Università
Ca'Foscari
Venezia

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

Tesi di Laurea

Pipistrelli

Significati e raffigurazioni
nell'arte giapponese

Relatrice
Ch.ma Prof.ssa Silvia Vesco

Correlatrice
Ch.ma. Prof.ssa. Katja Centonze

Laureanda
Elena Cherubini
Matricola 867145

Anno Accademico
2021 / 2022

Sommario

要旨 5

Introduzione 8

Netsuke e inrō 12

1.1 Hōraku 12

1.2 Tegole 17

1.3 Waniguchi 26

1.4 Sandali di paglia 27

1.5 Lo sviluppo di netsuke e inrō 29

1.6 Gufi 32

1.7 Zucche a fiasco 35

1.8 Reishi 36

Tsuba e altri elementi di armi e armature 42

2.1 Vuoti 42

2.2 Ragazzo con asta di bambù 44

2.3 Chōsen gafu 45

2.4 Cervi 48

2.5 Collaborazioni 53

2.6 Osservazione dal vero 55

2.7 Fuchigashira, menuki e kabuto 55

Dipinti 59

3.1 Cervi e pini 59

3.2 Cervi e gru 64

3.3 Takarabune 66

3.4 Onde 67
3.5 Luna 68
3.6 Ventagli 70
3.7 Shōki 72
Libri illustrati 73
4.1 Kitao Masayoshi 73
4.2 Katsushika Hokusai 76
4.3 Gli allievi di Hokusai 81
4.4 Keisai Eisen 84
4.5 Taki Katei 85
4.6 Kawanabe Kyōsai 87
Stampe 93
5.1 Tempo: Ushiwakamaru e Benkei sul ponte di Gojō 93
5.2 Spazio: Nitta no Shirō Tadatsune 96
5.3 Pipistrelli comici 99
5.4 Pipistrelli come attori di kabuki 100
5.5 Ichikawa Danjurō 112
5.6 Vestiario 116
5.7 Cortigiane 120
5.8 Kōmori Yasu 127
5.9 Mostri 130
5.10 Magia 136
Conclusioni 141
Lista dei termini giapponesi 145
Indice dei nomi 153

Bibliografia 160
Sitografia 164
Indice delle immagini 168
Netsuke e inrō 168
Tsuba e altri elementi dell'armatura giapponese 171
Dipinti 173
Libri illustrati 175
Stampe 177
Ringraziamenti 184

要旨

日本美術には自然が頻りに現れる主題であり、何世紀にも渡って山や海、植物、動物などは芸術にも詩にも情緒の来由となっている。それにより、複雑に絡み合った一連の意味が発達し、動物の単一の画像が多く異なる意味を示唆する可能性がある。しかし、すべての動物が同じ頻度で描かれているわけではないため、同じく研究されていない。日本列島で最大の哺乳類グループであり、その生態系において重要な役割を果たしているにも関わらず、日本芸術のこれらのマイナーな動物の一匹は蝙蝠である.

蝙蝠、別名翼手目は、中国では長い間ポジティブなシンボルであったため、中国芸術でむしろ頻繁な主題である。それは、中国語に蝙蝠の「蝠」と幸福の「福」が同音異義語であるため、蝙蝠は幸福と富の象徴として非常に人気があり、多くの研究が行われてきた。しかし、日本芸術では蝙蝠に同じような注意が払われてこなかった。

この論文の目的は、表現の反復した様式とモデルを特定し、どの意味がその様式に関連付けられているかを定義することにより、日本美術で蝙蝠がどのように描かれているかを確認することで、その空白を少々埋めてみることである。 特に、そのモデルの起源を注意深く理解したいと思う。それは、つまり、日本人の感性に従って解釈された中国から来たモデルと、日本人と蝙蝠の間の自律的な発展と独自の関係を証明するモデルを区別することである。

蝙蝠は日本芸術ではあまり頻繁に登場する主題ではないため、使用される情報源は多いが断片的でさまざまな種類のものであって、日本と中国の図像のマニュアル、コレクター向けガイド、科学的および学術的な記事、美術館の出版物、オークションのカタログが含まれる。そのため、最初蝙蝠図のある作品を求めて、世界中の美術館、大学、さ

まざまな競売所などのオンラインコレクションを探した。次に、その作品は３００点以上のアイテムのカタログにまとめられ、この論文の作成のために重要なサンプルが選択された。

論文は５つの章で構成されており、それぞれが異なる芸術形式に注目しており、そこでは作品が繰り返されるテーマを特定するために使用されている。

１．印籠と根付の章では、中国から来たモデルは「蝙蝠と瓢箪」と「蝙蝠と霊芝」であり、「蝙蝠と瓦」、「蝙蝠と鰐口」、「蝙蝠と草鞋・草履」、「蝙蝠と梟」は自然観察に基づいた日本モデルであることを提示する。比較的最近の芸術形式として、宝楽などのアーティストが既存のテンプレートに厳密に固執することなく創造する余地を与えた。

２．剣と鎧の要素に関する章では、「蝙蝠と鹿」のモデルがそのバリエーションのいくつかとともに詳細に扱われて、「蝙蝠とコイン」、「蝙蝠と月」、「昆虫を食べる蝙蝠」と「蝙蝠と他の空飛ぶ動物」を扱った。それに、嵐山常行の『彫鐫画譜』というモデルアルバムもこの分析の対象とされた。

３．絵画の章では、松、霊芝、鶴の長寿のシンボルである「蝙蝠と鹿」の分析が続く。 また、「紅蝙蝠」、「白蝙蝠」、「蝙蝠と波」、「逆さ蝙蝠」、「蝙蝠と鍾馗」の中国モデルも紹介される。 日本モデルは「蝙蝠と蝙蝠扇」と「蝙蝠と宝船」である。 絵画は古代の芸術であり、画家は中国文化の優れた文人であるため、中国のモデルがより頻繁に登場する。

４．絵本の章では、北尾政美、葛飾北斎とその弟子、渓斎英泉、瀧和亭、河鍋暁斎、さまざまな芸術家による蝙蝠のグラフィック実現に焦点を当てた。

５．浮世絵の章では、空間と時間の指標としての蝙蝠が介される。 それから、おかしい版画、特に歌舞伎役者に成りすます蝙蝠を扱う. これは、蝙蝠を家紋の 1 つとしていた俳優 七代目市川團十郎に関連している。 芸者や花魁は、そのあいまいな性質と夜行性の習性から、蝙蝠を連想するようになり、蝙蝠柄の服を着るようになった。 俳優や花魁・芸者が江戸ファッションの主役だったので、蝙蝠はすべての社会階級で人気のある服のデザインになった。「蝙蝠と壽」も扱った。 歌舞伎と言えば、蝙蝠は男の顔に入れ墨として現れると、有名な歌舞伎の蝙蝠安という登場人物の識別マークになった。 最後に、滝夜叉姫と暁星五郎の版画で示されているように、野衾という妖怪は巨大な蝙蝠のように見え、魔術師と関連付けられているため、蝙蝠にも怪物のような側面があることが分かる。

要するに、蝙蝠は日本美術のマイナーな主題でも、注意深く観察すれば驚くほど多い側面と意味を持つ動物であり、中国に由来する描写だけでなく、自然と日常文化に基づいた日本で開発された描写でも多くある。 さらに、それらを表現する方法は、画家ごとに大きく異なる。

考慮された情報源と期間が限られているため、本論文はこの主題に関する完全に網羅的な作品とは言えない。 しかし、他人が日本美術における蝙蝠のことを詳しく研究するのに役立つであろう。

Introduzione

L'arte giapponese vanta un rapporto particolare con i soggetti naturali. Paesaggi, piante e animali sono stati per secoli oggetto di contemplazione artistica e poetica che ha portato alla realizzazione di opere di grande bellezza, ma anche alla formazione di una complessa rete di significati, simbologie, tradizioni e riferimenti legati a ognuno di essi. Per questo motivo, raramente la scelta alla base della raffigurazione di un dato animale è dettata dal caso. L'immagine di una carpa *koi* evoca non soltanto l'armonia di colori sulle sue scaglie, ma anche la forza e la tenacia del guerriero, poiché secondo la leggenda cinese se una carpa *koi* riuscisse a varcare la Porta del Drago situata in cima a una cascata nuotando controcorrente potrebbe trasformarsi in drago a sua volta. È anche il simbolo del giorno dei bambini, in cui maniche a vento a forma di carpa *koi* chiamate *koinobori* sono fatte sventolare come augurio che i bambini crescano forti, sani e determinati.[1] A sua volta, ciò ha portato ad associare la carpa *koi* a Kintarō, il leggendario bambino dalla forza sovrumana. Similmente, un passero può simboleggiare garbo e delicatezza, ma se ritratto insieme a un anziano oppure a un'anziana con in mano forbici o accanto a una scatola allora rappresenta il monito contro l'avarizia nel racconto popolare *Shitakiri suzume*, mentre insieme al bambù è un classico emblema dell'inverno.

Molti altri sono gli animali a cui vengono associati diversi significati, che variano a seconda del contesto, pose e atteggiamenti in cui sono rappresentati e oggetti, personaggi e flora che li accompagnano, ma non tutti sono stati raffigurati con la stessa frequenza di cui hanno goduto gru, tigri o *tanuki*. Tra questi animali minori vi sono i chirotteri, mammiferi comunemente noti con il nome di pipistrelli. Si tratta di uno dei gruppi di mammiferi più numeroso e di maggior successo sulla Terra, i cui membri abitano ogni zona del pianeta fatta eccezione per le regioni polari, e perciò presentano tra loro svariate differenze a livello di dimensioni, aspetto, comportamenti e dieta, tutti però accomunati dalla capacità di volare, caso unico tra i mammiferi. In Giappone i pipistrelli rappresentano il gruppo di mammiferi più numeroso, con ben 35 specie appartenenti a sei diverse famiglie sparse per tutto il territorio nazionale, e ricoprono ruoli di vitale importanza nell'ecosistema, in particolar modo per la pollinazione e per la disinfestazione dai parassiti. Tuttavia, la continua espansione dell'attività umana sotto forma di urbanizzazione, ampliamento

[1] Henri L. JOLY, *Legend in Japanese Art; a Description of Historical Episodes, Legendary Characters, Folk-Lore Myths, Religious Symbolism*, Londra, John Lane The Bodley Head, 1908, p. 68.

della superficie coltivata e altri progetti di modifica del territorio ha portato a una significativa perdita dell'habitat dei pipistrelli nel Paese e ciò sta mettendo a rischio la sopravvivenza di molti di loro.[2] Per questo motivo uno degli obiettivi di questa tesi è di porre i chirotteri giapponesi sotto i riflettori nella speranza che ciò promuova un interesse verso di loro in campo artistico e un maggiore impegno verso la loro tutela.

Tuttavia, lo scopo primario è quello di analizzare con quali modalità i pipistrelli venivano rappresentati nell'arte giapponese e quali significati erano a essi associati. Dal momento che i pipistrelli sono un soggetto minore nella produzione artistica giapponese le fonti al riguardo, benché diverse, sono purtroppo assai frammentarie e comprendono manuali di iconografia giapponese e cinese, guide per collezionisti, articoli scientifici e accademici, pubblicazioni museali e cataloghi di case d'asta. Per questo motivo l'approccio scelto per lo sviluppo di questa tesi ha previsto come prima cosa la compilazione di un catalogo di oltre trecento opere raffiguranti pipistrelli appartenenti a diversi musei, università, biblioteche,[3] gallerie e case d'asta[4] di tutto il mondo. Dopodiché una selezione di esse è stata presa in analisi allo scopo di introdurre e identificare temi ricorrenti e illustrarne i relativi significati, tenendo conto anche di aspetti quali anatomia e comportamento dei pipistrelli come indizi relativi al rapporto tra artista e soggetto (se, quindi, è possibile ipotizzare uno studio più o meno accurato dell'animale dal vero da parte dell'artista). Inoltre, un aspetto particolarmente importante è l'identificazione dell'origine di un

[2] Jason H PREBLE., OHTE Nobuhito, and Christian E. VINCENOT, 'In the Shadow of the Rising Sun: A Systematic Review of Japanese Bat Research and Conservation', *Mammal Review*, 51.1 (2021), 110. https://doi.org/10.1111/mam.12226

[3] Museo d'Arte Orientale "E. Chiossone" di Genova, Museo Stibbert di Firenze, Museo d'Arte Orientale di Venezia, Tokyo National Museum, Tokyo National Library, Ōta Memorial Museum of Art di Tokyo, Waseda Universty di Tokyo, International Research Center for Japanese Studies di Kyoto, Ritsumeikan University di Kusatsu, Metropolitan Museum di New York, Brooklyn Museum, Museum of Fine Arts di Boston, The Walters Art Museum di Baltimora, Museum of Fine Arts di Honolulu, Los Angeles County Museum of Art, Asian Art Museum di San Francisco, Mount Holyoke College Art Museum di South Hadley, Phebe A. Hearst Museum of Anthropology di Berkeley, Morikami Museum and Japanese Gardens di Delray Beach, San Diego Museum of Art, Jordan Schnitzer Museum of Art di Eugene, Minneapolis Institute of Art, Carnegie Museum of Art di Pittsburgh, Toledo Museum of Art, Rhode Island School of Design Museum di Providence, Chazen Museum of Art di Madison, Philadelphia Museum of Art , Scripps College di Claremont, Cleveland Museum of Art, Library of Congress, Smithsonian National Museum of Asian Art di Washington D.C., World Museum di Liverpool, Victoria and Albert Museum di Londra, British Museum di Londra, Ashmolean Museum di Oxford, National Museum of Scotland di Edimburgo, Museum für angewandte Kunst di Vienna, Linden Museum di Stuttgart, Rijksmuseum di Amsterdam, MuseumVolkenkunde di Leiden, Östasiatiska Museet di Stoccolma.

[4] Zacke di Vienna, Bonhams di Londra, Sotheby's di Londra, JapanesePrints-London, Rosemary Bandini Japanese Art di Londra, Catawiki, Lempertz di Monaco, Lyon Collection, Scholten Japanese Art di New York, Ronin Gallery di New York, Egenolf Gallery di Los Angeles.

modello, più precisamente se i pipistrelli raffigurati in una determinata opera testimoniano uno sviluppo artistico e un rapporto autonomo e originale tra popolazione giapponese e chirotteri, oppure riprendono da vicino le convenzioni iconografiche importate dalla Cina, dove a differenza del Giappone il pipistrello è un animale con una presenza molto più marcata nelle arti[5] a causa dell'omofonia tra il carattere di "felicità" *fú* 福 e il carattere di "pipistrello" *fú* 蝠, per cui i pipistrelli divennero presto un simbolo di buona sorte e felicità molto comune.[6] È opportuno precisare che questo ragionamento si basa sulle convenzioni figurative, nella consapevolezza che non è possibile prescindere completamente dalla stratificazione dei vari significati attribuiti nel tempo all'animale, siano questi autoctoni o frutto dell'influenza della cultura del continente.

L'analisi si compone di cinque capitoli, dedicati ciascuno a una diversa tipologia o gruppo di opere così da permettere l'identificazione di approcci e temi propri a un singolo ambito artistico. Questo non implica che ogni tema trattato in relazione a una determinata tipologia non compaia mai nelle altre, perciò per maggiore chiarezza qualora un tema si presenti in più di una categoria ciò è segnalato nelle note con riferimenti ad alcuni esemplari di diversa natura. Il primo capitolo è dedicato ai *sagemono* e prende in analisi ventiquattro *netsuke* e tre *inrō*, mentre il secondo verte sulle componenti di armi e armature tradizionali con sette *tsuba*, quattro *kozuka*, due *fuchigashira*, due *menuki*, un *kabuto* e un album di modelli per decorazioni metallurgiche. Il terzo capitolo si concentra sulla produzione pittorica con cinque *kakejiku*, due *byōbu*, un set di *fusuma*, un foglio dipinto, uno schizzo preparatorio e un ventaglio pieghevole. Nel quarto capitolo sono presi in considerazione le raffigurazioni all'interno di alcuni libri illustrati opera di Kitao Masayoshi (noto anche come Kuwagata Keisai), Katsushika Hokusai e alcuni suoi discepoli, Keisai Eisen, Taki Katei, e Kawanabe Kyōsai, mentre il quinto capitolo è dedicato alle stampe *ukiyoe*, con l'utilizzo di quarantanove esemplari insieme a cinque *katagami* per la tintura dei tessuti. Per mantenere una circoscrizione temporale che permetta di strutturare un discorso non eccessivamente dispersivo, le opere prese in analisi sono limitate ai periodi Edo e Meiji, fatta eccezione per alcune stampe dei primi anni del periodo Taishō.

[5] Merrily C. BAIRD, *Symbols of Japan: Thematic Motifs in Art and Design*, New York, Rizzoli, 2001, cit., p.124.
[6] Patricia BJAALAND WELCH, *Chinese Art A Guide to Motifs and Visual Imagery*, Tuttle Publishing, Singapore, 2008, cit. p.277.

Per quanto questa tesi si ponga l'obiettivo di individuare quanti più significati e modelli ricorrenti possibili, dal momento che la fonte principale di dati riguardo la frequenza di una data convenzione raffigurativa proviene da quanto pubblicato nei cataloghi e nelle collezioni digitalizzate dei musei, non è stato possibile avere un riscontro da opere facenti parte di collezioni private o proprietà di musei le cui opere non sono ancora fruibili dalla rete. Inoltre, per mancanza dei dati necessari a sviluppare ulteriori capitoli sono state purtroppo omesse alcune opere non appartenenti alle categorie prese in esame, in particolar modo ceramiche e scatole laccate.

Per questo motivo non è possibile considerare questo elaborato uno studio esaustivo sull'argomento, ma un punto di partenza per chiunque voglia svolgere analisi più ampie e approfondite sul ruolo dei pipistrelli nell'arte giapponese.

Capitolo 1
Netsuke e inrō

Con la parola *netsuke* 根付 si definiscono tutti quei piccoli oggetti che a partire dal periodo Edo venivano utilizzati dalla popolazione maschile insieme a un *sagemono*, ovvero oggetti dalle dimensioni piuttosto ridotte con la funzione di contenitore di pensati per essere appesi all'*obi* 帯, come *kinchaku* 巾着, *yatate* 矢立, *tabakoire* 煙草入れ, ma principalmente *inrō* 印籠. I *netsuke* venivano collegati ai *sagemono* tramite un cordoncino di seta fatto passare per una piccola perla chiamata *ojime* 緒締め. Questo veniva poi inserito negli *himotōshi* 紐通し, coppia di fori interconnessi scavati nel *netsuke* o mascherati nel suo design, e annodato in modo da nascondere il nodo all'interno del *netsuke* stesso. In questo modo, regolando la lunghezza del cordoncino e facendolo passare sotto l'*obi*, il *netsuke* permetteva che tutto quello ad esso legato vi venisse assicurato e il *sagemono* 提げ物 poteva rimanere appeso.[1]

Se messi a confronto con altre forme di oggetti artistici, i *netsuke* sembrano essere le opere in cui il pipistrello appare con maggiore frequenza. Ciò potrebbe dipendere da motivi legati al suo significato benaugurante. Il *netsuke*, infatti, è un oggetto che in periodo Edo le persone erano solite portare con sé per buona parte della giornata, all'aperto come al chiuso, perciò non è implausibile che artigiani, mercanti e altri uomini d'affari volessero attirare la buona sorte non solo su di sé ma anche sui propri commerci assicurandosi di avere una raffigurazione di pipistrello vicina in ogni momento. Inoltre, non è da escludere la possibilità che, nella percezione di chi era solito indossare questi *netsuke*, l'afflusso costante di buona sorte fosse funzionale anche a proteggere l'individuo, portando la qualità benaugurante del pipistrello a confluire nella sfera dell'apotropaico ed elevando il *netsuke* da un semplice fermaglio artistico a un vero e proprio amuleto.

1.1 Hōraku

Una parte consistente dei *netsuke* raffiguranti pipistrelli è stata realizzata dal *netsukeshi* 根付師 conosciuto con il nome di Hōraku[2]. Pressoché nulla è noto con certezza della vita di Hōraku, se

[1] H. Batterson BOGER, *The traditional arts of Japan: a complete illustrated guide*, New York, Doubleday & Company, 1964, cit., p. 272.
[2] Barbra Teri OKADA, *Netsuke Masterpieces from The Metropolitan Museum of Art*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1982, cit., p. 73.

non il fatto che fu attivo intorno alla metà del XIX secolo[3] ed è attestato che si firmava anche con il nome di Ungansai[4]. Per quanto riguarda l'area di attività, invece, la questione risulta più nebulosa. Barbara Teri Okada non ne fa menzione nella sua breve trattazione dell'artista e Raymond Bushell la riporta come "ignota" nel suo libro *Collector' Netsuke*,[5] tuttavia diversi musei e case d'asta lo riconducono all'area di Kyoto. Nel definire le caratteristiche salienti delle varie scuole di *netsukeshi* del Giappone, Bushell sottolinea che lo stile di Kyoto-Osaka, il più antico del Giappone, presentava una pesante influenza cinese nei temi e nello stile di scultura, in particolare nel XXVII-XXVIII secolo; i materiali che prediligeva erano avorio, legno e talvolta corno. Al contrario, riporta l'autore, lo stile dell'area di Nagoya-Gifu-Ise, sviluppatosi nel XXVIII-XIX sec, impiegava quasi esclusivamente il legno e i soggetti principali erano gli animali, spesso scolpiti con tratti delicati. Inoltre, i *netsuke* dell'area di Nagoya-Gifu-Ise erano più piccoli e tondeggianti rispetto a quelli di Kyoto-Osaka e riportavano più di frequente la firma del loro autore.[6] La peculiarità delle opere di Hōraku sta nel presentare alcune delle caratteristiche di entrambi questi stili senza però appartenervi completamente. Infatti, se da una parte i suoi pipistrelli – il soggetto per cui è maggiormente conosciuto – lo accomunano senza dubbio allo stile di Nagoya-Gifu-Ise, dall'altra il secondo soggetto a cui l'artista si dedicò, ovvero padiglioni, ponti e altre architetture spesso calati in un contesto naturale e abitati da minuscole figure umane, lo avvicinano maggiormente allo stile dell'antica capitale. Rarissimi sono poi gli esempi di altri soggetti riconducibili alla sua mano.[7]

È tuttavia possibile portare un elemento a favore dell'ipotesi dell'area di Nagoya-Gifu-Ise, se si prendono in considerazione i materiali da lui utilizzati. Hōraku, infatti, lavorava solamente con il legno, tra cui spiccano il bosso e l'ebano, insieme al cosiddetto *umoregi* 埋もれ木.[8] Questo termine è usato per indicare il legno di alberi antichi che migliaia di anni orsono sono crollati a causa di smottamenti, frane e altri violenti processi naturali, e sono stati poi rapidamente sepolti dai detriti. In questo modo nel tempo il legno non è stato soggetto al processo di deterioramento normalmente innescato dal contatto con l'aria preservandosi pressoché intatto, a eccezione di un

[3] Raymond BUSHELL, UEDA Reikichi *The netsuke handbook of Ueda Reikichi*, Tokyo, C. E. Tuttle Company, 1961, cit., p. 120.
[4] Raymond BUSHELL, *Collectors' netsuke*, Tokyo, Weatherhill, 1971, cit., p. 120.
[5] *Ibid*.
[6] Raymond BUSHELL, *An introduction to netsuke*, Tokyo, C. E. Tuttle Company, 1971, cit., pp. 17-18.
[7] BUSHELL, *Collectors' netsuke*, cit., p.120.
[8] *Ibid*.

mutamento della colorazione verso tonalità più scure. Il colore intenso ed elegante che caratterizza l'*umoregi* lo rende un tipo di legno assai pregiato[9] e perciò altamente ricercato da artisti, committenti e collezionisti.

Inoltre, risulta doveroso considerare che Hōraku fu attivo in un periodo in cui ormai entrambi gli stili erano già molto popolari e ben consolidati, e che i contatti e gli scambi tra regioni geograficamente così vicine tra loro furono senz'altro promossi dallo sviluppo delle infrastrutture di comunicazione e di commercio del periodo Tokugawa. Per questo motivo non è da escludersi la possibilità che l'artista, pur potendo vantare una bottega a Kyoto, avesse semplicemente ripreso e reso proprie alcune caratteristiche tipiche delle regioni limitrofe.

I pipistrelli di Hōraku sono immediatamente riconoscibili per due elementi basilari: il legno con cui sono stati realizzati e l'essere esclusivamente del tipo *katabori netsuke* 形彫り根付,[10] ovvero *netsuke* scolpiti a tutto tondo. Eppure, un'attenta osservazione e comparazione dei pezzi da lui firmati e quelli a lui attribuiti permette di ricollegare al suo stile personale e del tutto originale anche alcune caratteristiche anatomiche distintive. Il corpo, piccolo e leggermente allungato, è quasi sempre coperto da una fitta e realistica peluria realizzata con delicate incisioni di varia lunghezza, che proseguono fino a ricoprire anche il capo di forma ovoidale. Le ali sono spesso chiuse e si risolvono in un ricciolo elegante. Le orecchie, perfettamente proporzionate, sono poste

Figura 1 - Hōraku, *Pipistrello*, metà XIX secolo, legno, già Vienna, Zacke.

[9] KURIMOTO Yasuji, YAMAUCHI Shigeru, TAKAYAMA Tsutomu, SAKAI Yoichi, "Coloring mechanisms of ancient buried wood: Japanese cedar trees excavated from the foothills of Mt. Chokai", *Journal of Wood Science*, 66, 24, 2020, cit. p. 1.

[10] Un notevole *kagamibuta netsuke* in legno a forma di pipistrello del XIX secolo firmato Masatoshi è conservato al Museo d'Arte Orientale "E. Chiossone" di Genova. Più di un *netsukeshi* è conosciuto con questo nome, ma la datazione suggerisce si tratti di Masatoshi (1834-1884) fratello di Masakazu della scuola di Nagoya.

ai lati della testa e hanno un profilo arrotondato, mentre il muso si allunga dolcemente e termina con due piccoli fori che suggeriscono il naso. Il ritmo di volumi morbidi e tondeggianti dati dalla triade corpo-testa-muso è particolarmente piacevole e certamente contribuisce a donare ai pipistrelli di Hōraku un fascino distintivo. Gli occhi sono piccoli, lontani tra loro e posizionati in basso sulla testa, presso l'attaccatura della protuberanza del muso. Il riflesso della luce sul nero scuro e levigato degli intarsi in corno dona agli occhi una particolare lucentezza che conferisce un'incredibile vitalità alla scultura e ne accentua il realismo (fig. 1). Secondo Bushell, a contraddistinguere i pipistrelli di Hōraku è proprio questa attenzione per il realismo, in opposizione a una rappresentazione sintetica e stilizzata tipica della tradizione iconografica di importazione cinese.[11]

Il realismo di Hōraku, però, non è limitato semplicemente alla resa anatomica dei pipistrelli, ma si estende anche all'attenzione rivolta ai gesti e agli atteggiamenti in cui li raffigura, specie per quanto riguarda l'interazione con i cuccioli.

Il *netsuke* in fig. 2 rappresenta un pipistrello adulto insieme a due cuccioli. Il corpo dell'adulto è ripiegato in avanti, mentre la sua ala destra è chiusa vicino al fianco e termina con un ricciolo dietro alla schiena. Le orecchie sono alte e rivolte in avanti, sull'attenti, e i suoi piccoli occhi sono fissi davanti a sé verso uno dei suoi cuccioli, con uno sguardo attento, tenero e leggermente curioso. Questo piccolo sta guardando verso l'alto e sta portando l'ala sinistra sopra il proprio ventre mentre con la destra è appeso, dondolante, all'ala del genitore. Nel frattempo, un altro piccolo è intento ad arrampicarsi sul suo corpo, con i pollici nascosti nel fitto del pelo a cui si sta aggrappando. Tiene l'ala sinistra accanto a sé, mentre la destra e protesa più in avanti, in una posizione che suggerisce che questo piccolo è stato immortalato nello sforzo di una scalata. Il suo dinamismo è poi accentuato dalla posizione della testa, ruotata di quasi 90° sopra la spalla, verso destra,

Figura 2 - Hōraku, *Pipistrello con cuccioli*, metà XIX secolo, legno, già Londra, Bonhams.

[11] BUSHELL, *Collectors' netsuke*, cit., p.120.

forse per vedere cosa stia facendo il fratello. Nel complesso, questo *netsuke* dà una forte impressione di leggerezza e giocosità familiare.
In questo caso, inoltre, è possibile osservare un ulteriore dettaglio, ovvero l'attenzione che Hōraku presta al pelo dei pipistrelli. Infatti, possiamo vedere come questo non copra minimamente le ali dell'animale a partire dall'attaccatura della spalla, né tantomeno il naso e le orecchie, dettagli che suggeriscono che l'artista abbia osservato l'animale dal vero.

Un altro esempio di *netsuke* raffigurante un pipistrello insieme a due cuccioli è attualmente conservato al Metropolitan Museum di New York (fig 3). In questo caso il pipistrello adulto si sorregge con l'ala destra, mentre con la sinistra tiene stretti a sé due cuccioli. Il capo è proteso in avanti e leggermente inclinato a sinistra e lo sguardo è rivolto dritto davanti a sé, cauto e risoluto come se stesse scrutando l'osservatore, pronto a proteggere i piccoli in caso si riveli una minaccia. I cuccioli, invece, puntano gli occhi più in basso. Uno guarda alla propria destra e a fatica riesce a far sporgere un gomito sopra l'ala dell'adulto, schiacciato com'è tra il suo corpo e quello del fratello; l'altro invece è rivolto alla propria sinistra e sembra intento a divincolarsi da questo abbraccio protettivo. Le sue piccole ali afferrano quella dell'adulto come se fosse pronto a darsi una spinta verso l'alto. Entrambi sembrano incuriositi da ciò che vedono intorno a loro, ignari dei potenziali pericoli che tengono in allerta il pipistrello più anziano, molto probabilmente la loro madre.
Il fascino emotivo di questo *netsuke* è completato ed esteticamente accentuato dall'ingegnosa scelta compositiva di Hōraku, infatti un piacevole movimento a spirale scandisce il ritmo di lettura e guida l'occhio dell'osservatore dalla punta dell'ala destra del pipistrello adulto all'orecchio destro di uno dei piccoli.[12]

Figura 3 - Hōraku, *Pipistrello con cuccioli*, metà XIX secolo, legno, New York, Metropolitan Museum of Art.

[12] Per un raro esempio di pipistrello con cuccioli al di fuori dei netsuke si veda il capitolo 4, paragrafo 6.

1.2 Tegole

Nella produzione di Hōraku ricorre anche un tema molto particolare, quello del "pipistrello con tegola". Nel *netsuke* di fig. 4 il pipistrello poggia su di una tegola decorativa che prende il nome di *nokimarugawara* 軒丸瓦, ovvero una tegola convessa comunemente posizionata lungo i bordi del tetto[13] e la cui estremità inferiore è dotata di un disco decorato detto *engatō* 円瓦当.[14] In questo caso lo *engatō* presenta una decorazione formata da tre virgole chiamata *mitsudomoe* 三つ巴, circondata da undici piccoli cerchi. Tale decorazione è piuttosto comune sugli *engatō*, al punto che questo tipo di tegole è conosciuto con il nome di *tomoegawara* 巴瓦[15] o *nokidomoegawara* 軒巴瓦.[16] La popolarità delle *tomoegawara* è dovuta all'associazione del motivo a virgole con il turbinio dell'acqua, che nel tempo lo rese un simbolo di questo elemento e in quanto tale iniziò ad essere posto sui tetti come protezione dagli incendi.[17]

Figura 4 - Hōraku, *Pipistrello con tegola*, metà XIX secolo, legno, già Londra, Rosemary Bandini Japanese Art.

La *nokimarugawara* di questo *netsuke* mostra evidenti segni di deterioramento, dal momento che manca parte dell'orlo dell'*engatō*, così come il dodicesimo cerchio che completerebbe il motivo decorativo intorno al *mitsudomoe*. Il pipistrello tiene chiuse le proprie ali e si tiene stretto alla tegola afferrando il bordo esterno con il pollice dell'ala sinistra, mentre l'ala destra è posizionata sotto il ventre. La zampa posteriore destra è poggiata sul lato della tegola. Da notare è l'abilità di Hōraku nel rendere in un unico *netsuke* cinque consistenze molto diverse tra loro: la parte superiore della tegola, dove sono presenti gli *himotōshi*, è liscia e regolare, ma verso i margini lascia spazio a una superficie

[13] https://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/n/nokimarugawara.htm. Ultimo accesso: 15/02/2023.
[14] https://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/g/gatou.htm. Ultimo accesso: 15/02/2023.
[15] https://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/t/tomoegawara.htm. Ultimo accesso: 15/02/2023.
[16] https://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/n/nokidomoegawara.htm. Ultimo accesso: 15/02/2023.
[17] Jeff HUFFMAN, *Family crests of Japan*, Berkeley, Stone Brigde Press, 2007, cit., p. 108.

irregolare e costellata di piccole tacche che imitano i danni del tempo e delle intemperie sulla terracotta, mentre le decorazioni sull'*engatō* riproducono un bassorilievo; il corpo del pipistrello è attraversato da tratti leggeri che richiamano il pelo dell'animale, al contrario delle ali ripiegate, dove le pieghe della pelle nuda sono rese con profondi solchi su una superficie altrimenti levigata. Considerando che la piacevolezza tattile è un elemento importante in un *netsuke* e che l'intera scultura misura non più di 3,6 cm, questo esemplare è senza dubbio significativo dell'abilità artistica di Hōraku.

Figura 5 -Hōraku, *Pipistrello con tegola*, metà XIX secolo, legno, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art.

Un altro *netsuke* di Hōraku pressoché identico a quello appena trattato, un tempo parte della collezione personale di Raymond Bushell, è attualmente in possesso del Los Angeles County Museum of Art (fig. 5).[18]

Il *netsuke* in fig. 6, invece, raffigura un pipistrello con un altro tipo di tegola. Si tratta di una *nokihiragawara*, ovvero una tegola concava che presenta una decorazione sull'estremità inferiore e viene comunemente alternata alla *nokimarugawara*. Sulla tegola è riprodotto un fiore dal quale dipartono delle viti, un motivo che prende il nome di *karakusamon* 唐草文 e che rende questa tegola una cosiddetta *hira karakusagawara* 平唐草瓦. Osservando con attenzione il motivo si nota un accenno di rampicante a sinistra del fiore suggerisce che in origine doveva essere simmetrico, perciò si può concludere che la tegola sia spezzata quasi a metà, ipotesi supportata dalla totale mancanza dell'orlo sinistro. Il pipistrello afferra l'orlo

Figura 6 - Attribuito a Hōraku, *Pipistrello con tegola*, metà XIX secolo, legno, già Londra, Bonhams.

[18] https://collections.lacma.org/node/188240. Ultimo accesso: 15/12/2022.

superiore della tegola con l'ala destra, mentre la sinistra ne tocca la superficie inferiore formando gli *himotōshi*.[19] Sembra appoggiarsi tranquillamente alla tegola e, con il capo rivolto alla propria destra e leggermente sollevato, guarda verso l'alto.

Al contrario degli esempi precedenti il pezzo non è firmato, ma la resa di entrambi il pipistrello e la tegola, specialmente se paragonati a quanto osservato finora, avvalorano l'attribuzione a Hōraku.

Hōraku non fu però l'unico a produrre *netsuke* di questo tema. Al Museo delle arti applicate di Vienna è conservato un *netsuke* in avorio firmato Masatsugu che raffigura una decina di pipistrelli ammassati in modo caotico sopra tre tegole a tratti spezzate e crepate (fig. 7). In questo caso si tratta di una *nokimarugawara* e di due *sangawara* 桟瓦 (o *kanryakugawara* 簡略瓦), ovvero tegole che presentano entrambe la parte convessa della *marugawara* 丸瓦 e la parte concava della *hiragawara* 平瓦, risultando "più veloci da produrre, più leggere e più facili da posizionare".[20] Una di queste tegole è pensata per essere posizionata lungo il bordo del tetto ed è il frutto dell'unione tra *nokihiragawara* e *nokimarugawara*.

Masatsugu era il nome che il *netsukeshi* Kaigyokusai (1815-92), attivo a Osaka, soleva apporre sulle sue opere fino ai vent'anni,[21] anche se non era l'unico a usare questi kanji per firmare il proprio lavoro.[22] Contrariamente alla prassi comune, Kaigyokusai non studiò presso un maestro, ma fu autodidatta, cosa che gli permise di sviluppare uno

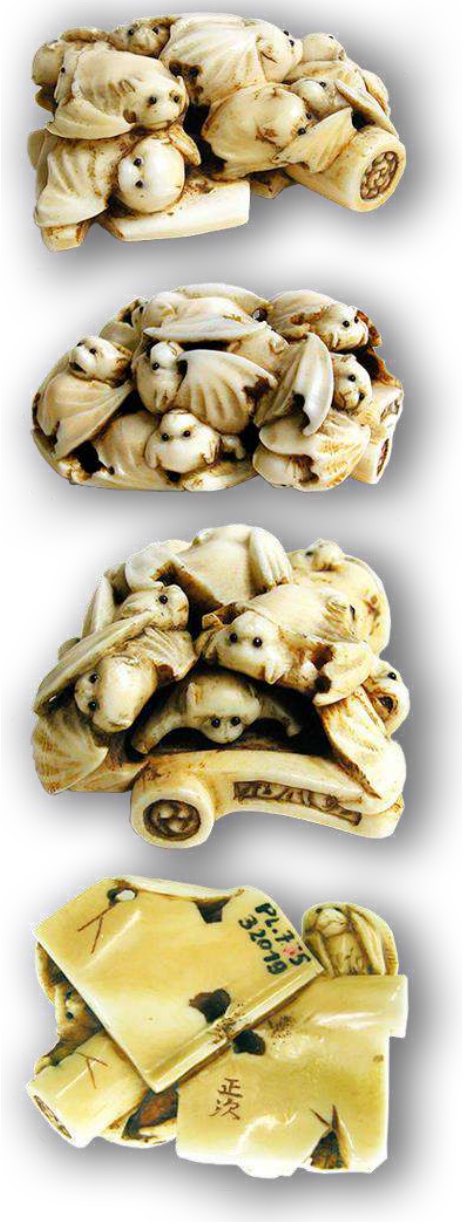

Figura 7 - Attribuito a Masatsugu (Kaigyokusai), *Gruppo di pipistrelli su tegole*, XIX secolo, avorio, Vienna, Museum für angewandte Kunst.

[19] https://www.bonhams.com/auctions/19548/lot/207/. Ultimo accesso: 15/12/2022.
[20] https://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/s/sangawarabuki.htm. Ultimo accesso: 15/12/2022.
[21] BUSHELL, *Collectors' netsuke*, cit., p. 86.
[22] Karl M., SCHWARZ, *Netsuke subjects*, Vienna, Böhlau Verlag, 1992, p. 11; BUSHELL, *Collectors' netsuke*, cit., p. 87.

stile proprio e originale[23]. I suoi soggetti favoriti erano gli animali, in particolare i dodici animali dello zodiaco cinese, e generalmente evitava di forare i suoi *netsuke* per realizzare gli *himotōshi*, optando invece di studiare la composizione in modo da creare un passante naturale[24]. I materiali da lui usati erano molti, talvolta anche molteplici in un'unica opera. Bushell e Ueda lo definiscono uno dei più grandi *netsukeshi*, rinomato per la minuzia, la precisione e l'accuratezza anatomica della sua scultura, e l'avorio di prim'ordine con cui soleva lavorare, che risultavano in *netsuke* estremamente pregiati.[25]

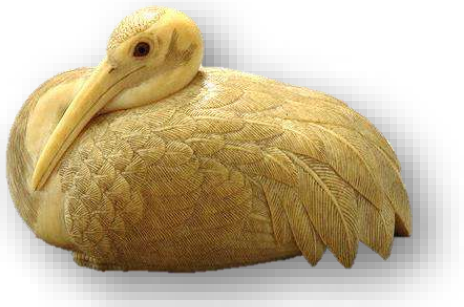

Figura 8 - Kaigyokusai, *Gru*, fine XIX secolo, avorio, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art.

Il *netsuke* di Vienna, tuttavia, non sembra corrispondere a queste caratteristiche. La scultura infatti è piuttosto grossolana se messa a confronto con altre opere di Kaigyokusai, come il *netsuke* di gru qui riportato (fig. 8), conservato al Los Angeles County Museum of Art[26] e un tempo parte della collezione di Bushell.[27] Ciò non mette tuttavia in discussione che il *netsuke* in questione abbia un certo fascino, dal momento che laddove risulta anatomicamente meno preciso[28] compensa con le pose e i comportamenti dei piccoli pipistrelli, che conferiscono dinamicità, vitalità e humor alla composizione. Alcuni si arrampicano sul mucchio, altri sono schiacciati sotti i compagni, con le ali scomodamente piegate, e si vedono delle testoline fare capolino dal turbinio di ali alla ricerca di un po' d'aria fresca. Anche la scultura imperfetta dei musi contribuisce a dare a ciascuno di loro un proprio carattere. Kaigyokusai, tuttavia, non è noto per la vivacità dei suoi *netsuke*, che anzi sono considerati piuttosto statici e privi di emozione.[29] Infine, sotto le tegole si possono distinguere i fori degli *himotōshi*, che Kaigyokusai avrebbe probabilmente evitato incorporandoli nel design. Queste osservazioni non sono certo sufficienti a smentire l'attribuzione riportata dal Museo delle arti applicate di Vienna, ma vogliono porre un ragionevole dubbio.

---

[23] BUSHELL, UEDA, *The netsuke handbook*…, cit., p. 120.
[24] *Ibid*. p. 121.
[25] *Ibid*. pp. 120-122; BUSHELL, *Collectors' netsuke*, cit., pp. 84-87.
[26] https://collections.lacma.org/node/192483. Ultimo accesso: 15/12/2022.
[27] BUSHELL, *Collectors' netsuke*, cit., p. 105.
[28] Rimane opportuno sottolineare che la lunghezza totale del *netsuke* è di 4,5 cm e dunque difficilmente questi pipistrelli superano i 2 cm, dunque un livello di dettaglio estremo come quello nel *netsuke* della gru sarebbe stato molto difficile da ottenere.
[29] BUSHELL, *Collectors' netsuke*, cit., p. 87.

Dello stesso tema ma di complessità minore è il *netsuke* d'avorio conservato al Mount Holyoke College Art Museum (fig. 9),[30] in cui un singolo pipistrello ad ali spiegate si appiattisce contro una *sangawara* molto simile a quella del netsuke di Vienna. Qui l'animale ha ali piuttosto ruvide e un'ossatura estremamente evidente che per buona parte non corrisponde alla reale posizione delle ossa nelle ali di un vero pipistrello, ma questa disposizione crea un'alternanza di zone rialzate e lisce e depressioni più granulose che dovevano conferire al pezzo una qualità tattile particolarmente piacevole e interessante. La cuspide delle ali termina con un artiglio assai pronunciato, mentre il pelo è suggerito sa solchi su corpo e muso. Sebbene la forma di quest'ultimo possa ricordare quella dei pipistrelli di Hōraku, gli occhi sono più ravvicinati e in alto, una differenza di pochissimi millimetri che però rende questo esemplare meno espressivo e vitale.

Figura 9 - Anonimo, *Pipistrello con tegola*, XIX secolo, avorio, South Hadley, Mount Holyoke College Art Museum.

Parte della stessa collezione è il *netsuke* di fig. 10-11, che riunisce in un unico pezzo il tema del pipistrello con tegola e del pipistrello con cuccioli. Questo bellissimo pipistrello in legno con il capo rialzato nasconde sotto la propria ala un cucciolo la cui testolina dalla bocca spalancata è visibile sul retro, dove sbuca a malapena da sotto il genitore. Le ali sono ripiegate su loro stesse e curvano con eleganza seguendo, perfettamente levigate, il volume di un corpo ovale la cui peluria è definita non dai classici solchi fitti e sottili, ma da incisioni di spessore variabile che circondano il muso continuando poi lungo i lati del collo e che, soprattutto, delimitano un grande ciuffo di pelo lungo che copre gran

Figura 10 - Anonimo, *Pipistrello con cucciolo, lumaca e tegola*, XIX secolo, legno, South Hadley, Mount Holyoke College Art Museum.

[30] Sul retro è presente una firma, ma le foto non permettono la lettura dei caratteri e la scheda dell'opera non riporta il nome dell'autore.

parte della schiena. Le piccole zampe posteriori sono ben visibili sul retro, dando l'impressione che il pipistrello si stia mantenendo in equilibrio sul proprio ventre. Ruotando l'oggetto lo spettatore scopre che la base circolare su cui sono posati i due animaletti non è altro che parte di un *engatō* dai bordi scheggiati e che un terzo animale, una piccola lumaca, si sta trascinando sulla sua superficie. Essa non costituisce solamente un piccolo e curioso dettaglio, ma la posizione tra gli *himotōshi* indica che lo spessore del suo corpo funge anche da rinforzo al ponte tra le due cavità.

Figura 11 - Anonimo, *Pipistrello con cucciolo, lumaca e tegola*, XIX secolo, legno, South Hadley, Mount Holyoke College Art Museum.

Infine, altri due esempi di pipistrello con tegola sono i due *katabori netsuke* molto simili tra loro in fig. 12[31] e 13[32]. Entrambi sono d'avorio e raffigurano un pipistrello ad ali spiegate al di sotto di una tegola semicilindrica chiamata *marugawara* che presenta un singolo foro. Questo foro è realmente presente in alcune *marugawara* e serve a fissarle al tetto con un chiodo per evitare che slittino una sull'altra,[33] e nei *netsuke* in questione potrebbe essere stato sfruttato come singolo *himotōshi*. La sezione che nella *marugawara* presenta dimensioni leggermente ridotte (rivolta verso destra in entrambe le immagini) prende il nome di *tamabuchi* 玉縁 e serve a far incastrare una *marugawara* alla *marugawara* precedente.

Figura 13 - Attribuiti a Tomokazu, *Pipistrello con tegola*, 1900, avorio, Catawiki.

Figura 12 - Anonimo, *Pipistrello con tegola*, avorio, Berkeley, Phebe A. Hearst Museum of Anthropology.

[31] Questo *netsuke* è stato venduto all'asta sul sito Catawiki, dove viene riportato essere stato realizzato nei primi anni del XX secolo da un artista di nome Tomokazu. Il famoso *netsukeshi* Tomokazu era però attivo tra il XVIII e il XIX secolo, perciò è possibile che questo *netsuke* sia opera di un artista omonimo minore, se non un falso creato per i collezionisti stranieri durante il periodo Meiji.

[32] Netsuke in possesso dello Hearst Museum di Berkeley in California, che tuttavia non riporta dati riguardo la datazione o l'attribuzione del pezzo.

[33] https://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/k/kawarakugi.htm. Ultimo accesso: 15/02/2023.

Il tema del "pipistrello con tegola" non si trova dunque solamente all'interno della produzione di Hōraku, ma venne sviluppato secondo modalità differenti da più artisti. Perciò è possibile affermare che sia un tema, per quanto non esattamente popolare, quantomeno ricorrente. Come si spiega, dunque, l'associazione tra il pipistrello e la tegola, laddove quest'ultima non figura tra i simboli di buona sorte mutuati dalla tradizione iconografica cinese? L'ipotesi di questa tesi è che il tema in questione derivi semplicemente dall'osservazione della realtà quotidiana.

Il posizionamento tradizionale delle tegole, sia nel caso delle ondulate *sangawara* sia in quello della coppia *marugawara* (convesse) e *hiragawara* (concave), ha naturalmente lo scopo di drenare l'acqua. La forma semicilindrica delle *marugawara* serve a coprire gli spazi tra le più larghe *hiragawara* e incanalare contemporaneamente l'acqua piovana verso di loro, così che la gravità la faccia scorrere verso il basso fino al bordo del tetto, per evitare infiltrazioni.[34] Qui lo scopo delle parti decorative di *nokihiragawara* e *nokimarugawara*, che si protraggono dalla tegola vera e propria a un angolo leggermente superiore ai 90°, è di convogliare l'acqua verso il terreno evitando che risalga oltre il bordo e crei, ancora una volta, problemi di infiltrazione.[35] Ne consegue che lo spazio al di sotto di queste tegole rimane costantemente protetto dalle intemperie nonché dalla diretta luce solare e la sua posizione sopraelevata lo rende di difficile accesso per molti animali.

Figura 14 - naturalist6577, *Pipistrellus abramus*, 2021, Taiwan.

Sebbene la maggior parte dei pipistrelli in Giappone nidifichi e trovi cibo nelle foreste,[36] alcune specie vivono invece molto più vicine ai centri abitati. Una di queste è il *Pipistrellus abramus*[37]

[34] https://www.aisf.or.jp/~jaanus/m/marugawara.htm. Ultimo accesso: 15/02/2023.
[35] https://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/n/nokimarugawara.htm. Ultimo accesso: 15/02/2023.
[36] Jason H. PREBLE, ŌTE Nobuhito, Christian Ernest VINCENOT, "In the shadow of the rising sun: a systematic review of Japanese bat research and conservation", *Mammal Review*, The Mammal Society and John Wiley & Sons Ltd., 51, 1, 2020, cit., p. 111.
[37] In Giappone è noto come *ie kōmori* oppure come *abura kōmori*, scritto in katakana o più raramente con i kanji 「油蝙蝠」.

(fig. 14 e 16), un chirottero della famiglia dei Vespertilionidi diffuso in gran parte dell'Asia orientale e sud-orientale[38] secondo la IUCN (fig. 15).[39]

Figura 15 - IUCN (International Union for Conservation of Nature), *Distribuzione geografica del Pipistrellus Abramus*, 2022.

[38] Secondo la IUCN: "This species is known from the southern Ussuri region (Russia and China), the western half of China including Taiwan, Japan, the Korean Peninsula, Viet Nam, Myanmar, and India […]. In Japan, it is found on Hokkaido, Honshu, Shikoku, Kyushu, and the islands of Tsushima, Amami-oshima, Tokuno-shima, Iriomote, Geruma, Miyako and Okinawa […]. In China, it is known from the provinces of Nei Mongol, Heilongjiang, Liaoning, Hebei, Tianjin, Shanxi, Jiangsu, Gansu, Sichuan, Yunnan, Shandong, Anhui, Zhejiang, Hubei, Hunan, Guangxi, Fujian, Taiwan, Jiangxi, Guangdong, Hong Kong, Macao, Guizhou, Xizang, Shaanxi, and Hainan […]. There is a record from Sakhalin […]"; https://www.iucnredlist.org/species/17320/22131948. Ultimo accesso: 19/10/2022.

[39] La IUCN (Unione internazionale per la conservazione della natura) è un'organizzazione non governativa internazionale riconosciuta come massima autorità scientifica in merito alla tutela della biodiversità. È inoltre l'ente incaricato di pubblicare la cosiddetta "Lista rossa IUCN", un elenco di tutte le specie vegetai e animali a ciascuna delle quali viene associato un valore su una scala che ne esplicita il livello di minaccia corrente.

Il *Pipistrellus abramus*

> Is a rather plain pipistrelle with drab, gray-brown fur and barely contrasting pinkish-brown bare parts. The ears are smallish and rather narrow, the eyes small, and the snout short and pointed. […] This is a very common species and not considered threatened […].[40]

Figure 16 - Merlintuttle.Org / Science Photo Library, *Pipistrellus abramus*.

È comunemente noto come Pipistrello domestico giapponese perché è una specie che agli ambienti naturali preferisce gli edifici delle zone urbane, dove la luce artificiale attira gli insetti di cui sono soliti cibarsi.[41] Infatti, i nidi del *Pipistrellus abramus*

> […] were found in narrow spaces under rooftiles, parapet caps, and small roof covers above windows, in aluminum frame windows, inside of sliding window cover cases, and in the slight spaces created by the junction at main roof joints as well as the junction at small window roof covers with the outer wall of building. […] The most commonly used space was the area under rooftiles.[42]

Dunque, data la diffusione del *Pipistrellus abramus* sul territorio giapponese, si può ipotizzare che i *netsukeshi* avessero visto con i propri occhi i pipistrelli nidificare sotto le tegole dei tetti o quantomeno che questa loro abitudine fosse conoscenza comune. Rimane però una domanda: per quale motivo le tegole raffigurate presentano chiari segni di danneggiamento?

Un nido di pipistrelli sotto le tegole del tetto di un edificio abitato ha certamente più probabilità di essere disturbato dall'attività umana rispetto a un nido creato nel sottotetto di uno stabile abbandonato. Qualora rimangano indisturbati e dispongano di uno spazio sufficientemente ampio, infatti, i nidi di *Pipistrellus abramus* possono ospitare colonie che raggiungono anche il centinaio

---

[40] Marianne TAYLOR, Merlin D. TUTTLE, *Bats: an illustrated guide to all species*, Washington DC, Smithsonian, 2018, cit., p.271.
[41] *Ibid*.
[42] YASUI Sachiko, MARUYAMA Naoki, KANAZAKI Nobuo, "Roost Site Selection and Colony Size of the Common Japanese Pipistrelle (Pipistrellus Abramus) in Fuchu, Tokyo", *Wildlife Conservation Japan*, 2, 2, 1997, cit., pp. 53–54.

di individui.[43] Per questo motivo è probabile che anche in periodo Edo e in periodo Meiji un maggior numero di pipistrelli si aggirasse intorno agli edifici disabitati, che, in quanto tali, ricevevano scarsi interventi di rinnovamento e manutenzione, inclusa la sostituzione di tegole e altri elementi strutturali danneggiati. Dunque, i pipistrelli potrebbero essere stati generalmente associati a questi edifici piuttosto che a costruzioni ancora in uso. Inoltre, la scelta potrebbe essere legata proprio al numero maggiore di pipistrelli correlato con un edificio disabitato. In questo caso, la successione logica porta a collegare la tegola rotta a un edificio abbandonato, e questo edificio a una pluralità di pipistrelli, che, naturalmente, portano più fortuna di un singolo esemplare. Ciò dunque equivarrebbe a un ottimo auspicio per chiunque indossasse questi *netsuke*.

1.3 Waniguchi

Altro tema a cui è possibile dare una spiegazione simile è quello del "pipistrello con gong". Nel *netsuke* d'avorio della seconda metà del XIX sec. firmato Kōju in fig. 17 vediamo un pipistrello ad ali spiegate appoggiato alla parte inferiore di un *waniguchi* 鰐口, un tipo di gong cavo di forma circolare posizionato all'ingresso di santuari e templi e principalmente realizzato in rame o, più raramente, in ferro.[44] Il *waniguchi* deve il suo nome alla stretta fessura che percorre la metà inferiore del bordo, che lo rende simile alla bocca (*kuchi*) di un coccodrillo (*wani*). Nei templi e nei santuari si trova appeso alla trave d'ingresso mediante i due passanti posizionati sull'estremità superiore, ed è suonato muovendo una corda fissata al soffitto in modo da pendergli di fronte.[45] Questo esemplare è decorato con quattro cerchi concentrici che si dipartono da un fiore centrale a dodici petali, forse un crisantemo, ma presenta numerosi graffi, fori e abrasioni.

Figure 17 - Kōju, *Pipistrello con waniguchi*, XIX secolo, avorio, già Monaco, Lempertz.

[43] *Ibid*.; TAYLOR, TUTTLE, *Bats: an illustrated guide…*, cit., p. 271.
[44] https://emuseum.nich.go.jp/detail?langId=en&webView=&content_base_id=100120. 15/12/2022.
[45] https://emuseum.nich.go.jp/detail?langId=ja&webView=&content_base_id=100449. 15/12/2022.

Il secondo esempio (fig. 18), del medesimo periodo e materiale del precedente, ma non firmato, vede un pipistrello aggrappato a un piccolo gong, anch'esso possibilmente un *waniguchi* a giudicare dai passanti e da una delle due protuberanze laterali visibili sotto la corda a sinistra. In questo caso l'unica immagine disponibile del *netsuke* non consente di dare un giudizio sullo stato di conservazione del gong, ma il fatto stesso che la corda fissata ai passanti sia ripiegata su di esso suggerisce che sia stato deposto, abbandonato al suolo, e dunque non svolge più la sua funzione originale. Come nel caso delle tegole, entrambi i *waniguchi* suggeriscono un ambiente in fase di decadenza e abbandono, ideale per le colonie di *Pipistrellus abramus*.

Figure 18 - Anonimo, *Pipistrello con waniguchi*, seconda metà del XIX secolo, avorio, Delray Beach, Morikami Museum and Japanese Gardens.

1.4 Sandali di paglia

Un altro tema che merita interesse è quello del pipistrello e del sandalo di paglia. Il primo di questi *netsuke*, in fig. 19, è d'avorio e mostra un sandalo di paglia dalla forma allungata all'interno del quale è posato a pancia in giù un pipistrello ad ali semi spiegate. Ciò che colpisce subito l'osservatore è la cura riservata alle fibre che compongono la struttura del sandalo, scolpite singolarmente e disposte in maniera ordinata e regolare; dei leggeri solchi paralleli ricoprono il corpo peloso del pipistrello, mentre alle ali è riservato un motivo a griglia. In questo caso è il sandalo a prevalere sul pipistrello, costringendo quest'ultimo all'interno della propria forma, mentre nel secondo *netsuke*, in fig. 20, il sandalo si adatta al profilo del pipistrello. Quest'ultimo è raffigurato a pancia in su, con un pelo ispido e realistico che aiuta a

Figure 19 - Anonimo, *Pipistrello con waraji*, prima metà del XIX secolo, avorio, già Londra, Sotheby's.

Figure 20 - Anonimo, *Pipistrello con waraji*, fine XIX secolo, legno, già Londra, Sotheby's.

dare volume al ventre, e le ali sono glabre e rugose perché non del tutto spiegate. Gli occhi non sono scolpiti ma intarsiati e, insieme alla bocca leggermente storta verso sinistra, conferiscono al pipistrello un'espressione di lieve disappunto. Le fibre del sandalo scolpite nel legno sono però irregolari, alcune più sottili e altre più spesse, e non tutte disposte in modo ordinato. Inoltre, lo *hanao* 鼻緒, ovvero la stringa fissata alla pianta che permette alla calzatura di rimanere ancorata al piede, è più sottile e deformata rispetto al caso precedente. Questi elementi suggeriscono un sandalo più usato e consunto, se non addirittura di qualità inferiore.

Resta però da capire quale possa essere il legame che unisce due elementi così diversi tra loro. Per rispondere a questo quesito possiamo fare riferimento ad alcune fonti letterarie. In primo luogo, questa tesi vuole prendere in considerazione due scritti di Okamoto Kidō (1872-1939), autore di drammi di *shin kabuki* 新歌舞伎 e capostipite del poliziesco giapponese moderno.

Nel 1926 sul giornale Jiji shimbun venne pubblicata una sua collezione di saggi intitolata *Yakuzen yakugo* (Prima e dopo la medicina). Nel saggio dal titolo *Gan to kōmori* (Oca selvatica e pipistrello) Okamoto riportò alcune riflessioni e impressioni sull'estate soffermandosi su due animali tipici della stagione: l'oca selvatica e il pipistrello. All'interno troviamo il seguente passaggio:

> I bambini inseguono ancora [il pipistrello] gridando all'unisono "Pipistrello, pipistrello, mangiamo del pepe giapponese!". Poiché, al contrario dell'oca selvatica di cui parlavamo in precedenza, questo svolazza così basso da poterlo quasi raggiungere, è nella natura umana provare in un modo o nell'altro a catturarlo. Per questo alcuni sfoderano delle canne di bambù, ma il pipistrello se ne svolazza via e non si riesce ad abbattere facilmente. Il modo migliore per catturare i pipistrelli è lanciare *waraji* sporchi di fango, quindi loro raccolgono i *waraji* o i ferri di cavallo caduti per strada e li lanciano gridando "Vieni, pipistrello!". […] nelle sere d'estate brandivamo i nostri *waraji* infangati e facevamo chiasso per la città.[46]

Undici anni più tardi, nel 1937, Sagami shobō pubblicò la nuova raccolta *Omoide gusa*. In essa, il saggio *Akatonbo* racconta di come, quando era bambino, la zona di Kōjimachi fosse abitata da diverse specie animali.

[46] Il testo giapponese di riferimento per *Gan to kōmori* è quello riportato in Aozora Bunko, dove è presente come la trascrizione del testo contenuto in *Okamoto Kidō zuihitsu shū* (Raccolta di saggi di Okamoto Kidō), Tokyo, Iwanami shōten, 2007.

> Ho visto spesso volare anche i pipistrelli. Nelle sere d'estate i bambini inseguivano i pipistrelli stringendo in mano i *waraji* e urlando "Vieni, pipistrello!". Ora, però, dei pipistrelli non se ne vede mai neanche l'ombra.[47]

Da ciò si può concludere che, nel Giappone del XIX secolo, lanciare calzature leggere contro i pipistrelli fosse un passatempo popolare tra bambini e ragazzi. I due *netsuke*, dunque, non sarebbero che un ulteriore esempio di riproduzione artistica di elementi della vita quotidiana dell'epoca. Da notare però come i sandali rappresentati nei *netsuke* siano più simili a *zōri* 草履 che a *waraji* 草鞋, dal momento che non sembra essere presente la caratteristica corda che assicura la calzatura alla caviglia. Ciò potrebbe essere dovuto a motivi di praticità nell'intaglio, oppure suggerire che per questa pratica venissero usati anche gli *zōri*, dopotutto molto simili a *waraji* se realizzati in paglia.

1.5 Lo sviluppo di netsuke e inrō

Un particolare curioso è che al contrario dei temi di origine cinese tegole, *waniguchi*, sandali e pipistrello con cuccioli sembrano essere esclusivi della produzione artistica sotto forma di *netsuke*. Diversamente da quanto accadde per altre forme d'arte, infatti, i *netsuke* come li conosciamo oggi si svilupparono in periodo relativamente tardo, intorno alla fine del XVI secolo,[48] anche se fu solo intorno alla metà del XVIII secolo che divennero un accessorio indispensabile per il popolo giapponese, grazie soprattutto all'abrogazione nel 1716 dell'editto del 1609 che vietava l'uso del tabacco, portato in Giappone dai portoghesi.[49] In questo modo, al popolo fu permesso di portare con sé i *tabakoire* 煙草入れ, *sagemono* adibiti a contenere tabacco. Inoltre, sebbene con il tempo abbiano iniziato a essere tenuti tanto in considerazione da spingere i loro autori a firmare le proprie opere,[50] venivano comunque considerati arte popolare[51] e di conseguenza erano liberi dal rigido

[47] Il testo giapponese di riferimento per *Akatonbo* è quello riportato in Aozora Bunko, dove è presente come la trascrizione del testo contenuto in *Okamoto Kidō zuihitsu shū* (Raccolta di saggi di Okamoto Kidō), Tokyo, Iwanami shōten, 2007.
[48] Raymond BUSHELL, *Introduction to netsuke*, Tōkyō, Tuttle Publishing, 1971, cit., p.15.
[49] OKADA, *Netsuke Masterpieces*…, cit., pp. 13-14.
[50] *Ibid*.
[51] BUSHELL, *Introduction to netsuke*, cit., p. 11.

codice imposto dalla tradizione, nonché dalle limitazioni sancite dalle leggi suntuarie.[52] Scrive Bushell:

> [The netsuke artist] was completely free of any external restraints. […] The choice of subject, material, design, and style was entirely his to make. He had only himself to satisfy and his patrons to please. Unlike the academic and court artists he had no royal stipend or sponsorship to lose, no supervisors to satisfy, and no school or artistic tradition to conform to. He night live in poverty as compared to the painter, sculptor or lacquerer who was provided for by a daimyo, but he was free to carve anything that caught his fancy and to carve it in any way that pleased his artistic soul.[53]

Per queste ragioni si può concludere che i temi in questione abbiano trovato nel *netsuke* uno dei pochi veicoli d'espressione che fosse nella posizione di poterli riprodurre.

Tra gli oggetti che risultavano esenti dalle restrizioni imposte dalle leggi suntuarie figurano anche gli *inrō*, sviluppatisi anch'essi intorno alla metà del XVI secolo.[54] Si tratta di piccole scatole a più scomparti che venivano appese all'*obi* tramite un cordino legato al *netsuke*, che fungeva da fermaglio. Questi scomparti – che possono essere da due a sette e, più raramente, uno soltanto[55] – sono formati da sezioni (chiamate *dan* 段) che si incastrano perfettamente una nell'altra. Ogni *dan* presenta due fori chiamati, come nei *netsuke*, *himotōshi*, che risultano perfettamente allineati quando i *dan* sono chiusi uno sull'altro. Questi *himotōshi* sono attraversati dal medesimo cordino che unisce *l'inrō* al *netsuke* e che in questo modo fa sì che rimangano in posizione. All'interno degli *inrō* venivano custodite medicine e altri piccoli oggetti.

---

[52] Durante il periodo Edo fu emanato un gran numero di leggi suntuarie (*ken'yakurei* 倹約令), con lo scopo di limitare l'ostentazione della ricchezza dei *chōnin* a vantaggio della classe samurai. A essere posti maggiormente sotto scrutinio da queste leggi furono abiti e tessuti, ma anche edifici, arredi, diversi oggetti personali e forme di intrattenimento, ma nella pratica spesso le nuove leggi venivano aggirate o ignorate poco tempo dopo l'entrata in vigore e raramente i trasgressori venivano puniti.

[53] BUSHELL, *Introduction to netsuke*, cit., p. 11-12.

[54] H. Batterson BOGER, *The traditional arts of Japan: a complete illustrated guide*, New York, Doubleday & Company, 1964, cit., p. 265.

[55] *Ibid*. cit., p. 267.

Un esempio di *inrō* è quello che si può osservare in fig. 21, realizzato in periodo Meiji (1868-1912) da Shibata Reisai (1850-1915), figlio del grande maestro laccatore Shibata Zeshin (1807-1891). Si tratta di un esemplare a quattro *dan* raffigurante tre pipistrelli in volo e una falce di luna rosso scuro su di uno sfondo dorato uniforme (*kinji* 金地). La luna occupa metà di una delle due facce dell'*inrō*, condividendo qui lo spazio con un solo pipistrello, e si allunga fino alla faccia opposta e al lato superiore. Il pipistrello in questione ha un'ala piegata, il capo girato quasi a novanta gradi sopra la propria spalla sinistra e mostra il ventre allo spettatore, una posizione che suggerisce che stia per cambiare improvvisamente la propria traiettoria di volo, forse per inseguire la preda verso cui sono già puntati occhi e orecchie. Gli altri due pipistrelli volano in direzioni opposte, con il primo che scandaglia attentamente l'area sottostante e il secondo che apre le fauci, pronto per catturare una preda o per emettere un richiamo. Tutti gli elementi sono in rilievo, poiché realizzati con la tecnica del *takamakie* 高蒔絵, mentre i peli che ricoprono i corpi dei pipistrelli sono stati realizzati uno ad uno in *hiramakie* 平蒔絵. Il livello di dettaglio riservato ai pipistrelli è

Figure 21 - Shibata Zeshin, Inrō con pipistrelli e luna, fine XIX secolo, lacca, Vienna, Zacke.

indubbiamente alto, ma presenta in sé alcune contraddizioni. Infatti, l'attenzione prestata alla resa del pollice, un dettaglio molto spesso omesso dalle raffigurazioni, è controbilanciata dal fatto che manchino il secondo e il quarto dito, essendo presenti solamente il terzo e il quinto. Inoltre, alcuni particolari come i baffi pronunciati e gli occhi rossi avvicinano curiosamente il loro aspetto a quello di un topo, rendendo difficile la loro identificazione con una specie realmente presente in Giappone. L'impressione che questi pipistrelli danno all'osservatore è quella di tre animali selvatici in azione nel loro ambiente naturale, quasi antitetica all'umanizzazione e all'emotività ricercate da Hōraku. Fortunatamente, questo *inrō* conserva il suo originale *ojime*, la perla attraverso la quale passano entrambi i lembi del cordoncino che tiene unito il set composto da *inrō*, *ojime* e *netsuke* e il cui spostamento verso l'alto o verso il basso determina l'apertura o la chiusura dell'*inrō*. Qui la forma dell'*ojime* è quella di un pipistrello a testa in già che lascia cadere le ali sopra il capo e ne viene avvolto. La stilizzazione della scultura in rame potrebbe essere dovuta a una scelta artistica o, più semplicemente, alla limitazione dovuta alle dimensioni particolarmente ridotte dell'oggetto, non più lungo di 2 cm. La scelta di riprendere il medesimo soggetto in ognuno dei componenti del set era piuttosto comune, perciò è possibile ipotizzare che in origine *inrō* e *ojime* si accompagnassero a un *netsuke* raffigurante un pipistrello, purtroppo separato e ora perduto.

1.6 Gufi

In fig. 22, invece, vediamo un *inr*ō firmato Kajikawa Tsunesada (XIX secolo) con fondo in *roiro* 蝋色 e *muranashiji* 叢梨地 raffigurante una scena di caccia. Un gufo rosso dalle ali spiegate plana

Figure 22 - Kajikawa Tsunesada, *Inrō con pipistrello e gufo*, fine XIX secolo, lacca, già Londra, Bonhams.

e afferra un pipistrello grigio in volo in una notte di luna piena. Lo sguardo del gufo è deciso e rivolto in avanti, mentre il pipistrello guarda verso l'alto, con gli artigli del rapace che gli stringono il ventre. Sotto di loro, lunghi steli verde scuro ondeggiano al vento estivo insieme ad alcune spighe di un giallo intenso. Questi soggetti sono realizzati in rilievo secondo la tecnica del *takamakie*. Gli occhi gialli del gufo e il suo piumaggio rosso-aranciato potrebbero suggerire un esemplare di assiolo orientale (*Otus sunia*) (fig. 23),[56] rapace della famiglia degli Strigidi presente in Asia orientale e parte del Sud-est asiatico il cui habitat comprende anche zone urbane e campagne.[57] Sebbene si nutra principalmente di insetti, è stato attestato che anche i pipistrelli sono occasionalmente parte della loro dieta.[58]

Figure 23 - Pramod Dhal, *Otus sunia*, 2015, Tikarpada Forest, India.

Non si tratta però dell'unico esempio di oggetto raffigurante un pipistrello catturato da un gufo. Possiamo infatti vederlo riprodotto in modo molto simile nel *netsuke* di Hōraku in fig. 24. Questo *netsuke* d'ebano, però, si differenzia dal precedente per il maggior realismo che, come abbiamo avuto modo di vedere, è caratteristico di Hōraku. Qui il gufo non ha le ali spiegate, è una figura monolitica e inquietante che incombe minacciosa sul pipistrello opprimendogli il petto e squadrandolo con grandi occhi penetranti. Il pipistrello ha le ali aperte, visibilmente impegnato nel tentativo di liberarsi dalla presa dell'aggressore e con

Figure 24 - Hōraku, *Gufo che attacca un pipistrello*, XIX secolo, ebano, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art.

[56] L'assiolo orientale è noto in Giappone con il nome di *konoha zuku*, scritto in katakana コノハズク o, più raramente, con i kanji 「木の葉木菟」.

[57] https://www.iucnredlist.org/species/22728969/206482277. Ultimo accesso:15/12/2022.

[58] Valentina V. ROSINA and Valeriy P. SHOKHRIN, 'Bats in the Diet of Owls from the Russian Far East, Southern Sikhote Alin.', *Hystrix, the Italian Journal of Mammalogy*, 22, 1, 2010, cit., p. 207.

l'ala destra preme sul petto del gufo, come stesse tentando di spingerlo via. I suoi occhi incrociano quelli del rapace, bloccati in un eterno scambio tra predatore e preda.

Il pipistrello riporta tutte le caratteristiche tipiche dei pipistrelli di Hōraku, mentre il gufo risulta curiosamente semplice, con le piume scolpite solamente nella parte posteriore, mentre la metà superiore del corpo è percorsa dalle medesime incisioni che rendono il pelo del pipistrello. Le sporgenze sul capo del gufo suggeriscono si possa trattare di un gufo comune (*Asio otus*),[59] anch'esso della famiglia degli Strigidi diffuso in gran parte dell'emisfero settentrionale, compreso il Giappone, che sulla testa presenta due caratteristici ciuffi di piume (fig. 25). Il gufo comune, inoltre, vive anche in villaggi e città e si nutre di piccoli uccelli, roditori e pipistrelli. Uno studio condotto a Pechino tra il 2004 e il 2012 ha dimostrato che la sua dieta consiste in larga parte in pipistrelli del tipo *Pipistrellus abramus*.[60]

Figure 25 - Sascha Rösner, *Asio otus*, 2004, Germania.

I gufi nei due esempi presi in considerazione risultano essere grandi approssimativamente il doppio rispetto ai pipistrelli di cui sono in procinto di nutrirsi, eppure la lunghezza del corpo di un *Pipistrellus abramus* misura dai 3,8 ai 6 cm, mentre quella di un assiolo orientale e di un gufo comune misurano rispettivamente dai 17 ai 20 cm e dai 35 ai 40 cm. Ciò significa che in entrambi i casi il gufo dovrebbe essere rappresentato molto più grande rispetto al pipistrello. Anche in questo caso, però, è necessario tenere a mente quali siano le misure delle opere che stiamo considerando, ovvero 6 cm per l'*inr*ō e 3,6 cm per il *netsuke*. Date dunque le ridotte dimensioni, sarebbe stato estremamente difficile per Kajikawa Tsunesada e Hōraku rappresentare i due animali in scala realistica, perciò è possibile affermare che abbiano scelto di prendere delle licenze artistiche in merito alle proporzioni dei loro soggetti per non sacrificare l'impatto e la leggibilità delle rispettive opere.

[59] Il gufo comune è noto in Giappone con il nome di *torafu zuku*, scritto in katakana トラフズク o, più raramente, con i kanji 「虎斑木菟」.

[60] TIAN Long, ZHOU Xuwei, SHI Yang, GUO Yumin, BAO Weidong, 'Bats as the Main Prey of Wintering Long-Eared Owl in Beijing: Integrating Biodiversity Protection and Urban Management', *Integrative Zoology*, 10, 2, 2014, cit., pp. 218-219.

1.7 Zucche a fiasco

Molti dei *netsuke* raffiguranti pipistrelli riprendono elementi iconografici e motivi di origine cinese, come quello in fig. 26, conservato al Toledo Museum of Art in Ohio, un *katabori netsuke* in legno scuro.[61] Raffigura un pipistrello ad ali spiegate sopra a una zucca a fiasco, dove il pipistrello è riprodotto in modo lievemente stilizzato, con il corpo innaturalmente tozzo e tondeggiante, quasi sferico. Come il pipistrello, anche la zucca a fiasco è un simbolo positivo, ed è utilizzata in riferimento alla longevità.[62] È associata agli Otto Immortali, in particolare a Tekkai Sennin (in cinese Li Tieguai), che tra i suoi attributi vede un bastone di metallo e, appunto, una zucca a fiasco contenente medicine.

Figure 26- Anonimo, *Pipistrello con zucca a fiasco*, XIX secolo, pino rosso, Toledo, Toledo Museum of Art.

Questo perché un tempo in Cina le zucche a fiasco erano utilizzate come contenitori per unire gli ingredienti e preparare composti medicinali, ragion per cui veniva usata come insegna per speziali e farmacisti,[63] portando dunque ad associare la longevità garantita dalle medicine alla zucca stessa. Inoltre, nota Patricia Bjaaland Welch, poiché una zucca a fiasco contiene molti semi è considerata anche un simbolo di fertilità, per cui la sua associazione con il pipistrello implicava una "buona sorte" consistente in una progenie maschile.[64] Per questo motivo i due comparivano di frequente sui fermagli per capelli delle concubine della dinastia Qing (1644-1911).[65] Nonostante il *netsuke* fosse un elemento del vestiario prettamente maschile, non è da escludere che questo motivo fosse indossato anche per favorire la nascita di figli maschi e quindi garantire il proseguimento della famiglia e dell'attività del possessore.

Secondo Terese Tse Bartholomew, invece, la combinazione di pipistrelli e zucca a fiasco ha il significato benaugurante di "possa tu avere fortuna e ricchezza".[66]

---

[61] Indicato semplicemente con "sea pine wood", si tratta probabilmente di legno del pino rosso del Giappone (*Pinus densiflora*), http://emuseum.toledomuseum.org/objects/57325/netsuke--double-gourd-with-bat-attached.
[62] Henri L. JOLY, *Legend in Japanese Art; a Description of Historical Episodes, Legendary Characters, Folk-Lore Myths, Religious Symbolism*, Londra, John Lane The Bodley Head, 1908, cit., p. 35.
[63] Patricia BJAALAND WELCH, *Chinese Art A Guide to Motifs and Visual Imagery*, Tuttle Publishing, Singapore, 2008, cit., p.120.
[64] Potrebbe essere il motivo per cui questi simboli compaiono spesso insieme sulle vesti delle *bijin* nelle stampe *ukiyoe*.
[65] *Ibid*., cit., p.126.
[66] Terese TSE BARTHOLOMEW, *Hidden Meanings in Chinese Art - Zhongguo Ji Xiang Tu An*, San Francisco, Asian Art Museum of San Francisco, 2006, cit., p. 25.

1.8 Reishi

Altro elemento naturale spesso[67] associato al pipistrello è il *reishi* 靈芝, un tipo di fungo parassita di piante caducifogli del genere Ganoderma, identificato a volte come *Ganoderma lingzhi* e altre come *Ganoderma lucidum*, che si distingue per un colore marrone-rossastro e per un gambo decentrato che si sviluppa direttamente nel cappello dalla caratteristica forma a ventaglio. Il *reishi* è tenuto in altissima considerazione e ampiamente utilizzato nella medicina tradizionale cinese, dal momento che gli sono attribuiti poteri curativi pressoché miracolosi. Patricia Bjaaland Welch riporta che "The língzhī's medicinal properties were first mentioned in the oldest Chinese herbal manuscript dating back to the Qin and Han Dynasties, […], where it was stated that not only could it cure and prevent disease but also extend life. It is therefore strongly associated with long life and immortality and was believed to be a key ingredient in the elixir of immortality".[68]

Il binomio pipistrello-*reishi* è assai ricorrente nei *netsuke*,[69] che, dunque, in questo caso potevano essere percepiti come un vero e proprio portafortuna. Un esempio è il *netsuke* in corno di cervo del tardo XIX secolo firmato Masayuki in fig. 27, che rappresenta un pipistrello che tiene un paio di *reishi* tra le ali. La superficie irregolare del fungo è suggerita da accenni di linee concentriche attraversate da solchi perpendicolari e la curva del gambo del fungo più alto, unito alla forma asimmetrica dell'altro, dà un sottile movimento al *netsuke*. Il pipistrello è leggermente stilizzato ed è scolpito in una posa statica e perfettamente simmetrica. Gli occhi sono aperti e guardano dritti in avanti, mentre il naso largo e piatto sovrasta la bocca lievemente socchiusa. Le orecchie sono molto grandi rispetto alla testa e ripiegate all'indietro in corrispondenza

Figure 27 - Hoshunsai Masayuki, *Pipistrello con reishi*, fine XIX secolo, avorio, già Londra, Bonhams.

[67] Esempi di pipistrelli accompagnati da reishi si trovano anche in stampe, tsuba e dipinti (vedi capitolo 3, paragrafo 1).
[68] BJAALAND WELCH, *Chinese Art*…, cit., p. 119.
[69] Sui 58 *netsuke* considerati per questa tesi, 10 presentano l'associazione tra pipistrello e *reishi*, che ha dunque un'incidenza del 17%.

dell'unica zona in cui la scultura suggerisce la presenza del pelo dell'animale. Le ali presentano entrambe una zona più scura e porosa dovuta alla naturale conformazione del materiale, che Masayuki ha saputo incorporare nel design del *netsuke* in modo che la colorazione risultasse perfettamente simmetrica. I fori e le cavità integrati nella scultura permettono l'assenza di *himotōshi*. La forma tondeggiante e la scultura cava e ricca di aperture posizionano questo esemplare a metà tra un *katabori* e un *ryūsa netsuke* 柳佐根付.[70]

Anche il *netsuke* del British Museum in fig. 28 è firmato da Masayuki e riprende la medesima posizione simmetrica del pipistrello, comprese le ali arricciate nella parte posteriore. In questo caso, però, le ali del pipistrello non poggiano su di un fungo ma direttamente sul proprio mento, mentre i *reishi* contenuti tra di esse sono tre, molto simili tra loro, e sono più chiaramente stilizzati. La scultura del muso e delle orecchie risulta più frettolosa rispetto all'esempio precedente, ma il materiale e il trattamento del design in relazione agli *himotōshi* sono gli stessi.

Figure 28 - Hoshunsai Masayuki, *Pipistrello con reishi*, fine XIX secolo, avorio, Londra, British Museum.

Il *netsuke* in fig. 29, attualmente in possesso del Museo Linden di Stoccarda, non è firmato, ma è comunque attribuito a Masayuki sulla base del "tema cinese e sul modo in cui il corno di cervo è lavorato".[71] Purtroppo quella riportata è l'unica immagine disponibile del *netsuke*, ma secondo descrizione che ne fornisce il museo:

> The bat has its right wing, whose tip is rolled up, forward and the left wing in a wide arc backward over the back. Under the animal is a reishi mushroom with three large cloud-shaped heads. Due to the flat, round shape and the hollowing of the interior, which is partly

[70] Il *ryūsa netsuke* prende il nome dallo scultore di perodo Edo che ne inventò il modello ed è un'evoluzione dei *manjū netsuke*. Il *manjū netsuke* è caratterizzato da una forma simile a quella di un tortino di riso – da cui il nome – decorato a intaglio, mentre il *ryūsa netsuke* vede una più complessa superficie scolpita a traforo.
[71] https://sammlung-digital.lindenmuseum.de/en/object/netsuke_1818. Ultimo accesso: 15/12/2022.

> caused by the natural hollow of the antler, this work has the effect of a ryûsa-manjû [sic!]. Between wings and body and below the stalks there are several possibilities for threading the cord.[72]

Molti elementi che ricorrono anche nel precedente *netsuke* firmato, dunque, sono a favore dell'attribuzione a Masayuki, ma si vuole far notare come l'approccio al pipistrello, in particolar modo al muso, sia molto diverso tra i due esemplari. Infatti, il secondo *netsuke* ha occhi e naso "a bottone" invece che incisi e un muso molto più morbido e realisticamente proporzionato, così come le orecchie. Inoltre, la peluria ricopre ciò che sembra l'intero corpo dell'animale, diversamente dai brevi accenni dei precedenti.

Figure 29 - Attribuito a Hoshunsai Masayuki, Pipistrello con reishi, fine XIX secolo, avorio, Stuttgart, Linden Museum.

Il netsuke in fig. 30 è un *manjū netsuke* 饅頭根付, ovvero un *netsuke* che consiste in un disco piatto inciso, intarsiato o in bassorilievo che deve il suo nome alla somiglianza con l'omonimo tortino di riso. Spesso un *manjū netsuke* presenta un buco al centro, attraverso il quale è fatto passare un bottone che presenta sul retro un gancio o un'asola con i quali assicurare il *netsuke* al cordino. In questo caso, però, il *netsuke* non necessita di un bottone, in quanto gli *himotōshi* sono creati dal gambo rialzato del più grande dei due *reishi* scolpiti sul retro. La superficie anteriore, invece, è decorata con un pipistrello ad ali spiegate che ne occupa la maggior parte della metà inferiore. L'attenzione dell'autore si riflette nella resa

Figura 30 - Ohara Mitsuhiro, Pipistrello con reishi e luna, XIX secolo, avorio, Stuttgart, Linden Museum.

[72] *Ibid.*

degli arti inferiori dell'animale che, ben aperti, sono connessi alla coda dalla membrana chiamata uropatagio. La scultura del pipistrello diventa progressivamente tridimensionale da sinistra verso destra ed è accentuata da un pigmento scuro che sulle ali è applicato in modo da suggerire le venature tra le dita. Sopra al pipistrello, una piccola luna piena fa capolino tra nuvole sottili create con larghe e irregolari incisioni poco profonde. Questo *netsuke* d'avorio è stato realizzato intorno alla metà del XIX secolo e anch'esso fa parte della collezione del Museo Linden di Stoccarda. È firmato Ohara Mitsuhiro, nome di un importante *netsukeshi* dell'area di Osaka, ma gli esperti del museo notano che la sua firma fu spesso falsificata e che il trattamento dell'avorio non è in linea con gli standard del maestro.[73]

Il *netsuke* successivo, riportato in fig. 31 ha una forma a dir poco curiosa, al punto da evadere una categorizzazione netta. Infatti, un disco centrale inserito in una cornice più ampia è il segno distintivo di un *kagamibuta netsuke* 鏡蓋根付, dove però tale disco è solitamente in metallo.[74] La scultura a traforo della cornice e del retro, invece, sposta questo esemplare verso la sfera del *ryūsa netsuke*. Si tratta di un'opera realizzata da Ozaki Kokusai (1835-1894), un maestro attivo a Tokyo e specializzato in *netsuke* in corno di cervo, al punto che ogni scultura che utilizzi questo materiale e rassomigli il suo stile distintivo è definita *kokusaibori* 谷斎彫り.[75] In linea con la sua predilezione per temi di origine cinese, sulla cornice in cui il corno è tinto in una tonalità color miele sono scolpiti una decina di *reishi* di diverse dimensioni che con i loro gambi sinuosi e arricciati occupano elegantemente lo spazio senza sacrificare l'ariosità della struttura. Questa è poi piacevolmente bilanciata dal pieno del disco centrale, che raffigura un pipistrello altamente stilizzato ad ali spiegate con il corpo decorato con un fitto motivo a rete contenuto in una forma ovale. Sopra di esso spicca il carattere stilizzato 谷 contenuto in un quadrato, una delle firme utilizzate dall'artista.

Figura 31 - Kokusai, *Pipistrello stilizzato con reishi*, fine XIX secolo, avorio, già Londra, Bonhams.

[73] https://sammlung-digital.lindenmuseum.de/en/object/netsuke_1817. Ultimo accesso: 15/12/2022.
[74] Un bottone in metallo originariamente parte di un *kagamibuta netsuke* e raffigurante un pipistrello con luna è attualmente conservato al Museo delle Culture di Milano.
[75] BUSHELL, *Collectors' netsuke*, cit., p.136.

Il *netsuke* in zanna di tricheco del tardo XIX secolo in fig. 32 aggiunge a pipistrello e *reishi* altri simboli positivi e di buona sorte giapponesi. Al centro di questo *ryūsa netsuke* spicca il pipistrello stilizzato ad ali spiegate, simmetrico e frontale. Le punte delle ali si incontrano sotto il suo corpo con dei piccoli riccioli che richiamano quelli del *reishi* poco più in basso. Sul gambo del *reishi* è annodato un lungo nastro decorativo le cui estremità ondeggiano nello spazio circostante. La lunghezza del nastro non è casuale, ma rafforza la simbologia di longevità già associata al *reishi*.[76] Procedendo in senso orario incontriamo un *manji* 卍/万字, ovvero una croce buddhista, simbolo utilizzato non solo per il significato che possiede nel pensiero buddhista, ma anche come gioco di parole basato sulla sua pronuncia cinese, *wàn*, omofona di "diecimila".[77] Perciò, associato a simboli di buon auspicio, il *manji* augura una fortuna diecimila volte maggiore.[78] Dopodiché vediamo un oggetto vagamente sferico con dei solchi concentrici da cui si dipartono delle ramificazioni. Si tratta di una raffigurazione stilizzata della cosiddetta *hōju no tama* 宝珠の玉, la perla fiammeggiante parte del Takaramono 宝物, il tesoro portato dai Sette dei della Fortuna sulla nave Takarabune 宝船, nonché simbolo buddhista dell'eternità e della purezza.[79] Molte sono però le iterazioni in cui le perle fiammeggianti sono semplicemente oggetti infusi di grande fortuna. Più avanti si nota la forma imponente di un pesce essiccato, un soggetto piuttosto curioso. Un tempo era uso fare dono di pesci essiccati, o *himono* 干物, a coloro che erano in procinto di intraprendere un viaggio. In questa occasione, però, gli *himono* non rappresentavano soltanto una semplice provvista ma anche un augurio che la salute del viaggiatore fosse preservata così come l'essiccatura permette al pesce di preservarsi intero.[80] L'ultimo elemento, una forma a goccia allungata e cava, sormontata da tre asole di uguali dimensioni, è di difficile identificazione.

Figura 32- Anonimo, *Pipistrello stilizzato con simboli benauguranti*, fine XIX secolo, avorio, già Vienna, Zacke.

[76] TSE BARTHOLOMEW, *Hidden Meanings*…, cit., p. 28.
[77] Infatti, nonostante il kanji 「卍」 sia ampiamente utilizzato, il termine *manji* può essere scritto anche come 「万字」.
[78] TSE BARTHOLOMEW, *Hidden Meanings*…, cit., p. 28.
[79] JOLY, *Legend in Japanese* Art…, cit., pp. 354-5.
[80] *Ibid*., cit., p. 67.

Infine, sull'inrō a cinque *dan* in fig. 33 si può vedere un pipistrello di spalle volare sopra uno sfondo di un nero intenso e lucido *roiro* che fa risaltare l'iridescenza dell'inserto in madreperla contornato da linee dorate. Sotto di lui si stagliano tre *reishi* dorati in rilievo, realizzati con la tecnica del *takamakie*. Questi funghi sono piuttosto grandi e con il pipistrello contendono ad armi pari per l'attenzione dell'osservatore. I cappelli aumentano di dimensione dal basso verso l'alto, creando una piacevole progressione e due di loro crescono dal medesimo gambo, permettendo alla composizione di non risultare eccessivamente affollata. Sul retro dell'*inrō* è raffigurato un cervo di spalle.[81] Il pezzo fu realizzato su disegno di Sakai Hōitsu (1761-1829), importante esponente della scuola Rinpa, cui stile tendente al decorativismo è qui ben riconoscibile.

Figura 33 - Sakai Hōitsu, *Inrō con pipistrello e reishi*, XIX secolo, lacca, già Londra, Bonhams.

[81]Per la trattazione di questo soggetto si veda il prossimo capitolo.

Capitolo 2

Tsuba e altri elementi di armi e armature

Il termine *tsuba* 鍔 indica le guardie in metallo di armi bianche tradizionali quali *katana* 刀, *wakizashi* 脇差, *tantō* 短刀, ecc., inizialmente sviluppate dagli armaioli giapponesi per la protezione della mano destinata a impugnare l'arma. Tuttavia, durante i secoli di pace garantiti dalla stabilità del governo Tokugawa, questi oggetti smisero di adempiere a fini puramente pratici e la loro produzione si concentrò sempre meno sulla maneggiabilità sul campo di battaglia per favorire invece l'aspetto estetico e ornamentale, al punto che, con il passare del tempo, ciò divenne "il fine ultimo dello *tsuba*".[1] Infatti, durante il periodo Edo nacquero diverse scuole specializzate nella loro realizzazione e vennero prodotti *tsuba* in grado di sfoggiare una sorprendente varietà di decorazioni, colori, stili, lavorazioni e temi (motivo per cui divennero oggetti particolarmente amati dai collezionisti d'arte), finché il decreto imperiale emanato nel 1876 non proibì ai samurai di indossare le spade in pubblico, causando un drastico calo della domanda e costringendo molti maestri a reinventare la propria professione.[2]

2.1 Vuoti

Per prima cosa, questo capitolo vuole prendere in considerazione tre tsuba assai particolari accomunati dalla curiosa modalità con cui i rispettivi autori scelsero di riprodurre il tema del pipistrello (fig. 34-36). In ognuno di essi, infatti, il pipistrello non è raffigurato tramite alto o basso rilievo, incisione o intarsio, bensì attraverso l'inserimento di vuoti sagomati con un grado progressivo di sintesi e semplificazione delle forme. Nel primo tsuba i due pipistrelli sono ben delineati, con una testa riconoscibile e ali frastagliate piegate in modo da

Figura 34 - Anonimo, *Tsuba con fori a forma di pipistrelli*, periodo Edo, ferro, Cleveland, Cleveland Museum of Art.

[1] Cooper-Hewitt Museum, *Tsuba, and Japanese sword fittings in the collection of the Cooper-Hewitt Museum*, New York, Cooper-Hewitt Museum, 1980, cit. p. 3.
[2] *Ibid*.

essere contenute all'interno della superficie senza che il ferro sui bordi risulti troppo sottile e perciò fragile. La superficie è decorata con un motivo a tre *sensu* 扇子 in bassorilievo, purtroppo appena visibile a causa del notevole deterioramento del materiale. La scelta dei *sensu* potrebbe non essere casuale, ma basata su di un gioco di parole che verrà approfondito nel capitolo successivo.

Nel secondo *tsuba*, invece, il motivo del pipistrello è incorporato all'interno della struttura stessa dell'oggetto. I due pipistrelli sono posizionati simmetricamente rispetto al *nakagoana* 茎穴, il foro centrale attraverso il quale viene fatta passare la lama quando la spada è assemblata, ricoprendo il ruolo di *kōgai hitsuana* 笄櫃穴 e *kozuka hitsuana* 小柄櫃穴, ovvero dei fori che si trovano rispettivamente alla sua destra e alla sua sinistra.[3] La testa larga e piatta dei pipistrelli, infatti, segue il profilo lineare di questi due fori, in contrasto con quello marcatamente frastagliato delle ali, risultando in un bilanciamento piacevole ed elegante. Al di sotto del *nakagoana* si possono distinguere altri due fori di dimensioni più ridotte. Si tratta degli *udenuki ana* 腕貫穴, fori attraverso i quali veniva fissato un laccio – chiamato *udenuki* 腕貫 – che serviva ad assicurare la spada al polso o, secondo alcune teorie, al fodero (*saya* 鞘) durante i tragitti a cavallo.[4]

Figura 35- Harunori, *Tsuba con hitsuana a forma di pipistrelli*, inizio XIX secolo, ferro, Boston, Museum of Fine Art.

Infine, lo *tsuba* in ferro di fig. 36 presenta un fitto motivo a raggi interrotto da due vuoti altamente stilizzati: un pipistrello e un ramo di pino. Il pipistrello ha le ali spiegate ed è reso semplicemente da un cerchio affiancato da due linee curve, mentre il pino si compone di una linea curva, un ramo, sotto

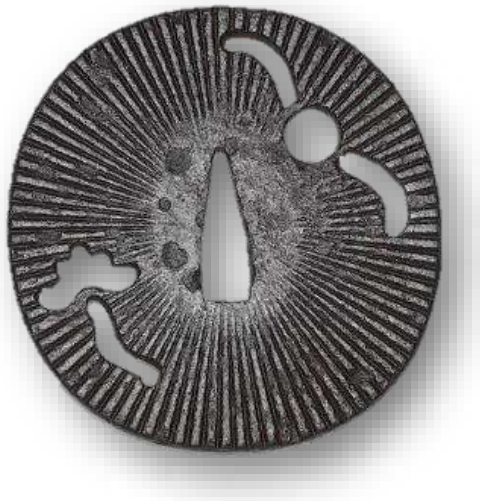

Figura 36 - Anonimo, *Tsuba con fori a forma di pipistrello e pino*, periodo Edo, ferro, già Londra, Bonhams.

[3] *Ibid*.
[4] Markus SESKO, *Koshirae - Japanese Sword Mountings*, Raleigh, Lulu, 2012, cit., p.194.

una forma simmetrica con cinque protuberanze, il fogliame. Questo accostamento verrà analizzato nei capitoli successivi.

2.2 Ragazzo con asta di bambù

Nel capitolo dedicato a *netsuke* e *inrō* abbiamo avuto modo di osservare come la caccia al pipistrello con i sandali di paglia fosse un passatempo diffuso tra i giovani giapponesi del XIX secolo. Tuttavia, dal primo estratto del saggio di Okamoto Kidō possiamo osservare come a questo scopo non fossero usate solamente le calzature, ma anche le canne di bambù. Queste però risultavano meno efficaci rispetto ai sandali, dal momento che erano meno maneggevoli e, dunque, colpire e stordire i pipistrelli per farli cadere a terra risultava più difficile. L'uso delle canne di bambù a questa finalità è confermato anche dalla decorazione presente sull'opera nella fig. 37.[5]

Figura 37 - Anonimo*, Tsuba con pipistrelli e ragazzo con bambù,* inizio XIX secolo, ferro, oro, argento, shakudō e rame, Boston, Museum of Fine Art.

Su questo tsuba di ferro del XIX secolo in basso a destra è raffigurato in rilievo un giovane scalzo e dalla testa rasata che indossa un semplice abito scuro che gli arriva a metà coscia. Con entrambe le mani afferra un'asta di bambù che misura quasi il doppio della sua altezza, mentre rivolge il volto verso lo spettatore sfoggiando un'espressione divertita. In basso, accanto al ragazzo, due pietre sono circondate da piccoli dettagli dorati difficili da identificare, forse fiori o monete, mentre in alto a sinistra due pipistrelli volano in modo disordinato, probabilmente perché spaventati e disorientati dall'asta di bambù.

Nella fig. 38, invece, troviamo un *kozuka* 小柄, ovvero l'impugnatura ornamentale di un piccolo coltello multiuso chiamato *kogatana* 小刀 che veniva indossato insieme a una spada. Infatti, il

[5] Altri esempi si trovano in libri illustrati (Manuale di Hanabusa Ippō al Metropolitan Museum of Arts) e stampe (anonimo al Jordan Schnitzer Museum of Art).

kogatana veniva posizionato in un'apposita nicchia nel fodero della spada e fatto passare attraverso il foro chiamato *kozuka hitsuana*.[6] Vi è raffigurato un ragazzino identificato come Kintarō che indossa uno scialle decorato con dei fiori i cui petali sono delineati da minuscoli puntini e una veste dorata con un motivo a esagoni concentrici. Similmente alla decorazione dello tsuba precedente, impugna con due mani un'asta di bambù vicino alla quale, sulla parte superiore del *kozuka*, aleggia un piccolo pipistrello nero.

L'espressione del ragazzo è seria e concentrata, ma non guarda il pipistrello, bensì un punto oltre la sua spalla sinistra, nella direzione in cui il vento fa ondeggiare la sua veste. In questo caso la decorazione è scavata nel metallo con una combinazione di due tecniche chiamate *katakiribori* 片切彫り e *kebori* 毛彫り. Il *kebori* è un intaglio semplice e lineare utilizzato per i solchi più sottili, mentre il *katakiribori* è più largo, profondo e dinamico, dal momento che riproduce le pennellate calligrafiche della pittura a inchiostro.[7]

Figura 38 - Jokichu, *Kozuka con pipistrelli e Kintarō con bambù*, metallo, XIX secolo, già Vienna, Zacke.

2.3 Chōsen gafu

Per quanto riguarda i *kozuka*, è interessante considerare i due esemplari nelle fig. 39 e 40. Questi *kozuka* provengono rispettivamente dal Metropolitan Museum of Art di New York e dal Museum of Fine Arts di Boston e, com'è chiaro anche a una prima occhiata, sono incredibilmente simili tra loro. Entrambi, infatti, sfoggiano a sinistra una sottile falce di luna argentea rivolta verso l'alto, mentre il resto della scena è occupato da due pipistrelli in volo tra nuvole sottili nel cielo notturno. I pipistrelli di destra volgono le spalle all'osservatore e hanno il capo ripiegato all'indietro per guardare verso l'alto, con la schiena che si inarca seguendone il movimento, mentre i pipistrelli di sinistra sono intenti a planare verso il

[6] È utile specificare che non tutti gli tsuba presentano un *kozuka hitsuana*. Dei tre fori principali che spesso si possono osservare negli tsuba (*kozuka hitsuana*, *nakagoana* e *kōgai hitsuana*), infatti, solamente il *nakagoana* è indispensabile perché uno tsuba possa adempiere correttamente al proprio compito. Il *kōgai hitsuana* permetteva di fissare alla spada un *kōgai* 笄, ovvero uno spillone decorato della lunghezza di circa 20 cm che, come il *kozuka*, veniva collocato all'interno di un'apposita nicchia. Il lungo corpo centrale del *kōgai* era utilizzato per la cura dei capelli, mentre il piccolo gancio sulla parte superiore, il *mimikaki* 耳かき, veniva usato per la pulizia delle orecchie

[7] OGAWA Morihiro (a cura di), *Art of the Samurai: Japanese Arms and Armor, 1156–1868*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2009, cit., p. 201.

basso. I musi sono larghi e contorti in un'espressione simile a un ghigno, ma quasi schiacciati dai crani tondi, rigonfi e sporgenti, tutti elementi che rendono questi pipistrelli poco realistici ma innegabilmente d'impatto.

L'aspetto più interessante di questa coppia, però, è quanto siano simili l'uno all'altro.

Entrambi presentano sul retro una firma che riporta il nome di Miboku, uno dei molti pseudonimi

Figura 39 - Miboku, *Kozuka con due pipistrelli e luna*, periodo Edo, sentokku, shakudō, rame, New York, Metropolitan Museum of Art.

Figura 40 - Miboku, *Kozuka con due pipistrelli e luna*, periodo Edo, metallo argentato, oro, Boston, Museum of Fine Art.

comunemente usati dal maestro Hamano Shōzui (1696-1769), fondatore della scuola Hamano di artisti del metallo specializzati in *tsuba* e altri elementi in metallo delle spade tradizionali. Tenendo a mente quanto nota Markus Sesko, curatore associato del dipartimento di armi e armature del Metropolitan Museum of Art di New York, ovvero che talvolta anche altri artisti della scuola Hamano utilizzavano il nome "Miboku" per firmare i propri pezzi,[8] possiamo giungere ad alcune conclusioni riguardanti questa coppia di *kozuka*. I pezzi, dunque, potrebbero essere entrambi opera del fondatore Hamano Shōzui ed essere parte di una serie di *kozuka* intenzionalmente molto simili tra loro, ma per motivi a noi oggi sconosciuti. Potrebbero però essere stati prodotti anche a decenni di distanza[9] da due diversi maestri della scuola Hamano, il che suggerirebbe che i maestri di questa scuola fossero soliti copiare fedelmente le opere dei propri insegnanti ancora presenti nell'*atelier*, oppure che esistesse un album compilato da Shōzui o da uno dei suoi migliori studenti in cui erano

[8]Markus SESKO, *The Japanese tōsō-kinkō Schools*, Raleigh, Lulu, 2012, cit., p. 151.

[9]Il Museum of Fine Arts di Boston, pur riportando Hamano Shōzui come autore del proprio *kozuka*, data il pezzo alla seconda metà del XIX secolo, mentre la datazione del Metropolitan Museum of Art di New York è più ampia e abbraccia l'intero periodo Edo.

raccolti schizzi e studi di diversi motivi decorativi a cui i membri della scuola potevano attingere liberamente nella realizzazione delle proprie opere.

A partire dal tardo XVII secolo, compilare una raccolta di schizzi per uso privato e lasciarla in eredità ai propri successori divenne, infatti, una pratica piuttosto comune tra i maestri specializzati in *tsuba* e altri elementi decorativi per spade,[10] come attestato dall'esistenza del *Chōsen gafu* (Album di disegni per intaglio del metallo), un album di motivi realizzato nel XIX secolo dal maestro Ranzan Tsuneyuki (XIX secolo). Quest'opera è di altissimo interesse non soltanto per la bellezza delle illustrazioni contenute nelle oltre 150 pagine che lo compongono, ma anche perché permette di dare uno sguardo al funzionamento del processo creativo che si celava dietro la realizzazione degli *tsuba* che possiamo oggi ammirare, grazie anche alle annotazioni con cui Tsuneyuki decise di corredare alcuni dei suoi schizzi. Moltissimi sono i temi decorativi affrontati dal maestro all'interno della raccolta, con un tratto ricco di vitalità e allo stesso tempo di eleganza. Tra questi temi figurano, certamente, anche i pipistrelli.

Nella fig. 41 si può vedere lo studio per un *kozuka* raffigurante il classico tema del "pipistrello con luna". Il pipistrello ad ali spiegate è contenuto interamente all'interno di uno dei due lati principali del *kozuka* e volta le spalle all'osservatore, come se stesse cercando di raggiungere in volo la luna. I tratti con cui è disegnato sono calligrafici e, nonostante la relativa semplicità, restituiscono una raffigurazione piuttosto realistica dell'animale. Sotto di esso, una falce di luna[11] è posizionata in modo da occupare l'intero lato opposto a quello del pipistrello per poi continuare lungo uno dei lati corti e finire accanto al pipistrello stesso, abbracciando così l'intero *kozuka*.

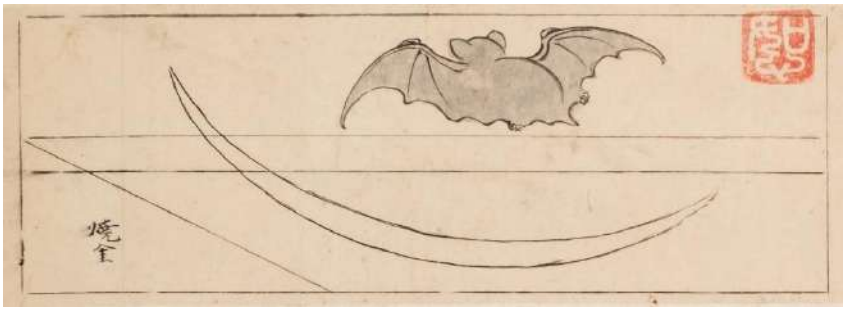

Figura 41 - Ranzan Tsuneyuki, *Chōsen gafu*, XIX secolo, inchiostro e colore su carta, New York, Metropolitan Museum of Art.

[10] Markus SESKO, "Revelations Through Rapid Capture 2: Three Japanese Sketchbooks", *Dispatches from the Field - Curatorial*, 21, 2020, cit., eBook.

[11] Più precisamente, una luna calante, data la sua inclinazione e il presupposto che si tratti di una luna osservata dal Giappone e dunque dall'emisfero boreale.

2.4 Cervi

Lo studio per *tsuba* nella fig. 42, invece, mostra entrambi i lati di un'opera in cui il pipistrello è associato a un altro mammifero, il cervo. Se paragonato al pipistrello, il cervo è un animale di gran lunga più comune all'interno della produzione artistica giapponese, anche grazie ai molteplici significati simbolici ad esso associati. Infatti, oltre ai significati che esso assume nella tradizione importata dal continente, il cervo vanta anche una cospicua presenza nell'immaginario autoctono. Il cervo del Giappone (*Cervus nippon*), conosciuto anche come cervo shika, non è solamente una delle attrazioni turistiche principali della città di Nara, ma anche un animale sacro, un messaggero degli dei e il simbolo del grande santuario Kasuga, poiché secondo il mito fu proprio a cavallo di un cervo – un cervo bianco – che dal santuario di Kashima il divino Takemikazuchi giunse a Kasuga, dove ancora oggi è venerato.[12] Tuttavia, secondo il *Kojiki* (Racconto di antichi eventi, 712) il suo legame con il *kami* 神 risale a tempi ancora più antichi, quando la divinità-cervo chiamata Ame no Kaku lo convocò per ordine di Amaterasu. Riguardo questa vicenda Hirafuji Kikuko, professoressa al Dipartimento di studi shintō dell'Università Kokugakuin, scrive:

> Once upon a time in Takamanohara, or the "Plain of High Heaven," Amaterasu believes her offspring should rule [..] the earthly realm currently governed by deity Ōkuninushi. Therefore, Amaterasu dispatches an emissary to Ōkuninuschhi, beseeching him to yield the realm, but not only the first, but also a second emissary sent by Amaterasu fails to convince Ōkuninushi, with both of them switching sides and swearing allegiance to the earthly deity. Then, the names of deity Itsu-no-Ohabari and his son Takemikazuchi come up when Amaterasu considers who to send as the third emissary. However, the two deities live a secluded life in the steep, mountainous area of the headwaters of a river, making it all but impossible for the other heavenly deities to make the trek to seek their help in person. To achieve this task, Amaterasu chooses Ame-no-Kaku, likely because being a deer, Ame-no-Kaku has the ability to surmount the rugged terrain. In the end, Takemikazuchi agrees to be the third emissary and through his negotiations with Ōkuninushi, the descendants of Amaterasu soon come to rule Ashihara-no-Nakatsukuni.[13]

[12] HIRAFUJI Kikuko, *Ame-no-Kaku - Amaterasu's Divine Deer Emissary*, Kokugakuin University, 2020, https://www.kokugakuin.ac.jp/en/article/150973. Ultimo accesso il 09/10/2022.
[13] *Ibid*.

Inoltre, a seguito dell'introduzione del Buddhismo nel VI secolo e del suo graduale sincretismo con riti, pratiche e credenze preesistenti, l'immagine del cervo bianco di Kasuga venne ampiamente utilizzata in dipinti noti come "Mandala del cervo di Kasuga", dove viene mostrato mentre sostiene il sacro albero di *sakaki* 榊 (*Cleyera japonica*), che a sua volta regge un disco dorato in cui sono contenuti i buddha e bodhisattva di cui i *kami* di Kasuga erano ritenuti manifestazioni secondo la teoria dello *honji suijaku* 本地垂迹.[14]

Invece, secondo la tradizione iconografica importata dalla Cina, il cervo può rappresentare ricchezza e importanti cariche ufficiali, grazie all'omofonia tra la parola per "cervo" e quella per "salario di ufficiale", entrambe pronunciate *lù*. Dal momento che i salari per gli ufficiali erano assai cospicui, l'immagine del cervo iniziò a rappresentare un augurio per carriera e denaro.[15] Poiché il significato benaugurante del pipistrello risulta dunque molto simile a quello del cervo, i due animali sono sovente rappresentati insieme.[16]

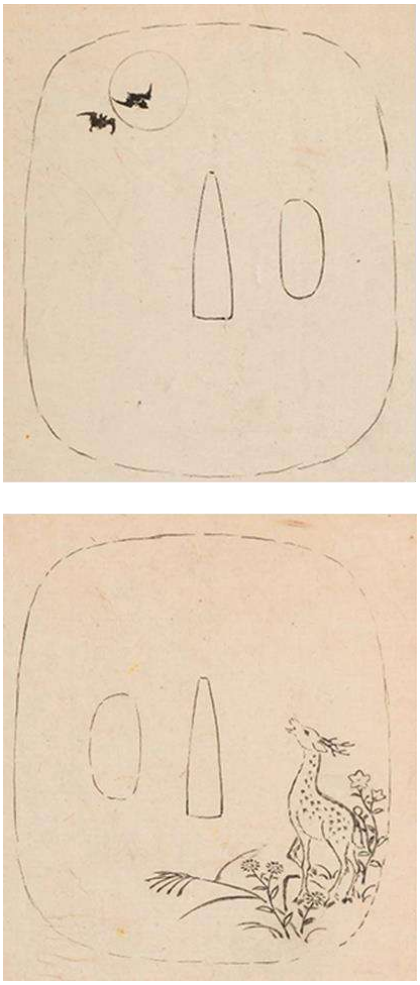

Figura 42 - Ranzan Tsuneyuki, *Chōsen gafu*, XIX secolo, inchiostro e colore su carta, New York, Metropolitan Museum of Art.

Nella fig. 42 li vediamo raffigurati sulle due facce opposte dello *tsuba*, con i pipistrelli che volano stagliandosi contro la luce di una luna piena e un giovane cervo dalle corna ancora relativamente minute che leva il capo all'indietro e bramisce in una radura, circondato da erbe e piante in fiore.

Nella fig. 43, invece, possiamo vedere fronte e retro di due *tsuba* dalla composizione più complessa, dove gli elementi della scena non solo sono funzionali alla decorazione, ma servono anche ad assicurare al resto dello tsuba il *nakagoana* e l'ovale in cui è contenuto, poiché altrimenti sarebbe circondato quasi interamente da un disco vuoto, che rappresenta una luna piena. Nel primo *tsuba*, la parte superiore è attraversata orizzontalmente da fitte nuvole temporalesche che nascondono un

[14] https://emuseum.nich.go.jp/detail?langId=en&content_base_id=101367. Ultimo accesso: 20/11/2022.
[15] BJAALAND WELCH, *Chinese Art*…, cit., p.289.
[16] Questi due simboli si trovano in molte tipologie diverse come stampe, libri illustrati, inrō e dipinti (vedi capitolo 3 paragrafi 1 e 2).

piccolo pipistrello scuro sul lato posteriore, che insieme agli steli d'erba e la spiga più in basso rappresenta l'unico elemento presente soltanto sulla faccia posteriore. La faccia opposta, infatti, è dominata dal cervo adulto che guarda le nuvole in alto, torcendo il collo sopra la propria spalla in una posa dinamica accentuata dagli zoccoli opposti staccati da terra, i quali suggeriscono che l'animale sia stato colto mentre era intento a spostarsi. Dall'altro lato la verticalità del cervo è ripresa dall'altissimo stelo di *susuki* 薄 (*Miscanthus sinensis*) che spunta accanto a fiori di crisantemo (*Chrysanthemum*) e lunghi fili d'erba, piante che simboleggiano la stagione autunnale.

Figura 43 - Ranzan Tsuneyuki, *Chōsen gafu*, XIX secolo, inchiostro e colore su carta, New York, Metropolitan Museum of Art.

Il secondo *tsuba* è molto simile, dal momento che gli elementi presenti e la composizione sono pressoché gli stessi, ma si possono notare delle lievi seppur significative differenze. In primo luogo, mentre sul primo *tsuba* è disegnato un cervo, sul secondo c'è una cerva, come dimostra la mancanza del palco di corna su di un esemplare – date le dimensioni – adulto. Cambiano anche la forma delle nuvole e il posizionamento del pipistrello, non più tra le nuvole sul retro ma sulla cornice in alto a sinistra del lato anteriore. L'elemento di maggiore interesse, però, è la vegetazione: le specie raffigurate sono le stesse, eppure non solo è più rigogliosa, con steli, erbe e fiori anche accanto alla cerva e sul retro, ma conversa anche con le nuvole sopra di essa ondeggiando sempre nella medesima direzione, come spinta dal vento che annuncia un'imminente

tempesta. Inoltre, la cerva si sporge in avanti, come stesse facendo un inchino, e, al contrario del cervo precedente, guarda verso terra.

Una copia del *Chōsen gafu* è attualmente in possesso del Metropolitan Museum of Art di New York, dove si trova anche lo *tsuba* di fig. 44, realizzato da Murasakibara Toshiyoshi (1829-?). data la notevole somiglianza tra il primo tsuba nella fig. 43 e quello di Toshiyoshi, Markus Sesko ipotizza che Ranzan Tsuneyuki abbia avuto modo di osservare il lavoro di Toshiyoshi e lo abbia usato come modello per realizzare alcuni dei suoi schizzi. Infatti, sebbene non riproduca esattamente ogni elemento dello tsuba, molti dettagli sono accurati al millimetro, compresa la firma e il monogramma di Toshiyoshi. Questo prova che Tsuneyuki non abbia semplicemente ricreato il design a partire da racconti e fonti secondarie, ma abbia studiato il pezzo di persona.[17]

Figura 44 - Murasakibara Toshiyoshi, *Tsuba con cervo, erbe e pipistrello*, XIX secolo, shibuichi, shakudō, rame, oro, argento, New York, Metropolitan Museum of Art.

Lo studio per il fronte e il retro di uno tsuba conclude questa panoramica sui pipistrelli presenti nel *Chōsen gafu* (fig. 45). Da subito si può notare una composizione molto più complessa rispetto a quella degli esempi portati in precedenza, racchiusa all'interno di una cornice dai contorni ondulati e irregolari. Sul fronte, la luna piena che insieme a frammenti di cielo scuro fa capolino tra alcune nuvole sottili ambienta la scena nelle silenziose ore notturne ed è quasi raggiunta dai rami di un alto pino nodoso che occupa il lato destro. Seguendo con lo sguardo il tronco del pino verso il basso, si notano dei sottili arbusti secchi i cui rami spogli introducono il branco di sette cervi sottostante grazie alla somiglianza con le loro corna. Il muso di uno dei cervi spunta a malapena tra la vegetazione e la cornice, mentre i restanti sei, tutti vicini, muovono le loro teste in

[17] SESKO, *Revelations Through Rapid Capture*…, cit., eBook.

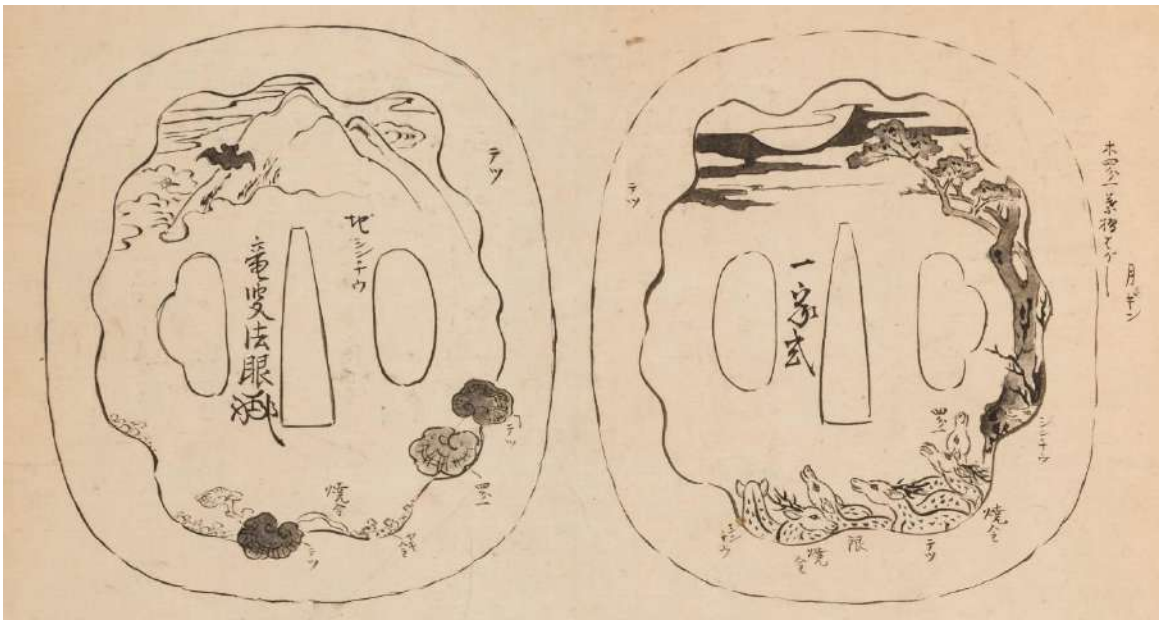

Figura 45 - Ranzan Tsuneyuki, *Chōsen gafu*, XIX secolo, inchiostro e colore su carta, New York, Metropolitan Museum of Art.

varie direzioni, come stessero annusando l'aria e cercando qualcosa. Tra loro, solamente tre sono certamente maschi, dal momento che solo i loro palchi di corna sono visibili, mentre due sono certamente femmine; per altri due, invece, l'identificazione non è possibile perché parte del capo è coperta. L'ultimo di questi animali è una cerva girata di spalle, come se stesse suggerendo all'osservatore di girare lo *tsuba* per continuare la lettura della scena. Sul lato opposto è raffigurata un'alta catena montuosa dai colori chiari che spunta dalle nubi con le sue tre cime, una delle quali coperta di neve, insieme a un piccolo pipistrello nero intento a volare nella sua direzione. Più in basso, la scena si conclude con quattro *reishi* molto dettagliati, due dei quali rompono i confini della scena fuoriuscendo dalla cornice e, così facendo, unificano il loro spazio con quello dell'osservatore, come se lo stessero invitando a entrarvi. L'iscrizione sul retro porta la firma Ryūsō Hōgen, un nome d'arte utilizzato da Tanaka Kiyotoshi (1804-76), fondatore della scuola Tanaka, una delle più importanti scuole di *tsuba* del Giappone, nonché maestro di Murasakibara Toshiyoshi,[18] ragion per cui il sigillo è uguale a quello dello *tsuba* precedente. Si può dedurre dunque che Tsuneyuki abbia avuto modo di studiare molteplici tsuba della scuola Tanaka. Oltre alle iscrizioni incorporate nel design, su questo studio di *tsuba* sono presenti anche molte piccole scritte. Si tratta di annotazioni di Tsuneyuki riguardanti la realizzazione di diversi elementi dell'immagine, come per esempio la cornice in ferro (テツ) la luna in argento (月ギン) o due cervi

[18] *Ibid.*

in ottone (シンチウ). Come abbiamo avuto modo di vedere in precedenza, pipistrelli e *reishi* sono simboli di buona sorte e longevità, significati che in questo tsuba sono amplificati da altri simboli a loro complementari. Il cervo, infatti, è anche un simbolo di longevità legato all'immaginario daoista, poiché un tempo si credeva che fosse in grado di trovare i *reishi* e consumarne in quantità, assorbendo così le loro proprietà magiche.[19] Questo suo significato è rafforzato quando viene ritratto insieme al pino, albero sempreverde anch'esso comunemente associata a una lunga vita.[20] Anche le tre cime sul retro dello *tsuba* potrebbero far parte di questo sistema di simboli di buon auspicio e longevità e rappresentare le tre montagne sacre Hōrai, Hōjō ed Eishū (rispettivamente Pénglái, Fāngzhàng e Yíngzhōu in cinese), che insieme compongono il paradiso in cui secondo la tradizione daoista risiedono gli Otto Immortali[21] e in cui abbondano pini, *reishi*, cervi e altre piante e animali associati alla longevità.[22]

2.5 Collaborazioni

Particolarmente curioso è lo *tsuba* delle fig. 46, prodotto nel 1853 da sedici diversi artisti appartenenti alla scuola Shōnai. Secondo l'iscrizione, questo *tsuba* fu realizzato per volere di un certo Naito Seigyo, vassallo dell'allora *daimyō* 大名 dello *han* 藩 di Shōnai Sakai Tadaaki (1812-1876),[23] che nel giorno del solstizio d'inverno del 1853 si ritrovò a giocherellare con uno *tsuba* di rame e ordinò che un gruppo di artigiani di *tsuba* lavorasse in piena libertà per decorarlo.[24] Per questo motivo entrambi i lati sono costellati di piante e animali realizzati in molteplici tecniche e stili diversi e corredati dalla firma del rispettivo autore, risultando in un esemplare unico, di grande valore artistico e storico. Sul fronte sono presenti, in senso orario:

- un ramo di pruno in fiore con lievi coloriture dorate e rossastre, in rilievo
- una farfalla in volo con due lunghe antenne, in rilievo
- un calabrone, inciso
- un giglio tigre (*Lilium lancifolium*), in rilievo
- una rondine in volo sopra delle onde, in rilievo e incise

[19] Per questo motivo le corna di cervo sono un ingrediente molto popolare nella medicina cinese tradizionale.
[20] BJAALAND WELCH, *Chinese Art*…, cit., p.286.
[21] *Ibid*., cit., p. 441.
[22] JOLY, *Legend in Japanese* Art…, cit., p. 126.
[23] Da non confondere con Sakai Tadaaki (1813-1873), *daimyō* dello *han* di Obama e noto anche come Sakai Tadayoshi.
[24] https://www.bonhams.com/auctions/22338/lot/17/. Ultimo accesso: 20/11/2022.

- un pesce gatto, in rilievo
- un usignolo tra le nuvole, in rilievo

Quest'ultimo, curiosamente, è stato realizzato da una donna, una delle rare presenze femminili all'interno del mondo degli artigiani di *tsuba*. È infatti firmato "Fumiko", identificata come la figlia del maestro Katsurano Sekibun I (1790-1872). Sul retro, invece, si trovano:

- una luna crescente che spunta da nuvole dorate, intarsiata
- due oche selvatiche in volo, incise
- un albero nodoso, inciso e in rilievo
- un cavallo che si abbevera sulla riva di un corso d'acqua, inciso e in rilievo
- un martin pescatore appollaiato sullo stelo di una pianta, in rilievo
- un'iris in fiore, inciso e intarsiato
- un ragno intento a tessere la propria ragnatela, in rilievo
- due pipistrelli, il primo intarsiato, il secondo in rilievo

Figura 46 - Artisti vari, *Tsuba con vari animali e piente*, 1853, rame e altri metalli, già Londra, Bonhams.

I pipistrelli, strategicamente collocati accanto alla luna crescente, sono stati realizzati da due artisti diversi. Quello in rilievo risulta particolarmente interessante dal momento che la firma che lo accompagna ci informa che il suo autore, il cui nome di gioventù era Bunju, all'epoca aveva solamente tredici anni.[25] La scelta di raffigurare due pipistrelli uno accanto all'altro potrebbe derivare dal fatto che, essendo il pipistrello un simbolo di buona sorte, due pipistrelli raddoppiano e rafforzano questo significato.

[25] Potrebbe trattarsi del nome di gioventù di Katsurano Sekibun II (1838-1912), figlio di Katsurano Sekibun I. Markus Sesko in *The Japanese tōsō-kinkō Schools* conferma che il nome Bunju fu utilizzato da Sekibun II, tuttavia ciò comporterebbe che lo *tsuba* in questione sia stato realizzato qualche anno prima del 1853, quando secondo il computo tradizionale dell'età Sekibun II aveva già sedici anni.

2.6 Pipistrelli dal vero

Come i *netsuke* anche gli *tsuba* possono mostrare i pipistrelli in contesti e atteggiamenti naturali, come testimonia l'esemplare di fig. 47, parte della vasta collezione di armi e armature conservate al Museo Stibbert di Firenze. Sulla sua superficie, due pipistrelli volano in direzioni diverse al di sopra una falce di luna parzialmente coperta dai riccioli di una nuvola fortemente stilizzata. Questo pezzo apparentemente semplice rivela però un dettaglio assai interessante se si presta maggiore attenzione al pipistrello di sinistra. Infatti, nell'ingrandimento di fig. 48 non solo è possibile distinguere precisione dell'autore nei particolari del corpo dell'animale, ma si vede più chiaramente che sta portando in bocca un qualche tipo di insetto, date le dimensioni probabilmente un coleottero. Ciò è perfettamente compatibile con i comportamenti che si possono riscontrare in natura nella maggior parte dei pipistrelli, poiché gli insetti rappresentano la fonte di cibo principale per molti di loro.[26]

Figura 47 - Anonimo, *Tsuba con pipistrelli e insetto*, tardo XVIII secolo, metallo, Firenze, Museo Stibbert.

Figura 48 - Particolare.

2.7 Fuchigashira, menuki e kabuto

Oltre a *tsuba* e *kozuka*, esistono altri elementi metallici delle spade giapponesi che, con il passare del tempo, vennero arricchiti da minuziose decorazioni. Con il termine *fuchigashira* 縁頭 è indicato un set composto da due elementi la cui funzione è dare stabilità all'elsa:[27] il *fuchi* 縁, ovvero il collare metallico posizionato all'attaccatura tra impugnatura e lo *tsuba*, e il *kashira* 頭,

[26] Gli insetti sono infatti alla base dell'alimentazione della maggior parte del sottordine dei microchirotteri, di cui a giudicare dall'aspetto fanno parte i pipistrelli qui raffigurati, nonché il già menzionato *Pipistrellus abramus*, al contrario del sottordine dei megachirotteri, la cui dieta è a base di frutta e polline.
[27] Cooper-Hewitt Museum, *Tsuba, and Japanese sword fittings…*, cit., p. 5.

Figura 49 - Anonimo, *Fuchigashira con pipistrelli*, periodo Edo, sentoku, rame, New York, Metropolitan Museum of Art.

Figura 50 - Anonimo, *Fuchigashira con pipistrello e cervo*, XIX secolo, shakudō, oro, shibuichi, già Londra, Bonhams.

Figura 51 - Anonimo, *Menuki a forma di pipistrelli*, prima metà del XIX secolo, shakudō, Boston, Museum of Fine Art.

la finitura metallica all'estremità dell'elsa. Per dare uniformità al set gli artigiani di tsuba erano soliti ricorrere a due soluzioni artistiche: riportare su entrambi la medesima decorazione oppure unirli tramite simboli affini e/o complementari. Un esempio del primo caso è il *fuchigashira* di fig. 49, in cui su entrambi il *fuchi* e il *kashira* è presente un dettagliato pipistrello rosso ad ali aperte in rilievo su fondo dorato, mentre come esempio del secondo caso riporta quello nella fig. 50, dove il *fuchi* sfoggia un cervo in piedi e il *kashira* un pipistrello in volo, entrambi con uno sfondo a petali scavati.

Un altro di questi elementi sono i *menuki* 目貫, piccoli ornamenti posizionati sui due lati dell'impugnatura e parzialmente coperti dal rivestimento in tessuto detto *tsukaito* 柄糸. I *menuki* hanno la doppia funzione di decorare il perno che tiene fissa la lama all'impugnatura e creare attrito con la mano di chi tiene la spada per assicurare una presa più salda. Nella fig. 51 possiamo vedere una coppia di *menuki* in *shakudō* 赤銅 a forma di pipistrello in volo e con la bocca aperta. La particolarità interessante di questo paio è che è stato realizzato non simmetricamente, ma in modo che, una volta fissati sull'impugnatura, diano l'illusione di essere il fronte e il retro di un unico pipistrello.

Identico è l'approccio riservato ai *menuki* che adornano il *wakizashi* nella fig. 52. In questo caso, tuttavia, abbiamo modo di osservare i *menuki* all'interno del loro contesto originale e di ragionare sul motivo alla base della scelta del pipistrello come soggetto. Possiamo infatti vedere come *fuchi*, *kashira* e *tsuba* siano chiaramente parte di un set pensato per essere montato su di un'unica spada e siano decorati con un motivo a monete, un comune simbolo di ricchezza. L'associazione tra

monete e pipistrelli è un motivo ricorrente all'interno del repertorio iconografico, specialmente in Cina, dal momento che oltre ai singoli significati di buona sorte e prosperità finanziaria a essi associati, nel loro accostamento si può leggere anche un augurio di felicità. Questo perché il motivo in questione, grazie all'abbondanza di omofoni nella lingua cinese, rappresenta anche un rebus per l'espressione "felicità di fronte ai [tuoi] occhi".[28] Da ciò possiamo dedurre che il committente e/o il produttore del *wakizashi* volessero non solo dimostrare di avere familiarità con il repertorio iconografico di origine cinese, ma intendessero anche infondere la spada di significati positivi e benauguranti.

Figura 52 - Anonimo, *Menuki a forma di pipistrello e fuchigashira con monete,* XIX secolo, shakudō, ottone, acciaio, argento, New York, Metropolitan Museum of Art.

Sempre parte della collezione del Museo Stibbert è lo splendido *kabuto* 兜 di tipo *akoda nari* 阿古陀形 del XVII secolo di fig. 53. L'attenzione dell'osservatore è immediatamente catturata dai due imponenti *wakidate* 脇立 floreali ai lati della struttura e guidata verso il centro, dove si trova un *maedate* 前立 composto da un disco dorato arricchito da tre gru nere in volo e circondato da alte fiamme rosse. Il coppo e l'ultima lama della falda paranuca (*hachi* 鉢 e *shikoro* 錣) sono ricoperti di lacca nera con decorazioni dorate raffiguranti una grande varietà di animali tra cui libellule, gru, cavallette, *kabutomushi* 甲虫 e pipistrelli, tutti accomunati da una sola importante caratteristica: la capacità di volare.[29] È evidente che dietro questa scelta debba esserci un chiaro motivo simbolico, ma non è nota la ragione per cui proprio questi animali siano stati selezionati dell'artista. Qui i pipistrelli compaiono quattro volte, con due esemplari su uno spicchio dello *hachi* e due sull'ultima lama dello *shikoro*, sebbene si tratti della stessa coppia ripetuta per due volte: un pipistrello completamente di spalle e uno che guarda all'indietro da sopra l'ala sinistra. La loro rappresentazione è stilizzata ma piuttosto precisa, anche se le dita delle zampe posteriori sono rese come tre piccole protuberanze sul bordo inferiore delle ali.

[28] BJAALAND WELCH, *Chinese Art*…, cit., p. 278.
[29] Per approfondimenti sulla posizione del pipistrello nella categorizzazione degli animali in periodo Edo si vedano capitolo 4, paragrafo 1 e capitolo 5, paragrafo 3.

Figura 53 - onimo, *Kabuto di tipo akoda-nari*, XVII secolo, metallo e lacca, Firenze, Museo Stibbert.

Figura 54 - Particolare.

Figura 55 – Particolare.

Capitolo 3
Dipinti

Nei capitoli precedenti abbiamo potuto osservare una notevole quantità di oggetti d'arte che facevano uso, in un modo o nell'altro, del tema del pipistrello. Per quanto il loro numero sia molto minore se paragonato ai casi precedenti, anche i dipinti non sono estranei alla presenza del piccolo mammifero e certamente sono altrettanto significativi per quanto riguarda la qualità artistica e la ricchezza di significati.

Alcuni dei temi che abbiamo già avuto modo di osservare in precedenza ritornano anche nella pittura, declinati però secondo le tecniche e le sensibilità caratteristiche di un mezzo profondamente diverso.

3.1 Cervi e pini

Ne è un esempio il paravento a due ante, o *nikyoku byōbu* 二曲屏風, nella fig. 56, che riprende il tema del pipistrello accompagnato da cervo e pino,[1] simboli di felicità e longevità, dipinti in inchiostro e colore su carta. Fu realizzato nella prima metà del XIX secolo, frutto della collaborazione tra tre artisti: Matsumura Keibun (1779–1843), autore del pino, Okamoto Toyohiko (1773 – 1845), del cervo e Azuma Tōyō (1755–1839), del pipistrello. Tutti e tre, infatti, furono attivi a Kyoto e discepoli del maestro Matsumura Goshun (1752-1811),[2] grande amico di Maruyama Ōkyo (1733-95) e fondatore della scuola Maruyama-Shijō. L'appartenenza alla scuola è subito evidente dalla ricerca di realismo nei soggetti, di tridimensionalità, di correttezza delle proporzioni non solo all'interno dei singoli soggetti ma anche nel loro rapporto reciproco e di dettaglio – come gli aghi del pino e la pelliccia del cervo – non pedante né fine a sé stesso ma volto a restituire un'approssimazione quanto più possibile verosimigliante della realtà empirica. Il pipistrello volteggia libero sotto un nodoso ramo carico di aghi e pigne che si biforca procedendo contemporaneamente verso il basso, sporgendosi in avanti, e verso destra, protendendosi

[1] Talvolta un pipistrello può comparire anche solamente con un pino, come testimoniato da *tsuba* (vedi capitolo 2, paragrafo 1), *ojime*, stampe e libri illustrati.
[2] www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG2806; www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG6927; www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG6914. Ultimo accesso: 20/11/2022.

Figura 56 - Matsumura Keibun, Okamoto Toyohiko, Azuma Tōyō, *Matsushita shika kōmori zu*, prima metà del XIX secolo, 165.7 × 91.8 cm, inchiostro e colore su carta, Boston, Museum of Fine Art.

all'indietro, oltre la testa di un cervo maschio adulto colto nel momento in cui si volta per guardarsi alle spalle, con occhi spalancati e orecchie ritte per captare ogni rumore sospetto. I soggetti sono calati in un'atmosfera rarefatta in cui si intravede soltanto il grosso tronco di un albero, probabilmente il pino stesso, emergere come da una fitta nebbia a metà del secondo pannello. In questo modo la trattazione scientifica dei soggetti tanto cara a Ōkyo è messa in primo piano senza sacrificare il valore estetico e decorativo dell'insieme, che si snoda in una costruzione piacevolmente obliqua definita dal ramo di pino, ma contrapposta alle più tenui parallele verticali descritte da tronco e cervo. Il piccolo pipistrello grigio di Azuma Tōyō si trova nella fascia centrale del secondo pannello e presenta corpo e testa tondeggianti, con orecchie piccole e naso e occhi molto bassi, simili a quelli dei pipistrelli di Hōraku. Ciò potrebbe non soltanto suggerire che la specie osservata da Tōyō e Hōraku sia la stessa, ma portare una prova ulteriore a favore dell'ipotesi per cui il *netsukeshi* abbia studiato i suoi soggetti dal vero, senza affidarsi a modelli iconografici precedenti.

Figura 57 - Particolare.

Il *kakejiku* 掛け軸 nella fig. 58 è invece frutto della collaborazione di dieci diversi artisti tra i più importanti dell'era Bunka (1804-1818), realizzato in inchiostro e colore su carta nel 1816 in occasione delle celebrazioni di compleanno di un individuo ignoto ma certamente stimato dal gruppo.[3] Cinque di questi artisti, ovvero Kameda Bōsai (1752-1826), Kikuchi Gozan (1772-1855), Okubo Shibutsu (1767-1837) e due ignoti scrissero ciascuno una poesia di congratulazioni in cinese, mentre Tani Bunchō (1763-1840) Tani Bun'ichi (1787-1818), Kuwagata Shōshin[4] (1764-1824), Kubo Shunman (1757-1820) e Sakai Hōitsu dipinsero rispettivamente un pipistrello, un nodoso ramo di pino, un cervo a riposo, un ramo di pesche e due foglie d'acero di un intenso rosso aranciato. Queste ultime sono un classico simbolo autunnale e in quanto tale spesso accompagnano il cervo, al punto che "il temine *momiji* もみじ scritto in hiragana […] in giapponese classico […] aveva il duplice significato di indicare sia l'animale (cervo), sia le foglie d'acero".[5] Le pesche, invece, sono un altro dei molti simboli di longevità. Questo perché secondo la tradizione daoista i frutti dell'immortalità che crescono nel giardino della dea Seiōbo (Xī Wángmǔ) sono proprio le pesche, e chiunque consumi quelle offerte dalla dea durante le celebrazioni che organizza ogni 3000 anni potrà godere di eterna giovinezza. Nell'arte Cinese sono innumerevoli le rappresentazioni di pipistrelli con pesche, che augurano lunga vita e felicità.[6]

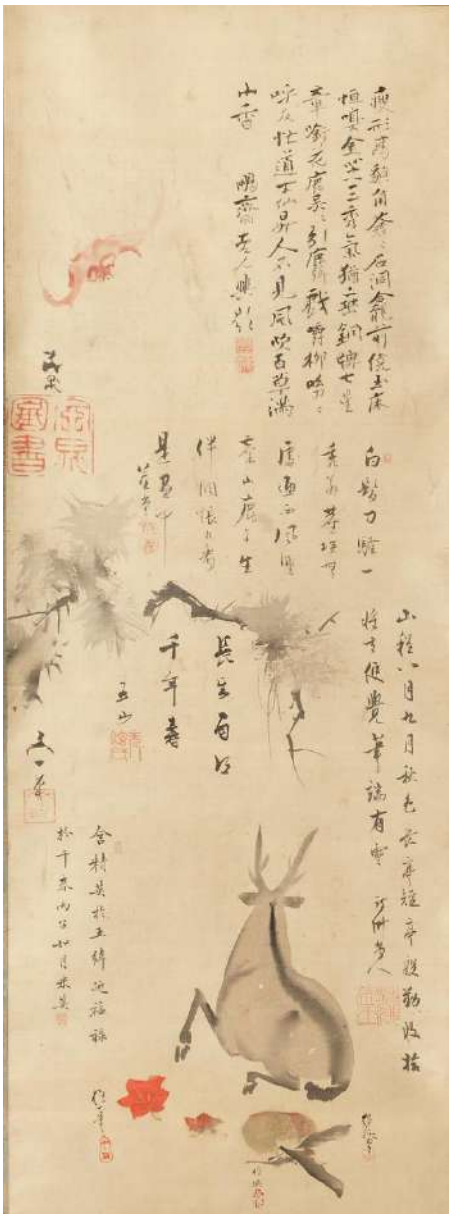

Figura 58- Artisti vari, *Kakejiku con cinque pesie in cinese e cinque simboli benauguranti*, 1816, 93.1 x 32cm, inchiostro e colore su carta, già Londra, Bonhams.

[3] www.bonhams.com/auctions/21949/lot/141/. Ultimo accesso: 20/11/2022.
[4] Nome utilizzato da Kitao Masayoshi quando in veste di pittore (insieme a Kuwakata Keisai). Il nome Kitao Masayoshi veniva utilizzato quando in veste di autore di stampe.
[5] Silvia VESCO, *Spontanea maestria, Il Ryakuga haya oshie 略画早指南 di Katsushika Hokusai*, Venezia, Edizioni Ca'Foscari, 2020, cit., p. 129.
[6] BJAALAND WELCH, *Chinese Art*…, cit., pp. 136-7.

Il pipistrello di Tani Bunchō è uno dei rarissimi esempi di pipistrello rosso nella produzione artistica giapponese. In Cina, i pipistrelli sono spesso raffigurati di colore rosso, poiché "pipistrello rosso" (*hóngfú*) è omofono di "abbondante buona sorte" (*hóngfú*), [7] ma sembra che quest'associazione non abbia avuto altrettanta fortuna in Giappone, dove pipistrelli come quello di Bunchō sono l'eccezione. In qualità di uno dei massimi esponenti della corrente *nanga* del suo tempo, infatti, l'artista poteva vantare una notevole padronanza dei modelli cinesi, frutto di anni di studio e di ricerche. Le pennellate sono rapide e perfettamente studiate per descrivere – non senza una leggera esagerazione – la curva delle ali così da rendere possibile un immediato riconoscimento del simbolo a chiunque condividesse la sua formazione. Sebbene risulti così ben lontano dalla ricerca del realismo e dell'accuratezza anatomica dell'animale, le brevi pennellate più scure impiegate per definire il muso e le grandi orecchie conferiscono al pipistrello di Bunchō una personalità che raramente si può cogliere nei pipistrelli altamente stilizzati che proliferano nell'arte cinese. Un secondo pipistrello realizzato da Tani Bunchō è parte di un simile *kakejiku* frutto della collaborazione di nove artisti e attualmente in possesso dello Honolulu Museum of Art.[8]

Figura 59 - Particolare.

Il *nikyoku byōbu* nella fig. 60 vede raffigurati, oltre al pipistrello, tre cervi e un gruppo di *reishi* e fu realizzato in lacca su supporto di carta nella seconda metà del XIX secolo dal grande maestro Shibata Zeshin. Le scelte compositive alla base di quest'opera sono particolarmente interessanti, improntate su un gioco di contrasti e richiami. Infatti, laddove il pannello di destra è ricco di elementi e dominato da una combinazione di colori molto chiari e molto scuri, il pannello di sinistra è spoglio, completamente coperto di foglia d'oro salvo per lo spazio occupato da un singolo pipistrello bianco in volo. Sporadiche erbe infestanti pendono dalla parete di una scura formazione rocciosa irregolare che ricorda quelle della tradizione pittorica cinese e che delimita la scena sulla destra e sembra essere inghiottita da una nube nell'angolo superiore. Ai suoi piedi spunta un gruppo di *reishi* neri che hanno attirato a sé tre cervi. Come si può evincere dal palco di corna del

[7] *Ibid*., cit., p.278.
[8] https://honolulumuseum.org/collections/44352/. Ultimo accesso: 20/11/2022.

cervo più a sinistra, i due cervi dal manto castano, maschio e femmina, non sono cerbiatti ma adulti. Ne consegue che le dimensioni del cervo bianco risultano in confronto spropositatamente grandi. Questo cervo presenta inoltre un manto estremamente candido e lungo per la sua specie, al punto da sembrare quasi una capra, e corna spesse, massicce e irregolari che somigliano a dei coralli. Tutto ciò serve a sottolineare il suo posizionamento a metà tra il reale e il sovrannaturale, nonché la sua età avanzata. Infatti, secondo la tradizione proveniente dalla Cina, la pelliccia di un cervo cambierebbe colore a seconda dell'età dell'animale, diventando grigia compiuti i mille anni e bianca i cinquemila,[9] età raggiungibili grazie al consumo di *reishi*, che permetterebbe al cervo di assorbirne i poteri. Il bianco della pelliccia ha poi un secondo significato, basato – come spesso accade nella simbologia di origine cinese – su associazioni omofoniche. Dal momento che "bianco" (*bái*) è omofono di "cento" (*bǎi*),[10] questo colore spesso funge da moltiplicatore per il significato simbolico del soggetto, non diversamente dalla sua ripetizione. Alla ricchezza e alla longevità si

Figura 60 - Shibata Zeshin, *Shika kōmori zu*, seconda metà del XIX secolo, 140 x 168.3 cm, lacca e oro su carta, San Francisco, Asian Art Museum.

[9] BJAALAND WELCH, *Chinese Art*…, cit., p.289.
[10] *Ibid*., cit., p. 290.

aggiunge poi anche l'augurio di buona sorte e felicità portato dal pipistrello. La scelta di Zeshin di raffigurare un pipistrello bianco è peculiare, dal momento che, come visto nelle pagine precedenti, il colore tipicamente associatogli è il rosso, ma dato che in Giappone le rappresentazioni di pipistrelli rossi sono molto rare, l'associazione per il pubblico di Zeshin potrebbe non essere stata immediata quanto per quello di un artista cinese o di un *bunjin* 文人. Per questo motivo si può ipotizzare che la scelta del bianco sia dovuta alla volontà di esprimere il medesimo concetto visto nel caso del cervo e dunque significare una moltiplicazione della buona sorte e felicità insite nel simbolo del pipistrello, ma anche che sia stata dettata dalla propria sensibilità artistica che lo ha spinto a riprendere il medesimo colore chiave per i protagonisti di entrambi i pannelli.

Infine, i singoli soggetti considerati nel loro insieme portano in sé un ulteriore significato, un riferimento a una delle Sette Divinità della Fortuna. Infatti, pipistrello, cervo e *reishi* simboleggiano rispettivamente felicità, ricchezza e lunga vita, in giapponese *fuku* 福, *roku* 禄 e *ju* 壽, allusione a Fukurokuju, dio di saggezza e longevità.

Figura 61 - Suzuki Kiitsu, *Kakejiku con gru, cervo e pipistrello*, XIX secolo, 108.9 x 41.43 cm, inchiostro e colore su seta, Minneapolis, Minneapolis Institute of Art.

3.2 Cervi e gru

Una lettura simile può essere applicata ai due *kakejiku* nelle figg. 61-62, entrambi realizzati in inchiostro e colore su un supporto di seta nella prima metà del XIX secolo. Il loro autore è Suzuki Kiitsu (1796-1858), allievo di Sakai Hōitsu e importante esponente della scuola Rinpa ed entrambi mostrano gli stessi soggetti, ovvero un pipistrello, un cervo e una gru della Manciuria (*Grus japonensis*) su un fondo piatto e monocromatico. Anche la loro disposizione risulta molto simile, con il pipistrello che volteggia in alto e il cervo in primo piano che copre con il proprio corpo parte della gru. Eppure, tra i due dipinti c'è una differenza importante nel modo in cui questi animali sono raffigurati. Infatti, nel dipinto nella fig. 61 Kiitsu sceglie un approccio più decorativo, semplificando le linee e i volumi e accentuando il contrasto tra la pelliccia scura del cervo e ciò che lo circonda. Il

cervo è raffigurato di fianco, con una gamba sollevata e il capo volto lontano dallo spettatore, per cui solamente un occhio è visibile, ma quest'occhio reso semplicemente come un punto nero in un cerchio bianco è molto diverso dall'occhio allungato, arrotondato e realisticamente inserito nel muso del cervo di fig. 62. Diversamente dalla fig. 62, nella fig. 61 l'ombreggiatura sull'animale è pressoché inesistente, ma grande attenzione è stata data alla realizzazione delle corna, con la parte più interna marcatamente segnata con un colore più scuro. La gru invece se ne sta in piedi perfettamente di fronte allo spettatore e lo fissa intensamente, immobile e dritta, con aria quasi minacciosa. Il pipistrello si trova esattamente sopra di lei. Gli animali della fig. 62 sono più realistici non solo nel modo in cui sono realizzati, ma anche nei loro comportamenti: il cervo ha una gamba posteriore alzata e il collo proteso leggermente all'indietro per grattarsi il mento, mentre la gru guarda rilassata verso destra, con il lungo collo che descrive una curva naturale. Il pipistrello è però un'eccezione, poiché fatta esclusione per la posizione nulla di lui cambia da un dipinto all'altro, rimane sempre ad ali spiegate, dà le spalle all'osservatore ed è definito da pennellate a inchiostro di variabile intensità. Sebbene i soggetti siano diversi da quelli del dipinto precedente, anche in questi casi il riferimento implicito nei simboli è a Fukurokuju.[11] Infatti, così come il *reishi* anche la gru è un simbolo di longevità e nella lettura del rebus risulta dunque interscambiabile, se non di lettura ancor più immediata dal momento che di frequente accompagna la divinità nelle sue raffigurazioni.[12]

Figura 62 - Suzuki Kiitsu, *Kakejiku con gru, cervo e pipistrello*, XIX secolo, 124.5 x 48.5cm, inchiostro e colore su seta, già Londra, Bonhams.

[11] Un dipinto di grane eleganza raffigurante pipistrello, gru, cervo e poesie fu realizzato secondo gli stili e le modalità espresse nel dipinto di fig. 58 da Tani Buncho, Sakai Hoitsu, Tani Bun'ichi, Seki Kokumei (1768-1835) e Seki Shiryo (1796-1830). Anche in questo caso il pipistrello porta la firma di Tani Buncho, ma si differenzia da quello già osservato per pennellate all'apparenza più lente e morbide e per il colore grigio, ma non sono disponibili immagini ad alta risoluzione che permettano un discorso più approfondito sulla realizzazione grafica del pipistrello. Il dipinto è attualmente in possesso di Israel Goldman secondo il sito del collezionista: https://www.israelgoldman.com/display.php?cat=9. Ultimo accesso il 03/02/2023.

[12] Hen JOLY, *Legend in Japanese* Art…, cit., p. 78.

3.3 Takarabune

L'opera nella fig. 63 è invece uno schizzo realizzato da un discepolo di Katsushika Hokusai (1760-1849), Totei Hokushi (XIX secolo), e mostra Fukurokuju sulla Takarabune in compagnia di due pipistrelli e tre *shishi* 獅子, uno dei quali presenta una colorazione blu a macchie bianche. La figura Fukurokuju è immediatamente riconoscibile grazie alla sua fronte innaturalmente alta e alla mancanza di capelli, l'espressione bonaria sul volto irsuto e le vesti di foggia antica.[13] La Takarabune su cui si trova solca le onde sospinta dal vento, che riempie la grande vela decorata con il *kanji* 「福」, ovvero "buona sorte, felicità" e un *suzume* 雀 a testa in giù, mentre i lembi di tessuto decorativo ai lati sventolano sottolineando la "fortuna" della nave, che procede a gonfie vele con il monte Fuji sullo sfondo. Sull'albero troneggia il Tama, il magico gioiello fiammeggiante, e la prua è decorata con una polena con la forma di un essere mitologico simile a un uccello, probabilmente una fenice. Dietro Fukurokuju, a poppa, si trova invece un'elegante composizione floreale in un vaso dalla bocca larga. Accanto alla nave volano due pipistrelli, enormi se considerati in proporzione. Se da un lato non sono particolarmente realistici, dall'altro non presentano nemmeno un alto livello di sintesi e astrazione, con i dettagli del muso ancora perfettamente riconoscibili. Gli *shishi* in primo piano non sembrano essere pertinenti alla scena, dal momento che non sono un simbolo associato a Fukurokuju o alla Takarabune e sono descritti con uno stile marcatamente calligrafico, a differenza degli altri elementi del foglio. Essendo questa una pagina impiegata per degli schizzi e non un'opera completa, è possibile che *shishi* e Fukurokuju la condividano senza un particolare motivo.

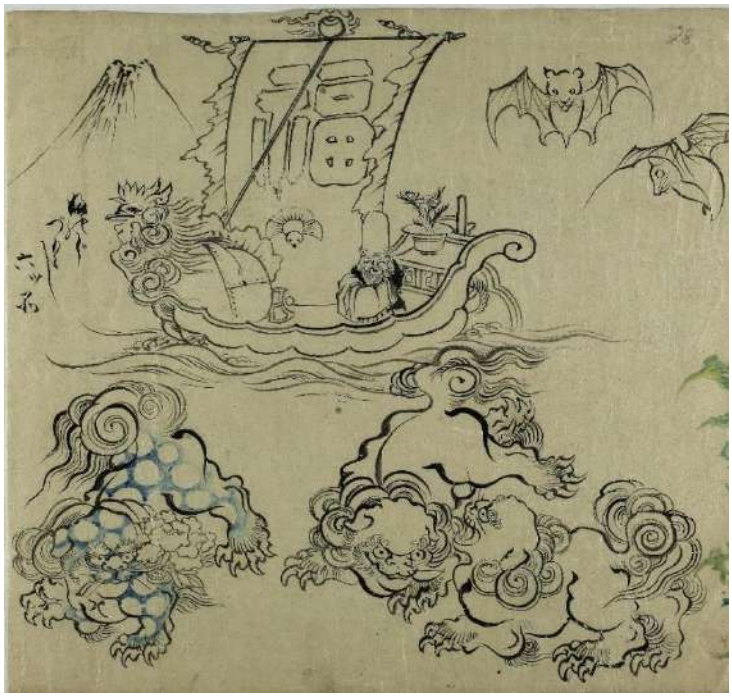

Figura 63 - Totei Hokusihi, *Takarabune*, XIX secolo, inchiostro e colore su carta, Londra, British Museum.

[13] *Ibid.*

3.4 Onde

L'accostamento alla Takarabune non è però l'unico caso in cui si possono osservare pipistrelli nei pressi delle acque marine. Infatti, il tema dei pipistrelli all'interno di un paesaggio marittimo o semplicemente accostati a delle onde spumeggianti ha il significato di "felicità immensa come il Mare Orientale", riferimento a un famoso verso della poesia Cinese.[14] In Giappone, questo significato è mantenuto anche nello *yojijukugo* 四字熟語 "*jusanfukukai*" 「寿山福海」, espressione che augura una vita tanto lunga quanto è alta una montagna e una felicità tanto grande quanto è vasto il mare.[15] In questo *kakejiku* tredici pipistrelli volano sopra delle onde marine che si infrangono sugli scogli scuri in un moto morbido ma violento, arricciandosi in spuma leggera e creando una nebbiolina che nasconde parte delle rocce (fig. 64). I pipistrelli volano in tondo, come agitati, creando un turbinio che si allunga verso l'alto. Sono resi con pennellate attente e veloci poste all'interno di campiture lasciate libere dal grigio chiaro che permea l'atmosfera del dipinto, in modo da creare un effetto di luci e ombre grazie al contrasto con l'inchiostro meno diluito. Infine, piccole pennellate nere formano i dettagli più minuti e un lieve accenno di colore rosato dà vitalità ai musi dei piccoli mammiferi. Le linee spezzate e gli angoli

Figura 64 - Watanabe Kazan, *Fuku kai zu*, 1832, 127.2 x 70cm, inchiostro e colore su seta, già Londra, Bonhams.

Figura 65 - Particolare.

Figura 66 - Particolare.

[14] BJAALAND WELCH, *Chinese Art*…, cit., p.653.

[15] https://yoji-jukugo.com/寿山福海/. Ultimo accesso: 12/02/2023.

acuti con cui sono descritti sottolineano l'atmosfera caotica e il movimento della scena. Il dipinto fu realizzato in inchiostro e colore su seta nel 1832 da Watanabe Kazan (1793-1841), uno tra i principali discepoli di Tani Bunchō.

3.5 Luna

Per quanto i significati simbolici siano frequenti nei dipinti di pipistrelli, specie quelli di origine cinese che testimoniano la formazione di alto livello del loro autore, non sono infrequenti raffigurazioni più "immediate", ovvero quelle che vedono i pipistrelli nel proprio ambiente, il cielo delle calde notti d'estate, accompagnati dalla luna.[16] Una di queste è il dipinto a inchiostro e colore su carta realizzato tra il 1830 e il 1850 e attribuito al grande maestro Katsushika Hokusai,[17] un tempo parte di una raccolta rilegata e oggi conservato a Washington D.C., alla Biblioteca del Congresso (fig. 67).[18]

Una singola, veloce pennellata di colore rosso descrive la falce di luna calante partendo dall'alto. Qui il colore è ancora carico, ma più la pennellata continua più il rosso si fa tenue, lasciando spazio a un grigio sempre più chiaro. I due pipistrelli sono realizzati con diverse pennellate d'inchiostro nero variamente diluito in toni di grigio scuro per far risaltare alcuni dettagli. L'autore riesce a suggerire la tridimensionalità dei loro corpi scegliendo di lasciare una zona bianca intorno alla testa del pipistrello più in alto e in prossimità delle spalle di quello più in basso, così da far risaltare le teste e farle sembrare rispettivamente davanti al corpo e dietro all'ala. I due pipistrelli sono ritratti frontalmente e lateralmente, nonché nelle due fasi opposte del volo,

Figura 67 - Attribuito a Katsushika Hokusai, *Due pipistrelli in volo*, 1830-50, 26.9 x 19.3 cm, inchiostro e colore su carta, Washington D.C., Library of Congress.

[16] Questo tema è, per ovvie ragioni, il più comune attraverso tutte le tipologie artistche.
[17] La pagina web della Biblioteca del Congresso dedicata a quest'opera menzioni solo Hokusai tra le persone a essa affiliate, tuttavia, poiché priva di firma o altri elementi utili a stabilire con certezza l'autore, si è qui ritenuto opportuno limitarsi a riportarla come attribuita a Hokusai.
[18] https://www.loc.gov/pictures/collection/jpd/item/2009631952/. Ultimo accesso: 20/11/2022.

poiché il primo ha le ali ben aperte all'indietro e il secondo le sta sbattendo in avanti. In questo modo, attraverso la "somma" dei due pipistrelli l'artista è in grado di mostrare allo spettatore una rappresentazione completa di un dinamico pipistrello in volo. Inoltre, l'opera presenta una forte e piacevole geometria, dal momento che entrambi i pipistrelli disegnano un triangolo con il proprio corpo.

Figura 68 - Nakajima Raishō, *Quattro tenbusuma con pipistrelli e luna*, XIX secolo, 26.20x45 cm ciascuno, inchiostro su carta, Londra, British Museum.

Di questo tipo è anche l'opera nelle fig. 68, composta da quattro pannelli di carta simili a piccoli *fusuma* 襖 e utilizzati per chiudere il *tenbukuro* 天袋, nome con cui si indica lo spazio tra l'*oshiire* 押し入れ e il soffitto o la parte superiore del *chigaidana* 違い棚. Ognuno dei pannelli è montato su una cornice in legno laccato nero e presenta una maniglia rotonda con una decorazione a righe e quattro piccoli cuori. Inchiostro e foglia d'oro sono usati per raffigurare una scena notturna in cui tre pipistrelli volano alla luce della luna piena. La luna occupa un interno pannello e spunta da dietro una nuvola che si confonde con il cielo. Lei stessa non è dipinta, è solamente un disco vuoto, ma è definita dalla luce che proietta nel cielo rappresentata da un'aureola in foglia d'oro. Due dei tre pipistrelli condividono un altro pannello: il primo è rivolto verso sinistra e il secondo dà le spalle allo spettatore. Il pelo ispido è suggerito da pennellate veloci e incurvate, così da dare volume ai corpi. L'autore è Nakajima Raishō (1796-1871), la cui firma si trova proprio in questo pannello. Sebbene Raishō chiaramente non sia alla ricerca di realismo, presta molta attenzione ai dettagli delle ali e del muso dei suoi pipistrelli. Il terzo, l'unico elemento nel suo pannello, è visto

dal basso e ha la bocca serrata e uno sguardo deciso, forse puntato su una preda. L'ultimo pannello è invece completamente vuoto.

3.6 Ventagli

Un supporto particolarmente interessante per i dipinti di pipistrello sono i ventagli pieghevoli. Esistono diversi tipi principali di ventaglio in Giappone, tra cui uno dei più noti è l'*uchiwa* 団扇, un ventaglio rigido di origine cinese. Per quanto riguarda invece i ventagli pieghevoli, ne esistono du tipologie principali, entrambe di origine autoctona. Il più antico, in uso già tra l'aristocrazia di periodo Nara, prende il nome di *hiōgi* 檜扇 e consiste in diverse larghe stecche di legno di *hinoki* 檜 unite da un perno.[19] Lo *hiōgi* iniziò a essere accantonato in periodo Heian in favore di una sua variante molto più pratica e leggera in cui la larghezza delle stecche di legno era significativamente ridotta poiché servivano solamente a sostenere un foglio di carta o un pezzo di tessuto appositamente sagomato, più efficiente nello spostare l'aria. A causa delle pieghe assunte dalla carta (o dal tessuto) per permettere l'apertura e la chiusura, che facevano somigliare il ventaglio aperto ad un pipistrello ad ali spiegate, questo tipo di ventaglio prese il nome di *kawahoriōgi* 蝙蝠扇, ovvero "ventaglio pipistrello".[20] A testimonianza del grande valore attribuito a entrambi, la cronaca cinese degli avvenimenti durante dinastia Song (960-1279), il *Sòng Shǐ* (1343-1346), racconta che nel 988 una delegazione giapponese donò all'imperatore due *kawahoriōgi* e venti *hiōgi*, mentre altre testimonianze mostrano come anche durante la dinastia Ming i ventagli giapponesi erano tenuti in gran considerazione.[21]

È interessante notare come la parola che indica il ventaglio e quella che indica l'animale sono pronunciate diversamente, nonostante i *kanji* siano uguali. Ciò può essere spiegato dall'evoluzione fonetica nella lettura dei due ideogrammi 蝙蝠.

Infatti, il dizionario *Nihonkokugo daijiten* identifica「カハホリ」 come la pronuncia antica dei *kanji* 蝙蝠, che nei secoli si è modificata diventando「コウモリ」quando usati per indicare

---

[19] Wang Yan 王岩, *Ōgi no hatten ni miru higashiajia ni okeru bunka no denpa to sōzō* 扇の発展に見る東アジアにおける文化の伝播と創造 (Diffusione e creazione della cultura in Asia orientale come visto dallo sviluppo dei ventagli), Bollettino annuale del Soai University Research Institute for Humanities, 4, 2010, cit., pp. 34-35.

[20] TSUJI Hiroshi 辻裕司, *Kodai tojō shutsudo* 古代都城出土の扇 (Ventagli pieghevoli dagli scavi di antiche città-castello), Kyoto City Archaeological Research Institute Bulletin, 4, 1988, cit., pp. 61-76.

[21] Wang Yan, *Ōgi no hatten*…, cit., p. 35.

l'animale ma rimanendo 「カワホリ」 per il ventaglio e mantenendo così la distinzione tra i due significati.[22]

Il *kawahoriōgi* diventò ben presto uno tra i supporti per scrittura e pittura più apprezzati, poiché permetteva di fare pubblico sfoggio di abilità poetica, calligrafica e artistica. Non c'è da stupirsi che anche i pipistrelli stessi siano diventati uno dei soggetti raffigurati su questo particolare supporto, se non altro per la simpatica allusione linguistica che avrebbero immediatamente suggerito allo spettatore. Come uno dei precedenti *kakejiku*, anche il *kawahoriōgi* di fig. 69 fu realizzato nella prima metà del XIX secolo da Watanabe Kazan. Possiamo infatti notare come anche qui i pipistrelli abbiano una forma particolarmente spigolosa e siano descritti da numerose pennellate. Tuttavia, dal momento che in questo caso i due pipistrelli sono l'unico e il solo soggetto della rappresentazione e che le loro dimensioni sono maggiori rispetto a quelle dei pipistrelli del *kakejiku*, essi risultano anche molto più dettagliati. Il primo è dritto, mentre il secondo a testa in giù, entrambi realizzati con pennellate veloci e nervose di inchiostro variamente diluito su fondo bianco.

Figura 69 - Watanabe Kazan, *Kawahoriōgi con pipistrelli*, prima metà del XIX secolo, 46.5 x 16.6 cm, inchiostro su carta, Tokyo, Tokyo National Museum.

[22] "蝙蝠", *Seisenban nihonkokugo daijiten* 精選版日本国語大辞典 (Grande dizionario della lingua giapponese, edizione selezionata), 2006, in www.kotobank.jp, https://kotobank.jp/word/蝙蝠-468842. Ultimo accesso il 15/12/2022.

3.7 Shōki

Infine, abbiamo un *kakejiku* in inchiostro e colore su carta raffigurante un uomo muscoloso a cavallo di una tigre dall'espressione feroce, entrambi colti nell'atto di rivolgere lo sguardo verso un pipistrello (fig. 70). Sia i vestiti che l'uomo indossa sia la spada dritta che impugna sono di foggia cinese, con barba, baffi e capelli lunghi e ispidi al vento. Si tratta di Shōki (in cinese Zhōng Kuí), figura della mitologia di origine cinese noto anche come "Cacciatore di demoni". Secondo la leggenda, Shōki fu uno studioso a cui, ingiustamente, non fu concesso di superare gli esami imperiali e per la vergogna si suicidò di fronte al palazzo dell'imperatore. Questi, colpito dalla sua dedizione, decise di conferirgli il titolo sebbene fosse già deceduto. In seguito Shōki ritornò dal regno dei morti sotto forma di spirito per scacciare i demoni e i fantasmi che turbavano il sonno dell'imperatore Xuánzōng (685-762), ragion per cui fu insignito del titolo di "Cacciatore di demoni".[23] Henry L. Joly nota che "the Chinese represent him as a ragged old man, accompanied by a bat, symbolic of happiness, but the Japanese prefer to picture him in martial garb, with a naked sword, hunting down oni",[24] perciò lo Shōki dipinto nel *kakejiku* in questione può definirsi un'anomalia rispetto alle classiche raffigurazioni giapponesi, dal momento che unisce un elemento tipicamente nipponico, la spada sguainata, al pipistrello della tradizione cinese. Inoltre, il pipistrello è chiaramente raffigurato a testa in giù, motivo ricorrente nell'arte cinese in quanto la parola *dào* significa sia "a testa in giù" sia "arrivare", perciò un pipistrello ritratto sottosopra assume il significato di "la fortuna sta arrivando".[25]

Figura 70 - Anonimo, *Shōki su una tigre*, XVIII secolo, 93.4 x 47.4 cm, inchiostro e colore su carta, Washington D.C., Smithsonian National Museum of Asian Art.

[23] BJAALAND WELCH, *Chinese Art*…, cit., p. 412; Timothy CLARK, *Demon of painting – The art of Kawanabe Kyōsai*, Londra, British Museum Press, 1993, cit. p.47.
[24] JOLY, *Legend in Japanese Art*…, cit., p. 322.
[25] BJAALAND WELCH, *Chinese Art*…, cit., p. 278.

Capitolo 4
Libri illustrati

I libri illustrati, conosciuti come *ehon* 絵本, furono un tipo di pubblicazione assai popolare durante il periodo Edo. Tra questi si annoverano anche gli *edehon* 絵手本, manuali di disegno funzionali a fornire modelli e ispirazioni non solamente ad artigiani e altri professionisti, ma anche alle numerosissime persone che all'epoca si dedicavano al disegno come diletto nel tempo libero.[1]

4.1 Kitao Masayoshi

Kitao Masayoshi, conosciuto anche con il nome di Kuwagata Keisai, fu attivo a Edo e un allievo di Kitao Shigemasa (1739-1820). Fu un artista assai prolifico, specialmente nel campo dei libri illustrati, dove nel 1795 portò una significativa rivoluzione stilistica con la pubblicazione di *Ryakugashiki* (Stile pittorico abbreviato), il primo di diversi volumi in cui l'artista propone un'ampia varietà di soggetti – dalle piante ai paesaggi – realizzati con pochi e semplici tratti simili a pennellate di inchiostro e campiture di colori tenui. La pagina nella fig. 71 è la cinquantaseiesima del primo volume, che contiene numerose figure semplificate di persone di diverse epoche e impegnate in svariate attività, barche, fiori, uccelli, pesci, insetti e luoghi famosi di Edo. In questa pagina, l'unica del volume dedicata agli insetti, curiosamente compaiono anche due pipistrelli. Ciò potrebbe essere dovuto al fatto che in entrambi i kanji che compongono la parola "pipistrello", 「蝙蝠」, è presente il radicale che oggi viene utilizzato principalmente per indicare gli insetti, *mushi* 「虫」. Questo perché, in Cina come in Giappone, secondo la classificazione tradizionale gli animali venivano divisi in quattro macro-categorie:

- *Tori* 鳥: uccelli.

Figura 71 - Kitao Masayoshi. *Ryakuga shiki*, 1795, *nishikie*, Washington D.C., Freer Gallery of Art.

[1] VESCO, *Spontanea maestria*..., cit., p. 13.

- *Kemono* o *kedamono* 獣: mammiferi tetrapodi con pelliccia.[2]
- *Sakana* 魚: pesci.
- *Mushi* 虫: tutto ciò che non rientra nelle categorie precedenti.

Dunque, dal momento che il pipistrello pur avendo caratteristiche comuni ai membri della prima e seconda categoria non rientrava pienamente in nessuna delle due, venne considerato un *mushi*, come accadde per moltissimi altri animali non appartenenti al regno degli insetti come ad esempio il serpente (*hebi* 蛇), il polpo (*tako* 蛸), la rana (*kaeru* 蛙), ecc.[3]

Figura 72 - Kitao Masayoshi. *Chōjū ryakuga shiki*, 1797, *nishikie*, New York, Metropolitan Museum of Art.

Masayoshi ripropone dei modelli di pipistrello anche sulla trentatreesima pagina di una pubblicazione del 1797 intitolata *Chōjū ryakugashiki* (Schizzi abbreviati di uccelli e animali) dedicata unicamente a diverse specie animali, anche fantastiche. Qui i pipistrelli sono collocati in chiusura di una serie di schizzi di uccelli per poi essere immediatamente seguiti da pagine dedicate a insetti. Mentre i due modelli del volume precedente mostravano solo fronte e retro dell'animale, gli otto pipistrelli di questo volume permettono a Masayoshi di proporre multiple angolazioni e pose differenti (fig. 72). Un'altra cosa, tuttavia, è subito evidente guardando le due pagine: il modo di raffigurare i pipistrelli differisce sensibilmente. Infatti, i pipistrelli del *Ryakugashiki* sono spigolosi e formati da una singola campitura sagomata di colore grigio scuro a cui sono aggiunti piccoli dettagli neri per orecchie, muso e dita, mentre quelli del *Chōjū ryakugashiki* hanno forme più morbide e ondulate e sono descritti da una linea di contorno nera che racchiude una campitura grigio chiaro e, quando il ventre è visibile, una campitura bianca. Per spiegare la ragione di queste differenze, è utile portare come esempio altri due animali che

[2] "獣" *Dejitaru daijisen* デジタル大辞典 (Grande fonte di conoscenza digitale), 2020.
[3] https://kanjibunka.com/kanji-faq/mean/q0397/. Ultimo accesso: 12/02/2023.

compaiono in entrambi i volumi, un passero in volo e una mantide religiosa (fig. 73). Osservando le figure di sinistra, tratte dal *Ryakugashiki*, accanto a quelle di destra del *Chōjū ryakugashiki*, si può notare come nel tempo Masayoshi abbia aumentato il grado di stilizzazione delle proprie figure riducendo sensibilmente i dettagli, semplificando le forme e mettendo enfasi sulle linee di contorno. Possiamo dunque affermare che le modifiche apportate ai pipistrelli siano dovute a una semplificazione dei modelli, probabilmente per renderne più semplice la copia da parte del pubblico. Infatti, tracciare linee di contorno ondulate da riempire in seguito con del colore è molto più semplice per un dilettante se paragonato al tracciare l'intero corpo del pipistrello con un'unica pennellata di colore a cui aggiungere poi tanti piccoli dettagli.

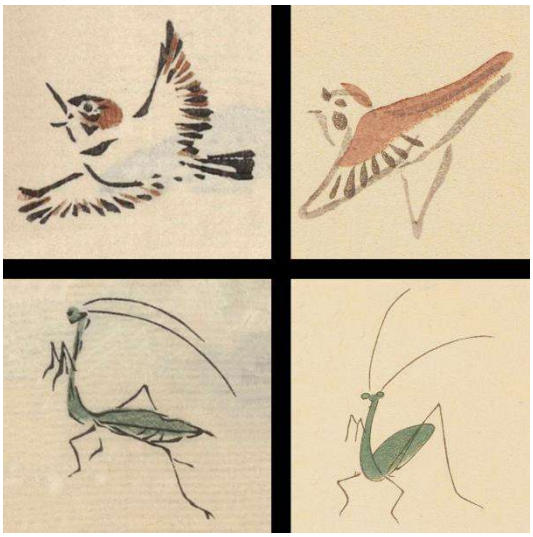

Figura 73 - Confronto tra passeri e mantidi da *Ryakuga shiki* (destra) e *Chōjū ryakuga shiki* (sinistra).

Un ultimo pipistrello di Masayoshi è quello che compare sulla trentesima pagina del primo volume di *Keisai soga* (Schizzi di Keisai, 1837 ca.), una serie di disegni semplici e dai colori vivaci di vari oggetti, animali e piante pensati per bambini e principianti. Dei cinque volumi che compongono la serie, però, solamente il primo è opera di Masayoshi, mentre il secondo fu realizzato da Baitei Kakei (XIX secolo), il quarto da Raian Genki (XIX secolo) e il terzo e il quinto da Keisai Eisen (1790-1848), che utilizzarono uno stile molto simile a quello di Masayoshi, pur inserendovi un proprio tocco di originalità.[4] Il *Keisai soga* si distanzia dai due esempi precedenti anche nell'organizzazione dei contenuti. Laddove prima le figure erano disposte liberamente una accanto all'altra fino a riempire l'intera facciata, qui a

Figura 74 - Kitao Masayoshi, *Keisai soga* vol.1, 1837, *nishikie*, Londra, British Museum.

[4] https://pulverer.si.edu/node/444/title/1. Ultimo accesso: 09/02/2023.

ogni composizione ne è riservata sempre metà.[5] Il singolo pipistrello di questo volume ha un aspetto ancora diverso rispetto ai precedenti: è grande, completamente nero e ha un muso molto più dettagliato (fig. 74). È semplice, ma non al punto da poterlo definire particolarmente stilizzato. Viene raffigurato in volo e di spalle mentre osserva un arcobaleno che attraversa diagonalmente la scena, reso nella stampa come se fosse stato realizzato con un'unica pennellata policroma. Alla luce di questi esempi si può affermare che Mayayoshi raffiguri i suoi pipistrelli in modo semplice, ma che ciò sia frutto di un attento studio sulla semplificazione delle forme che si impegna a realizzare soggetti naturali con pochi tratti avendo però cura di manterere il loro fascino e la loro identità.

4.2 Katsushika Hokusai

I manuali di Masayoshi non sono però gli unici ad aver segnato la storia del genere, a cui molti maestri si dedicarono nei decenni successivi. Uno dei primi e senza dubbio il più noto tra loro fu Katsushika Hokusai, che iniziò a pubblicare i propri *edehon* a partire dal secondo decennio dell'Ottocento. Infatti, nel 1810 è dato alle stampe *Onoga bakamura mudaji ezukushi* (Dizionario pittorico degli stupidi *nonsense* di Ono), [6] un'opera in due volumi in cui Hokusai propone una guida alla formazione di diverse figure a partire dai tratti elementari che le compongono,[7] tra cui quelle di due pipistrelli. Tutte le pagine del volume sono organizzate nel medesimo modo che, come si può vedere nella fig. 75, si compone di una sezione sinistra, che contiene un

Figura 75 - Katsushika Hokusai, *Onoga bakamura mudaji ezukushi*, 1810, *sumizurie*, Washington D.C., Freer Gallery of Art.

[5] Fatta eccezione per la terza pagina, interamente occupata da un *kasaobake* 傘お化け.

[6] Alcune fonti considerano l'opera come il terzo volume di *Ryakuga haya oshie*, a causa dei contenuti molto simili e di un problema riguardante le date di pubblicazione.

[7] VESCO, *Spontanea maestria…*, cit. p. 14.

commento, una sezione principale che mostra il soggetto ultimato e una sezione superiore in cui sono riportati i tratti necessari per costruire la figura, numerati secondo l'ordine che Hokusai consiglia di seguire. Vediamo dunque che in questa pagina il maestro insegna a disegnare il pipistrello a partire dal muso seguendo l'ordine naso, bocca, occhi e fronte. Dopodiché procede con due serie di fitte linee curve per il ventre peloso, due tratti per gli arti posteriori e una coppia di ¾ di cerchio per delle grandi orecchie tonde. Infine, ciascuna delle ali è realizzata dall'unione di due elementi simili al kanji 大, e due elementi simili a 人. Il risultato finale è quello di due simpatici pipistrelli dall'aspetto piuttosto cartoonesco ma anatomicamente scorretto, poiché, diversamente da quanto riportato nell'immagine, in realtà tutte e cinque le dita di un pipistrello originano nella cuspide superiore dell'ala, dove si trova il polso.

Con il medesimo obiettivo di "diffondere l'arte, il sapere e gli espedienti tecnici […] a un pubblico il più vasto possibile",[8] Hokusai realizzò lo *Ryakuga haya oshie* (Corso accelerato di disegno semplificato), un'opera in due volumi pubblicati rispettivamente nel 1812 e nel 1814. A far risaltare lo *Ryakuga haya oshie* rispetto alle sue pubblicazioni successive dello stesso filone è la maggiore attenzione che qui Hokusai presta alle spiegazioni tecniche, che risultano così "estese e puntuali" che aiutano il lettore a comprendere i contenuti senza sacrificare il divertimento e senza ridurre l'opera a un pesante e noioso trattato artistico. Mentre il secondo volume si dedica a figure costruite attraverso un astuto uso di kanji e kana, il primo volume si concentra sulla riduzione dei soggetti nelle loro componenti geometriche di base:

> Ogni figura può essere scomposta e ricondotta a una forma geometrica, sottintendendo che, in teoria, tutto possa diventare un cerchio, un quadrato, un rombo. […] Pur conservando la struttura del proprio movimento intrinseco, ogni figura è ridotta agli elementi compositivi essenziali: in ciascuna pagina delle cinquanta che formano il primo volume, l'immagine compare da un lato nella sua interezza mentre, dall'altro, si trasforma in scomposizione pura […].[9]

La pagina nella fig. 76 mostra lo studio per la costruzione di un pipistrello ad ali spiegate rivolto verso l'osservatore, sullo sfondo di una luna piena. La figura è costruita solamente da ventiquattro archi di cerchio realizzati con un compasso. I puntini che si possono notare dentro e intorno alla

[8] *Ibid.*
[9] *Ibid.*, cit., p. 17.

sagoma del pipistrello segnalano dove è necessario puntare il compasso per ottenere alcune delle linee desiderate. Il disegno finito è arricchito di dettagli, come le nuvole che incorniciano la luna piena, i tratti del muso del pipistrello, il pelo sul ventre, la coda e le linee sulle ali, che, se osservate da vicino, si rivelano essere le stesse forme simili a 大 incontrate nel volume precedente, anche se qui risultano meno regolari. Il testo accanto alle figure recita:

> [Ecco] un metodo per disegnare con il compasso.
> Pipistrello davanti alla luna.[10]

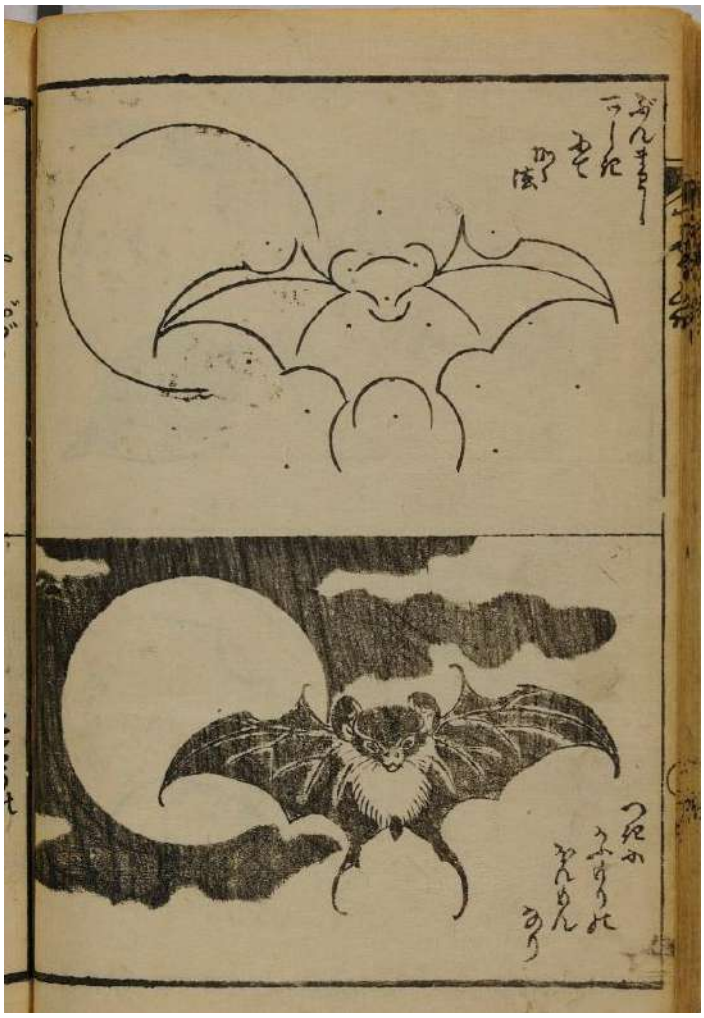

Figura 76 - Katsushika Hokusai, *Ryakuga haya oshie* vol.1, 1812, *sumizurie* con tracce di colore, Londra, British Museum.

Data l'ampiezza dell'opera e la varietà dei suoi contenuti, non c'è da stupirsi che anche il famoso *Denshin kaishu Hokusai manga* (Educazione attraverso lo spirito delle cose. Schizzi sparsi di Hokusai) contenga la raffigurazione di un pipistrello. L'opera ebbe inizio con degli schizzi realizzati nel 1812 da Hokusai durante la sua visita al pittore Gekkōtei Bokusen (1775-1824), poi raccolti in un volume dato alle stampe nel 1814 il cui grandissimo successo editoriale spinse il maestro a continuare l'opera con altri undici volumi. Gli ultimi tre uscirono invece solo dopo la su morte, portando il *Denshin kaishu Hokusai manga* ad un totale di quindici volumi nel 1878.[11]

Sono cinque i pipistrelli che compaiono nella cinquantaseiesima pagina del secondo volume dell'opera, due disegni completi e tre silhouette (fig. 77). Il primo dei pipistrelli completi è molto simile a quello presente nella pagina del *Ryakuga haya oshie*, non soltanto per la posa, ma per la

[10] *Ibid*., cit., p. 93.
[11] *Ibid*., cit., p. 15.

trattazione del muso e delle ali, anche se qui i loro contorni risultano più sobri e realistici. Il secondo, invece, è ritratto nell'atto di sbattere le ali, con un'angolazione che aiuta a mettere in risalto le differenti parti del corpo e di conseguenza anche la tridimensionalità dell'animale. Due delle tre silhouette sembrano quasi identiche, con le grandi orecchie tonde che spiccano sulla testa, mentre la terza, la più piccola, sembra più inclinata, forse il motivo per cui le orecchie sono meno visibili.

Figura 77 - Katsushika Hokusai, *Denshin kaishu Hokusai manga*, 1815, *nishikie*, Washington D.C., Smithsonian National Museum of Asian Art.

Nel 2020 il British Museum acquistò 103 disegni di Hokusai che da tempo si credevano perduti, [12] ai quali dedicò una mostra temporanea tra il 2021 e il 2022. Si tratta di *hanshitae* 版下絵, disegni realizzati per essere utilizzati dallo *horishi* 絵師, uno dei tanti professionisti che lavoravano alla produzione di stampe, che posizionava i disegni sul legno e li usava per intagliare le matrici. Questo processo però implicava la distruzione dei disegni originali, perciò sono pochi gli *hanshitae* arrivati fino ai giorni nostri. Il motivo per cui questi 103 fogli realizzati tra il 1820 e il 1850 sono sopravvissuti è che l'enciclopedia illustrata per la quale erano stati concepiti, la *Banmotsu ehon daizen zu* (Il grande libro illustrato di ogni cosa), non venne mai pubblicata.[13] Dunque, si è deciso di parlare in questo capitolo dell'opera nella fig. 78 poiché fu originariamente concepito per diventare parte di un libro illustrato a stampa, nonostante si tratti di un disegno.

Il pipistrello si trova accanto a una falce di luna, sul lato sinistro di una doppia pagina che condivide con altri tre animali: un lupo, uno scoiattolo e uno scoiattolo volante. Sopra al pipistrello troviamo due parole che lo identificano: la più comune, *kōmori* 蝙蝠, ma anche il sinonimo meno utilizzato

[12] L'ultima apparizione pubblica dei disegni risale al 1948, dopodiché si ritiene siano stati parte di una collezione privata francese fino al 2019.

[13] https://hokusai-great-picture-book-everything.researchspace.org/resource/rsp:Exhibition_greatPictureBook. Ultimo accesso: 09/02/2023.

Figura 78 - Katsushika Hokusai, *Banmotsu ehon daizen zu*, 1820-1850, *sumizurie*, Londra, British Museum.

fukuyoku 伏翼. Questa parola fa riferimento al pipistrello attraverso due dei suoi attributi principali utilizzando i kanji di "puntare verso il basso" 「伏せる」(*fuseru*), in riferimento alla sua caratteristica posizione a testa in giù e "ali" 「翼」(*tsubasa*,).

Il pipistrello in questione è assai peculiare. Le orecchie sono grandi e leggermente appuntite e gli occhi sono piccoli e lontani tra loro, mentre il naso sembra come diviso in due. Il corpo è curiosamente costituito da tre forme a luna incastrate l'una nell'altra. È interessante notare come anche in quest'immagine, chiaramente studiata per essere più realistica e meno stilizzata di quelle dei manuali, ha comunque zampe posteriori trattate come fossero un'estensione uncinata di ali che non presentano le corrette venature corrispondenti alle dita del pipistrello. Ciò porta a formulare l'ipotesi che Hokusai, pur avendo molto probabilmente avuto occasione di vedere i pipistrelli in volo, non si sia mai soffermato sull'anatomia dei pipistrelli osservandoli da vicino.

Per quanto riguarda, invece, pipistrelli trattati come semplici silhouette, se ne trova un esempio nella dodicesima pagina del secondo volume di *Imayō kushi kiseru hinagata* (Moderni modelli per pettini e pipe), opera in tre volumi pubblicata nel 1823 con lo scopo di fornire ispirazioni e modelli

per gli artigiani dediti alla produzione di pipe e pettini, e nella trentottesima pagina del terzo volume di *Fugaku hyakkei* (Cento vedute del monte Fuji). Si tratta di un'opera in tre volumi di altissima qualità pubblicata dall'editore Nishimura Yohachi a seguito dell'enorme successo della serie *Fugaku sanjūrokkei* (Trentasei vedute del monte Fuji). I primi due volumi uscirono nel 1834 e 1835, tuttavia, a causa dell'aggravarsi della Grande carestia dell'era Tenpō che colpì il Giappone tra il 1833 e il 1837, la pubblicazione del terzo e ultimo volume venne rimandata fino al 1849.[14] Al contrario delle trentasei vedute, le immagini qui sono in bianco e nero, completate però da eleganti modulazioni di grigio, e contribuiscono a testimoniare la fascinazione del maestro nei confronti delle mille sfaccettature del monte Fuji. Nella fig. 79 possiamo vedere che Hokusai sceglie di riproporre il tema ormai noto dei pipistrelli con cervo. Il monte Fuji fa da sfondo a un giovane cervo che getta il capo all'indietro, tanto da toccare la propria groppa con le corna. La bocca è serrata e le orecchie sono basse, perciò potrebbe essere intento ad annusare l'aria per cogliere le tracce di un predatore o di una compagna. In lontananza svolazzano tre piccoli pipistrelli che sembrano convergere verso la cima del monte.

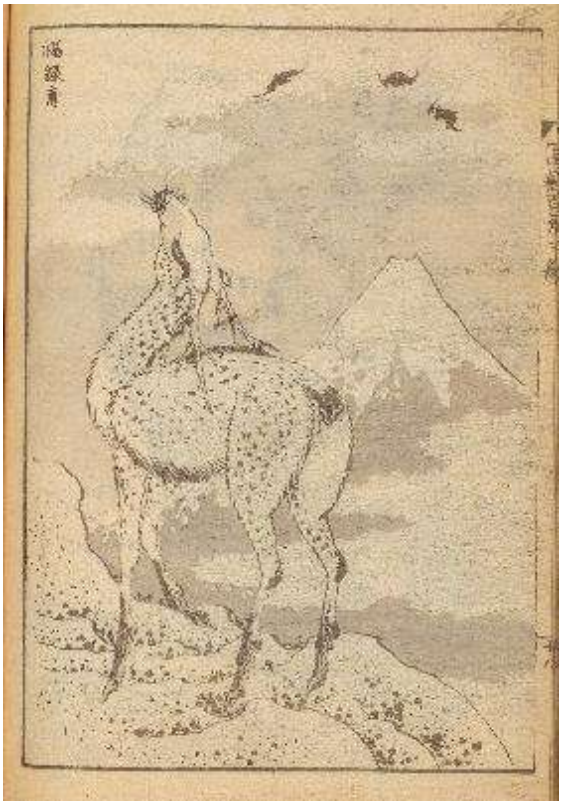

Figura 79 - Katsushika Hokusai, *Fugaku hyakkei* vol.3, 1849, *sumizurie*, Washington D.C., Smithsonian National Museum of Asian Art.

4.3 Gli allievi di Hokusai

Durante la sua lunga carriera Hokusai ebbe anche un buon numero di allievi, che appresero le tecniche del maestro e ripresero lo stile dei suoi modelli. Uno di loro fu Katsushika Hokuun (XIX secolo), che partecipò alla compilazione del primo volume di *Hokusai manga*[15] e intorno al 1820 pubblicò il proprio *Hokuun manga* (Schizzi sparsi di Hokuun). Nella ventitreesima pagina del volume (fig. 80) incontriamo la figura familiare del ragazzo che dà la caccia ai pipistrelli con un

[14] https://pulverer.si.edu/node/309/title/3. Ultimo accesso: 09/02/2023.
[15] VESCO, *Spontanea maestria…*, cit. p. 15.

palo, molto simile al Kintarō incontrato nel *kozuka* del capitolo 3. I pipistrelli sono due e uno è chiaramente più piccolo dell'altro, anche se è difficile dire se questa differenza derivi dal fatto che i due si trovino a distanze diverse o se il più piccolo rappresenti un esemplare più giovane. Nonostante a una prima occhiata non sembrino esserci sostanziali differenze tra i due pipistrelli e le silhouette di Hokusai, osservando da vicino si possono cogliere alcuni cambiamenti apportati da Hokuun. Innanzitutto, le ali sono più semplici e meno frastagliate, leggermente più lunghe rispetto al corpo e tendono a mantenere uno spessore costante fino ai ¾ laddove quelle di Hokusai si assottigliavano sensibilmente già a metà. Inoltre, le orecchie dei pipistrelli di Hokuun sono triangolari, mentre quelle di Hokusai erano tondeggianti.

Figura 80 - Katsushika Hokuun, *Hokuun manga*, 1820, *nishikie*, Londra, British Museum.

Più prolifico di Hokuun fu un altro allievo di Hokusai, Katsushika Taito II (att. 1810-1853), a cui nel 1819 il maestro concesse uno dei nomi che aveva utilizzato in gioventù. [16] Nel 1827 diede alle stampe i cinque volumi di *Banshoku zukō* (Immagini per tutti i mestieri), un'ordinata raccolta di disegni pensati come riferimento per diversi artigiani, ma che contiene anche design specifici per alcuni oggetti come pettini, *tsuba*, pipe, ecc. La ventisettesima pagina del primo volume (fig. 81) contiene un motivo con due pipistrelli grigi e una falce di luna rossa. I pipistrelli – uno di fronte e uno di spalle – sono piuttosto stilizzati,

Figura 81 - Katsushika Taitō II, *Banshoku zukō* vol.1, 1827, *nishikie*, Washington D.C., Freer Gallery of Art.

[16] https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG6401. Ultimo accesso: 09/02/2023.

realizzati con uno stile riccioluto che li avvicina a molte delle raffigurazioni che si possono trovare in Cina, dove l'altissima frequenza del soggetto non solo nei dipinti ma anche su oggetti e tessuti ha portato nei secoli a una notevole semplificazione della forma. È poi interessante che Taito II abbia deciso di posizionare questi pipistrelli in una pagina il cui tema principale sono le nuvole. Questo perché nell'iconografia cinese i pipistrelli sono spesso raffigurati insieme a delle nuvole come coppia di simboli benauguranti, a causa dell'omofonia tra "nuvola" (*yún*) e "buona sorte" (*yùn*).[17]

Figura 82 - Katsushika Taitō II, *Banshoku zukō* vol.1, 1827, *nishikie*, Washington D.C., Freer Gallery of Art.

Sul fondo di pagina cinquantuno dello stesso volume è presente anche un piccolo e semplice pipistrello bianco ad ali aperte (fig. 82).

Nel volume successivo, a pagina diciotto si incontra una nuova coppia di pipistrelli accompagnata da una sottilissima luna rossa e racchiusa in un cerchio incorniciato con una fila di stelle a quattro punte (fig. 83). Questo modello è estremamente interessante, poiché forme, proporzioni, pose, angolazioni e posizionamento reciproco dei pipistrelli riprendono esattamente quelle presenti nel dipinto attribuito a Hokusai analizzato nel capitolo precedente, con l'unica differenza che la luna di Taito II risulta spostata leggermente in basso a sinistra. La presenza di questa piccola figura aiuta a formulare due possibili ipotesi: il dipinto nel capitolo precedente è effettivamente opera di Hokusai e Taito II ebbe modo di osservare dal vivo e copiare direttamente il dipinto del maestro oppure il dipinto è in realtà opera di Taito II e fu associato a Hokusai solo in base allo stile simile del suo allievo e/o alla scuola di appartenenza.

Figura 83 - Katsushika Taitō II, Banshoku zukō vol.2, 1827, *nishikie*, Washington D.C., Freer Gallery of Art.

[17] BJAALAND WELCH, Chinese Art…, cit., p. 278.

4.4 Keisai Eisen

Una pubblicazione molto simile, realizzata con lo stesso scopo di fornire modelli per una gran varietà di artigiani, è *Ehon nishiki no fukuro* (Libro illustrato della borsa di broccato), realizzato nel 1828 da Keisai Eisen. Il volume è organizzato in modo peculiare, con alcune pagine simili allo Hokusai manga dove diversi soggetti sono accostati uno all'altro fino a riempire tutto lo spazio disponibile, mentre altre pagine sono ordinatamente divise in uno, due, tre, quattro oppure otto riquadri, cerchi, modelli di *tsuba* o di spillone per capelli. Tra la moltitudine di figure animali, a pagina cinquantasei compaiono anche due spigolose silhouette di pipistrelli contro una luna piena (fig. 84), ma l'illustrazione più interessante di questo libro si trova a pagina trentaquattro. La pagina è divisa in quattro sezioni, di cui solo quella in basso a sinistra contiene un pipistrello (fog. 85). La scena è ambientata durante un tramonto estivo, come ci suggeriscono i due colori utilizzati per il cielo: rosso rosato per la parte inferiore e blu pallido per quella superiore. La luna piena è già sorta e occupa l'angolo superiore destro fornendo alla scena una luce sempre più rarefatta insieme al sole sul punto di varcare l'orizzonte. Un piccolo pipistrello scuro dalle ali piegate solca il cielo al di sopra di una pianta alta e sottile. Sulle sue foglie si possono notare dei piccoli puntini e cerchietti che rappresentano residue gocce di pioggia, come suggerisce il titolo *Ugo no tsuki* (Luna dopo la pioggia). I pipistrelli, infatti, in genere preferiscono non volare durante la pioggia, dal momento che rimanere in volo nel freddo e con il pelo impregnato d'acqua richiede un

Figura 84 - Keisai Eisen, *Ehon nishiki no fukuro*, 1828, *nishikie*, Washington D.C., Smithsonian National Museum of Asian Art.

Figura 85 - Keisai Eisen, *Ehon nishiki no fukuro*, 1828, *nishikie*, Washington D.C., Smithsonian National Museum of Asian Art.

eccessivo dispendio di energia.[18] Nel caso di questa immagine, dunque, il pipistrello riesce a dialogare con gli altri elementi creando una scena molto precisa nella sua collocazione temporale nonché altamente evocativa.

4.5 Taki Katei

Gli *ehon* non furono un fenomeno esclusivo del periodo Edo, poiché la loro produzione e circolazione continuò anche nei decenni successivi. Uno dei tanti artisti che portarono avanti questo genere fu Taki Katei (1830-1901), insignito del titolo di Artista della Casa Imperiale nel 1893. Katei poteva vantare una notevole rete di conoscenze nel mondo dei pittori letterati nonché un'istruzione di alto livello nell'ambito di calligrafia e pittura, in particolar modo quella cinese, di cui padroneggiava abilmente tecniche e simboli.[19] Era molto abile nella raffigurazione di animali e paesaggi, ma il suo cavallo di battaglia erano i *kachōga* 花鳥画. Il suo *Kōkōkan gashō* (Manuale di pittura dalla sala di coltivazione del profumo) pubblicato nel 1889 in quattro volumi raccoglie meravigliose stampe in bianco e nero di piante, fiori, ambienti naturali e uccelli. La maggior parte di esse si sviluppa all'interno di rettangoli verticali alti e stretti, anche se nel quarto volume alcune pagine sono dedicate a immagini orizzontali. Nel secondo volume gli unici animali presenti ad eccezione degli uccelli sono proprio i pipistrelli, a cui sono dedicate ben tre pagine. A pagina quarantatré (fig. 86) possiamo vedere un gruppo di cinque spigolosi pipistrelli volare tra morbide nuvole bianche che sembrano scorrere come fossero un fiume. Abbiamo già visto quale sia il significato delle nuvole, ma anche la scelta di raffigurare cinque pipistrelli non è casuale ma dettata dalla profonda conoscenza di Katei della simbologia cinese. Infatti, un gruppo di cinque pipistrelli

Figura 86 - Taki Katei, *Kōkōkan gashō* vol.2, 1889, *sumizuri*, Washington D.C., Smithsonian National Museum of Asian Art.

[18] VOIGT, Christian C., SCHNEEBERGER, Karin, VOIGT-HEUCKE, Silke L., LEWANZIK, Daniel, "Rain increases the energy cost of bat flight", *Biology Letters*, 7, 5, 2011, cit., p. 794-795.
[19] https://www.liverpoolmuseums.org.uk/virtual-tours/drawing-nature-taki-kateis-japan-virtual-tour. Ultimo accesso: 09/02/2023.

Figura 87 - Taki Katei, *Kōkōkan gashō* vol.2, 1889, *sumizuri*, Washington D.C., Smithsonian National Museum of Asian Art.

(*wǔfú* 五蝠) è usato per rappresentare le Cinque felicità (*wǔfú* 五福), ovvero le cinque grandi fortune di cui può godere una persona: ricchezza, buona salute, longevità, una vita virtuosa e una morte serena e naturale.[20]

A pagina sessantadue, invece, troviamo i cinque pipistrelli mentre volano sopra le onde di un mare agitato che si infrangono sugli scogli in una spuma riccioluta (fig. 87). Sulla destra si erge un alto sperone roccioso dalla cui parete spunta un piccolo pesco, con le radici avvinghiate alla roccia e un lungo ramo appesantito da quattro frutti maturi e succosi, mentre un quinto cresce poco più in alto. Le pesche, come già detto nel capitolo precedente, sono un comunissimo simbolo di longevità. L'unione tra il mare mosso e il ramo che sembra oscillare, precario, sopra lo strapiombo danno all'immagine un grande movimento.

Figura 88 - Taki Katei, *Kōkōkan gashō* vol.2, 1889, *sumizuri*, Washington D.C., Smithsonian National Museum of Asian Art.

Infine, a pagina ottantacinque un gruppo di tre pipistrelli sorvola uno scoglio aspro e solitario lambito dalle onde impetuose di un mare che riempie l'intera scena e continua, suggerito dalle sottili linee curve delle onde, senza mai raggiungere l'orizzonte (fig. 88). Tra le fenditure della roccia crescono muschi, alghe o altre piccole piante, mentre sulla cima spuntano i rami nodosi di una strana pianta dotata di spine. Come dichiarato dalla scritta in alto a sinistra, l'immagine fa riferimento all'espressione già vista nel capitolo precedente "*jusanfukukai*", vita lunga come un monte e fortuna vasta come il mare.

[20] BJAALAND WELCH, *Chinese Art*…, cit., p.279.

4.6 Kawanabe Kyōsai

I pipistrelli visti finora mantengono tutti un certo grado di semplificazione e stilizzazione. Per una raffigurazione molto più precisa e realistica è necessario rivolgere l'attenzione ai libri illustrati del maestro e storico dell'arte Kawanabe Kyōsai (1831-1889). Kyōsai poté godere di una "doppia formazione", poiché ebbe modo di studiare sia come allievo di Utagawa Kuniyoshi (1798-1861) sia presso la scuola Kanō, cosa che gli permise di occupare una peculiare posizione tra pittura tradizionale e *ukiyoe* 浮世絵. Fu un artista molto prolifico, che oggigiorno è noto specialmente per le sue opere di natura comica, grottesca e caricaturale, ma non sono da sottovalutare le opere dedicate agli animali. L'artista Mortimer Menpes (1860-1938) che visitò il Giappone nel 1887 ebbe modo di incontrare Kyōsai, discutere con lui delle tecniche di raffigurazione dei suoi soggetti e riportare le sue parole:

> In my own practice I look at the bird; I want to paint him as he is. He has got a pose. Good! Then he suddenly puts down his head, and there is another pose. The bare fact of the bird being there in an altered pose would compel me to alter my idea; and so on, until at last I could paint nothing at all. […] I watch my bird, […] and the particular pose I wish to copy before I attempt to represent it. I observe that very closely until he moves and the attitude is altered. Then I go away and record as much of that particular pose as I can remember. Perhaps I may be able to put down only three or four lines; but directly I have lost the impression I stop. Then I go back again and study that bird until it takes the same position as before. And then I again try and retain as much as I can of it. In this way I began by spending a whole day in the garden watching a bird and its particular attitude, and in the end I have remembered the pose so well by continually trying to represent it that I am able to repeat it entirely from my impression—but not from the bird. It is a hindrance to have the model before me when I have a mental note of the pose. What I do is a painting from memory, and it is a true impression. I have filled hundreds of sketch-books […] of different sorts of birds and fishes and other things, and have at last got a facility and have trained my memory to such an extent that- by observing the rapid action of a bird I can nearly always retain and reproduce it. By a lifelong training I have made my memory so keen that I think I may say I can reproduce anything I have once seen.[21]

[21] Mortimer MENPES, "A personal view of Japanese Art: A Lesson from Khiosi", *The Magazine of Art*, 1888, cit., p.195.

Figura 89 - Kawanabe Kyōsai, *Kyōsai rakuga*, 1881, *nishikie,* Genova, Museo d'Arte Orientale "E. Chiossone".

Questo suo approccio è evidente nelle pagine dei due volumi che compongono lo *Kyōsai rakuga* (Immagini divertenti di Kyōsai), pubblicato nel 1881 e più volte ristampato per la popolarità riscossa tra i contemporanei. Le immagini sono ricche di dettagli e di colori, e si estendono su una doppia pagina mostrando una grande varietà di animali e piante, talvolta anche insieme ad alcuni oggetti. Le pagine trentadue e trentatré (fig. 89) sono occupate da quattro pipistrelli, un adulto in procinto di atterrare che attira l'attenzione dei tre cuccioli che lo attendono all'interno della cavità di un albero nodoso, probabilmente un acero in autunno, come suggeriscono le foglie lobate rosso intenso che cadono sullo sfondo. Le ali sono ritratte in modo estremamente preciso, con grande attenzione verso le articolazioni e soprattutto verso la resa della membrana, le cui pieghe sono definite attraverso l'uso di due o più blocchi di diverse tonalità di grigio. Inoltre, sono chiaramente visibile il propatagio, la membrana che unisce la spalla al polso, e l'uropatagio, che unisce le zampe posteriori alla coda, qui ripiegata in avanti. La bocca spalancata è costellata di piccoli denti appuntiti e le orecchie rugose sono leggermente appuntite, mentre la foglia nasale di forma

triangolare è circondata da numerosi piccoli baffi. Nella cavità due dei piccoli si allungano verso l'alto, sull'attenti in attesa dell'atterraggio dell'adulto. L'ultimo, invece, è ancora steso a pancia in giù, ma il capo rialzato suggerisce che anch'esso si sia accorto dell'adulto e stia per farsi leva con le ali per alzarsi. In questo modo Kyōsai unisce la precisione anatomica alla verosimiglianza comportamentale per rendere la sua immagine incredibilmente realistica.

Figura 90 - Kawanabe Kyōsai, *Kyōsai gadan* vol.3, 1887, *nishikie*, Washington D.C., Freer Gallery of Art.

Un altro esempio dell'acuta osservazione del mondo naturale di Kyōsai applicata ai pipistrelli si trova a pagina sessantadue (fig. 90) di *Kyōsai gadan* (Trattato di Kyōsai sulla pittura), opera in quattro volumi in cui Kyōsai ripercorre le tappe principali della propria carriera, soffermandosi in particolare sui modelli della pittura cinese della dinastia dei Song Settentrionali fino a quelli scuola Kano, per poi passare alla trattazione di altre scuole e artisti giapponesi. Le copie di dipinti famosi e la ricchezza di aneddoti personali rendono quest'opera non solo una fonte inestimabile di informazioni sull'artista, ma anche una delle prime e più complete trattazioni della storia dell'arte giapponese.[22]

I due pipistrelli di pagina sessantadue, insieme agli altri animali che li accompagnano, sono una testimonianza dello studio dal vero di Kyōsai. Si tratta di due pipistrelli della stessa specie ritratti

[22] https://pulverer.si.edu/node/385/title/3. Ultimo accesso: 09/02/2023.

dal basso e lateralmente, se non addirittura del medesimo esemplare. Il livello di dettaglio di queste immagini è incredibilmente alto, dai singoli peli del corpo alla precisa conformazione delle orecchie, dagli artigli delle scheletriche zampe posteriori ai piccoli occhi tondi nascosti nella pelliccia del muso. Viene però naturale chiedersi per quale motivo Kyōsai abbia deciso di raffigurarli in queste pose e non, per esempio, con le ali spiegate come ci si potrebbe aspettare. Una risposta a questo quesito potrebbe trovarsi nelle pagine stesse del *Kyōsai gadan*, in cui il maestro racconta un aneddoto della sua giovinezza:

> Si dice inoltre che catturasse carpe per poterle ritrarre dal vivo e che poi le ributtasse nel fiume; ai compagni che non capivano perché non le mangiasse, rispondeva che non poteva far del male alla carpa, perché gli aveva insegnato qualcosa.[23]

Ciò, unitamente a quanto riportato in precedenza sulla prassi di Kyōsai riguardante lo studio di animali dal vero, porta a supporre che tendesse ad arrecare il minor danno possibile ai suoi soggetti e che quindi fosse poco propenso ad aprire forzatamente le ali dei pipistrelli vivi che osservava e dunque preferisse lasciar loro prendere qualsiasi posa preferissero, anche se questa risultava poco "d'impatto".

Alla fine di *Kyōsai donga* (Disegni sciocchi di Kyōsai, 1881),[24] invece, due pipistrelli estremamente accurati sembrano sorreggere uno dei sigilli rossi dell'artista, quello che lo definisce Shuchū gaki, ovvero "Demone della pittura ubriaco" (fig. 91). In questa pagina l'artista inizia a infondere in questi animali la propria vena comica. Infatti, nonostante i pipistrelli mantengano la precisione anatomica osservata nelle opere precedenti, qui

Figura 91 - Kawanabe Kyōsai, *Kyōsai donga,* 1881, *nishikie,* Londra, British Museum.

[23] Manuela Capriati, "Kawanabe Kyōsai: il genio comico dell'era Meiji", *Il Giappone*, 42, 2002, Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente, cit., p.84.
[24] Raccolta di disegni di varia natura simile allo *Hokusai manga* per composizione e finalità.

assumono dei comportamenti e delle posizioni leggermente meno naturali. Ciò però non è nulla se paragonato a quanto contenuto in questo e altri libri illustrati, nonché in diversi dipinti. Kyōsai, infatti, è noto anche per aver utilizzato estensivamente gli animali nelle sue opere di natura farsesca e bizzarra ma dotando i propri animali comici degli atteggiamenti tipici di una persona; tuttavia, a differenza degli artisti che verranno menzionati nel prossimo capitolo, riusciva a mantenere una forma e un'anatomia spiccatamente animali, senza l'aggiunta di fisionomie umane.[25]

Figura 92 - Kawanabe Kyōsai, *Kyōsai donga*, 1881, *nishikie*, Londra, British Museum.

Un esempio di questo particolare approccio contenuto nel *Kyōsai donga* è il pipistrello di fig. 92, che condivide la scena con una mantide religiosa e una piccola zucca a fiasco. È ritratto mentre protende in avanti le ali e utilizza i pollici per afferrare due bacchette con le quali stringe il collo dell'insetto, puntellandosi con le zampe posteriori per bilanciarsi. La bocca è aperta in un sorriso che sembra divertito. Come anticipato mantiene la correttezza anatomica dell'animale pur dotandolo di atteggiamenti umanizzati, al punto che persino l'espressione facciale, per quanto rassomigli un sorriso, non si sbilancia verso l'antropomorfizzazione.

Nel primo volume di *Kyōsai suiga* (Disegni inebriati di Kyōsai, 1882), invece, un pipistrello dal grosso copricapo nero, un *eboshi* 烏帽子, tiene "in mano" un ventaglio[26] e un grappolo di sonagli che somiglia a un rametto fiorito mentre si tiene in equilibrio su una fune sottile con una sola zampa posteriore (fig. 93). Il suo sguardo è rivolto verso il basso, dove una rana dall'aspetto burbero e vestita di foglie lo comanda con una bacchetta. Gli oggetti portati dal pipistrello lo identificano immediatamente come un danzatore di *Sanbasō* 三番叟. Un pipistrello molto simile compare anche in uno dei suoi dipinti della fine degli anni Settanta dell'Ottocento, in cui però è

[25] Shigeru OIKAWA, "Kyōsai's Comic Zoo", in Rosina Buckland, Timothy Clark e Shigeru Oikawa (a cura di), *A Japanese Menagerie: Animal pictures by Kawanabe Kyōsai*, Londra, The British Museum Press, 2006, cit., p. 25.
[26] Peraltro un *kawahoriōgi*.

raffigurato un intero circo di animali acrobati, principalmente topi, e il pipistrello funambolo non solo è in equilibrio su una sola zampa ma utilizza quella libera per reggere i sonagli.[27]

Figura 93 - Kawanabe Kyōsai, *Kyōsai suiga* vol.1, 1882, *nishikie*, Londra, British Museum.

Il fatto che Kyōsai amasse mantenere una certa fedeltà verso il mondo naturale anche nelle opere comiche non implica che venisse meno la sua capacità di distorcere le forme animali a piacimento. Infatti, come si vede in fig. 94, tratta da una pagina del summenzionato Kyōsai donga, le ali di pipistrello sono fuse a una testa mostruosamente larga e tonda formando una creatura impossibile che incombe con uno sguardo minaccioso su di un demone con tre occhi. Quest'ultimo tenta di difendersi usando una canna di bambù, parodia forse dell'abitudine popolare alla base del motivo del "pipistrello e ragazzo con bambù".

Per quanto la larga bocca semicircolare del "pipistrello" ricordi l'apertura del *waniguchi*, il motivo decorativo a teste di pesci mostruosi simili a draghi che presenta sul retro porta a supporre che si tratti invece di un *mokugyo* 木魚, strumento ligneo a percussione utilizzato nelle cerimonie buddhiste, anch'esso dotato di una lunga fenditura frontale. Questa interpretazione è supportata da quella fornita da Timothy Clark[28] nell'osservare la versione di questo soggetto che, come nel caso precedente, Kyōsai realizzò sotto forma di dipinto, che si può ammirare su uno dei due byōbu a sei ante che compongono una raffigurazione della parata notturna dei cento demoni.[29]

Figura 94 - Kawanabe Kyōsai, *Kyōsai donga*, 1881, *nishikie*, Londra, British Museum.

[27] BUCKLAND, CLARK, OIKAWA, *A Japanese Menagerie*…, cit., p. 86.
[28] CLARK, *Demon of painting …*, cit. p.67.
[29] Per ulteriori approfondimenti sulla trattazione degli animali da parte di Kyōsai si consigliano *A Japanese Menagerie: Animal pictures by Kawanabe Kyōsai* e *Demon of painting – The art of Kawanabe Kyōsai*.

Capitolo 5

Stampe

Le stampe *ukiyoe* sono senza dubbio la forma d'arte giapponese più conosciuta e apprezzata al mondo, opere d'arte considerate di poco valore dai contemporanei in Giappone poiché riprodotte in gran quantità per essere vendute a poco prezzo alle masse, ma che divennero un prodotto molto amato dagli stranieri, i nobili e ricchi borghesi europei e americani che misero insieme vaste collezioni dopo l'apertura del Giappone a seguito della fine del *sakoku* 鎖国. In un mezzo estremamente versatile come questo, che permise a centinaia di artisti di affrontare temi e soggetti molto diversi (sempre però nei limiti di ciò che era permesso dagli organi di censura dello shogunato) non è strano che anche i pipistrelli appaiano in un numero assai consistente di stampe, riprendendo temi e iconografie già affrontati nei capitoli precedenti ma aggiungendo anche approcci, significati e soggetti originali.

5.1 Tempo: Ushiwakamaru e Benkei sul ponte di Gojō

La stampa realizzata tra il 1842 e il 1846 da Utagawa Yoshitora (att. 1836-1880) (fig. 95) riporta un soggetto molto popolare e affrontato da numerosi artisti *ukiyoe*. Si tratta di un episodio della vita di Minamoto no Yoshitsune (1159-1189), quando ancora portava il nome di Ushiwakamaru. Secondo il *Gikeiki*, un *gunki monogatari* 軍記物語 scritto intorno al XV secolo che raccoglie le leggende sulla vita del famoso condottiero e che fu di ispirazione per numerose opere teatrali di vario genere,[1] fu proprio in questa occasione che Yoshitsune incontrò Benkei, il gigantesco monaco che lo accompagnò fino alla

Figura 95 - Utagawa Yoshitora, *Onzōshi Ushiwakamaru e Musashibō Benkei sul ponte di Gojō*, 1842-6, *ōban, nishikie*, Lyon Collection.

[1] Ne è un esempio lo spettacolo di teatro *nō* 能 *Hashi Benkei* (Benkei sul ponte, XVI secolo).

fine dei propri giorni. Dopo aver lasciato il monastero in cui aveva trascorso la propria infanzia e in cui aveva ricevuto un addestramento militare, Saitō Musashibō Benkei si recò presso il ponte di Gojō, a Kyoto, dove prese a sfidare a duello i passanti per sottrarre loro la propria arma, poiché un importante armaiolo aveva promesso che avrebbe realizzato per lui un'armatura solo qualora il monaco gli avesse portato mille spade. Una notte, quando era già arrivato a novecentonovantanove spade, il giovane Ushiwakamaru si presentò al ponte sfoggiando una spada di pregevole fattura. Benkei lo sfidò in un duello, convinto che non avrebbe avuto difficoltà a battere un avversario tanto più piccolo e debole, ma Benkei venne infine sconfitto grazie agli insegnamenti che Ushiwakamaru aveva ricevuto dal re dei *tengu* Sōjōbō. Stupito dalle abilità del ragazzo, gli giurò assoluta fedeltà e lo seguì nella sua missione volta a vendicare la morte del padre.[2]

La stampa di Yoshitora mostra il giovane Ushiwakamaru che, una volta scalato il corpo dell'enorme avversario, procede ad attaccarlo dall'alto con un fendente di katana, mentre Benkei, compresso dal peso del ragazzo e delle armi che porta sulla schiena, lo para con la propria lancia. Sulla sinistra troneggia uno dei grossi pali di legno del ponte, sormontato da un *giboshi* in metallo scuro. Sotto di esso si intravedono anche le prime pietre che compongono il lastricato del ponte. Queste sono le uniche indicazioni spaziali che suggeriscono all'osservatore che si tratta proprio del famoso scontro del ponte dal momento che lo sfondo è lasciato completamente in bianco. Intorno ai due protagonisti si possono notare tre piccoli pipistrelli in volo. I pipistrelli non sono animali tradizionalmente associati a Yoshitsune o a Benkei, né tantomeno a questo evento in particolare. Tuttavia, compaiono in una stampa realizzata circa dieci anni prima dal maestro di Yoshitora, Utagawa Kuniyoshi (fig. 96).

Figura 96 - Utagawa Kuniyoshi, *Minamoto no Ushiwakamaru e Musashibō Benkei sul ponte di Gojō*, 1835, *ōban*, *nishikie*, Lyon Collection.

[2] JOLY, *Legend in Japanese…*, cit., pp. 20-1.

Osservando la versione di Kuniyoshi del duello del ponte rimangono pochi dubbi sul fatto che questa sia stata la fonte d'ispirazione principale per Yoshitora, dal momento che la composizione della scena risulta pressoché identica (l'unica differenza sostanziale è la posa di Benkei, semplicemente specchiata nella stampa di Yoshitora), con Ushiwakamaru che non solo è ritratto nella medesima posizione ma che indossa anche delle vesti molto simili a quelle della versione del maestro. Ciononostante, le sottili linee di contorno e la ricchezza dei broccati indossati dai personaggi di Kuniyoshi contribuiscono a dare maggiormente l'impressione di una lotta concitata. Kuniyoshi omette completamente ogni riferimento spaziale al ponte, ma presenta la sua scena in una chiara atmosfera notturna utilizzando per lo sfondo un blu intenso che sfuma gradualmente nel nero della notte per mettere in risalto la pallida luna piena contro la quale si staglia uno dei due pipistrelli che accompagnano i contendenti. Alla luce di questo, Yoshitora potrebbe aver deciso di favorire l'inserimento di un indizio spaziale alla riproduzione della luna, dal momento che la sola presenza dei pipistrelli è sufficiente ad ambientare il tutto nelle ore notturne, anche per scostarsi leggermente dal modello del maestro.

Eppure, persino la stampa di Kuniyoshi non fu la prima istanza in cui i pipistrelli furono accostati a questo episodio. L'esempio più antico a oggi identificato[3] è il dittico di Utagawa Kunisada (1786-1865) realizzato tra il 1813 e il 1814 (fig. 97) e che mostra Benkei che si sta preparando a

Figura 97 - Utagawa Kunisada, *Musashibō Benkei e Onzōshi Ushiwakamaru sul ponte di Gojō*, 1813-4, dittico di *ōban*, *nishikie*, Boston, Museum of Fine Arts.

[3] https://woodblockprints.org/index.php/Detail/objects/1013. Ultimo accesso: 12/02/2023.

colpire con la propria lancia Ushiwakamaru, che si gira a osservare attentamente le sue mosse e porta una mano all'elsa della katana mentre con l'altra si toglie di dosso un velo indossato per nascondere la propria identità.[4] I due si trovano su di un ponte in legno a cui è data una certa importanza scenica, dal momento che la sua pavimentazione e la balaustra occupano quasi due terzi dell'immagine, mentre dietro di esso si allarga indefinitamente una distesa d'acqua dalla superficie fortemente increspata che viene inghiottita dall'oscurità di una notte di luna calante. Due semplici pipistrelli di un grigio sbiadito simili a ombre fugaci svolazzano sopra le onde oltre la balaustra.

5.2 Spazio: Nitta no Shirō Tadatsune

L'utilizzo dei pipistrelli come strumento utile all'ambientazione della scena, però, non si limita alla sola dimensione temporale. Secondo un episodio raccontato nello *Azuma kagami* (Specchio dell'est), cronaca storica del periodo Kamakura, un giorno Minamoto no Yoriie (1182-1204) e i suoi uomini erano impegnati in una battuta di caccia sul monte Fuji quando si imbatterono nell'ingresso di una caverna conosciuta con il nome di Hitoana 人穴, luogo misterioso da cui le persone comuni erano solite tenersi alla larga. Incuriosito, Yoriie chiamò uno dei suoi uomini, Nitta no Shirō Tadatsune (?-1203), gli diede una spada e una scorta e gli ordinò di entrare e di riferire cosa si nascondesse nelle profondità della caverna. Il gruppo si avventurò all'interno illuminando il cammino con delle torce, ma a un certo punto trovò un fiume dalle acque impetuose che impediva loro di proseguire. Mentre si interrogavano sul da farsi, furono inghiottiti da una luce accecante proveniente dall'altra sponda e i quattro uomini della scorta morirono all'istante. Nitta decise di gettare la spada nel fiume, placando così la divinità della grotta che si rivelò essere il bodhisattva Sengen, il quale lodò il samurai per il suo coraggio e gli permise di fare ritorno dal suo padrone[5].

Tsukiyoka Yoshitoshi (1839-1892) affronta per ben due volte questo tema, prima all'interno della serie Yoshitoshi musha burui (Guerrieri coraggiosi di yoshitoshi) nel 1886 (fig. 98) e poi nella serie *Shinkei sanjuroku kaisen* (Nuove forme di trentasei fantasmi) nel 1890 (fig. 99). Nella prima

[4] Non è infrequente trovare rappresentazioni di questo episodio in cui Ushiwakamaru indossa un velo o lo utilizza nel combattimento contro Benkei.

[5] Tyler ROYALL. "'The Book of the Great Practice': The Life of the Mt. Fuji Ascetic Kakugyō Tōbutsu Kū." *Asian Folklore Studies*, 52, 2, 1993, cit., p. 271.

stampa Nitta è visto di lato mentre brandisce a due mani una lunga torcia e avanza a passo sicuro. Le fiamme rosso vivo lasciano cadere lentamente delle braci e creano una nuvola di fumo che riflette la loro luce calda e illuminano un'irregolare parete rocciosa sullo sfondo oltre la quale ogni cosa è avvolta dall'oscurità. Il copricapo e le vesti ornate di Nitta suggeriscono il suo rango, mentre la pelle di cervo legata in vita fa forse riferimento al fatto che lui e i suoi compagni fossero nel mezzo di una battuta di caccia. Tre spigolosi pipistrelli grigi si trovano in prossimità del cartiglio del titolo, anch'essi illuminati appena dalla fioca luce della torcia. Due di loro fuggono verso l'interno della caverna, spaventati dal fuoco e dalla presenza inaspettata di Nitta, laddove, invece, il terzo sembra volare incuriosito proprio verso la fiamma.

La seconda, invece, mostra Nitta dall'alto, un'angolazione piuttosto inusuale che però trasmette chiaramente all'osservatore la solitudine del protagonista all'interno del buio della caverna. Le sue vesti sono molto simili a quelle che porta nella stampa precedente, ma cambia il suo atteggiamento. Qui tiene la torcia con una sola mano, allungata nella direzione in cui rivolge lo sguardo, mentre

Figura 98 - Tsukioka Yoshitoshi, *Nitta Shirō Tadatsune dalla serie Yoshitoshi musha burui*, 1886, *ōban*, *nishikie*, Los Angeles, Los Angeles County Museum.

Figura 99 - Tsukioka Yoshitoshi, *Nitta Tadatsune dochu ni kii o miru zu, dalla serie Shinkei sanjūrokkaisen*, 1890, *ōban*, *nishikie*, Claremont, Scripps College.

però il resto corpo è ancora diretto in avanti, come se si fosse appena voltato verso un'ombra o un suono sospetto. Avanza cauto verso il fiume sul bordo inferiore dell'immagine proiettando ombre drammatiche tutt'intorno. Inoltre, la punta della torcia si trova fuori dall'inquadratura, lasciando visibili solamente l'impugnatura e una pallida lingua di fuoco, ben lontana dalla fiera sicurezza data dalle fiamme di quella precedente. Anche qui tre pipistrelli accompagnano Nitta nel suo cammino, ma il loro comportamento è molto diverso. Infatti, volteggiano sopra al protagonista come avvoltoi pronti a vederlo fallire nella sua impresa, contribuendo all'atmosfera tesa e opprimente della stampa. La scelta del colore bianco per questi pipistrelli potrebbe indicare che qui Yoshitoshi abbia intenzionalmente voluto farli risaltare sullo sfondo più scuro.

In queste due stampe non si vede l'ingresso della caverna né la camera sotterranea in cui si svolge la vicenda, ma solo oscurità e – rispettivamente – una parete e un pavimento rocciosi. Con un'ambientazione a tal punto ridotta al minimo, Yoshitoshi impiega i pipistrelli per rendere chiaro all'osservatore che quello riprodotto non è un guerriero qualsiasi che avanza di notte tra dei massi, ma che ci si trova all'interno di una caverna, classica dimora di grandi quantità di pipistrelli, e dunque il guerriero raffigurato è proprio Nitta no Shirō Tadatsune nel mezzo di una delle sue imprese più conosciute.

Questo approccio era stato portato all'estremo già da Utagawa Kuniyoshi intorno al 1840 nella stampa di fig. 100, parte della serie *Buyu mitate junishi* (Coraggio associato ai dodici animali dello zodiaco). La stampa è in formato chūtanzakuban ed è probabilmente ispirata

Figura 100 - Utagawa Kuniyoshi, *Mi – Nitan Shirō, dalla serie Buyū mitate jūnishi*, 1840, 36x12cm, *nishikie*, Washington D.C., Smithsonian National Museum of Asian Art.

non al racconto dello *Azuma kagami* ma all'*otogizōshi* intitolato *Fuji no hitoana sōshi* (Racconto della caverna del Fuji), in cui il bodhisattva Sengen si presenta inizialmente a Nitta sotto forma di serpente a sedici teste per poi portarlo in un viaggio attraverso i sei regni della tradizione buddhista.[6] Qui Kuniyoshi inserisce solamente il fiume in basso a sinistra, senza alcun dettaglio che indichi la roccia del monte in favore invece di uno sfondo interamente sui toni del nero e del grigio, perciò i pipistrelli diventano l'unico modo per capire che in realtà ci si trova di fronte all'interno di una caverna.

5.3 Pipistrelli comici

Accade spesso che nelle stampe comiche gli animali vengano raffigurati con fattezze e comportamenti più o meno antropomorfi, come già osservato nel capitolo precedente con i libri illustrati di Kawanabe Kyōsai. Anche nelle opere di altri autori i pipistrelli sono talvolta impiegati in scene o contesti buffi e curiosi, come questo *uchiwae* realizzato da Hasegawa Settan (1778-1843) nella prima metà del XIX sec mostra tre pipistrelli grigi disposti intorno a un semplice *tokkuri* 徳利 marrone decorato con un motivo a rami e un *sakazuki* 盃 bianco e blu (fig. 101). Le diverse posizioni che questi pipistrelli fanno assumere alle loro ali potrebbe suggerire che siano intenti a giocare a una versione alcolica del *ken* 拳,[7] una categoria di giochi in cui la scelta di una determinata posizione delle mani e delle dita decreta la sconfitta o la vittoria contro uno o più sfidanti.[8]

Figura 101 - Hasegawa Settan, *Pipistrelli con bottiglia di sake*, XIX secolo, *uchiwae*, *nishikie*, Tokyo, Tokyo National Museum.

Nella fig. 102 troviamo invece un *ōban* 大判 di Utagawa Yoshiiku (1833-1904) dal titolo *Morotori gei zukushi* (Performance di vari uccelli) raffigurante diverse figure con la testa di uccello in vesti

[6] ROYALL, "The Book of the Great Practice" …, cit., p. 272.
[7] https://kokushu-museum.com/ukiyoe/ukiyoe-55/. Ultimo accesso: 12/02/2023.
[8] La più famosa variante del gioco di *ken*, chiamato *jan-ken-pon*, ha un funzionamento molto simile all'italiano sasso-carta-forbici.

Figura 102 - Utagawa Yoshiiku, *Morotori gai zukushi*, XIX secolo, *ōban*, *nishikie*, Tokyo, Ōta Memorial Museum of Art.

e atteggiamenti comici derivati dai loro nomi e dai comportamenti a loro associati. Accanto a ognuna di loro c'è un cartiglio che riporta il nome dell'animale e l'attività in cui è rappresentata. Tuttavia, tra di loro compare anche un pipistrello che si tiene in equilibrio su una zampa mentre agita le braccia, la cui presenza è giustificata da alcune righe di testo poste tra le sue gambe che affermano che il pipistrello fa parte della stessa categoria degli uccelli (*watashi wa tori no nakama sa*).[9] Come abbiamo avuto modo di osservare nei capitoli precedenti, la capacità di volare unita alla pelliccia rendeva il pipistrello un animale difficile da definire, perciò diverse testimonianze di periodo Edo lo raggruppano tra gli uccelli.[10] Il pipistrello antropomorfo indossa un *eboshi* poiché, similmente a quanto visto nel capitolo precedente con uno dei pipistrelli di Kyōsai, è raffigurato durante una performance di *Sanbasō*.[11] Questa scelta potrebbe avere una doppia spiegazione, poiché se da una parte le ampie ali nere ricordano le lunghe maniche della veste tradizionale dell'interprete di *Sanbasō*, dall'altra il nome del copricapo ha il significato di "cappello del corvo", ulteriore collegamento tra il pipistrello e il mondo degli uccelli.

5.4 Pipistrelli come attori di kabuki

Utagawa Kuniyoshi fu un artista estremamente prolifico che affrontò numerosi soggetti e tipologie di stampe *ukiyoe*. Oltre alle stampe *yakushae* 役者絵, per le quali è principalmente conosciuto, produsse una gran quantità di stampe comiche nelle quali faceva uso di ombre, giochi di parole e,

[9] https://otakinen-museum.note.jp/n/n4eebe99578dc. Ultimo accesso: 12/02/2023.
[10] Questo tipo di classificazione non si limitava solamente ai confini dello shogunato, ma era una concezione del mondo propria anche della popolazione Ainu di Ezo, che tendeva ad attribuire ai pipistrelli la categoria di *chikap* (simile a quella giapponese di *tori*) invece che alla categoria di *chikoykip* (simile a *kemono*). Per maggiori informazioni su classificazione e concezione degli animali presso il popolo Ainu si consiglia YAMADA Takako, *The World View of the Ainu: Nature and Cosmos Reading from Language*, Kegan Paul, 2001.
[11] Il cartiglio riporta solo la scritta *sanba*, non *sanbasō*.

soprattutto, animali. Tra questi i più noti sono certamente i gatti, suoi animali prediletti, ma abbondano anche le stampe in cui utilizza pesci, uccelli, volpi, rane ecc. Per questo motivo non dovrebbe stupire che Kuniyoshi abbia impiegato anche i pipistrelli come protagonisti di alcune sue serie. Un esempio sono due rarissime serie che mettono in relazione pipistrelli e spettacoli kabuki 歌舞伎.

Tre *ōban* contenenti ciascuno due immagini in formato *chūban* 中判 sono parte di una serie comica realizzata da Kuniyoshi tra il 1844 e il 1846 intitolata *Yatsu atari dōke kōmori* (Otto spettacoli di successo interpretati da pipistrelli comici).[12] La serie non è numerata e i singoli *chūban* sono privi di titolo, ma ognuno di loro presenta il titolo della serie un cartiglio rosso a forma di zucca a fiasco e mostra diversi simpatici pipistrelli umanoidi che interagiscono tra loro ricreando scene di spettacoli kabuki all'epoca molto conosciuti. La parte superiore di questa stampa (fig. 103) mostra due pipistrelli samurai – come indicato dalle spade che portano ai fianchi – sotto il ramo in fiore di un ciliegio. Il primo è seduto ad ali conserte su di una panca coperta da un tessuto rosso accanto a un semplice *sudare* 簾 verde e con sé ha una lanterna pieghevole e un cestino contenente quelli che sembrano una teiera e una tazza da tè. Guarda con espressione corrucciata il secondo pipistrello, che con aria di sfida si tiene in equilibrio su una zampa mentre con l'altra, sollevata, presenta al primo un *geta* 下駄. Si tratta di una scena della famosa opera kabuki *Sukeroku*, in cui il protagonista omonimo ha l'abitudine di sfidare gli avventori

Figura 103 - Utagawa Kuniyoshi, dalla serie *Yatsu atari dōke kōmori*, 1844-6, coppia di *chūban, nishikie*, già Londra, JapanesePrints-London.

[12] Il titolo suggerisce che la serie dovesse originariamente comprendere otto *chūban*. Non è chiaro se l'ultima coppia di *chūban* sia andata perduta o non sia mai stata realizzata. La rarità della serie rende difficile reperire informazioni al riguardo, perciò è stato contattato il gallerista britannico specializzato in stampe *ukiyoe* Richard Kruml, che ha confermato di aver avuto a che fare con queste stampe ma purtroppo non ha fornito ulteriori informazioni. I titoli delle opere kabuki a cui fanno riferimento le scene della serie sono stati tratti da quanto riportato da William Pearl sul database Kuniyoshi Project.

della casa da tè della sua amante, Agemaki, per far sì che loro estraggano la propria spada. Infatti, Sukeroku spera che prima o poi qualcuno estragga la spada del suo defunto padre, rivelandosi così come il suo assassino.[13] Ikyū, un vecchio samurai dalla folta barba bianca e uno dei migliori clienti di Agemaki, si presenta alla casa da tè insieme ai suoi uomini e inizia a parlar male di Sukeroku, provocando lo sdegno di Agemaki. Entrato in scena, Sukeroku non esita a provocare anche lui offrendogli una pipa afferrata con i piedi, ma Ikyū trattiene a fatica la propria collera.[14] Questa famosa scena è qui rivisitata con uno humor sottile basato non solo sulle simpatiche espressioni facciali dei personaggi, ma anche sul ribaltamento della situazione. Infatti, i pipistrelli antropomorfi di questa serie hanno piedi estremamente stilizzati e nudi, ma laddove nell'opera teatrale Sukeroku si toglie la calzatura per afferrare la pipa e così facendo mancargli di rispetto, qui accade l'opposto e l'unico piede che indossa un *geta* è proprio quello offerto a Ikyū. I due personaggi dovevano essere immediatamente riconoscibili al pubblico dell'epoca, dal momento che Sukeroku indossa la sua caratteristica bandana viola e il pelo intorno al volto di Ikyū è un chiaro riferimento alla sua barba imponente. Non è invece chiaro a che opera faccia riferimento il *chūban* inferiore, che mostra al centro un pipistrello samurai, forse un *daimyo*,[15] con una bandana bianca e un contenitore che pende da una delle due spade e ai lati due pipistrelli femmina vestite con i colori tipici delle *miko* 巫女. Entrambe tengono in mano un largo ventaglio pieghevole, che una di loro usa per celare una risata. Si trovano all'esterno ma, come indica il *misu* 御簾 in alto a destra, sono vicini a un edificio.

Figura 104 - Utagawa Kuniyoshi, dalla serie *Yatsu atari dōke kōmori*, 1844-6, coppia di *chūban, nishikie,* già Londra, JapanesePrints-London.

[13]Samuel L. LEITER, *Kabuki encyclopedia: an English-language adaptation of Kabuki jiten*, Westport, Greenwood Press, 1979, cit. p. 378.
[14] James R. BRANDON, *Kabuki: Five Classic Plays*, Cambridge, Harvard University Press, 1975, cit., pp. 60-65.
[15] http://www.kuniyoshiproject.com/Eight%20Successful %20Plays%20Performed %20by%20Bats %20(chuban).htm. Ultimo accesso: 12/02/2023.

Anche il *chūban* inferiore nel foglio di fig. 104 fa riferimento a uno spettacolo non identificato, e mostra due pipistrelli sotto un salice, uno che si allontana con in mano una spada mentre l'altro, a terra, urla a squarciagola con il volto paonazzo. Il *chūban* superiore mostra una parodia dell'opera *Kanadehon chūshingura* (Il magazzino dei vassalli fedeli, 1748),[16] ma non è chiaro a quale episodio faccia riferimento. Potrebbe trattarsi dell'atto quinto, dato che Sadakurō indossa sempre vesti nere e uno dei suoi oggetti di scena è un ombrello con motivi a cerchi concentrici, che qui potrebbe essere stato sottratto dal vecchio Yoichibei e usato come scudo. Ciò però non spiega perché Sadakurō usi un coltello e non una spada o perché ci sia un *tōrō* 灯篭 sullo sfondo.[17]

Infine, il *chūban* superiore dell'ultima stampa (fig. 105) mostra l'ultima scena di *Sarumawashi kadode no hitofushi* (Melodia dell'addio dell'addestratore di scimmie) in cui Yojirō l'addestratore fa danzare la sua scimmia per i due amanti, la sorella Oshun e il ricercato per omicidio Denpei in procinto di fuggire insieme. Il loro amore era osteggiato dalla povera e cieca madre di Oshun e Yojirō che temeva che i due volessero compiere un doppio suicidio, ma dopo varie vicissitudini viene convinta della profondità dei loro sentimenti e i due ottengono il permesso di sugellare la loro unione con un gesto simbolico e di scappare, senza però l'intenzione di abbandonare il piano di togliersi la vita.[18] Davanti a un paravento decorato con immagini naturali il pipistrello che interpreta uno Yojirō dalla corta barba che con una canna dà indicazioni a un piccolo pipistrello dal pesante trucco *kumadori* 隈取 che copre interamente la parte superiore del volto. Sulla sinistra Denpei tiene la mano di Oshun, che, nonostante non abbia capelli, porta sulla testa pettine e spilloni dorati. La solennità della scena che precede la tragedia è

Figura 105 - Utagawa Kuniyoshi, dalla serie *Yatsu atari dōke kōmori*, 1844-6, coppia di *chūban, nishikie*, già Londra, JapanesePrints-London.

[16] *Ibid*.
[17] Il *tōrō* è comunque utilizzato per l'effetto comico che produce nel rapporto di dimensioni con i protagonisti. Infatti, date le dimensioni ridotte dei pipistrelli, il *tōrō* risulta per loro grande quanto un edificio.
[18] Samuel L. LEITER, *Kabuki encyclopedia*…, cit. p. 38.

smorzata dal fatto che la distanza tra personaggi umani e la scimmia intrattenitrice sia annullata, poiché qui sono tutti pipistrelli. Il *chūban* inferiore invece è una parodia del secondo atto di *Misao no Hana Toba no Koizuka* (Il fiore della fedeltà, la tomba degli amanti di Toba, 1809), che ha come protagonisti i rivali Endō Musha Moritō, e Watanabe Saemon Wataru. Endō aveva ordinato a Watanabe la testa del figlio dell'imperatore Go Shirakawa e aveva iniziato a corteggiare Kesa Gosen, legata sentimentalmente a Watanabe, rivelandole che in realtà era proprio la testa di Watanabe che pianificava di ottenere e ricattandola per farsi aiutare nel suo piano. Nel frattempo Watanabe era alla ricerca di un sostituto che prendesse il posto del principe. Nel buio della notte Endō scende soddisfatto gli scalini del Jingōji portando con sé quella che crede essere la testa di Watanabe quando Watanabe stesso gli si para di fronte. I due, sbigottiti, osservano con più attenzione la testa, che si rivela essere quella di Kesa Gosen, sacrificatasi per salvare sia il marito che il principe.[19] Qui l'effetto comico è chiaro: ciò che Endō solleva con fare trionfale e Watanabe scruta dai cespugli non è la testa di Kesa Gosen, bensì una piccola zucca gialla.

La seconda serie, che come la prima è composta di tre *ōban* divisi ognuno in due *chūban*, è invece priva di titolo. Ogni *chūban* rappresenta – come indicato nei cartigli rossi contenuti tra le ali di un pipistrello dorato – un atto del celebre *Kanadehon chūshingura*, che narra la storia dei 47 rōnin. Tuttavia, i *chūban* sono solamente sei mentre gli atti dello *Chūshingura* sono undici, il che suggerisce che forse anche questa serie non è mai stata completata. Il primo *chūban* (fig. 106) mostra Momonoi Wakasanosuke che interviene in soccorso di Kaoyo Gozen, moglie di En'ya Hangan Takasada, sottraendola alle avances indesiderate del meschino Kō no Moronao. Il secondo invece

Figura 106 - Utagawa Kuniyoshi, dalla serie raffigurante scene di *Kanadehon chūshingura*, 1847, coppia di *chūban*, *nishikie*, già Londra, JapanesePrints-London.

[19] https://www.kabuki21.com/misao_no_hana_toba_no_koizuka.php. Ultimo accesso: 12/02/2023.

mostra la scena in cui Wakasanosuke rivela la volontà di uccidere Moronao al suo sottoposto Kakogawa Honzō, che con il gesto simbolico del taglio di un ramo di pino lo esorta ad agire.

L'episodio narrato nel terzo *chūban* (fig. 107) vede il corrotto sottoposto di Moronao, Sagisaka Bannai, a gambe all'aria e con le dita intrecciate in un gesto di supplica. Infatti, Hayano Kanpei, uno degli uomini di En'ya, lo aveva sorpreso a molestare la propria amante Okaru e gli si era scagliato contro con l'intento di ucciderlo. Una volta gettato Bannai a terra, però, viene fermato dalla ragazza che lo implora di riflettere, poiché ucciderlo sarebbe un atto riprovevole per sé e per il suo signore. Nel quarto *chūban* Kuniyoshi sceglie di non rappresentare una delle scene più drammatiche dell'opera, ovvero il *seppuku* 切腹 di En'ya. Infatti, nonostante il pipistrello alzi il pugnale rituale, non può essere identificato come En'ya, dal momento che non si trova in ginocchio, posizione necessaria per il suicidio rituale, e non indossa le caratteristiche vesti bianche che En'ya, nella sua saggezza, aveva deciso di indossare ancor prima che giungesse l'ordine di suicidio. È dunque più probabile che si tratti del suo fidato Yuranosuke, arrivato poco prima che il signore esali l'ultimo respiro e a cui En'ya affida il compito di uccidere Moronao e compiere la vendetta che non aveva potuto portare a termine da sé. Quella rappresentata potrebbe essere la crasi delle due ultime scene di questo atto: quando Yuranosuke riporta le ultime volontà di En'ya agli altri sottoposti e quando poi, una volta solo, sollevando il pugnale giura drammaticamente vendetta per il suo signore.

Figura 107 -Utagawa Kuniyoshi, dalla serie raffigurante scene di *Kanadehon chūshingura*, 1847, coppia di *chūban*, *nishikie*, già Londra, JapanesePrints-London.

Il primo *chūban* dell'ultimo foglio (fig. 108) riporta invece il famoso quinto atto, in cui una notte Yoichibei, il padre di Okaya, di ritorno dalla città dove aveva appena venduto la figlia a una casa da tè viene aggredito dal brigante Sadakurō che gli tende un'imboscata uscendo dal pagliaio in cui era nascosto, dopo aver sentito che il vecchio porta con sé ben 50 *ryō* 両. Yoichibei è caduto a

terra per lo spavento perdendo il cappello e il bastone da passeggio e con una mano chiede pietà a Sadakurō, che gli punta contro la spada.[20]

L'ultimo *chūban* mostra Kanpei pronto a suicidarsi. Infatti nell'atto precedente, pochi istanti dopo aver ucciso e derubato il vecchio, Sadakurō stesso viene ucciso a colpi di fucile – seppur per errore – e derubato da Kanpei, che era stato incaricato di trovare fondi per la spedizione punitiva. Quando il corpo di Yoichibei è riportato alla casa dove risiede la famiglia di Okaya, Kanpei crede di averlo ucciso e rapinato, poiché nel buio della notte non era stato in grado di riconoscere il cadavere. Nel frattempo due rappresentanti della spedizione arrivano per informarlo che la sua richiesta di partecipazione è stata respinta. Distrutto dal disonore e dai sensi di colpa, Kanpei decide di uccidersi. Solo pochi attimi prima che muoia i presenti realizzeranno che Yoichibei era morto per un colpo di spada e che i colpi di fucile sul cadavere di Sadakurō, appena ritrovato, provano che Kanpei aveva in realtà vendicato la morte del suocero. I rappresentati rimarranno colpiti dalle azioni di Kanpei e gli permetteranno di aggiungere simbolicamente il proprio nome alla lista dei partecipanti prima che spiri.

Figura 108 - Utagawa Kuniyoshi, dalla serie raffigurante scene di *Kanadehon chūshingura*, 1847, coppia di *chūban, nishikie,* già Londra, JapanesePrints-London.

Tuttavia, Kuniyoshi non fu il solo a raffigurare i pipistrelli come attori di teatro *kabuki*. Infatti, nella serie di dieci stampe non numerate formato *ōban* di Utagawa Toyoshige (noto anche come Utagawa Toyokuni II) (1777-1835) intitolata *Imayō sugata* (Figure alla moda) e pubblicata intorno

[20] Anche Tsukioka Yoshitoshi realizzò un chūban in cui due pipistrelli assumono i ruoli di Sadakurō e Yoichibei nella serie Yoshitoshi Ryakuga (Schizzi di Yoshitoshi, 1882). La versione di Yoshioshi vede i due animali realizzati con un numero molto maggiore di dettagli funzionali a una spiccata accuratezza anatomica. Sono ritratti mentre Sadakurō, che non porta con sé una spada ma solamente l'ombrello, cerca di strappare il sacchetto con il denaro dal collo di Yoichibei, che tenta con tutte le forze di resistere nonostante sia prostrato a terra e abbia lasciato cadere la propria lanterna pieghevole. Una copia di questo chūban è conservanta al Museum of Fine Arts di Boston.

al 1830[21] ogni pagina mostra una bellezza femminile intenta in attività della propria vita quotidiana accostata a pipistrelli che riproducono scene di diverse opere kabuki contenuti in un cartiglio a forma di ventaglio, forma scelta probabilmente per le ragioni etimologiche illustrate nel Capitolo quattro. Accanto a essi si trova sempre il sottotitolo *Ryūkō gyōga* (Disegni comici alla moda) seguito da un piccolo pipistrello nero e dal titolo abbreviato di un'opera kabuki. Le opere di cui viene fatta parodia sono, nell'ordine in cui compaiono in questa tesi:

1. *Sanmon*, ovvero *Sanmon gozan no kiri* (La porta del tempio e lo stemma di paulonia, 1778), nella scena del secondo atto in cui il bandito Ishikawa Goemon, intento a fumare il *kiseru* sulla veranda del *sanmon* del Nanzenji di Kyoto, scorge l'acerrimo nemico Mashiba Hisayoshi travestito da pellegrino[22] (fig. 109).
2. *Sayaate*, ovvero *Ukiyozuka hiyoku no inazuma* (Il motivo del mondo fluttuante e i fulmini coordinati, 1823), nell'ottava scena in cui Fuwa Banzaemon, che indossa un kimono con nuvole e fulmini, si batte a duello con Nagoya Sanzaburō[23] per la cortigiana Katsuragi (fig. 110).
3. *Danmari*, ovvero *Miyajima no danmari* (Danmari a Miyajima, 1842),[24] nella scena in cui la strana cortigiana Ukifune (che in realtà è il ladro Kesatarō che possiede il potere di cambiare aspetto) si batte nelle tenebre contro Shigetada e Kawatsu Saburō per un importante rotolo rubato (fig. 111).
4. *Taimen*, ovvero *Soga no taimen* (Lo scontro dei fratelli Soga, 1676), nella scena in cui i due fratelli Jirō e Gorō sono ricevuti dal ministro Kudō Saemon Suketsune, l'uomo che anni prima aveva ucciso il loro padre, e il più giovane e avventato, Gorō, non riuscendo a trattenere la rabbia di fronte all'assassino, getta a terra una tazza per il sake. Gorō indossa il caratteristico kimono con motivo a farfalle mentre Jirō quello a pivieri (fig. 112).

[21] Nessuna delle opere nella serie riporta una datazione.
[22] Questo travestimento è suggerito dal fatto che il pipistrello che interpreta Hisayoshi tiene in mano uno *hishaku* di legno o bambù.
[23] Il personaggio è solitamente rappresentato con indosso un kimono con rondini, mentre qui l'unico motivo visibile è a righe bianche. Ciò potrebbe essere dovuto alla mancanza di spazio in una figura così piccola.
[24] Quest'opera rappresenta uno dei più importanti esempi di *danmari* nel teatro kabuki e la scena sopra descritta è ragionevolmente applicabile a quanto parodiato nella stampa, perciò il fatto che sia stata portata in scena per al prima volta nel 1842 suggerisce la possibilità che la serie di Toyokuni II, da molte fonti fatta risalire intorno all'anno 1830, sia stata realizzata in realtà alcuni anni più tardi, oppure che le singole pagine siano state pubblicate ad alcuni anni di distanza una dall'altra.

Figura 109 - Utagawa Toyoshige, *Sanman*, dalla serie *Imayō sugata*, 1830, *ōban*, *nishikie*, Leiden, Rijksmuseum Volkenkunde.

Figura 110 - Utagawa Toyoshige, *Sayaate*, dalla serie *Imayō sugata*, 1830, *ōban*, *nishikie*, Tokyo, Tokyo Metropolitan Library.

Figura 111 - Utagawa Toyoshige, *Danmari*, dalla serie *Imayō sugata*, 1830, *ōban*, *nishikie*, Leiden, Rijksmuseum Volkenkunde.

Figura 112 - Utagawa Toyoshige, *Tanmen*, dalla serie *Imayō sugata*, 1830, *ōban*, *nishikie*, Leiden, Rijksmuseum Volkenkunde.

Figura 113 - Utagawa Toyoshige, *Sukeroku*, dalla serie *Imayō sugata*, 1830, *ōban*, *nishikie*, Leiden, Rijksmuseum Volkenkunde.

Figura 114 - Utagawa Toyoshige, *Nikki*, dalla serie *Imayō sugata*, 1830, *ōban*, *nishikie*, Leiden, Rijksmuseum Volkenkunde.

Figura 115 - Utagawa Toyoshige, *Kagamiyama*, dalla serie *Imayō sugata*, 1830, *ōban*, *nishikie*, Leiden, Rijksmuseum Volkenkunde.

Figura 116 - Utagawa Toyoshige, *Shibaraku*, dalla serie *Imayō sugata*, 1830, *ōban*, *nishikie*, Leiden, Rijksmuseum Volkenkunde.

Figura 117 - Utagawa Toyoshige, *Suzugamori* dalla serie *Imayō sugata*, 1830, ōban, nishikie, Leiden, Rijksmuseum Volkenkunde.

Figura 118 - Utagawa Toyoshige, *Jūdanme*, dalla serie *Imayō sugata*, 1830, *ōban*, *nishikie*, Leiden, Rijksmuseum Volkenkunde.

5. *Sukeroku*, ovvero *Sukeroku yukari no Edo zakura* (Sukeroku, i fiori di Edo, 1713), nella scena d'ingresso di Sukeroku, quando riceve tutte le attenzioni delle cortigiane intente a fumare con Ikyū che inizia ad adirarsi, come testimonia il volto completamente rosso (fig. 113).
6. *Nikki*, ovvero *Meiboku Sendai Hagi* (La successione contesa, 1777), nella scena in cui il malvagio Nikki Danjō, che con le sembianze di un ratto aveva appena rubato la lista dei cospiratori contro il clan Date, riappare con la lista arrotolata ancora in bocca dopo essere stato colpito con un ventaglio di metallo da Arajishi Otokonosue. In questo caso il nome della stampa non fa riferimento all'opera intera, a un atto o a una scena, bensì a un personaggio (fig. 114).
7. *Kagamiyama*, ovvero *Kagamiyama Kokyō no Nishikie* (Vecchie immagini-broccato del monte Kagami, 1782), nella scena in cui Ohatsu, alla ricerca di vendetta per l'ingiusto suicidio a cui era stata costretta la padrona Onoe, disonorata dopo essere stata colpita con uno zōri, attacca la responsabile, Iwafuji, nel suo giardino, e questa tenta di difendersi usando un ombrello. Da notare come, nonostante l'opera impieghi figure femminili come protagoniste, qui i pipistrelli sono più simili ai personaggi maschili che ai personaggi femminili delle altre pagine della serie (fig. 115).
8. *Shibaraku* (Aspetta un momento, 1697), nel momento in cui l'eroe Kamakura Gongorō Kagemasa annuncia il proprio ingresso in scena gridando "Shibaraku!". Indossa le caratteristiche vesti scarlatte con lo stemma della stirpe di attori Ichikawa, gli unici a ricoprire questo ruolo, mentre al fianco porta la sua leggendaria, enorme spada (fig. 116).
9. *Suzugamori*, ovvero *Ukiyozuka hiyoku no inazuma*, nella sesta scena in cui Shirai Gonpachi, ricercato per omicidio, grazie all'oscurità di una notte senza luna ha appena battuto da dei briganti che lo avevano riconosciuto per il *mon* sui suoi abiti e lo avevano attaccato per riscuotere la taglia sulla sua testa. Il valoroso Banzui Chōbei grazie alla luce della sua lanterna è riuscito a vedere la scena dalla propria portantina e, vedendo del valore nel giovane, si offre di aiutarlo (fig. 117).
10. *Jūdanme*, ovvero *Kanadehon Chūshingura*, nella scena del decimo atto in cui il mercante incaricato di gestire l'approvvigionamento di equipaggiamento per la missione dei 47 rōnin,

Amakawaya Gihei, viene sorpreso dall'arrivo di due poliziotti[25] che lo accusano di essere un complice ed esigono di dare un'occhiata al contenuto di una cassa. Gihei, per proteggere la missione, si fionda sopra al coperchio mentendo sulla natura degli oggetti al suo interno. Questo insospettisce ulteriormente i poliziotti, che minacciano di far del male a suo figlio, ma Gihei risponde di essere pronto a sacrificare la propria vita e quella del figlio per provare di essere innocente (e così proteggere il carico e la missione) (fig. 118). Di questa scena esiste anche una versione che Toyokuni II realizzò in formato *uchiwa e*, datata anch'essa intorno al 1830.[26]

Dal confronto tra la serie appena esaminata e quelle precedenti emerge un dato particolarmente significativo: la singolare anatomia del pipistrello permette un alto grado di malleabilità della sua figura nel processo di antropomorfizzazione. Infatti, osservando attentamente le precedenti serie di Kuniyoshi si nota che i suoi pipistrelli tendono a usare le ali come braccia e che la punta sia fatta equivalere a una mano mentre le zampe posteriori corrispondono alle gambe, diversamente da quanto fa Toyokuni II nella sua serie dove la "mano" tende a essere posta all'altezza del pollice mentre le punte delle ali sono spesso utilizzate come gambe.[27] Yoshiiku, invece, rimane molto più fedele alla reale anatomia del pipistrello.

5.5 Ichikawa Danjurō

Alla luce della quantità di opere che associano i pipistrelli al teatro kabuki è naturale domandarsi per quale motivo questo collegamento è tanto frequente. La risposta si trova nella famosissima genealogia di attori kabuki Ichikawa Danjurō.

Oltre al noto *kamon* 家紋, il simbolo ufficiale, composto da tre cornici quadrate concentriche chiamato *mimasu* 三枡, la linea Danjurō della famiglia Ichikawa possiede tuttora anche un *kaemon* 替紋, un simbolo non-ufficiale, chiamato *gyōyō botan* 杏葉牡丹, di forma tondeggiante e composto da una peonia sormontata da due rami curvi e convergenti di foglie di albicocca. La

[25] Che successivamente si rivelano essere membri della missione decisi a mettere Gihei alla prova.
[26] I siti della casa d'asta Christie's e della galleria Egenolf Gallery testimoniano la vendita di questa stampa *uchiwa e*, tuttavia riportano rispettivamente la descrizione "Bats as police and thief" e "A bat thief on a chest cornered by two bat policemen". Alla luce dei dati ottenuti dalla serie Imayō sugata, possiamo affermare che si tratti invece dell'atto decimo del Chūshingura.
[27] È giusto puntualizzare che si tratta solo di tendenze generali e che entrambi gli artisti hanno chiaramente dato priorità all'effetto comico ed estetico delle singole stampe rispetto alla coerenza nelle modalità di antropomorfizzazione dei pipistrelli.

peonia, in quanto fiore ricco di significati positivi, era nota anche come *fukubotan* 福牡丹, ovvero "peonia della fortuna". Durante il periodo di attività di Ichikawa Danjurō VII (1791-1859) il kanji di *fuku* 「福」, associato al secondo kanji di *kōmori*, l'omofono「蝠」, portò il pipistrello – corredato dei significati positivi visti nei capitoli precedenti – a essere assunto come simbolo del lignaggio Ichikawa Danjurō[28] e a essere utilizzato in combinazione con gli altri due per identificare immediatamente gli attori (in particolare Ichikawa Danjurō VII). Tuttavia, al contrario di *mimasu* e *gyōyō botan*, non risulta che il simbolo pipistrello sia mai stato codificato sotto forma di *mon* tradizionale.

Questo legame tra il simbolo della peonia e quello del pipistrello è evidente nel *surimono* 刷り物 realizzato intorno al 1820 da Utagawa Toyokuni (1769-1825) (fig. 119). Qui Ichikawa Danjurō VII è raffigurato nelle vesti di attore all'interno dei contorni di un rigoglioso fiore di peonia circondato da foglie verde bluastro. Al di sopra spicca la silhouette grigia di un grosso pipistrello. Non è chiaro se la colorazione sia dovuta all'uso del colore grigio o se si tratti di polvere di mica, un elemento non infrequente negli eleganti surimono, ma guardando l'immagine da vicino è possibile notare che è stato stampato in rilievo, con la tecnica chiamata *karazuri*.

Figura 119 - Utagawa Toyokuni, *Sakuragawa ren botan niban-tsugi*, 1820, *shikishiban, nishikie*, Bonhams.

Nel dittico di Utagawa Toyokuni del 1827 (fig. 120), invece, Ichikawa Danjurō VII è ritratto con un lacero paravento verde sullo sfondo. Il dittico non riporta un titolo, ma sul foglio di sinistra è indicato il nome dell'*onnagata* 女形 Iwai Kumesaburō II che interpreta il personaggio di Tsukisayo, mentre sul foglio di destra, in un cartiglio scritto in bianco su nero incollato sul paravento, si può leggere che Ichikawa Danjurō interpreta Kyo no Jirō. Insieme a questo, in un

[28]INAKUMA Fū 稲熊 ふう, *Kōmori moyō ni tai suru Edo ki no hitobito no kachikan* 蝙蝠模様に対する江戸期の人々の価値観 (Il valore attribuito al motivo a pipistrelli dalle persone in perodo Edo), Journal of Nishogakusha University Humanities Association, 73, 2004, cit., pp. 23-24.

rettangolo bianco si staglia una peonia dai petali rossi e un piccolo pipistrello nero insieme a una luna piena riempiono un ritaglio a forma di ventaglio, segno che l'attore doveva essere la star indiscussa dell'opera. Inoltre, sebbene piegato in un modo che non permette di vedere l'intero *mon*, il fazzoletto su cui è posata la pipa di Danjurō VII è decorato con un *mimasu*.

Figura 120 - Utagawa Toyokuni, *Bandai haru gosetus Sōga*, 1827, dittico di *ōban*, *nishikie*, Kusatsu, Ritsumeikan University.

Figura 121 - Utagawa Kunisada, *Ichikawa Danjurō VII, Tōsei Rokkasen*, 1834, *uchiwae*, *nishikie*, Lyon Collection.

L'*uchiwae* 団扇絵 di fig. 121, realizzato nel 1834 da Utagawa Kunisada per la serie *Tōsei Rokkasen* (Sei fiori moderni scelti), mostra Ichikawa Danjurō VII intento a struccarsi dopo una performance. Il caratteristico *mimasu* è visibile non solo sulla veste dell'attore ma anche sullo specchio laccato in primo piano, la cui ricca decorazione è completata da peonie e viticci. Lo sfondo è diviso in tre sezioni simmetriche dove le campiture esterne presentano entrambe un fondo blu che sfuma in grigio scuro mettendo in risalto degli eleganti tondi floreali, anch'essi a peonie, mentre la sezione centrale sui toni del rosso, nonostante a prima vista sembri un paesaggio montano, è in realtà composta dai simboli dell'attore: la vegetazione è ricreata da fiori di peonia, mentre le nuvole, se viste da vicino, si rivelano essere dei piccoli pipistrelli stilizzati.

Figura 122 - Utagawa Kuniyoshi, *Ichikawa Danjūrō VII come Gantetsubō*, 1831, foglio sinistro di trittico di *ōban, nishikie*, Tokyo, Waseda University.

Non solo gli oggetti ma anche gli abiti di Ichikawa Danjurō VII davano sfoggio dei simboli della famiglia, perciò anche il pipistrello, sebbene non con la medesima frequenza di peonie e *mimasu*, appare come motivo sulle vesti dell'attore nelle stampe ukiyoe. Un esempio è il foglio sinistro del trittico di Utagawa Kuniyoshi raffigurante una scena dell'opera *Iro misao kuruwa bunshō* (Componimento sui colori della fedeltà nel quartiere di piacere, 1831)[29] realizzato nel 1831 (fig. 122). Qui Ichikawa Danjurō VII interpreta il finto asceta Gantetsu, seduto a terra con lo sguardo rivolto verso destra, dove nel trittico completo la spietata Dote no Oroku si scopre il petto. L'attore indossa un soprabito nero intenso e una veste color ruggine decorata con figure di dettagliati pipistrelli in sfumature di azzurro e bianco in un motivo che alterna pipistrelli di fronte e di schiena.

[29] http://www.kuniyoshiproject.com/Actor%20triptychs%201831.htm. Ultimo accesso: 12/02/2023.

5.6 Vestiario

In periodo Edo quella per il teatro *kabuki* era una passione propria di ogni strato sociale. Grazie all'attenzione che di conseguenza era rivolta agli attori, specialmente ai più famosi e appartenenti alle famiglie più importanti, questi passarono dall'essere semplici intrattenitori a veri e propri idoli culturali, capaci di lanciare nuove tendenze con una sola apparizione pubblica. Secondo Inakuma Fū, la passione delle donne per il kabuki era tale che ogniqualvolta il loro attore preferito sfoggiava sulla scena abiti decorati con nuovo motivo, questo veniva riprodotto e il suo uso si espandeva immediatamente a macchia d'olio. Questa tendenza non passò inosservata a lungo allo stesso mondo del teatro, al punto che gli attori iniziarono a studiare combinazioni personali di motivi e colori e che a inizio stagione insieme agli spettacoli e ai ruoli venivano annunciati anche i nuovi abiti.[30] Per questo motivo, data l'enorme popolarità di Ichikawa Danjurō VII, non c'è da stupirsi che il motivo a pipistrelli abbia rapidamente preso piede anche tra il pubblico femminile e che, dunque, le *bijinga* 美人画 in cui i soggetti indossano fantasiosi e colorati pattern a pipistrello siano molte. La stampa di fig. 123, quarto foglio della serie *Kaiko yashinai gusa* (Erbe che nutrono i bachi da seta, 1811-1848) mostra due graziose lavoratrici coinvolte nella produzione della seta. Le due donne sono occupate a spostare dei bassi vassoi contenenti verdi foglie di gelso su cui sono adagiate decine di piccoli bachi da seta bianchi, ma questa occupazione non impedisce loro di indossare motivi alla moda che, anzi, figurano non sui vestiti bensì sulla traversa (per la donna sulla destra) e sul fazzoletto da lavoro (sulla sinistra). Su entrambi i tessuti si ripetono i medesimi pipistrelli stilizzati simili a piccoli ragni, così come il popolare motivo *misuji* 三筋, ovvero gruppi di tre linee, prima bianchi su fondo blu scuro poi su fondo verde pallido. In quest'ultimo caso, tra le

Figura 123 - Keisai Eisen, dalla serie *Kaiko yashinai gusa*, 1811-48, *ōban*, *nishikie*, Leiden, Rijksmuseum Volkenkunde.

[30] INAKUMA Fū, *Kōmori moyō ni tai suru…*, cit., pp. 20-23.

pieghe della bandana si scorgono anche due piccoli ideogrammi. Nonostante i loro lineamenti delicati e gli abiti variopinti, le protagoniste non sono le classiche *bijin*, ovvero bellezze eteree modellate su (o direttamente raffiguranti) note cortigiane dell'epoca, ma donne comuni che svolgevano un mestiere che richiedeva una certa pragmaticità nel vestiario, come testimonia la figura di sinistra che oltre a raccogliere i capelli in un fazzoletto molto più pratico dei *kanzashi* della collega, indossa anche un *tasuki* 襷 rosso vivo per raccogliere le maniche del kimono e facilitare il lavoro manuale.

Similmente, il surimono di fig. 124 ritrae due eleganti dame vestite con diversi strati di kimono riccamente decorati che incontrano su di un ponte una donna di umili origini con in mano un cesto pieno di germogli di felce. [31] Quest'ultima, a piedi scalzi, indossa un fazzoletto a pipistrelli e *misuji* simile a quello della stampa precedente ma con motivo blu su fondo bianco e un *obi* verde pallido con pipistrelli neri. Ciò che però rende questo surimono molto interessante è che anche la dama che regge il bambù a cui sono appesi una maschera Okame, una lanterna e un *tanzaku* 短冊 rosso indossa un *obi* decorato con un motivo a pipistrelli, che in questo caso sono più dettagliati e di colore bianco su fondo rosso mentre si sovrappongono a *misuji* neri. Queste stampe diventano così preziose dimostrazioni di come il motivo a pipistrello non fosse appannaggio esclusivo di una categoria o degli strati sociali più elevati, ma fosse egualmente diffuso anche tra i lavoratori.

Figura 124 - Keisai Eisen, *Immagine elegante di belle donne*, 1811-1848, *shikishiban*, *nishikie*, Leiden, Rijksmuseum Volkenkunde.

Osservare le stampe di Eisen aiuta inoltre a comprendere non soltanto chi indossasse i motivi a pipistrello, ma anche in che modo questi motivi venivano indossati. Infatti, considerando 54

[31] https://hdl.handle.net/20.500.11840/715677. Ultimo accesso: 12/02/2023.

stampe di Eisen raffiguranti *bijin* con indosso elementi di vestiario in cui è presente almeno un pipistrello,[32] si nota che la posizione più popolare per la decorazione a pipistrelli è sull'*obi*, testimoniata in circa il 37% delle stampe. Questa è poi seguita dalla zona inferiore del kimono con il 27,7% dei casi, dalla lunghezza totale del kimono con il 18,5%, dagli strati inferiori con il 9,2% e da altre casistiche nel 7,4%.[33]

Un'ulteriore testimonianza di questo fenomeno si trova nel gran numero di stencil per tessuti sopravvissuti fino ad oggi che riproducono la figura del pipistrello. Questi fragili stencil in carta di gelso trattata con succo di caco prendono il nome di *katagami* 型紙 e rappresentano vere e proprie opere d'arte di ammirabile complessità, molto apprezzate durante il periodo d'oro del giapponismo e per questo presenti in diverse collezioni non solo in Giappone ma anche in America e in Europa. Una delle più grandi collezioni di *katagami* al di fuori del Giappone si trova al Museo delle arti applicate di Vienna, che possiede circa cinquanta pezzi in cui figurano dei pipistrelli. Le modalità di rappresentazione sono innumerevoli, limitate solamente dalla fantasia dei loro autori. Alcune contengono anche ulteriori riferimenti agli Ichikawa Danjurō principalmente sotto forma di peonia o *mimasu*, mentre altre associano il pipistrello ad altri simboli positivi come la zucca a fiasco (fig. 125), oppure ritraggono semplicemente pipistrelli in varie pose naturali (fig- 126). Anche il Museo d'Arte Orientale "E. Chiossone" di Genova possiede alcuni *katagami* di questo tipo, come quelli in figg. 127-128 che giocano con l'accostamento tra pipistrelli e forme geometriche o quello di fig. 129 che insieme a queste impiega anche motivi fitomorfi.

Figura 125 - Anonimo, *Katagami con pipistrelli e zucche a fiasco*, XIX secolo, *shibugami*, Vienna, Museum für angewandte Kunst.

[32] Provenienti principalmente dal Victoria and Albert Museum di Londra, dal Museum of Fine Arts di Boston e dal Rijksmuseum Volkenkunde di Lieden e dai cataloghi del collezionista e mercante d'arte Israel Goldman.
[33] In alcuni casi i pipistrelli compaiono su più zone all'interno della stessa stampa.

Figura 126 - Anonimo, *Katagami con pipistrelli*, XIX secolo, *shibugami*, Vienna, Museum für angewandte Kunst.

Figura 127 - Anonimo, *Katagami con pipistrelli, forme geometriche e linee*, XIX secolo, *shibugami*, Genova, Museo d'Arte Orientale "E. Chiossone".

Figura 128 - Anonimo, *Katagami con pipistrelli e linee*, XIX secolo, *shibugami*, Genova, Museo d'Arte Orientale "E. Chiossone".

Figura 129 - Anonimo, *Katagami con pipistrelli, forme geomertiche e linee*, XIX secolo, *shibugami*, Genova, Museo d'Arte Orientale "E. Chiossone".

La moda dei pipistrelli non fu però limitata al solo tardo periodo Edo. Infatti, nonostante i motivi a pipistrello abbiano conosciuto il loro massimo splendore tra il 1801 e il 1867,[34] ci sono prove che circolassero ancora tra la fine del periodo Meiji e l'inizio del periodo Taishō. Una di queste è il *kuchie* 口絵 realizzato nel 1912 da Kaburaki Kiyotaka (1878-1972) per una storia contenuta nella popolare rivista letteraria *Bungei Kurabu* (Club Letterario) (fig. 130).[35] La stampa mostra una giovane donna dalla pelle diafana intenta a guardare con fare pensoso attraverso delle canne di bambù, il morbido *nihongami* 日本髪 in cui sono raccolti i capelli e il ventaglio *uchiwa* stretto in mano suggeriscono il caldo di una giornata estiva. Il suo *kosode* azzurro cielo è punteggiato di pipistrelli in gradazioni di blu alternati a contorni di pipistrelli bianchi che nelle pieghe del tessuto prendono le sembianze di nuvole leggere.

Figura 130 - Kaburaki Kiyotaka, *Terme nel pomeriggio*, 1912, *nishikie*, Cleveland, Cleveland Museum of Art.

5.7 Cortigiane

Come affermato in precedenza, gli attori ebbero un ruolo fondamentale nella diffusione delle trame a pipistrello, tuttavia non furono i soli fautori di questo successo. Il pipistrello è un animale dalla natura fortemente ambigua, che è contemporaneamente sia uccello sia *kemono*, senza però essere davvero nessuno dei due, proprio come le cortigiane dei quartieri di piacere che si accompagnavano ora a questo ora a quel cliente, diventando per ognuno una persona diversa. Inoltre, proprio come i pipistrelli anche loro passavano il giorno nel silenzio lontano da occhi indiscreti e uscivano soltanto al calar del sole.[36]

L'associazione tra cortigiane e pipistrelli è immediatamente visibile nella serie di cinque stampe *Seirō bijin awase* (Confronto di bellezze dei quartieri di piacere, 1826 circa) (figg. 131-135), in

[34] INAKUMA Fū, *Kōmori moyō ni tai suru…*, cit., p. 19.
[35] https://www.clevelandart.org/art/2020.81#. Ultimo accesso: 12/02/2023.
[36] INAKUMA Fū, *Kōmori moyō ni tai suru…*, cit., p. 25.

ognuna delle quali Utagawa Kunisada raffigura una delle più importanti intrattenitrici di cinque diverse case da tè accompagnate da una *kamurō* 禿. Queste bellezze, il cui nome e luogo di lavoro sono pubblicizzati nella parte superiore del foglio, sono avvolte da numerosi strati di ricchissimi broccati che rappresentano una dimostrazione di virtuosismo da parte dell'autore e forse ancor più dell'intagliatore e dello stampatore, capaci non solo di coprire ogni centimetro delle vesti di motivi complessi e dai dettagli estremamente minuti ma di coronare il tutto con un'esplosione di colori applicati con precisione più che millimetrica. Curiosamente, sotto al nome in *kanji* delle cortigiane sono riportati con caratteri più piccoli e in *hiragana* non uno ma due nomi di *kamurō*, rappresentate però nell'immagine da una sola ragazzina le cui vesti riprendono molto fedelmente quelle della rispettiva maestra, ma con copricapi e *kanzashi* che esplicitano il loro status di apprendiste. Lo sfondo rimane neutro per la maggior parte del foglio, forse per far risaltare gli abiti, ma appena sopra le teste delle *bijin* coronate di grossi *kanzashi* e *kushi* 櫛 sfuma rapidamente verso un blu intenso che ricorda l'avanzare del crepuscolo nel cielo estivo. Delle semplici sagome di pipistrello – molto simili ma diverse l'una dall'altra – animano questa sezione. È interessante notare come il numero di pipistrelli non sia lo stesso per ogni stampa. Nonostante la serie sia composta da cinque stampe e ciò porti a concludere che questo possa essere un riferimento al legame simbolico tra il pipistrello e il numero cinque già esplorato nei capitoli precedenti, questa ipotesi è messa in discussione dalla decisione di Kunisada di inserire sei pipistrelli in due di queste stampe, in contrasto con i cinque presenti nelle restanti tre. Non è chiaro il motivo di questa scelta, specialmente in una serie le cui componenti comunque vantano una notevole coerenza stilistica. Inoltre, mentre ogni altro pipistrello è raffigurato come semplice silhouette, un singolo esemplare in fig. 131 sfoggia dei peculiari lineamenti.

Figura 131 - Utagawa Kunisada, *Kado Tamaya no Komurasaki, dalla serie Seirō bijin awase*, 1826, *nagaban*, *nishikie*, Boston, Museum of Fine Arts.

Figura 132 - Utagawa Kunisada, *Ōgiya no Hanaōgi, dalla serie Seirō bijin awase*, 1826, *nagaban, nishikie*, Boston, Museum of Fine Arts

Figura 133 - Utagawa Kunisada, *Matsubaya no Yasōi, dalla serie Seirō bijin awase*, 1826, *nagaban, nishikie*, Boston, Museum of Fine Arts

Figura 134 - Utagawa Kunisada, *Ebiya no Ōi, dalla serie Seirō bijin awase*, 1826, *nagaban, nishikie*, Boston, Museum of Fine Arts.

Figura 135 - Utagawa Kunisada, T*amaya no Hanamurasaki, dalla serie Seirō bijin awase*, 1826, *nagaban, nishikie*, Boston, Museum of Fine Arts.

La ragazza in fig. 136 è opera di Katsukawa Shunsen[37] (1762-1830 ca.) fa parte di una serie di tre stampe raffiguranti *bijin* associate ognuna a uno dei tre componenti di un motivo molto popolare tra gli artisti giapponesi noto come *setsugekka* 雪月花, che, come dice il nome, sono la neve, la luna e i fiori.[38] Secondo la tradizione, la pratica di accostare questi tre elementi verrebbe da un componimento di Bái Jūyì (722-846), grande poeta della dinastia Tang, mentre la prima attestazione letteraria in Giappone si trova nel *Makura no sōshi* (Note del guanciale, 1002) di Sei Shōnagon (966 ca.–1025 ca.).[39] La bellezza di questo foglio è accostata ai fiori, come indica il titolo della stampa, che come quello delle altre due è scritto in caratteri antichi all'interno di un cartiglio che sembra simulare uno squarcio nero nel foglio. Dietro di lei una corda sorregge un tendaggio bianco decorato con un unico grande motivo tondeggiante formato dalla testa e dalle ali piegate in avanti di uno stilizzato pipistrello blu. Potrebbe trattarsi di un telo utilizzato in periodo Edo per dividere gli spazi e garantire un po' di privacy a chi si trovava a celebrare lo *hanami* 花見 con un picnic all'aria aperta,[40] come suggeriscono gli alberi carichi di fiori bianchi e rosa. Significativa è la decorazione del kimono della protagonista, che riporta il kanji *ju* 壽 (*shòu* in cinese) in rosso e in nero. Questo carattere ha il significato di "(augurio di) lunga vita", ed è assai comune nell'arte cinese, dove spesso è accompagnato da pipistrelli per veicolare il significato di *wànshòu wànfú* 万寿万福, ovvero "infinita (o infiniti auguri di) longevità e buona sorte".[41] Inoltre, è interessante notare come Shunsen abbia aggiunto alla sua firma un piccolo pipistrello rosso molto simile a quello del telo che circonda con le ali il kanji 春, il primo del suo nome.

Figura 136 - Katsukawa Shunsen, *Hana*, 1806-1830, *ōban*, *nishikie*, Chicago, Art Institute of Chicago.

[37] Noto anche come Katsukawa Shunko II.
[38] Da scambio privato con la dott.ssa Aurora Canepari, direttrice del Museo d'Arte Orientale "E. Chiossone".
[39] https://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/s/setsugekka.htm. Ultimo accesso 12/02/2023.
[40] Per altre testimonianza di questo uso si vedano il trittico di Kitagawa Utamaro *Taiko gosai rakuto yukan no zu*, 1803-1804 al Museo d'Arte Orientale "E. Chiossone" e le pagine di *ehon* di Katsukawa Shuntei (1770-1820) al Rijksmuseum (http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.346014).
[41] BJAALAND WELCH, *Chinese Art*…, cit., p. 537.

Tuttavia, le cortigiane non soltanto incarnarono appieno l'immagine del pipistrello aggiungendovi un nuovo fascino e nuovi significati, ma come gli attori furono anche promotrici della sua diffusione nella moda in quanto note icone di stile. Molte cortigiane con indosso ricchi e raffinati abiti con motivi a pipistrello sono state immortalate da Keisai Eisen, autore noto per essere stato estremamente prolifico nel campo delle *bijinga*.

La donna nella stampa intitolata *Ki ga karusō, Ryōgokubashi* (Sembra allegra, ponte Ryōgoku) (fig. 137) ha molti attributi che suggeriscono si tratti di una cortigiana: gli ornati spilloni *kanzashi* che tengono insieme la sua acconciatura, il labbro color verde ottenuto grazie all'applicazione di *sasairo beni*,[42] lo *shamisen* 三味線 che sta accordando, i fogli ripiegati che questo tiene fermi e, come visto prima, i pipistrelli bianchi su fondo blu del suo *kosode* 小袖. Pur essendo ritratta in posa i movimenti delle sue mani e le ciocche di capelli che sfuggono alla costrizione dell'acconciatura *nihongami* sul lato del viso e sulla nuca donano all'immagine una relativa naturalezza. Sull'*emakimono* 絵巻物 aperto sopra di lei è raffigurata una veduta di un tratto piuttosto affollato del fiume Sumida in corrispondenza del ponte Ryōgoku, situato presso l'omonimo quartiere. Questa stampa fa parte di una serie intitolata *Imayō bijin jūnikei* (Le dodici scene delle beltà moderne) e prodotta tra il 1822 e il 1823,[43] dove in ogni foglio delle belle donne sono accostate a un luogo celebre del Giappone. In questo modo, Eisen unisce il genere delle *bijinga* a quello dei *mieshōe* 名所絵, accostamento che risulta in

Figura 137 - Keisai Eisen, *Ki ga karusō, Ryōgokubashi dalla serie Imayō bijin jūnikei*, 1822-23, *ōban*, *nishikie*, New York, Scholten Japanese Art.

[42] Il *sasairo beni* è un tipo di rossetto a base di cartamo che se stratificato cambia colore da rosso a verde iridescente.
[43] https://collections.vam.ac.uk/item/O413490/cheerful-looking-ryogoku-bridge-woodblock-print-keisai-eisen/. Ultimo accesso: 12/02/2023.

immagini appartenenti alla categoria delle *mitatee* 見立て絵.[44] Tra i fogli che compongono la serie, che dato il titolo dovevano essere dodici in totale,[45] questo non è il solo in cui la protagonista sfoggia un motivo a pipistrelli, a dimostrazione di quanto questi fossero all'ultima moda in quegli anni. Il secondo foglio (fig. 138) mostra una bellezza dalle braccia conserte con gli occhi fissi verso il basso, su di un punto al di fuori del foglio, come se fosse immersa nei propri pensieri. Non a caso, infatti, la stampa si intitola *Shinkisō, Atagoyama* (Sembra giù, monte Atago). Come se si stesse stringendo per darsi conforto, le sue mani sono entrambe infilate sotto la veste più esterna, dove il *tomoeri* nero contrasta con i pipistrelli rosa salmone che affollano le maniche viola pallido.

Figura 138 - Keisai Eisen, *Shinkisō, Atagoyama dalla serie Imayō bijin jūnikei*, 1822-23, *ōban*, *nishikie*, Venezia, Museo d'Arte Orientale.

La cortigiana in fig. 139, anch'essa con in mano uno *shamisen*, è ritratta mentre si gira ad ascoltare delle parole bisbigliatele da una collega. Dall'acconciatura complessa sorretta però da *kanzashi* dalla fattura sobria, possiamo dedurre che si tratta di una cortigiana piuttosto affermata e importante, mentre gli ornamenti floreali tra i capelli della ragazza alle sue spalle la identificano come una *maiko* 舞子. Davanti alla protagonista è posato un libro dalla rilegatura rossa, mentre sulla sinistra si scorge parte di un pregevole kimono decorato con imponenti bambù bianchi su fondo nero. La donna indossa una sottoveste rossa a punti bianchi che, insieme all'*obi* rossa a fiori viola e linee gialle, contrasta elegantemente con la veste bianco sporco a nuvole grigie e pipistrelli neri e dorati che risaltano così in modo particolare diventando co-protagonisti della scena. Oltre alla pettinatura complessa, anche queste ricche vesti denotano il suo status elevato Questa è parte

[44] https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500275588. Ultimo accesso: 12/02/2023.
[45] Per questa tesi sono stati identificati dieci dei dodici fogli che plausibilmente componevano la serie. Due di questi sono conservati al Museo d'Arte Orientale di Venezia, tre al Museo Edo-Tokyo una al Victora and Albert Museum e quattro in diverse case d'asta.

di una serie di dodici stampe del 1823 intitolata *Kuruwa no shikishi, Yoshiwara yōji* (Quattro stagioni nel quartiere di piacere, eventi a Yoshiwara) e il testo identifica la ragazza come Hanaōgi della casa da tè Ōgiya, nome che molto probabilmente veniva passato alla cortigiana più importante della casa di generazione in generazione, poiché stampe raffiguranti "Hanaōgi della casa da tè Ōgiya" sono attestate anche molti anni prima, come quella realizzata da Chōbunsai Eishi (1756-1829) nel 1794 per la serie *Seirō bijin rokkasen* (Bellezze del quartiere di piacere come i sei fiori immortali): date la breve durata del periodo d'oro di una cortigiana e le loro ridotte aspettative di vita, risulta difficile credere che si tratti della stessa Hanaōgi.[46]

Figura 139 - Keisai Eisen*, Ōgiya no Hanaōgi, dalla serie Kuruwa no shikishi, Yoshiwara yōji,* 1822-23*, ōban, nishikie,* Londra, Victoria and Albert Museum.

[46] Per esempi di dipinti raffiguranti *bijin* che presentano motivi a pipistrelli sui propri abiti si faccia riferimento a due opere di Teisai Hokuba (1771-1844), ovvero il *kakejiku* del 1830-1844 *Mizuchaya no nibijin zu*, in cui una ragazza veste un kimono marrone con linee diagonali e pipistrelli bianchi e blu, e il *kakejiku* orizzontale del 1830-1844 *Mitate chikurin no shichi kenjin zu*, in cui una delle sette donne parodia dei Sette filosofi delle foresta di bambù indossa un kimono azzurro con pipistrelli blu in volo.

5.8 Kōmori Yasu

Le vesti di attori e belle donne non sono però le uniche superfici decorate con pipistrelli. Chi si trovasse a sfogliare stampe raffiguranti scene di famosi spettacoli kabuki, potrebbe imbattersi nell'immagine di un losco figuro con una guancia quasi interamente coperta dal tatuaggio di un grosso pipistrello nero. Si tratta di un personaggio chiamato Kōmori Yasu che appare in *Yowa Nasake Ukina no Yokogushi* (与話情浮名横櫛, *Un pettine di traverso in una storia d'amore chiacchierata*), più conosciuto però con il titolo di *Kirare Yosa* (*Yosa lo sfregiato*).[47] Questo spettacolo, che debuttò al Nakamuraza nel 1853, narra la storia di Yosaburō, figlio adottivo di un ricco mercante, che un giorno sulla spiaggia di Kisarazu scorge la bella Otomi e se ne innamora all'istante. Purtroppo Otomi, che in passato aveva lavorato come geisha, ora è una delle amanti del capo di un'importante gang locale, Akama Gozaemon, perciò i due sono costretti a vedersi di nascosto nella sua villa quando questi è altrove. Tuttavia, Gozaemon fa ritorno a casa prima del previsto e i due amanti sono scoperti. Mentre Otomi riesce a fuggire Yosaburō viene catturato e Gozaemon ordina ai propri sgherri di sfregiarlo a colpi di spada su tutto il corpo senza però ucciderlo, di legarlo e gettarlo in mare. Otomi, rincorsa fin sopra a una scogliera e messa all'angolo da uno degli uomini di Gozaemon viene informata della sorte di Yosaburō e per la disperazione decide di togliersi la vita gettandosi in mare a sua volta. Viene trovata e portata in salvo da Tazaemon, direttore della Izumiya, che la riconosce come la sorella che non vedeva da molti anni. In virtù di questo legame, che però decide di non rivelarle, Tazaemon la porta con sé e fa in modo che possa vivere una vita agiata. Tre anni più tardi, alla residenza di Tazaemon si presentano due poco di buono con l'obiettivo di estorcere denaro. Si tratta del delinquente Kōmori Yasu e del suo nuovo socio dal volto nascosto da un fazzoletto, nient'altri che Yosaburō. Infatti, anche Yosaburō era riuscito a sfuggire alla morte per miracolo, ma

Figura 140 - Morikawa Chikashige, *Nakamura Nakazō come Kōmori Yasu*, 1882, *ōban*, *nisihikie*, Tokyo, Tokyo Metropolitan Library.

[47] L'opera era originariamente composta da nove atti e tredici scene, ma a essere portate in scena sono in genere solo le tre scene più note il cui contenuto è qui riportato.

dopo essere stato diseredato dalla famiglia adottiva si era dato al crimine e a causa delle cicatrici che gli segnavano il volto era conosciuto nell'ambiente come Kirare Yosa. Kōmori Yasu inizia a importunare Otomi che per liberarsi dei due delinquenti offre loro del denaro. Kōmori Yasu accetta, ma è fermato da Yosaburō, furioso perché crede che Otomi l'abbia dimenticato e sia diventata amante di un uomo ricco. Rivela così il proprio volto e rifiuta di andarsene, procedendo a redarguirla per il suo comportamento, nonostante lei cerchi di spiegare che Tazaemon non l'ha mai toccata. Quest'ultimo entra in scena e chiede a Otomi chi sia l'uomo che le sta parlando, ma lei mente dicendo che si tratta di suo fratello. Tazaemon sa che ciò che gli sta raccontando è falso e decide di raccontare la verità sul loro legame.[48]

Figura 141 - Yamamura Kōka, *Onoe Matsusuke IV come Kōmori Yasu*, 1919, *ōban, nishikie*, Washington D.C., Smithsonian National Museum of Asian Art.

L'opera ebbe un certo successo e diversi attori presero i panni dei suoi personaggi. In particolare, il ruolo di Kōmori Yasu fu ricoperto per primo da Nakamura Nakazō III, noto anche come Nakamura Tsurizō[49] (1809-1866), con un successo tale che l'attore continuò a portare in scena il personaggio per buona parte della propria vita[50] (fig. 140), seguito da una serie di performances molto popolari di Onoe Matsusuke IV (1843-1928) (fig. 141).[51]

Il dittico di fig. 142 fa parte della serie *Shinsen azuma nishiki-e* (Nuova Selezione di Immagini Broccato d'Oriente, 1885-6) di Yoshitoshi e vede come protagonisti in primo piano Kōmori Yasu e Yosaburō, nel momento in cui si preparano a entrare nella Izumiya. Kōmori Yasu ha le gambe scoperte fino alla coscia e si stringe in un *haori* 羽織 a quadri neri e gialli che copre torso e braccia. È ritratto mentre indica Yosaburō, probabilmente nel momento in cui gli sta spiegando il piano per estorcere soldi a Otomi ed è appositamente presentato con un volto dai tratti poco piacevoli in

[48] Samuel L LEITER., *Kabuki encyclopedia…*, cit. p. 439.
[49] https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG146204. Ultimo accesso: 12/02/2023.
[50] Samuel L LEITER., *Kabuki encyclopedia…*, cit. p. 258.
[51] *Ibid*, cit., p. 296.

Figura 142 - Tsukioka Yoshitoshi, *Yori Ōtomi Yosaburō*, dalla serie *Shinsen Azuma Nishikie*, 1885, dittico di *ōban*, *nishikie*, Philadelphia, Piladelphia Museum of Art.

modo che rispecchino il suo carattere meschino, con guance grassocce e una bocca particolarmente larga, e il tatuaggio del pipistrello che fa capolino dall'ombra della barba. Yosaburō ha un lungo *kosode* azzurro in cui nasconde le braccia e le mani e un fazzoletto che copre le cicatrici sulle guance e sulla fronte, ma che non riesce a occultare quelle che segnano il collo e il petto. Le assi di legno dell'edificio sono illuminate dalla pallida luce della luna piena al centro del foglio sinistro, circondata dal cielo nero e da nuvole verde-azzurro che annullano lo spazio coprendo entrambi cielo e terra e lasciando soltanto la prospettiva come strumento per capire la relazione spaziale di persone e oggetti. Dietro ai due malviventi passano due coppie, due donne con *shamisen* e una donna composta che si accompagna a un uomo con in mano una lanterna e in spalla una trave di legno. Questi personaggi indossano tutti dei *geta*, al contrario dei due protagonisti che invece indossano dei più semplici *zōri* in paglia, segno che le loro avventure criminali probabilmente non fruttano quanto vorrebbero. Un cane bianco e nero dorme acciambellato ai piedi di una tinozza sormontata da un cartello che legge "Gen'yadana", nome un tempo dato alla zona di Nihonbashi dove la vicenda è ambientata nonché alla scena più famosa di *Kirare Yosa*.[52] Curiosamente, però, il toponimo e il titolo nell'opera sono scritti con i kanji 「源氏店」.

[52] Per questo motivo l'opera stessa è talvolta chiamata con il nome di Gen'yadana.

5.9 Mostri

Nonostante i significati positivi associati al pipistrello siano molti, ciò non toglie che vi sia stato attribuito anche un aspetto mostruoso. Infatti, anche se si tratta di un animale innocuo per l'uomo, in quanto animale notturno è naturale che vi venissero proiettate le paure legate ai pericoli del buio e all'incertezza dell'oscurità.

Ne è un esempio la stampa di Kuniyoshi di fig. 143 che vede l'eroe Miyamoto Musashi impegnato a combattere contro un pipistrello gigantesco. La lotta concitata è in realtà coreografata alla perfezione dall'artista, che utilizza la spada sguainata, le ali del pipistrello e le ricche vesti di Musashi per creare al centro del foglio un movimento circolare che dona grande dinamismo all'immagine insieme alle tre diagonali parallele descritte dallo sperone roccioso in secondo piano, dalle colline verdi sullo sfondo e dal ruscello in primo piano. Musashi è riuscito a intrappolare il pipistrello gigante sotto il proprio corpo e si prepara a infliggere il colpo di grazia con la spada puntata alla testa del mostro, le cui ali somigliano solo a una prima occhiata a quelle di un vero pipistrello, ma che a una più attenta osservazione non rispondono neanche lontanamente all'anatomia di quelle dei reali chirotteri. Anche ignorandone le dimensioni inverosimili, la membrana delle ali non mostra segni che indichino la presenza delle ossa delle cinque dita, il che rende le ali più simili a due teli di pelle rugosa e lucida. Invece, sembra che le ossa si trovino sul bordo delle ali, in cui spuntano uncini neri laddove dovrebbe finire l'ultima falange delle dita, nonostante nei pipistrelli l'unico dito uncinato sia il pollice. Inoltre, si possono contare ben sei uncini sull'ala che Musashi tiene intrappolata sotto al proprio piede. Anche davanti a una sconfitta imminente il pipistrello gigante cerca di resistere afferrando con questi uncini la spada, il braccio e la caviglia dell'eroe, ma gli

Figura 143 - Utagawa Kuniyoshi, *Miyamoto Musashi*, dalla serie Stampe di guerrieri pubblicate da Kawaguchiya, 1826-1827, *ōban, nishikie*.

occhi gialli sgranati e le fauci spalancate in un grido silenzioso tradiscono il terrore che l'animale sta provando di fronte alla propria imminente decapitazione.

Il cartiglio giallo informa l'osservatore che la scena si svolge tra i monti della provincia di Tanba e definisce il mostro che Musashi si trova ad affrontare un "antico *nobusuma*". Con la parola *nobusuma* 野衾 si indica un particolare *yōkai* 妖怪 che appare nel terzo volume dell'album *Konjaku gazu zoku hyakki* (Cento demoni del presente e del passato illustrati, 1779) (fig. 144). Secondo il suo autore, Toriyama Sekien (1712-1788):

> The Nobusama [sic!] is essentially a flying squirrel. Its shape resembles a bat, covered in fur and with webbed wings.
>
> Its four limbs are short and its claws long. It eats nuts, and also fire.[53]

Figura 144 - Toriyama Sekien, *Nobusuma*, da *Konjaku gazu zoku hyakki* vol.3, 1779, *sumizuri*, Washington D.C., Smithsonian National Museum of Asian Art.

Figura 145 - Nagaoka Tamon, *Shokoku yōkai zukan*, XVIII secolo, inchiostro e colore su carta, Kyoto, International Research Center for Japanese Studies.

mentre Nagaoka Tamon (?-?) nell'*emakimono Shokoku yōkai zukan* (Rotolo illustrato degli yōkai di varie provincie) realizzato intorno alla metà del periodo Edo lo descrive come un mostro dalla forma a pipistrello di colore nero e grande come un gatto, ma dall'apertura alare di circa quattro *shaku* 尺. Apparentemente senza ossa, ma con un tendine che attraversa la lunghezza della schiena, avrebbe l'abitudine di succhiare il sangue delle sue vittime (fig. 145).[54]

[53] YODA Hiroko, Matt ALT, Japandemonium Illustrated: The Yokai Encyclopedias of Toriyama Sekien, Mineola, Dover Pubblications, 2016, cit., p.137. Traduzione inglese del testo di Toriyama Sekien.
[54] https://www.nichibun.ac.jp/cgi-bin/YoukaiGazou/card.cgi?identifier=U426_nichibunken_0448_0001_0000. Ultimo accesso: 12/02/2023.

Kuniyoshi rivisitò il tema dello scontro tra Musashi e il *nobusuma* anche nel 1852 con la stampa numero 48[55] della serie *Kisokaidō rokujoku tsugi no uchi* (Le sessantanove stazioni di posta del Kisokaidō) (fig. 146), [56] in cui Miyamoto Musashi viene attaccato dal pipistrello gigante mentre attraversa un crepaccio a bordo di una funicolare realizzata con corde e rami intrecciati. In alto a sinistra si trova una veduta della stazione di Musa, la sessantaseiesima del percorso verso Kyoto. Il motivo per cui Kuniyoshi scelse questa scena per la stazione di Musa nonostante abbia precedentemente specificato Tamba come ambientazione della vicenda non è chiaro, ma potrebbe derivare semplicemente dall'assonanza tra il nome della stazione e quello dell'eroe. Qui il *nobusuma* è raffigurato in modo molto diverso dal precedente. Non solo in questo caso l'anatomia è molto più fedele a quella dei reali chirotteri, ma sembra che Kuniyoshi abbia utilizzato una specie differente come modello per lo *yōkai*. Infatti, il muso del *nobusuma* della prima stampa è corto e schiacciato, mentre in questo è visibilmente più lungo, tanto da farlo somigliare a una volpe volante.[57]

Figura 146 - Utagawa Kuniyoshi, *Musa, Miyamoto Musashi,* dalla serie *Kisokaidō rokujoku tsugi no uchi, ōban, nishikie* 1852, Genova, Museo d'Arte Orientale "E. Chiossone".

Un'ultima versione della vicenda è data da Yoshitoshi nella trentaquattresima[58] stampa della serie *Biyu Suikoden* (Eroi belli e coraggiosi del Suikoden, 1866-7) (fig. 147). Qui Musashi brandisce la

[55] L'ordine delle stazioni dovrebbe collocare questa stampa al numero 67 (poiché la stazione di partenza di Nihonbashi è indicata con il numero 1), tuttavia la numerazione esplicitata sulla pagina la indica come il numero 48, come segnalato nel database www.kuniyoshiproject.com.

[56] Secondo il database www.kuniyoshiproject.com, il foglio in possesso del Museo d'Arte Orientale "E. Chiossone" dovrebbe essere una delle prime edizioni di questa stampa, dal momento che sullo sfondo presenta il profilo di una scarpata e i colori del secondo cartiglio superiore da destra sono ben sfumati. Le edizioni successive mostrano un tentativo di semplificazione con uno sfondo nero in *bokashi* e un piatto fondo aranciato per il summenzionato cartiglio. Un esempio di queste edizioni più tarde si trova al British Museum.

[57] È opportuno segnalare che nessun membro della famiglia *Pteropodidae* è nativo delle cinque isole principali del Giappone, sebbene quattro specie del genere *Pteropus* si possano trovare nell'arcipelago della Ryūkyū. Si può ipotizzare dunque che Kuniyoshi abbia osservato degli esemplari in cattività o delle raffigurazioni provenienti dall'estero.

[58] http://www.yoshitoshi.net/series/suikoden.html. Ultimo accesso: 11/02/2023.

sua spada sopra la testa con entrambe le mani per difendersi dall'attacco del mostruoso *nobusuma* che sta planando dall'alto su di lui, comportamento che lo differenzia dalle versioni precedenti in quanto applicabile sia al pipistrello che all'altro animale su cui il *nobusuma* è basato, ovvero lo scoiattolo volante.[59] Tuttavia, l'aspetto del mostro è basato unicamente sul pipistrello, peraltro con un'accuratezza anatomica sorprendentemente elevata. I denti lunghi e affilati e lo sguardo animalesco privo di qualsiasi emozione si sposano perfettamente con le posizioni dei due personaggi per mostrare per la prima volta un Musashi ancora in difficoltà di fronte al pericolo incarnato dal mostro della notte. Inoltre, questo incontro si svolge non tra montagne disabitate ma presso un santuario, come testimoniano i due *gohei* 御幣 posti dietro a un grosso contenitore in legno, probabilmente un *saisenbako* 賽銭箱.

Figura 147 - Tsukioka Yoshitoshi, *Miyamoto Musashi musana*, dalla serie *Biyu Suikoden*, 1867, *ōban*, *nishikie*, Los Angeles, Los Angeles County Museum.

Nel trittico del 1862 di Utagawa Yoshitora in fig. 148 si assiste a un episodio fantastico della vita del *daimyō* Katō Kiyomasa ambientato durante la campagna di conquista di Shikoku guidata da Toyotomi Hideyoshi (1537-1598), la battaglia contro un gruppo di *yōkai* dalle fattezze animali. Il punto focale del trittico è proprio Katō Kiyomasa, che grazie a una lunga lancia dal foglio centrale ferisce mortalmente un rospo gigantesco sul foglio di sinistra mentre i suoi uomini combattono ferocemente contro altri animali enormi. Particolarmente interessanti sono i due *yōkai* al di sopra del rospo, un pipistrello e uno scoiattolo volante. Gli altri mostri, infatti, sembrano tutti essere

[59] Due specie di scoiattolo volante sono endemiche delle isole principali del Giappone: lo scoiattolo volante del Giappone (Pteromys momonga), chiamato *momonga*, e il petaurista del Giappone (Petaurista leucogenys), chiamato *musasabi*. Il *kanji* utilizzato da Toriyama Sekien nella sua descrizione può essere letto in entrambi i modi, ma sappiamo dai *furigana* che Sekien intendeva indicare il *musasabi*. In ogni caso, a causa delle sue dimensioni superiori il petaurista del Giappone è tra i due il candidato più probabile come ispirazione per il *nobusuma*.

yōkai conosciuti e con un proprio nome: il granchio è uno *heikegani* 平家蟹,[60] il ragno uno *tsuchigumo* 土蜘蛛,[61] la volpe una *kitsune* 狐,[62] il gatto un *bakeneko* 化け猫,[63] la salamandra uno *hanzaki* ハンザキ[64] e il rospo un *ōgama* 大蝦蟇,[65] ma presenza di entrambi il pipistrello e lo scoiattolo volante fa sorgere un dubbio: quale dei due è il *nobusuma*? Da quanto osservato nelle pagine precedenti sembra che già in periodo Edo non fosse chiaro se il suo aspetto fosse solo e unicamente quello di un pipistrello o se potesse assomigliare anche a uno scoiattolo volante, perciò senza una precisa indicazione da parte di Yoshitora è difficile dichiarare con certezza l'identità dei due mostri, sebbene la scelta dell'artista di rappresentarli così vicini e nella stessa identica posizione permette di supporre che sia comunque implicato un certo legame tra i due. Potrebbero però essere semplicemente versioni spaventosamente grandi delle loro controparti animali senza ulteriori caratteristiche soprannaturali.

Figura 148 - Utagawa Yoshitora, *Sato Masakiyo Shikoku seibatsu no toki*, 1862, trittico di *ōban, nishikie*, Vienna, Museum für angewandte Kunst.

[60] Con il nome di heikegani sono noti i granchi della specie *heikeopsis japonica* il cui carapace somiglia vagamente al volto accigliato di un guerriero, motivo per cui, secondo la leggenda, sarebbero l'incarnazione degli spiriti dei guerrieri che combatterono con i Taira (detti anche Heike) e caddero nella battaglia di Dannoura, combattuta nel 1185 contro il clan Minamoto. In realtà si tratta di un fenomeno di pareidolia dovuto ai peculiari punti di ancoraggio dei muscoli dell'animale.

[61] Mostruisi ragni di dimensioni gigantesche. Leggendario è lo scontro tra uno di loro e l'eroe Minamoto no Yorimitsu (948-1021), riportato nell'*emakimono* del XIV secolo chiamato *Tsuchigumo sōshi* (*Racconto dello Tsuchigumo*) conservato al Tokyo National Museum e fulcro degli eventi dell'opera nō *Tsuchigumo*.

[62] Tra i più noti *yōkai*, le *kitsune* sono volpi dotate di numerose capacità sovrannaturali tra cui il potere di assumere sembianze umane e di possedere le persone. Questi poteri sono spesso utilizzati per ingannare le loro vittime.

[63] I *bakeneko* sono gatti mutaforma di dimensioni spesso maggiori del normale e la capacità di parlare. Come nel caso delle *kitsune*, a causa della popolarità come *yōkai* sono attribuite loro diverse abilità e comportamenti, tra cui l'abitudine di consumare olio per lanterne.

[64] Salamandra di enormi dimensioni ispirata alla salamandra gigante giapponese (*Andrias japonicus*).

[65] Rospi che, una volta raggiunti i mille anni di età, crescono a dismisura e infestano le zone montuose.

Il *nobusuma* non è però l'unica forma sotto la quale i pipistrelli sono mostrati come creature spaventose. Nella rara stampa di Kawanabe Kyōsai di fig. 149 la superficie di una piccola lanterna di carta [66] è decorata con le silhouette dei personaggi di una scena inquietante e sovrannaturale che dovrebbero proiettarsi sui muri circostanti nel momento in cui la lanterna viene accesa. Il centro è dominato da un mostro deforme che sembra essere formato da fumo nero proveniente dalla bocca di un uomo sulla sinistra e la cui sola anatomia riconoscibile sono le due braccia protese in avanti e le fauci spalancate da cui ha origine un secondo mostro che incombe in alto a destra con una cascata di capelli incolti e la lingua di fuori. Sul lato destro uno scheletro afferra le sue due spade e divarica le gambe preparandosi all'attacco mentre sulla porzione inferiore del foglio tre uomini – che non indossano altro che dei *kanmuri* 冠 che li identificano come membri della corte[67] – si ritirano visibilmente spaventati. In alto a sinistra, invece, è in corso uno scontro tra un *tengu* 天狗 dalla forma corvina e due pipistrelli,[68] ognuno dei quali brandisce una spada. Mentre il *tengu* si getta verso di loro alla carica, il primo pipistrello solleva la spada sopra la testa per

Figura 149 - Kawanabe Kyōsai, Hy*akki yagyo sugata utsushie*, 1860, *ōban, nishikie*, Tokyo, Fukutomi Tarō Collection.

[66] Le lanterne di carta che una volta accese proiettavano in circolo immagini interessanti (*mawaridoro* 回り灯篭) erano molto popolari nel XVIII secolo e Kyōsai fu il primo a renderle protagoniste di una serie di stampe nel 1867 (di cui questa stampa non fa parte). Uno dei motivi per cui scelse questo tema è il fatto che la distorzione della figura garantita dal formato della silhouette permetteva di realizzare immagini di satira politica aggirando la censura. Da CLARK, *Demon of painting …*, cit. p.35.

[67] *Ibid.*

[68] La Egenolf Gallery e Koyama Kiyō nel suo articolo "Out of line-silhouette" identificano la seconda figura dall'alto sul lato sinistro come un topo, tuttavia l'autrice sostiene l'interpretazione di Clark per cui si tratterebbe di un secondo pipistrello, sulla base del fatto che le due protuberanze appuntite che, oltre alla coda, sono presenti nella zona del posteriore dell'animale sono compatibili con le ali di un pipistrello. Infatti, prendendo per assunto un'anatomia simile a quella del pipistrello in alto a sinistra che afferra la spada con quello che dovrebbe essere il pollice e per cui la punta dell'ala è trattata come un prolungamento del gomito, il secondo animale che punta la propria spada in avanti presenta le protuberanze esattamente sulla linea in cui dovrebbero trovarsi i suoi gomiti.

colpirlo dall'alto e il secondo tiene la propria puntata in avanti verso di lui per trafiggerlo.[69] Entrambi i pipistrelli sono esageratamente grandi se messi in proporzione alle figure umane e dimostrano chiaramente la loro natura di *yōkai* comportandosi come guerrieri umani e non come animali, una bizzarria che amplifica il caos di questa scena infernale, ma che allo stesso tempo lascia trasparire l'ormai noto gusto di Kyōsai per il buffo grottesco.

5.10 Magia

Come visto in precedenza, il fatto che i pipistrelli siano mammiferi in grado di volare come uccelli ha fatto in modo che venissero considerati creature ambigue, al di fuori delle categorie create dalla civiltà per dare un ordine e una razionalità a ciò che la circonda. Questa concezione potrebbe spiegare perché i pipistrelli siano talvolta messi in relazione con personaggi capaci di uscire dai confini dell'umano tramite l'uso di ciò che per eccellenza non risponde alla razionalizzazione del mondo: la magia.

Uno di questi personaggi è il capo di una banda di 46 briganti Akatsuki Hoshigorō, alias del *rōnin* Ono Sadakurō, che nell'opera kabuki *Kiku no En Tsuki no Shiranami* (Il banchetto del crisantemo e il ladro della notte, 1821) riceve dal padre un prezioso rotolo in cui sono riportati incantesimi di magia nera per sconfiggere il malvagio *daimyō* Yamana Jirozaemon. Nella stampa del 1863 di Kunisada, parte della serie *Toyokuni kigō kijutsu kurabe* (Competizione di scene magiche di Toyokuni, 1861-4), Akatsuki Hoshigorō è interpretato dall'attore Arashi Kichisaburō III (1810-1864)[70] e raffigurato seduto a gambe incrociate sulla schiena di un pipistrello gigante dagli occhi spiritati (fig. 150). Lo sfondo è interamente coperto da una ragnatela alla quale sono

Figura 150 - Toyohara Kunichika, *Akatsuki Hoshigorō*, dalla serie *Isa shiranami atari goketsu*, 1864, *ōban*, *nishikie*, Tokyo, Tokyo Metropolitan Library.

[69] Dal momento che le silhouette forniscono una limitata quantità di informazioni non è possibile interpretare con chiarezza cosa stiano facendo tutti i personaggi della scena. Secondo la lettura fornita da Clark i pipistrelli, il *tengu* e lo scheletro si starebbero preparando ad attaccare il mostro centrale.
[70] http://www.japaneseprints-london.com/1966/. Ultimo accesso: 11/02/2023.

rimaste impigliate diverse foglie, tra cui quelle di acero e di ginko.

Figura 151 - Toyohara Kunichika, *Ichikawa Sadanji come Akatsuki Hoshigorō*, dalla serie *Kaika nijūyon kō*, 1877, *ōban, nishikie*, Tokyo, Waseda University.

Anche Toyohara Kunichika (1835-1900) trattò il soggetto di Akatsuki Hoshigorō, non una ma due volte: la prima nel 1864 nella serie *Isa shiranami atari goketsu* (Attori come briganti di opere famose) interpretato da Nakamura Fukusuke II (1839-1867) e la seconda nel 1877 nella serie *Kaika nijūyon kō* (Ventiquattro esempi di civilizzazione) interpretato da Ichikawa Sadanji (1842-1904). In entrambi i casi il brigante è raffigurato con un largo cappuccio ricavato dalla testa di un enorme pipistrello, che nella seconda stampa (fig. 151) è decorato con un motivo a rami di salice. Il fatto che Akatsuki Hoshigorō sia stato rappresentato a più di dieci anni di distanza con il medesimo cappuccio potrebbe suggerire che questo fosse parte del costume di scena del personaggio e non soltanto una scelta stilistica dell'artista. Nel cartiglio alle spalle dell'attore nella stampa di fig 151 si può vedere un ragazzino avanzare nel vento con in mano un ombrello, un salice e due pipistrelli. Questo perché nella serie *Kaika nijūyon kō*, realizzata quasi dieci anni dopo l'inizio del periodo Meiji, Kunichika associa un personaggio della cultura popolare a una novità importata dall'estero a seguito della fine del *sakoku*, che, come indicato nel titolo, in questa stampa è il cosiddetto *kōmorigasa*, ovvero l'ombrello all'occidentale in cui del tessuto è montato su una struttura in metallo[71], in opposizione al *wagasa* composto di carta oleata su una struttura in bambù[72]. Il nome deriva dal fatto che l'ombrello in tessuto una volta aperto assume una forma simile a quella delle ali di un pipistrello.

[71] "蝙蝠傘", *Dejitaru daijisen* in https://kotobank.jp/. Ultimo accesso: 12/02/2023.

[72] "和傘", *Dejitaru daijisen* in https://kotobank.jp/. Ultimo accesso: 12/02/2023.

Un altro personaggio che più di una volta è ritratto insieme a dei pipistrelli è la principessa Takiyasha, figlia di Taira no Masakado e versata nelle arti magiche, la cui vicenda fu di ispirazione per l'opera kabuki *Yo ni Uto Sōma no Furugosho* (Pietà filiale al palazzo abbandonato di Sōma, 1836). Dopo la sconfitta militare del padre, che ambiva a stabilire una propria corte imperiale, lei giurò di portare a termine la sua missione, ma venne sconfitta da Ōya Tarō Mitsukuni, un nobile inviato dalla corte imperiale che la affrontò nella villa di Sōma, il palazzo in rovina un tempo appartenuto al padre dove Takiyasha era nascosta. Nonostante l'animale più comunemente associato alla principessa sia il rospo, il fatto che la villa abbandonata sia l'ambientazione di questo scontro unitamente ai poteri di Takiyasha fa sì che anche i pipistrelli talvolta appaiano nelle sue rappresentazioni.

Il trittico di Toyohara Chikanobu (1838 - 1912) sfrutta al massimo la villa di Sōma per trasmettere allo spettatore un senso di angoscia (fig. 152). La rovina dei Taira si riflette nello stato della loro villa, che ricorda quasi un corpo in decomposizione. I pali e le assi del pavimento e della balaustra stanno marcendo, scure e macchiate di umidità, mentre la fioca luce di una notte senza luna mostra le ombre della vegetazione del giardino cresciuta senza controllo. Sulla sinistra una pianta si è fatta strada oltre la balaustra e avanza coprendo parte del pavimento e avviluppandosi intorno ai pali. Dalla forma delle foglie e dalle inflorescenze color rosso e fucsia si può identificare come *kuzu*,

Figura 152 - Toyohara Chikanobu, *Masakado yamafuru gosho zu*, 1885, trittico di *ōban*, *nishikie*, Tokyo, National Diet Library.

una pianta altamente infestante nota per la capacità di ricoprire e soffocare ampie superfici in poco tempo, presagio forse di ciò che accadrà a breve a Takiyasha e alla sua casa. Il rospo gigante evocato dalla principessa – forse grazie al rotolo che questa tiene in mano – avanza alle sue spalle attraversando, incorporeo, ciò che non è ancora caduto a terra di un elegante *misu*, ora logoro e con i listelli marci e spezzati. Il motivo ancora impresso sul tessuto verde mostra elementi geometrici e floreali insieme a forme simili a pipistrelli, come a indicare che il luogo fosse destinato alla rovina e all'oscurità ancora prima della sconfitta di Taira no Masakado. Takiyasha però è concentrata su Mitsukuni, il guerriero che occupa il foglio centrale[73], che è appena riuscito a sottomettere un nemico e si è girato a incontrare con rabbia lo sguardo della donna. Sta però per venire attaccato dall'alto da un gruppo di numerosi pipistrelli neri che si espande lungo tutte le pagine del trittico.

Il secondo trittico (fig. 153), opera di Utagawa Yoshitsuya (1822 – 1866) prodotta tra il 1843 e il 1846, mostra un diverso momento della vicenda, in cui la principessa Takiyasha alla luce della lanterna retta da una servitrice utilizza i suoi poteri per trasformare gli spiriti di Uto Yasukata e sua moglie in ibridi uomo-uccello sotto lo sguardo del proprio fratello, incantatore e complice nel

Figura 153 - Utagawa Yoshitsuya, *Tarō Yoshikado e la principessa Takiyasha*, 1843-6, trittico di *ōban*, *nishikie*, Lyon Collection.

[73] Il cui nome è indicato dal cartiglio rosso.

piano di vendetta, il guerriero Tarō Yoshikado,[74] seduto davanti a un altare in legno su cui è posto un cranio. A vegliare su questo evento sovrannaturale ci sono quattro piccoli pipistrelli neri che partecipano alla creazione di una composizione ellittica descritta insieme ai listelli del *misu* cadente e al fumo dell'incantesimo che esce da un calderone in cui brucano dei rami di pino. Il tutto dà così un forte movimento alla scena.[75]

Infine, nella serie di Kunisada *Seisho nanatsu iroha* (Sette modelli calligrafici per i kana, 1856) la sillaba "ma" è associata a Takiyasha e Ōya Tarō Mitsukuni (fig. 154). Lo spettro del rospo gigante incombe alle spalle dei due, che sono raffigurati mentre afferrano entrambi un lungo rotolo, probabilmente quello contenente gli incantesimi da lei usati. Come nelle altre rappresentazioni, Takiyasha ha i capelli sciolti e in disordine, a sottolineare il suo rifiuto verso la società e il ruolo che in essa avrebbe dovuto ricoprire. Il suo kimono richiama questo atteggiamento sostituendo i motivi femminili più comuni con elementi cupi e inquietanti. Il fondo completamente nero mette in risalto un groviglio di ragnatele dorate sulle quali spiccano dei grossi pipistrelli mostruosi dal corpo blu con enormi teste giallo-verdognole e bitorzolute e fauci che, aperte, mostrano una bocca rosso sangue, assai lontani dai motivi a pipistrelli in voga nel XIX secolo.

Figura 154 - Utagawa Kunisada, Ma – *Masakado*, dalla serie *Seisho nanatsu iroha*, 1856, *ōban*, *nishikie*, Boston, Museum of Fine Arts.

[74] https://woodblockprints.org/index.php/Detail/objects/27#. Ultimo accesso: 12/02/2023.

[75] Tarō Yoshikado compare anche nel trittico *Etchū Tateyama no Jigokudani ni Nikushi Dōjin kawazu kassen no ki o arawashi Yoshikado Iga Ju no ryōyū* (Nella valle infernale ai piedi del monte Tate nella provincia di Ecchū Nikushi Dōjin mostra una battaglia di rane e insegna la magia ai due rivali Yoshikado e Iga Ju), in cui l'immortale Nikushi, che trasmise i suoi insegnamenti anche a Takiyasha, controlla le rane e invoca esseri mostruosi tra cui un grosso pipistrello posizionato proprio dietro a Yoshikado. In questo caso il pipistrello potrebbe dunque assumere entrambe le connotazioni di animale associato alla magia e di mostruoso *nobusuma*. Una copia del trittico si trova nella Lyon Collection.

Conclusioni

Lo scopo del presente elaborato è stato quello di fornire una panoramica sul ruolo dei pipistrelli nell'arte giapponese di periodo Edo e Meiji identificando e analizzando le modalità di rappresentazione con cui sono stati raffigurati e i vari significati a esse associati prendendo in considerazione cinque diverse forme artistiche.

Nel capitolo dedicato a *netsuke* e *inrō* sono stati osservati modelli di origine cinese quali "pipistrello con zucca a fiasco" e "pipistrello con *reishi*" insieme ad un esempio in cui quest'ultimo è accompagnato da ulteriori simboli positivi di origine giapponese, ma le originalità giapponesi sembrano essere più frequenti, con lo sviluppo di "pipistrello e tegola", "pipistrello e *waniguchi*", "pipistrello e sandalo di paglia" e "pipistrello e gufo", basati chiaramente sull'osservazione del comportamento dei pipistrelli nel loro habitat e sulla loro interazione con altri animali autoctoni e con la popolazione. Questo approccio era apprezzato al punto che un *netsukeshi* come Hōraku poté dedicarsi quasi esclusivamente a pipistrelli semi-realistici. L'ipotesi proposta per spiegare il motivo per cui i motivi originali sono tanto abbondanti in queste particolari tipologie di oggetti considera il loro sviluppo relativamente recente e la conseguente mancanza di cogenti tradizioni a cui conformarsi, nonché la loro esenzione dalle restrizioni delle leggi suntuarie.

Il secondo capitolo mostra come i pipistrelli siano stati rappresentati sulle varie parti delle spade tradizionali e tratta a lungo il tema del "pipistrello e cervo" e alcune sue importanti variazioni, "pipistrello e luna", "pipistrello e monete", "pipistrello che mangia insetti", "pipistrello e ragazzo con asta di bambù" e "pipistrello con altri animali volanti", nonché l'utilizzo della silhouette assai riconoscibile del pipistrello per una decorazione basata su giochi di pieni e vuoti. Inoltre, l'analisi prende in considerazione anche degli studi per *kozuka* e *tsuba* presenti nella raccolta di modelli *Chōsen gafu* di Ranzan Tsuneyuki e mette in relazione uno di questi con un'opera di Murasakibara Toshiyoshi seguendo le osservazioni di Markus Sesko.

Il capitolo dedicato ai dipinti tratta le principali variazioni di "pipistrello e cervo", ovvero quelle che accostano ai due altri simboli cinesi di longevità come il pino, il *reishi* e la gru, insieme a

“pipistrello rosso”, “pipistrello bianco”, “pipistrello e onde”, “pipistrello a testa in giù” e “pipistrello e Shōki”. Due esempi significativi mostrano la rielaborazione del “pipistrello con luna” in chiave pittorica, mentre “pipistrello e *kawahoriōgi*” e i riferimenti diretti e indiretti a Fukurokuju, specie quando è presente anche la Takarabune, sono più vicini agli sviluppi culturali e linguistici autoctoni. La chiara prevalenza dei modelli cinesi in questo ambito si può ricollegare al prestigio di cui godeva il dipinto come forma artistica, caro agli artisti letterati grandi conoscitori della tradizione del continente.

Il capitolo dedicato ai libri illustrati si concentra sull’approccio riservato alla realizzazione grafica del pipistrello da parte di diversi artisti. Prendendo come riferimento multipli esempi si può concludere che Kitao Masayoshi tendeva a raffigurare i pipistrelli in modo semplice, non particolarmente dettagliato ma accattivante ed evocativo, seguendo una trattazione grafica in linea con quanto riservò a agli altri animali coinvolti nello sviluppo del suo *ryakugashiki*. Nella sua lunga carriera Katsushika Hokusai realizzò diversi pipistrelli, alcuni altamente geometrici per essere replicati da un pubblico di artisti dilettanti, altri semplici silhouette scure, altri ancora ben dettagliati anche se non anatomicamente corretti. Tra i suoi allievi, Hokuun offrì una propria versione delle silhouette del maestro, mentre Taito II realizzò dei pipistrelli stilizzati altamente decorativi e un paio di pipistrelli con luna probabilmente legati a uno dei dipinti del capitolo precedente. Anche Keisai Eisen realizzò semplici silhouette, ma con una caratteristica spigolosità delle forme e attenzione all’ambiente in cui compaiono. Taki Katei invece le assottigliò e le utilizzò in composizioni di ispirazione cinese che riflettono la sua posizione di pittore letterato. Infine, Kawanabe Kyōsai realizzò pipistrelli estremamente dettagliati e dal rigore anatomico scientificamente accurato, frutto di uno studio dal vero e del suo profondo interesse verso la fauna giapponese. Inoltre, in questo capitolo sono trattati i temi di “pipistrello con nuvola” e “cinque pipistrelli”.

L’ultimo capitolo, dedicato alle stampe, si apre con un ragionamento sull’uso dei pipistrelli come indicatori di spazio e tempo attraverso gli esempi di “Ushiwakamaru e Benkei sul ponte di Gojō” e “Nitta no Shirō Tadatsune nella grotta”. Segue una serie di stampe comiche in cui i pipistrelli mostrano comportamenti umani. Questa sezione permette di parlare della classificazione del

pipistrello all'interno del mondo animale in periodo Edo, ma soprattutto del tema di "pipistrelli come attori di teatro kabuki", per il quale è stata proposto un approfondimento attraverso le due serie di *chūban* di Utagawa Kuniyoshi, *Yatsu atari dōke kōmori* e una serie senza titolo, e gli *ōban* della serie *Imayō sugata - Ryūkō gyōga* di Utagawa Toyokuni. Questo tema si ricollega al lignaggio di attori Ichikawa Danjurō, poiché a partire da Ichikawa Danjurō VII il pipistrello diventò uno dei loro simboli identificativi. A causa del forte impatto che gli attori avevano sulla cultura popolare e sulla moda, i pipistrelli divennero presto un motivo piuttosto comune sul vestiario femminile di ogni strato sociale (come testimoniano numerosi *katagami*) in una moda che durò almeno fino al periodo Taishō. Questo passaggio fu ulteriormente promosso dagli altri pilastri della moda di Edo, le cortigiane dei quartieri di piacere che, accomunate ai pipistrelli per la loro vita notturna e la loro natura ambigua, iniziarono a portare questo simbolo sui loro ricchi abiti, che hanno permesso di parlare del tema cinese del "pipistrello e carattere 壽". L'analisi del pipistrello in relazione al kabuki si conclude con il "pipistrello come tatuaggio sul volto", caratteristica identificativa del personaggio Kōmori Yasu dell'opera *Yowa Nasake Ukina no Yokogushi*. L'ultima sezione introduce invece il rapporto tra il pipistrello e il mostruoso con il tema del "pipistrello come *nobusuma*", che problematizza la questione della raffigurazione di questo *yōkai* dall'aspetto ambiguo, il "pipistrello come semplice mostro" e si conclude con il "pipistrello insieme a umani con poteri magici".

Per quanto i chirotteri rappresentino un soggetto minore nell'arte giapponese, se osservati attentamente si rivelano animali dalla sorprendete ricchezza di sfaccettature e significati. Sebbene diverse modalità raffigurative derivino direttamente dalla cultura e dalle tradizioni cinesi, molte altre sono frutto di un interessante sviluppo originale basato sull'osservazione diretta dei pipistrelli, dei loro comportamenti e del loro habitat, sulla creazione di nuove associazioni di pensiero e sulla cultura popolare, specie quella basata sul teatro kabuki. Inoltre, per quanto i pipistrelli possano sembrare semplici da raffigurare, anche solamente le loro silhouette variano da artista ad artista e possono rivelare informazioni riguardanti non soltanto il loro stile ma anche il rapporto con questi animali.

Con questo elaborato si vuole offrire un approccio di partenza per uno studio più approfondito sul ruolo dei pipistrelli nell'arte giapponese, con un incoraggiamento particolare ad affrontare il modo in cui si è sviluppato durante il XX secolo, specie dopo la seconda guerra mondiale, e quali nuovi significati e modalità di rappresentazione siano impiegati dagli artisti contemporanei. Inoltre, è auspicabile un approfondimento sugli ambiti artistici purtroppo omessi in questa tesi. Ciò che però è necessario che accompagni lo sviluppo dell'interesse artistico nei confronti dei pipistrelli è uno stimolo allo sviluppo delle attività di conservazione di tutte le specie di pipistrelli giapponesi oggi minacciate.

Lista dei termini giapponesi

Akoda nari 阿古陀形: tipologia di kabuto che presenta un rigonfiamento sulla parte posteriore dello *hachi*.

Bakeneko 化け猫: gatto *yōkai*.

Bijinga 美人画: immagini di bellezze femminili.

Chigaidana 違い棚: scaffali sfasati nel *tokonoma*.

Chūban 中判: formato di stampe di 19 x 25 cm circa.

Dan 段: livelli da cui è composto un inrō.

Eboshi 烏帽子: copricapo nero formale di periodo Heian indossato dai danzatori di Sanbaso.

Edehon 絵手本: manuali di disegno a stampa che fornivano modelli per artigiani e artisti amatoriali.

Ehon 絵本: libri illustrati a stampa, molto popolari durante il periodo Edo.

Emakimono 絵巻物: rotolo orizzontale dipinto.

Engatō 円瓦当: disco decorato che sporge dalle tegole *nokimarugawara* con un angolo di circa 90°.

Fuchi 縁: collare metallico posizionato all'attaccatura tra impugnatura e lo *tsuba* per dare stabilità all'elsa nelle spade tradizionali.

Fuchigashira 縁頭: set di elementi metallici per spade tradizionali composto da *fuchi* e *kashira*.

Fukubotan 福牡丹: peonia della fortuna.

Fusuma 襖: pannelli scorrevoli con uno scheletro in legno ricoperto di carta o tessuto spesso dipinto. Utilizzati per dividere ambienti.

Geta 下駄: sandali giapponesi tradizionali in legno rialzati su due tasselli.

Gohei 御幣: stecche di legno decorate con strisce di carta ripiegata utilizzate per riti shintō.

Gunki monogatari 軍記物語: opere letterarie scritte in periodo Kamakura e Muromachi che trattano le guerre e le battaglie combattute tra il XI e XVI secolo.

Gyōyō botan 杏葉牡丹: peonia, simbolo non-ufficiale della linea Danjurō della famiglia Ichikawa.

Hachi 鉢: coppo di un *kabuto.*

Han 藩: feudi nel giappone medievale e premoderno, spessi controllati da un *daimyō*.

Hanami 花見: pratica di osservazione della fioritura dei ciliegi.
Hanao 鼻緒: stringa che tiene unita la suola di una calzatura tradizionale al piede di chi la indossa.
Hanshitae 版下絵: disegni realizzati dall'artista (*eshi* 絵師) perché lo *horishi* li usi per intagliare le matrici in legno dei libri e delle stampe *ukiyoe*.
Hanzaki ハンザキ: salamandra *yōkai*.
Haori 羽織: elemento di vestiario giapponese tradizionale simile a una giacca.
Heikegani 平家蟹: granchio *yōkai*.
Himono 干物: pesce essiccato, simbolo di buon auspicio.
Himotōshi 紐通し: fori che in un *netsuke* permettono di far passare il cordoncino che lo assicura al *sagemono* sottostante.
Hinoki 檜: (*Chamaecyparis obtusa*) cipresso comune in Giappone il cui legno è spesso utilizzato nella costruzione di templi e santuari.
Hiōgi 檜扇: ventaglio pieghevole formato da diverse larghe stecche di legno di *hinoki* 檜 unite da un perno.
Hira karakusagawara 平唐草瓦: nokihiragawara decorate con il motivo *karakusa mon*.
Hiragawara 平瓦: tegola di forma concava
Hiramakie 平蒔絵: decorazione sulla superficie piana di oggetti in lacca, dove è presente solamente un sottile rilievo dato dallo strato di lacca protettiva applicato sopra le polveri spolverate su un precedente strato di lacca levigata per creare il motivo decorativo.
Hōju no tama 宝珠の玉: perla fiammeggiante a solchi concentrici parte del Takaramono.
Honji suijaku 本地垂迹: teoria seguita per secoli ma decaduta a seguito della separazione tra shintō e buddhismo (*shinbutsu bunri*) del 1868 secondo la quale le divinità buddhiste si sarebbero manifestate al popolo giapponese sotto forma di kami.
Horishi 彫師: intagliatore di matrici in legno, uno dei tanti professionisti che lavoravano alla produzione di stampe e libri illustrati.
Inrō 印籠: sagemono a scomparti in lacca per portare medicine e altri piccoli oggetti.
Kabuki 歌舞伎: forma di teatro giapponese molto popolare in periodo Edo. Gli attori delle famiglie principali erano considearti delle vere e proprie celebrità.
Kabuto 兜: elmo giapponese tradizionale.

Kabutomushi 甲虫: (*Trypoxylus dichotomus*) coleottero dal caratteristico lungo corno cefalico.
Kachōga 花鳥画: dipinti e stampe raffiguranti fiori e uccelli.
Kaemon 替紋: simbolo non ufficiale di una casata.
Kagamibuta netsuke 鏡蓋根付: netsuke formato da un bottone in metallo decorato inserito in una cornice in avorio o legno.
Kakejiku 掛け軸: rotolo appeso con dipinti o calligrafie verticali.
Kami 神: divinità shintō.
Kamon 家紋: simbolo ufficiale di una casata.
Kamurō 禿: apprensista *oiran*.
Kanmuri 冠: copricapo in seta laccata indossata da membri della corte imperiale fino al periodo Meiji.
Kanryakugawara 簡略瓦: vedi *sangawara*.
Karakusamon 唐草文: motivo ad arabeschi floreali
Kasaobake 傘お化け: *yōkai* a forma di ombrello.
Kashira 頭: finitura metallica all'estremità dell'elsa nelle spade tradizionali.
Katabori netsuke 形彫り根付: netsuke costituiti da una scultura a tutto tondo.
Katagami 型紙: stencil per tintura dei tessuti.
Katakiribori 片切彫り: tecnica decorativa metallurgica che impiega uno scalpello a sezione quadrata per realizzare linee profonde e dinamiche che simulano tratti calligrafici[76].
Katana 刀: spada giapponese tradizionale con lama dalla lunghezza superiore ai 60cm.
Kawahoriōgi 蝙蝠扇: ventaglio pieghevole composto da stecche a cui è incollato un foglio di carta che somiglia ad ali di pipistrello quando aperto e si ripiega a fisarmonica quando chiuso.
Kebori 毛彫り: tecnica decorativa metallurgica che consiste in un intaglio semplice e lineare molto sottile.
Ken 拳: categoria di giochi in cui la scelta di una determinata posizione delle mani e delle dita decreta la sconfitta o la vittoria contro uno o più sfidanti.
Kinchaku 巾着: *sagemono*, borsette in pelle o stoffa.
Kinji 金地: sfondo dorato.
Kitsune 狐: volpe *yōkai*.

[76] https://www.britishmuseum.org/collection/term/x12186

Kōgai hitsuana 笄櫃穴: foro nello tsuba a destra del *nakagoana* attraverso il quale viene fatto passare il *kōgai*.
Kōgai 笄: spillone decorato per la cura dei capelli e delle orecchie inserito nell'impugnatura di una spada tradizionale.
Kogatana 小刀: piccolo coltello inserito nell'impugnatura di una spada tradizionale. La sua impugnatura ornamentale è detta *kozuka*.
Kokusaibori 谷斎彫り: stile di scultura di *netsuke* in corno caratteristica delle opere del *netsukeshi* Ozaki Kokusai.
Kosode 小袖: tipo di kimono a maniche corte.
Kozuka hitsuana 小柄櫃穴: foro nello tsuba a sinistra del *nakagoana* attraverso il quale viene fatto passare il *kozuka*.
Kozuka 小柄: impugnatura ornamentale del un piccolo coltello multiuso chiamato *kogatana*.
Kuchie 口絵: litografie per frontespizi di romanzi di periodo Meiji raffiguranti donne.
Kumadori 隈取: trucco degli attori kabuki.
Kushi 櫛: pettine.
Maedate 前立: fregio frontale di un *kabuto*.
Maiko 舞子: apprendista *geisha*.
Manji 卍/万字: croce buddhista o swastika, simbolo di buon auspicio.
Manjū netsuke 饅頭根付: *netsuke* dalla forna simile a un tortino di riso schiacciato ai poli (*manjū*) la cui faccia principale è solitamente decorata con figure incise. Può essere costituito da un solo pezzo o da due metà tenute insieme dal cordoncino che lo unisce al *sagemono*.
Marugawara 丸瓦: tegola di forma convessa.
Mawaridoro 回り灯篭
Menuki 目貫: piccoli ornamenti sui due lati dell'impugnatura nelle spade tradizionali e parzialmente dallo *tsukaito*. Creano attrito con la mano per una presa più salda.
Mieshōe 名所絵: immagini di luoghi famsoi.
Mimasu 三枡: kamon della casata di attori Ichikawa.
Mimikaki 耳かき: estremità arrotondata di un *kōgai* funzionale alla rimozione del cerume.
Misu 御簾: schermo dell'architettura tradizionale giapponese simile al sudare ma con elementi decorativi e strutturali in tessuto.

Misuji 三筋: motivo a gruppi di tre linee.
Mitatee 見立て絵: immagini che creano un parallelo tra due concetti.
Mitsudomoe 三つ巴: motivo decorativo astratto composto da tre forme simili a virgole o magatama disposte una accanto all'altra all'interno di un cerchio suggerendo un movimento circolare.
Mokugyo 木魚: campana in legno per cerimonie buddhiste.
Momiji 紅葉: (*Acer palmatum*) acero giapponese dalle caratteristiche foglie rosso vivo, simbolo autunnale per eccellenza e spesso associato al cervo.
Muranashiji 叢梨地: Decorazione che prevede che scaglie di metallo (spesso oro) irregolari vengano disposte sulla lacca ancora umida in modo simile a delle nuvole, e poi ricoperte da altri strati di lacca. Infine, questi strati vengono levigati.
Nakagoana 中子穴: aperture centrali negli *tsuba*.
Netsuke 根付: piccoli oggetti generalmente scolpiti legati mediante un cordoncino a un *sagemono* per permettere che questo rimanga appeso all'*obi* e parte del vestiario maschile in periodo Edo. Realizzati in legno, avorio, corno, osso e in misura minore in altri materiali.
Netsukeshi 根付師: artisti-artigiani specializzati nella realizzazione di *netsuke*.
Nihongami 日本髪: acconciatura giapponese tradizionale.
Nikyoku byōbu 二曲屏風: paravento a due ante.
Nobusuma 野衾: scoiattolo volante *yōkai* dall'aspetto simile al pipistrello.
Nokidomoegawara 軒巴瓦: vedi *Tomoegawara*.
Nokihiragawara 軒平瓦: tegola di forma concava posizionata lungo i bordi del tetto.
Nokimarugawara 軒丸瓦: tegola di forma convessa posizionata lungo i bordi del tetto.
Ōban 大判: formato di stampe di 25 x 38 cm circa.
Obi 帯: cintura del vestiario tradizionale giapponese.
Ōgama 大蝦蟇: rospo *yōkai*.
Onnagata 女形: attore kabuki specialzzato in ruoli femminili.
Oshiire 押し入れ: armadio a muro che contiene i *futon* durante il giorno.
Reishi 霊芝: fungo che, secondo la medicina tradizionale cinese, garantirebbe lunga vita e salute a chiunque se ne cibi, e per questo fortemente associato al concetto di immortalità. Identificato come *Ganoderma lingzhi* o *Ganoderma lucidum*.

Roiro 蝋色: Lacca di un nero molto scuro - ottenuto con l'aggiunta di ferro o nerofumo – e levigato fino ad ottenere una superficie particolarmente lucida e piacevole.
Ryō 両: moneta di periodo Edo.
Ryūsa netsuke 柳佐根付: evoluzione dei *manjū netsuke* dove la superficie è decorata con una complessa scultura a traforo.
Saisenbako 賽銭箱: scatola per offerte in templi e santuari.
Sakaki 榊: (*Cleyera japonica*) sempreverde giapponese ritenuto una pianta sacra nella tradizione shintō.
Sakazuki 盃: basse tazze per sake.
Sakoku 鎖国: politica isolazionista del Giappone sotto lo shogunato Tokugawa.
Sanbasō 三番叟: danza teatrale dal valore cerimoniale.
Sangawara 桟瓦: tegola che presenta entrambe la parte concava delle *hiragawara* e la parte convessa delle *marugawara*.
Saya 鞘: fodero delle spade giapponesi tradizionali.
Sensu 扇子: ventaglio pieghevole composto da stecche che ruotano intorno al medesimo perno posto vicino all'estremità inferiore.
Shaku 尺: unità di misura equivalente a circa 30.3cm.
Shakudō 赤銅: lega d'oro e rame.
Shamisen 三味線: strumento musicale a tre corde.
Shikoro 錣: falda paranuca di un *kabuto*.
Shinkabuki 新歌舞伎: forma di teatro giapponese nata in periodo Meiji e volta alla modernizzazione del teatro kabuki.
Shishi 獅子: leone guardiano cinese, creatura mitologica dalle qualità apotropaiche le cui sculture in pietra o bronzo sono comuni elementi architettonici in Cina.
Sudare 簾: schermo dell'architettura tradizionale giapponese composto da sottili listelli vegetali.
Surimono 刷り物: stampe pregiate in tiratura limitata generalmente per biglietti.
Susuki 薄: (Miscanthus sinensis) pianta erbacea simbolo dell'autunno.
Suzume 雀: passero.
Tabakoire 煙草入れ: *sagemono* specializzati per contenere tabacco.
Tabakoire 煙草入れ: *sagemono*, contenitore per tabacco.

Takamakie 高蒔絵: decorazione in rilievo su oggetti laccati. Per realizzarla viene aggiunto un addensante ai primi strati di lacca, dopodiché su di uno strato di lacca umida vengono applicate le polveri colorate che vengono poi coperte da un ultimo strato protettivo, anch'esso levigato.
Takarabune 宝船: nave carica di tesori dei Sette dei della fortuna.
Takaramono 宝物: tesoro dei Sette dei della fortuna.
Tamabuchi 玉縁: sottile sezione finale di una tegola *marugawara* che permette di posizionare la tegola successiva senza lasciare spazio per infiltrazioni.
Tantō 短刀: coltello tradizionale giapponese con lama dalla lunghezza inferiore ai 30cm.
Tanzaku 短冊: striscia di carta con scritte in verticale.
Tasuki 襷: cordoncino per legare le maniche del kimono.
Tenbukuro 天袋: ripiani tra l'*oshiire* e il soffitto chiusi da piccoli fusuma.
Tengu 天狗: *yōkai* dal corpo umano con becco e ali o con lungo naso rosso.
Tokkuri 徳利: fiasca per sake.
Tomoegawara 巴瓦: tegola decorata con il motivo *mitsudomoe*.
Tōrō 灯篭: lanterna da esterno, principalmente in pietra.
Tsuba 鍔: guardia nelle spade giapponesi tradizionali. Quelli prodotti in periodo Edo sono spesso riccamente decorati.
Tsuchigumo 土蜘蛛: ragno *yōkai*.
Tsukaito 柄糸: rivestimento in tessuto sull'impugnatura delle spade tradizionali.
Uchiwa 団扇: ventaglio rigido di origine cinese.
Uchiwae 団扇絵: stampe pensate per ventagli non pieghevoli.
Udenuki ana 腕貫穴: fori nello *tsuba* al di sotto del *nakagoana* attraverso i quali viene fatto passare l'*udenuki* per assicurare le spade giapponesi tradizionali al polso.
Udenuki 腕貫: laccio legato allo *tsuba* per assicurare le spade giapponesi tradizionali al polso.
Ukiyoe 浮世絵: genere artistico che conobbe il massimo splendore in periodo Edo legato principalmente alla pittura e alle stampe e a temi tra i quali belle donne, paesaggi, erotismo e teatro kabuki.
Umoregi 埋もれ木: legno fossile di colore scuro e materiale molto apprezzato.
Wakidate 脇立: fregi laterali di un *kabuto*.

Wakizashi 脇差: spada giapponese tradizionale con lama dalla lunghezza compresa tra i 30 e 60cm.

Waniguchi 鰐口: gong in metallo la cui forma ricorda la bocca aperta di un coccodrillo, si trova solitamente in templi e santuari appeso con corde legate a due passanti.

Waraji 草鞋: sandali giapponesi tradizionali in paglia indossati un tempo dalla gente comune. Si assicurano al piede tramite un cordone.

Yakushae 役者絵: stampe raffiguranti attori di kabuki.

Yatate 矢立: *sagemono*, set per scrittura portatile.

Yojijukugo 四字熟語: espressione idiomatica composta da quattro *kanji*.

Yōkai 妖怪: creature sovrannaturali e mostruose.

Zōri 草履: sandali giapponesi tradizionali simili a infradito. Se realizzati con la suola in paglia, sono calzature da lavoro.

Indice dei nomi

Agemaki: personaggio di *Sukeroku.*

Akama Gozaemon: personaggio di *Yowa Nasake Ukina no Yokogushi*.

Akatsuki Hoshigorō (Ono Sadakurō): personaggio di *Kiku no En Tsuki no Shiranami*.

Amakawaya Gihei: personaggio di *Kanadehon chūshingura*.

Ame no kaku no kami: *kami* che appare nel *Kojiki* e prende le sembianze di un cervo.

Arajishi Otokonosue: personaggio di *Meiboku Sendai Hagi*.

Arashi Kichisaburō III (1810-1864): attore kabuki.

Azuma Tōyō (1755–1839): pittore, allievo di Matsumura Goshun.

Bái Jūyì (722-846): poeta della dinastia Tang.

Baitei Kakei (XIX secolo): autore di libri illustrati.

Banzui Chōbei: personaggio di *Suzugamori*.

Bunju (XIX secolo): artista del metallo, probabilmente nome di gioventù di Katsurano Sekibun II.

Chōbunsai Eishi (1756-1829): autore di stampe *ukiyoe*.

Daimyō: signori feudali che amministrarono il Giappone dal periodo Muromachi fino all'inizio del periodo Meiji.

Denpei: personaggio di *Sarumawashi kadode no hitofushi*.

Dote no Oroku: personaggio di *Iro misao kuruwa bunshō*.

En'ya Hangan Takasada: personaggio di *Kanadehon chūshingura*.

Endō Musha Moritō: personaggio di *Misao no Hana Toba no Koizuka*.

Fukurokuju: uno dei Sette dei della fortuna, raffigurato come un vecchio dalla fronte estremamente alta.

Fumiko (XIX secolo): artista del metallo figlia di Katsurano Sekibun I.

Fuwa Banzaemon: personaggio di *Ukiyozuka Hiyoku no Inazuma*.

Gantetsu: personaggio di *Iro misao kuruwa bunshō*.

Hamano Shōzui (1696-1769): artista del metallo e fondatore della scuola Hamano, specializzato in *tsuba* e altri elementi delle spade tradizionali. Conosciuto anche come Miboku.

Hanaōgi: nome tramandato dalle principali cortigiane della casa da tè Ōgiya.

Hasegawa Settan (1778-1843): intagliatore e autore di stampe.

Hayano Kanpei: personaggio di *Kanadehon chūshingura*.

Henry L. Joly (XX secolo): studioso di arte giapponese.

Hirafuji Kikuko, professoressa al Dipartimento di studi shintō dell'Università Kokugakuin.

Hōraku (att. XIX secolo): *netsukeshi* specializzato in *katabori netsuke* a forma di pipistrelli e giardini, attivo probabilmente nell'area di Kyoto.

Ichikawa Danjurō VII (1791-1859): noto attore kabuki della famiglia Ichikawa.

Ikyū: personaggio di *Sukeroku.*

Imperatore Go Shirakawa: personaggio di *Misao no Hana Toba no Koizuka*.

Ishikawa Goemon: personaggio di *Sanmon gozan no kiri*.

Iwafuji: personaggio di *Kagamiyama Kokyō no Nishikie*.

Iwai Kumesaburō II (1799-1836): onnagata.

Jirō e Gorō: personaggi di *Soga no taimen.*

Kaburaki Kiyotaka (1878-1972): autore di stampe *kuchie*.

Kajikawa Tsunesada (XIX secolo): artista della lacca, autore di *inrō*.

Kakogawa Honzō: personaggio di *Kanadehon chūshingura*.

Kamakura Gongorō Kagemasa: personaggio di *Shibaraku*.

Kameda Bōsai (1752-1826): calligrafo, pittore e autore di stampe.

Kaoyo Gozen: personaggio di *Kanadehon chūshingura*.

Katsukawa Shunsen (1762-1830 ca.): autore di stampe *ukiyoe*.

Katsukawa Shuntei (1770-1820): autore di stampe *ukiyoe*.

Katsuragi: personaggio di *Ukiyozuka Hiyoku no Inazuma*.

Katsurano Sekibun I (1790-1872): artista del metallo fondatore della scuola Shōnai, noto anche con diversi nomi d'arte.

Katsushika Hokusai (1760-1849): conosciuto come uno dei più grandi artisti della storia dell'arte giapponese, fu pittore, autore di stampe e libri illustrati e grande maestro per numerosi allievi durante la sua lunga vita.

Katsushika Hokuun (XIX secolo): pittore e autore di stampe e libri illustrati, allievo di Katsushika Hokusai.

Katsushika Taito II (att. 1810-1853): pittore e autore di stampe e libri illustrati, allievo di Katsushika Hokusai.

Kawanabe Kyōsai (1831-1889): importante pittore e artista di stampe e libri illustrati, noto per le immagini comiche e grottesche e per l'attento studio degli animali. Studiò presso la scuola Kanō e Utagawa Kuniyoshi.

Kawatsu Saburō: personaggio di *Miyajima no danmari*.

Keisai Eisen (1790-1848): autore di stampe e libri illustrati, produsse *shunga*, *surimono* e stampe di paesaggi, ma fu specializzato in *bijinga*.

Kesa Gosen: personaggio di *Misao no Hana Toba no Koizuka*.

Kesatarō: personaggio di *Miyajima no danmari*.

Kikuchi Gozan (1772-1855): poeta e maestro confuciano.

Kitao Masayoshi (1764-1824): noto anche come Kuwagata Keisai e Kuwagata Shōshin, pittore e autore di stampe e libri illustrati, in particolare di manuali di disegno.

Kitao Shigemasa (1739-1820): autore di stampe e maestro di Kitao Masayoshi.

Kō no Moronao: personaggio di *Kanadehon chūshingura*.

Kōmori Yasu: personaggio di *Yowa Nasake Ukina no Yokogushi*.

Kubo Shunman (1757-1820): pittore, poeta, scrittore e autore di stampe.

Kudō Saemon Suketsune: personaggio di *Soga no taimen.*

Markus Sesko (1978-presente): curatore associato del dipartimento di armi e armature del Metropolitan Museum of Art di New York.

Maruyama Ōkyo (1733-95): maestro pittore, fondatore della scuola Maruyama e amico e collaboratore di Matsumura Goshun.

Masatsugu o Kaigyokusai (1815-92): *netsukeshi* specializzato in *katabori netsuke* a forma di animali, attivo a Osaka.

Masayuki (XIX secolo): *netsukeshi* specializzato in netsuke in corno di cervo raffiguranti temi di origine cinese.

Mashiba Hisayoshi: personaggio di *Sanmon gozan no kiri*.

Matsumura Goshun (1752-1811): maestro pittore, fondatore della scuola Shijō e amico e collaboratore di Maruyama Ōkyo.

Matsumura Keibun (1779–1843): pittore, fratello minore e allievo di Matsumura Goshun.

Miboku: nome d'arte di Hamano Shōzui.

Minamoto no Yoriie (1182-1204): figlio e successore dello shōgun Minamoto no Yoritomo.

Minamoto no Yoshitsune o Ushiwakamaru (1159-1189): comandante militare durante le rivoluzioni politiche di fine periodo Heian. Grazie alle sue abilità militari passò alla storia come uno dei più grandi combattenti giapponesi e divenne protagonista di numerose leggende.
Miyamoto Musashi (1584-1645): monaco, scrittore e spadaccino, è protagonista di molte leggende.
Momonoi Wakasanosuke: personaggio di *Kanadehon chūshingura*.
Mortimer Menpes (1860-1938): artista australiano.
Murasakibara Toshiyoshi (1829-?): artista del metallo noto anche con i nomi d'arte Kōsō e Ryūganshi. Allievo di Tanaka Kiyotoshi.
Nagaoka Tamon (XVIII secolo): pittore.
Nagoya Sanzaburō: personaggio di *Ukiyozuka Hiyoku no Inazuma*.
Naito Seigyo (XIX secolo): vassallo del daimyō Sakai Tadaaki.
Nakajima Raishō (1796-1871): pittore.
Nakamura Fukusuke II (1839-1867): attore kabuki.
Nakamura Nakazō III (Nakamura Tsurizō) (1809-1866): attore kabuki che interpretò Kōmori Yasu.
Nikki Danjō: personaggio di *Meiboku Sendai Hagi*.
Nitta no Shirō Tadatsune (?-1203): uno degli uomini al servizio di Minamoto no Yoriie e protagonista della vicenda della grotta Hitoana.
Ohatsu: personaggio di *Kagamiyama Kokyō no Nishikie*.
Okamoto Kidō (1872-1939): scrittore, uno dei fondatori del romanzo poliziesco giapponese e dello *shinkabuki*.
Okamoto Toyohiko (1773 – 1845): pittore, allievo di Matsumura Goshun.
Okaya: personaggio di *Kanadehon chūshingura*.
Okubo Shibutsu (1767-1837): poeta e pittore confuciano.
Onoe Matsusuke IV (1843-1928): attore kabuki che interpretò Kōmori Yasu.
Onoe: personaggio di *Kagamiyama Kokyō no Nishikie*.
Oshun: personaggio di *Sarumawashi kadode no hitofushi*.
Otomi: personaggio di *Yowa Nasake Ukina no Yokogushi*.
Ōya Tarō Mitsukuni: personaggio di *Yo ni Uto Soma no Furugosho*.

Ozaki Kokusai (1835-1894): netsukeshi dallo stile originale e riconoscibile attivo nell'area di Tokyo, specializzato in netsuke in corno di cervo.
Patricia Bjaaland Welch: ex docente di filosofia e arte cinese alla Boston Univeristy, ora ricercatrice indipendente.
Raian Genki (XIX secolo): autore di libri illustrati.
Ranzan Tsuneyuki (XIX secolo): artista del metallo specializzato in *tsuba* e altri elementi delle spade tradizionali e autore della raccolta *Chōsen gafu*.
Raymond Bushell (1910-1998): avvocato e collezionista, autore di diversi libri su *netsuke* e *netsukeshi* e tuttora ritenuto una delle massime autorità sull'argomento.
Sadakurō: personaggio di *Kanadehon chūshingura*.
Sagisaka Bannai: personaggio di *Kanadehon chūshingura*.
Saitō Musashibō Benkei (1155-1189): monaco guerriero al servizio di Minamoto no Yoshitsune a seguito dell'episodio del ponte di Gōjō. Come il suo signore, è protagonista di numerose opere e leggende.
Sakai Hōitsu (1761-1829): pittore, tra i massimi esponenti della scuola Rinpa.
Sakai Tadaaki (1812–1876): *daimyō* dello *han* di Shōnai.
Sei Shōnagon (966 ca. –1025 ca.): poetessa e scrittrice di periodo Heian.
Seiōbo (Xī Wángmǔ): antica divinità che secondo le leggende di origine cinese risiede nel palazzo sul monte Kunlun, nel cui giardino crescono le pesche dell'immortalità che lei offre ai suoi ospiti. È generalmente associata al taoismo.
Seki Kokumei (1768-1835): pittore.
Seki Shiryo (1796-1830): pittore.
Shibata Reisai (1850-1915): artista della lacca figlio di Shibata Zeshin.
Shibata Zeshin (1807-1891): uno dei più grandi artisti della lacca giapponesi e pittore di *urushie*, esponente della scuola Shijō.
Shigetada: personaggio di *Miyajima no danmari*.
Shirai Gonpachi: personaggio di *Suzugamori*.
Shōki (Zhōng Kuí): leggendario cacciatore di demoni suicidatosi dopo non fu in grado di passare gli esami imperiali che dall'oltretomba scacciò i demoni che tormentavano l'imperatore Xuánzōng.
Sukeroku: personaggio di *Sukeroku.*

Suzuki Kiitsu (1796-1858): pittore esponente della scuola Rinpa e allievo di Sakai Hōitsu.
Taira no Masakado (?-940): leader la ribellione contro la corte di Kyoto nel X secolo.
Takemikazuchi: *kami* del tuono venerato al santuario di Kashima. Secondo il mito, vi giunse a cavallo di un cervo bianco.
Taki Katei (1830-1901): pittore e autore di libri illustrati che lavorò al servizio della Casa Imperiale e fu insignito del titolo di Artista della Casa Imperiale nel 1893.
Takiyasha (X secolo): figlia di Taira no Masakado.
Tanaka Kiyotoshi (1804–1876): artista del metallo fondatore della scuola Tanaka e noto anche con il nome d'arte Ryūsō Hōgen.
Tani Bun'ichi (1787-1818): pittore, allievo e figlio adottivo di Tani Bunchō.
Tani Bunchō (1763-1840): uno dei più importanti pittori del suo tempo e autore di stampe, noto per il suo ecclettismo.
Tazaemon: personaggio di *Yowa Nasake Ukina no Yokogushi*.
Teisai Hokuba (1771-1844): pittore e autore di stampe *ukiyoe*.
Tekkai Sennin (Li Tieguai, 李鉄拐): uno degli Otto Immortali del taoismo, raffigurato come un povero vecchio che porta con sé un bastone di metallo e una zucca a fiasco, spesso accompagnato da pipistrelli.
Terese Tse Bartholomew (1943-presente): curatrice presso l'Asian Art Museum di San Francisco, autorità nel campo dell'iconografia cinese.
Timothy Clark (1958-presente): ricercatore onorario del British Museum e curatore della collezione d'arte giapponese dal 1988 al 2019.
Toriyama Sekien (1712-1788): scrittore e autore di *ehon*, noto per il suo lavoro sugli *yōkai*.
Totei Hokushi (XIX secolo): artista allievo di Katsushika Hokusai.
Toyohara Chikanobu (1838 - 1912): autore di stampe *ukiyoe*.
Toyohara Kunichika (1835-1900): autore di stampe *ukiyoe*.
Toyotomi Hideyoshi (1537-1598): condottiero successore di Oda Nobunaga.
Tsukiyoka Yoshitoshi (1839-1892): uno degli ultimi grandi autori di stampe *ukiyoe*, allievo di Utagawa Kuniyoshi.
Ukifune: personaggio di *Miyajima no danmari*.

Utagawa Kuniyoshi (1798-1861): uno dei più grandi autori di stampe *ukiyoe*, si dedicò con successo a diversi temi tra cui spiccano *mushae*, *yakushae*, stampe comiche con gatti e altri animali antropomorfi, caricature e giochi di parole.
Utagawa Toyokuni (1769-1825): autore di stampe *ukiyoe*, maestro di Utagawa Kuniyoshi.
Utagawa Toyoshige (Utagawa Toyokuni II) (1777-1835): autore di stampe *ukiyoe*, allievo di Utagawa Toyokuni.
Utagawa Yoshiiku (1833-1904): autore di stampe *ukiyoe*, allievo di Utagawa Kuniyoshi.
Utagawa Yoshitora (att. 1836-1880): autore di stampe e allievo di Utagawa Kuniyoshi.
Utagawa Yoshitsuya (1822 – 1866): autore di stampe *ukiyoe*.
Watanabe Kazan (1793-1841): pittore, uno tra i principali discepoli di Tani Bunchō.
Watanabe Saemon Wataru: personaggio di *Misao no Hana Toba no Koizuka*.
Xuánzōng (685-762): imperatore cinese della dinastia Tang.
Yamana Jirozaemon: personaggio di *Kiku no En Tsuki no Shiranami*.
Yoichibei: personaggio di *Kanadehon chūshingura*.
Yojirō: personaggio di *Sarumawashi kadode no hitofushi*.
Yosaburō (Kirare Yosa): personaggio di *Yowa Nasake Ukina no Yokogushi*.
Yuranosuke: personaggio di *Kanadehon chūshingura*.

Bibliografia in lingua occidentale

- BJAALAND WELCH, Patricia, *Chinese Art A Guide to Motifs and Visual Imagery*, Tuttle Publishing, Singapore, 2008.
- BAIRD, Merrily C., *Symbols of Japan: Thematic Motifs in Art and Design*, New York, Rizzoli, 2001.
- BOGER, H. Batterson, *The traditional arts of Japan: a complete illustrated guide*, New York, Doubleday & Company, 1964.
- BRANDON, James R., *Kabuki: Five Classic Plays*, Cambridge, Harvard University Press, 1975.
- BUCKLAND Rosina, CLARK Timothy e OIKAWA Shigeru (a cura di), *A Japanese Menagerie: Animal pictures by Kawanabe Kyōsai*, Londra, The British Museum Press, 2006
- BUSHELL, Raymond, *Collectors' netsuke*, Tokyo, Weatherhill, 1971.
- BUSHELL, Raymond, *An introduction to netsuke*, Tōkyō, Tuttle Publishing, 1971.
- BUSHELL, Raymond, UEDA Reikichi, *The netsuke handbook of Ueda Reikichi*, Tokyo, C. E. Tuttle Company, 1961.
- CLARK, Timothy, *Demon of painting – The art of Kawanabe Kyōsai*, Londra, The British Museum Press, 1993.
- Cooper-Hewitt Museum, *Tsuba, and Japanese sword fittings in the collection of the Cooper-Hewitt Museum*, New York, Cooper-Hewitt Museum, 1980.
- HIRAFUJI Kikuko, *Ame-no-Kaku - Amaterasu's Divine Deer Emissary*, Kokugakuin University, 2020, https://www.kokugakuin.ac.jp/en/article/150973. Ultimo accesso il 09/10/2022.
- HUFFMAN, Jeff, *Family crests of Japan*, Berkeley, Stone Brigde Press, 2007.
- JOLY, Henri L., *Legend in Japanese Art; a Description of Historical Episodes, Legendary Characters, Folk-Lore Myths, Religious Symbolism*, Londra, John Lane, The Bodley Head, 1908.
- KEENE, Donad, *Chushingura (Treasure of loyal retainers)*, New York, Columbia University Press, 1971.

- KURIMOTO Yasuji, YAMAUCHI Shigeru, TAKAYAMA Tsutomu, SAKAI Yoichi, "Coloring mechanisms of ancient buried wood: Japanese cedar trees excavated from the foothills of Mt. Chokai", *Journal of Wood Science*, 66:24, 2020.
- LEITER, Samuel L., *Kabuki encyclopedia: an English-language adaptation of Kabuki jiten*, Westport, Greenwood Press, 1979.
- MENPES, Mortimer, "A personal view of Japanese Art: A Lesson from Khiosi", *The Magazine of Art*, 1888, pp.192-199.
- OGAWA Morihiro (a cura di), *Art of the Samurai: Japanese Arms and Armor, 1156–1868*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2009.
- OKADA, Barbra Teri, *Netsuke Masterpieces from The Metropolitan Museum of Art*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1982.
- PREBLE, Jason H., ŌTE Nobuhito, VINCENOT, Christian Ernest, "In the shadow of the rising sun: a systematic review of Japanese bat research and conservation", *Mammal Review*, The Mammal Society and John Wiley & Sons Ltd., 51, 1, 2020. https://doi.org/10.1111/mam.12226.
- ROSINA, Valentina V., SHOKHRIN, Valeriy P., 'Bats in the Diet of Owls from the Russian Far East, Southern Sikhote Alin.', *Hystrix, the Italian Journal of Mammalogy*, 22, 1, 2010, pp. 205-213. https://doi.org/10.4404/hystrix-22.1-4503.
- ROYALL, Tyler. "'The Book of the Great Practice': The Life of the Mt. Fuji Ascetic Kakugyō Tōbutsu Kū." *Asian Folklore Studies*, 52, 2, 1993, pp. 271. https://doi.org/10.2307/1178159. Accessed 25 Nov. 2022.
- SCHWARZ, Karl M., *Netsuke subjects*, Vienna, Böhlau Verlag, 1992.
- SESKO, Markus, "Revelations Through Rapid Capture 2: Three Japanese Sketchbooks", *Dispatches from the Field - Curatorial*, 21, 2020.
- SESKO, Markus, *Koshirae - Japanese Sword Mountings*, Raleigh, Lulu, 2012.
- SESKO, Markus, *The Japanese tōsō-kinkō Schools*, Raleigh, Lulu, 2012.
- TAYLOR, Marianne, TUTTLE, Merlin D., *Bats: an illustrated guide to all species*, Washington DC, Smithsonian, 2018.
- TIAN Long, ZHOU Xuwei, SHI Yang, GUO Yumin, BAO Weidong, 'Bats as the Main Prey of Wintering Long-Eared Owl in Beijing: Integrating Biodiversity Protection and Urban Management', *Integrative Zoology*, 10, 2, 2014, pp. 216-226.

- TSE BARTHOLOMEW, Terese, *Hidden Meanings in Chinese Art - Zhongguo Ji Xiang Tu An*, San Francisco, Asian Art Museum of San Francisco, 2006.
- VESCO, Silvia, *Spontanea maestria, Il Ryakuga haya oshie 略画早指南 di Katsushika Hokusai*, Venezia, Edizioni Ca'Foscari, 2020.
- VOIGT, Christian C., SCHNEEBERGER, Karin, VOIGT-HEUCKE, Silke L., LEWANZIK, Daniel, "Rain increases the energy cost of bat flight", *Biology Letters*, 7, 5, 2011, pp.793-795. https://doi.org/10.1098/rsbl.2011.0313.
- YAMADA Takako, *The World View of the Ainu: Nature and Cosmos Reading from Language*, Londra, Kegan Paul, 2001.
- YASUI Sachiko, MARUYAMA Naoki, KANAZAKI Nobuo, "Roost Site Selection and Colony Size of the Common Japanese Pipistrelle (Pipistrellus Abramus) in Fuchu, Tokyo", *Wildlife Conservation Japan*, 2, 2, 1997, pp. 51–59.

Bibliografia in lingua giapponese

- INAKUMA Fū, “Kōmori moyō ni tai suru Edo ki no hitobito no kachikan” (Il valore attribuito al motivo a pipistrelli dalle persone in perodo Edo), *Journal of Nishogakusha University Humanities Association*, 73, 2004, pp. 18-28.
  稲熊 ふう、「蝙蝠模様に対する江戸期の人々の価値観.」、 二松学舎大学人文論叢、 第 73 券、 2004 年、pp. 18-28。
- KOYAMA Kiyō, “Out−line of Silhouette”, *Journal of Graphic Science of Japan*, 43, 1, 2009, pp. 21-27.
  小山清男、「Out－line of Silhouette」、図学研究、第 4 3 券 1 号、 2009 年、pp. 21-27。
- TSUJI Hiroshi, “Kodai tojō shutsudo” (Ventagli pieghevoli dagli scavi di antiche città-castello), *Kyoto City Archaeological Research Institute Bulletin*, 4, 1988, pp. 61-76.
  辻裕司、「古代都城出土の扇」、京都市埋蔵文化財研究所研究紀要、巻 4 号、1998 年、pp. 61-76。
- WANG Yan, “Ōgi no hatten ni miru higashiajia ni okeru bunka no denpa to sōzō” (Diffusione e creazione della cultura in Asia orientale come visto dallo sviluppo dei ventagli), Bollettino annuale del Soai University Research Institute for Humanities, 4, 2010, pp. 32-40.
  王岩、「扇の発展に見る東アジアにおける文化の伝播と創造」、相愛大学人文科学研究所研究年報、第 4 券、 2010 年、pp.32-40。

Sitografia

- Art Institute of Chicago, https://www.artic.edu/, ultimo accesso: 12/02/2023.
- Art Research Center Ritsumeikan University, https://www.arc.ritsumei.ac.jp/, ultimo accesso: 12/02/2023.
- Ashmolean Museum Oxford, https://collections.ashmolean.org/, ultimo accesso: 12/02/2023.
- Asian Art Museum, https://asianart.org/, ultimo accesso: 12/02/2023.
- Bonhams, https://www.bonhams.com/, ultimo accesso: 12/02/2023.
- British Museum, https://www.britishmuseum.org/, ultimo accesso: 12/02/2023.
- Brooklyn Museum, https://www.brooklynmuseum.org/, ultimo accesso: 12/02/2023.
- Carnegie Museum of Art, https://cmoa.org/, ultimo accesso: 12/02/2023.
- Catalogo Generale dei Beni Culturali https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0500275588, ultimo accesso: 12/02/2023.
- Catalogue raisonné of the signed artwork of Utagawa Kuniyoshi, http://www.kuniyoshiproject.com/, ultimo accesso: 12/02/2023.
- Catalogue raisonné of the work of Tsukioka Yoshitoshi (1839-1892), http://www.yoshitoshi.net/, ultimo accesso: 12/02/2023.
- Catawiki, https://www.catawiki.com/en/, ultimo accesso: 12/02/2023.
- Chazen Museum of Art, https://chazen.wisc.edu/, ultimo accesso: 12/02/2023.
- Christies, https://www.christies.com/en, ultimo accesso: 12/02/2023.
- Cleveland Museum of Art, https://www.clevelandart.org/, ultimo accesso: 12/02/2023.
- Collections Database Five Colleges and Historic Deerfield Museum Consortium: Amherst College, Hampshire College, Historic Deerfield, Mount Holyoke College, Smith College, UMASS Amherst, https://museums.fivecolleges.edu/, ultimo accesso: 12/02/2023.
- Egenolf Gallery Fine Japanese Prints, https://egenolfgallery.com/, ultimo accesso: 12/02/2023.

- e 国宝 国立文化財機構所蔵 国宝・重要文化財, https://emuseum.nich.go.jp/ ultimo accesso: 12/02/2023.
- Hokusai: The Great Picture Book of Everything, From the rediscovery to the exhibition, https://hokusai-great-picture-book-everything.researchspace.org/resource/rsp:Start, ultimo accesso: 12/02/2023.
- International Research Center for Japanese Studies, https://www.nichibun.ac.jp/en/db/, ultimo accesso: 12/02/2023.
- Internet Archive, https://archive.org/, ultimo accesso: 12/02/2023.
- Israel Goldman Japanese Prints, https://www.israelgoldman.com/index.php, ultimo accesso: 12/02/2023.
- JAANUS - Japanese Architecture and Art Net Users System, https://www.aisf.or.jp/~jaanus/, ultimo accesso: 12/02/2023.
- JapanesePrints-London, http://www.japaneseprints-london.com/, ultimo accesso: 12/02/2023.
- Jordan Schnitzer Museum of Art, https://jsma.uoregon.edu/, ultimo accesso: 12/02/2023.
- Kabuki 21, kabuki21.com, ultimo accesso: 17/02/2023.
- Lempertz, https://www.lempertz.com/en/, ultimo accesso: 12/02/2023.
- Library of Congress, https://www.loc.gov/, ultimo accesso: 12/02/2023.
- Linden-Museum Stuttgart, https://sammlung-digital.lindenmuseum.de/en, ultimo accesso: 12/02/2023.
- Los Angeles County Museum of Art, https://www.lacma.org/, ultimo accesso: 12/02/2023.
- Lyon Collection Japanese Woodblock Prints, https://woodblockprints.org/, ultimo accesso: 12/02/2023.
- Minneapolis Institute of Art, https://new.artsmia.org/, ultimo accesso: 12/02/2023.
- Museo d'Arte Orientale Venezia, https://orientalevenezia.beniculturali.it/, ultimo accesso: 12/02/2023.
- Museum für angewandte Kunst, https://www.mak.at/en, ultimo accesso: 12/02/2023.
- Museum of Fine Arts, https://www.mfa.org/, ultimo accesso: 12/02/2023.
- Museum Volkenkunde, https://www.volkenkunde.nl/en, ultimo accesso: 12/02/2023.

- National Diet Library Digital Collections, https://dl.ndl.go.jp/, ultimo accesso: 12/02/2023.
- National Museums Liverpool, https://www.liverpoolmuseums.org.uk/, ultimo accesso: 12/02/2023.
- National Museums Scotland, https://www.nms.ac.uk/national-museum-of-scotland/, ultimo accesso: 12/02/2023.
- Östasiatiska Museet, https://www.ostasiatiskamuseet.se/, ultimo accesso: 12/02/2023.
- Philadelphia Museum of Art, https://philamuseum.org/, ultimo accesso: 12/02/2023.
- Rhode Island School of Design, https://www.risd.edu/, ultimo accesso: 12/02/2023.
- Rijksmuseum, https://www.rijksmuseum.nl/en, ultimo accesso: 12/02/2023.
- Ronin Gallery, https://www.roningallery.com/, ultimo accesso: 12/02/2023.
- Rosemary Bandini Japanese Art, https://www.rosemarybandini.com/, ultimo accesso: 12/02/2023.
- Scholten Japanese Art, https://www.scholten-japanese-art.com/, ultimo accesso: 12/02/2023.
- Scripps College, https://www.scrippscollege.edu/, ultimo accesso: 12/02/2023.
- Smithsonian Institution, https://www.si.edu/, ultimo accesso: 12/02/2023.
- Sotheby's, https://www.sothebys.com/en/, ultimo accesso: 12/02/2023.
- The IUCN Red List of threatened spieces, https://www.iucnredlist.org/, ultimo accesso: 12/02/2023.
- The Metropolitan Museum of Art, https://www.metmuseum.org/, ultimo accesso: 12/02/2023.
- The Morikami Museum and Japanese Gardens, https://morikami.org/, ultimo accesso: 12/02/2023.
- The San Diego Museum of Art, https://www.sdmart.org/, ultimo accesso: 12/02/2023.
- The Walters Art Museum, https://thewalters.org/, ultimo accesso: 12/02/2023.
- Toledo Museum of Art, https://www.toledomuseum.org/, ultimo accesso: 12/02/2023.
- Victoria and Albert Museum, https://www.vam.ac.uk/, ultimo accesso: 12/02/2023.
- Waseda University Cultural Resource Database, https://archive.waseda.jp/archive/index.html, ultimo accesso: 12/02/2023.

- Zacke, https://www.zacke.at/, ultimo accesso: 12/02/2023.
- コトバンク, https://kotobank.jp/, ultimo accesso: 12/02/2023.
- 四字熟語, https://yoji-jukugo.com/, ultimo accesso: 12/02/2023.
- 太田記念美術館, https://otakinen-museum.note.jp/, ultimo accesso: 12/02/2023.
- 東京国立博物館 https://www.tnm.jp/?lang=ja, ultimo accesso: 12/02/2023.
- 漢字文化資料館, https://kanjibunka.com/, ultimo accesso: 12/02/2023.

Indice delle immagini

Netsuke e inrō

Figura 1. Hōraku, *Pipistrello*, metà XIX secolo, legno, già Vienna, Zacke. https://www.zacke.at/auction/lot/lot-56---horaku-a-fine-wood-netsuke-of-a-seated-bat/?lot=9102&so=4&st=bat%20netsuke&sto=0&au=&ef=&et=&ic=False&sd=1&pp=96&pn=1&g=1. Ultimo accesso: 15/12/2022.

Figura 2. Hōraku, *Pipistrello con cuccioli*, metà XIX secolo, legno, già Londra, Bonhams. https://www.bonhams.com/auctions/24456/lot/118/. Ultimo accesso: 15/12/2022.

Figura 3. Hōraku, *Pipistrello con cuccioli*, metà XIX secolo, legno, New York, Metropolitan Museum of Art. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/59750. Ultimo accesso: 15/12/2022.

Figura 4. Hōraku, *Pipistrello con tegola*, metà XIX secolo, legno, già Londra, Rosemary Bandini Japanese Art. https://www.rosemarybandini.com/portfolio/38-horaku/. Ultimo accesso: 15/12/2022.

Figura 5. Hōraku, *Pipistrello con tegola*, metà XIX secolo, legno, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art. https://collections.lacma.org/node/188240. Ultimo accesso: 15/12/2022.

Figura 6. Attribuito a Hōraku, *Pipistrello con tegola*, metà XIX secolo, legno, già Londra, Bonhams.
https://www.bonhams.com/auctions/19548/lot/207/. Ultimo accesso: 15/12/2022.

Figura 7. Attribuito a Masatsugu (Kaigyokusai), *Gruppo di pipistrelli su tegole*, XIX secolo, avorio, Vienna, Museum für angewandte Kunst. https://sammlung.mak.at/en/collection_online?id=collect-49964. Ultimo accesso: 15/12/2022.

Figura 8. Kaigyokusai, *Gru*, fine XIX secolo, avorio, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art. https://collections.lacma.org/node/192483. Ultimo accesso: 15/12/2022.

Figura 9. Anonimo, *Pipistrello con tegola*, XIX secolo, avorio, South Hadley, Mount Holyoke College Art Museum. https://museums.fivecolleges.edu/detail.php?museum=&t=objects&type=ext&f=&s=&record=12&id_number=MH+1986.30.8. Ultimo accesso: 15/12/2022.

Figura 10. Anonimo, *Pipistrello con cucciolo, lumaca e tegola*, XIX secolo, legno, South Hadley, Mount Holyoke College Art Museum.

https://museums.fivecolleges.edu/detail.php?museum=&t=objects&type=exact&f=&s=resting&record=156. Ultimo accesso: 15/12/2022.

Figura 11. Anonimo, *Pipistrello con cucciolo, lumaca e tegola*, XIX secolo, legno, South Hadley, Mount Holyoke College Art Museum. https://museums.fivecolleges.edu/detail.php?museum=&t=objects&type=exact&f=&s=resting&record=156. Ultimo accesso: 15/12/2022.

Figura 12. Attribuiti a Tomokazu, *Pipistrello con tegola*, 1900, avorio, Catawiki. https://www.catawiki.com/en/l/19824395-fine-ivory-netsuke-of-a-bat-hiding-in-roof-tile-signed-tomokazu-japan-ca-1900-meiji-period. Ultimo accesso: 15/12/2022.

Figura 13. Anonimo, *Pipistrello con tegola*, avorio, Berkeley, Phebe A. Hearst Museum of Anthropology. https://portal.hearstmuseum.berkeley.edu/catalog/b5b304b7-b815-4255-8b76-2f0987c7dfef. Ultimo accesso: 15/12/2022.

Figura 14. naturalist6577, *Pipistrellus abramus*, 2021, Taiwan. https://inaturalist.ala.org.au/photos/163375383. Ultimo accesso: 15/12/2022.

Figura 15. IUCN (International Union for Conservation of Nature), *Distribuzione geografica del Pipistrellus Abramus*, 2022. https://www.iucnredlist.org/species/17320/22131948. Ultimo accesso: 15/12/2022.

Figura 16. Merlintuttle.Org / Science Photo Library, *Pipistrellus abramus*. https://www.sciencephoto.com/media/535226/view. Ultimo accesso: 15/12/2022.

Figura 17. Kōju, *Pipistrello con waniguchi*, XIX secolo, avorio, già Monaco, Lempertz. https://www.lempertz.com/en/catalogues/lot/1112-3/1143-an-osaka-school-stained-ivory-netsuke-of-a-bat-on-a-gong-by-koju-second-half-19th-century.html. Ultimo accesso: 15/12/2022.

Figura 18. Anonimo, *Pipistrello con waniguchi*, seconda metà del XIX secolo, avorio, Delray Beach, Morikami Museum and Japanese Gardens. https://morikami.org/online-exhibitions/netsuke-the-devils-in-the-details/. Ultimo accesso: 15/12/2022.

Figura 19. Anonimo, *Pipistrello con waraji*, prima metà del XIX secolo, avorio, già Londra, Sotheby's.https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2001/japanese-works-of-art-prints-and-paintings-w01206/lot.114.html. Ultimo accesso: 15/12/2022.

Figura 20. Anonimo, *Pipistrello con waraji*, fine XIX secolo, legno, già Londra, Sotheby's. https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2006/japanese-works-of-art-prints-paintings-l06861/lot.1057.html. Ultimo accesso: 15/12/2022.

Figura 21. Shibata Zeshin, *Inrō con pipistrelli e luna*, fine XIX secolo, lacca, già Vienna, Zacke. https://www.zacke.at/auction/lot/lot-336---shibata-reisai-a-rare-gold-lacquer-three-case-inro-with-bats/. Ultimo accesso: 15/12/2022.

Figura 22. Kajikawa Tsunesada, *Inrō con pipistrello e gufo*, fine XIX secolo, lacca, già Londra, Bonhams. https://www.bonhams.com/auctions/19295/lot/206/. Ultimo accesso: 15/12/2022.

Figura 23. Pramod Dhal, Otus sunia, 2015, Tikarpada Forest, India. https://ebird.org/species/orsowl. Ultimo accesso: 15/12/2022.

Figura 24. Hōraku, *Gufo che attacca un pipistrello*, XIX secolo, ebano, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art. https://collections.lacma.org/node/192163

Figura 25. Sascha Rösner, *Asio otus*, 2004, Germania. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Waldohreule_in_freier_Wildbahn.jpg. Ultimo accesso: 15/12/2022.

Figura 26. Anonimo, *Pipistrello con zucca a fiasco*, XIX secolo, pino rosso, Toledo, Toledo Museum of Art. http://emuseum.toledomuseum.org/objects/57325/netsuke--double-gourd-with-bat-attached?ctx=7229f8b8-535d-4d73-8635-054fcb8685b0&idx=0. Ultimo accesso: 15/12/2022.

Figura 27. Hoshunsai Masayuki, *Pipistrello con reishi*, fine XIX secolo, avorio, già Londra, Bonhams. https://www.bonhams.com/auction/24456/lot/120/a-stag-antler-netsuke-of-a-bat-by-hoshunsai-masayuki-edotokyo-late-19th-century/. Ultimo accesso: 15/12/2022.

Figura 28. Hoshunsai Masayuki, *Pipistrello con reishi*, fine XIX secolo, avorio, Londra, British Museum. https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_HG-392. Ultimo accesso: 15/12/2022.

Figura 29. Attribuito a Hoshunsai Masayuki, *Pipistrello con reishi*, fine XIX secolo, avorio, Stuttgart, Linden Museum. https://sammlung-digital.lindenmuseum.de/en/object/netsuke_1818. Ultimo accesso: 15/12/2022.

Figura 30. Ohara Mitsuhiro, *Pipistrello con reishi e luna*, XIX secolo, avorio, Stuttgart, Linden Museum. https://sammlung-digital.lindenmuseum.de/en/object/netsuke_1817. Ultimo accesso: 15/12/2022.

Figura 31. Kokusai, *Pipistrello stilizzato con reishi*, fine XIX secolo, avorio, già Londra, Bonhams. https://www.bonhams.com/auction/24456/lot/121/a-stag-antler-manju-carved-with-a-stylised-bat-by-ozaki-kokusai-1835-1892-shiba-tokyo-late-19th-century/. Ultimo accesso: 15/12/2022.

Figura 32. Anonimo, *Pipistrello stilizzato con simboli benauguranti*, fine XIX secolo, avorio, già Vienna, Zacke. https://www.zacke.at/auction/lot/lot-278---a-walrus-tooth-ryusa-manju-netsuke-with-auspicious-symbols/?lot=9126&so=4&st=bat%20netsuke&sto=0&au=&ef=&et=&ic=False&sd=1&pp=96&pn=1&g=1. Ultimo accesso: 15/12/2022.

Figura 33. Sakai Hōitsu, *Inrō con pipistrello e reishi*, XIX secolo, lacca, già Londra, Bonhams. https://www.bonhams.com/auctions/21949/lot/88/. Ultimo accesso: 15/12/2022.

Tsuba e altri elementi dell'armatura giapponese

Figura 34. Anonimo, *Tsuba con fori a forma di pipistrelli*, periodo Edo, ferro, Cleveland, Cleveland Museum of Art. https://www.clevelandart.org/art/1919.275. Ultimo accesso: 20/11/2022.

Figura 35. Harunori, *Tsuba con hitsuana a forma di pipistrelli*, inizio XIX secolo, ferro, Boston, Museum of Fine Art. https://collections.mfa.org/objects/13547/tsuba-with-design-of-bats?ctx=41afd0ed-44ca-481a-b585-9e6751a5d089&idx=7. Ultimo accesso: 20/11/2022.

Figura 36. Anonimo, *Tsuba con fori a forma di pipistrello e pino*, periodo Edo, ferro, già Londra, Bonhams. https://www.bonhams.com/auctions/16021/lot/47/. Ultimo accesso: 20/11/2022.

Figura 37. Anonimo, *Tsuba con pipistrelli e ragazzo con bambù*, inizio XIX secolo, ferro, oro, argento, *shakudō* e rame, Boston, Museum of Fine Art. https://collections.mfa.org/objects/12111/tsuba-with-design-of-a-boy-with-a-fishing-rod-and-bats?ctx=41afd0ed-44ca-481a-b585-9e6751a5d089&idx=6. Ultimo accesso: 20/11/2022.

Figura 38. Jokichu, *Kozuka con pipistrelli e Kintarō con bambù*, metallo, XIX secolo, già Vienna, Zacke.
https://www.zacke.at/auction/lot/lot-77---jochiku-a-rare-murakami-school-sentoku-kozuka-of-kintaro/?lot=2740&so=4&st=kozuka%20kintaro&sto=0&au=&ef=&et=&ic=False&sd=1&pp=96&pn=1&g=1. Ultimo accesso: 20/11/2022.

Figura 39. Miboku, *Kozuka con due pipistrelli e luna*, periodo Edo, *sentokku*, *shakudō*, rame, New York, Metropolitan Museum of Art. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/34571?searchField=All&sortBy=Relevance&where=Japan&ao=on&ft=bat&offset=0&rpp=40&pos=22. Ultimo accesso: 20/11/2022.

Figura 40. Miboku, *Kozuka con due pipistrelli e luna*, periodo Edo, metallo argentato, oro, Boston, Museum of Fine Art. https://collections.mfa.org/objects/29270/kozuka-with-design-of-two-bats-and-the-moon?ctx=c70f0e1e-5b3a-4515-800d-835868cabcc1&idx=21. Ultimo accesso: 20/11/2022.

Figura 41. Ranzan Tsuneyuki*, Chōsen gafu,* XIX secolo, inchiostro e colore su carta, New York, Metropolitan Museum of Art. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/24642. Ultimo accesso: 20/11/2022.

Figura 42. Ranzan Tsuneyuki*, Chōsen gafu,* XIX secolo, inchiostro e colore su carta, New York, Metropolitan Museum of Art. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/24642. Ultimo accesso: 20/11/2022.

Figura 43. Ranzan Tsuneyuki*, Chōsen gafu,* XIX secolo, inchiostro e colore su carta, New York, Metropolitan Museum of Art. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/24642. Ultimo accesso: 20/11/2022.

Figura 44. Murasakibara Toshiyoshi, *Tsuba con cervo, erbe e pipistrello*, XIX secolo, *shibuichi*, *shakudō*, rame, oro, argento, New York, Metropolitan Museum of Art. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/34422?searchField=All&sortBy=Relevance&where=Japan&ao=on&ft=bat&offset=0&rpp=40&pos=26. Ultimo accesso: 20/11/2022.

Figura 45. Ranzan Tsuneyuki*, Chōsen gafu,* XIX secolo, inchiostro e colore su carta, New York, Metropolitan Museum of Art. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/24642. Ultimo accesso: 20/11/2022.

Figura 46. Artisti vari, *Tsuba con vari animali e piente*, 1853, rame e altri metalli, già Londra, Bonhams. https://www.bonhams.com/auctions/22338/lot/17/. Ultimo accesso: 20/11/2022.

Figura 47. Anonimo, *Tsuba con pipistrelli e insetto*, tardo XVIII secolo, metallo, Firenze, Museo Stibbert. Foto dell'autrice.

Figura 48. Particolare. Per gentile concessione del Museo Stibbert.

Figura 49. Anonimo, *Fuchigashira con pipistrelli*, periodo Edo, *sentoku*, rame, New York, Metropolitan Museum of Art. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/34722?searchField=All&sortBy=Relevance&where=Japan&ao=on&ft=bat&offset=0&rpp=40&pos=23. Ultimo accesso: 20/11/2022.

Figura 50. Anonimo, *Fuchigashira con pipistrello e cervo*, XIX secolo, *shakudō*, oro, *shibuichi*, già Londra, Bonhams. https://www.bonhams.com/auctions/20189/lot/19/. Ultimo accesso: 20/11/2022.

Figura 51. Anonimo, *Menuki a forma di pipistrelli*, prima metà del XIX secolo, *shakudō*, Boston, Museum of Fine Art. https://collections.mfa.org/objects/9892/pair-of-menuki-in-the-form-of-bats?ctx=41afd0ed-44ca-481a-b585-9e6751a5d089&idx=1. Ultimo accesso: 20/11/2022.

Figura 52. Anonimo, *Menuki a forma di pipistrello e fuchigashira con monete*, XIX secolo, *shakudō*, ottone, acciaio, argento, New York, Metropolitan Museum of Art. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/21887?where=Japan&ao=on&ft=bat&pg=7&rpp=40&pos=25. Ultimo accesso: 20/11/2022.

Figura 53. Anonimo, *Kabuto di tipo akoda-nari*, XVII secolo, metallo e lacca, Firenze, Museo Stibbert. Per gentile concessione del Museo Stibbert.

Figura 54. Particolare. Per gentile concessione del Museo Stibbert.

Figura 55. Particolare. Per gentile concessione del Museo Stibbert.

Dipinti

Figura 56. Matsumura Keibun, Okamoto Toyohiko, Azuma Tōyō, *Matsushita shika kōmori zu*, prima metà del XIX secolo, 165.7 × 91.8 cm, inchiostro e colore su carta, Boston, Museum of Fine Art. https://collections.mfa.org/objects/25138/bat-deer-and-pine?ctx=c70f0e1e-5b3a-4515-800d-835868cabcc1&idx=19. Ultimo accesso: 22/12/2022.

Figura 57. Particolare.

Figura 58. Artisti vari, *Kakejiku con cinque pesie in cinese e cinque simboli benauguranti*, 1816, 93.1 x 32cm, inchiostro e colore su carta, già Londra, Bonhams. https://www.bonhams.com/auctions/21949/lot/141/. Ultimo accesso: 20/11/2022.

Figura 59. Particolare.

Figura 60. Shibata Zeshin, *Shika kōmori zu*, seconda metà del XIX secolo, 140 x 168.3 cm, lacca e oro su carta, San Francisco, Asian Art Museum. http://onlinecollection.asianart.org/view/objects/asitem/subject@deer/15?t%3Astate%3Aflow=8928e4a2-980f-4b96-bbc0-bd91912f36eb. Ultimo accesso: 20/11/2022.

Figura 61. Suzuki Kiitsu, *Kakejiku con gru, cervo e pipistrello*, XIX secolo, 108.9 x 41.43 cm, inchiostro e colore su seta, Minneapolis, Minneapolis Institute of Art. https://collections.artsmia.org/art/60221/deer-suzuki-kiitsu. Ultimo accesso: 20/11/2022.

Figura 62. Suzuki Kiitsu, *Kakejiku con gru, cervo e pipistrello*, XIX secolo, *124.5 x 48.5cm*, inchiostro e colore su seta, già Londra, Bonhams. https://www.bonhams.com/auctions/18823/lot/339/. Ultimo accesso: 20/11/2022.

Figura 63. Totei Hokusihi, *Takarabune*, XIX secolo, inchiostro e colore su carta, Londra, British Museum. https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1881-1210-0-1806. Ultimo accesso: 20/11/2022.

Figura 64. Watanabe Kazan, *Fuku kai zu*, 1832, 127.2 x 70cm, inchiostro e colore su seta, già Londra, Bonhams. https://www.bonhams.com/auctions/17816/lot/156/. Ultimo accesso: 20/11/2022.

Figura 65. Particolare.

Figura 66. Particolare.

Figura 67. Attribuito a Katsushika Hokusai, *Due pipistrelli in volo*, 1830-50, 26.9 x 19.3 cm, inchiostro e colore su carta, Washington D.C., Library of Congress. https://www.loc.gov/pictures/collection/jpd/item/2009631952/. Ultimo accesso: 20/11/2022.

Figura 68. Nakajima Raishō, *Quattro tenbusuma con pipistrelli e luna*, XIX secolo, 26.20 x 45 cm ciascuno, inchiostro su carta, Londra, British Museum. https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1990-1107-0-1-1-4

Figura 69. Watanabe Kazan, *Kawahoriōgi con pipistrelli*, prima metà del XIX secolo, 46.5 x 16.6 cm, inchiostro su carta, Tokyo, Tokyo National Museum. https://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/C0041019. Ultimo accesso: 20/11/2022.

Figura 70. Anonimo, *Shōki su una tigre*, XVIII secolo, 93.4 x 47.4 cm, inchiostro e colore su carta, Washington D.C., Smithsonian National Museum of Asian Art. https://asia.si.edu/object/F1905.262/. Ultimo accesso: 20/11/2022.

Libri illustrati

Figura 71. Kitao Masayoshi. *Ryakuga shiki*, 1795, *nishikie*, Washington D.C., Freer Gallery of Art. https://pulverer.si.edu/node/445/title/1. Ultimo accesso: 09/02/2023.

Figura 72. Kitao Masayoshi. *Chōjū ryakuga shiki*, 1797, *nishikie*, New York, Metropolitan Museum of Art. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/57655. Ultimo accesso: 09/02/2023.

Figura 73. Confronto tra passeri e mantidi da *Ryakuga shiki* (destra) e *Chōjū ryakuga shiki* (sinistra).

Figura 74. Kitao Masayoshi, *Keisai soga* vol.1, 1837, *nishikie*, Londra, British Museum. https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1979-0305-0-324-1. Ultimo accesso: 09/02/2023.

Figura 75. Katsushika Hokusai, *Onoga bakamura mudaji ezukushi*, 1810, *sumizurie*, Washington D.C., Freer Gallery of Art. https://pulverer.si.edu/node/314/title/3/24. Ultimo accesso: 09/02/2023.

Figura 76. Katsushika Hokusai, *Ryakuga haya oshie* vol.1, 1812, *sumizurie* con tracce di colore, Londra, British Museum. https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1979-0305-0-425-1. Ultimo accesso: 09/02/2023.

Figura 77. Katsushika Hokusai, *Denshin kaishu Hokusai manga*, 1815, *nishikie*, Washington D.C., Smithsonian National Museum of Asian Art https://library.si.edu/digital-library/book/denshinkaishuhov2katsa. Ultimo accesso: 09/02/2023.

Figura 78. Katsushika Hokusai, *Banmotsu ehon daizen zu*, 1820-1850, *sumizurie*, Londra, British Museum. https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_2020-3015-42. Ultimo accesso: 09/02/2023.

Figura 79. Katsushika Hokusai, *Fugaku hyakkei* vol.3, 1849, *sumizurie*, Washington D.C., Smithsonian National Museum of Asian Art. https://library.si.edu/digital-library/book/fugakuhyakkeiv3katsa. Ultimo accesso: 09/02/2023.

Figura 80. Katsushika Hokuun, *Hokuun manga*, 1820, *nishikie*, Londra, British Museum.

https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1915-0823-0-119. Ultimo accesso: 09/02/2023.

Figura 81. Katsushika Taitō II, *Banshoku zukō* vol.1, 1827, *nishikie*, Washington D.C., Freer Gallery of Art. https://pulverer.si.edu/node/781/title/1/14. Ultimo accesso: 09/02/2023.

Figura 82. Katsushika Taitō II, *Banshoku zukō* vol.1, 1827, *nishikie*, Washington D.C., Freer Gallery of Art. https://pulverer.si.edu/node/781/title/1/26. Ultimo accesso: 09/02/2023.

Figura 83. Katsushika Taitō II, *Banshoku zukō* vol.2, 1827, *nishikie*, Washington D.C., Freer Gallery of Art. https://pulverer.si.edu/node/781/title/2/10. Ultimo accesso: 09/02/2023.

Figura 84. Keisai Eisen, *Ehon nishiki no fukuro*, 1828, *nishikie*, Washington D.C., Smithsonian National Museum of Asian Art.
https://library.si.edu/digital-library/book/ehonnishikinofu00iked. Ultimo accesso: 09/02/2023.

Figura 85. Keisai Eisen, *Ehon nishiki no fukuro*, 1828, *nishikie*, Washington D.C., Smithsonian National Museum of Asian Art.
https://library.si.edu/digital-library/book/ehonnishikinofu00iked. Ultimo accesso: 09/02/2023.

Figura 86. Taki Katei, *Kōkōkan gashō* vol.2, 1889, *sumizuri*, Washington D.C., Smithsonian National Museum of Asian Art.
https://library.si.edu/digital-library/book/koykoykangashoyv2taki. Ultimo accesso: 09/02/2023.

Figura 87. Taki Katei, *Kōkōkan gashō* vol.2, 1889, *sumizuri*, Washington D.C., Smithsonian National Museum of Asian Art.
https://library.si.edu/digital-library/book/koykoykangashoyv2taki. Ultimo accesso: 09/02/2023.

Figura 88. Taki Katei, *Kōkōkan gashō* vol.2, 1889, *sumizuri*, Washington D.C., Smithsonian National Museum of Asian Art.
https://library.si.edu/digital-library/book/koykoykangashoyv2taki. Ultimo accesso: 09/02/2023.

Figura 89. Kawanabe Kyōsai, *Kyōsai rakuga*, 1881, *nishikie*, Genova, Museo d'Arte Orientale "E. Chiossone". Per gentile concessione del Museo d'Arte Orientale "E. Chiossone".

Figura 90. Kawanabe Kyōsai, *Kyōsai gadan* vol.3, 1887, *nishikie*, Washington D.C., Freer Gallery of Art. https://pulverer.si.edu/node/385/title/3/32. Ultimo accesso: 09/02/2023.

Figura 91. Kawanabe Kyōsai, *Kyōsai donga*, 1881, *nishikie*, Londra, British Museum. https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1915-0823-0-171. Ultimo accesso: 09/02/2023.

Figura 92. Kawanabe Kyōsai, *Kyōsai donga*, 1881, *nishikie*, Londra, British Museum. https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1915-0823-0-171. Ultimo accesso: 09/02/2023.

Figura 93. Kawanabe Kyōsai, *Kyōsai suiga* vol.1, 1882, *nishikie*, Londra, British Museum. https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1915-0823-0-172. Ultimo accesso: 09/02/2023.

Figura 94. Kawanabe Kyōsai, *Kyōsai donga*, 1881, *nishikie*, Londra, British Museum. https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1915-0823-0-171. Ultimo accesso: 09/02/2023.

Stampe

Figura 95. Utagawa Yoshitora, *Onzōshi Ushiwakamaru e Musashibō Benkei sul ponte di Gojō*, 1842-6, *ōban*, *nishikie*, Lyon Collection. https://woodblockprints.org/index.php/Detail/objects/1013. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 96. Utagawa Kuniyoshi, *Minamoto no Ushiwakamaru e Musashibō Benkei sul ponte di Gojō*, 1835, *ōban*, *nishikie*, Lyon Collection. https://woodblockprints.org/index.php/Detail/objects/614. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 97. Utagawa Kunisada, *Musashibō Benkei e Onzōshi Ushiwakamaru sul ponte di Gojō*, 1813-4, dittico di *ōban*, *nishikie*, Boston, Museum of Fine Arts. https://collections.mfa.org/objects/471101. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 98. Tsukioka Yoshitoshi, *Nitta Shirō Tadatsune* dalla serie *Yoshitoshi musha burui*, 1886, *ōban*, *nishikie*, Los Angeles, Los Angeles County Museum. https://collections.lacma.org/node/191718. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 99. Tsukioka Yoshitoshi, *Nitta Tadatsune dochu ni kii o miru zu*, dalla serie *Shinkei sanjūrokkaisen*, 1890, *ōban*, *nishikie*, Claremont, Scripps College. https://ccdl.claremont.edu/digital/collection/cyw/id/324/rec/4. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 100. Utagawa Kuniyoshi, *Mi – Nitan Shirō*, dalla serie *Buyū mitate jūnishi*, 1840, 36x12cm, *nishikie*, Washington D.C., Smithsonian National Museum of Asian Art. https://asia.si.edu/object/S2004.3.168.6/. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 101. Hasegawa Settan, *Pipistrelli con bottiglia di sake*, XIX secolo, *uchiwae*, *nishikie*, Tokyo, Tokyo National Museum. https://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/C0046961. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 102. Utagawa Yoshiiku, *Morotori gai zukushi*, XIX secolo, *ōban*, *nishikie*, Tokyo, Ōta Memorial Museum of Art. https://otakinen-museum.note.jp/n/n4eebe99578dc. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 103. Utagawa Kuniyoshi, dalla serie *Yatsu atari dōke kōmori*, 1844-6, coppia di *chūban*, *nishikie*, già Londra, JapanesePrints-London. http://www.japaneseprints-london.com/292/ichiyusai-kuniyoshi-1797-1861-5/. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 104. Utagawa Kuniyoshi, dalla serie *Yatsu atari dōke kōmori*, 1844-6, coppia di *chūban*, *nishikie*, già Londra, JapanesePrints-London. http://www.japaneseprints-london.com/294/. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 105. Utagawa Kuniyoshi, dalla serie *Yatsu atari dōke kōmori*, 1844-6, coppia di *chūban*, *nishikie*, già Londra, JapanesePrints-London. http://www.japaneseprints-london.com/290/ichiyusai-kuniyoshi-1797-1861-4/. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 106. Utagawa Kuniyoshi, dalla serie raffigurante scene di *Kanadehon chūshingura*, 1847, coppia di *chūban*, *nishikie*, già Londra, JapanesePrints-London. http://www.japaneseprints-london.com/9368/utagawa-kuniyoshi-1797-1861-warriors-433/. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 107. Utagawa Kuniyoshi, dalla serie raffigurante scene di *Kanadehon chūshingura*, 1847, coppia di *chūban*, *nishikie*, già Londra, JapanesePrints-London. http://www.japaneseprints-london.com/9368/utagawa-kuniyoshi-1797-1861-warriors-433/. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 108. Utagawa Kuniyoshi, dalla serie raffigurante scene di *Kanadehon chūshingura*, 1847, coppia di *chūban*, *nishikie*, già Londra, JapanesePrints-London. http://www.japaneseprints-london.com/9368/utagawa-kuniyoshi-1797-1861-warriors-433/. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 109. Utagawa Toyoshige, *Sanman*, dalla serie *Imayō sugata*, 1830, *ōban*, *nishikie*, Leiden, Rijksmuseum Volkenkunde. https://hdl.handle.net/20.500.11840/698091. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 110. Utagawa Toyoshige, *Sayaate*, dalla serie *Imayō sugata*, 1830, *ōban*, *nishikie*, Tokyo, Tokyo Metropolitan Library.

https://archive.library.metro.tokyo.lg.jp/da/detail?tilcod=0000000003-00009061. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 111. Utagawa Toyoshige, *Danmari*, dalla serie *Imayō sugata*, 1830, *ōban*, *nishikie*, Leiden, Rijksmuseum Volkenkunde. https://hdl.handle.net/20.500.11840/698086. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 112. Utagawa Toyoshige, *Taimen*, dalla serie *Imayō sugata*, 1830, *ōban*, *nishikie*, Leiden, Rijksmuseum Volkenkunde. https://hdl.handle.net/20.500.11840/698087. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 113. Utagawa Toyoshige, *Sukeroku*, dalla serie *Imayō sugata*, 1830, *ōban*, *nishikie*, Leiden, Rijksmuseum Volkenkunde. https://hdl.handle.net/20.500.11840/698092. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 114. Utagawa Toyoshige, Nikki, dalla serie *Imayō sugata*, 1830, *ōban*, *nishikie*, Leiden, Rijksmuseum Volkenkunde. https://hdl.handle.net/20.500.11840/754491. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 115. Utagawa Toyoshige, *Kagamiyama*, dalla serie *Imayō sugata*, 1830, *ōban*, *nishikie*, Leiden, Rijksmuseum Volkenkunde. https://hdl.handle.net/20.500.11840/698090. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 116. Utagawa Toyoshige, *Shibaraku*, dalla serie *Imayō sugata*, 1830, *ōban*, *nishikie*, Leiden, Rijksmuseum Volkenkunde. https://hdl.handle.net/20.500.11840/698089. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 117. Utagawa Toyoshige, *Suzugamori*, dalla serie *Imayō sugata*, 1830, *ōban*, *nishikie*, Leiden, Rijksmuseum Volkenkunde. https://hdl.handle.net/20.500.11840/698093. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 118. Utagawa Toyoshige, *Jūdanme*, dalla serie *Imayō sugata*, 1830, *ōban*, *nishikie*, Leiden, Rijksmuseum Volkenkunde. https://hdl.handle.net/20.500.11840/698088. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 119. Utagawa Toyokuni, *Sakuragawa ren botan niban-tsugi*, 1820, *shikishiban*, *nishikie*, Bonhams. https://www.bonhams.com/auctions/23430/lot/5/. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 120. Utagawa Toyokuni, *Bandai haru gosetsu Sōga*, 1827, dittico di *ōban*, *nishikie*, Kusatsu, Ritsumeikan University. https://www.dh-jac.net/db/nishikie/results-

set.php?f2=arcUY0055&f9=1&f11=1&-max=6&-sortField1=f8&-sortField2=f7&enter=default. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 121. Utagawa Kunisada, *Ichikawa Danjurō VII, Tōsei Rokkasen*, 1834, *uchiwae, nishikie*, Lyon Collection. https://woodblockprints.org/index.php/Detail/objects/1066. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 122. Utagawa Kuniyoshi, *Ichikawa Danjūrō VII come Gantetsubō*, 1831, foglio sinistro di trittico di *ōban*, *nishikie*, Tokyo, Waseda University. https://archive.waseda.jp/archive/detail.html?arg=%7B%22subDB_id%22%3A%2252%22%2C%22id%22%3A%22199605%22%7D&lang=jp. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 123. Keisai Eisen, dalla serie *Kaiko yashinai gusa*, 1811-48, *ōban*, *nishikie*, Leiden, Rijksmuseum Volkenkunde. https://hdl.handle.net/20.500.11840/694690. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 124. Keisai Eisen, *Immagine elegante di belle donne*, 1811-1848, *shikishiban*, *nishikie*, Leiden, Rijksmuseum Volkenkunde. https://hdl.handle.net/20.500.11840/715677. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 125. Anonimo, *Katagami con pipistrelli e zucche a fiasco*, XIX secolo, *shibugami*, Vienna, Museum für angewandte Kunst. https://sammlung.mak.at/en/collection_online?id=collect-333500. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 126. Anonimo, *Katagami con pipistrelli*, XIX secolo, *shibugami*, Vienna, Museum für angewandte Kunst. https://sammlung.mak.at/en/collection_online?id=collect-333695. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 127. Anonimo, *Katagami con pipistrelli e linee*, XIX secolo, *shibugami*, Genova, Museo d'Arte Orientale "E. Chiossone". Per gentile concessione del Museo d'Arte Orientale "E. Chiossone".

Figura 128. Anonimo, *Katagami con pipistrelli, piante e linee*, XIX secolo, *shibugami*, Genova, Museo d'Arte Orientale "E. Chiossone". Per gentile concessione del Museo d'Arte Orientale "E. Chiossone".

Figura 129. Anonimo, *Katagami con pipistrelli, forme geomertiche e linee*, XIX secolo, *shibugami*, Genova, Museo d'Arte Orientale "E. Chiossone". Per gentile concessione del Museo d'Arte Orientale "E. Chiossone".

Figura 130. Kaburaki Kiyotaka, *Terme nel pomeriggio*, 1912, *nishikie*, Cleveland, Cleveland Museum of Art. https://www.clevelandart.org/art/2020.81. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 131. Utagawa Kunisada, *Kado Tamaya no Komurasaki*, dalla serie *Seirō bijin awase*, 1826, nagaban, nishikie, Boston, Museum of Fine Arts. https://collections.mfa.org/objects/213932/komurasaki-of-the-kadotamaya-kamuro-kocho-and-sayuri-from. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 132. Utagawa Kunisada, *Ōgiya no Hanaōgi*, dalla serie Seirō bijin awase, 1826, *nagaban*, *nishikie*, Boston, Museum of Fine Arts. https://collections.mfa.org/objects/213929/hanaogi-of-the-ogiya-kamuro-yoshino-and-tatsuta-from-the-s. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 133. Utagawa Kunisada, *Matsubaya noYasōi*, dalla serie *Seirō bijin awase*, 1826, *nagaban*, *nishikie*, Boston, Museum of Fine Arts. https://collections.mfa.org/objects/213930/yosooi-of-the-matsubaya-kamuro-nioi-and-tomeki-from-the-se. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 134. Utagawa Kunisada, *Ebiya no Ōi*, dalla serie *Seirō bijin awase*, 1826, *nagaban*, *nishikie*, Boston, Museum of Fine Arts. https://collections.mfa.org/objects/213933/oi-of-the-ebiya-kamuro-sakura-and-komatsu-from-the-series. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 135. Utagawa Kunisada, *Tamaya no Hanamurasaki*, dalla serie *Seirō bijin awase*, 1826, *nagaban*, *nishikie*, Boston, Museum of Fine Arts. https://collections.mfa.org/objects/213931/hanamurasaki-of-the-tamaya-kamuro-hananoka-and-matsugae-fr. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 136. Katsukawa Shunsen, *Hana*, 1806-1830**,** *ōban*, *nishikie*, Chicago, Art Institute of Chicago. https://www.artic.edu/artworks/32952/flower-hana. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 137. Keisai Eisen, *Ki ga karusō, Ryōgokubashi* dalla serie *Imayō bijin jūnikei*, 1822-23, *ōban*, *nishikie*, già New York, Scholten Japanese Art. https://collections.vam.ac.uk/item/O413490/cheerful-looking-ryogoku-bridge-woodblock-print-keisai-eisen/. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 138. Keisai Eisen, *Shinkisō, Atagoyama* dalla serie *Imayō bijin jūnikei*, 1822-23, *ōban*, *nishikie*, Londra, Victoria and Albert Museum. https://collections.vam.ac.uk/item/O421958/woodblock-print-keisai-eisen. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 139. Keisai Eisen, *Ōgiya no Hanaōgi*, dalla serie *Kuruwa no shikishi, Yoshiwara yōji*, 1822-23, *ōban*, *nishikie*, Venezia, Museo d'Arte Orientale.

Figura 140. Morikawa Chikashige, *Nakamura Nakazō come Kōmori Yasu*, 1882, *ōban*, *nishikie*, Tokyo, Tokyo Metropolitan Library.
https://ja.ukiyo-e.org/image/metro/M248-013-02b(03). Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 141. Yamamura Kōka, *Onoe Matsusuke IV come Kōmori Yasu*, 1919, *ōban*, *nishikie*, Washington D.C., Smithsonian National Museum of Asian Art. https://asia.si.edu/object/S2003.8.3434/. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 142. Tsukioka Yoshitoshi, *Yori Ōtomi Yosaburō*, dalla serie *Shinsen Azuma Nishikie*, 1885, dittico di ōban, nishikie, Philadelphia, Piladelphia Museum of Art. https://philamuseum.org/collection/object/85135. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 143. Utagawa Kuniyoshi, *Miyamoto Musashi*, dalla serie *Stampe di guerrieri pubblicate da Kawaguchiya*, 1826-1827, *ōban*, *nishikie*. https://it.wikipedia.org/wiki/File:Kuniyoshi_Miyamoto_Musashi.jpg. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 144. Toriyama Sekien, *Nobusuma*, da *Konjaku gazu zoku hyakki* vol.3, 1779, *sumizuri*, Washington D.C., Smithsonian National Museum of Asian Art. https://library.si.edu/digital-library/book/gazuhyakkiyagyo3tori. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 145. Nagaoka Tamon, *Shokoku yōkai zukan*, XVIII secolo, inchiostro e colore su carta, Kyoto, International Research Center for Japanese Studies. https://www.nichibun.ac.jp/cgi-bin/YoukaiGazou/card.cgi?identifier=U426_nichibunken_0448_0001_0000. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 146. Utagawa Kuniyoshi, Musa, Miyamoto Musashi, dalla serie *Kisokaidō rokujoku tsugi no uchi*, *ōban*, *nishikie* 1852, Genova, Museo d'Arte Orientale "E. Chiossone". Per gentile concessione del Museo d'Arte Orientale "E. Chiossone".

Figura 147. Tsukioka Yoshitoshi, *Miyamoto Musashi musana*, dalla serie *Biyu Suikoden*, 1867, *ōban*, *nishikie*, Los Angeles, Los Angeles County Museum. https://collections.lacma.org/node/191580. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 148. Utagawa Yoshitora, *Sato Masakiyo Shikoku seibatsu no toki*, 1862, trittico di *ōban*, *nishikie*, Vienna, Museum für angewandte Kunst. https://sammlung.mak.at/en/collection_online?id=collect-197691. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 149. Kawanabe Kyōsai, *Hyakki yagyo sugata utsushi*-e, 1860, *ōban*, *nishikie*, Tokyo, Fukutomi Tarō Collection. https://egenolfgallery.com/products/copy-of-kawanabe-kyosai-%E6%B2%B3%E9%8D%8B-%E6%9A%81%E6%96%8E-one-hundred-night-demons-magic-lantern. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 150. Toyohara Kunichika, *Akatsuki Hoshigorō*, dalla serie *Isa shiranami atari goketsu*, 1864, *ōban*, *nishikie*, Tokyo, Tokyo Metropolitan Library. http://www.japaneseprints-london.com/1966/. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 151. Toyohara Kunichika, *Ichikawa Sadanji come Akatsuki Hoshigorō*, dalla serie *Kaika nijūyon kō*, 1877, *ōban*, *nishikie*, Tokyo, Waseda University. https://archive.waseda.jp/archive/detail.html?arg={%22subDB_id%22:%2252%22,%22id%22:%22173231;44%22}&lang=en. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 152. Toyohara Chikanobu, *Masakado yamafuru gosho zu*, 1885, trittico di *ōban*, *nishikie*, Tokyo, National Diet Library. https://dl.ndl.go.jp/pid/1301433/1/1. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 153. Utagawa Yoshitsuya, *Tarō Yoshikado e la principessa Takiyasha*, 1843-6, trittico di *ōban*, *nishikie*, Lyon Collection. https://woodblockprints.org/index.php/Detail/objects/27. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Figura 154. Utagawa Kunisada, *Ma – Masakado, dalla serie Seisho nanatsu iroha*, 1856, *ōban*, *nishikie*, Boston, Museum of Fine Arts. https://collections.mfa.org/objects/534138. Ultimo accesso: 11/02/2023.

Ringraziamenti

Vorrei utilizzare queste ultime righe per ringraziare tutti coloro che hanno reso possibile lo sviluppo di questa tesi. Rivolgo un sentito grazie innanzitutto alla professoressa Silvia Vesco, che fin dal primo momento ha creduto in me e ha visto del potenziale in una proposta di tesi così inusuale. La ringrazio per la gentilezza e la disponibilità, per aver condiviso con me documenti indispensabili per le mie ricerche e per avermi dato consigli preziosi, ma soprattutto per avermi incoraggiata a continuare anche quando dubitavo di riuscire a portare a termine questa impresa e aver reso la stesura di questa tesi un percorso positivo e stimolante. Ringrazio la dottoressa Aurora Canepari, direttrice del Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone" per avermi guidato non soltanto con professionalità ma anche con tanto calore durante il mio tirocinio presso il museo durante la pandemia e per avermi fornito un aiuto prezioso nella ricerca di fonti e materiali. Ringrazio il dottor Riccardo Franci, curatore dell'armeria del Museo Stibbert per aver gentilmente condiviso informazioni e immagini di *tsuba* e *kabuto*, il gallerista Richard Kruml e Ms. Abigail Hoover, collections manager del Mount Holyoke College Art Museum.

Un grazie speciale a Norberto, che mi è stato vicino in ogni momento, mi ha ascoltato parlare di arte e pipistrelli anche dopo lunghe giornate di lavoro e ha letto e riletto ogni pagina, a Carolina e Sofia, che hanno affrontato insieme a me lo stress della stesura di una tesi magistrale, e a Teo, che mi ha fatto compagnia nelle lunghe ore passate al computer. Infine, grazie a Ludovica, senza la quale non sarei arrivata fin qui e che spero sia fiera di me.

Scrivere questa tesi non è stato facile. Prima di tutto perché ha richiesto più tempo del previsto a causa delle fonti frammentarie e della necessità di passare al setaccio numerose collezioni per costruire un catalogo che permettesse di avere quante più opere possibili sotto mano e poi perché per sviluppare un discorso fluido e coerente ho purtroppo dovuto abbandonare opere e argomenti che trovavo molto interessanti. Eppure, proprio il fatto di non poter seguire un percorso già tracciato da altri mi ha permesso di mettermi in gioco e di creare qualcosa che sento davvero mio, un lavoro che mi ha aiutato a crescere, mi ha fatto sfruttare molto di quanto appreso durante la mia carriera universitaria, mi ha dato l'occasione di approfondire diversi ambiti e temi (alcuni che già avevo a cuore e altri che ho imparato a comprendere e apprezzare lungo il percorso), ma soprattutto mi ha confermato quanto io ami l'arte giapponese.