante vi siano cose brutte, l’arte ha il potere di rappresentarle in modo bello permettendo al Brutto di divenire accettabile o, talvolta, accattivante.

Venendo al caso giapponese, le creature ibride sono un tema estremamente popolare nella letteratura e nelle arti figurative e attraversa generi ed epoche. Se ne trovano tracce nelle fiabe, così come nei primi scritti dell’ottavo secolo, le storiografie *Kojiki* (*Kojiki – Un racconto di antichi eventi*, 712) e *Nihon shoki* (*Annali del Giappone*, 720), e lungo tutto il corso della storia culturale, trovando massima espressione nei bestiari del tardo periodo Tokugawa (1600-1867). Alcune derivano dal contesto culturale dell’Asia continentale, mentre altre da quello autoctono: anche per quanto riguarda le tipologie se ne registrano numerose, da ibridi umani/animali e umani/vegetali ad altre che comprendono elementi non-organici. All’interno del presente lavoro si intende fornire uno spaccato di tale patrimonio culturale, soffermandoci di volta in volta ad analizzare le rappresentazioni dei corpi ibridi attraverso le principali fonti letterarie e pittoriche del Giappone pre-moderno.

Le creature ibride nel Giappone antico e medievale

Le creature ibride, in giapponese *zasshu*, letteralmente “intrico di tipologie” sono presenti nella cultura Giapponese già agli albori della letteratura: in *Kojiki* e *Annali del Giappone*, in particolare, troviamo una creatura con “otto teste e otto code su un solo corpo” che la divinità Susanowo fa ubriacare e poi uccide. In una delle code, poi, rinviene la leggendaria spada *kusanagi* (lett. “falciatrice erbe”), di cui fa dono alla sorella Amaterasu in segno di riconciliazione e per sancire il passaggio del potere nelle mani di quest’ultima (*kuniyuzuri*)⁴. Nella prima raccolta di aneddoti buddhisti (*setsuwa*) scritta in Giappone, il *Nihon ryōiki* (*Nihon ryōiki - Cronache soprannaturali e straordinarie del Giappone, prima metà IX sec.*)⁵, tra le schiere di Re Enma, il terribile giudice infernale, troviamo demoni dalla testa di bue e dal corpo umano. Questi esseri simili ai minotauri sono in origine dei bovini barbaramente menomati e uccisi da un uomo e rinati come creature ibride nell’Inferno: sono descritti come creature terrifiche e possenti, desiderose di vendicarsi sul loro aguzzino⁶.

³ Cfr. Eco (2004), p. 131.

⁴ Cfr. Villani (2006), pp. 50-51.

⁵ Si tratta di un’opera in tre libri compilata dal monaco Kyōkai (?-?). Il titolo completo della raccolta è *Nihonkoku genpō zen’aku ryōiki* (Cronache soprannaturali e straordinarie del Giappone sulla retribuzione in vita per il bene o il male commessi), ma è meglio noto con l’abbreviazione *Nihon ryōiki*, quella impiegata nel presente lavoro. Dell’opera esiste una traduzione italiana commentata in Migliore (2010).

⁶ Ivi, pp. 93-94.



Fig. Illustrazione sull'Inferno (XII sec.) [dettagli]

Di tale mondo e dei suoi abitanti troviamo rappresentazioni in *Jigoku no sōshi* (Illustrazioni sull'Inferno, XII sec.) e *Gaki no sōshi* (Illustrazioni sui demoni affamati, XII sec.)⁷, finestre sull'orrore dei luoghi in cui è confinato chi accumula *karma* negativo durante la vita terrena, e in *Yamai no sōshi* (Album con illustrazioni di malattie, XII sec.), quattro dipinti raffiguranti disturbi quali piorrea, intossicazione alimentare, piattole e alitosi, e accompagnati da didascalie sulle sofferenze comportate⁸. Oltre agli uomini-bue di *Nihon ryōiki*, in *Illustrazioni sull'Inferno* troviamo a esempio un uomo-cane, ossia una creatura con corpo umano e testa canina che tortura un malcapitato infilato in un calderone fumante (Fig. 1). E ancora,

⁷ I *gaki*, la cui iconografia segue le descrizioni del testo induista *Garuda Purana*, opera in cui vengono descritti i regni dopo la morte, sono demoni della fame. Sono 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. Nel giapponese moderno il termine *gaki* è utilizzato in senso dispregiativo verso i bambini, con il significato di "pidocchio" o "monello". Cfr. Mizuki e Murakami (2005), pp. 81-82.

⁸ Gli esperti del Tokyo National Museum fanno risalire la realizzazione di *Illustrazioni sull'Inferno* e *Illustrazioni sui demoni affamati* all'imperatore Go Shirakawa (1127-1192), ma dal momento che gli originali sono andati persi e che ne rimangono solo delle copie di epoche successive, rimangono dubbi in merito. Cfr. www.tnm.jp (ultimo accesso 12/02/2019). Su *Album con illustrazioni di malattie* esiste uno studio critico in Fraccaro (1995).

abbiamo un uomo-cavallo con corpo umano e testa equina che insegue insieme a un uomo-uccello le anime dannate sospingendole verso un muro di fuoco. Il primo ha pelle vermiglia e si copre i genitali con un *fundoshi* bianco, mentre il suo “collega” è bianco e usa un *fundoshi* rosso, lo stesso colore delle fiamme⁹. I due demoni ibridi hanno aspetto terrifico e impugnano delle armi con cui tengono a bada i condannati che, rispetto ai mastodontici persecutori, sono di dimensioni minute, hanno la pelle di colore rosa pallido e non indossano indumenti (Fig. 2). Le armi che i demoni brandiscono sono delle lance (*yari*) e le pose da loro assunte ricordano quelle del *sōjutsu*, l’arte della lancia che inizia a svilupparsi propri negli anni di realizzazione di *Illustrazioni sull’Inferno* e di cui in periodo Togugawa verranno prodotti vari manuali illustrati.



Fig. 2 Illustrazione sull’Inferno (XII sec.) [dettagli]

Dal canto suo, a cominciare da *Heike monogatari* (Storia degli Heike, XIII sec.) anche il mondo dell’epica guerresca (*gunki monogatari*) porta in scena numerose creature ibride mostruose, mettendole a confronto con prodi condottieri che puntualmente le sconfiggono. È questo il caso del terribile *nue*, una creatura chimerica volante con testa di scimmia, corpo di tasso, zampe di tigre e coda di serpente affrontata da Minamoto no Yorimasa (1104-1180)¹⁰. Stesso discorso per lo

⁹ Il *fundoshi* è il tradizionale perizoma giapponese usato dagli uomini per coprirsi i genitali.

¹⁰ Tutt’oggi il termine *nue* compare all’interno del linguaggio colloquiale come metafora di libertà e assenza di vincoli. Secondo alcuni studiosi, però, la creatura uccisa da Yorimasa non sarebbe un *nue*,

heike gani, o “granchio degli Heike”, un terribile granchio gigante con tratti umani nato dalle anime dei guerrieri Taira sconfitti dai Minamoto¹¹.



Fig. 3 Yamauba e Kintarō – allattamento (Kitagawa Utamaro, 1802)

bensi un *itsumade*, un'altra bestia ibrida volante che figura anche in *Taiheiki* (Cronaca della grande pace, 1374). Cfr. Nakamura (2008), 182-185, Komatsu (2011), p. 97 e Frederic (2002), la voce “*nue*”.

¹¹ Le guerre tra Minamoto e Taira, conosciute anche come “guerre di *genpei*”, si protraggono per alcuni anni ma infine vedono la vittoria dei Minamoto e la loro ascesa al comando del paese. In *Storia degli Heike* è narrata la battaglia finale di Dan no Ura (1185) che segna la disfatta dei Taira. Cfr. McCullough (1988).

Sempre in *Storia degli Heike*, troviamo interessanti dettagli circa una creatura ibrida affrontata da Minamoto no Yorimitsu (948-1021), Kintarō, un fanciullo di nascita meravigliosa generato dall'unione di un drago (*ryū*) e un demone femminile conosciuto come *yamanba*, una strega dei monti dall'aspetto umano ma dall'appetito di demone¹². Il prodotto del loro amore, oltre a essere dotato di forza sovrumana e spiccate doti militari, è in possesso di un'inequivocabile caratteristica che lo contraddistingue: ha tratti umani ma la sua pelle è di colore vermiglio acceso, simbolo del suo legame di sangue con i draghi. Protagonista dello *ukiyo-e*, è sovente ritratto come un bambino di tre o quattro anni impegnato a succhiare avido il latte dal seno della madre, vista come una donna bellissima ma con i capelli arruffati, espressione del suo lato demoniaco¹³. Con una mano il fanciullo stringe la mammella destra da cui riceve il nutrimento, mentre con l'altra solletica il capezzolo sinistro per prepararlo all'imminente assalto delle sue labbra (Fig. 3).

Nonostante la narrativa dell'età antica e del periodo Kamakura (1185-1333) contengano già importanti elementi circa le creature ibride del folklore, è in epoca Muromachi (1336-1573) che viene posta la prima pietra miliare nelle arti figurative. Nello specifico, tale ruolo è svolto dallo *Hyakki yagyō emaki* (Rotoli illustrati della parata di cento demoni in notturna), rotoli illustrati ricchi di colori e dinamicità raffiguranti una grottesca parata di demoni e altre creature soprannaturali. Numerose versioni giungono a noi, ma la più antica risale agli inizi del sedicesimo secolo ed è attribuita al pittore Tosa Mitsunobu (1434-1525?), molto attivo alla corte degli *shōgun* Ashikaga ed esponente di spicco della scuola di pittura Tosa (*Tosa-ha*)¹⁴. Attualmente, è conservata nello Shinjuan, uno dei padiglioni del tempio Daitoku di Kyoto e finora è stata oggetto di numerosi studi sia da parte di ricercatori giapponesi sia stranieri¹⁵.

Rotoli illustrati della parata di cento demoni in notturna è la versione laica e spensierata di *Illustrazioni sull'Inferno* e *Illustrazioni sui demoni affamati*¹⁶: la sua unicità consiste nel rivelare attraverso immagini quanto avviene di notte per le vie della capitale, ossia rendere visibile ciò che non può e non deve essere visto. Demoni e fantasmi sono ora sotto gli occhi di tutti, generando al contempo terrore, disgusto, curiosità e ironia. Alcuni di questi sono ritratti nell'atto di correre o passeggiare, altri

¹² Lo *yamanba*, anche conosciuto come *yamauba* o *yamahaha* (lett. "la madre dei monti"), è un demone femminile antropofago che vive tra i monti. Compare in molte fiabe e anche in drammi del teatro del *nō*.

¹³ Lo *ukiyo-e*, o "immagini del mondo fluttuante", è un genere di stampa artistica su carta fiorita nella seconda metà del periodo Tokugawa.

¹⁴ La scuola pittorica Tosa nasce in epoca Muromachi e si distingue per l'ispirazione letteraria, che sviluppa principalmente attraverso le tecniche dello *yamato-e*. Molti dei suoi esponenti sperimentano anche il tema dello *hyakki yagyō*, realizzando dipinti dalle cromie accese e ricchi di dettagli. Per ulteriori dettagli si rimanda a Rosenfield (1993).

¹⁵ Per approfondimenti si rimanda a Nicolae (2015).

¹⁶ Cfr. Foster (2009), p. 8.

invece sono intenti a manovrare manufatti o sorreggere vessilli del tutto simili a quelli delle manifestazioni pubbliche del mondo umano. Tra le creature, poi, alcune sono goffamente coperte da capo a piedi da lunghi teli e di loro si intravedono solo le estremità degli arti, da cui spuntano lunghi artigli ricurvi. Se da un lato le creature raffigurate posseggono i medesimi segni contraddistintivi dei protagonisti di *Illustrazioni sull'Inferno* e *Illustrazioni sui demoni affamati*, quali corna, denti aguzzi e strane escrescenze sul corpo, dall'altro la vena comica di cui sono dotate consente al fruitore di superare la paura e avviare un processo di esorcizzazione attraverso l'ironia. Piuttosto che raccapriccianti demoni deformi e aggressivi, la parata descritta da Mitsunobu si compone prevalentemente di *bakemono*, ossia animali muta-forma delle fiabe in atteggiamenti antropizzati, e *tsukumogami*, artefatti di uso comune divenuti esseri animati con tanto di braccia e gambe (Fig. 4).



Fig. 4 Rotoli illustrati della parata di cento demoni in notturna (Tosa Mitsunobu, XVI sec) [dettaglio]

Per quanto riguarda i *bakemono*, molti di loro presentano al contempo elementi somatici animali e umani, come nel caso del *kitsune onna* (lett. “donna volpe”): la creatura sta correndo ed è ritratta di schiena, ma dall’orlo del *kimono* rosa che indossa spuntano arti e coda di volpe, mentre il suo capo è ricoperto da una cascata di lunghi capelli neri raccolti in una coda (Fig. 5). Un *saru onna* (lett. “donna scimmia”), invece, è ritratto di fronte mentre è impegnato a trasportare un sacco dal misterioso contenuto, forse un *futon* per dormire. Indossa un *kimono* bianco allacciato morbido in vita e calza dei sandali di paglia: ha zampe di scimmia ma il suo volto presenta tratti umani. Le sopracciglia sono modellate come è uso presso le donne dell’epoca di *Rotoli illustrati della parata di cento demoni in notturna* e anche la pettinatura, una lunga chioma sciolta e divisa al centro in due grosse losanghe, rispecchia i costumi del tempo. La faccia è schiacciata, come un grosso doblone su

cui poggiano due occhi circolari e un naso appena abbozzato: subito sotto bocca che si intuisce appena, spunta una piccola chiazza rossa, forse un richiamo al tipico volto paonazzo del *nihonzaru*, ossia la “scimmia giapponese” (Fig. 6)¹⁷.



Fig. 5 e Fig. 6 Rotoli illustrati della parata di cento demoni in notturna (Tosa Mitsunobu, XVI sec) [dettagli]

¹⁷ La scimmia giapponese (*macaca fuscata*) raggiunge in genere il mezzo metro di altezza e ha il pelo di colore bruno cupo. Sua caratteristica è avere volto e fondoschiena privi di pelo.

In un altro punto, uno *shikome* (o *shūjo*, lett. “donna brutta”), un demone femminile abitatore della “terra delle acque ocre” (*yomi no kuni*)¹⁸, è impegnata a tingersi i denti di nero alla maniera delle donne umane¹⁹. Nonostante la cura dimostrata nel prendersi cura del proprio viso, l’unica parte con tratti umani oltre alle mani, la natura ibrida del suo corpo è tradita dagli artigli da uccello che spuntano sotto l’orlo dell’elegante *kimono* che indossa. A dispetto dei lineamenti simili a un umano, il suo cranio è visibilmente sproporzionato, così come il naso. L’espressione del volto, poi, appare ancora più grottesca poiché la creatura è impegnata a controllare il risultato del suo lavoro nello specchio sorretto dalla creatura di fronte a lei. Dietro allo *shikome*, poi, altri suoi simili ne spiano i gesti, forse incantati dalla femminilità espressa dal loro collega (Fig. 7).



¹⁸ La “terra delle acque ocre” compare in *Kojiki* e *Annali del Giappone* e, secondo il folklore autoctono, corrisponde all’angusto luogo in cui precipitano i defunti.

¹⁹ Anticamente, le donne si tingevano i denti di nero (*haguro*) nel giorno del loro matrimonio.



Fig. 7, Fig. 8 e Fig. 9 Rotoli illustrati della parata di cento demoni in notturna (Tosa Mitsunobu, XVI sec) [dettagli]

Mentre gli esempi appena trattati riguardano ibridi in cui parti umane e animali sono chiaramente distinguibili, in *Rotoli illustrati della parata di cento demoni in notturna* ne troviamo altri in cui le componenti sono totalmente fuse tra loro. È il caso dello *ari no yōkai* (lett. “mostro formica”) e *kirin no yōkai* (lett. “mostro kirin”), due mostri raffigurati uno sulle spalle dell’altro laddove il *porteur* è un demone con volto animale e struttura corporea umana. In realtà il *kirin*, l’animale fantastico cui si ispira, è di per sé una bestia chimerica originaria del folklore cinese e, secondo la leggenda, ha corpo di cervo, coda di bue, zampe di cavallo e un grande corno che spunta in mezzo alla fronte. Sulle spalle di questo mostro, troviamo una creatura più minuta, con il corpo nero corvino e che brandisce un grosso martello con cui sta per colpire il grande *nopperabō* vermiglio di fronte a lui²⁰. Si tratta di un ibrido tra una formica (*ari*), i cui tratti emergono nel volto e nel colore della pelle, e un umano, di cui possiede la struttura fisica (Fig. 8). Stesso discorso per lo *usagi yōkai* (lett. “mostro coniglio”), una creatura con il corpo bianco, capelli marroni e un tessuto verde arrotolato intorno alla vita. Delle caratteristiche dell’animale cui si ispira mantiene le lunghe orecchie, che si assottigliano quasi a divenire delle antenne, e il bianco cangiante del pelo che gli ricopre il corpo. Per il resto, il muso presenta al contempo lineamenti umani, come gli occhi rotondi enfatizzati dal marcato arco sopraccigliare, e leporini, in particolare la pronunciata mascella. Il corpo ha poi una struttura diversa dalla bestia, molto più simile a quella di una persona, ma le estremità degli arti mantengono caratteristiche da coniglio (Fig. 9).

La carica espressiva dei loro volti, nonché gli atteggiamenti marcatamente antropizzati, ne fanno specchio e parodia delle persone. Rappresentano 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. Già un’opera precedente a *Rotoli illustrati della parata di cento demoni in notturna*,

²⁰ Il *nopperabō* è un popolare mostro del folklore e viene rappresentato in vari bestiari: in genere, è ritratto come una testa gigante che si muove su dei piccoli piedi.

il *Chōjūjinbutsu giga* (Caricature di animali e persone, XII sec.) di Toba Sōjō (1053-1140), fornisce numerosi spunti a Mitsunobu²¹. Precursore dell'arte del *manga*, i quattro *maki* di cui si compone sono suddivisi in sezioni dedicate ad alcune specie animali. Lunghi scorci a inchiostro su conigli, buoi, cani, rane e altri animali che compiono gesti identici agli umani, come cacciare con l'arco, indossare abiti e copricapi o praticare la lotta. Rispetto a questo, però, il lavoro di Mitsunobu è ben più articolato, ricco di cromie, e per larga parte ambientato nel contesto urbano.

Per quanto riguarda l'altro gruppo di creature ritratte dall'artista, gli *tsukumogami*, va intanto detto che superstizioni sugli artefatti animati si rintracciano già alla fine del periodo Heian. Nel diciannovesimo racconto del ventisettesimo libro di *Konjaku monogatari* (Raccolta di storie di un tempo che fu, XII sec.), un'importante antologia aneddotica, troviamo una narrazione su un otre d'olio (*aburakame*): i suoi padroni se ne disfano perché vecchio e inutilizzabile, ma l'oggetto prende vita e si vendica. Di notte, compiendo passi di danza, si muove per la residenza del padrone e tormenta la sua giovane figlia²². Nell'immaginario popolare Heian, infatti, gli *tsukumogami* rientrano tra gli *yakubyōgami*, ossia presenze soprannaturali foriere di malattie incurabili, malasorte e possessioni²³, e la loro pericolosità è elevata poiché si sviluppano in seno al focolare domestico. Stanchi di subire torti dagli umani che li usano e poi li abbandonano in solai o ripostigli, è il risentimento (*urami*) a infondere vita agli utensili, lo stesso sentimento alla base degli spiriti-persecutori (*onryō*) che popolano numerosi la letteratura del periodo Heian, a partire dal suo caposaldo, *Genji monogatari* (Storia di Genji, ca. 1000)²⁴.

Gli *tsukumogami* rappresentano la paura collettiva verso il passato, il peso dell'eredità degli avi che le generazioni successive devono custodire con cura: da qui l'usanza del *susuharai*, il rito di "cancellazione della fuliggine", la pratica di pulire dallo sporco la casa, i *tatami* e gli oggetti, affinché avvenga la riconciliazione tra l'umano e lo spazio domestico e gli elementi di cui si compone. Chi non osserva tale tradizione e getta via gli utensili di casa, è esposto alla loro terribile vendetta²⁵.

²¹ Il titolo dell'opera letteralmente significa "uccelli e bestie ritratti come esseri umani in un disegno divertente" e solitamente viene abbreviato in *Chōjū giga* (lett. "caricature di animali"). L'attribuzione non è certa e probabilmente è stato realizzato in tempi diversi da più di un artista. È conservato presso il tempio Kōzan di Kyoto. Cfr. Tada e Kyōgoku (2009), 133-134, Novielli (2015), 17-18 e Papp (2010), il secondo capitolo.

²² Cfr. Ury (1985), 78-79.

²³ Cfr. Komatsu (2009), 326-342 e Reider (2009).

²⁴ Nel folklore giapponese, il risentimento può dare vita a due tipi di spiriti-persecutori, uno che si stacca dal corpo della persona quando questa è ancora in vita e interagisce con la realtà circostante (*ikiryō*), e uno che invece si sviluppa dopo il decesso e libera la propria carica di odio (*shiryō*). Cfr. Komatsu (2011).

²⁵ Il *susuharai* è un rituale di purificazione dell'abitazione: durante la cerimonia l'officiante e i fedeli battono il *tatami* in modo da eliminare la polvere accumulatasi nelle grandi sale, lustrano gli oggetti e fanno prendere aria agli ambienti. Cfr. Reider (2009) e Blacker (2004), p. 40.

Gli *tsukumogami* di *Rotoli illustrati della parata di cento demoni in notturna* rappresentano oggetti abbandonati dai possessori per le strade e di notte, unendosi ai demoni penetrati nella capitale attraverso il *kimon* (lett. “portale dei demoni”), formano un’allegra parata. Questa orda demoniaca prende il nome di *hyakki yagyō* (lett. “parata di cento demoni in notturna”) e, in ambito letterario a partire da *Raccolta di storie di un tempo che fu* e in quello delle arti figurative da *Rotoli illustrati della parata di cento demoni in notturna*, diviene un topos la cui popolarità è viva anche ai nostri giorni. Gli *tsukumogami* di Mitsunobu sono densi di vitalità, colori e forme: troviamo ombrelli da cui spuntano braccia e gambe e il cui volto si intravede tra le pieghe dell’oggetto, oppure grandi ciotole capovolte sorrette da corpi ossuti e callosi (Fig. 4). Tuttavia, è un’opera per lo più coeva a *Rotoli illustrati della parata di cento demoni in notturna* a dare massimo risalto agli *tsukumogami*, lo *Tsukumogamiki* (Racconti di utensili animati, metà XVI sec.), che già nell’incipit fornisce interessanti dettagli in materia: “secondo le *Storie di luce e ombra*, superati i cento anni di età gli utensili mutano forma acquisendo un’anima e si prendono beffe degli umani”²⁶.

Realizzato verso la metà del periodo Muromachi e di attribuzione non certa²⁷, *Racconti di utensili animati* contiene un elevato numero di *tsukumogami* ripartibili in quattro gruppi. Il primo tratta oggetti relativi al mondo dei guerrieri, come armi (*buki*), elmi, armature e spade divenuti creature animate. Il secondo, invece, strumenti musicali (*gakki*), quali *koto*, *biwa*, tamburi e flauti²⁸. E ancora, il terzo gruppo è costituito da utensili appartenenti al focolare domestico (*kagu*), come portacandele, specchi e comodini e così via. Il quarto, infine, è composto dai *butsugu*, manufatti adoperati nei rituali buddhisti e ritenuti in possesso di una potente carica soprannaturale. In realtà, consultando altre fonti coeve in cui compare il medesimo stilema, quali a esempio lo *Tsuchigumo zōshi* (Album del ragno della terra, fine XVI sec.), ci si rende conto di come la rosa di oggetti suscettibili a tale mutazione sia ben più ampia e comprenda anche vasi da fiori (*kabin*), set da calligrafia (*suzuribako*) e pipe (*kiseru*) divenuti *tsukumogami* (Fig. 10 e Fig. 11)²⁹.

²⁶ Oltre *Racconti di utensili animati*, l’opera è conosciuta anche come *Tsukumogami emaki* (Rotoli illustrati di utensili animati). Cfr. Tanaka e Komatsu (2007), 20 [trad. it. a cura dello scrivente].

²⁷ Cfr. Mizuki e Murakami (2005), p. 212.

²⁸ Il *koto* è uno strumento tradizionale con tredici corde e viene suonato in posizione orizzontale. Il *biwa*, invece, è una sorta di liuto.

²⁹ Cfr. Lillehoj (1995).



Fig. 10 e Fig. 11 Racconti di utensili animati (metà XVI sec) [dettagli]

Le creature ibride dei bestiari del periodo tokugawa

Se in Europa, tra il 1000 e il Rinascimento, l'uomo ritiene di vivere in un paradiso perduto gremito di bestie feroci ed esseri ibridi da conoscere e catalogare³⁰, in Giappone il picco di tale pensiero è raggiunto tra l'inizio del diciottesimo secolo e la metà del successivo. *Rotoli illustrati della parata di cento demoni in notturna* apre il sipario di un nuovo filone artistico che prende il nome di *yōkai-ga* (lett. "pittura di mostri") che, unendosi agli studi enciclopedici (*hakubutsugaku*) nati in Giappone su spinta di quelli erboristici cinesi (*honzōgaku*), nel periodo Tokugawa porta alla nascita dei bestiari (*yōkai zukan*)³¹. In particolare, la serie *Gazu hyakki yagyō* (Illustrazioni della parata di demoni in notturna, 1776) del pittore Toriyama Sekien, una raccolta di illustrazioni sui mostri il cui titolo e i contenuti dimostrano forti legami con lo *hyakki yagyō* di Mitsunobu, occupa una posizione determinante.

³⁰ Cfr. Frugoni (2018), pp. 7-10.

³¹ Ulteriori dettagli in Foster (2009) e Cucinelli (2013).

Membro della scuola di pittura Kanō (*Kanō-ha*) e in seguito maestro di altri grandi artisti³², diversamente dal predecessore, Sekien spezza il flusso della parata di creature e le ritrae come una sequenza di illustrazioni separate e indipendenti tra loro. La serie si compone di quattro sezioni, ciascuna ripartita in tre *maki*, e nel complesso racchiude 196 xilografie. In linea con le pubblicazioni con rilegatura a libro (*fukurotoji*) in voga nel periodo Tokugawa ogni xilografia in genere occupa lo spazio di una pagina, e ritrae una creatura e l'ambientazione in cui è inserita. Dal punto di vista grafico l'autore realizza un sofisticato bestiario che risulta però carente su quello contenutistico: nella prima e nella seconda sezione, infatti, le xilografie sono unicamente accompagnate dal nome dei soggetti ritratti. Dal terzo in avanti, invece, si incontrano brevi didascalie, talora di appena una o due righe, in cui vengono forniti i dati salienti relativi alla creatura e, talvolta, alle fonti letterarie che la riguardano³³.

Tra le creature ritratte da Sekien troviamo numerosi ibridi con elementi umani mischiati ad altri animali. Tra questi lo *ubume*, la cosiddetta "partoriente fantasma", una creatura in origine appartenente al folklore cinese ma che nel tempo si nipponizza. In Cina corrisponde a una donna-uccello (*kokakuchō*) che, incapace di poter avere figli, rapisce nottetempo i bambini nelle case. Giunte in Giappone queste leggende si fondono con quelle locali sullo *ubume*, una donna incinta uccisa e seppellita con il bambino ancora nel grembo. Lacerata dal dolore e dal risentimento, la giovane diviene uno spirito-persecutore destinato a vagare nel mondo³⁴. Sekien la ritrae con il corpo coperto di sangue mentre tiene stretto al petto l'infante, ma nei suoi lunghi capelli, divisi come a formare due ali, l'artista imprime il retaggio culturale della donna-uccello cinese con cui lo *ubume* condivide l'idea di base, ossia la maternità (Fig. 12)³⁵.

³² La scuola Kanō rappresenta una delle colonne portanti dell'arte pittorica giapponese, vanta una storia che attraversa quattro secoli, dal quindicesimo al diciannovesimo secolo. Rispetto alla scuola Tosa, la Kanō ha come principale riferimento la pittura cinese. Tra gli esponenti figura Sekien, la cui influenza si rileva in Tsukioka Yoshitoshi (1839-1892) e Kawanabe Kyōsai (1831-1889), entrambi celebri per le rappresentazioni di creature soprannaturali. Cfr. Fahr-Becker (2000).

³³ Tale impostazione risente dell'influenza di antichi testi enciclopedici cinesi, tra cui lo *Shanhai jing* (giapp. *Sengaikyō*; Libro dei monti e dei mari, IV-III sec. a.C.), un compendio che descrive usanze e stranezze di varie aree regionali, e per questa ragione il lavoro di Sekien è costituito il frutto dell'incontro tra gli studi continentali e il filone d'arte autoctona legato allo *hyakki yagyō*. Sekien cita in più punti il *Libro dei monti e dei mari*, sia nelle didascalie di accompagnamento alle xilografie sia nella postfazione del primo volume, riconoscendone il valore di caposaldo nell'ambito degli studi cinesi sulle creature soprannaturali. Cfr. Toriyama Sekien (2011), p. 66.

³⁴ Secondo la tradizione buddhista, una donna morta senza sperimentare la gravidanza è condannata allo *umazume no jigoku*, l'"inferno delle donne senza figli", mentre una morta di parto al *chi no ike no jigoku*, l'"inferno dello stagno di sangue". Cfr. Stone and Namba (2008).

³⁵ Secondo la superstizione, lo *ubume* si manifesta nei pressi di incroci o ponti al crepuscolo ai passanti di sesso maschile, chiedendo loro di prendere in braccio il bambino. Quest'ultimo, dal canto suo, è dotato di poteri particolari: a seconda dei casi può far apparire immense fortune o aumentare a



Fig. 12 Illustrazione della parata di demoni in notturna (Toriyama Sekien, 1776) [*ubume*, *tesso*, *ningyo*, *kappa*]

dis misura il proprio peso diventando così un fardello insostenibile. In altri casi, poi, uccide chi lo tocca. Cfr. Mizuki e Murakami 2005, pp. 46-47.



Fig. 13 Illustrazioni della parata di demoni in notturna (Toriyama Sekien, 1776) [*ubume, tesso, ningyo, kappa*]



Fig. 14 Illustrazioni della parata di demoni in notturna (Toriyama Sekien, 1776) [ubume, tessō, ningyō, kappa]

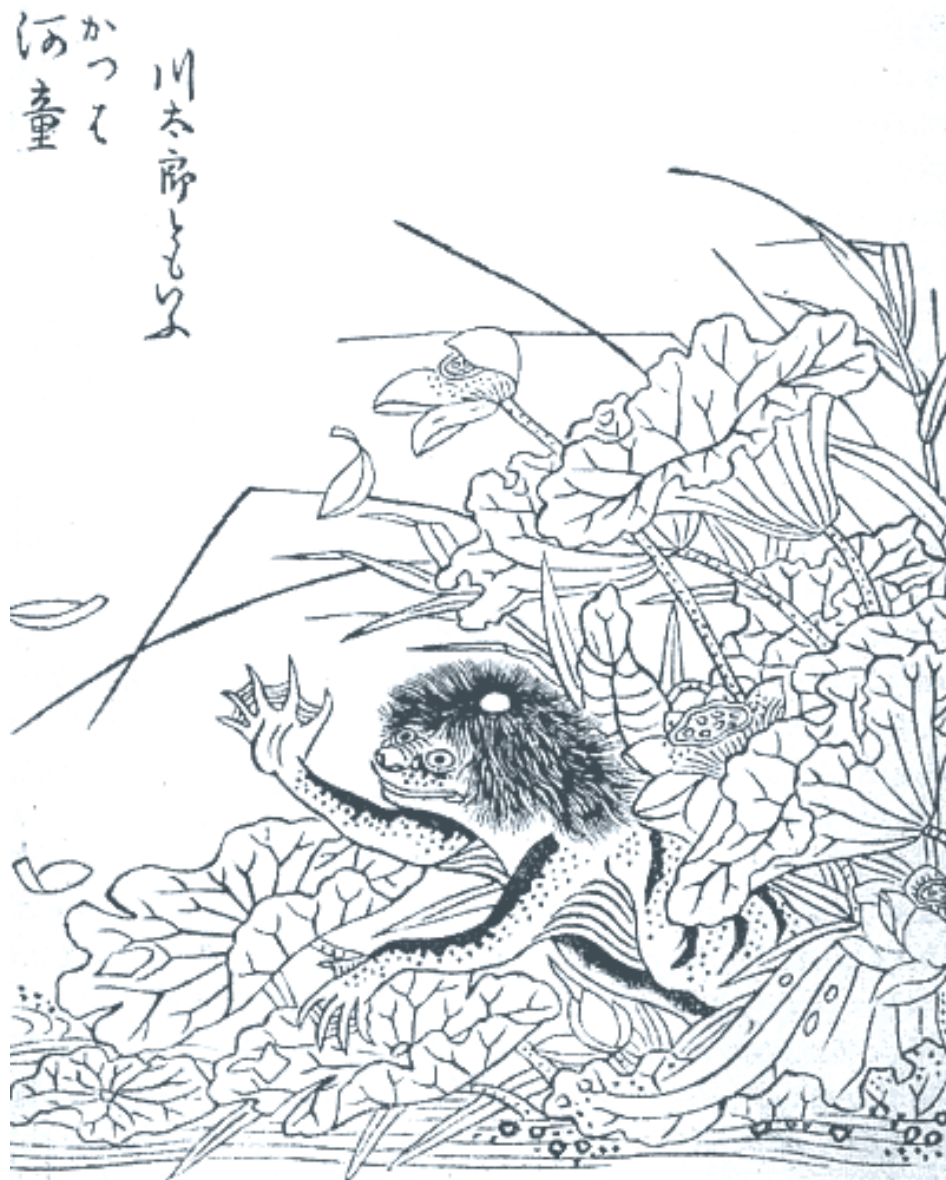


Fig. 15 Illustrazioni della parata di demoni in notturna (Toriyama Sekien, 1776) [ubume, tesso, ningyo, kappa]

Medesimo discorso per il *tesso* (lett. “topo di ferro”), un uomo-topo a capo di un esercito di roditori che distruggono i tesori dei templi buddhisti. L’origine della leggenda deriva da un episodio narrato nel capitolo *Raigō* (Il monaco Raigō) di *Storia degli Heike* in cui si narra della trasformazione in ratto spettrale (*tesso*) del monaco Raigō (1002-1084), un religioso del Mīdera, un importante tempio buddhista della

prefettura di Shiga³⁶. Sekien lo raffigura curvo a dirigere le mosse di un branco di topi, rispetto ai quali lui è decisamente più grande di stazza. Ha le estremità degli arti coperte di pelo e dotate di artigli affilati, indossa la tipica veste dei monaci (*kesa*) e la cinta che la chiude è disegnata in modo tale da essere equivocata con la coda dell'uomo-topo. Il volto conserva lineamenti umani ma è lungo e schiacciato, e anche le orecchie hanno la tipica forma di quelle dei roditori (Fig. 13).

Altra creatura ibrida di rilevante importanza è la sirena (*ningyo*), un mostro di lontane origini nell'immaginario nipponico e di cui si trovano tracce in *Annali del Giappone*. Nella storiografia, infatti, si riporta che nel ventisettesimo anno di regno dell'Imperatrice Suiko (554-628), ovvero nel 619³⁷, una sirena sia rimasta imbrigliata nella rete di un pescatore. Viene descritta come una creatura della stazza di un bambino, con tratti somatici umani e da pesce. Nell'antichità l'apparizione di una sirena rappresentava un segno fausto, ma col tempo tale immagine muta fino ad assumere valenze opposte. Esistono anche superstizioni secondo le quali la sua carne doni l'eterna giovinezza a chi se ne ciba, ma un aneddoto dello *Shokoku rijindan* (Storie dai villaggi delle province, inizi XVIII sec.) riporta di un pescatore che fa una tragica fine insieme a tutto il suo villaggio dopo avere ucciso e mangiato una sirena³⁸. Quella ritratta nella xilografia di Sekien è accompagnata da una didascalia che recita "si trova a ovest dell'albero che collega la Terra e il Cielo, ha volto umano, corpo di pesce e non ha le gambe. Dal torace in su è umana, per il resto è simile a un pesce. Si dice sia un abitatore del lago Qinghai"³⁹. Ciò che colpisce il lettore occidentale, per il quale la sirena corrisponde a una donna bella e affascinante, sta nel fatto che la creatura ritratta da Sekien non sia in possesso di lineamenti piacevoli e che in lei la componente anfibia sia assolutamente preponderante. Il volto è coperto di squame, le mani sono palmate, al posto delle orecchie ha due pinne e anche la capigliatura ricorda piuttosto un cespuglio di alghe marine (Fig. 14). L'artista la immagina infatti del tutto simile a un *kappa*, una creatura ibrida a metà tra una persona e una tartaruga

³⁶ Si tratta del sesto capitolo del terzo *maki*. L'imperatore Shirakawa (1053-1129), preoccupato per la propria successione, implora Raigō di pregare per la nascita di un erede maschio in cambio di una cospicua somma di denaro, necessaria ai monaci per la costruzione di una nuova pedana dell'ordinazione (*kaidan*). Il bimbo nasce ma, temendo il malcontento dello Enryakuji, un tempio a nord-est di Kyoto all'epoca acerrimo avversario del Midera, Shirakawa non rispetta la promessa. Accecato dal desiderio di vendetta, Raigō digiuna per cento giorni e, alla sua morte, si tramuta in un gigantesco topo. A capo di un esercito di roditori, assale lo Enryakuji distruggendo i *sūtra* lì conservati e continua a provocare danni in altre aree del paese, tra cui Shimotsuke, nella prefettura di Tochigi, dove infine viene rinchiuso con il suo seguito in un tumulo, tutt'oggi conosciuto come *raisozuka*, il "tumulo dei topi".

³⁷ Suiko è stata la trentatreesima sovrana del Giappone: il suo regno va dal 593 al 628.

³⁸ Mizuki e Murakami (2005), 244 [trad. it. a cura dello scrivente].

³⁹ Il Lago Qinghai si trova in Cina, nell'omonima provincia, e giace a un'altezza di oltre tremila metri. Cfr. Toriyama Sekien (2011), p. 140.

e che popola il greto dei fiumi (Fig. 15)⁴⁰. Nel ritrarre la sirena, probabilmente Sekien si ispira a scritti che circolano in Giappone da alcune centinaia di anni, tra cui l'antologia aneddotica *Kokon chōmonjū* (Raccolta di aneddoti antichi e moderni, 1241)⁴¹. Nell'opera si parla infatti di un pescatore della regione di Ise che trova una sirena e ne mangia le carni: la creatura è descritta come “un grande pesce con volto umano”, che però ha denti affilati e i contorni della bocca “più simili a una scimmia piuttosto che a un pesce”⁴². La differenza principale con il *kappa*, che solitamente nel folklore – a partire dalla fiaba *Il genero kappa*⁴³ – è associato all'elemento maschile, la sirena viene ricondotta alla sfera femminile e per tale ragione Sekien le traccia un leggero rigonfiamento all'altezza del torace, un seno appena accennato e privo di capezzoli.

Sempre all'interno di *Illustrazioni della parata di demoni in notturna* viene ripreso il tema delle creature ibride con componenti da rettile già trovato in *Kojiki* e *Annali del Giappone*. Nel caso di Sekien si tratta di due mostri per metà umani e per metà rettili, ossia lo *shokuin* (lett. “luce e ombra”; Fig. 16) – la divinità del monte Shōzan⁴⁴ – e il *nureonna* (lett. “donna dei rovesci”; Fig. 17).

Pur apparentemente simili, oltre al genere esiste una sostanziale differenza tra le creature e sta negli animali di cui posseggono alcuni tratti somatici. Per quanto riguarda il primo, è un mastodontico serpente con testa umana le cui possenti spire abbracciano addirittura la montagna. Le numerose e pesanti rughe che solcano la fronte dello *shokuin*, poi, sono un punto di contatto con l'iconografia di altre divinità cinesi e giapponesi sovente ritratte come persone anziane, in quanto l'idea di vecchiaia si ricollega direttamente a quella di sacralità. Il *nureonna*, invece, è un mostro del folklore con il volto di donna ricollegato ai rovesci, ma la sua bocca è deforme e vi fuoriesce una sinuosa lingua di rettile. Il corpo è quello di un drago, elemento deducibile dalle due esili braccia simili a quelle di una lucertola, un richiamo all'iconografia del drago cinese che secondo le leggende comanda le piogge e stringe nell'artiglio un gioiello rotondo (Fig. 18)⁴⁵.

⁴⁰ Il *kappa* è una delle creature del folklore più note e studiate. Per un approfondimento in lingua italiana, si rimanda a Miyake (2006).

⁴¹ È una raccolta di aneddoti compilata da Tachibana Narisue, un autore del tredicesimo secolo. Contiene ben 726 aneddoti raccolti in venti libri.

⁴² I versi citati in traduzione sono presi da Kuzumi (2011), p. 67 [trad. it. a cura dello scrivente].

⁴³ È una popolare fiaba in cui un *kappa* prova a sposare una donna umana. Cfr. Orsi (1998), *Il genero kappa*.

⁴⁴ In cinese Zhonshan. È una montagna a est di Nanjing, nella provincia di Jiangsu. È conosciuta anche come “montagna purpurea” (cin. “*zijinshan*”; giapp. “*shikinzan*”).

⁴⁵ Cfr. Lewis (2006).



Fig. 16 Illustrazione della parata di demoni in notturna (Toriyama Sekien, 1776) [shokuin, nureonna]



Fig. 17 Illustrazione della parata di demoni in notturna (Toriyama Sekien, 1776) [*shokuin, nureonna*]



Fig. 18 Pergamena dei nove Draghi (Chen Rong, ca. 1244)

L'altro caposaldo tra i bestiari, sicuramente il più completo dal punto di vista letterario e artistico, è lo *E-hon hyaku monogatari – Tōsanjin yawa* (Cento racconti illustrati – Racconti notturni di Tōsanjin, 1841), frutto della cooperazione tra il pittore Takehara Shunsen e un misterioso scrittore indicato con il *pen name* Tōkasanjin (lett. “uomo della montagna dei fiori di pesco”)⁴⁶. L'estro combinato dei due artisti genera un prodotto articolato e unico, la cui vitalità si trasmette limpida a distanza di secoli. A differenza di Sekien, Shunsen opta per l'uso del colore, indagando con le cromie nuovi aspetti delle creature soprannaturali, quali sgargianti abiti e fiamme vermiglie. Rispetto al lavoro di Sekien, in cui la parte testuale subentra solo in un secondo momento, in *Cento racconti illustrati - Racconti notturni di Tōsanjin* ogni immagine è accompagnata da una solida narrazione in cui compaiono in maniera distinta toponimi, antroponimi, cariche sociali e riferimenti letterari, dalle cronache cinesi ai testi prodotti in Giappone⁴⁷.

⁴⁶ Dietro al *pen name* “Tōkasanjin” riportato su una copia dell'originale e accompagnato dalla parola *haijin*, ossia poeta di *haiku*, si cela forse il letterato della seconda metà del periodo Tokugawa Tōkazono Michimaro. Cfr. Tada (2010), 184-191. Per quanto riguarda Shunsen, invece, disponiamo di notizie più approfondite: probabilmente discepolo dell'*atelier* di Matsumoto Nobushige (?-?), in arte Takehara Shunchōsai, oltre alla produzione a tema soprannaturale Shunsen possiede un talento per le vedute paesaggistiche, come testimonia il celebre *Tōkaidō meisho zue* (Guida illustrata ai luoghi famosi del Tōkaidō, 1797), da cui traspare uno spiccato gusto per la resa realistica dei soggetti. Per ulteriori dettagli sull'attività pittorica di Shunsen si rimanda a Papp (2010), p. 20.

⁴⁷ *Cento racconti illustrati* si compone di cinque *maki*, ognuno dei quali contenente nove racconti dedicati di volta in volta a un diverso mostro. Unica eccezione è costituita dal terzo *maki* che ne contiene solo otto.

Una particolarità del lavoro di Shunsen rispetto al predecessore è una maggiore attenzione alla flora e la presenza di ibridi umani e vegetali, più rari nell'altro bestiario. In Sekien, infatti, troviamo principalmente una tipologia di questi ibridi, ossia quella cui appartengono le creature chiamate *sakabashira* (lett. “colonna invertita”) e *ninmenju* (lett. “albero con volti umani”), rispettivamente un tronco le cui venature sono costituite da corpi di persone e un albero che genera fiori a forma di volti umani (Fig. 19 e Fig. 20)⁴⁸.



Fig. 19 Illustrazione della parata di demoni in notturna (Toriyama Sekien, 1776) [*sakabashira*, *ninmenju*]

⁴⁸ Cfr. Toriyama Sekien (2011), p. 43 e p. 139.



Fig. 20 Illustrazioni della parata di demoni in notturna (Toriyama Sekien, 1776) [sakabashira, ninmenju]

Shunsen sviluppa maggiormente il tema e, tra i tanti, realizza anche le xilografie di due ibridi ispirati al salice (*yanagi*), un albero che nel folklore è sovente ricollegato ai fantasmi (*yūrei*). Da un lato abbiamo lo *yanagi onna* (lett. “donna del

salice”), lo spettro di una donna trafitta alla gola da un ramo di salice mosso dal vento: il suo spirito penetra quindi nella pianta e appare di notte ai viandanti tenendo tra le braccia un bambino, il bene più prezioso che il destino le ha strappato. In questo caso l’ibrido non presenta alterazioni somatiche, ma il fatto che Shunsen lo ritragga accanto all’albero sta a indicare l’avvenuta fusione tra lo spirito della donna e il salice. Secondo la leggenda, infatti, l’unico modo per debellare il fantasma è tagliare di netto la pianta, ovvero il suo involucro fisico (Fig. 21). L’altra creatura ibrida è lo *yanagi baba* (lett. “vecchia del salice”), e anche in questo caso ci troviamo di fronte a una proiezione spirituale e non a un mostro in carne e ossa. Si tratta dello spirito di un salice che assume le sembianze di un’anziana la cui pelle è solcata da profonde rughe, trasfigurazione della corteccia dell’albero. È una presenza ostile e, come per lo *yanagi onna*, l’unico modo per liberarsene è tagliare il tronco della pianta da cui scaturisce (Fig. 22)⁴⁹.



Fig. 21 Cento racconti illustrati (Takehara Shunsen, 1841) [*yanagi onna*, *yanagi baba*, *futakuchi onna*]

⁴⁹ Cfr. Mizuki e Murakami (2015), p. 333.



Fig. 22 Cento racconti illustrati (Takehara Shunsen, 1841) [*yanagi onna*, *yanagi baba*, *futakuchi onna*]



Fig. 23 Cento racconti illustrati (Takehara Shunsen, 1841) [*yanagi onna*, *yanagi baba*, *futakuchi onna*]

Tuttavia, una delle più celebri xilografie di Shunsen, in seguito ripresa da vari artisti, riguarda un ibrido chiamato *futakuchi onna*, ossia la “donna con due bocche” (Fig. 23). I primi dati a riguardo derivano dalla didascalia che accompagna l’illustrazione, “poco sopra il collo ha una bocca che pretende sempre cibo. I capelli, muovendosi come serpenti, portano il cibo alla bocca”⁵⁰. Shunsen ritrae il *futakuchi onna* seduto sui talloni col busto eretto (*seiza*) e davanti al mostro è posta una ciotola di dolcetti di riso (*mochi*): sul piattino che regge in mano ve ne sono cinque e, dall’espressione dipinta sul suo viso, sembra che la creatura ne apprezzi il gusto. Avendo due bocche, la creatura utilizza sistemi diversi per portarvi il cibo: con le mani, aiutandosi con uno stecchino, porta uno ad uno i dolcetti alla bocca “umana”, per giungere a quella ben più grande e “mostruosa” posta dietro alla nuca, invece, si serve dei capelli usandoli come tentacoli. La creatura appare felice e soddisfatta ma non sa che il marito, un comune umano, la sta spiando inorridito: quando se ne accorge, lei si rende conto dell’impossibilità della loro unione e, quanto mai famelica, proverà a divorare anche il coniuge⁵¹.

⁵⁰ Cfr. Takehara Shunsen (2012), p. 77 [trad. it. a cura dello scrivente].

⁵¹ Una fiaba in cui compare questo mostro è contenuta in Orsi (1998), “La donna che non mangia”. Qui in realtà l’uomo si salva e il racconto termina con la morte del *futakuchi onna*.

Conclusioni

Attraverso una mescolanza che produce una molteplicità di relazioni, l'ibrido segna il passaggio per contaminazione da una forma data, esistente in natura, a un'altra. La "creatura con otto teste e otto code" uccisa da Susanowo racchiude nel suo corpo un prezioso oggetto magico, la sottomissione di Kintarō da parte di Yorimitsu e la vittoria di Yorimasa sul chimerico *nue* sono eventi che ribadiscono il valore del casato Minamoto. Al pari, i demoni dalla testa di bue, in forza del terrore che incutono, sono le creature perfette per impartire una lezione sui valori buddhisti all'assassino di bovini. Nel mondo antico, molti sono i casi in cui la letteratura fa un uso strumentale degli ibridi, intuendo da subito la potenza del messaggio prodotto dai loro imprevedibili corpi. Le mescolanze, le fusioni, le ibridazioni assumono il compito di *luoghi generativi* del nuovo, parlano della capacità di combinare le cose, metterle in relazione, farle interagire tra loro.

In tema di antropologia del corpo, poi, è frequente parlare di "incorporazione" o "embodiment"⁵², laddove oggetti e altri fattori endogeni condizionano il nostro corpo e il suo agire. Ebbene, gli *tsukumogami* giapponesi ci prospettano il caso opposto, ossia l'oggetto funge da base su cui si innestano elementi organici. In tal senso, gli artefatti buddhisti divenuti *tsukumogami* hanno un aspetto che ricorda in qualche modo i monaci, così come le armi-animate assumono pose vicine a quelle dei guerrieri. In sostanza, se lo studio degli oggetti apre la via alla conoscenza circa usi e costumi del tempo, quello degli *tsukumogami* fornisce preziosi indizi per apprendere nuovi aspetti sui caratteri delle persone che li maneggiavano.

Il periodo Tokugawa poi segna un incremento di interesse verso le creature ibride, che divengono uno dei temi centrali dei bestiari. Poste in tal modo sotto una lente di ingrandimento, le creature vengono studiate e fatte proliferare: dallo studio diacronico dei bestiari, infatti, emerge chiaro il percorso da loro compiuto. Alle creature ibride dell'Inferno buddhista e agli *tsukumogami* dell'età medievale, si aggiungono man mano ulteriori ibridi animali, primi fra tutti quelli ispirati ai rettili, per poi approdare anche al mondo di piante e fiori, nuova dimostrazione dell'enorme fascino che i loro complessi corpi esercitano sia su chi produce arte sia su chi ne fruisce.

⁵² A tale proposito si rimanda a Pizza (2005).

Bibliografia

- Battagli Ricci Lucia (1996), *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della Commedia: le pagine d'apertura*, in L. Lugnani et al. (ed.) *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, Lucca, Mpf, 23-49.
- Blacker Carmen (2004), *The catalpa bow: a study of shamanistic practices in Japan*, Londra, Routledge.
- Cipolla Paolo B. (2011), *La hybris di Serse nei Persiani di Eschilo fra destino e responsabilità*, in A. Rotondo (ed.), *Humanitas e cristianesimo. Studi in onore di Roberto Osculati*, Roma, Viella, 29- 39.
- Cucinelli Diego (2013), *Il profilo storico della yōkaigaku, la “demonologia” giapponese, e la classificazione delle creature sovranaturali nel Sol Levante*, in A. Palmisano (ed.), *DADA – Rivista di Antropologia Post-globale*, 2, 29-58 [On-line article: www.dadarivista.com].
- Eco Umberto (a cura di) (2004), *Storia della Bellezza*, Milano, Bompiani.
- Fahr-Becker Gabriele (a cura di) (2000), *Arte dell'Estremo Oriente*, Milano, Könemann.
- Foster Michael D. (2009), *Pandemonium and parade*, Los Angeles, University of California Press.
- Frederic Louis (2002), *Japan Encyclopedia*, Boston, Harvard University Press.
- Fraccaro Francesca (1995), *La diffusione dei rotoli illustrati*, in P. Calvetti et al. (ed.), *Il Giappone prima dell'Occidente*, Roma, Edizioni De Luca, 233-248.
- Frugoni Chiara (2018), *Uomini e animali nel medioevo – Storie fantastiche e feroci*, Bologna, Il Mulino.
- Komatsu Kazuhiko (2009), *Hyōi shinkōron*, Tokyo, Kōdansha.
- Komatsu Kazuhiko (2011), *Yōkai no kiso chishiki*, Tokyo, Kawade Sensho.
- Kuzumi Kazuo (2011), *Nihon no ningyo densetsu – Happyakubikuni densetsu o chūshin toshite*, in *Fukuoka Daigaku Ningen Hattatsu Bunkagakurui Ronshū*, 13 (6), 65-73.
- Kyōto Kokuritsu Hakubutsukan (a cura di) (2016), *Chōjū jinbutsu giga – shuri kara miete kita sekai*, Tokyo, Benjō Shuppan.
- Lewis Mark Edwards (2006), *The flood myths of early China*, New York, State University of New York.
- Lillehoj Elizabeth (1995), *Trasfiguration: Man-made Objects as Demons in Japanese Scrolls*, in *Asian Folklore Studies*, 54 (1), 7-34.
- McCullough Helen Craig (1988), *The Tale of the Heike*, Stanford, Stanford University Press.
- Migliore Maria Chiara (a cura di) (2010), *Nihon ryōiki - Cronache soprannaturali e straordinarie del Giappone*, Roma, Carocci.
- Miyake Toshio, (2006), *Il kappa, caleidoscopio dell'immaginario nipponico*, in Takashi, Yoichi, *Storia di un kappa*, Padova, CasadeiLibri, 41-69.

- Mizuki Shigeru e Murakami Kenji (2005), *Nihon yōkai daijiten*, Tokyo, Kadokawa.
- Nakamura Teiri (2008), *Dōbutsutachi no Nihonshi*, Tokyo, Kaimeisha.
- Nanba Miwako (1993), *Irui kon'intan no "irui no tsuma" to "irui no otto"*, in *Tsukuba studies in literature*, 10, 117-129.
- Nicolae Raluca (2015), *Shaping darkness in hyakki yagyō emaki*, in *Asian Studies*, 3 (1), 9-27.
- Novielli Roberta (2015), *Animerama. Storia del cinema d'animazione giapponese*, Venezia, Marsilio.
- Orsi Maria Teresa (a cura di) (1998), *Fiabe giapponesi*, Torino, Einaudi.
- Papp Zilia (2010), *Anime and its roots in early Japanese monster art*, Folkestone, Global Oriental LTD.
- Pizza Giovanni (2005), *Antropologia medica. Saperi, pratiche e politiche del corpo*, Roma, Carocci.
- Reider Noriko (2009), *Animating Objects – Tsukumogamiki and the Medieval Illustrations of the Shingon Truth*, in *Japanese Journal of Religious Studies*, 36, 231-257.
- Rosenfield John M. (1993), *Japanese Studio Practice: The Tosa Family and the Imperial Painting Office in the Seventeenth Century*, in *Studies in the History of Art*, 38, 78-102.
- Stone I. Jaqueline e Nanba Mariko Walter (2008), *Death and afterlife in Japanese buddhism*, Princeton, Princeton University Press.
- Takehara Shunsen (2012), *Ehon hyaku monogatari – Tōsanjin yawa* (edizione critica a cura di T. Tada e N. Kyōgoku), Tokyo, Kokusho Kankōkai.
- Tanaka Takako (2002), *Hyakki yagyō no mieru toshi*, Tokyo, Chikuma Gakugei Bunko.
- Tanaka Takako e Komatsu Kazuhiko (a cura di) (2007), *Hyakki yagyō emaki o yomu*, Tokyo, Kawade.
- Toriyama Sekien (2011), *Gazu hyakki yagyō zengashū* (edizione critica a cura di K. Tada), Tokyo, Kadokawa Sofia Bunko.
- Ujitani Tsutomu (a cura di) (1988), *Nihon shoki – jō*, Tokyo, Kōdansha gakujutsu bunko.
- Ury Marian (a cura di) (1985), *Tales of times now past: sixty-two stories from a medieval Japanese collection*, Berkley, California University Press.
- Villani Paolo (a cura di) (2006), *Kojiki - Un racconto di antichi eventi*, Venezia, Marsilio.

