



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale  
in Lingue e Civiltà dell'Asia e  
dell'Africa Mediterranea

Tesi di Laurea

**Gli *yōkai* nell'arte**

Dalla religione all'intrattenimento popolare

**Relatore**

Ch. Prof. Silvia Vesco

**Correlatore**

Ch. Prof. Bonaventura Ruperti

**Laureando**

Valentina Banzato

Matricola 831819

**Anno Accademico**

2015 / 2016



*A tutte le persone che mi hanno sostenuta durante questo viaggio.*

# ***Gli yōkai nell'arte***

## **Dalla religione all'intrattenimento popolare**

### **Indice**

<b>Introduzione in lingua giapponese</b>	p. 1
<b>Capitolo 1 - Definizione di <i>yōkai</i></b>	p. 3
<b>Capitolo 2 - <i>Yōkaiga</i> come forma d'arte religiosa</b>	
2.1 Introduzione	p. 6
2.2 Le origini dello <i>yōkaiga</i>	p. 6
2.3 L'influenza del buddhismo	p. 9
<b>Capitolo 3 - Il periodo medievale</b>	
3.1 Introduzione	p. 22
3.2 Opere di periodo medievale	p. 23
<b>Capitolo 4 - Il periodo Edo - <i>Yōkai</i> come oggetto d'intrattenimento</b>	
4.1 Introduzione	p. 45
4.2 <i>Yōkai zukan</i> e <i>kibyōshi</i>	p. 46
4.3 <i>Hyaku monogatari</i> e <i>yūreiga</i>	p. 55
4.4 <i>Kaidan kyōgen</i> e <i>gōkan</i>	p. 62
4.5 <i>Fūshiga</i> e <i>omochae</i>	p. 64
4.6 Il tramonto dello <i>yōkaiga</i>	p. 67
<b>Conclusione</b>	p. 71
<b>Appendice: <i>yōkaiga</i> nel periodo Edo</b>	p. 72
<b>Bibliografia</b>	p. 86
<b>Indice delle illustrazioni</b>	p. 92

# Introduzione in lingua giapponese

## 序文

まず、妖怪画を深く話す前に、妖怪とは何かという点について明らかにする必要があります。「妖怪」というのは不思議な存在のことを指している。日本の狐や狸はその代表例である。現代の妖怪はもう怖いものではなく、むしろ楽しく、愛嬌のある存在になっているが、この現象は、江戸時代に始まったのである。特に美術の中で妖怪と人間社会が時代が進むに連れてお互いに色々な変化をもたらしていったのである。

そこで、本論文には日本美術史における妖怪画の立場を研究することにした。時間的に妖怪というものに間する概念がどのように恐怖を起こすものから娯楽の種類になっていったという過程を、様々な絵巻物や美術品を見ながら、明らかにするのが本研究の課題である。

以下、本論文の構成を述べる。

第一章には、簡単に妖怪はいかなるものかについて説明する。

第二章には、縄文時代から平安時代にかけて妖怪がどのように自然に関する現象から宗教的な対象に変わっていったのかを解明する。元々古代の日本人は征服不可能な自然現象や未知の動物を全て恐れていた。このような恐れはどのように今日まで伝わってきたのかというと、縄文時代の土偶のおかげである。縄文時代にできた土偶という小さな粘土の像がその頃の日本人の恐怖心を込めてあるものに違いない。また、奈良時代に入ると、仏教の伝来によりそのような見知らぬ現象の捉え方も変わってきた。仏教の影響で地獄という概念が普及し、地獄で人間を罰する鬼の地獄絵や六道絵が作られるようになった。このような絵の中で時々楽しい風景を見かけることがあるが、その役割は間違いなく仏教的な教育であり、娯楽の目的は全くない。これはまだ完全に妖怪という生き物と言えなくとも、現在の妖怪へ導くものとして重要な役割を果たした。民俗学の研究によると、社会や経済が良くない状況や危機感が感じられる時代などになると、妖怪現象が急増するようである。なぜなら、人々は無意識に妖怪に自分の不安を造形化し、表現するからである。故に、人々の不安と妖怪は密接な関係にあると言っても過言ではない。

第三章には鎌倉時代と室町時代にわたる妖怪画の進化を論じる。この時代によりやく多種多様な妖怪が現れてきた。これから妖怪は多数の傑作に現れ、様々な妖怪絵巻の主人公になる。妖怪はまだ娯楽の種類になっていないが、宗

教との繋がりが薄らいできた。ただし、妖怪画の利用者は貴族の人であり、一般人がまだ触れないものである。特に付喪神という生き物が現れると、妖怪は危険な存在ではなくなる。それはなぜかという、付喪神は人々が捨てる道具のことであり、捨てられた道具は持ち主を恨み、妖怪に化けてしまうという内容の伝承だが、この付喪神の元の形は人々が毎日使う馴染みのある道具だからである。長く馴染まれてきた道具だからこそ、中世の人たちは「怖い」というよりむしろ「可愛い」と思わずにはいられなかったであろう。百鬼夜行絵巻という作品が現れると、既に妖怪は怖いものだと見なされていない。従って、馴染み感のおかげで妖怪は楽しいものになりつつあるのである。

最後に、第四章に江戸時代の妖怪画とその民衆化について話す。江戸時代に庶民が田舎から都市に移動し、本草学や博物学などのような学問も日本に輸入され、人々はさらに自然に対する恐怖を失ってくる。それで、妖怪は現実性を失い、想像上のものだと見なされるようになる。ところが、古く、大切な妖怪伝統が失われず、妖怪は楽しい存在への変化が完了してくるのはこの江戸時代である。様々な改革に障られても、妖怪は色々な芸術により娯楽の対象になり、繁殖した。特にこの時代の特徴は全てを図鑑にまとめることであるだけに、妖怪図鑑も生まれた。従来の妖怪は決まった形を持っていなかったが、妖怪図鑑の中で一般的に認められている形が決まり、その形が変わりもせず現在に伝わってきた。妖怪や幽霊が本や劇場、浮世絵や絵巻物など様々な物語に現れ、それに関する立派な文化が咲く。しかし、明治時代になると、新しい技術が導入され、近代化も早く進むので、妖怪への興味が急速になくなるが、近年の日本に妖怪への関心が高まってき、妖怪は改めて美術の中で大切な役割を果たすようになった。

## Capitolo 1 - Definizione di *yōkai*

Questa tesi tratterà degli *yōkai* all'interno dell'arte giapponese. È perciò necessario iniziare con una premessa e spiegare brevemente in che cosa consistano.

In Giappone negli ultimi trent'anni gli *yōkai* hanno riscosso un successo notevole, tanto che gli antropologi parlano di *yōkai* boom. In anime, manga, libri e programmi di varietà si sentono spesso nominare *tengu*, *kappa*, *kitsune* e così via: questi sono tutti esempi famosi di *yōkai*. In passato hanno avuto molti altri nomi, fra cui *bakemono* 化物, *henge* 変化 e *mononoke* 物の怪.<sup>1</sup> Rimane tuttavia da capire in cosa di preciso consista uno “*yōkai*”. Il termine *yōkai* 妖怪 è composto da due caratteri cinesi, entrambi aventi il significato di “strano, misterioso, inquietante” e fu usato per la prima volta nel periodo Meiji (1868-1912) dallo studioso Inoue Enryō 井上円了 (1858-1919). Secondo una definizione generale, gli *yōkai* sono fenomeni/creature soprannaturali della mitologia giapponese; tuttavia sarebbe semplicistico limitarsi a definirli così. Infatti, come dice Komatsu, in *Yōkaigaku no kiso chishiki* (2011)<sup>2</sup>:

「妖怪」とは何か。正直なところ妖怪を定義するのは難しい。文字通りに理解すれば、不思議な、神秘的な、奇妙な、薄気味悪い、といった形容詞がつくような現象や存在を意味する。私の考えでは、これはそのままでは「妖怪」ではない。あえていえば「妖怪の種」である。しかし、そうした出来事・現象を「超自然的なもの」の介入によって生じたとみなすとき、それは「妖怪」となる。これが「妖怪」についてのもっとも広い定義である。

Cosa vuol dire “*yōkai*”? Onestamente è difficile darne una definizione esatta. Letteralmente la parola *yōkai* va a indicare quei fenomeni e creature che possono essere definiti come “insoliti”, “misteriosi”, “strani”, “sinistri”. Secondo me però questo non basta a definire uno *yōkai*. Al massimo si potrebbe dire che siano “il seme dello *yōkai*”. Invece, quando si ritiene che un dato fatto/fenomeno sia stato causato dall'intervento di un qualcosa di soprannaturale, allora quello è uno *yōkai*. Questo è lo *yōkai* nella sua più ampia definizione.

---

<sup>1</sup> Zilia Papp, *Anime and Its Roots in Early Japanese Monster Art*, Global Oriental, Folkestone, 2010, p. 8.

<sup>2</sup> Komatsu Kazuhiko, *Yōkaigaku no kiso chishiki*, Kadokawa, Tōkyō, 2011, p. 10.

Il termine *yōkai* in generale indica delle entità soprannaturali che causano un fatto/fenomeno soprannaturale. Una tale definizione potrebbe essere tuttavia applicata senza variazioni in tutte le società del mondo; è perciò necessario cercare di restringere ulteriormente il campo. Al riguardo, Komatsu dice:

こうした怪異・妖怪現象に対して、人間は大別して二つの態度で臨んできた。すなわち、それを人間にとってあるいは自分たちにとって、好ましい怪異・妖怪現象として説明する場合と、好ましくない怪異・妖怪現象として説明する場合である。

(...)

その不思議を、吉兆とみなすか、凶兆とみなすかは、その社会の判断によるわけであるが、凶兆とみなしたときに、私たちのいう「妖怪」現象ということになる。

Riguardo a queste stranezze/fenomeni *yōkai*, gli esseri umani li hanno sempre interpretati in due modi. Ossia, come una stranezza/fenomeno *yōkai* di buon auspicio per gli esseri umani o per sé stessi, o come una stranezza/fenomeno *yōkai* di cattivo auspicio.

(...)

Che un fenomeno misterioso sia considerato di buono o cattivo auspicio dipende dal giudizio della società; quando questo viene considerato sfavorevole ecco che nasce lo “*yōkai*” come noi lo intendiamo.

I fenomeni/esseri soprannaturali perciò vengono distinti in buoni e cattivi, e solo quelli cattivi vengono considerati *yōkai*. Ovviamente il considerare un dato fenomeno buono o cattivo dipende dalla società, e in particolare l’insieme di credenze, in cui si è immersi: è naturale perciò che col passare del tempo anche gli *yōkai* cambino.<sup>3</sup>

Riassumendo quanto sopra, possiamo quindi dire che *yōkai* sia un termine che indica quelle entità che causano fenomeni soprannaturali con conseguenze negative sulla gente. Per far ciò gli *yōkai* sono in possesso di poteri soprannaturali. Il più importante è la capacità di trasformarsi, detta *bakeru* 化ける. È proprio riferendosi a ciò che gli *yōkai* venivano chiamati anche *bakemono* 化け物 o *henge* 変化. Questa capacità è intesa sia come il riuscire a trasformarsi in qualcos’altro (un esempio celebre è il *kitsune* 狐 che è

---

<sup>3</sup> Iwai Hiromi (a cura di), *Bijuaru Nihon no yōkai hyakka*, Kawade Shobō Shinsha, Tōkyō, 2015, p. 15.

in grado di trasformarsi in essere umano) sia come il riuscire a modificare le dimensioni del proprio corpo. Un'altra caratteristica degli *yōkai* è quella di avere delle abilità che gli esseri umano non possiedono (come correre ad una velocità incredibile, sparire nel nulla, saper volare, ecc.).

Nella storia del Giappone gli *yōkai*, a periodi temuti e a periodi utilizzati per il divertimento della gente, hanno trovato spazio in diverse forme d'arte: dalla tradizione orale alla letteratura, dal teatro a *emakimono* e xilografie. Nei prossimi capitoli osserveremo, tramite l'ausilio di varie opere, come la figura dello *yōkai* si sia evoluta nell'arte figurativa giapponese dando vita allo *yōkaiga* e trasformandosi da spaventosa e reale creatura a un innocente essere fittizio perfetto per intrattenere le masse.

## Capitolo 2 - *Yōkaiga* come forma d'arte religiosa

### 2.1 Introduzione

In questo capitolo vedremo come precedentemente al periodo Edo (江戸時代 1603-1868) le opere raffiguranti *yōkai* ed altre creature fossero una forma d'arte intimamente connessa alla religione e non una forma di intrattenimento. Verranno inizialmente presi in esame i *dogū*, le statuette di periodo Jōmon; in seguito verranno illustrate delle raffigurazioni di creature ritrovate all'interno dei tumuli funerari giapponesi (*kofun*) che potrebbero essere considerate una forma arcaica degli *yōkaiga* che verranno alla luce nel periodo medievale. Verrà poi illustrata la nascita dei veri e propri antenati degli *yōkaiga* grazie al buddhismo e ne verrà spiegato lo scopo religioso. In questo capitolo vedremo anche come le credenze popolari relative a mostri e demoni, e di conseguenza le loro raffigurazioni, aumentino esponenzialmente in periodi di crisi e insicurezza sociale.

Ritengo opportuno specificare che solitamente il termine *yōkaiga* indica un sottogenere delle stampe *ukiyo-e* di periodo Edo; tuttavia, a causa dell'assenza di un termine che identifichi le opere d'arte raffiguranti *yōkai* precedenti al periodo Edo, utilizzerò il suddetto termine anche generalmente in riferimento al genere grottesco.

### 2.2 Le origini dello *yōkaiga*

Innanzitutto è bene specificare che le radici degli *yōkai* risalgono all'antichità, al terrore che gli antenati degli odierni giapponesi provavano per ciò che di inspiegabile e incomprensibile trovavano in natura: fenomeni naturali, animali spaventosi *et similia*. Nonostante l'inizio dello *yōkaiga* come lo conosciamo oggi si faccia storicamente ricondurre al XII secolo (periodo medievale<sup>4</sup>), si ritiene che già in periodo Jōmon (縄文時代, 10.000 a.C.-3000 a.C.) gli antichi giapponesi avessero sviluppato un modo di esprimere visivamente la propria paura ed il proprio timore nei confronti del sovrannaturale<sup>5</sup>: questo timore si concretizza nei *dogū* 土偶, letteralmente “bambole

---

<sup>4</sup> Il periodo Medievale giapponese comprende i periodi Kamakura 鎌倉時代 e Muromachi 室町時代, dal 1185 al 1573 circa.

<sup>5</sup> Yasumura Toshinobu (a cura di), *Nihon no daiyōkai*, Takarajimasha, Tōkyō, 2016, p. 18.

d'argilla”, delle statuette di argilla rappresentanti figure umane, molto spesso donne o animali, molto probabilmente utilizzate per scopi cerimoniali e rituali come quelli per favorire la fertilità. Ne sono state ritrovate di vari tipi: una delle tipologie più conosciute è la Shakoki *dogū* 遮光器土偶, nota per l'oggetto simile a degli occhiali da neve che indossa sul viso. Secondo lo studioso del periodo Jōmon Kobayashi Tatsuo, queste figure in argilla sarebbero la rappresentazione di ciò che più avanti nel tempo sarebbe stato considerato *mononoke* o *yōkai*: proprio per questo sarebbero raffigurate con tratti né umani né divini, bensì con dei tratti talmente ambigui da far pensare che nemmeno chi li ha realizzati conoscesse l'aspetto di ciò che stava rappresentando<sup>6</sup>.

Fig. 1, *Dogū* Shakoki, periodo Jōmon, Torek Museum of Art, Tōkyō. Questo *dogū* indossa i caratteristici “occhiali da neve” ritrovati in molti altri esemplari; gli occhi, smisurati, occupano oltre la metà del viso. L'addome, su cui è visibile il seno, è ricoperto da pattern di vario tipo. Le estremità degli arti, raffigurati così stretti rispetto al resto del corpo, contribuiscono a creare un senso d'ansia nell'osservatore.



Fig. 2, *Dogū* Mimizuku, periodo Jōmon, Magazzino archeologico Tatsūma - Tōkyō National museum, importante proprietà culturale. Il nome “Mimizuku”, ovvero “gufo” deriva dalla vaga somiglianza con un gufo. Inoltre, la forma della testa rievoca il *kappa*, uno degli *yōkai* più popolari. Corpo e viso sono ricoperti da escrescenze e pattern di linee di vario tipo. Nel complesso l'aspetto stravagante di questo *dogū* trasmette un senso d'ansia a chi lo osserva.

<sup>6</sup> Kobayashi Tatsuo, *Jomon Reflections: Forager Life and Culture in the Prehistoric Japanese Archipelago*, Oxbow books, Oxford, 2004, p. 146.

Nei periodi seguenti, Yayoi (250 a.C.-300 d.C.) e Kofun (300-538), l'arte si fa meno enigmatica e i *dogū* spariscono di scena. L'arte Jōmon era durata per più di dieci millenni: in questo lungo arco di tempo i *dogū* hanno rappresentato un vero e proprio sistema di credenze ed è perciò impensabile che non abbiano avuto un qualche impatto nella formazione delle credenze popolari riguardanti divinità e creature soprannaturali che sarebbero sorte in seguito.<sup>7</sup>

Oltre all'esempio dei *dogū*, come spiega l'esperto di studi sugli *yōkai* Komatsu Kazuhiko in *Yōkaigaku no kiso chishiki*<sup>8</sup>, sono state ritrovate altre tipologie di rappresentazione di mostri di molto precedenti al periodo medievale, come per esempio quelle dei *kofun* Takamatsuzuka (prefettura di Nara, Asuka, fine VII-inizio VIII secolo) e Kitora (prefettura di Nara, Asuka, VII-VIII secolo)<sup>9</sup>. All'interno, sulle pareti di questi tumuli risalenti a ben prima del XII secolo, sono state infatti scoperte delle raffigurazioni degli *shishin* 四神<sup>10</sup> Seiryū 青龍 (il drago blu dell'est), Suzaku 朱雀 (l'uccello rosso del sud), Byakko 白虎 (la tigre bianca dell'ovest) e Genbu 玄武 (la tartaruga nera del nord), quattro creature mitologiche di origine cinese, le quali probabilmente giunsero in Giappone grazie all'influsso della cultura continentale cinese e dell'arcipelago coreano.



Fig. 3, Byakko, la tigre bianca, nel *Kofun* Takamatsuzuka, VII-VIII secolo, Asuka, tesoro nazionale.

<sup>7</sup> Zilia Papp, *Anime and Its Roots...*, cit., p. 25.

<sup>8</sup> Komatsu Kazuhiko, *Yōkaigaku no kiso...*, cit., p.170.

<sup>9</sup> Kofun 古墳: antiche sepolture giapponesi a forma di tumulo o megalite costruite fra il III e il VII secolo a.C; la più comune è quella a forma di buco della serratura. Da questa tipologia di sepolture deriva il nome del periodo Kofun. *Shōgakukan daijisen*, 2012).

<sup>10</sup> Gli *shishin* sono quattro figure mitologiche della cosmologia cinese; ad ognuno di essi è associata una direzione e una stagione.



Fig. 4, Genbu, la tartaruga nera, nel *kofun* Takamatsuzuka, VII-VIII secolo, Asuka, tesoro nazionale.

Le raffigurazioni sono situate in corrispondenza della direzione che ogni *shishin* rappresenta. Il soffitto del *kofun* Takamatsuzuka è ricoperto da piccoli punti di foglia d'oro, a loro volta uniti in pattern tramite delle linee rosse: sono qui riprodotte con grande precisione le costellazioni.

### 2.3 L'influenza del buddhismo

Un ruolo fondamentale alla nascita del tema del grottesco nell'arte e conseguentemente dello *yōkaiga* verrà svolto dal buddhismo: dal periodo Heian (平安時代 794-1185) in poi mostri e demoni saranno intimamente connessi alla religione a scopo principalmente didattico; tuttavia queste raffigurazioni, pur avendo in sé una vena umoristica, saranno ancora di carattere meramente religioso, senza alcun fine ludico. Le caratteristiche umoristiche che ritroveremo nelle opere possono essere considerate un mezzo per permettere alla gente di avvicinarsi ad un tipo di realtà altrimenti troppo ostile e difficile da accettare.

Il buddhismo fu introdotto in Giappone intorno alla metà del VI secolo. Con esso furono importate in Giappone anche le varie forme d'arte che vi ruotavano attorno, dalla scultura alla raffigurazione di vere e proprie opere di carattere buddhista. In particolare, col buddhismo verrà introdotto nel paese per la prima volta il concetto di *jigoku*<sup>11</sup>: la

---

<sup>11</sup> *Jigoku* 地獄: termine diffusosi in Giappone nel VIII secolo; indica l'inferno nel senso di luogo di punizione dei dannati.

prima opera che raffigura il *jigoku* è il Kondō Kebori Kōhai 金銅毛彫光背 (VIII secolo) del tempio Tōdaiji, Nigatsudō, Nara. Nelle incisioni all'estremità delle aureole sono raffigurati dei criminali in mezzo al fuoco torturati dai demoni *gokusotsu*. Oltre a questa, non sono mai state ritrovate altre raffigurazioni del *jigoku* di periodo Nara (奈良時代 710-784 d.C.). Inoltre, fra le opere buddhiste introdotte in questo periodo troviamo lo *Eingakyō* 絵因果經 (*Sutra illustrato della causa e dell'effetto*), un testo buddhista in cui erano raffigurati strane creature e demoni accusati di ostacolare la strada al buddhismo, e le cui raffigurazioni erano affiancate da una nota esplicativa (quest'opera sarà presa a modello per gli *emakimono* delle epoche seguenti).



Fig. 5, *Eingakyō*, *Sutra illustrato della causa e dell'effetto*, periodo Nara, Ohara Museum of Art, Kurashiki, originariamente nel tempio Jōbonrendai, Kyōto, tesoro nazionale.

Fra le tipologie di opere introdotte in periodo Nara ricordiamo anche le statue di divinità buddhiste: un esempio è la statua di Zōjōten 增長天<sup>12</sup> raffigurato nel momento in cui assale delle creature demoniache. Anche queste sculture, seppur considerate una mera imitazione di quelle cinesi, avrà il ruolo importante di aprire la strada alla raffigurazione degli *yōkai*, e non può perciò essere trascurata.

<sup>12</sup> Zōjōten: Virūdhaka, uno degli *shitenno* 四天王, i “Quattro Re celesti. Figura mitologica del buddhismo, il suo nome significa “colui che allarga”, “portatore di crescita” (*Shōgakukan daijisen*, 2012).



Fig. 6, Statua di Zōjōten, pittura su legno, XIII secolo, Nara National Museum, Nara, importante proprietà culturale. Originariamente questa statua si trovava nella Sala Ottagonale nord (Hokuendō) del tempio Kōfukuji, Nara.

Ciononostante è solo nel periodo Heian che vedono la luce i veri e propri precursori delle opere del genere grottesco da cui avranno origine gli *yōkaiga*. Nel primo periodo Heian la diffusione del concetto di *jigoku* contribuì a portare inquietudine, un senso di *fuan*<sup>13</sup> nella vita quotidiana delle persone. Influenzati dal buddhismo, i nobili dell'epoca iniziarono a voler perseguire la salvezza, in modo da non restare perennemente intrappolati nel ciclo delle rinascite; così il monaco Genshin 源信 della scuola Tendai scrisse lo *Ōjōyōshū* 往生要集 (958) un'opera in cui raccolse le parti essenziali di vari sutra, proponendoli in una forma più semplificata e di facile comprensione. Lo scopo era spiegare in maniera semplice riguardo ai “sei mondi” da cui bisogna liberarsi per poter infine arrivare nel *gokuraku*, il paradiso buddhista: è anche a questa opera che dobbiamo l'inizio delle rappresentazioni infernali. In seguito, con il propagarsi della Scuola della Terra Pura<sup>14</sup> questo senso d'ansia aumenterà ulteriormente.

---

<sup>13</sup> *Fuan* 不安: dal giapponese “ansia”, “inquietudine”, “preoccupazione” (*Shōgakukan waichū jiten*, 1994).

<sup>14</sup> Scuola della Terra Pura (浄土宗 *Jōdoshū*): scuola religiosa di periodo Heian, fondata dal monaco Hōnen Shōnin. Il concetto principale della scuola della Terra Pura è il *mappō*, il periodo di declino del *dharma*, secondo cui col tempo la società è divenuta talmente corrotta che non è più possibile praticare gli insegnamenti di Buddha. Era una scuola quindi volta a dare insegnamenti per raggiungere l'illuminazione in un'era in cui il buddhismo era diventato un mezzo politico, i monaci erano divenuti corrotti, i clan di samurai combattevano fra loro e la popolazione era stata colpita da una serie di carestie e disastri naturali. Hōnen Shōnin predicava il raggiungimento dell'illuminazione tramite la recitazione del *nenbutsu*, così che tutti potessero ottenerla (*Shōgakukan daijisen*, 2012).

In questo clima nascono così i primi *jigokue* 地獄絵, delle opere in cui venivano raffigurati esseri umani torturati da Enma, Re degli Inferi, o da altri demoni infernali. Il *jigokue*, basato su rappresentazioni dei regni dell'inferno cinese e indiano, fu introdotto dalla Cina e dall'arcipelago coreano e poi ebbe uno sviluppo indipendente. Sfortunatamente nessun esempio di opere *jigokue* del primo periodo Heian è giunto sino a noi. Nel primo periodo Heian nasce anche lo *tsuina*<sup>15</sup>, l'antenato dell'odierno *setsubun* 節分, una cerimonia il cui scopo è di scacciare i demoni; già a metà periodo Heian venivano prodotte maschere da demone per celebrare la cerimonia. Si pensa che grazie a tutti gli esempi di arte buddhista citati sopra sia stata possibile la nascita di una fiorente cultura legata a demoni e mostri.

Finalmente, in tardo periodo Heian entreranno in scena i veri e propri precursori dello *yōkaiga*: nasce infatti una vera e propria forma d'arte incentrata sul tema delle creature soprannaturali e demoniache. Questo fatto avvalorava la tesi secondo cui si verificherebbe un aumento delle rappresentazioni di creature demoniache e mostruose in periodi di tumulto sociale. Nel XII secolo, dopo un periodo di relativa stabilità e prosperità, la società entra in un periodo di crisi a causa di carestie, disastri naturali e avvenimenti politici come il declino del clan degli Heike: lo stato mentale dei giapponesi di quell'epoca di crisi ha portato al fiorire di una nuova e unica tipologia d'arte.<sup>16</sup>

Il genere di questo periodo che contribuisce alla nascita dello *yōkaiga* è il *rokudōe* 六道絵, una tipologia d'opera in cui venivano rappresentati i sei regni dell'aldilà: *jigoku* 地獄道 (da cui il suddetto *jigoku-e* 地獄絵)<sup>17</sup>, *gaki* 餓鬼道, *chikushō* 畜生道, *ashura* 阿修羅道, esseri umani 人道, divinità 天道; hanno inoltre particolare rilevanza gli *yamaizōshi* 病草子 “rotolo delle malattie” e i *gakizōshi* 餓鬼草子 “rotolo dei demoni affamati”. Grazie a queste opere nascono le basi per la tradizione della rappresentazione dei soggetti deteriorati, impuri e macabri (escrementi, mutilazioni, corpi in decomposizione e così via: tutte le cose che la gente cerca di evitare vengono portate in prima vista), la quale avrà un ruolo fondamentale all'interno dello *yōkaiga* stesso. Nelle opere appartenenti a questa tipologia non compaiono creature definibili *yōkai* in senso stretto, anche perché i demoni e i mostri in esse rappresentati sono tutti basati sull'iconografia buddhista (e nonostante ciò si osserva una grande libertà nel ritrarli).

---

<sup>15</sup> *Tsuina* 追儺: cerimonia di origine cinese svolta alla corte imperiale il 30 dicembre con lo scopo di scacciare i demoni. È l'antenato dell'odierno *setsubun*, un rituale con cui i giapponesi allontanano i demoni lanciando loro contro dei fagioli (*Shōgakukan daijisen*, 2012).

<sup>16</sup> Zilia Papp, *Anime and Its Roots...*, cit., p. 27.

<sup>17</sup> Qui si parla dei *jigokue* di XII secolo; come ricordiamo ne esistevano di precedenti risalenti al X secolo ma nessun esempio purtroppo è arrivato sino a noi.

Caratteristica importante di queste opere didattico-religiose è lo stile grottesco ma in qualche modo allo stesso tempo umoristico, quasi *black humour*: questo stile getta le basi per gli *yōkaiga* che fioriscono in periodo Muromachi.<sup>18</sup> Lo scopo dei dettagli *black humour*, raffigurati quasi con esagerazione, era di aiutare l'osservatore a confrontarsi con quelle realtà terrificanti che non aveva il coraggio di affrontare, riuscendo però a mantenere un certo distacco: si può dire che l'intenzione dell'artista potesse quasi essere considerata terapeutica, perché cercava di aiutare il pubblico a confrontarsi con ciò che avrebbe potuto temere di più in un periodo di agitazioni, sofferenza e morte, permettendo così di affrontare tutto questo con una certa dose di *humour* e leggerezza.<sup>19</sup> Come afferma Ienaga, queste pergamene sono nate come risultato naturale dell'atmosfera spirituale del periodo in cui sono state create, un periodo in cui la pratica di auto-disciplina buddhista della "contemplazione dell'impurità", che consisteva nell'osservare corpi in decomposizione nei cimiteri, era attivamente praticata nel tentativo di prendere coscienza della tragica realtà dopo il periodo relativamente prospero e ricco sotto al dominio degli Heike, la cui caduta fu traumatica per i cittadini della capitale Heian.<sup>20</sup> Lo spirito e lo *humour* in queste opere, pur dipendendo in parte dall'approccio individuale dell'artista, servivano anche a raggiungere un senso di risveglio o presa di coscienza dell'impermanenza, in linea con il concetto buddhista di *satori* 悟り ("risveglio"). Infatti, poiché il buddhismo è basato sull'insegnamento fondamentale che la vita è inscindibile dalle Quattro Sofferenze (nascita, invecchiamento, malattia, morte), si pensa che sia compito dell'arte buddhista stessa sottoporre tali realtà agli osservatori. In altre parole, è necessario riprodurre artisticamente qualsiasi soggetto, senza alcuna eccezione. Naturalmente il concetto di bellezza diviene irrilevante. In tutto questo, *humour* e *horror* servono a colpire l'osservatore, in modo da favorire la presa di coscienza delle Quattro Sofferenze in vita; queste opere erano perciò necessarie alla visione del mondo buddhista e alla filosofia che le produceva.

Per riassumere, ciò che viene di norma taciuto e ciò da cui la gente è solita distogliere lo sguardo scatenano un sentimento di terrore estremamente forte; viceversa la resa esplicita e umoristica aiuta la mente ad abituarsi gradualmente a ciò che scatena la paura: è anche per questo che in periodo Heian vediamo una fiorente produzione di opere

---

<sup>18</sup> Tsuji Nobuo, *Playfulness in Japanese Art. Franklin D. Murphy Lectures VII*, University of Kansas press, Lawrence, 1986, p. 27.

<sup>19</sup> Zilia Papp, *Anime and Its Roots...*, cit., p. 30.

<sup>20</sup> Kadokawa Shoten (a cura di), *Jigoku zoshi, gaki zoshi, yamai zoshi*, Kadokawa, Tōkyō, 1960 in Zilia Papp, *Anime and Its Roots...*, cit., pp. 29-30.

raffiguranti scene grottesche con demoni come protagonisti. Lo stesso processo psicologico avrà luogo anche con le rappresentazioni di mostri e demoni in periodo Medievale: in periodo Heian non era permesso che i *mononoke* venissero rappresentati visivamente, osservati o anche solo nominati e proprio per questo scatenavano un grande terrore nella gente; tuttavia non appena comparirà la prima resa visiva umoristica e grottesca nel periodo Muromachi - lo *Hyakki yagyō emaki*, XVI secolo - il loro potere di spaventare la gente inizierà a scemare.<sup>21</sup>

Esaminiamo ora più nel dettaglio i *rokudōe*, e in particolare i *jigokue*. Come spiegato precedentemente, il *rokudōe* è una tipologia d'opera in cui venivano rappresentate le sei dimensioni in cui rinascono le anime intrappolate nel ciclo delle rinascite: divinità (天道 *tendō*), esseri umani (人間道 *ningendō*), guerrieri (修羅道 *shuradō*), bestie (畜生道 *chikushōdō*), spiriti affamati (餓鬼道 *gakidō*) e inferno (地獄道 *jigokudō*). Fra queste dimensioni le ultime tre, *chikushōdō*, *gakidō* e *jigokudō*, sono quelle in cui sono relegate le persone colpevoli dei crimini più deplorabili. In particolare nel *jigokue* vediamo umani torturati da creature infernali dell'iconografia buddhista, fra cui i *gaki* 餓鬼, spiriti affamati e i *jikininki* 食人鬼, i fantasmi mangia corpi. L'iconografia in essi utilizzata segue fedelmente quanto descritto nella scrittura sacra induista Garuda Purana riguardo al reame dei morti. Per esempio, i *gaki* sono descritti come esseri a forma di pera con enormi stomaci, colli lunghi e sottili e bocche molto strette. Da questa descrizione non è difficile immaginare i *gaki* come i precursori degli *yōkai*. Vediamo ora alcuni esempi.



Fig. 7, *Rokudōe - Abi Jigoku*, colore su seta, XIII secolo, offerto a Nara National Museum dal tempio Shōjuraikōji, Ōtsu, tesoro nazionale. L'inferno di Abi era il girone più basso e violento in cui venivano relegati i criminali più spietati. In questo dipinto vediamo rappresentato l'interno delle mura dell'inferno di Abi, dove dei demoni *gokusotsu* stanno infliggendo punizioni ai prigionieri.

---

<sup>21</sup> *Ibidem.*



Fig. 8, *Jigoku zōshi*, colore su seta, XII secolo (fine periodo Heian), Tōkyō National Museum, originariamente nel tempio Anju, Kunitomi, tesoro nazionale. È l'esempio di *jigokue* più antico mai ritrovato. Originariamente era diviso in tre rotoli; tuttavia il terzo rotolo, appartenente alla famiglia Masuda, è stato ulteriormente diviso in diversi *kakemono*. In questo rotolo sono raffigurati quattro inferni minori all'interno di uno degli otto grandi inferni; in particolare nella scena vediamo raffigurato lo *hakkarusho*, un inferno minore del *kyōkan jigoku*, in cui venivano puniti coloro che non avessero rispettato il precetto buddhista di astenersi dal bere alcolici. Nella scena vediamo un trasgressore venire aggredito da un cane di fuoco che lo azzanna ad una gamba ed un'aquila dal becco infuocato che lo aggredisce alla testa e si ciba del suo cervello.

Un altro esempio molto celebre fra i *rokudōe* è lo *Hekijae* 辟邪絵 (*L'eliminazione del male*), un set di cinque dipinti in cui sono raffigurate le divinità buddhiste benevole Tenkeisei, Sendan Kendatsuba, Shinchū, Shōki e Bishamonten che combattono il male, rappresentato dai demoni. Si presume che quest'opera, allo stesso modo del *gakizōshi* 餓鬼草子 e dello *yamaizōshi* 病草子, sia stata dipinta durante il regno dell'imperatore Go Shirakawa (in periodo Heian) e conservata all'interno del tempio Rengeōin 蓮華王院 (l'attuale Sanjusangendō, Kyōto). Originariamente i cinque rotoli verticali erano un pezzo unico noto come il rotolo infernale della famiglia Masuda; in seguito l'opera fu divisa in cinque rotoli verticali indipendenti.



Fig. 9, *Hekijae, Shōki*, colore su pergamena, XII secolo, Nara National Museum, tesoro nazionale. Shōki (il nome della divinità cinese Zhong Kui importata nella mitologia giapponese), secondo la leggenda, fu lo studioso Chung K'uei il quale avrebbe commise suicidio per la delusione di aver fallito l'esame di stato. Per bontà dell'imperatore Kao Tsu gli fu concessa una sepoltura ufficiale e come segno di ringraziamento lo spirito di Chung K'uei fece voto di scacciare i demoni dal mondo. Nel dipinto si presenta con barba e occhi grandi, una veste nera da studioso cinese e un cappello a tese larghe con tanto di fiamme; nella scena è raffigurato il momento in cui acceca un demone.



Fig. 10, *Hekijae, Shinchū*, sezione, colore su pergamena, XII secolo, Nara National Museum, tesoro nazionale. Nella scena la divinità Shinchū, dall'aspetto simile ad un baco da seta, divora alcuni demoni.

Nello *Shamon Jigoku*<sup>22</sup> *zōshi dankan* 沙門地獄草紙断簡 sono raffigurati gli inferni riservati ai monaci che in vita hanno commesso dei crimini. Stando a quanto è scritto nel sutra *Butsumyōkyō* 仏名經 (Sutra del nome di Buddha) i monaci colpevoli vengono relegati in uno dei trentadue inferni a seconda del crimine commesso; qui ne vediamo raffigurati solamente sette. Quest'opera originariamente era un unico rotolo parte della collezione Masuda, ma in seguito fu divisa in più parti.



Fig. 11, *Shamon Jigoku zōshi, Geshin Jigoku*, colore su pergamena, XII secolo, collezione Masuda, Miho museum, Kōka, prefettura di Shiga, importante proprietà culturale. Quest'inferno è riservato a quei monaci che hanno ucciso e smembrato animali. Nella scena alcuni

demoni tagliano i monaci su dei taglieri e banchettano con i loro corpi; nel complesso la dettagliata raffigurazione è permeata da una macabra comicità.

Fig. 12, *Shamon Jigoku zōshi, Fusshi Jigoku*, colore su pergamena, XII secolo, collezione Masuda, Nara National Museum, Nara, importante proprietà culturale. In quest'opera vediamo i monaci colpevoli



di aver mangiato carne, *goshin*<sup>23</sup> o aver bevuto alcolici venir spinti dai demoni infernali in un fiume bollente di escrementi e urina.

<sup>22</sup> *Shamon*: Shramana, monaci erranti; *jigoku*: inferno.

<sup>23</sup> *Goshin*: termine che indica le cinque piante vietate all'interno della dieta vegetariana dei monaci in quanto afrodisiache/stimolanti: *ninniku* (aglio), *negi* (porro), *nobiru* (una tipologia d'aglio), *nira* (una specie di erba cipollina) e *rakkyō* (porro giapponese) (*Shōgakukan daijisen*, 2012).



Fig. 13, *Shamon Jigoku zōshi, Kazō Jigoku*, colore su pergamena, XII secolo, collezione Masuda, Gotō Museum of Art, Tōkyō, importante proprietà culturale. I monaci colpevoli di aver sporcato le statue del Buddha vengono torturati e calpestati da degli enormi elefanti avvolti nelle fiamme.

Fra i *jigokue* troviamo anche il *Kitano Tenjin engi emaki* 北野天神縁起絵巻, un'opera in otto rotoli in cui viene narrata la vita del poeta e politico Sugawara no Michizane<sup>24</sup>. All'interno di quest'opera troviamo una narrazione dell'asceta Nichizō (rotolo VII, sezione I) il quale, in una grotta nel cuore delle montagne di Yoshino, viene assalito da un drago e perde i sensi. Caduto in coma, Nichizō viaggia per i *rokudō* (sei mondi/livelli di esistenza delle anime) per poi infine riuscire a tornare alla vita. In quest'opera vengono raffigurati i demoni *gokusotsu* 獄卒: è sorprendente come il loro aspetto non sia poi così dissimile dall'immagine che i giapponesi moderni hanno degli *oni*.

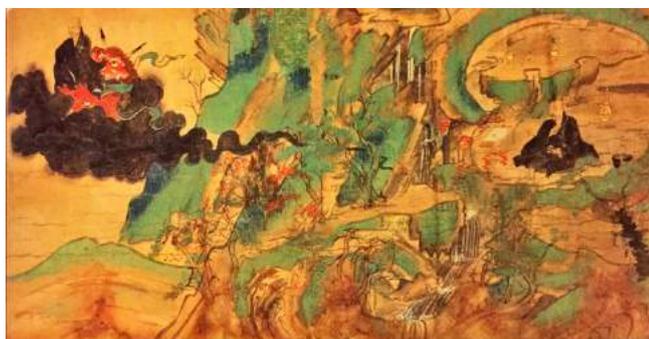


Fig. 14, *Kitano Tenjin Engi Emaki - La partenza di Nichizō*, colore su pergamena, Libro Jōkyū, rotolo VII, sezione I, XIII secolo, tempio Kitano Tenmangu, Kyōto, tesoro nazionale.

<sup>24</sup> Sugawara no Michizane 菅原道真: poeta e politico del periodo Heian, fu nominato Ministro della Destra ma a causa di una calunnia del Ministro della Sinistra fu inviato nella lontana zona di Dazaifu, subendo quello che al tempo corrispondeva ad un esilio. Morto in quelle terre, si verificarono una serie di calamità, le quali furono attribuite al suo spirito vendicativo. Per placarlo, fu divinizzato con il nome di Tenjin presso il tempio Kitano di Kyōto (*Shōgakukan daijisen*, 2012).



Fig. 15, *Kitano Tenjin Engi Emaki*, *Abi jigoku*, Libro Jōkyū, colore su pergamena, rotolo VIII, sezione I, XIII secolo, tempio Kitano Tenmangu, Kyōto, tesoro nazionale. Un enorme e minaccioso demone *gokusotsu* dell'inferno Abi si erge minaccioso al centro delle fiamme. Dalla sua testa spuntano otto teste di bue dalle cui corna si sprigiona l'incendio.

Come vedremo negli esempi a seguire, in questa epoca si era già diffusa l'immagine dello spirito vendicativo dei morti, considerato però un demone piuttosto che un vero e proprio fantasma. Per esempio, sempre nel *Kitano Tenjin engi emaki* è raffigurato lo spirito vendicativo (*onryō* 怨霊) di Sugawara no Michizane, il quale si placherà quando verrà divinizzato con il nome di Tenjin 天神.



Fig. 16, *Kitano Tenjin Engi Emaki*, Libro Jōkyū, colore su pergamena, rotolo V, sezione IV, XIII secolo, tempio Kitano Tenmangu, Kyōto, tesoro nazionale. Nella scena vediamo Sugawara no Michizane attaccare con dei lampi il palazzo imperiale.

Nel *Kibi Daijin Nittō Emaki* 吉備大臣入唐絵巻 il fantasma di Abe no Nakamaro 阿倍仲麻呂 appare in soccorso di Kibi no Makibi 吉備真備. È peculiare che nonostante Abe no Nakamaro sia un fantasma il suo aspetto ricordi molto un demone.



Fig. 17, *Kibi Daijin Nittō Emaki - Il viaggio in Cina del ministro Kibi*, colore su pergamena, rotolo II, XII secolo, Boston Museum of Art. Sulla destra di questa sezione del secondo rotolo è possibile osservare il fantasma di Abe no Nakamaro, il quale ha un aspetto che ricorda molto gli *oni*.



Fig. 18, *Kibi Daijin Nittō Emaki - Il viaggio in Cina del ministro Kibi*, rotolo II.

Un altro esempio celebre di questo periodo è lo *Shigisan engi emaki* 信貴山縁起絵巻, in cui vengono raffigurate le esperienze dello sciamano Myōren 命蓮. Pur non comparando alcun mostro o demone, nell'*emaki* è raffigurata la cosiddetta Spada della legge 劍の護法, l'arma utilizzata da Myōren per sottomettere demoni e mostri. L'opera è segno di come l'arte autoctona avesse subito l'influsso del buddhismo: infatti iniziarono a essere dipinte molte opere del genere *Jiin engi emaki* 寺院縁起絵巻 e *Kōsō reiken emaki* 高僧靈驗絵巻, da certe delle quali nasceranno dei nuovi *yōkai* (vedere per esempio nel capitolo 3 lo *Zegaibō ekotoba* da cui nascerà la figura del *tengu*<sup>25</sup>).

<sup>25</sup> Capitolo 3, p. 23 di questa tesi.

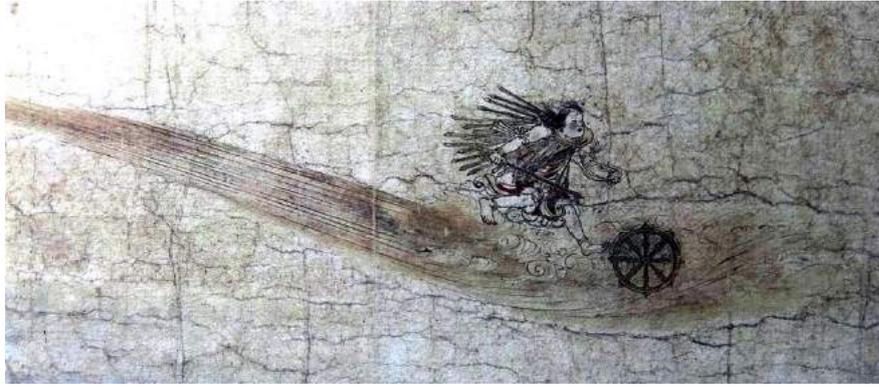


Fig. 19, *Shigisan Engi Emaki*, colore e inchiostro su pergamena, rotolo Engikaji, XII secolo, Nara National Museum, originariamente nel tempio Chōgosonshiji, monte Shigi, Heguri, tesoro nazionale. In questa scena Myōren attraversa il cielo con la Spada della legge per dirigersi al Seiryōden, la residenza dell'imperatore all'interno del palazzo Heian. La caratteristica interessante di questa scena è che la storia procede tradizionalmente da destra verso sinistra, ma qui vediamo Myōren spostarsi da sinistra verso destra.

Per riassumere, in questo capitolo abbiamo analizzato in che modo da periodo Nara a inizio periodo Kamakura le opere d'arte con raffigurazioni di mostri e demoni, dirette principalmente ai nobili, fossero strettamente legate all'ambito buddhista e, seppur con qualche aspetto comico/*black humour*, avessero uno scopo totalmente didattico, senza sconfinare nell'ambito del mero intrattenimento. A prescindere dallo scopo, questa tipologia d'opera avrà il merito di dare il via alle future raffigurazioni dell'orrido e del grottesco. Abbiamo anche osservato come in periodi di maggior crisi le raffigurazioni di creature demoniache e soprannaturali subiscano un aumento esponenziale rispetto ai periodi di relativa stabilità politica ed economica.

Nel prossimo capitolo spiegherò come le raffigurazioni di mostri e demoni inizieranno quel cambiamento che in seguito le porterà ad assumere una connotazione umoristica vera e propria, slegata dall'ambito buddhista.

## Capitolo 3 - Il periodo medievale

### 3.1 Introduzione

Per periodo medievale giapponese si intende l'arco di tempo che comprende i periodi Kamakura e Muromachi. Dal medioevo (in particolare dal periodo Muromachi) se da una parte continua la produzione di opere religiose come *rokudōe* e *jigokue*, dall'altra, assieme al diffondersi di racconti su spiriti ed esseri provenienti da altri mondi, inizia a diffondersi la raffigurazione degli stessi anche fra la gente comune. Demoni e mostri non sono più considerati creature che non si vedono e soprattutto che non dovrebbero essere viste. Gli spiriti di persone o animali andati incontro ad una morte violenta (come 御霊 *goryō* o 物の怪 *mononoke*) vengono sempre più considerati delle creature vendicative portatrici di malattie, calamità e sventure. Gli *yōkai* non hanno più solamente l'aspetto di demoni e mostri perché compaiono i cosiddetti *tsukumogami* (mostri che prendono vita da oggetti), i quali hanno contribuito grandemente a creare l'immagine moderna di *yōkai*.

Sul fronte della letteratura, in periodo Muromachi era fiorente la produzione di *tanki shōsetsu* (romanzo breve) sotto forma di *emaki* ed *emonogatari*: fra questi erano numerosi gli *yōkai monogatari*. Ne sono un esempio il *Tamamono mae emaki* 玉藻前絵巻 (del tempio Jōzaiin 常在院, Kisosaki, prefettura di Mie) e il *Kitsune no sōshi* 狐の草子 (collezione privata). Sul fronte dell'arte, finalmente, veri e propri *yōkai* iniziano ad essere resi visivamente in *emaki* di vario tipo, assumendo così un ruolo importante all'interno dell'arte giapponese. Ne sono un esempio gli *yōkai emaki* 妖怪絵巻, in cui vediamo *yōkai* attaccare uomini ed uscirne sconfitti e i *kakefukuengie* 掛幅縁起絵, *kakemono* raffiguranti racconti religiosi sulla costruzione di nuovi templi e sull'operato dei monaci. Queste opere sono importanti perché gli *yōkai* non svolgono più un ruolo secondario come era accaduto in precedenza: assieme agli eroi che li sconfiggono hanno ora un ruolo centrale all'interno del racconto e il pubblico inizia ad apprezzarli. Infine è significativo segnalare che, grazie alla figura del sopracitato *tsukumogami*, gli *yōkai* iniziano ad essere considerati come qualcosa di familiare e di conseguenza si sviluppa l'aspetto umoristico.

Prenderò ora in esame alcuni esempi di queste opere.

### 3.2 Opere di periodo medievale

Un esempio celebre di questo periodo è lo *Zegaibō ekotoba* 是害坊絵詞, un *bukkyō setsuwa emaki* (*emaki* di carattere buddhista) suddiviso in due rotoli, in cui viene raffigurato il *tengu* 天狗 di origine cinese detto Zegaibō (dall'aspetto molto simile ad un nibbio). La presenza del *tengu*, il quale diventerà uno degli *yōkai* più noti, insieme a quella del *Gohōtendō* 護法天童 (*Gohōdōji* 護法童子)<sup>26</sup>, è una chiara prova dell'impatto che l'arte buddhista stava avendo su quella autoctona.

*Emaki* raffiguranti Zegaibō furono importati dalla Cina e a partire dal X secolo acquisirono uno stile e un contenuto puramente giapponese; ne esistono varie versioni, tra cui la più antica ritrovata risale al XIII secolo (tempio Manshu 曼殊院, Kyōto). La storia è ambientata nell'anno 966 e lo scopo principale del protagonista Zegaibō è quello di ostacolare il buddhismo. All'inizio dell'opera viene cacciato dalla Cina per aver causato dei disordini e approda in Giappone. Deciso a recar danni al buddhismo anche in Giappone, egli si avvia verso il monte Hiei alla ricerca del *tengu* di Atagoyama Nichirabō, in modo da ottenere la sua guida. Durante il percorso i due incappano nel maestro della scuola Tendai Jie Daishi che, resosi conto della natura maligna dei due viandanti, scatena contro di loro Gohōtendō, il protettore del buddhismo. Zegaibō, sconfitto tramite delle formule magiche del buddhismo Tendai, viene liberato e, dopo aver ricevuto le appropriate cure e una festa d'addio da parte dei *tengu* giapponesi, fa ritorno al proprio paese natio.



Fig. 20, *Zegaibō ekotoba*, inchiostro e colore su pergamena, fine XIII secolo, Kyōto National Museum, originariamente nel tempio Manshu, Kyōto, importante proprietà culturale. Zegaibō, circondato dai *tengu* giapponesi, tiene una predica.

<sup>26</sup> Gohōtendō: demone/divinità protettrice del buddhismo dall'aspetto di un bambino, protegge monaci e asceti dalle avversità. *Shōgakukan daijisen*, 2012).



Fig. 21, *Zegaibō ekotoba*, inchiostro e colore su pergamena, fine XIII secolo, Kyōto National Museum, originariamente nel tempio Manshu, Kyōto, importante proprietà culturale. Zegaibō, ferito, riceve delle cure da parte dei *tengu* giapponesi i quali gli fanno il bagno nell'acqua del fiume Kamo.

Cambiando genere, un'altra opera di rilievo di questo periodo è lo *Haseo zōshi* 長谷雄草紙. La datazione di quest'opera è incerta, ma si presume sia di fine XIII secolo<sup>27</sup>. In questo *emakimono* è rappresentato Ki no Haseo<sup>28</sup> mentre sfida a *sugoroku*<sup>29</sup> un demone trasfigurato in un essere umano. Se la vittoria sarà del demone egli avrà in premio la vita di Ki no Haseo, viceversa se sarà Ki no Haseo a vincere il demone lo premierà con una donna di bellezza incomparabile. Ki no Haseo vince e il demone, tenendo fede alla promessa, gli concede una donna di bellezza incomparabile, a patto che egli non la tocchi prima che siano trascorsi cento giorni. Ki no Haseo, abbagliato dalla bellezza della fanciulla, dimentica l'avvertimento: non appena prova ad abbracciarla la donna si trasforma in acqua e scompare. In seguito, in un momento in cui Ki no Haseo e il demone stanno nuovamente giocando, il demone, sovrappensiero, si rivela nella propria vera forma. Finalmente Ki no Haseo capisce con chi ha a che fare. Sulla strada di ritorno verso casa il demone lo attaccherà e Ki no Haseo, pronto a rispondere, riuscirà a sconfiggerlo.

<sup>27</sup> Komatsu Shigemi (a cura di), *Nihon no emaki, Haseo zōshi*, vol. 11, Chūō Kōronsha, Tōkyō, 1987, p. 85.

<sup>28</sup> Ki no Haseo 紀長谷雄: nobile e intellettuale della prima metà del periodo Heian (*Shōgakukan daijisen*, 2012).

<sup>29</sup> *Sugoroku* 双六: gioco da tavolo di origine cinese probabilmente importato in Giappone attorno al VII secolo (*Shōgakukan daijisen*, 2012).



Fig. 22, *Haseo zōshi*, inchiostro e colore su pergamena, periodo Kamakura, Museo Eisei bunko, Tōkyō, importante proprietà culturale. Ki no Haseo e il demone si sfidano a *sugoroku*.

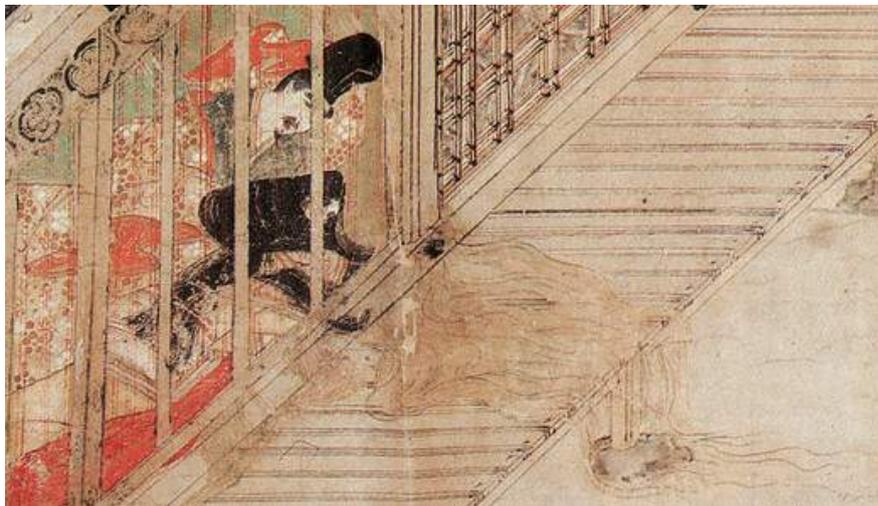


Fig. 23, *Haseo zōshi*, inchiostro e colore su pergamena, periodo Kamakura, Museo Eisei bunko, Tōkyō, importante proprietà culturale. La donna si trasforma in acqua.

Nell'opera *Fudō riyaku engi emaki* 不動利益縁起絵巻, anche detta *Naki Fudō engi* 泣不動縁起 o *Shōkū ekotoba* 証空絵詞 (opera incompleta in un rotolo diviso in tre sezioni), troviamo il corrispondente del sopracitato Gohōtendō per quanto riguarda la

dottrina dell'*onmyōdō*<sup>30</sup>: lo *shikigami* 式神<sup>31</sup>. La storia narrata al suo interno era già presente in opere precedenti, quali ad esempio il *Konjaku monogatari* (prima metà XII secolo). La datazione non è certa, ma dallo stile e dalla terminologia utilizzate la si colloca nel periodo Kamakura, nella prima metà del XIV secolo. Nella sezione dell'*emaki* riportata a seguire sono raffigurati diversi mostri, fra i quali i due *shikigami*.



Fig. 24, *Fudō riyaku engi emaki*, inchiostro e colore su pergamena, prima metà XIV secolo, Tōkyō National Museum, importante proprietà culturale. In quest'opera viene narrata la storia del monaco Shōkū, il quale, nella speranza di aiutare il proprio maestro Chikō, afflitto da una grave malattia, prende la decisione di compiere un rito che gli permetta di ammalarsi al suo posto. In questa sezione dell'*emaki* vediamo lo sciamano Abe no Seimei (famoso sciamano di metà periodo Heian) compiere il rito per il trasferimento della malattia. Di fronte a lui, dietro all'altare possiamo vedere diversi *mononoke* in fila. Altrettanto interessante è la presenza di due *shikigami* (in basso a destra) che l'avrebbero seguito fino a lì.

Altra opera di rilievo del periodo medievale è lo *Yūzū nenbutsu engi emaki* 融通念仏縁起絵巻, risalente al periodo Kamakura. Il primo rotolo (Chicago Museum of Art) raffigura l'operato e la vita del monaco Ryōnin (XII secolo), il fondatore della setta *Yūzū nenbutsushū* (parte della scuola Jōdo); nel secondo rotolo (Cleveland Museum of Art) vengono descritti i benefici ottenuti grazie all'azione meritoria della pratica della

---

<sup>30</sup> *Onmyōdō* 陰陽道: dottrina della cultura esoterica giapponese che consiste in un misto di occultismo e di scienze naturali. Si sviluppò attingendo alla filosofia cinese del Wu Xing (i cinque elementi) e dello Yin e Yang e fu in seguito introdotta in Giappone all'inizio del VI secolo. In Giappone divenne un sistema pratico di divinazione. In seguito all'influenza di taoismo, buddhismo e shintoismo, questa dottrina si evolse nel sistema dell'*onmyōdō* all'incirca nel tardo VII secolo (*Buritanica kokusai daihyakka jiten*, 2009).

<sup>31</sup> *Shikigami*: spiriti utilizzati dai maestri della dottrina *onmyōdō*; mutano il proprio aspetto a piacimento e sorvegliano le azioni degli esseri umani (*Shōgakukan daijisen*, 2012).

recitazione dello *Yūzū nenbutsu* (per esempio la moglie del monaco, la quale era morta di malattia, grazie ai benefici del *nenbutsu* riesce a ritornare in vita; ancora, la famiglia del capo villaggio di Yono, nella provincia di Musashi (attuale Saitama), grazie alla pratica della recitazione dello *Yūzū nenbutsu* impedisce che il proprio villaggio e loro stessi si ammalino per colpa di un'epidemia). Nella scena sottostante, tratta dal secondo rotolo, vediamo raffigurato il capo villaggio che affronta le divinità malevole della malattia *yakubyōgami* 厄病神 di fronte al portale dell'edificio in cui si recita lo *Yūzū nenbutsu*. Dal periodo Nanbokuchō (南北朝時代 1336-1392) all'inizio del periodo Muromachi furono realizzati vari esemplari di *Yūzū nenbutsu engi emaki*; questo è il più antico ritrovato.



Fig. 25, *Yūzū nenbutsu engi emaki*, inchiostro, colore e oro su pergamena, secondo rotolo, XIV secolo, Seiryōji, Kyōto, importante proprietà culturale. Il capo villaggio affronta gli *yakubyōgami* di fronte all'entrata dell'edificio in cui si recita lo *Yūzū nenbutsu*.

Un'opera che deve essere necessariamente menzionata è l'*Ōeyama ekotoba* 大江山絵詞, un *emonogatari* in due rotoli. Un gruppo di demoni capeggiati da Shutendōji 酒吞童子<sup>32</sup> ha scelto come propria roccaforte il Monte Ōe<sup>33</sup>; l'imperatore dà quindi l'ordine di sterminarli ad un gruppo di uomini con a capo Minamoto no Yorimitsu<sup>34</sup>. Dopo varie

<sup>32</sup> Shutendōji 酒吞童子: personaggio mitologico del folclore giapponese, era un *oni* a capo di una banda di demoni che si narra infestassero il monte Ōe.

<sup>33</sup> Monte Ōe (Ōeyama): catena montuosa in provincia di Kyōto, penisola di Tango; è famosa per le leggende riguardanti il demone Shutendōji.

<sup>34</sup> Minamoto no Yorimitsu 源頼光: famoso comandante militare di metà periodo Heian.

vicissitudini, Yorimitsu riuscirà a decapitare Shutendōji e il gruppo farà un ritorno trionfale alla capitale.

Ciò che è interessante in quest'opera è come Shutendōji stesso diventi il vero protagonista, raccontando la propria storia personale e così rivelando di essere un demone. Poiché viene nominato il monaco Jie Taishi 慈恵大師 (un monaco della scuola Tendai del monte Hiei<sup>35</sup>), si ritiene che la nascita di quest'opera possa in qualche modo essere legata al monte Hiei.



Fig. 26, *Ōeyama ekotoba*, XIV secolo, inchiostro e colore su pergamena, Itsuo Art Museum, Ōsaka. Minamoto no Yorimitsu e i suoi uomini attaccano e sconfiggono il demone Shutendōji sul monte Ōe. Shutendōji è sempre raffigurato con la faccia rossa (a causa del troppo alcol) e con le sembianze di un bambino: da questo deriva il nome Shutendōji, da 酒呑 *shuten* “bere alcolici” e *dōji* 童子 “bambino” .



Fig. 27, *Ōeyama ekotoba*, XIV secolo, inchiostro e colore su pergamena, Itsuo Art Museum, Ōsaka. Vari *yōkai* festeggiano esibendosi in uno spettacolo che ricorda molto il *dengaku*<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> Monte Hiei: una montagna a nord-est di Kyōto, nota soprattutto per essere la sede del principale monastero della scuola Tendai, l'Enryakuji.

<sup>36</sup> *Dengaku* 田楽: danza folcloristica giapponese, era originariamente connessa alle varie fasi della coltivazione del riso (*Shōgakukan daijisen*, 2012).

Particolarmente evidente in *Ōeyama ekotoba* è il fatto che demoni e *yōkai* inizino ad essere dipinti con una propria personalità e individualità.

Passiamo ora ad un'altra opera di un'estremo rilievo: lo *Tsuchigumo zōshi* 土蜘蛛草子. Nello *Tsuchigumo zōshi* (*Racconto sul ragno gigante di terra*) originale vediamo Minamoto no Yorimitsu con al seguito il capo degli *shitennō*<sup>37</sup>, Watanabe no Tsuna, imbattersi in un teschio volante e inseguirlo. Il teschio li guida ad una vecchia villa in rovina; Yorimitsu, avventuratosi all'interno della villa, incontra varie creature strane e spaventose fra le quali una bellissima donna, la quale, rivelatasi essere un mostro, lo aggredisce improvvisamente. Yorimitsu reagisce repentinamente estraendo la propria spada e attacca il mostro, ma nel momento in cui riesce a ferirlo questi scompare, assieme alla punta della spada di Yorimitsu. Seguendo delle tracce di sangue bianco lasciate dal mostro, Yorimitsu e Watanabe no Tsuna giungono ad una grotta fra le montagne. Ponendo davanti a sé un manichino come esca, i due uomini si avventurano nella grotta, all'interno della quale trovano una vecchia casa in cui vive un ragno di terra gigante. Il ragno li attacca e conficca nel manichino la punta scomparsa della spada. I due guerrieri ne approfittano per trascinare fuori il ragno e decapitarlo. Dopo averlo decapitato gli aprono la pancia e dalla ferita iniziano a fuoriuscire innumerevoli teste di uomini decapitati ed altrettanti piccoli ragni. Yorimitsu e il suo seguito provvederanno a bruciare la tana del ragno e seppellire le teste e faranno un rientro trionfale alla capitale, dove verranno premiati dall'imperatore.

Troviamo vari aspetti interessanti in quest'opera: primo fra tutti è certamente la scelta del termine *tsuchigumo*, letteralmente “ragno di terra”, per il titolo dell'opera quando anche all'interno dell'opera stessa è spiegato che si tratta di uno *yamagumo* 山蜘蛛, un ragno di montagna. Come è stato riscontrato anche in opere quali il *Kojiki* e il *Nihon shōki*, in passato il termine *tsuchigumo* era usato per indicare gli oppositori dell'imperatore, (originariamente chiamati *matsurowanumin* まつろわぬ民, in seguito si arrivò a chiamarli *tsuchigumo*). Ci sono varie teorie sul perché siano stati chiamati così, che spaziano dai riferimenti al loro aspetto fisico al fatto che vivessero relegati in grotte montane, da cui *tsuchigomori*, ed infine *tsuchigumo*. In seguito, in periodo medievale, probabilmente per l'associazione con gli oni, il termine *tsuchigumo* andò a identificare uno *yōkai* mangia-uomini.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> *Shitennō* 四天王: i quattro guerrieri più forti al seguito di Minamoto no Yorimitsu.

<sup>38</sup> Noriko T. Reider, “Tsuchigumo sōshi - The emergence of a Shape Shifting Killer Female Spider”, *Asian Ethnology*, vol. 72/1, 2013, p. 68.

Non si sa con certezza chi sia l'autore dell'opera: a giudicare da una scritta apposta sulla scatola e da un *kiwamegaki*, un certificato scritto da Tosa Mitsuyoshi<sup>39</sup> ritrovato sull'opera, pare che le raffigurazioni siano state realizzate da Tosa Nagataka<sup>40</sup> e le parti scritte da Yoshida Kenkō<sup>41</sup>.

Lo *Tsuchigumo zōshi* appartiene al genere *otogizōshi*<sup>42</sup>, letteralmente “libri da compagnia”, dei brevi racconti scritti dal XIV al XVII secolo corredati da raffigurazioni, con lo scopo sia di intrattenimento che di edificazione morale e religiosa.<sup>43</sup> È considerato un pioniere fra gli *otogizōshi emaki* grazie al suo stile *yamatoe*<sup>44</sup> autentico, quando invece gli altri *otogizōshi emaki* erano più sobri e semplici. Molto importante è il fatto che fosse considerato come opera d'intrattenimento: è una prova del graduale processo di cambiamento nella modalità di fruizione delle opere *yōkaiga*, le quali stanno passando dall'essere considerate opere meramente religiose a diventare forme d'intrattenimento.



Fig. 28, Attribuito a Tosa Nagataka, *Tsuchigumo zōshi*, inchiostro e colore su pergamena, prima metà XIV secolo, Tōkyō National Museum, importante proprietà culturale. È l'esemplare di *Tsuchigumo zōshi* più antico ritrovato finora. Nella scena Yorimitsu decapita lo *tsuchigumo*; da un taglio sulla pancia dell'animale iniziano a fuoriuscire innumerevoli teste umane e piccoli ragni. L'opera originariamente era caratterizzata da un utilizzo di colori intensi; tuttavia a causa dei danni subiti negli anni ora ci sono molte parti sbiadite.

<sup>39</sup> Tosa Mitsuyoshi 土佐光芳 (1539-1613): pittore di corte e capo della scuola Tosa.

<sup>40</sup> Tosa Nagataka 土佐長隆: pittore di periodo Kamakura.

<sup>41</sup> Komatsu Shigemi (a cura di), *Zoku Nihon emaki taisei - Tsuchigumo sōshi, Tengu sōshi, Ōeyama ekotoba*, vol. 19, Chūō Kōronsha, Tōkyō, 1984, p. 110.

<sup>42</sup> *Otogizōshi* 御伽草子: racconti brevi scritti principalmente da periodo Muromachi a inizio periodo Edo (*Shōgakukan daijisen*, 2012).

<sup>43</sup> Noriko T. Reider, “Tsuchigumo sōshi...”, cit., p. 56.

<sup>44</sup> *Yamatoe* 大和絵: stile pittorico classico giapponese nato in periodo Heian, in contrasto con lo stile cinese *karae* 唐絵. È caratterizzato da un più vivace utilizzo dei colori e dalla rappresentazione di temi legati alla natura.



Fig. 29, Attribuito a Tosa Nagataka, *Tsuchigumo zōshi*, inchiostro e colore su pergamena, prima metà XIV secolo, Tōkyō National Museum, importante proprietà culturale. Una monaca dal volto gigante compare davanti a Minamoto no Yorimitsu e cerca di spegnergli il lume, ma basta uno sguardo di lui per dissuaderla.

Molto interessante è anche l'opera *Dōjōji engi emaki* 道成寺縁起絵巻, in cui sono raffigurate le leggende riguardanti il tempio Dōjōji tratte dallo *Honchō Hokke Genki* 本朝法驗記 (metà XI secolo) e dal *Konjaku monogatari shū* 今昔物語集 (tardo periodo Heian). L'opera, pur essendo artisticamente ingenua nella tecnica e nella composizione, è estremamente rilevante dal punto di vista dei soggetti rappresentati: finalmente negli *emaki* iniziano ad essere dipinti *yōkai* e fantasmi vendicativi non dalla parte perdente bensì quella vincente.

La storia è ambientata nell'agosto 928 (era Enchō) a Masago, un paese nei pressi di Kumano. Un giovane monaco di bell'aspetto, una notte durante un pellegrinaggio a Kumano, si ferma a riposare in un ostello. La proprietaria dell'ostello si innamora di lui a prima vista e durante la notte cerca di avvicinarlo per approfondire la conoscenza. Il giovane monaco, stupefatto cerca di allontanarla. Poiché lei non demorde lui le racconta di aver promesso di non cedere alle distrazioni durante il pellegrinaggio e, con la falsa promessa che avrebbe fatto ritorno dopo qualche giorno non appena lo avesse terminato, convince la donna ad aspettare. Passato qualche giorno l'impaziente donna inizia a chiedere ai passanti cosa ne fosse stato del giovane monaco, e le viene così raccontato che lui se ne era già andato: realizza così di essere stata imbrogliata e parte all'inseguimento del monaco. Il monaco, inseguito dalla donna, attraversa il fiume Hidakagawa su una barca e, giunto sull'altra sponda, fa promettere al traghettatore che non l'avrebbe mai traghettata. La donna, alla quale viene impedito così di attraversare il fiume in barca, si trasforma in un enorme serpente (*orochi* 大蛇) e riprende l'inseguimento. Il giovane monaco nel frattempo chiede aiuto ai monaci del tempio Dōjōji,

i quali lo spingono a nascondersi all'interno di una campana. Tuttavia alla fine il serpente trova il suo nascondiglio e, sputando fuoco dalla bocca, lo uccide.

La figura della donna in seguito alla trasformazione ha contemporaneamente le fattezze di serpente/drago (corpo, corna) e quelle di un demone (testa, volto). Il passaggio della donna è da essere umano a serpente/*yōkai*. Perciò anche qui viene dato rilievo individualmente alla figura dello *yōkai*.



Fig. 30, *Dōjōji Engi emaki*, inchiostro e colore su pergamena, due rotoli, periodo Muromachi, tempio Dōjōji, Hidakagawa. Il giovane monaco promette alla donna di tornare.



Fig. 31, *Dōjōji Engi Emaki*, inchiostro e colore su pergamena, due rotoli, periodo Muromachi, tempio Dōjōji, Hidakagawa. La donna si trasforma in un serpente e attraversa il fiume.



Fig. 32, *Dōjōji Engi Emaki*, inchiostro e colore su pergamena, due rotoli, periodo Muromachi, tempio Dōjōji, Hidakagawa. Il monaco, con l'aiuto dei monaci del tempio Dōjōji, si nasconde dentro ad una campana del tempio.

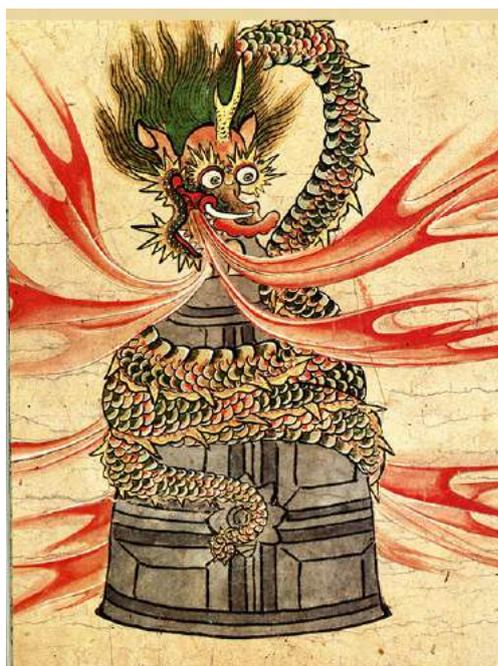


Fig. 33, *Dōjōji Engi Emaki*, inchiostro e colore su pergamena, due rotoli, periodo Muromachi, tempio Dōjōji, Hidakagawa. La donna serpente trova il monaco e lo brucia vivo.



Fig. 34, *Dōjōji Engi Emaki*, inchiostro e colore su pergamena, due rotoli, periodo Muromachi, tempio Dōjōji, Hidakagawa. I monaci del tempio ritrovano il corpo del giovane monaco.

Man mano che il tempo passa le opere *yōkaiga* aumentano e, oltre a diventare sempre più varie, si concentrano sempre più sulle figure degli *yōkai* in quanto esseri individuali. È a questo punto che compaiono gli *emonogatari* in cui anche gli oggetti si trasformano in creature soprannaturali: nascono i cosiddetti *tsukumogami* 付喪神. Gli *tsukumogami* sono degli *yōkai* che originariamente erano dei semplici oggetti. In passato, grazie all'influenza delle credenze animistiche secondo cui in ogni cosa è presente un'anima, si credeva che passati i cent'anni oppure dopo esser stati abbandonati dai propri padroni gli oggetti finissero per acquisire vita propria; si ritiene che l'immagine di *yōkai* che è giunta sino a noi sia nata grazie all'influsso del culto dello *tsukumogami*. Gli *tsukumogami* in letteratura comparivano già in epoche precedenti in opere come *Konjaku monogatari shū*; diversamente nelle opere d'arte precedenti al periodo Kamakura si trovavano per lo più demoni, *tengu* e *yōkai* legati a fenomeni naturali.

Solo verso la fine del periodo Kamakura si possono osservare gli *tsukumogami* nelle opere d'arte.<sup>45</sup> Una delle più importanti è lo *Tsukumogami emaki* 付喪神絵巻 del tempio Sōfukuji<sup>46</sup>, appartenente al genere *otogizōshi*. È bene precisare che nonostante la diffusione della figura dello *tsukumogami* sia dovuta a quest'opera, non è stata la prima in cui fossero stati rappresentati. Infatti rappresentazioni di *tsukumogami* sono state trovate anche nei precedentemente citati *Tsuchigumo zōshi* e *Fudō riyaku engi emaki*, entrambi di epoca precedente rispetto allo *Tsukumogami emaki*. Per esempio, in

<sup>45</sup> Kondō, Masaki, Iwai Hiromi (a cura di), *Nihon no yōkai*, Kawade shobō shinsha, 1990, p. 35.

<sup>46</sup> Sōfukuji 崇福寺: tempio della scuola Rinzai nella città di Gifu, prefettura di Gifu.

*Tsuchigumo zōshi* compaiono davanti a Yorimitsu all'interno della casa abbandonata uno *tsukumogami* dall'aspetto di un *tsuzurabako* (cesto in vimini utilizzato per riporvi gli abiti) così come uno *tsunodarai* (recipiente rotondo con quattro escrescenze a forma di corno usato principalmente per lavarsi le mani, fare i gargarismi, ecc.) con la bocca spalancata.<sup>47</sup>

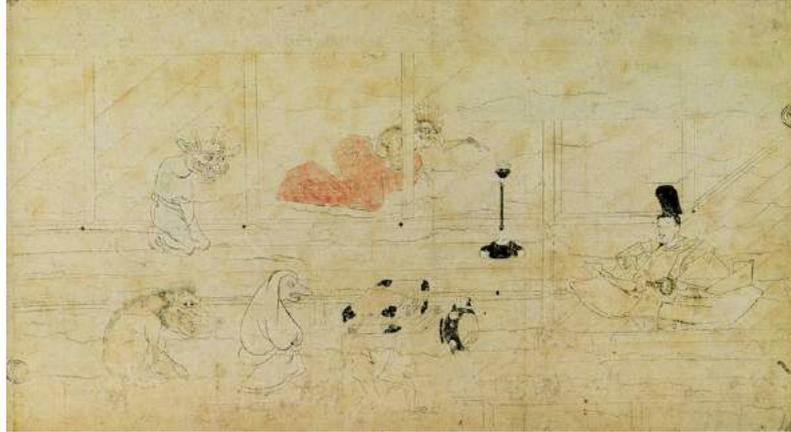


Fig. 35, Attribuito a Tosa Nagataka, *Tsuchigumo zōshi*, inchiostro e colore su pergamena, prima metà XIV secolo, Tōkyō national museum, importante proprietà culturale. In basso al centro è possibile vedere i due *tsukumogami*, quello dall'aspetto di uno *tsunodarai* a destra e quello di uno *tsuzurabako* a sinistra.

Fra le creature rappresentate nel *Fudō riyaku engi emaki* a pagina 26 (Fig. 24) troviamo due demoni dall'aspetto di *tsukumogami*. Nella scena in cui Shōkū prega per la guarigione del maestro, davanti all'altare possiamo vedere cinque creature rappresentanti la malattia: due di esse assomigliano a dei contenitori, rispettivamente uno dalla testa a forma di *tsunodarai* e una ciotola pelosa. Nonostante la figura dello *tsukumogami* si sia perciò diffusa con lo *Tsukumogami emaki* è bene tenere a mente che queste opere probabilmente ne sono state i precursori<sup>48</sup>.

Per quanto riguarda la trama, nello *Tsukumogami emaki* si narra di come degli oggetti gettati in occasione delle pulizie per l'anno nuovo<sup>49</sup> inizino a serbare rancore nei

<sup>47</sup> Noriko T. Reider, "Tsuchigumo sōshi...", cit., p. 58.

<sup>48</sup> Noriko T. Reider, "Animating objects, Tsukumogami ki and the Medieval illustration of Shingon Truth", *Japanese Journal of Religious Studies*, vol. 36/2, 2009, p. 249-250.

<sup>49</sup> *Susuharai* 煤払い: la gente dell'epoca credeva che gli oggetti, superati i cento anni, sarebbero diventati degli *tsukumogami*, ottenendo un'anima e la capacità di trasformarsi; per questo si era diffusa l'usanza di buttare gli oggetti al novantanovesimo anno. Nell'opera *Tsukumogami emaki* tuttavia è proprio questa

confronti degli esseri umani e finiscano col trasformarsi negli *tsukumogami*. Gli *tsukumogami* sono divisi in due categorie: da una parte troviamo quelli pacifici sotto la guida di Ichiren Shōnin (che qui originariamente è un rosario buddhista), dall'altra troviamo quelli che serbano ancora rancore nei confronti degli esseri umani che li hanno abbandonati e perciò meditano vendetta (capeggiati da una pergamena di letteratura classica). A causa delle perenni lotte fra le due fazioni gli esseri umani vengono a conoscenza dell'esistenza degli *tsukumogami*: quelli vendicativi verranno sconfitti da Gohōdōji. In seguito gli *tsukumogami* rimasti decidono di diventare seguaci del buddhismo Shingon del tempio Tōji sotto la guida di Ichiren Shōnin; il racconto si chiude con la morte degli stessi dopo che avranno finalmente raggiunto l'illuminazione.

Molto interessante è il concetto che ritroviamo in questo racconto, *Sōmoku Kokudo Shikkai Jōbutsu* 草木国土悉皆成仏<sup>50</sup>, secondo il quale anche gli oggetti, pentitisi delle proprie azioni, possono intraprendere la via del buddhismo. Il testo, coerentemente con la nozione del *Sokushin jōbutsu* 即身成仏, “raggiungere la buddhità in questo corpo”, enfatizza come gli insegnamenti del buddhismo Shingon permettano anche agli oggetti di raggiungere la buddhità<sup>51</sup>. Si pensa che l'opera possa essere stata utilizzata dal buddhismo Shingon per promuovere la dottrina.



Fig. 36, *Tsukumogami emaki* - Assemblea di *tsukumogami*, inchiostro e colore su pergamena, due rotoli, XVI secolo, magazzino del Sōfukuji, Gifu, importante proprietà culturale. Lo *Tsukumogami emaki* del Sōfukuji è il più antico esistente.

mancanza di rispetto a scatenare l'ira degli oggetti, innescandone così la trasformazione (Komatsu Kazuhiko, *Nihon yōkai ibunroku*, Kōdansha gakujutsu bunko, Tōkyō, 2007, p. 170).

<sup>50</sup> “Tutte le cose hanno la natura del Buddha” (*Buritanica kokusai daihyakka jiten*, 2009).

<sup>51</sup> Noriko T. Reider, “Animating objects...”, cit., p. 232-233, 241.



Fig. 37, *Tsukumogami emaki*, inchiostro e colore su pergamena, due rotoli, XVI secolo, magazzino del Sōfukuji, Gifu, importante proprietà culturale.

Una certa influenza sullo *Tsukumogami emaki* (in particolar modo dal punto di vista dell'attenzione riservata al buddhismo) è attribuita allo *Zegaibō ekotoba*: la scena in cui gli *tsukumogami* vengono sconfitti tramite formule magiche buddhiste ricorda molto l'episodio della sconfitta di Zegaibō.

L'opera, oltre a essere un elogio al buddhismo Shingon, è anche un invito a valorizzare gli oggetti all'interno di una società in avanzamento economico e commerciale in cui le persone iniziavano a possedere sempre più oggetti e quindi a perdere di vista il loro valore: i monaci Shingon ne beneficiarono svolgendo cerimonie per placare gli spiriti dei potenziali *tsukumogami*, espandendo così anche la propria cerchia di seguaci. Come suggerisce Komatsu, oltre al buddhismo Shingon, lo sviluppo degli *tsukumogami* durante il periodo medievale potrebbe essere collegato anche allo sviluppo industriale e commerciale. Secondo Komatsu in questo periodo la gente, a causa della massiccia produzione di oggetti, si sarebbe in qualche modo allontanata dall'ambiente naturale e come conseguenza avrebbe iniziato a credere che questi oggetti, se non trattati con il dovuto rispetto, avrebbero potuto prender vita e esigere vendetta.<sup>52</sup> Anche questa teoria è estremamente rilevante dal punto di vista del cambiamento nelle modalità di fruizione delle opere *yōkaiga* (da religiose a intrattenimento) perché, ancora una volta, permette di osservare come i cambiamenti sociali dell'epoca abbiano avuto un impatto su di esse.

Finalmente in periodo Muromachi (室町時代, 1336-1573) assistiamo alla comparsa del primo vero e proprio *yōkai emaki*: il più antico esistente è lo *hyakki yagyō*

---

<sup>52</sup> Komatsu Kazuhiko, *Hyōrei shinkōron: yōkai kenkyū e no kokoromi*, Arina shobō, Tōkyō, 1986, p. 244.

*emaki* 百鬼夜行絵巻 del tempio Shinjuan 真珠庵. Questo esemplare di *hyakki yagyō emaki*, attribuito a Tosa Mitsunobu (anche se ora si ritiene che questa attribuzione sia infondata), è un'opera dotata di forte originalità, dalla composizione accattivante, le cui figure sembrano quasi delle caricature. A differenza degli altri *emaki monogatari* non viene messo in scena nessun racconto e non è affiancato dalle sezioni di testo che solitamente spiegano cosa sta succedendo.



Fig. 38, Attribuito a Tosa Mitsunobu, *Hyakki yagyō emaki*, inchiostro e colore su pergamena, XVI secolo, magazzino del tempio Shinjuan, Kyōto, importante proprietà culturale. Il più antico esempio di *Hyakki yagyō emaki* e quello di più alto valore artistico, ha avuto un grandissimo impatto sugli *yōkaiga* delle epoche seguenti. In questa sezione dell'*emaki* il demone rosso *akaoni* 赤鬼 corre tenendo in testa il coperchio di una scodella. Da destra verso sinistra lo seguono uno *yōkai* dall'aspetto di un *chinsu* (鎮子, pesi ornamentali usati per impedire alle tende e simili di spostarsi col vento), uno con un gong sulla testa (*kaneyōkai* 鉦妖怪), uno col becco affilato e dalla forma strana che ha legati in testa sei rotoli *emaki*; subito alla sua destra uno *yōkai* dall'aspetto di un tacchino indossa delle vesti verdi. Tutti gli *yōkai* sono ritratti con grande minuzia nei dettagli.

Quest'opera ha un grande valore storico poiché è da essa che nasce lo *yōkai* in senso moderno, spaventoso ma al contempo divertente e familiare, andando così a creare quell'immagine che ritroveremo nelle stampe *ukiyo-e* di periodo Edo. In precedenza invece gli *yōkai* erano stati semplicemente l'espressione delle paure della gente e non racchiudevano in sé alcuna sfumatura umoristica. Questo cambiamento è avvenuto anche

grazie al fatto che oltre la metà degli *yōkai* rappresentati nello *Hyakki yagyō emaki* sono degli *tsukumogami* provenienti dallo *Tsukumogami emaki*: da destra a sinistra si vedono scorrere su una linea senza base d'appoggio né sfondo (stile che diventerà lo standard degli *Hyakki yagyō emaki*) vari tipi di oggetti, sia religiosi che di uso quotidiano: un ombrello, delle forbici, un liuto, un rotolo di pergamena e molti altri. Erano perciò rappresentati oggetti familiari e a cui le persone erano affezionate o abituate, e che inevitabilmente finirono per trasmetter loro un senso di familiarità, divenendo così umoristiche. Secondo Komatsu<sup>53</sup>, questo senso di familiarità umoristico deriva dal fatto che lo *Hyakki yagyō emaki* sia una copia della società umana.

Lo studioso Higashino<sup>54</sup> ha formulato varie ipotesi sul perché ci sia un numero così grande di *tsukumogami* all'interno dello *Hyakki yagyō emaki*. Ad esempio ha ipotizzato che sia per esprimere in senso umoristico la propria reazione a quei tempi turbolenti in cui si era creata confusione fra le classi sociali, resa nell'opera dalla mescolanza di oggetti appartenenti ad aristocratici, monaci, guerrieri e gente comune. Ha inoltre ipotizzato che l'artista possa essere stato ispirato dalle storie di quell'epoca in cui la gente fuggiva dai massacri portando i propri oggetti sulle spalle. Higashino ha suggerito infine che la predominante presenza di *tsukumogami* potrebbe essere un modo di criticare l'eccessivo attaccamento dei monaci del tempo ai beni materiali. Per quanto interessanti però nessuna di queste interpretazioni può spiegare con certezza quali fossero le intenzioni dell'artista. Qualunque fosse l'intento dell'artista, lo *Hyakki yagyō emaki* dello Shinjuan ebbe un grande impatto sulle opere a venire: verrà per esempio usato come modello da Toriyama Seiken nel suo *Hyakki Tsurezurebukuro*, che a sua volta contribuì a diffondere quell'immagine di *yōkai* fra la gente comune. Nel prossimo capitolo spiegherò più approfonditamente al riguardo.

Oltre agli *tsukumogami*, nello *Hyakki yagyō emaki* vediamo comparire animali e piante trasformati in *yōkai*: in questo caso l'influsso è dovuto all'opera *Chōju jinbutsu giga* 鳥獣人物戯画 (XII-XIII secolo). Il *Chōju jinbutsu giga* è un *emakimono* in quattro rotoli in cui sono raffigurati degli animali che emulano il comportamento della gente. Si tratta di una parodia della società del tempo: l'opera è una satira della vita dei monaci ritratti come animali quali conigli, scimmie e rospi indaffarati a indugiare nel piacere di attività affatto consone ad un monaco. Sono intenti a giocare, danzare, lottare e così via.

---

<sup>53</sup> Komatsu Kazuhiko, *Nihon yōkai irokubun*, cit., p. 173-174.

<sup>54</sup> Higashino Masaaki, *Gurotta no gaka*, Bijutsu shuppansha, Tōkyō, 1965, pp. 190-210.

Il *Chōju jinbutsu giga* è anche famoso per essere considerato il predecessore del *manga*, il fumetto giapponese.



Fig. 39, *Chōju jinbutsu giga*, inchiostro su carta, quattro rotoli, XII-XIII secolo, I-II rotolo: Tōkyō National Museum, III-IV rotolo: tempio Kōzanji, Kyōto, tesoro nazionale. Scena tratta dal primo rotolo. Degli animali si divertono a combattere fra loro.

Originariamente il termine *hyakki yagyō* identificava una credenza di periodo Heian secondo cui nelle città a notte fonda era possibile avvistare orde di demoni e mostri sfilare in parate. Ben presto il termine *hyakki yagyō* venne a significare direttamente “gruppi di demoni e *yōkai* in parata”. Le persone di periodo Heian credevano fermamente nell’esistenza di questo fenomeno e tremavano all’idea di incappare casualmente in una parata di demoni. La presenza di amuleti e altri oggetti apotropaici testimonia come la paura delle persone nei confronti di questo fenomeno fosse effettivamente reale: da periodo Heian fino a medioevo inoltrato la causa di sventure e malattie veniva fatta risalire ai demoni. Vasta è anche la letteratura al riguardo: si sente parlare dello *hyakki yagyō* in opere che vanno da fine periodo Heian fino a periodo Kamakura, in raccolte di storie quali *Konjaku monogatari* 今昔物語集, *Uji shūi monogatari* 宇治拾遺物語, *Ōkagami* 大鏡, *Gōdanshō* 江談抄, *Takaramonoshū* 宝物集, *Kohon setsuwashū* 古本説話集 ecc. Fra i demoni in parata negli *hyakki yagyō* descritti in queste opere tuttavia non ritroviamo oggetti, diversamente dagli *hyakki yagyō* rappresentati in periodo Muromachi.

Inoltre, come spiega Komatsu in *Nihon yōkai ibunroku*,<sup>55</sup> gli *hyakki yagyō* ritrovati in queste storie si distinguono per l'efferata violenza dei demoni, i quali si riunivano per fare feste in cui banchettavano con carne umana. Nello *hyakki yagyō emaki* del tempio Shinjuan questo aspetto va perso: sia l'atmosfera che il carattere stesso dell'opera risultano nel complesso più umoristici che spaventosi.

Al riguardo, è interessante il ritrovamento di alcuni dipinti cinesi della dinastia Yuan (1279-1368) in cui sono raffigurate vere e proprie parate di demoni capeggiate da Zhong Kui (Shōki in giapponese), il cacciatore di demoni. *L'escursione notturna di Zhong Kui* (Yan Hui, 1300 circa, Cleveland Museum of Art) è un esempio di questo tipo d'opera.



Fig. 40, Yan Hui, *The Lantern night excursion of Zhong Kui*, inchiostro su pergamena, fine 1200-inizio 1300, Cleveland Museum of Art. Nella prima immagine vediamo il rotolo intero. Nella seconda il dettaglio dei demoni in processione che trasportano Zhong Kui.

In quest'opera i demoni sono in processione e seguono Zhong Kui, trasportato in spalla da tre demoni. È interessante notare come i demoni risultino più divertenti che spaventosi. Opere del genere, prodotte in Cina già a partire del X secolo, suggeriscono che lo *hyakki yagyō* potrebbe essere stato copiato dal modello cinese (seppur nella versione giapponese non sia presente Shōki e in quella cinese non vi siano mostri dalla parvenza di oggetti) e soprattutto che anche la comicità nell'arte potrebbe essere stata

---

<sup>55</sup> Komatsu Kazuhiko, *Nihon yōkai ibunroku*, Kōdansha gakujutsu bunko, Tōkyō, 2007, p. 167.

assorbita dalla Cina. Non vi è alcuna prova al riguardo, per quanto interessanti tali ipotesi restano perciò delle mere teorie.

Oltre allo *Hyakki yagyō emaki* dello Shinjuan, esistono altri esempi molto famosi: sono lo *Hyakki no zu* 百鬼ノ図 (attribuito a Tosa Mitsunobu, XVII secolo) e lo *Hyakki yagyō emaki* (XVIII secolo). A differenza dell'opera più antica però queste due sono più vicine alla concezione di *yōkai* dei nostri tempi: infatti nei discendenti dell'opera originale troviamo molti più *yōkai* con forme di animali e mostri marini e piante (questo in particolare grazie all'influsso del *Chōju jinbutsu giga*). Nasce così una forma di *Hyakki yagyō zu* più ricca e varia nella tipologia di *yōkai* in esso raffigurata.



Fig. 41, Attribuito a Tosa Yoshimitsu, *Hyakki no zu*, colore su pergamena, primo periodo Edo, International Research Center for Japanese Studies, Kyōto. Dalla presenza di animali, dalla somiglianza degli stessi con quelli raffigurati nel *Chōju jinbutsu giga* e dal fatto che la forma degli *yōkai* ricorda vagamente quella degli *emakimono* di periodo medievale si deduce che l'originale da cui è tratta quest'opera risale al periodo Muromachi.



Fig. 42, *Hyakki yagyō emaki*, colore su pergamena, seconda metà periodo Edo, Kyōto University of Art. A giudicare dai molti animali raffigurati, dai costumi degli *yōkai* e dalla tipologia di danze e balli raffigurati si deduce che questa opera si ispira ad un'opera risalente al periodo Muromachi. La tipologia di *yōkai* è molto varia grazie all'influsso del *Chōju jibutsu giga*.

Per riassumere quanto spiegato in questo capitolo, prima del medioevo le opere raffiguranti *yōkai* erano intimamente connesse alla religione e gli *yōkai* erano visti come qualcosa di distante, di minaccioso. Con l'inizio del medioevo le opere *yōkaiga*, pur non essendo ancora a scopo di intrattenimento, procederanno verso una trasformazione: abbiamo esaminato come in *Dōjōji Engi emaki*, *Tsuchigumo zōshi* ecc. gli *yōkai* abbiano gradualmente acquisito rilevanza come individui, sviluppando una caratterizzazione propria. Abbiamo osservato la nascita della figura dello *tsukumogami*. Abbiamo inoltre esaminato come le opere, nonostante fossero ancora interconnesse alla religione, lo fossero più per scopi di lucro che non meramente religiosi (si veda per esempio l'ipotesi secondo cui lo *Tsukumogami emaki* fu usato per promuovere il buddhismo Shingon). Questa trasformazione raggiunse il culmine con lo *Hyakki yagyō emaki*, quando gli *yōkai/tsukumogami* ormai non suscitavano più tanta paura quanto un senso di familiarità e una certa dose di umorismo. Questo senso di familiarità si sviluppò in particolar modo per mezzo del culto dello *tsukumogami* e al *Chōju jinbutsu giga*, grazie a cui le persone iniziarono a non provare solo un senso di terrore e timore nei confronti degli *yōkai*, bensì a ritenerli in qualche modo divertenti. Lo *yōkaiga* inizierà così a infiltrarsi sempre più fra le masse e a perdere la propria connessione con l'ambiente religioso, per poi arrivare a perdere totalmente questa connotazione in periodo Edo.

Nel prossimo capitolo esporrò come in periodo Edo, anche grazie al progresso scientifico, il timore nei confronti degli *yōkai* svanirà e ciononostante sarà fiorente la rappresentazione nell'arte. Gli *yōkai* inizieranno ad essere categorizzati e otterranno un

nome proprio. La precedentemente fiorente figura degli *tsukumogami* perderà inizialmente importanza in favore delle raffigurazioni di fantasmi *yūreiga* 幽霊画 (prima fra tutti la lanterna cinese di Oiwa), per poi ricomparire all'interno dell'*ukiyoe*. In generale, gli *yōkaiga* e gli *yōkai* diventeranno definitivamente un oggetto di intrattenimento delle masse, talvolta anche utilizzato per fare satira sociale e politica: avverrà finalmente quello che gli antropologi definiscono lo *yōkai* boom.

## Capitolo 4 - Il periodo Edo - *Yōkai* come oggetto d'intrattenimento

### 4.1 Introduzione

Come abbiamo osservato nei capitoli precedenti, in passato gli *yōkai* erano fuori dal controllo degli esseri umani, emblema della natura incontrollabile e proprio per questo oggetto di terrore. Prima del periodo Edo chi si trovasse all'aperto di notte nel buio più totale, non potendo più contare sulla vista, perdeva la capacità di pensare razionalmente: è naturale e comprensibile che l'immaginazione prendesse il sopravvento. Considerando inoltre che in questo periodo le conoscenze scientifiche erano ancora scarse e poco diffuse, non è difficile capire come l'immaginazione della gente a volte creasse delle chimere, dei mostri, in reazione a quella paura istintiva. Quei mostri per loro erano reali<sup>56</sup>. In una realtà del genere in cui i mostri, in altre parole gli *yōkai*, sono considerati qualcosa di vero e da temere diventa facile giustificarne il legame con la sfera religiosa, poiché questa aiutava a proteggersene, ne metteva in guardia e, qualche volta, finiva per utilizzarli per il proprio profitto economico.

Gli *yōkai* nelle opere che ho preso in esame finora sono delle creature che si oppongono agli uomini, che recano loro danni, che incutono terrore. Particolarmente significativa è quella tipologia di opere in cui c'è un protagonista, tipicamente un eroe, che sconfigge uno *yōkai* (come ad esempio l'*Ōeyama ekotoba* o lo *Tsuchigumo zōshi*). Questa tipologia di opere è presente anche in periodo Edo, seppur con qualche variazione. Tuttavia, che sia da sconfiggere o meno, lo *yōkai* rimane qualcosa di spaventoso. In periodo Muromachi abbiamo osservato l'inizio di un cambiamento nel modo di vedere gli *yōkai* grazie all'opera *Tsukumogami emaki* e ancora più allo *Hyakki yagyō emaki*, in cui gli *yōkai* iniziano a trasmettere un senso di familiarità grazie alla figura dello *tsukumogami* (oggetti divenuti *yōkai* a causa del rancore che provavano nei confronti dei proprietari).

Tuttavia in periodo Edo le cose cambieranno: il periodo Edo (o periodo Tokugawa con riferimento al dominio dello shogunato Tokugawa - 1603-1868) iniziò il 24 marzo 1603 e vide una crescita economica senza precedenti, ordine sociale, isolamento dall'estero e relativa crescita della popolazione. In un clima così favorevole era naturale che il Giappone maturasse culturalmente e che le arti e la cultura prosperassero rigogliose.

---

<sup>56</sup> Kyōgoku Natsuhiko, Tada Katsumi, *Yōkai zukan*, Kokusho kankōkai, Tōkyō, 2000, pp. 6-7.

Verranno importate e diffuse anche nuove conoscenze scientifiche che faranno capire che gran parte dei mostri temuti in passato erano solo frutto dell'immaginazione: ciò farà per la prima volta sentire l'uomo in una posizione di superiorità rispetto alla natura. Se consideriamo inoltre che molte delle persone che vivevano nelle campagne si trasferirono nelle città per lavorare possiamo capire come fu possibile che gli *yōkai* non suscitassero più quel senso di terrore che riuscivano a trasmettere in precedenza. La visione che gli uomini hanno degli *yōkai* cambierà radicalmente: gli *yōkai* perdono il legame con la realtà e proprio per questo diventano comici. La tradizione dello *yōkai* in periodo Edo non va persa, ma si trasforma: ora non sono più visti come creature spaventose e temibili ed è proprio questo a permetterne la diffusione di massa come oggetto d'intrattenimento.

Nei capitoli precedenti ho esaminato il processo che ha condotto a questo cambiamento; ora cercherò di chiarire in che modo le opere *yōkaiga* siano diventate una forma di divertimento e come sia stata possibile la nascita una vera e propria cultura *yōkai* di massa.

#### 4.2 *Yōkai zukan e kibyōshi*

In periodo Edo il centro culturale si trasferì da Kyōto a Edo<sup>57</sup>, innescando lo sviluppo di una vera e propria cultura creata dai cosiddetti *edokko*<sup>58</sup>, portata avanti in particolare dagli intellettuali fra i *chōnin* e i *bushi* dell'epoca. È proprio nel XVIII secolo, e in particolare nella seconda metà del secolo, che avverrà la definitiva trasformazione degli *yōkai* da oggetto di paura a oggetto di divertimento. In questo periodo la visione del mondo, e con essa degli *yōkai*, cambierà: sotto il governo del quinto *shōgun* Tokugawa Tsunayoshi 徳川綱吉 fu dato stimolo alla cultura in diversi ambiti e si diffusero in seguito alla riforma dell'era Kyōhō<sup>59</sup> le scienze naturali *Hakubutsukgaku* 博物学 e in particolare la dottrina dello *Honzōgaku* 本草学<sup>60</sup>. Uno degli scopi di queste discipline era raccogliere, elencare ed archiviare in opere enciclopediche (quali ad esempio il

---

<sup>57</sup> Antico nome di Tōkyō.

<sup>58</sup> *Edokko* 江戸っ子: gente nata e cresciuta a Edo. Termine utilizzato con orgoglio dalla gente del periodo per autodefinirsi (*Shōgakukan daijisen*, 2012).

<sup>59</sup> Riforme Kyōhō 享保改革 (1716-1745): serie di riforme ad opera dello *shōgun* Tokugawa Yoshimune volte a migliorare la situazione economica. In particolare furono fatti vari sondaggi in tutto il paese e il divieto di importazione di libri stranieri venne ammorbidito; tutto questo preparerà il terreno fertile su cui attecchiranno la dottrina dello *Honzōgaku* e le scienze naturali.

<sup>60</sup> *Honzōgaku* 本草学: antica disciplina cinese in cui si studiavano le piante a scopo terapeutico (*Shōgakukan daijisen*, 2012).

*Mitatebanzuke* 見立番付 e il *Meibutsu hyōbanki* 名物評判記) ogni cosa vivente e non (animali, piante e pietre ecc.); molte erano corredate da immagini. È più corretto dire che più che le dottrine in sé in Giappone attecchì quella visione sistematica del mondo che le caratterizzava. Questa nuova visione del mondo si estese in molti ambiti. Nacquero delle esposizioni di oggetti rari, dette *yakuhinkai* 薬品会 e in particolare i *chinbutsu jaya* 珍物茶屋, delle case da tè dove ci si riuniva per osservare creature e oggetti curiosi. L'interesse per i compendi e le enciclopedie crebbe esponenzialmente e i cosiddetti *zukan* 図鑑 (“enciclopedia”) iniziarono ad essere prodotti in gran numero.

In particolare nell'enciclopedia *Wakan sansai zukai* 和漢三才図会 furono compresi anche gli *yōkai*, in un confronto di quelli giapponesi con quelli cinesi, con tanto di spiegazione corredata. Questo attirò la curiosità della gente, la quale per la prima volta osservò gli *yōkai* da un punto di vista più scientifico. Nacque così l'idea di categorizzare schematicamente gli *yōkai* in maniera enciclopedica: è la comparsa degli *yōkai zukan*. Con essi il pensiero scientifico diviene una forma di intrattenimento. Si può trovare un primo esempio di *zukan* raffigurante esseri misteriosi nei manuali medici che raccoglievano alcune creature dannose alla salute dell'uomo, tuttavia non li si può propriamente definire degli *yōkai zukan*. Le creature in essi raffigurate, a differenza degli *yōkai*, erano considerate degli esseri reali. Vediamo ad esempio lo *Harikikigaki* 針聞書 di Ibaraki Gengyō 茨城元行 (1568).



Fig. 43, Ibaraki Gengyō, *Harikikigaki*, inchiostro e colore su carta, 1568, Kyūshū National Museum. Manuale d'istruzioni per agopunturisti. Sono categorizzati vari insetti e parassiti considerati la causa di malattie. Nonostante queste creature per definizione non possano essere definite *yōkai* è palese la somiglianza; questo manuale è la prova della tendenza ad attribuire la colpa di mali fisici sconosciuti agli *yōkai*, così come in precedenza erano ritenuti colpevoli di quei fenomeni naturali incompresi. Le creature rappresentate nel complesso risultano amene e, nonostante siano la causa di malattie, affatto odiose.

Il ruolo fondamentale per quanto riguarda la nascita dei veri *yōkai zukan*, e di conseguenza nella nascita dello *yōkaiga*, verrà svolto da Toriyama Sekien 鳥山石燕 (1712-1788), il quale avrà una grande influenza sugli artisti a venire. Toriyama Sekien,

appartenente alla scuola Kanō<sup>61</sup>, fu un artista famoso soprattutto per le opere sui racconti popolari giapponesi. Appassionato di *yōkai*, nelle sue opere enfatizza la loro natura strana e curiosa più che il loro lato spaventoso. Questo avviene grazie a battute, giochi di parole creativi e riferimenti ad antiche leggende.

È generalmente riconosciuto che lo stile e l'immagine odierna degli *yōkai* sia nata a partire dalle sue opere.<sup>62</sup> Estremamente rilevante è la struttura delle opere stesse: gli *yōkai* compaiono uno per pagina, corredati da nome e raffigurazione in uno stile enciclopedico; nascono i veri e propri *yōkai zukan*. Questo è emblema della diversa concezione che ora la gente ha degli *yōkai*. Gli *yōkai*, non più temuti come un tempo, vengono sistematizzati negli *yōkai zukan* e osservati con uno sguardo più scientifico.

Le opere principali di Sekien sono:

*Gazu hyakki yagyō* 画図百鬼夜行, *La parata notturna illustrata dei Cento demoni* (1776, basata sullo *Hyakki yagyō emaki* di periodo Muromachi) con cui otterrà definitivamente lo status di maestro di opere *yōkai*. Qui gli *yōkai* non sono raffigurati tutti assieme bensì uno ad uno, corredati da nome e talvolta breve spiegazione, dando vita ad una specie di enciclopedia sugli *yōkai* definita *yōkai gashū* 妖怪画集.



Fig. 44, Toriyama Sekien, *Gazu hyakki yagyō*, inchiostro su carta, 1776, Kawasaki municipal museum. In quest'opera è raffigurato uno *yōkai* per pagina, con nome e spiegazione delle caratteristiche.

<sup>61</sup> Scuola Kanō: scuola pittorica fondata da Kanō Masanobu in periodo Muromachi, il cui stile pittorico consisteva in un sincretismo della pittura monocroma cinese e dello stile *yamatōe* (*Buritanica kokusai daihyakka jiten*, 2009).

<sup>62</sup> Yasumura Toshinobu (a cura di), *Nihon no daiyōkai*, Takarajimasha, Tōkyō, 2016, p. 33.



Fig. 45, Toriyama Sekien, *Gazu hyakki yagyō*, inchiostro su carta, 1776, Kawasaki municipal museum. In questa pagina è raffigurato lo *yōkai yamauba* 山姥, letteralmente “donna della montagna”. La leggenda narra che questo mostro visse da solo nelle montagne e offrì ospitalità agli ignari viaggiatori per poi assalirli e mangiarli una volta che questi si fossero addormentati.

*Konjaku hyakki shū* 今昔百鬼拾遺, *Supplemento ai cento demoni del presente e del passato* (1781); rispetto alle due opere precedenti vediamo che in questo libro le spiegazioni di ogni singolo *yōkai* sono molto estese: questo è emblematico dell’aumento di interesse della gente per gli *yōkai*. Nonostante non siano utilizzati colori, nel complesso l’opera risulta più tridimensionale delle precedenti grazie all’utilizzo di varie sfumature del nero.

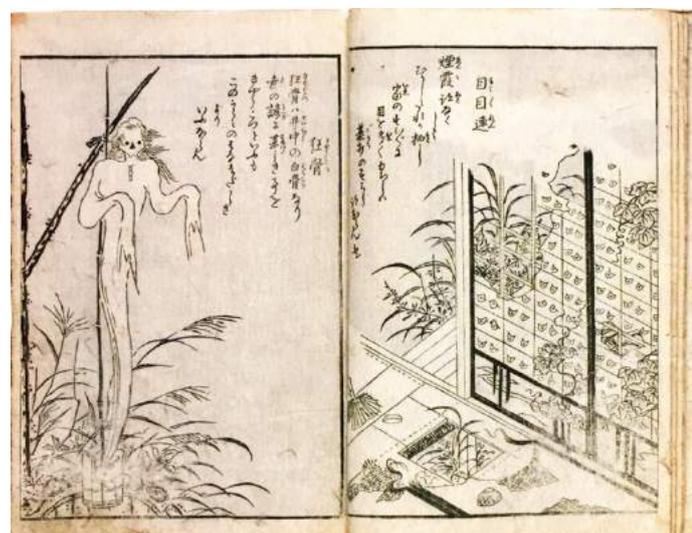


Fig. 46, Toriyama Sekien, *Konjaku hyakki shū*, inchiostro su carta, 1781, Kawasaki municipal museum.

*Gazu hyakki tsurezurebukuro* 画図百器徒然袋, *La borsa illustrata dei cento demoni casuali* (1784). Come si intuisce dall'utilizzo del termine “hyakki” per il titolo, in quest'opera ritroviamo molti *yōkai tsukumogami* di vari tipi. Qui gli *tsukumogami* non emanano alcun senso di grottesco e paura, al contrario si avvicinano molto a ciò che in giapponese moderno verrebbe definito “kawaii”, letteralmente “carino, grazioso”.



Fig. 47, Toriyama Sekien, *Gazu hyakki tsurezurebukuro*, inchiostro su carta, 1784, Kawasaki municipal museum. In quest'opera sono raffigurati molti *yōkai* creati da Toriyama Seiken stesso basandosi sugli *tsukumogami* dello *Hyakki yagyō emaki*. Il titolo è ispirato allo *Tsurezuregusa* 徒然草 di Yoshida Kenkō 吉田兼好<sup>63</sup>.

Fig. 48, Toriyama Sekien, *Gazu hyakki tsurezurebukuro*, inchiostro su carta, 1784, Kawasaki municipal museum. In questa pagina possiamo osservare lo *tsukumogami* di un *biwa*, un tradizionale strumento giapponese a corde.



<sup>63</sup> *Tsurezuregusa* (scritto da Yoshida Kenkō): tradotta in italiano “Ore d’ozio”, quest’opera è una raccolta di periodo Kamakura composta da duecentoquarantatré versi in prosa in cui vengono trattati gli argomenti più vari: il senso di impermanenza della vita, il buddhismo, considerazioni sulla natura, ecc. (*Buritanica kokusai daihyakka jiten*, 2009).

Un'altra opera importante di Sekien è *Konjaku gazu zoku hyakki* 今昔画図続百鬼, *Cento demoni del presente e del passato illustrati* del 1779. Nelle sue opere compaiono circa centocinquanta tipi di *yōkai* diversi: alcuni provengono dalla tradizione artistica o dalla letteratura, altri sono nuovi. È interessante notare come i fenomeni naturali vengano presentati in qualità di *yōkai* e come gli *yūrei* compaiano già in queste opere (per gli *yūrei* vedere il paragrafo 4.3).

Il punto di forza di queste opere fu il formato *hanpon* 版本<sup>64</sup>: erano infatti di facile riproduzione e a basso costo, perciò fu possibile la diffusione fra le masse. Questo diede vita ad un vero e proprio *yōkai* boom, sia per quanto riguarda l'arte che i racconti e il teatro. In questo modo, Toriyama Sekien contribuì alla standardizzazione dell'immagine degli *yōkai* e alla loro diffusione fra la gente comune. Nelle epoche precedenti gli *yōkai* della tradizione orale non avevano una forma definita, ma con Toriyama Sekien acquisiscono finalmente un nome e determinate caratteristiche stabilite che rimarranno invariate anche negli anni a venire; gli *yōkai* creati da Toriyama Sekien sono giunti sino a noi invariati.

Oltre alle opere appena osservate, uno degli esempi più significativi di questo genere è l'*emakimono Hyakkai zukan* 百怪図鑑 di Sawaki Sūshi 佐脇嵩之 (1707-1772), da cui si ritiene che Toriyama Sekien stesso abbia preso spunto. Nel creare quest'opera, in cui compaiono trenta *yōkai*, Sūshi avrebbe a sua volta imitato un'opera di periodo Muromachi dell'artista Kanō Motonobu.



Fig. 49, Sawaki Sūshi, *Hyakkai zukan*, *yamauba*, inchiostro e colore su carta, 1737, Fukuoka City Museum. Fra i *bakemono tsukushi emaki* questo è il più antico. In quest'opera dall'elevato valore artistico vengono presentati trenta *yōkai* con una raffigurazione affiancata dal nome; sono rappresentati anche fenomeni naturali e *yūrei*.

<sup>64</sup> *Hanpon* 版本: libro stampato con la tecnica della xilografia (*Shōgakukan daijisen*, 2012).



Fig. 50, Sawaki Sūshi, *Hyakkai zukan*, *yuki onna*, inchiostro e colore su carta, 1737, Fukuoka City Museum. *Yōkai* dall'aspetto di una bellissima donna che secondo la leggenda appare nei luoghi innevati.

Altri esempi di *yōkai zukan* a seguire.



51, Murata Ryūtei, *Hyakki emaki*, inchiostro e colore su carta, 1764, Libreria Ōya. In questo *zukan* sono stati copiati gli *yōkai* dello *Hyakkai zukan* di Sawaki Sūshi con qualche piccola variazione. Nell'immagine a destra è raffigurato un *kappa* e a sinistra uno *yamawaro* (uno *yōkai* dall'aspetto di un bambino, con la testa coperta da lunghi capelli bruni ed un occhio solo).



Fig. 52, Oda Gōchō, *Hyakki yagyō zukan*, inchiostro e colore su carta, 1832, Biblioteca Matsu, Yatsushiroshi. Nella prima parte del rotolo ci sono delle persone riunite alla luce di una lampada, intente nella narrazione dello *hyaku monogatari*: gli *yōkai* che compaiono in seguito sono tutti mostri tratti dai quei racconti. Gli *yōkai* sono rappresentati in stile *zukan*; in particolare alcuni, come quelli della terza immagine, hanno uno stile altamente umoristico. Nella seconda immagine si può osservare da destra un *keippai* (meglio noto come *otoroshi*, questo *yōkai* è caratterizzato da una testa coperta da molti capelli con una strana frangia centrale rialzata rispetto al volto) e un *mumashika* (testa di cavallo su corpo di cervo). Nella terza immagine vediamo da destra un *kinakobō* (lo *yōkai* del *kinako* 黄粉, farina di soia) e un *ao nyōbō* (letteralmente “donna blu”, uno *yōkai* dall’aspetto di un’antica nobildonna, con volto bianco e denti neri).

Un grande contributo alla popolarizzazione degli *yōkai* in quanto mezzo di intrattenimento verrà anche dai *kibyōshi* 黄表紙, letteralmente “libro di storie illustrate con copertina gialla”, una tipologia di *kusazōshi*<sup>65</sup>. Il *kibyōshi* che inaugurò il genere fu *Kinkin sensei eiga no yume* 金金先生栄花の夢 di Koikawa Harumachi 恋川春町 (1775). Mentre nei *kusazōshi* precedenti le storie erano principalmente indirizzate ai

<sup>65</sup> *Kusazōshi* 草双紙: nato in periodo Edo, è un genere di libri illustrati raffiguranti racconti popolari affiancati da immagini impresse con matrice in legno. È ulteriormente suddiviso in *akahon* 赤本, *aohon* 青本, *kurohon* 黒本, *kibyōshi* 黄表紙 e *gōkan* 合巻 (*Shōgakukan daijisen*, 2012).

bambini, al contrario i *kibyōshi* furono scritti per adulti istruiti che erano in grado di cogliere la satira e la comicità in essi celate. Fra i *kibyōshi* troviamo il genere *bakemono tsukushi* in cui oltre la metà dei personaggi è costituita da *yōkai*. Si può senza dubbio affermare che i *kibyōshi* fossero in questo periodo il mezzo di comunicazione più rappresentativo fra quelli che raffiguravano o parlavano di *yōkai*. Gli *yōkai* in essi raffigurati non sono più creature spaventose, ma semplicemente delle figure amene. Il popolo ne è sempre più attratto, desidera poter vedere le loro stranezze e il loro modo di sovvertire i valori. L'utilizzo di *yōkai* nei *kibyōshi* sarà fiorente, tanto che gli artisti si cimenteranno nell'invenzione di nuovi *yōkai*.



Fig. 53, Illustrato da Kitao Masayoshi, *Bakemono chakutōchō*, inchiostro su carta, 1788.

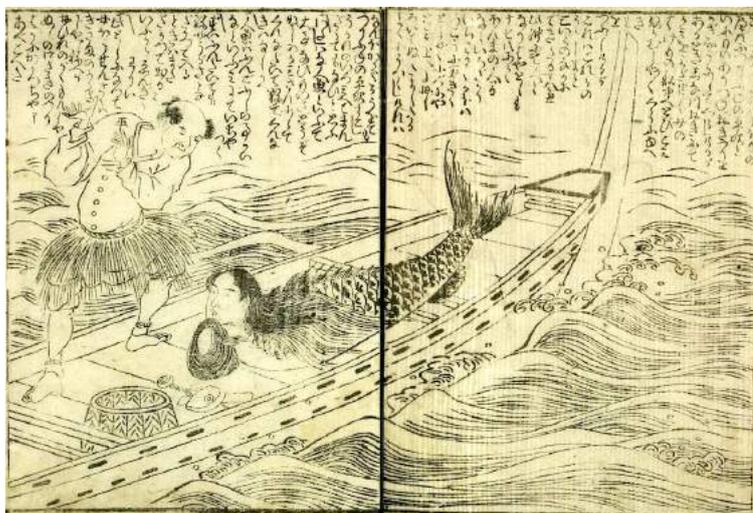


Fig. 54, Scritto da Santō Kyōden, illustrato da Utagawa Kuniyoshi, *Hako iri musume menya ningyō*, 1791. In questa scena vediamo una sirena, figlia illegittima di Urashima Tarō, catturata da un pescatore il quale, innamoratosi di lei, le chiede di diventare sua sposa.

Il numero di *kibyōshi* prodotti fu davvero notevole, anche se rimasero in voga per un periodo relativamente breve (ufficialmente videro la loro fine a inizio XIX secolo).

Per riassumere quanto esposto sopra, nel XVIII secolo allo spirito religioso tipico del Medioevo era ormai subentrata una modalità di pensiero più razionale e anche l'aspetto "spirituale" degli *yōkai* aveva iniziato a declinare. Proprio perché fittizi, e perciò innocui, gli *yōkai* poterono a maggior ragione diventare un oggetto di divertimento. In particolare, gli *yōkai* classificati negli *zukan* divennero veri e propri personaggi, dei "characters" nella accezione moderna del termine.<sup>66</sup>

A metà del periodo Edo la gente aveva iniziato a stancarsi di quella costante pace e tranquillità che caratterizzarono quest'epoca, di conseguenza gli *yōkaiga* entrarono in gioco per animare le loro vite. È così che ebbe luogo lo *yōkai* boom: tutto questo permise la diffusione di massa della cultura *yōkai* intesa come un mezzo d'intrattenimento e divertimento. I due mezzi che meglio riuscirono a rappresentarli furono gli *yōkai zukan* e i *kibyōshi*.

In seguito, con la comparsa del *nishikie*<sup>67</sup> nell'era Meiwa (1764-1772), gli *yōkai* iniziarono ad essere rappresentati anche mediante questa tecnica; questo diede vita a un'immagine ancor più dinamica e originale e ne permise un'ulteriore diffusione fra la popolazione grazie ai contenuti costi di produzione.

### 4.3 *Hyaku monogatari* e *yūreiga*

In questo periodo prende piede una forma di divertimento molto particolare: lo *hyaku monogatari* 百物語. Spiegata all'interno dell'opera progenitrice dei racconti *kaidan* (i racconti dell'orrore), *Togibōko*<sup>68</sup> di Asai Ryōi, questa cerimonia risalente al periodo Muromachi si svolge come segue. Particolarmente in estate nel periodo dell'*obon* e durante le notti di luna nuova, più persone si riunivano in una stanza illuminata da cento candele accese. I partecipanti a turno raccontavano una storia dell'orrore e per ogni racconto veniva spenta una candela. La leggenda narra che una volta spenta la candela al termine dell'ultimo racconto accadesse qualcosa di spaventoso, come ad esempio l'apparizione di uno *yūrei*.

---

<sup>66</sup> *Edo yōkai daizukan: Specters, Ghosts and Sorcerers in Ukiyoe*, Catalogo della mostra al Museo Ōta Kinen bijutsukan di Tōkyō, Ōta Kinen bijutsukan, Tōkyō, 2014, p. 16; Kagawa Masanobu, *Edo no yōkai kakumei*, Kadokawa gakugei shuppan, Tōkyō, 2013, pp. 163-168.

<sup>67</sup> *Nishikie* 錦絵: xilografia, stampa *ukiyo*e policroma.

<sup>68</sup> Un *kanazōshi* del 1666; è una raccolta di storie di paura cinesi.

A partire dalla tradizione dello *hyaku monogatari* inizia ad essere prodotta così una rigogliosa serie di opere che la raffigurano. Un esempio celebre è lo *Hyaku monogatari bakemono yashiki no zu - Hayashiya shōzō kufū no kaidan* 百物語化物屋敷の図 - 林屋正蔵工夫の怪談 del famoso artista Utagawa Kuniyoshi 歌川国芳.



Fig. 55, Utagawa Kuniyoshi, *Hyaku monogatari bakemono yashiki no zu - Hayashiya shōzō kufū no kaidan*, *ōban nishikie*, seconda metà era Tempō (1830-1844), collezione privata. Durante una seduta di *hyaku monogatari* degli *yōkai* improvvisamente compaiono sul tetto e sul soffitto, spaventando i partecipanti. Dal titolo si intuisce che l'opera è tratta da un racconto del famoso artista di *rakugo*<sup>69</sup> Hayashiya Shōzō.

Inoltre, grazie allo *Hyaku monogatari*, a partire dal periodo An'ei (1772-1781) si diffondono gli *yūreiga* 幽霊画. Gli *yūreiga* sono delle raffigurazioni di fantasmi create tra il periodo Edo e il periodo Meiji (明治時代 1868-1912); queste opere di difficile esecuzione venivano principalmente realizzate sotto forma di rotoli verticali e poi utilizzate come supporto visivo durante gli incontri di *hyaku monogatari*. Furono create anche molte stampe *nishik-e*. Nelle opere precedenti al periodo Edo gli *yūrei* venivano generalmente raffigurati nella loro forma umana, tuttavia in periodo Edo avviene un cambiamento: ora gli *yūrei* hanno l'aspetto acquisito in seguito alla morte. I tratti

<sup>69</sup> *Rakugo* 落語: genere teatrale giapponese in cui un narratore si esibisce in un racconto comico (*Buritanica kokusai daihyakka jiten*, 2009).

distintivi sono le vesti bianche, i capelli lunghi e spettinati e l'assenza di gambe; la maggior parte delle volte lo *yūrei* è una donna e la sua storia è tratta da una storia vera. Tuttora gli *yūrei* vengono raffigurati solo nella propria metà superiore, senza le gambe: questa caratteristica sarebbe comparsa per la prima volta in un *sashie*<sup>70</sup> dell'opera *kojōruri*<sup>71</sup> *Kazanin kasaki Araso* 花山院后諍 (*La lotta per diventare la sposa dell'imperatore Kazan*, 1673) di Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門. In seguito Maruyama Ōkyo 円山応挙 iniziò a dipingere dei rotoli verticali raffiguranti *yūrei* di donne senza le gambe.



Fig. 56, Attribuito a Maruyama Ōkyo *Yūreizu*, *Il fantasma di Oyuki*, rotolo verticale, tempio Zenshōan, Tōkyō. Quest'opera è divenuta l'emblema degli *yūrei* raffigurati senza gambe.

Oltre a Ōkyo, fra gli artisti noti per la raffigurazione di *yūrei* ci sono personaggi del calibro di Katsushika Hokusai 葛飾北斎, Utagawa Kuniyoshi 歌川国芳, Tsukioka Yoshitoshi 月岡芳年 eccetera. Particolarmente importanti sono gli *yūreiga* creati in seguito al debutto dell'opera teatrale *Tokaidō Yotsuya kaidan* 東海道四谷怪談 di Tsuruya Nanboku IV 四代目鶴屋南北 che, come spiegherò nel prossimo paragrafo, ebbe un notevole impatto sul *nishikie* e soprattutto sulle raffigurazioni di Oiwa che da allora in poi saranno fiorenti. A tale riguardo è doveroso citare lo *Hyaku monogatari* di Hokusai, il quale ebbe il merito di essere il primo artista a integrare lo *Hyaku monogatari* nell'*ukiyo*.

<sup>70</sup> *Sashie* 挿絵: illustrazioni corredate ad un testo in un libro.

<sup>71</sup> Per *kojōruri* 古浄瑠璃 si intendono quelle opere del teatro *jōruri* 浄瑠璃 (teatro delle burattini) che precedono la nascita dello stile *Gidayū bushi* 義太夫節 (uno stile di narrazione cantata) ad opera di Takemoto Gidayū 竹本義太夫 nel XVII secolo (*Buritanica kokusai daihyakka jiten*, 2009).



Fig. 57, Katsushika Hokusai, *Hyaku monogatari* (*Centro storie di paura*), *chūban nishikie*, inizio era Tempō (1830-1844), collezione Harayasu Saburō. In alto da sinistra Oiwa e il fantasma di Kohada Koheiji. In basso da sinistra Sarayashiki, Warai Han'nya e Shunen. Nonostante nel titolo sia contenuto il termine *hyaku* "cento" (in riferimento alla popolare pratica omonima), la raccolta è composta solo da cinque xilografie. La peculiarità di queste stampe è che gli *yūrei* non hanno un aspetto umano; Hokusai fu in un certo senso il fondatore di questo stile. Il fantasma di Kohada Koheiji è tratto dal racconto di Santō Kyōden *Fukushū Kidan Asaka no numa*, Oiwa da *Tokaidō Yotsuya Kaidan* di Tsuruya Nanboku e Okiku in Sarayashiki da *Banshū Sarayashiki*: tutti e tre questi racconti dell'orrore erano ampiamente diffusi grazie al teatro e agli *yomihon*. Il *kaidan* di Warai han'nya è sconosciuto. Per quanto i soggetti siano spaventosi in tutte le stampe è evidente il lato umoristico tipico delle opere di Hokusai. La stampa di Oiwa in particolare la vede raffigurata sotto forma di lanterna. I suoi occhi sono gonfi e cerchiati e i capelli sono diradati per colpa del veleno che Iemon le ha somministrato. In Warai han'nya è raccapricciante l'espressione divertita del demone *onibaba*<sup>72</sup> che tiene in mano la testa recisa di un bambino ricoperta di

<sup>72</sup> *Onibaba* 鬼婆: demone dall'aspetto di un'anziana donna (*Shōgakukan daijisen*, 2012).

sangue. In Shunen (“anniversario commemorativo”) è raffigurata una tavoletta mortuaria col nome postumo buddhista del defunto, Momonji 茂間爺, il quale, seppur scritto con caratteri diversi, è omofono dello *yōkai* “Momonji 百々爺”: il gioco di parole prende forma nel carattere sanscrito posto al di sopra del nome postumo, il quale ha la forma di un volto di profilo.



Fig. 58, Utagawa Kuniyoshi, *Kohada Koheiji*, rotolo verticale, XIX secolo, Tempio Zenshōan, Tōkyō. Il fantasma di Kohada Koheiji raffigurato mentre spia la moglie e il suo amante, dal quale è stato assassinato. Più che rancorosa la sua espressione è quasi volgare e risulta comica per lo spettatore.

Fig. 59, Tsukioka Yoshitoshi, *Shukuba jōrozu* (*La vecchia prostituta della stazione di posta*), rotolo verticale, XIX secolo, Tempio Zenshōan, Tōkyō. Si dice che durante un viaggio Yoshitoshi si sia fermato presso la stazione del Tokaidō Fujisawa e abbia trovato l'ispirazione per quest'opera in un'anziana prostituta malata.



Fig. 60, Tani Bunichi, *Tōdai<sup>73</sup> to yūrei* (*Lanterna e fantasma*), rotolo verticale, 1810, tempio Zenshōan, Tōkyō. In mezzo al fumo della lampada compare la figura di un fantasma. Il dettaglio della mano del fantasma che fuoriesce dalla cornice dell'opera contribuisce a creare un'atmosfera ancor più spaventosa.

<sup>73</sup> *Tōdai* 灯台: lampada per interni composta da un palo sopra al quale è posizionato un piatto con olio e stoppino (*Shōgakukan daijisen*, 2012).

Se gli *yūrei* debbano essere considerati degli *yōkai* è una questione controversa. Lo studioso Suwa Haruo afferma che i mondi da cui provengono *yōkai* e *yūrei* sono diversi, mentre secondo l'antropologo Komatsu Kazuhiko gli *yūrei* devono essere considerati una tipologia di *yōkai*<sup>74</sup>. Il problema sorge con la comparsa di nuovi *yōkai* creati in questo periodo, in particolar modo con quei mostri che abbiano una parte del corpo umana, nati in seguito alla diffusione di scienze ed anatomia e alla pubblicazione del manuale di anatomia *Kaitai shinsho* 解体新書 (*Nuovo testo di anatomia*). Questi nuovi *yōkai* sono situati a cavallo tra le categorie di *yōkai* e *yūrei*: rientrano perciò nella più generica categoria dei *bakemono*. Un esempio di questa categoria ibrida è riscontrabile nell'opera *Inō mononoke roku emaki* 稲生物怪録絵巻 (in cui si vede una testa umana recisa a cui è cresciuto un braccio) e nell'opera *Sōma no furudairi* 相馬の古内裏 di Utagawa Kuniyoshi (in cui è raffigurato un *gaikotsu* 骸骨).



Fig. 61, *Inō mononoke roku emaki*, colore su carta, tre rotoli (1859-1860), collezione privata. A casa del giovane Inō Heitarō per trenta giorni di seguito compaiono dei mostri. Nella raffigurazione possiamo osservare il mostro del ventiseiesimo giorno, una testa recisa di donna da cui spunta un braccio.

<sup>74</sup> *Daiyōkaiten: Dogū kara yōkai uocchi made*, Catalogo della mostra al Museo Edo-Tōkyō di Tōkyō, Yomiuri shinbunsha, Tōkyō, 2016, p. 12.



Fig. 62, Utagawa Kuniyoshi, *Sōma no furudairi (Il vecchio palazzo imperiale di Sōma)*, *ōban nishikie*, tritico, 1845-46, collezione privata. Il più celebre esempio di *gaikotsu*, rappresenta una scena dello *yomihon Utō Yasukata chūgiden*. Il valoroso Ōya no Tarō Mitsukuni decide di andare a verificare la veridicità della diceria secondo cui nel questo palazzo comparirebbero degli *yōkai*. Nella scena è rappresentato il momento dello scontro finale fra Ōya no Tarō Mitsukuni e lo scheletro evocato dalla strega Takiyasha (sulla sinistra), figlia di Taira no Masakado. Kuniyoshi apportò qualche differenza rispetto alla storia originale: nello *yomihon* Takiyasha evoca centinaia di scheletri più piccoli, qui invece compare un unico enorme scheletro. Per la creazione di questo enorme scheletro Kuniyoshi si è ispirato alla xilografia del fantasma di Kohada Koheiji nell'opera *Hyaku monogatari* di Hokusai: la posa dello scheletro, chinato in avanti a fissare il proprio avversario, ricorda molto la posa di Kohada Koheiji.

#### 4.4 *Kaidan kyōgen e gōkan*

La cultura *yōkai* appena inaugurata a fine XVIII secolo subì una scossa con l'attuazione della riforma Kansei (1787-1793), con cui fu imposto un rigido controllo sulle libertà di parola e stampa. Il bersaglio principale di questa riforma furono i *kibyōshi*: molti autori avevano infatti iniziato ad usarli come mezzo per far satira sulla riforma stessa. Opere come *Bunbu nidō mangoku tōshi* 文武二道万石通 di Hōsei Dōkinsanji 朋誠堂喜三二 e *Ōmugaeshi bunbu no futamichi* di Koikawa Harumachi divennero dei bestseller, ma furono presto ritirate dal commercio e i loro autori puniti severamente.

Inoltre, in questo periodo gli agricoltori giapponesi furono colpiti da un periodo di crisi, la grande carestia dell'era Tenmei (1781-1789). Il risultato fu che molti contadini per sopravvivere dovettero trasferirsi in città. I principali recipienti delle arti e cultura dell'epoca divennero improvvisamente i ceti medio-bassi di Edo, i quali ovviamente non

erano interessati ai sofisticati giochi di parole degli intellettuali di fine XVIII secolo quanto piuttosto a un divertimento più semplice e visivo, che raccontasse della loro vita quotidiana. La cultura *yōkai* si fece necessariamente più legata allo “spettacolare”: si diffusero così i *kaidan kyōgen* 怪談狂言<sup>75</sup> e i *gōkan* 合巻.

La prima opera *kaidan kyōgen* fu *Tenjiku tokubei kokubanashi* 天竺徳兵衛韓噺 dell'attore Tsuruya Nanboku IV (1804). Un altro esempio famoso è *Tokaidō Yotsuya kaidan* 東海道四谷怪談 (*Storie di fantasmi di Yotsuya*, 1825), opera divenuta l'emblema del *kaidan kyōgen*. *Tokaidō Yotsuya kaidan* narra la storia di Iemon e Oiwa, la quale, suicidatasi in seguito ad una congiura del marito Iemon e della sua amante Ume che le aveva lasciato il volto deturpato, lo perseguiterà fino a lasciarlo in miseria. Oltre ad essere in grado di spaventare a dovere gli spettatori, l'opera rifletteva in sé la realtà sociale dell'epoca e le difficoltà di ogni giorno della povera gente. Proprio per questo fu molto apprezzata. Quest'opera ebbe un notevole impatto sullo *yūreiga*, soprattutto con l'introduzione del fantasma di Oiwa come soggetto nell'*ukiyo*.

I *gōkan* invece erano una tipologia di *kusazōshi* che ben presto prese il posto dei *kibyōshi*. Il primo esempio del genere è *Ikazuchi Tarō gōaku monogatari* 雷太郎強悪物語 (1806) di Shikitei Sanba 式亭三馬. A differenza dei *kibyōshi*, i *gōkan* erano dei libri piuttosto lunghi e non avevano l'intento di divertire il lettore: venivano infatti rappresentati per lo più brutali omicidi fra nemici e altre storie dal contenuto cruento. In seguito alla riforma Kansei la satira era stata bandita dai *kusazōshi* e il rappresentare storie cruente e grottesche apparse come una vita d'uscita per evitare la censura (il *bakufu* nel 1808 vieterà ad autori ed artisti la pubblicazione di contenuti troppo violenti o immorali, tuttavia i *gōkan* di questo tipo avranno un grande successo). Per accentuare il lato grottesco della storia venivano spesso raffigurati gli *yōkai*: nei *gōkan* di conseguenza si rafforzò il lato spaventoso e minaccioso degli *yōkai*, più che quello comico. Un ruolo importante era svolto anche dagli *yūrei*. Infatti gli *yūrei* erano considerati ben più spaventosi dei tradizionali *yōkai* legati al mondo naturale (come *tanuki*, *kitsune et similia*), poiché erano la materializzazione dei conflitti e delle problematiche della società del tempo e venivano perciò percepiti come reali. Allo stesso modo anche nei *kaidan kyōgen* iniziarono a comparire gli *yūrei* in numero nettamente superiore agli *yōkai*.

Si può osservare come le modalità di fruizione degli *yōkai* in quanto mezzo di intrattenimento aumentino in questo periodo: dalle opere teatrali agli incontri di *hyaku*

---

<sup>75</sup> *Kaidan kyōgen*: rappresentazioni del teatro *kabuki* in cui venivano utilizzati vari trucchi e strumenti per spaventare gli spettatori; questa forma teatrale si diffonderà soprattutto grazie all'influenza dello *hyaku monogatari*.

*monogatari*, gli *yōkai* e in particolar modo gli *yūrei* incarnano le contraddizioni e i conflitti umani e si rivelano perciò perfetti per soddisfare quella richiesta di umorismo visivo e attinente alla realtà che caratterizzava la società giapponese di inizio XIX secolo e oltre.

#### 4.5 *Fūshiga* e *omochae*

Con la riforma Tempō (1830-1843) ci furono nuovamente dei cambiamenti sul fronte della cultura *yōkai*, anche se è più corretto dire che più che la riforma in sé furono i danni causati dalla riforma a dar vita a questi cambiamenti. La riforma Tempō fu un provvedimento che regolò nel dettaglio la vita della popolazione: furono imposte rigide restrizioni alle forme di divertimento e alle arti, regolandone rigidamente i contenuti e permettendo solo la vendita di opere che incitassero alle virtù (furono banditi temi come la prostituzione, l'amore l'incesto, ma anche argomenti di ordine politico ed economico; fu perfino vietata la vendita delle normali xilografie). In coincidenza con la riforma, le condizioni economiche si aggravarono ulteriormente a causa di un abbassamento forzato dei prezzi. Fu così che le immagini comiche assunsero nuovamente una connotazione di satira, all'interno delle quali gli *yōkai* assunsero un nuovo ruolo: gli *yōkaiga* divennero uno strumento per far parodia della società. Far satira tramite gli *yōkaiga* era infatti un ottimo espediente per evitare interpretazioni troppo palesi che sarebbero incorse nella censura e in una punizione severa dell'artista. In questo clima fiorirono i *fūshiga* 風刺画 (xilografie satiriche).

I *fūshiga* erano delle opere *ukiyo-e* che deridevano la società e la fallimentare riforma. In esse venivano inseriti molti temi vietati e fra questi trovarono spazio anche gli *yōkai* in quanto mezzo per esprimere l'insoddisfazione del popolo nei confronti del *bakufu*. Quando il *bakufu* dichiarò pubblicamente il fallimento della riforma queste opere acquisirono ancora più popolarità. L'esempio più importante del genere è la xilografia *Minamoto no Yorimitsu kō yakata tsuchigumo saku yōkai no zu* 源頼光公館土蜘蛛作妖怪図 (Il ragno di terra evoca dei demoni nella dimora di Minamoto no Yorimitsu) di Utagawa Kuniyoshi (1843).



Fig. 63, Utagawa Kuniyoshi, *Minamoto no Yorimitsu kō yakata tsuchigumo saku yōkai no zu, ōban nishikie*, tritico, 1843, collezione privata. Apparentemente il tema rappresentato è la comparsa di uno *tsuchigumo*, il quale crea l'illusione dell'apparizione di una orda di *yōkai* nell'abitazione del febbricitante Minamoto no Yorimitsu. In realtà Kuniyoshi con quest'opera ha voluto rappresentare una satira della riforma. Gli *yōkai* sullo sfondo rappresentano i *chōnin*, le vere vittime di questa situazione. Il secondo personaggio da destra è il *rōju* Mizuno Tadakuni 水野忠邦, il principale artefice della riforma Tempō (da destra il primo personaggio raffigurato è il dodicesimo *shōgun* Tokugawa Ieyoshi 徳川家慶; la figura che gli dà le spalle è Mizuno Tadakuni con le sembianze di Urabe no Suetake 卜部季武, un servitore dello *shōgun*). Proprio per il suo tono satirico l'opera riscosse molto successo fra il popolo, il quale si divertì ad indovinare i significati celati in questa stampa che ben presto finì per incorrere nella censura. Tuttavia ormai il fenomeno era stato scatenato e nacquero molte altre opere ispirate ad essa. Non è escluso comunque che l'intento di Kuniyoshi fosse semplicemente quello di creare un'opera umoristica.<sup>76</sup>

Un altro esempio popolare è la xilografia *Honchō furisode no Hajimari - Susanō no Mikoto yōkai gōbuku no zu* 本朝振袖之始・素盞鳥尊妖怪降伏の図 (1851) di Katsushika Hokki 葛飾北輝, allievo di Hokusai (in quest'opera però si firma "Edogawa Hokkiga 江戸川北輝画").

<sup>76</sup> *Daiyōkaiten: Dogū kara...*, cit., p. 90.



Fig. 64, Katsushika Hokki, *Honchō furisode no hajimari - Susanō no Mikoto yōkai gōbuku no zu, ōban nishikie*, 1851, National Museum of Japanese History, Sakura. Nella scena Susanō no Mikoto e Kushinadahime proiettano la luce sui demoni tramite lo specchio sacro e riescono così a sottometterli. La scena è inoltre una satira dei mercanti delle corporazioni *kabunakama* 株仲間 i quali erano stati oppressi dalla riforma Tempō (lo shogunato aveva tentato di sbarazzarsene per combattere il monopolio; il tutto era stato descritto sotto forma di satira nel *Fujiokaya nikki* 藤岡屋日記).

In seguito al fallimento della riforma al *bakufu* non era rimasto alcun potere per limitare di nuovo la libertà di espressione. In questo clima gli *yōkai* tornarono ad essere dei personaggi ameni e comici, dei *characters*. Si diffusero anche molti beni di lusso: fu in questo periodo che trovarono spazio gli *omochae* 玩具絵. Prodotti fin dal periodo Edo ma chiamati così solo dal periodo Meiji (quando fu creato il termine *omocha*), gli *omochae* consistevano in xilografie policrome ad opera dei grandi maestri dell'*ukiyo*e dirette ai bambini. Fra queste un posto speciale fu riservato agli *yōkai*: il fatto che fosse nata la necessità creare opere anche per i bambini è emblematico di come la cultura *yōkai* avesse ormai penetrato ogni strato ed età del popolo. Fra gli *omochae* ricordiamo ad esempio gli *esugoroku* 絵双六, il *bakemono sugoroku* 化物双六 e l'*obake karuta* お化けカルタ. Si diffusero anche dei giocattoli che ricordavano gli *yōkai zukan*, i cosiddetti *bakemono tsukushi*.

Fra gli artisti di *omochae* ricordiamo in particolar modo i discepoli di Utagawa Kuniyoshi: Utagawa Yoshifuji 歌川 芳藤, Utagawa Yoshikazu 歌川 芳員, Utagawa Yoshitora 芳虎 e Ochiai Yoshiiku 落合 芳幾.



Fig. 65, Utagawa Yoshikazu, *Hyakushu kaibutsu yōkai sugoroku*, nishikie, 1858, National Museum of Japanese History, Sakura. Un esempio di *tobisugoroku*<sup>77</sup> avente come tema dominante gli *yōkai*.

La fascia d'età dei fruitori dello *yōkaiga* diventa sempre più ampia: dai più grandi ai più giovani, gli *yōkai* erano ormai diventati per tutti un articolo di tendenza.

#### 4.6 Il tramonto dello *yōkaiga*

La fine del periodo Edo, con il passaggio da età premoderna a moderna, fu nuovamente un periodo di confusione per il popolo. Ancora una volta, la società sconvolta dal cambiamento si accavallò al mondo degli *yōkai*. Con la caduta del *bakufu* e l'inizio del periodo Meiji (1868-1912) arrivarono dall'Occidente nuove conoscenze e anche il modo di vedere gli *yōkai* subì una nuova svolta: pur sempre considerati entità fittizie, ora si diffonde anche la credenza che gli *yōkai* siano frutto di malattie mentali o personificazioni dei malesseri interiori della gente.

Nonostante la visione negativa, i maestri *ukiyo-e* continuano a produrre xilografie raffiguranti *yōkai*. Fra questi artisti è necessario ricordare Tsukioka Yoshitoshi. Yoshitoshi produrrà molti *mushae* (xilografie di guerrieri), tuttavia utilizzando uno stile,

<sup>77</sup> *Tobisugoroku* 飛び双六: tipologia di *sugoroku* diviso in sezioni illustrate in cui ci si sposta in base ad un numero deciso con il lancio dei dadi (*Shōkakukan daijisen*, 2012).

colori e design totalmente diversi da quelli dell'epoca precedente. Inoltre, è peculiare la persistenza dell'elemento umoristico a caratterizzare l'atmosfera delle sue opere.



Fig. 66, Tsukioka Yoshitoshi, *Wakan hyaku monogatari, ōban nishikie*, 1865, Libreria Ōya. Una serie di ventisei *mushae* del periodo iniziale di Yoshitoshi, in cui sono raffigurati vari *yōkai*. In ognuna Yoshitoshi ritrae una scena tratta da un racconto di paura cinese o giapponese, corredata da una parte scritta da autori di narrativa popolare dell'epoca (*gesaku*); in ogni xilografia compaiono eroi e personaggi delle antiche leggende.

Nella fase iniziale del periodo Meiji troveremo gli *yōkai* in diversi media, anche con toni comico-satirici. Inizialmente si diffusero i giornali, fra cui il genere *Shinbun nishikie* 新聞錦絵 che univa articoli e xilografie policrome. Il primo esempio di questo genere fu il *Tōkyō nichinichi shinbun* del 1874. Fra le notizie (molto spesso non scientificamente attendibili) che questi giornali riportavano vi erano anche gli avvistamenti di *yōkai*. Così, almeno per il primo periodo Meiji, i maestri dell'*ukiyo*e ebbero ancora l'occasione di creare *yōkaiga*.



Fig. 67, Hasegawa Sadanobu II, *Ōsaka nichinichi shinbunshi*, n. 13, *nishikie*, collezione Irie, Hyōgo Prefectural Museum of History, Himeji. In questo *nishikie* è rappresentata una notizia dell'epoca riportata nel giornale *Yūbin hōchi shinbun*, secondo cui a Denmachō, Tōkyō, un *kurobōzu* 黒坊主 (*yōkai* dall'aspetto di un monaco nero, molto simile ad un'ombra scura) avrebbe aggredito la moglie di un falegname.

Infine, come media di questo periodo che proponeva immagini di *yōkai* sono degni di nota i *ponchie* ポンチ絵, delle vignette comico-satiriche accompagnate da dialoghi, una modalità espressiva a metà strada tra gli odierni manga e il *nishikie*.



Fig. 68, *Obake ponchi*, collezione Irie, Hyōgo Prefectural Museum of History, Himeji. Nella scena sono raffigurati vari fantasmi fra cui anche Okiku, la quale non ha più un pozzo in cui stare in seguito all'installazione di un moderno impianto per il pompaggio dell'acqua.

All'inizio del periodo Meiji, in seguito ad un periodo di disordini, il Giappone entrerà in una fase di modernizzazione detta "*bunmei kaika* 文明開化". Nell'anno 20 (1887) la modernizzazione sarà tanto avanzata da rendere gli *yōkai* anacronistici e da farli sparire dai media. Allo stesso modo l' *ukiyo*e vedrà la fine dei propri giorni a causa della comparsa della fotografia e di altri metodi di stampa più moderni (quali la stampa tipografica, *kappan insatsu* 活版印刷 e la litografia, *sekiban insatsu* 石版印刷) che andranno a sostituirlo: la sua scomparsa inevitabilmente favorirà la fine dello *yōkaiga*.

All'inizio di questo capitolo ho illustrato come lo *yōkaiga* sia divenuto un mezzo di divertimento diffuso fra le masse grazie agli *yōkai zukan*, nati in seguito alla diffusione in Giappone di una modalità di pensiero più scientifica e razionale che tendeva alla categorizzazione sistematica di ogni cosa. La diffusione degli *yōkai zukan* fu possibile proprio perché queste opere erano prodotte come *hanpon*, libri stampati a basso costo con la tecnica della xilografia. In seguito, un'ulteriore spinta alla diffusione dello *yōkaiga* verrà data dai *nishikie*, le stampe policrome, poiché anch'esse potevano essere prodotte

in grandi quantità a costi contenuti. Inoltre, un ruolo importante verrà svolto dal teatro e in particolare dal *kaidan kyōgen*, i quali avranno il merito di ampliare il *range* di storie narrate negli *yōkaiga*. Nei *kaidan kyōgen* soprattutto saranno numerosi gli *yūrei*, fra cui il fantasma di Oiwa, il più celebre di sempre nel folclore giapponese. Ho messo in luce come lo *yōkaiga* abbia assunto a tratti connotazioni satiriche in particolar modo nei *kibyōshi* e nei *gōkan*, ma anche con i *fūshiga*. Lo *yōkaiga* ha inoltre avuto il merito di sapersi adeguare ai bisogni sociali, proponendo battute e giochi di parole per un pubblico più istruito e in seguito adeguando le raffigurazioni ad una realtà in cui lo spettatore meno istruito riuscisse ad immedesimarsi, fino ad arrivare ai bambini con gli *omochae*. Con il periodo Meiji e la modernizzazione del Giappone l'*ukiyo*e verrà sostituito da nuove tecniche più attuali e con esso anche lo *yōkaiga* scomparirà. Non si tratta tuttavia di una fine definitiva. Intorno alla fine del XX secolo si può nuovamente osservare uno *yōkai* boom e tutt'oggi l'interesse per gli *yōkai* è considerevole: è innegabile che la cultura di periodo Edo abbia dato un contributo fondamentale a questo fenomeno.

## Conclusione

In questa tesi è stato analizzato come la figura dello *yōkai* nell'arte giapponese si sia trasformata da “mostro spaventoso” a “creatura divertente e familiare”. Inizialmente stata esaminata l'intima connessione fra *yōkai* e religione. I *dogū* di periodo Jōmon sono stati una prima manifestazione della paura dell'uomo nei confronti del soprannaturale. Successivamente, dal periodo Nara al primo periodo Kamakura si diffondono i *rokudoe*, delle opere didattiche connesse all'ambito buddhista che hanno avuto il merito di introdurre le raffigurazioni del grottesco. Nel corso della tesi è stato chiarito come la produzione di *yōkaiga* aumenti esponenzialmente nei periodi di crisi economico-sociale, come ad esempio in seguito alla caduta del clan degli Heike nel XII secolo. In periodo medievale (XII-XVI secolo) lo *yōkaiga* non viene ancora creato a scopo di intrattenimento, tuttavia procede verso una trasformazione: le figure degli *yōkai* diventano sempre più indipendenti, caratterizzate e originali. Questa trasformazione culmina nella nascita dello *tsukumogami* e in particolare nell'opera *Hyakki yagyō emaki*: gli *yōkai* ora trasmettono un senso di familiarità e umorismo. Con l'inaugurarsi del periodo Edo, anche grazie al progresso scientifico e ad una rinnovata visione del mondo, finalmente gli *yōkaiga* si diffondono fra le masse come forma d'intrattenimento. Gran parte del merito va agli *yōkai zukan*, le enciclopedie sugli *yōkai*. La connessione con l'ambiente religioso è ormai totalmente perduta e gli *yōkai* non suscitano più paura nelle persone. Anche l'*ukiyoe* contribuisce notevolmente alla diffusione dello *yōkaiga* in questo periodo, poiché ne permette la riproduzione economica su larga scala. Gli *yōkaiga* e gli *yōkai* in generale sono finalmente diventati un mezzo di intrattenimento popolare: prosperano in arte, letteratura e teatro, specialmente nel genere *kaidan kyōgen* con il quale si diffonde la figura dello *yūrei*. Talvolta lo *yōkaiga* viene anche utilizzato per fare satira sociale e politica (come nei *kibyōshi*, *gōkan* e *fūshiga*). Avviene così un vero e proprio *yōkai* boom: le masse che ne usufruiscono sono composte indistintamente sia da adulti che da bambini.

Con il periodo Meiji e la modernizzazione del Giappone l'interesse nei confronti dello *yōkaiga* subisce un declino. La scomparsa dell'*ukiyoe*, sostituito da tecniche nuove e più attuali, non fa altro che velocizzare la sua fine. Ciononostante, la cultura di quel periodo non è stata dimenticata, poiché nel Giappone di oggi è ancora vivo un forte interesse nei confronti degli *yōkai* e dello *yōkaiga*.

## Appendice: *yōkaiga* nel periodo Edo

Nei capitoli precedenti ho spiegato nel dettaglio in che modo la figura dello *yōkai* si sia trasformata all'interno dell'arte giapponese. Presenterò ora alcune opere, sia *emakimono* che *ukiyoe*, dei principali artisti di *yōkaiga* del periodo Edo.

### *Emakimono*

Nei capitoli precedenti ho preso in esame diversi *emakimono* fra gli *yōkai zukan* e gli *yūreiga*. Oltre a questi ve ne sono altri di rilievo, fra cui i *kakemono* raffiguranti singoli *yōkai* e alcuni *emaki* sullo stile dello *Hyakki yagyō emaki*. Illustrerò ora alcuni esempi.

Un artista molto importante è sicuramente Katsushika Hokusai 葛飾北斎 (1760-1849). Hokusai divenne famoso per le sue xilografie su soggetti teatrali, gli *shunga* e le vedute paesaggistiche come le *Trentasei vedute del monte Fuji*, fra cui *La Grande onda di Kanagawa*. Inoltre, fra le sue opere ricordiamo anche diversi *yōkaiga*.



Fig. 69, Katsushika Hokusai, *Tenguzu - Rappresentazione di Tengu*, 1839, inchiostro e colore su seta, collezione privata. Originariamente quest'opera faceva parte di una serie di dodici dipinti attaccati ad un *harimaze byōbu* 貼交屏風, un paravento su cui venivano apposte delle immagini. Le ali finemente disegnate, il chiaroscuro utilizzato per la ragnatela sullo sfondo, la posa del *tengu* stesso, raffigurato nel momento in cui riesce ad afferrare una foglia d'acero al volo: tutti questi dettagli conferiscono all'opera l'espressività tipica di Hokusai.



Fig. 70, Katsushika Hokusai, *Korizu - Rappresentazione di Tengu e Kitsune*, colore su carta, 1848, collezione privata. Hokusai dipinse queste opere all'età di ottantanove anni. Nell'*emaki* di sinistra è raffigurato un *kitsune* con le sembianze del monaco Hakuzōsu tratto dall'opera *kyōgen Tsurigitsune*, mentre a destra un *tanuki* con le sembianze del monaco Shukaku tratto dal *setsuwa Morinji no kama*. Entrambi gli *yōkai* inavvertitamente rivelano la propria vera natura tramite il comportamento: il *kitsune* non riesce a trattenersi alla vista della trappola con il topo e il *tanuki*, assonnato, perde il controllo di sé e riassume il proprio aspetto originale. Entrambi gli *emaki* si distinguono per il superbo utilizzo delle tinte tenui e per l'arguta comicità.



Fig. 71, Takai Kōzan, *Yōkaizu - Raffigurazione di yōkai*, inchiostro su carta, XIX secolo, Takai Kōzan Kinenkan, Obune. Kōzan, discepolo di Hokusai, dipinse molti *yōkaiga* mediante la tecnica del *suibokuga*<sup>78</sup>. Il divertito gruppo di *yōkai* in kimono si confonde con le montagne sullo sfondo conferendo all'opera un'aria misteriosa e ambigua. Allo stesso tempo il serpente e il gatto che osservano la scena dalla finestra della casa in secondo piano conferiscono all'opera un tocco di raffinatezza.



Fig. 72, Itō Jakuchū, *Tsukumogamizu - Raffigurazione di Tsukumogami*, inchiostro su carta, XVIII secolo, Museo di Fukuoka. Nell'opera sono raffigurati degli *tsukumogami* realizzati con un eccellente lavoro di chiaroscuro ad inchiostro. L'aggiunta di dettagli quali le pupille e gli arti li avvicina agli esseri umani. Le strane creature non risultano spaventose, trasmettono anzi un'atmosfera divertente e risultano nel complesso estremamente buffe.

<sup>78</sup> *Suibokuga* 水墨画: dipinti realizzati con sfumature di chiaroscuro a inchiostro; questa tecnica è originaria della Cina e si diffuse in Giappone in periodo Kamakura (*Shōgakukan daijisen*, 2012).

Molti fra gli *emakimono* di periodo Edo sono ispirati allo *Hyakki yagyō emaki* del tempio Shinjuan. Alcuni esempi rilevanti a seguire.



Fig. 73, *Hyakki yagyō emaki*, colore su carta, XIX secolo, magazzino della biblioteca dell'università del Tōhoku, Sendai. Nonostante l'aggiunta di qualche nuovo *yōkai* quest'opera è quasi identica allo *Hyakki yagyō emaki* del tempio Shinjuan. In particolare la scena finale, in cui gli *yōkai* fuggono e scompaiono al sorgere del sole, è uguale a quella dell'originale.



Fig. 74, Hakuin Enkaku, *Hōgu henyō no zu*, colore su carta, XVIII secolo, tempio Kontaiji, Kyōto. Quest'opera è considerata la migliore delle rare raffigurazioni a colori di Hakuin, il quale era principalmente apprezzato per i *suibokuga* a carattere didattico-religioso. Nonostante l'opera si ispiri allo *Hyakki yagyō emaki* dello Shinjuan vi sono anche vari elementi innovativi, come la staccionata sullo sfondo (a destra) e la creatura che spia gli altri mostri al di sotto di una pianta (a destra).



Fig. 75, Oka Yoshikuni, *Bakemono konrei emaki - Cerimonia di fidanzamento*, inchiostro e colore su carta, 1863, Biblioteca Matsui, Yatsushiro. In quest'opera dall'intento apertamente umoristico vediamo come anche gli *yōkai* vivano scandendo la propria vita secondo rituali tipicamente umani: proposte di matrimonio, incontri combinati, nascite, eccetera. Nella prima immagine è raffigurata la nascita di un nuovo *yōkai*. Nella seconda immagine gli *yōkai*, diretti alla festa per il nascituro, fuggono dal sole che sorge, rievocando l'opera *Hyakki yagyō emaki*.

## *Ukiyoe*

Fra le varie arti che fioriscono rigogliose in periodo Edo spicca l'*ukiyo* 浮世絵. La parola *ukiyo*, che letteralmente significa “immagini del mondo fluttuante”<sup>79</sup>, indica una tipologia di stampa su carta con matrice in legno. Questa tecnica, con cui era possibile creare delle xilografie in grandi quantità a basso costo, divenne ben presto un mezzo per immortalare le mode del tempo. L'*ukiyo* è ulteriormente diviso in vari sottogeneri fra cui *bijinga* 美人画 (immagini di beltà dell'epoca), *yakushae* 役者絵 (immagini di attori), *mushae* 武者絵 (raffigurazioni di guerrieri) e altri ancora. Naturalmente non mancano gli *yōkai*: nonostante gli *yōkaiga* siano relativamente pochi, gli *yōkai* vengono raffigurati anche all'interno di *mushae* e *yakushae*. Perciò anche l'*ukiyo* diede un contributo

<sup>79</sup> Originariamente la parola *ukiyo* era un termine buddhista usato per descrivere il senso di impermanenza di questo mondo, l'idea che ogni cosa sia illusoria ed effimera; tuttavia in periodo Edo viene usata in riferimento alla cultura e allo stile di vita volti alla ricerca del piacere che caratterizzarono questo periodo (Penelope Mason, *History of Japanese Art*, Prentice Hall, Upper Saddle River, 2004, p. 278).

estremamente importante alla diffusione dello *yōkaiga*. Presenterò ora alcuni esempi di *nishikie*.

All'inizio del periodo Edo gli *yōkai* vengono raffigurati nei cosiddetti *mushae* 武者絵, un genere che narra leggende di battaglie e guerrieri (dello stesso genere dei sopracitati *Tsuchigumo zōshi* e *Ōeyama ekotoba*), in cui un eroe fronteggia un mostro o un'orda di mostri. Nella creazione di queste opere gli artisti molto spesso traevano ispirazione dalle storie narrate negli *otogizōshi* e nelle opere *kojōruri*. Fra gli artisti che raffigurarono gli *yōkai* nei propri *mushae* ricordiamo Okumura Masanobu 奥村 政信 (1686-1764), Isoda Koryūsai 磯田 湖龍齋 (1735-1790), Kitao Shigemasa 北尾 重政 (1739-1820), Katsukawa Shunshō 勝川 春章 (1726-1793) e Kitao Masayoshi 北尾 政美 (1764-1824). A seguire alcuni esempi.



Fig. 76, Katsukawa Shunshō, *Rashōmon*, *chūban nishikie*, 1777, Tōkyō National Museum. Nella scena sono raffigurati il guerriero Watanabe no Tsuna e il demone Rashōmon. In particolare, viene messo in evidenza come il demone, attaccato ad una colonna, piombi su Watanabe no Tsuna dall'alto: le linee nere diagonali nella parte alta dell'opera servono ad esprimere la potenza dell'attacco con cui il demone colpisce il guerriero.



Fig. 77, Kitao Masayoshi, *Minamoto no Yorimitsu no Shutendōji taiji*, *ōban nishikie*, 1789-1801, Tōkyō National Museum. Nella scena sono raffigurati Minamoto no Yorimitsu (al centro sulla sinistra) e i suoi uomini che fanno a pezzi Shutendōji. Nonostante la testa di Shutendōji sia già recisa il suo sguardo omicida è ancora rivolto a Yorimitsu.

Fig. 78, Okumura Masanobu, *Watanabe no Tsuna - Modoribashi*, *hosoban urushie*, metà era Kyōhō (1716-1736), Tōkyō National Museum. In questa scena è raffigurato un racconto tratto dallo *Heike monogatari*. Watanabe no Tsuna, mentre attraversava il ponte Modoribashi a Ichijō (Kyōto), incontra una fanciulla che gli chiede di accompagnarla nei pressi di Gojō. Non appena Watanabe no Tsuna la fa salire a cavallo lei si trasforma improvvisamente in un demone e, afferrandolo per i capelli, tenta di rapirlo. Watanabe no Tsuna reagisce prontamente e taglia il braccio al demone, riuscendo così a liberarsi. Nella scena vediamo rappresentato il momento in cui il demone afferra Watanabe no Tsuna per i capelli e tenta di rapirlo; Watanabe no Tsuna con una mano trattiene il demone per il polso e con l'altra tenta di estrarre la spada. La nuvola nera ad arco dietro alle due figure rappresenta la velocità di mozione del demone che tenta di fare uno scatto e volare via.



Queste raffigurazioni, per quanto importanti, non possono tuttavia ancora essere definite *yōkaiga* per il semplice fatto che i protagonisti non sono gli *yōkai*, bensì gli eroi che li sconfiggono. Comunque sia, i *mushae* resteranno una popolare modalità di rappresentazione degli *yōkai* che continuerà per tutto il periodo Edo e oltre.

Un'eccezione a questo genere sono le opere di Kitagawa Utamaro 喜多川歌麿 (1753-1806). Utamaro, discepolo di Toriyama Sekien, realizza le prime xilografie con *yōkai* riprodotti singolarmente al di fuori del genere *mushae*. Purtroppo, a differenza dei numerosi *bijinga* che lo hanno reso famoso, i suoi *yōkaiga* sono davvero pochi. Non avendo ancora acquisito valore commerciale erano prodotti in singole copie e non prevedevano il consumo di massa.



Fig. 79, Kitagawa Utamaro, *Bakemono no yume - Sogno sui mostri*, *ōban nishikie*, fine era Kansei (1789-1801), National Museum of Japanese History, Sakura. Nella scena una madre preoccupata sveglia il figlio tormentato dagli incubi. Così facendo la donna fa scappare gli *yōkai* che lo stavano tormentando. Nel dialogo della vignetta in alto gli *yōkai* affermano di essere dispiaciuti di non poter continuare a spaventare il bambino.

Negli anni a seguire sempre più artisti iniziano a cimentarsi nello *yōkaiga nishikie*. Sotto l'influenza del teatro vengono realizzati molti *yakushae*, ossia xilografie di attori (principalmente del teatro *kabuki*) e di rappresentazioni teatrali in cui comparivano molto spesso gli *yūrei*. Fra i principali esponenti ricordiamo Utagawa Kunisada 歌川国貞 (1786-1865) e i suoi discepoli.



Fig. 80, Utagawa Kunisada, *Ryōshi Tsunazō - Bandō Hikozaiburō - Koshimoto Otsuru Kudari onoe tamizō, ōban nishikie*, tritico (qui due fogli), 1841, National museum of Japanese History, Sakura. Questo esempio di *yakushae* è tratto dall'opera *kyōgen Kasane Ōgicho no Matsuwaka*. Sono raffigurati gli attori Onoe Tamizō II nel ruolo della serva Otsuru, divenuta un *rokurokubi* (*yōkai* dal collo estremamente lungo e flessibile), e Bandō Hikozaiburō nel ruolo di Ryōshi Tsunazō.

Oltre alle opere già osservate, di Katsushika Hokusai ricordiamo anche *Shinban Ukie - Bakemono yashiki Hyaku monogatari no zu* 新板浮絵化け物屋鋪百物語の図.

Fig. 81, Katsushika Hokusai, *Shinban ukie bakemono yashiki hyaku monogatari no zu* (Nuove pubblicazioni di prospettive di pittura: cento storie di fantasmi in una casa stregata), *ōban nishikie*, 1790 circa, Nara Prefectural Museum of Art. Durante un incontro di *hyaku monogatari* improvvisamente compaiono degli *yōkai* e tutti i partecipanti fuggono inorriditi.



Quest'opera rappresenta un'eccezione per il periodo, perché i *mushae* erano ancora il genere predominante.

Per quanto riguarda l'*ukiyo*e del XIX secolo, finalmente entra in scena Utawaga Kuniyoshi 歌川国芳 (1798-1861). Kuniyoshi, uno dei principali esponenti dello *yōkaiga*, ha infatti il merito di aver dato una vera svolta a questo genere. Oltre ai tradizionali soggetti *mushae* egli raffigura anche molti nuovi *yōkai* tratti dagli *yomihon* e dai *gōkan*. Con Kuniyoshi nasce uno *yōkaiga* indipendente e originale in cui nuovi e vecchi *yōkai* vengono ritratti come personaggi umoristici: ormai l'interesse degli artisti si rivolge definitivamente verso questa tipologia di *yōkai* volta al divertimento.



Fig. 82, Utawaga Kuniyoshi, *Tōkaidō gojūsan tsui - Kuwana - Funanori Tokuzō no den*, (*La storia del marinaio Tokuzō*), *ōban nishikie* 1845 circa, Ōta Memorial Museum of Art, Tōkyō. Quest'opera fa parte di una raccolta di cinquantatré stampe. Il marinaio Tokuzō (personaggio tratto dall'opera *kabuki kyōgen Kuwana Tokuzō irifune monogatari*) decide di avventurarsi in mare durante l'ultimo giorno dell'anno nonostante sia considerato di cattivo auspicio. In mare, una tempesta lo colpisce e viene aggredito da un *umi bōzu* (*yōkai* marino dalla forma indistinta, la cui testa arrotondata ricorda il capo rasato dei monaci). Il mostro gli chiede di rivelare la cosa più terribile che egli conosca e Tokuzō risponde che si tratta del suo lavoro. Il mostro, soddisfatto della risposta, placa la tempesta e lo lascia libero.



Fig. 83, Utagawa Kuniyoshi, *Minamoto no Yorimitsu tsuchigumo no yōkai wo kiru zu*, *ōban nishikie*, dittico, 1816-1817, collezione privata. Quest'opera appartiene alla serie di *mushae Nishimura* degli inizi di Kuniyoshi. Nella scena un malato Minamoto no Yorimitsu combatte contro lo *tsuchigumo* che, sotto le sembianze di un monaco, l'ha attaccato nel tentativo di catturarlo.



Fig. 84, Utagawa Kuniyoshi, *Ryūgū tamatorihime no zu*, *ōban nishikie*, trittico, 1853, collezione privata. Nella scena tratta dal *setsuwa Taketori*, Fujiwara no Kamatari fa un patto con una pescatrice, affidandole il compito di recuperare una pietra che il Dio Ryūjin gli ha sottratto. Nella scena è raffigurata la pescatrice in fuga con alle calcagna il dio stesso con il suo seguito. L'apice della scena è il maestoso drago che avanza cavalcando le onde seguito dalle varie creature marine umanizzate.



Fig. 85, Utagawa Kuniyoshi, *Dōke bakemono no yūsuzumi, ōban nishikie* orizzontale, 1842, collezione privata. Diversi *yōkai* trascorrono il tempo davanti a una bancarella. A sinistra sull’insegna della bancarella è scritta la frase “千化万出”, parodia dell’espressione “*senkyaku banrai* 先客万来” che significa continuo afflusso di clienti: il carattere cinese 化 si riferisce agli *yōkai*. Sulla stessa insegna sono elencate anche varie bibite per mostri con tanto di prezzo. Nel complesso l’immagine risulta amena e divertente.



Fig. 86, Utagawa Kuniyoshi, *Bakemono chūshingura, nishikie*, quattro scene per stampa (in totale dodici scene), fine era Tempō (1830-44), collezione privata. In queste stampe è raffigurata una versione umoristica dell’opera *bunraku*<sup>80</sup> in undici atti *Kanadebon chūshingura* del 1748. I protagonisti sono dei divertenti e buffi *yōkai*. Nell’immagine vediamo le prime quattro scene: nella prima (in alto a destra) Kōno Moronao viene assalito da un *rokurokubi* che lo lega ad un albero con il proprio collo, mentre sullo sfondo Kaoyo Gozen si allontana sbeffeggiandolo; nella terza (in basso a destra) Kakogawa Honzō cerca di tagliare un pino ma viene ostacolato dal furioso spirito dell’albero. Nel complesso ogni scena esprime a pieno la creatività di Kuniyoshi.

<sup>80</sup> *Bunraku* 文楽: tradizionale teatro dei burattini (*Shōgakukan daijisen*, 2012).

Finalmente, a cavallo tra i periodi Edo e Meiji fa la propria comparsa Tsukioka Yoshitoshi 月岡芳年 (1839-1892), artista di rilievo e sicuramente uno dei più prolifici del genere. Yoshitoshi, studente di Kuniyoshi, è considerato l'ultimo grande maestro dell'*ukiyo-e* e ha l'indubbio merito di aver continuato il genere *yōkaiga* anche in periodo Meiji, riuscendo a diffonderlo ulteriormente. In particolare Yoshitoshi era specializzato nei generi *mushae* e *rekishiga* (rappresentazioni di famose scene storiche).



Fig. 87, Tsukioka Yoshitoshi, *Hyakki yagyō, ōban nishikie*, dittico, 1865, International Research Center for Japanese Studies, Kyōto. Opera ispirata al libro illustrato *Hyakki tsurezurebukuro* di Toriyama Sekien (1784): a parte qualche novità, quasi tutti gli *tsukumogami* raffigurati sono tratti da quest'opera. Il fatto che gli *tsukumogami* sembrano in lotta fra loro suggerisce che la scena sia una satira della società giapponese sconvolta dagli scontri fra i sostenitori del *Sonnō jōi* e del *Sabaku* 佐幕<sup>81</sup>.

<sup>81</sup> Due movimenti politici avversi di fine periodo Edo: il *Sonnō jōi* 尊王攘夷 era il movimento anti-shogunale che auspicava il ritorno del potere imperiale, viceversa il termine *Sabaku* 佐幕 indica i sostenitori del *bakufu*.

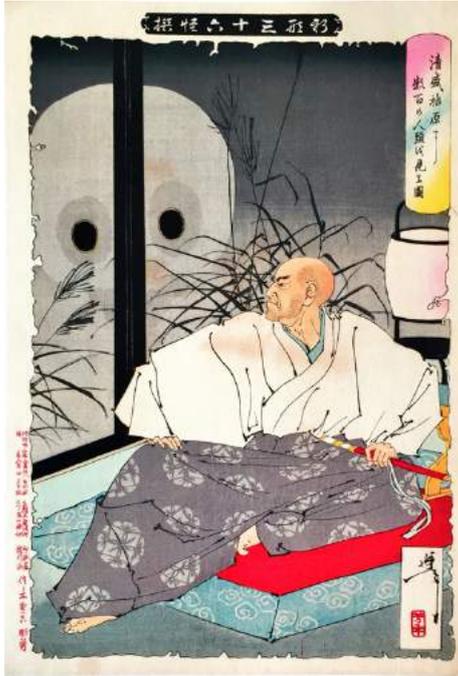


Fig. 88, Tsukioka Yoshitoshi, *Shinkei sanjūroku kaisen - Kiyomori Fukuhara ni sūhyaku no jindō wo miru zu*, Nuove forme di trentasei mostri – Kiyomori vede centinaia di teschi a Fukuhara, *ōban nishikie*, 1889-1892, Libreria Ōya, Tōkyō.

L'opera è tratta da un racconto dello *Heike monogatari* in cui Taira no Kiyomori viene perseguitato dagli spiriti dei guerrieri che ha sconfitto in passato. Il titolo fa riferimento ad una scena che segue quella qui raffigurata. Nella scena Kiyomori si sveglia e si rende conto di essere osservato da molti volti di mostro; tuttavia basta un suo sguardo di collera per farli fuggire spaventati.

Un ultimo artista che ritengo doveroso ricordare è Kawanabe Kyōsai 川鍋暁齋 (1831-1889). Anche Kawanabe contribuisce alla diffusione dello *yōkaiga* nel periodo Meiji. Allievo di Kuniyoshi in gioventù, in seguito studia presso la scuola Kanō da cui si distacca da adulto. Kyōsai riesce a creare degli *yōkaiga* innovativi, dotati di grande potere espressivo, in cui si nota l'influenza sia della scuola Kanō che dei *mushae* di Kuniyoshi.

Fig. 89, Kawanabe Kyōsai, *Kyōsai rakuga 3, bakebake gakkō*, *ōban nishikie*, 1874, Museo d'arte commemorativo Kawanabe Kyōsai. Nel 1972 il governo instaurò un sistema di educazione obbligatoria: quest'opera è una satira del passaggio ad un'educazione nuova e moderna. Nella scena demoni e mostri sono impegnati a memorizzare dei vocaboli riguardanti la loro vita quotidiana. Particolarmente interessante è l'insegnante dei demoni, Shōki, vestito con un uniforme occidentale. Al centro il maestro *kappa* insegna ai giovani *kappa* il *romaji* di alcuni vocaboli indispensabili. Nel primo piano della scena viene rifiutato l'ingresso nella scuola ad alcuni *yōkai* ritardatari.



## Bibliografia

### Testi in lingue occidentali

- ADDISS, Stephen (a cura di), *Japanese Ghosts and Demons: Art of the Supernatural*, George Braziller Inc., New York, 2005.
- CALZA, Gian Carlo (a cura di), *Ukiyoe. Il mondo fluttuante*, Mondadori Electa S.p.A., Milano, 2004.
- HALL, John Whitney, MCCLAIN, James L. (a cura di), *The Cambridge History of Japan, Volume 4 - Early Modern Japan*, Cambridge UP, New York, 2008.
- JANSEN, Marius B. (a cura di), *The Cambridge History of Japan, Volume 5 - The Nineteenth Century*, Cambridge UP, New York, 2008.
- FOSTER, Michael Dylan, *Pandemonium and Parade: Japanese Monsters and the Culture of Yōkai*, University of California Press, Berkeley, 2009.
- LILLEHOJ, Elizabeth, “Transfiguration: Man-Made Objects as Demons in Japanese Scrolls”, in *Asian Folklore Studies*, 54, 1, 1995, pp. 7-34.
- KOBAYASHI, Tatsuo, *Jomon Reflections: Forager Life and Culture in the Prehistoric Japanese Archipelago*, Oxbow books, Oxford, 2004.
- MASON, Penelope, *History of Japanese Art*, Prentice Hall, Upper Saddle River, 2004.
- MENEGAZZO, Rossella, *I dizionari della civiltà - Giappone*, Mondadori Electa S.p.A., Milano, 2007.
- NAKAU, Ei, *Something Wicked from Japan - Ghosts, Demons & Yōkai in Ukiyoe Masterpieces*, PIE international, Tōkyō, 2016.
- PAPP, Zilia, *Anime and Its Roots in Early Japanese Monster Art*, Global Oriental, Folkestone, 2010.
- REIDER, Noriko T., “Animating objects, *Tsukumogami ki* and the Medieval illustration of Shingon Truth”, in *Japanese Journal of Religious Studies*, 36, 2, 2009, pp. 231-257.
- REIDER, Noriko T., *Japanese Demon Lore: Oni from Ancient Times to the Present*, Utah State UP, Logan, 2010.
- REIDER, Noriko T., “Tsuchigumo sōshi: The Emergence of a Shape-Shifting Killer Female Spider”, in *Asian Ethnology*, 72, 1, 2013, pp. 55-83.

- TAKAGISHI, Akira, “The Reproduction of Engi and Memorial Offerings - Multiple Generations of the Ashikaga Shoguns and the Yūzū nenbutsu engi emaki”, in *Japanese Journal of Religious Studies*, vol. 42/1, 2015, pp. 157-182.
- TSUJI, Nobuo, *Playfulness in Japanese Art. Franklin D. Murphy Lectures VII*, University of Kansas press, Lawrence, 1986.

### Testi in lingua giapponese

- Buritanica kokusai daihyakka jiten - Shōkōmokuhan*, Britannica Japan Co., Ltd., Tōkyō, 2009.  
「ブリタニカ国際大百科事典・小項目版」、ブリタニカ・ジャパン株式会社 東京 2009。
- Daiyōkaiten: Dogū kara yōkai uocchi made*, Catalogo della mostra al Museo Edo-Tōkyō di Tōkyō, Yomiuri Shinbunsha, Tōkyō, 2016.  
「大妖怪展：土偶から妖怪ウオッチまで」、読売新聞社 東京 2016。
- Edo yōkai daizukan: Specters, Ghosts and Sorcerers in Ukiyoe*, Catalogo della mostra al Museo Ōta Kinen bijutsukan di Tōkyō, Ōta Kinen bijutsukan, Tōkyō, 2014.  
「江戸妖怪大図鑑」、太田記念美術館 東京 2014。
- HIGASHINO, Masaaki, *Gurotta no gaka*, Bijutsu shuppansha, Tōkyō, 1965.  
東野 芳明、「グロッタの画家」、美術出版社 東京 1965。
- ICHIYANAGI, Hirotaka, YOSHIDA, Morio, *Yōkai wa hanshoku suru*, Seikyūsha, Tōkyō, 2006.  
一柳 廣孝、吉田 司雄「妖怪は繁殖する」、青弓社 東京 2006。
- IWAI, Hiromi (a cura di), *Visual han Nihon no yōkai hyakka*, Kawade shobō shinsha, Tōkyō, 2015.  
岩井 宏實「ビジュアル版日本の妖怪百科」、河出書房新社 東京 2015。
- KABAT, Adam, *Edo bakemono zōshi*, Shōgakukan, Tōkyō, 1999.  
カバット アダム「江戸化物草紙」、小学館 東京 1999。
- KAGAWA, Masanobu, *Edo no yōkai kakumei*, Kadokawa gakugei shuppan, Tōkyō, 2013.  
香川 雅信「江戸の妖怪革命」、角川学芸出版 東京 2013。
- KOMATSU, Kazuhiko, *Hyōrei shinkōron: yōkai kenkyū e no kokoromi*, Arina shobō, Tōkyō, 1986.

- 小松 和彦「憑霊進行論・妖怪研究への試み」、ありな書房 東京 2011。
- KOMATSU, Kazuhiko, IIKURA, Yoshiyuki, *Nihon no yōkai*, Hōjimasha, Tōkyō, 2015.  
小松 和彦、飯倉 義之「日本の妖怪」、宝島社 東京 2015。
- KOMATSU, Kazuhiko, *Nihon yōkai ibunroku*, Kōdansha gakujutsu bunko, Tōkyō, 2007.  
小松 和彦 「日本妖怪異聞録」、講談社学術文庫 東京 2007。
- KOMATSU, Kazuhiko, *Yōkaigaku no kiso chishiki*, Kadokawa, Tōkyō, 2011.  
小松 和彦「妖怪学の基礎知識」、角川学芸出版 東京 2011。
- KOMATSU, Kazuhiko, *Yōkaigaku shinkō - Yōkai kara miru nihonjin no kokoro*, Kōdansha, Tōkyō, 2015.  
和彦 小松「妖怪学新考・妖怪から見る日本人の心」、講談社 東京 2015。
- KOMATSU, Shigemi (a cura di), *Nihon no emaki - Chōjū jinbutsu giga*, vol. 6, Chūō Kōronsha, Tōkyō, 1987.  
小松 茂美 「日本の絵巻6・鳥獣人物戯画」、中央公論社 東京 1987。  
。
- KOMATSU, Shigemi (a cura di), *Nihon no emaki - Haseo zōshi, Eshi no sōshi*, vol. 11, Chūō Kōronsha, Tōkyō, 1988.  
小松 茂美 「日本の絵巻11・長谷雄草紙、絵師草紙」、中央公論社 東京 1988。
- KOMATSU, Shigemi (a cura di), *Nihon emaki taisei - Shigisan engi*, vol. 4, Chūō Kōronsha, Tōkyō, 1987.  
小松 茂美 「日本絵巻大成4・信貴山縁起」、中央公論社 東京 1987。  
。
- KOMATSU, Shigemi (a cura di), *Zoku Nihon emaki taisei - Tsuchigumo zōshi, Tengu zōshi, Ōeyama ekotoba*, vol. 19, Chūō Kōronsha, Tōkyō, 1984.  
小松 茂美 「続日本絵巻大成19・土蜘蛛草紙、天狗草紙、大江山絵詞」、中央公論社 東京 1984。
- KOMATSU, Shigemi (a cura di), *Zoku Nihon emaki taisei - Yūzū Nenbutsu engi*, vol. 11, Chūō Kōronsha, Tōkyō, 1983.  
小松 茂美 「続日本絵巻大成11・融通念仏縁起」、中央公論社 東京 1983。
- KOMATSU, Shigemi (a cura di), *Zoku Nihon no emaki - Kitano Tenjin engi*, vol. 15, Chūō Kōronsha, Tōkyō, 1991.

- 小松 茂美 「続日本の絵巻 15・北野天神縁起」、中央公論社 東京 1991。
- KOMATSU, Shigemi (a cura di), *Zoku Nihon no emaki - Kuwanomidera engi, Dōjōji engi*, vol. 24, Chūō Kōronsha, Tōkyō, 1992.
- 小松 茂美 「続日本の絵巻 24・桑実寺縁起、道成寺縁起」、中央公論社 東京 1992。
- KOMATSU, Shigemi (a cura di), *Zoku Nihon no emaki - Nōe Hōshi ekotoba, Fukutomi zōshi, Hyakki yagyō emaki*, vol. 27, Chūō Kōronsha, Tōkyō, 1993.
- 小松 茂美 「続日本の絵巻 27・能恵法師絵詞、福富草紙、百鬼夜行絵巻」、中央公論社 東京 1993。
- KOMATSU, Shigemi (a cura di), *Zoku zoku Nihon emaki taisei - Denki-Engihen - Hōyake Amida engi, Fudō riyaku engi emaki*, vol. 4, Chūō Kōronsha, Tōkyō, 1993.
- 小松 茂美 「続々日本絵巻大成伝記・縁起篇 4 頬焼阿弥陀縁起 不動利益縁起絵巻」、中央公論社 東京 1993。
- KONDŌ, Masaki, IWAI, Hiromi (a cura di), *Nihon no yōkai*, Kawade shobō shinsha, Tōkyō, 1990.
- 近藤 雅樹、岩井 宏實 「日本の妖怪」、河出書房新社 東京 1990。
- KYŌGOKU, Natsuhiko, TADA, Katsumi, *Yōkai zukan*, Kokusho kankōkai, Tōkyō, 2000.
- 京極 夏彦、多田 克己 「妖怪図巻」、国書刊行会 東京 2000。
- MATSUBARA, Shigeru, Bunkachō (a cura di), *Nihon no bijutsu 7, Yuzu nenbutsu engi*, n. 302, Shibundō, Tōkyō, 1991.
- 松原 茂、文化庁 「日本の美術 7 融通念仏縁起 No.302」、至文堂 東京 1991。
- NAKAYA, Sōjū, *Minshū kyūsai to bukkyo no rekishi*, vol. 1, Ikuhōsha, Tōkyō, 2012.
- 中屋 宗寿 「民衆救済と仏教の歴史 1」、郁朋社 東京 2012。
- NASHIMOTO, Keihō (a cura di), *Jigoku-e daizen*, Yōsensha, Tōkyō, 2016.
- 梨本 敬法 「地獄絵大全」、洋泉社 東京 2016。
- SHINBO, Tōru, Bunkachō (a cura di), *Nihon no bijutsu 4, Kitano Tenjin engi*, n. 299, Shibundō, Tōkyō, 1991.
- 真保 亨、文化庁 「日本の美術 4 北野天神縁起 No.299」、至文堂 東京 1991。
- Shōgakukan daijisen*, Shōgakukan, Tōkyō, 2012.
- 「小学館大事典」、小学館 東京 2012。
- WADA, Kyōko, *Yōkai manga - Yōkai tachi no kyoen*, vol. 1, Seigensha, Tōkyō, 2012.

和田 京子 「妖怪萬画・妖怪たちの競演 第1巻」、青幻舎 東京 2012。

*Shōgakukan waichū jiten*, Shōgakukan, Tōkyō, 1994

「小学館和伊中辞典」、小学館 東京 1994。

YASUMURA, Toshinobu (a cura di), *Nihon no daiyōkai*, Takarajimasha, Tōkyō, 2016.

安村 敏信 「日本の大妖怪」、宝島社 東京 2016。

*Zenshōan - Sanyūtei Enchō Collection - Yūrei Meigashū*, Catalogo della mostra del tempio Zenshōan di Tōkyō, Zenshōan, Tōkyō, 2000.

「全生庵蔵・三遊亭円朝コレクション・幽霊名画集」、全生庵 東京 2000。

## Sitografia

Art Institute Chicago. “La leggenda della setta *Yūzū Nenbutsu*”. (Ultimo accesso: 11 febbraio).

<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/56731>

Asukanet. “*Kofun Takamatsuzuka, Byakko*”. (Ultimo accesso: 11 febbraio).

<http://www.asukanet.gr.jp/asukahome/ASUKA2/TAKAMATUTUKA/byako.html>

Asukanet. “*Kofun Takamatsuzuka, Genbu*”. (Ultimo accesso: 11 febbraio).

<http://www.asukanet.gr.jp/asukahome/ASUKA2/TAKAMATUTUKA/genbu.html>

E-museum. “*Hekijae, Shinchū*”. (Ultimo accesso: 11 febbraio).

[http://www.emuseum.jp/detail/100247/003?word=&d\\_lang=ja&s\\_lang=ja&class=&title=&c\\_e=&region=&era=&cptype=&owner=&pos=1&num=7&mode=detail&century=](http://www.emuseum.jp/detail/100247/003?word=&d_lang=ja&s_lang=ja&class=&title=&c_e=&region=&era=&cptype=&owner=&pos=1&num=7&mode=detail&century=)

E-museum. “*Hekijae, Shōki*”. (Ultimo accesso: 11 febbraio).

[http://www.emuseum.jp/detail/100247/005?word=&d\\_lang=ja&s\\_lang=ja&class=&title=&c\\_e=&region=&era=&cptype=&owner=&pos=1&num=7&mode=detail&century=](http://www.emuseum.jp/detail/100247/005?word=&d_lang=ja&s_lang=ja&class=&title=&c_e=&region=&era=&cptype=&owner=&pos=1&num=7&mode=detail&century=)

E-museum. “*Il sutra illustrato della causa e dell’effetto*”. (Ultimo accesso: 11 febbraio).

[http://www.emuseum.jp/detail/100051/000/000?mode=detail&d\\_lang=en&s\\_lang=en&class=1&title=&c\\_e=](http://www.emuseum.jp/detail/100051/000/000?mode=detail&d_lang=en&s_lang=en&class=1&title=&c_e=)

E-museum. “*Shamon Jigoku zōshi - Fusshi jigoku*”. (Ultimo accesso: 11 febbraio).

<http://www.emuseum.jp/detail/100137>

Miho Museum. “*Shamon jigoku zōshi - Geshin jigoku*”. (Ultimo accesso: 11 febbraio).

- <http://www.miho.or.jp/booth/html/imgbig/00000252.htm>
- Museum of Fine Arts, Boston. “*Kibi Daijin nittō emaki*”. (Ultimo accesso: 11 febbraio).  
<http://www.mfa.org/collections/object/minister-kibis-adventures-in-china-scroll-2-29078>
- Nara museum of Arts, Database. “Statua di Zōjōten”. (Ultimo accesso: 11 febbraio).  
<http://www.narahaku.go.jp/english/collection/1114-0.html>
- National Diet Library Digital Collections. “*Bakemono chakutōchō*”. (Ultimo accesso: 11 febbraio).  
<http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/8929732>
- National Diet Library Digital Collections. “*Hako iri musume menya ningyō*”. (Ultimo accesso: 11 febbraio).  
<http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/9892706>
- National Diet Library Digital Collections. “*Hyakushu kaibutsu yōkai sugoroku*”. (Ultimo accesso: 11 febbraio).  
<http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1310691>
- The Cleveland Museum of Art. “La leggenda della setta *Yūzū Nenbutsu - Yūzū Nenbutsu engi emaki*”. (Ultimo accesso: 11 febbraio).  
<https://www.clevelandart.org/art/1956.87>
- The Cleveland Museum of Art. “*L’escursione notturna di Zhong Kui*”. (Ultimo accesso: 11 febbraio).  
<https://www.clevelandart.org/art/1961.206#art-object-detail-views>
- The Gotoh Museum. “*Shamon Jigoku zōshi - Kazō jigoku*”. (Ultimo accesso: 11 febbraio).  
[http://www.gotoh-museum.or.jp/collection/col\\_03/01006\\_001.html](http://www.gotoh-museum.or.jp/collection/col_03/01006_001.html)
- Waseda University Library. “*Honchō furisode no Hajimari*”. (Ultimo accesso: 11 febbraio).  
[http://www.wul.waseda.ac.jp/kosho/chi05/chi05\\_4011/](http://www.wul.waseda.ac.jp/kosho/chi05/chi05_4011/)
- Wikimedia. “Immagine di *Ōeyama ekotoba*”. (Ultimo accesso: 11 febbraio).  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oeyama\\_Ekotoba\\_\(Itsuo\\_Art\\_Museum\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oeyama_Ekotoba_(Itsuo_Art_Museum).jpg)
- Yōkaiwiki.com. “*Yamauba nel Gazu hyakki yagyō di Toriyama Sekien*”. (Ultimo accesso: 11 febbraio).  
<http://www.youkaiwiki.com/entry/2013/02/01/%E5%B1%B1%E5%A7%A5%28%E3%82%84%E3%81%BE%E3%81%86%E3%81%B0%29>

## Indice delle illustrazioni

- Fig. 1, *dogū* Shakoki, in *Daiyōkaiten: Dogū kara Yōkai Uocchi made*, Catalogo della mostra al Museo Edo-Tōkyō di Tōkyō, Yomiuri Shinbunsha, Tōkyō, 2016, p. 213.
- Fig. 2, *dogū* Mimizuku, in *Daiyōkaiten: Dogū kara Yōkai Uocchi made*, Catalogo della mostra al Museo Edo-Tōkyō di Tōkyō, Yomiuri Shinbunsha, Tōkyō, 2016, p. 212.
- Fig. 3, Byakko nel *kofun* Takamatsuzuka, Asukanet, “*Kofun* Takamatsuzuka, Byakko”, <http://www.asukanet.gr.jp/asukahome/ASUKA2/TAKAMATUTUKA/byako.html>
- Fig. 4, Genbu nel *kofun* Takamatsuzuka, Asukanet, “*Kofun* Takamatsuzuka, Genbu”, <http://www.asukanet.gr.jp/asukahome/ASUKA2/TAKAMATUTUKA/genbu.html>.
- Fig. 5, *Eingakyō*, E-museum, “*Il sutra illustrato della causa e dell’effetto*”, [http://www.emuseum.jp/detail/100051/000/000?mode=detail&d\\_lang=en&s\\_lang=en&class=1&title=&c\\_e=](http://www.emuseum.jp/detail/100051/000/000?mode=detail&d_lang=en&s_lang=en&class=1&title=&c_e=).
- Fig. 6, Statua di Zōjōten, <http://www.narahaku.go.jp/english/collection/1114-0.html>.
- Fig. 7, *Rokudōe - Abi Jigoku*, in YASUMURA Toshinobu (a cura di), *Nihon no daiyōkai*, Takarajimasha, Tōkyō, 2016, p. 19.
- Fig. 8, *Jigoku zōshi*, in NASHIMOTO Keihō (a cura di), *Jigoku-e daizen*, Yōsensha, Tōkyō, 2016, p. 66.
- Fig. 9, *Hekijae* - Shōki, E-museum, “*Hekijae*, Shōki”, [http://www.emuseum.jp/detail/100247/005?word=&d\\_lang=ja&s\\_lang=ja&class=&title=&c\\_e=&region=&era=&cptype=&owner=&pos=1&num=7&mode=detail&century=](http://www.emuseum.jp/detail/100247/005?word=&d_lang=ja&s_lang=ja&class=&title=&c_e=&region=&era=&cptype=&owner=&pos=1&num=7&mode=detail&century=).
- Fig. 10, *Hekijae* - Shinchū, E-museum, “*Hekijae*, Shinchū” [http://www.emuseum.jp/detail/100247/003?word=&d\\_lang=ja&s\\_lang=ja&class=&title=&c\\_e=&region=&era=&cptype=&owner=&pos=1&num=7&mode=detail&century=](http://www.emuseum.jp/detail/100247/003?word=&d_lang=ja&s_lang=ja&class=&title=&c_e=&region=&era=&cptype=&owner=&pos=1&num=7&mode=detail&century=).
- Fig. 11, *Shamon Jigoku zōshi - Geshin jigoku*, Miho Museum, “*Shamon jigoku zōshi - Geshin jigoku*”, <http://www.miho.or.jp/booth/html/imgbig/00000252.htm>.
- Fig. 12, *Shamon Jigoku zōshi - Fusshi jigoku*, E-museum, “*Shamon Jigoku zōshi - Fusshi jigoku*”, <http://www.emuseum.jp/detail/100137>.
- Fig. 13, *Shamon Jigoku zōshi - Kazō jigoku*, The Gotō Museum, “*Shamon Jigoku zōshi - Kazō jigoku*”, [http://www.gotoh-museum.or.jp/collection/col\\_03/01006\\_001.html](http://www.gotoh-museum.or.jp/collection/col_03/01006_001.html).

- Fig. 14, *Kitano Tenjin engi emaki*, in SHINBO Tōru, Bunkachō (a cura di), *Nihon no bijutsu 4, Kitano Tenjin engi*, n. 299, Shibundō, Tōkyō, 1991.
- Fig. 15, *Kitano Tenjin engi emaki*, in SHINBO Tōru, Bunkachō (a cura di), *Nihon no bijutsu 4, Kitano Tenjin engi*, n. 299, Shibundō, Tōkyō, 1991.
- Fig. 16, *Kitano Tenjin engi emaki*, in SHINBO Tōru, Bunkachō (a cura di), *Nihon no bijutsu 4, Kitano Tenjin engi*, n. 299, Shibundō, Tōkyō, 1991.
- Fig. 17, *Kibi Daijin nittō emaki* (sezione), Museum of Fine Arts, Boston, “*Kibi Daijin nittō emaki*”, <http://www.mfa.org/collections/object/minister-kibis-adventures-in-china-scroll-2-29078>.
- Fig. 18, *Kibi Daijin nittō emaki*, Museum of Fine Arts, Boston, “*Kibi Daijin nittō emaki*”, <http://www.mfa.org/collections/object/minister-kibis-adventures-in-china-scroll-2-29078>.
- Fig. 19, *Shigisan engi emaki*, in KOMATSU Shigemi (a cura di), *Nihon emaki taisei - Shigisan engi*, vol. 4, Chūō Kōronsha, Tōkyō, 1987.
- Fig. 20, *Zegaibō ekotoba*, in YASUMURA Toshinobu (a cura di), *Nihon no daiyōkai*, Takarajimasha, Tōkyō, 2016, p. 61.
- Fig. 21, *Zegaibō ekotoba*, in YASUMURA Toshinobu (a cura di), *Nihon no daiyōkai*, Takarajimasha, Tōkyō, 2016, pp. 60-61.
- Fig. 22, *Haseo zōshi*, in KOMATSU Shigemi (a cura di), *Nihon no emaki - Haseo zōshi, Eshi no sōshi*, vol. 11, Chūō Kōronsha, Tōkyō, 1988.
- Fig. 23, *Haseo zōshi*, in KOMATSU Shigemi (a cura di), *Nihon no emaki - Haseo zōshi, Eshi no sōshi*, vol. 11, Chūō Kōronsha, Tōkyō, 1988.
- Fig. 24, *Fudō riyaku engi emaki*, in KOMATSU Shigemi (a cura di), *Zoku zoku Nihon emaki taisei – Denki-Engihen – Hōyake Amida engi, Fudō riyaku engi emaki*, vol. 4, Chūō Kōronsha, Tōkyō, 1993.
- Fig. 25, *Yūzū nenbutsu engi emaki*, in KOMATSU Shigemi (a cura di), *Zoku Nihon emaki taisei - Yūzū nenbutsu engi*, vol. 11, Chūō Kōronsha, Tōkyō, 1983.
- Fig. 26, *Ōeyama ekotoba*, Wikimedia, “*Immagine di Ōeyama ekotoba*”, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oeyama\\_Ekotoba\\_\(Itsuo\\_Art\\_Museum\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oeyama_Ekotoba_(Itsuo_Art_Museum).jpg).
- Fig. 27, *Ōeyama ekotoba*, in KOMATSU Shigemi (a cura di), *Zoku Nihon emaki taisei - Tsuchigumo sōshi, Tengu sōshi, Ōeyama ekotoba*, vol. 19, Chūō Kōronsha, Tōkyō, 1984.

- Fig. 28, *Tsuchigumo zōshi*, in KOMATSU Shigemi (a cura di), *Zoku Nihon emaki taisei - Tsuchigumo zōshi, Tengu zōshi, Ōeyama ekotoba*, vol. 19, Chūō Kōronsha, Tōkyō, 1984.
- Fig. 29, *Tsuchigumo zōshi*, in *Daiyōkaiten: Dogū kara Yōkai Uocchi made*, Catalogo della mostra al Museo Edo-Tōkyō di Tōkyō, Yomiuri Shinbunsha, Tōkyō, 2016, p. 157.
- Fig. 30, *Dōjōji engi emaki*, in KOMATSU Shigemi (a cura di), *Zoku Nihon no emaki - Kuwanomidera engi, Dōjōji engi*, vol. 24, Chūō Kōronsha, Tōkyō, 1992.
- Fig. 31, *Dōjōji engi emaki*, in KOMATSU Shigemi (a cura di), *Zoku Nihon no emaki - Kuwanomidera engi, Dōjōji engi*, vol. 24, Chūō Kōronsha, Tōkyō, 1992.
- Fig. 32, *Dōjōji engi emaki*, in KOMATSU Shigemi (a cura di), *Zoku Nihon no emaki - Kuwanomidera engi, Dōjōji engi*, vol. 24, Chūō Kōronsha, Tōkyō, 1992.
- Fig. 33, *Dōjōji engi emaki*, in KOMATSU Shigemi (a cura di), *Zoku Nihon no emaki - Kuwanomidera engi, Dōjōji engi*, vol. 24, Chūō Kōronsha, Tōkyō, 1992.
- Fig. 34, *Dōjōji engi emaki*, in KOMATSU Shigemi (a cura di), *Zoku Nihon no emaki - Kuwanomidera engi, Dōjōji engi*, vol. 24, Chūō Kōronsha, Tōkyō, 1992.
- Fig. 35, *Tsuchigumo zōshi*, in KOMATSU Shigemi (a cura di), *Zoku Nihon emaki taisei - Tsuchigumo zōshi, Tengu zōshi, Ōeyama ekotoba*, vol. 19, Chūō Kōronsha, Tōkyō, 1984.
- Fig. 36, *Tsukumogami emaki*, in YASUMURA Toshinobu (a cura di), *Nihon no daiyōkai*, Takarajimasha, Tōkyō, 2016, p. 21.
- Fig. 37, *Tsukumogami emaki*, in *Daiyōkaiten: Dogū kara Yōkai Uocchi made*, Catalogo della mostra al Museo Edo-Tōkyō di Tōkyō, Yomiuri Shinbunsha, Tōkyō, 2016, p. 155.
- Fig. 38, *Hyakki yagyō emaki*, in YASUMURA Toshinobu (a cura di), *Nihon no daiyōkai*, Takarajimasha, Tōkyō, 2016, p. 21.
- Fig. 39, *Chōju jinbutsu giga*, in KOMATSU Shigemi (a cura di), *Nihon no emaki - Chōjū jinbutsu giga*, vol. 6, Chūō Kōronsha, Tōkyō, 1987.
- Fig. 40, *The Lantern night excursion of Zhong Kui*, The Cleveland Museum of Art, “L’escursione notturna di Zhong Kui”, <https://www.clevelandart.org/art/1961.206#art-object-detail-views>.
- Fig. 41, *Hyakki no zu*, in YASUMURA Toshinobu (a cura di), *Nihon no daiyōkai*, Takarajimasha, Tōkyō, 2016, p. 26.
- Fig. 42, *Hyakki yagyō emaki*, in YASUMURA Toshinobu (a cura di), *Nihon no daiyōkai*, Takarajimasha, Tōkyō, 2016, p. 26.

- Fig. 43, *Harikikigaki*, in *Daiyōkaiten: Dogū kara Yōkai Uocchi made*, Catalogo della mostra al Museo Edo-Tōkyō di Tōkyō, Yomiuri Shinbunsha, Tōkyō, 2016, p. 49.
- Fig. 44, *Gazu hyakki yagyō*, in YASUMURA Toshinobu (a cura di), *Nihon no daiyōkai*, Takarajimasha, Tōkyō, 2016, p. 33.
- Fig. 45, *Gazu hyakki yagyō*, Yōkaiwiki.com, “*Yamauba nel Gazu hyakki yagyō di Toriyama Sekien*”, <http://www.youkaiwiki.com/entry/2013/02/01/%E5%B1%B1%E5%A7%A5%28%E3%82%84%E3%81%BE%E3%81%86%E3%81%B0%29>.
- Fig. 46, *Konjaku hyakki shūi*, in *Daiyōkaiten: Dogū kara Yōkai Uocchi made*, Catalogo della mostra al Museo Edo-Tōkyō di Tōkyō, Yomiuri Shinbunsha, Tōkyō, 2016, p. 132.
- Fig. 47, *Gazu hyakki tsurezurebukuro*, in YASUMURA Toshinobu (a cura di), *Nihon no daiyōkai*, Takarajimasha, Tōkyō, 2016, p. 27.
- Fig. 48, *Gazu hyakki tsurezurebukuro*, in *Daiyōkaiten: Dogū kara Yōkai Uocchi made*, Catalogo della mostra al Museo Edo-Tōkyō di Tōkyō, Yomiuri Shinbunsha, Tōkyō, 2016, p. 133.
- Fig. 49, *Hyakkai zukan, Gazu hyakki tsurezurebukuro*, in YASUMURA Toshinobu (a cura di), *Nihon no daiyōkai*, Takarajimasha, Tōkyō, 2016, p. 32.
- Fig. 50, *Hyakkai zukan*, in YASUMURA Toshinobu (a cura di), *Nihon no daiyōkai*, Takarajimasha, Tōkyō, 2016, p. 32.
- Fig. 51, *Hyakki emaki*, in *Daiyōkaiten: Dogū kara Yōkai Uocchi made*, Catalogo della mostra al Museo Edo-Tōkyō di Tōkyō, Yomiuri Shinbunsha, Tōkyō, 2016, pp. 58-59.
- Fig. 52, *Hyakki yagyō zukan*, in *Daiyōkaiten: Dogū kara Yōkai Uocchi made*, Catalogo della mostra al Museo Edo-Tōkyō di Tōkyō, Yomiuri Shinbunsha, Tōkyō, 2016, pp. 60-61.
- Fig. 53, *Bakemono chakutōchō*, National Diet Library Digital Collections, “*Bakemono chakutōchō*”, <http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/8929732>.
- Fig. 54, *Hako iri musume menya ningyō*, National Diet Library Digital Collections, “*Hako iri musume menya ningyō*”, <http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/9892706>.
- Fig. 55, *Hyaku monogatari bakemono yashiki no zu - Hayashiya shōzō kufū no kaidan*, in *Daiyōkaiten: Dogū kara Yōkai Uocchi made*, Catalogo della mostra al Museo Edo-Tōkyō di Tōkyō, Yomiuri Shinbunsha, Tōkyō, 2016, p. 97.
- Fig. 56, *Yūreizu*, in *Zenshōan - Sanyūtei Enchō Collection - Yūrei Meigashū*, Catalogo della mostra del tempio Zenshōan di Tōkyō, Zenshōan, Tōkyō, 2000, p. 9.

- Fig. 57, *Hyaku monogatari*, in *Daiyōkaiten: Dogū kara Yōkai Uocchi made*, Catalogo della mostra al Museo Edo-Tōkyō di Tōkyō, Yomiuri Shinbunsha, Tōkyō, 2016, pp. 86-87.
- Fig. 58, *Kohada Koheiji*, in *Zenshōan - Sanyūtei Enchō Collection - Yūrei Meigashū*, Catalogo della mostra del tempio Zenshōan di Tōkyō, Zenshōan, Tōkyō, 2000, p. 29.
- Fig. 59, *Shukuba jōrozu*, in *Zenshōan - Sanyūtei Enchō Collection - Yūrei Meigashū*, Catalogo della mostra del tempio Zenshōan di Tōkyō, Zenshōan, Tōkyō, 2000, p. 28.
- Fig. 60, *Tōdai to yūrei*, in *Zenshōan - Sanyūtei Enchō Collection - Yūrei Meigashū*, Catalogo della mostra del tempio Zenshōan di Tōkyō, Zenshōan, Tōkyō, 2000, p. 24.
- Fig. 61, *Inō mononoke roku emaki*, in *Daiyōkaiten: Dogū kara Yōkai Uocchi made*, Catalogo della mostra al Museo Edo-Tōkyō di Tōkyō, Yomiuri Shinbunsha, Tōkyō, 2016, p. 37.
- Fig. 62, *Sōma no furudairi*, in *Daiyōkaiten: Dogū kara Yōkai Uocchi made*, Catalogo della mostra al Museo Edo-Tōkyō di Tōkyō, Yomiuri Shinbunsha, Tōkyō, 2016, pp. 92-93.
- Fig. 63, *Minamoto no Yorimitsu kō yakata tsuchigumo saku yōkai no zu*, in *Daiyōkaiten: Dogū kara Yōkai Uocchi made*, Catalogo della mostra al Museo Edo-Tōkyō di Tōkyō, Yomiuri Shinbunsha, Tōkyō, 2016, p. 90.
- Fig. 64, *Honchō furisode no hajimari - Susanō no Mikoto yōkai gōbuku no zu*, Waseda University Library, “*Honchō furisode no Hajimari*”, [http://www.wul.waseda.ac.jp/kosho/chi05/chi05\\_4011/](http://www.wul.waseda.ac.jp/kosho/chi05/chi05_4011/).
- Fig. 65, *Hyakushu kaibutsu yōkai sugoroku*, National Diet Library Digital Collections, “*Hyakushu kaibutsu yōkai sugoroku*”, <http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1310691>.
- Fig. 66, *Wakan hyaku monogatari*, in *Daiyōkaiten: Dogū kara Yōkai Uocchi made*, Catalogo della mostra al Museo Edo-Tōkyō di Tōkyō, Yomiuri Shinbunsha, Tōkyō, 2016, p. 110.
- Fig. 67, *Ōsaka nichinichi shinbunshi*, in YASUMURA Toshinobu (a cura di), *Nihon no daiyōkai*, Takarajimasha, Tōkyō, 2016, p. 49.
- Fig. 68, *Obake ponchi*, in YASUMURA Toshinobu (a cura di), *Nihon no daiyōkai*, Takarajimasha, Tōkyō, 2016, p. 48.
- Fig. 69, *Tenguzu*, in *Daiyōkaiten: Dogū kara Yōkai Uocchi made*, Catalogo della mostra al Museo Edo-Tōkyō di Tōkyō, Yomiuri Shinbunsha, Tōkyō, 2016, p. 21.

- Fig. 70, *Korizu*, in *Daiyōkaiten: Dogū kara Yōkai Uocchi made*, Catalogo della mostra al Museo Edo-Tōkyō di Tōkyō, Yomiuri Shinbunsha, Tōkyō, 2016, p. 23.
- Fig. 71, *Yōkaizu*, in *Daiyōkaiten: Dogū kara Yōkai Uocchi made*, Catalogo della mostra al Museo Edo-Tōkyō di Tōkyō, Yomiuri Shinbunsha, Tōkyō, 2016, p. 26.
- Fig. 72, *Tsukumogamizu*, in *Daiyōkaiten: Dogū kara Yōkai Uocchi made*, Catalogo della mostra al Museo Edo-Tōkyō di Tōkyō, Yomiuri Shinbunsha, Tōkyō, 2016, p. 28.
- Fig. 73, *Hyakki yagyō emaki*, in *Daiyōkaiten: Dogū kara Yōkai Uocchi made*, Catalogo della mostra al Museo Edo-Tōkyō di Tōkyō, Yomiuri Shinbunsha, Tōkyō, 2016, p. 31.
- Fig. 74, *Hōgu henyō no zu*, in *Daiyōkaiten: Dogū kara Yōkai Uocchi made*, Catalogo della mostra al Museo Edo-Tōkyō di Tōkyō, Yomiuri Shinbunsha, Tōkyō, 2016, p. 32.
- Fig. 75, *Bakemono konrei emaki*, in *Daiyōkaiten: Dogū kara Yōkai Uocchi made*, Catalogo della mostra al Museo Edo-Tōkyō di Tōkyō, Yomiuri Shinbunsha, Tōkyō, 2016, pp. 38-39.
- Fig. 76, *Rashōmon*, in *Edo yōkai daizukan: Specters, Ghosts and Sorcerers in Ukiyoe*, Catalogo della mostra al Museo Ōta Kinen bijutsukan di Tōkyō, Ōta Kinen bijutsukan, Tōkyō, 2014, p. 35.
- Fig. 77, *Minamoto no Yorimitsu no Shutendōji taiji*, in *Edo yōkai daizukan: Specters, Ghosts and Sorcerers in Ukiyoe*, Catalogo della mostra al Museo Ōta Kinen bijutsukan di Tōkyō, Ōta Kinen bijutsukan, Tōkyō, 2014, p. 23.
- Fig. 78, *Watanabe no Tsuna - Modoribashi*, in *Edo yōkai daizukan: Specters, Ghosts and Sorcerers in Ukiyoe*, Catalogo della mostra al Museo Ōta Kinen bijutsukan di Tōkyō, Ōta Kinen bijutsukan, Tōkyō, 2014, p. 37.
- Fig. 79, *Bakemono no yume*, in YASUMURA Toshinobu (a cura di), *Nihon no daiyōkai*, Takarajimasha, Tōkyō, 2016, p. 38.
- Fig. 80, *Ryōshi Tsunazō - Bandō Hikozaiburō - Koshimoto Otsuru Kudari onoe tamizō*, in *Daiyōkaiten: Dogū kara Yōkai Uocchi made*, Catalogo della mostra al Museo Edo-Tōkyō di Tōkyō, Yomiuri Shinbunsha, Tōkyō, 2016, p. 105.
- Fig. 81, *Shinban ukie bakemono yashiki hyaku monogatari no zu*, in YASUMURA Toshinobu (a cura di), *Nihon no daiyōkai*, Takarajimasha, Tōkyō, 2016, p. 41.
- Fig. 82, *Tōkaidō gojūsan tsui - Kuwana - Funanori Tokuzō no den*, in YASUMURA Toshinobu (a cura di), *Nihon no daiyōkai*, Takarajimasha, Tōkyō, 2016, p. 40.

- Fig. 83, *Minamoto no Yorimitsu tsuchigumo no yōkai wo kiru zu*, in *Daiyōkaiten: Dogū kara Yōkai Uocchi made*, Catalogo della mostra al Museo Edo-Tōkyō di Tōkyō, Yomiuri Shinbunsha, Tōkyō, 2016, p. 89.
- Fig. 84, *Ryūgū tamatorihime no zu*, in *Daiyōkaiten: Dogū kara Yōkai Uocchi made*, Catalogo della mostra al Museo Edo-Tōkyō di Tōkyō, Yomiuri Shinbunsha, Tōkyō, 2016, p. 94.
- Fig. 85, *Dōke bakemono no yūsuzumi*, in *Daiyōkaiten: Dogū kara Yōkai Uocchi made*, Catalogo della mostra al Museo Edo-Tōkyō di Tōkyō, Yomiuri Shinbunsha, Tōkyō, 2016, p. 100.
- Fig. 86, *Bakemono chūshingura*, in *Daiyōkaiten: Dogū kara Yōkai Uocchi made*, Catalogo della mostra al Museo Edo-Tōkyō di Tōkyō, Yomiuri Shinbunsha, Tōkyō, 2016, p. 99.
- Fig. 87, *Hyakki yagyō*, in *Daiyōkaiten: Dogū kara Yōkai Uocchi made*, Catalogo della mostra al Museo Edo-Tōkyō di Tōkyō, Yomiuri Shinbunsha, Tōkyō, 2016, p. 113.
- Fig. 88, *Shinkei sanjūroku kaisen - Kiyomori Fukuhara ni Sūhyaku no jindō wo miru zu*, in *Daiyōkaiten: Dogū kara Yōkai Uocchi made*, Catalogo della mostra al Museo Edo-Tōkyō di Tōkyō, Yomiuri Shinbunsha, Tōkyō, 2016, p. 117.
- Fig. 89, *Kyōsai rakuga 3, bakebake gakkō*, in *Daiyōkaiten: Dogū kara Yōkai Uocchi made*, Catalogo della mostra al Museo Edo-Tōkyō di Tōkyō, Yomiuri Shinbunsha, Tōkyō, 2016, p. 125.