



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea  
magistrale  
in Lingue e civiltà dell'Asia e  
dell'Africa mediterranea

Tesi di Laurea

# **I volti dell'arte horror in Giappone**

Dal diciannovesimo secolo ai giorni nostri

**Relatrice**

Ch.ma Prof.ssa Silvia Vesco

**Correlatore**

Ch. Prof. Edoardo Gerlini

**Laureanda**

Elena Santella

Matricola 882071

**Anno Accademico**

2023 / 2024

## Sommario

要旨.....	p.3
Introduzione .....	p.5
1-L'arte horror nell' <i>Ukiyoe</i> .....	p.8
1.1-Utagawa Kuniyoshi e le immagini di mostri e fantasmi.....	p.11
1.2-Le stampe insanguinate di Yoshitoshi .....	p.21
2-La nascita dell' <i>Ero Guro Nansensu</i> .....	p.37
2.1-Toshio Saeki – Sesso e horror ai confini della realtà .....	p.44
2.2- Maruo Suehiro – la violenza delle nuove <i>muzane</i> .....	p.51
2.3 - Yamamoto Takato e l'Estetismo Heisei.....	p.60
3 - L'horror diventa manga.....	p.68
3.1 - Suehiro Maruo – Il mostro nell'uomo.....	p.69
3.1.1- Le influenze artistiche nei manga di Maruo .....	p.78
3.2 Body Horror .....	p.82
3.2.1 Junji Ito e il paranormale .....	p.83
3.2.2 Shintaro Kago.....	p.90
Conclusioni.....	p.97
Bibliografia .....	p.99
Indice immagini.....	p.105



## 要旨

本論文の目的は、過去 200 年間の日本におけるホラーイラストレーションとホラー漫画の歴史をたどることである。さらに、ホラーのさまざまな潮流との関係も分析する。次の質問をたてるから分析を始める。ホラーは、恐怖を与えるものを提案するジャンルであるにもかかわらず、人はそれに惹かれる。なぜこのような現象が起こるのか？この疑問は、哲学者ノエル・キャロルの著書『*The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*』の中で答えられている。キャロルは、このジャンルの魅力は、異常で不自然なものの発見と探求の満足感に由来すると述べている。すなわち、異常が自然や心の未踏の領域に存在する限りにおいて、好奇心を喚起する可能性がある。恐怖、嫌悪、不安心は、好奇心を満たすために支払う代償なのだ。キャロルは主にホラー小説に焦点を当てているが、ホラーのパラドックスの根底にある仕組みは、絵だけでも引き起こされる可能性があることを認めている。実際、物語的要素が乏しい錦絵からこそ、本論文では出発する。まず、日本におけるホラー芸術の現象を説明し、分析するために、幕末から始める必要がある。この時代、日本のホラージャンルは、幽霊版画、武者絵、無残絵など、より具体的な形をとり始めた。その後、第二次世界大戦後のホラーイメージを考察し、イメージと物語を融合させる漫画も分析により、現在のホラー芸術に至る。本論文では、イラストレーションや絵のカテゴリーに属する芸術作品のみを分析し、過去 200 年間にこのホラージャンルの誕生と発展を特に象徴する 7 人のアーティストを考察する。また、その作品の紹介と共に、作品の文脈を整理し理解を深めるのに役立つ歴史的な言説も統合されており、特定の潮流の発展の動機と、過去と現在の出来事との関連性を明確にしている。第 1 章では、歌川国芳 (1797-1861 年) と月岡芳年 (1839-1892 年) の二人の浮世絵師を紹介する。特に、妖怪と武士を描いた彼らの版画から、このジャンルの起源をたどり始める。最後は芳年の血みどろ絵という版画も分析する。このような絵で、日本の美術に超自然的なものと暴力の両方の表現が導入されたのである。第 2 章では、第二次世界大戦後に活躍した 3 人のアーティスト、佐伯俊男 (1945-2019 年)、丸尾末広 (1956 年)、山本タカト (1960 年) を取り上げる。彼らは、イラストレーションに関する限

り、エロティック・グロテスク・ナンセンスと呼ばれ、よくエログロと略されるアンダーグラウンドな潮流の代表的な表現者とみなされていて、海外でも有名になってしまった。エロ・グロという言葉は、実際には文学という芸術の領域から生まれた動向であり、その最大の表現者は江戸川乱歩である。その上しかし、この言葉は、1920年代から1930年代にかけての、日本の新しいアイデンティティのための変革と開拓の時代に根ざした社会現象を指す言葉としても使われている。これら三人の画家は、暴力や死といったホラーに関連する要素と、エロティックで性的な領域の要素との関係を表現し、調査しているという事実で一致している。しかし、観客に引き起こそうとしている反応は異なるため、これらの美学はまったく異なっていることがわかるであろう。佐伯の場合、ナンセンスさが特に顕著で、彼の絵は特に皮肉が効いている。丸尾の場合、観客は何よりも露骨で倒錯的な暴力によってショックを受けるだろう。一方、三人の中で最も優雅でエレガントなスタイルの山本は、不安心で官能的な版画を制作する。第2章では、第1章で紹介した浮世絵版画が、この潮流の美的発展においていかに基本的な役割を果たしているかを見ていく。その絵がオマージュされている場合もある。この三人組の作品にヨーロッパ美術のある潮流の影響も見られる。最後に、最終章では、イメージとナレーションを組み合わせたマンガに焦点を当て、前の三人組の中で唯一マンガ家としても有名になった丸尾末広、伊藤潤二（1963年）、加護慎太郎（1969年）の作品を特に考察し、再び過去の表現者や潮流とリンクさせることで、共通点と相違点、とりわけボディ・ホラーの発展と利用の両方を強調しようとする。またこの章では、様々なマンガ家のスタイルが分析される。

第一章と第二章の画家については、イタリアでこれらの作品を入手することが困難だったため、オリジナル資料に基づいて調査することができなかった。それとは反対に、最終章のアーティストたちについては、ほとんどの資料がイタリアの本店で簡単に入手できた。この事実もまた、これらの漫画家が国際的に人気があることを示している。

つまり、本論文の目的は、ホラーというジャンルの発生から現代までの展開を説明することである。ホラージャンルの起源の絵と日本の社会経済状況が、現代の作品にもどのような影響を与えているかにも注目することである。

## Introduzione

Cos'è che attrae le persone facendole avvicinare a libri, film, fumetti o anche solo immagini appartenenti alla categoria dell'horror, un genere che per sua stessa definizione propone ciò che dovrebbe fare orrore?

A questa domanda risponde eloquentemente il filosofo Noël Carroll nel suo libro *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, che scioglie questo apparente paradosso individuando l'attrattiva di questo genere nel piacere della scoperta e nell'esplorazione di ciò che è anomalo. Le anomalie suscitano curiosità in quanto risiedono in un territorio inesplorato della natura o della mente. La paura, il disgusto e l'orrore sono il prezzo da pagare per avere la nostra curiosità soddisfatta<sup>1</sup>.

Anche se Carroll si sofferma soprattutto sulla narrativa horror, ammette che il funzionamento alla base del gioco di attrazione e repulsione proprio di questo genere possa essere innescato anche solamente da un'immagine. Infatti, è proprio dalle singole immagini, dove l'elemento narrativo è scarso o assente, che si partirà in questa tesi per descrivere e analizzare il fenomeno dell'arte horror in Giappone, dove il genere inizia a prendere una forma più concreta durante la fine del periodo Tokugawa<sup>2</sup> fino ad arrivare ai giorni nostri analizzando il medium del *manga*, che unisce le immagini e la narrativa permettendo quindi un approccio nuovo al genere.

In questo elaborato verranno analizzate solo opere artistiche appartenenti alla categoria delle immagini statiche e saranno presi in considerazione sette artisti giapponesi particolarmente emblematici per la nascita e lo sviluppo di questo genere negli ultimi duecento anni. La presentazione degli artisti e delle loro opere è integrata anche a un discorso storico che aiuti a contestualizzare e comprendere meglio sia le opere in sé sia

---

<sup>1</sup> Noël CARROLL, *The Philosophy of horror or Paradoxes of the Heart*, New York & London, Routledge, 1990, pp. 185-187

<sup>2</sup> Periodo Tokugawa (徳川時代) anche detto periodo Edo (江戸時代) 1603-1868.

le motivazioni dello sviluppo di certe correnti e le loro connessioni agli eventi del passato e del presente.

Nel primo capitolo saranno introdotti due artisti: Utagawa Kuniyoshi (1797-1861) e Tsukioka Yoshitoshi (1839-1892), quest'ultimo allievo del primo, iniziando così a tracciare le origini del genere nelle loro stampe di fantasmi e di guerrieri. Introducendo così la rappresentazione nell'arte sia del soprannaturale che della violenza in Giappone.

Nel secondo capitolo invece saranno presi in considerazione tre artisti, tutti appartenenti al periodo del secondo dopoguerra: Toshio Saeki (1945-2019), Suehiro Maruo (1956) e Takato Yamamoto (1960). Sono considerati i massimi esponenti, per quanto riguarda le immagini, della corrente underground chiamata *ero guro nansensu*, un'abbreviazione di *Erotic Grotesque Nonsense*, un movimento che in verità nasce in ambito artistico con la letteratura, ma il termine viene usato anche per riferirsi a un fenomeno sociale che ha le sue radici negli anni Venti e Trenta del Novecento, un periodo di cambiamento e assestamento per la nuova identità del Giappone<sup>3</sup>. Questi tre artisti sono accomunati dal fatto di rappresentare e indagare la relazione che intercorre tra elementi associati all'horror, come la violenza e la morte, e quelli della sfera erotica e sessuale. Nonostante questo, si vedrà come l'estetica di questi artisti è completamente diversa, anche perché le reazioni che si propongono di suscitare nello spettatore sono molto diverse. Ognuno, infatti, andrà a esaltare una dei tre aspetti cardine di questo sottogenere, in Saeki sarà particolarmente evidente il *nansensu*, le sue stampe infatti risultano particolarmente ironiche. In Maruo a scioccare il pubblico sarà soprattutto la violenza, una violenza esplicita e perversa che entrerà nella sessualità mostrandone il lato più oscuro; mentre Yamamoto, il più raffinato ed elegante dei tre, darà vita a delle stampe inquietantemente sensuali. Nel secondo capitolo si vedrà come le stampe *ukiyo-e* dei primi due artisti giochino un ruolo fondamentale nello sviluppo estetico di questa corrente e in alcuni casi verranno apertamente omaggiate. Anche l'influsso di alcune correnti appartenenti all'arte europea è visibile nelle opere di questa triade.

---

<sup>3</sup> Miriam SILVERBERG, *Erotic grotesque nonsense: The Mass Culture of Modern Times*, University of California Press, 2006. Vedi anche Miri NAKAMURA, *Monstrous bodies: the rise of the uncanny in modern Japan*, Cambridge, Mass.: Harvard University East Asia Center, 2015

Nell'ultimo capitolo invece il focus sarà sul *manga*, un medium che unisce le immagini alla narrazione e saranno prese in considerazione in particolare le opere di Suehiro Maruo, l'unico della precedente triade ad essere diventato celebre anche come fumettista, Junji Ito (1963) e Shintaro Kago (1969), sempre cercando di ricollegarmi agli esponenti e alle correnti del passato per sottolinearne sia similitudini che differenze, prima fra tutte lo sviluppo e l'uso del *body horror*.



## 1 - L'arte horror nell'*Ukiyoe*

L'*Ukiyoe* nasce nella seconda metà nel periodo Edo o Tokugawa (1603-1868), un momento storico che dal punto di vista economico è caratterizzato da un grande arricchimento della classe dei *chōnin*<sup>4</sup>, classe sociale che comprendeva principalmente artigiani e mercanti residenti nelle città all'epoca. Se per i *chōnin* le cose andavano a gonfie vele dal punto di vista economico in questo periodo, lo stesso non si può dire per il resto degli abitanti del Giappone. Nemmeno per lo stesso clan Tokugawa, che a partire dall'inizio del XVIII secolo cercò di mettere a punto varie riforme volte a contrastare questa crisi finanziaria. Queste furono quasi tutte poco efficaci nel risanare le casse del governo, anzi portarono a delle rivolte popolari in seguito alle tassazioni e limitazioni imposte, rivolte che continueranno a scatenarsi periodicamente durante tutta la seconda parte del periodo Edo<sup>5</sup>.

Nonostante la loro ricchezza artigiani e mercanti continuano a essere considerati inferiori data la natura del loro lavoro, e gli è completamente preclusa la vita politica. Nei grandi centri urbani durante il XVII secolo si vengono a creare degli spazi per l'intrattenimento dei suoi abitanti. Spazi dove *chōnin* benestanti possono divertirsi, sfoggiare la loro ricchezza senza paura, ed essere allo stesso livello dei samurai, che non erano immuni al fascino esercitato dalla città e degli svaghi che offriva. Infatti, questi ultimi per entrare nei luoghi di intrattenimento dei cittadini devono rinunciare per un po' al loro prestigio sociale e ai privilegi che ne derivavano, spade comprese. Si crea così una nuova cultura urbana e gli abitanti delle città sono sempre più desiderosi di comprare immagini che testimoniano i loro gusti o che ritraggono i loro attori preferiti. Per questo compito il mezzo prediletto è la stampa con matrice di legno<sup>6</sup>, che prima veniva usata soprattutto per la realizzazione di libretti illustrati e mappe. Le stampe hanno il pregio di abbassare i costi di produzione, creando numerose copie dello stesso disegno in brevissimo tempo,

---

<sup>4</sup> 町人 Lett. "persona della città"

<sup>5</sup> Rosa CAROLI e Francesco GATTI, *Storia del Giappone*, Bari, Laterza, 2004, p. 101

<sup>6</sup> Timothy CLARK et al, *The Dawn of the floating world 1650-1765, Early Ukiyoe Treasures from the Museum of Fine Arts, Boston*, London, Royal Academy Books, 2002, p. 11

in più le matrici possono essere conservate e successivamente riutilizzate per stampare nuovamente un disegno nel caso ci sia tale richiesta da parte del pubblico. I loro costi contenuti quindi permettono alla maggior parte dei cittadini di collezionarle. Nella fase iniziale le stampe sono in bianco e nero e i colori, se presenti, vengono applicati a mano.

Il quartiere dei teatri, quello delle sale da tè e delle case di piacere: questi sono i luoghi dove nasce l'arte chiamata *ukiyo* 浮世絵 (immagini del mondo fluttuante). Il termine fa riferimento sia al piacere legato ai luoghi di questa nuova società che alla natura effimera e passeggera del piacere che deriva dai sensi. Originariamente, la parola *ukiyo* nasce dal concetto buddhista che si riferisce al mondo terreno e fisico e alla sua transitorietà, al qui e ora<sup>7</sup>. Quindi, non è un termine positivo dato che il mondo terreno e l'attaccamento a esso sono la causa del dolore umano<sup>8</sup>. Un modo meno frequente per scrivere '*ukiyo*' (solitamente scritto 浮世) è infatti 憂世, che letteralmente significa 'mondo di sofferenza'. Evidentemente ci sono stati degli artisti di questo periodo che hanno preso più alla lettera degli altri questa versione della parola, e nelle loro opere non troviamo solamente i temi legati alla vita mondana nelle grandi città e paesaggi, ma un vero e proprio mondo di sofferenza, i cui attori principali sono mostri, fantasmi, guerrieri, streghe e uomini sadici.

All'inizio di questo movimento, i soggetti raffigurati sono principalmente attori del teatro kabuki, cortigiane, scene di vita quotidiana nella città e ritratti della società del tempo, insomma tutto ciò che gli artisti vedevano intorno a loro<sup>9</sup>. Questo era un grande cambiamento da ciò che era stato lecito nell'arte fino a quel momento e John Stevenson scrive a tal proposito:

Japan's classical art, like that of China from which it developed, was designed to soothe, to calm the emotions. The same mountain, the same river, were painted over and over again with infinitely subtle variations. The harmony of the five relationships, the five happinesses, the five elements, tones, and colors was not to be disturbed.

---

<sup>7</sup> Penelope MASON, *History of Japanese Art*, 2a ed., New Jersey, Pearson, 2004, p. 273-6

<sup>8</sup> Richard ILLING, *The art of Japanese prints*, London, Octopus, 1980, p.19

<sup>9</sup> Timothy CLARK et al, *op. cit.*, 2002, p. 11

Ukiyo-e, "Pictures of the floating world", had no such inhibitions. They dealt with subjects – sex, passion, murder – that were taboo in aristocratic and religious artistic circles. Ukiyo-e's intention was to stimulate, and by extension they disturbed.<sup>10</sup>

I temi poi si ampliarono molto col tempo, soprattutto nell'ultima parte del periodo Edo. Un punto di partenza molto importante verso l'innovazione dei soggetti trattati da questo movimento lo si deve anche alla scuola più prolifica del XIX secolo: quella di Utagawa, fondata verso la fine del 1700 dal maestro Utagawa Toyoharu (1735-1814), che si distinse dai suoi contemporanei per essersi dedicato alla produzione di stampe innovative che usavano la prospettiva geometrica occidentale per creare profondità.<sup>11</sup> Toyoharu impiega questa tecnica soprattutto per disegnare vaste vedute esterne, il che poi porterà gli artisti a sperimentare con i paesaggi, e poi più avanti alle battaglie, soggetto del tutto nuovo nel panorama dell'*ukiyo-e*<sup>12</sup>. Egli fu quindi a suo modo un anticonformista ed è dalla sua scuola che dobbiamo partire per parlare dell'artista che inizia a delineare la forma dell'arte horror in Giappone: Utagawa Kuniyoshi, maestro di terza generazione della scuola, contemporaneo di Kunisada e Hiroshige, anche loro celebri membri della scuola Utagawa. A cavallo tra la fine del periodo Tokugawa e l'inizio del periodo Meiji (1868-1912), infatti, la scuola si era ormai ramificata in tre, la linea di Kunisada, quella di Hiroshige e quella di Kuniyoshi, il quale deviando dalla norma dei soggetti e dei canoni presenti fino a quel momento, similmente a Toyoharu il fondatore, creerà la sua strada personale che lo renderà celebre sia in vita che dopo la morte. Non a caso gli allievi provenienti dalla linea di Kuniyoshi sono gli artisti che poi riscuoteranno maggiore successo tra il pubblico<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> John STEVENSON, *Yoshitoshi's Thirty-six Ghosts*, New York – Tokyo – Hong Kong, Weatherhill/Blue Tiger, 1983, p. 10

<sup>11</sup> Shinichi SEGI, *Yoshitoshi – The splendid decadent*, Trad. di Alfred Birnbaum, New York, Kodansha International, 1985, pp. 17-18

<sup>12</sup> *ivi*, pp. 18-19

<sup>13</sup> *ivi*, pp. 26-27

## 1.1 Utagawa Kuniyoshi e le immagini di mostri e fantasmi

Utagawa Kuniyoshi è nato nel 1797 a Edo ed è il figlio di un tintore di seta, apparteneva quindi alla classe dei *chōnin*. Il suo nome prima di diventare un artista è Yoshisaburō. Nella prima adolescenza viene accettato come allievo da Utagawa Toyokuni<sup>14</sup>, al tempo maestro a capo della scuola Utagawa, dove viene formato sui generi standard dell'*ukiyo-e*: le stampe che raffigurano attori (*yakusha*) e i ritratti di donne (*bijin*). Inizialmente anche la produzione del giovane Kuniyoshi si concentra su questi temi più tradizionali, a cui sicuramente non era avverso, ma con la sua produzione giovanile non riesce a farsi un nome e distinguersi tra i suoi pari e colleghi della scuola Utagawa. In particolare, egli è molto in competizione con Kunisada e c'è più di un aneddoto che parla della rivalità tra i due. La produzione di Kuniyoshi comunque spazia moltissimo e tratta durante la sua carriera molti temi, ma uno di quelli per cui diventa famoso in vita e più conosciuto, soprattutto in Europa, anche dopo la sua morte sono le stampe di guerrieri e battaglie, le *mushae*. Nel 1828, quando pubblica la sua prima serie dedicata esclusivamente a immagini di guerrieri intitolata "Tsūzoku Suikoden gōketsu hyakuhachinin no hitori" (通俗水滸傳濠傑百八人一個), si parlerà meglio più avanti, Kuniyoshi fa un salto nel buio esplorando un territorio completamente nuovo per l'*ukiyo-e*. Questa sua spinta verso l'esplorazione e l'innovazione che lo porta a intraprendere un percorso radicalmente nuovo, che si allontana dai temi che avevano fino ad allora sostenuto la scuola Utagawa, alla fine fu la salvezza della scuola e gli permise di sopravvivere. In quei tempi la società giapponese dopo un periodo di calma stava andando verso grandi cambiamenti e tensioni, la forza militare, gli scontri, le guerre civili, erano temi di nuovo attuali e non più solo ricordi di un epico passato. Kuniyoshi decise di iniziare a trattare proprio guerrieri e battaglie nelle sue stampe, e ciò fece la differenza tra l'anonimato e la fama<sup>15</sup>. Oltre che dal clima presente, trae ispirazione per

---

<sup>14</sup> Il nome da artista con cui lo conosciamo, Kuniyoshi, deriva come da usanza dell'epoca proprio dall'unione del secondo ideogramma del nome del suo maestro e il primo ideogramma del suo nome originale.

<sup>15</sup> S. SEGI, *op.cit.*, p.26

le sue *mushae* dalla ricca tradizione di racconti di guerra e leggende popolari giapponesi. Molti suoi disegni di battaglie e guerrieri, infatti, sono ispirati al racconto di guerra giapponese per eccellenza: *l'Heike monogatari*, che racconta lo scontro per il potere tra i clan Taira e Minamoto risalente al dodicesimo secolo. Per esempio, risale al 1819 un suo trittico che raffigura una scena della battaglia di Dannoura (1185). Nella stampa compaiono Benkei e Minamoto Yoshitsune che combattono contro il fantasma di Taira Tomomori (figura 1)<sup>16</sup>.



Figura 1 – Utagawa Kuniyoshi, *Il fantasma di Taira Tomomori (Taira Tomomori bōrei no zu) 平知盛亡霊の図*, 1819.

Nella parte sinistra del trittico sono rappresentati tre fantasmi, dove quello di Tomomori è il fantasma in alto a sinistra che sembra librarsi sulla superficie dell'acqua. La battaglia



Figura 2 - dettaglio pannello centrale figura 1

è rappresentata in una fase cruciale, quando c'è il primo contatto con uno dei fantasmi che afferra la katana del guerriero sulla barca. Il volto di questo fantasma in particolare appare mostruoso e deforme, lo sguardo sfida tra i due rende queste figure il centro della tensione dello scontro. Non a caso,

<sup>16</sup> Robert SCHAAP, *Heroes and Ghosts: Japanese Prints by Kuniyoshi 1797-1861*, Hotei Publishing, Leiden, 1998, pp. 11-16

infatti, le due figure sono poste al centro del pannello centrale del trittico. Taira Tomomori e Benkei (il guerriero col mantello rosso sulla barca), pur essendo i personaggi storici rilevanti, non sono al centro dell'azione ed è emblematico come Kuniyoshi abbia deciso quindi di far soffermare lo sguardo dello spettatore su un dettaglio più disturbante, ma non essenziale per la narrazione di questo evento. Se c'è una cosa, infatti, che accomuna le *mushae*, di Kuniyoshi e al contempo le distingue dalle altre stampe di questo genere dello stesso periodo è proprio la grande importanza e l'enfasi che l'artista pone sul soprannaturale<sup>17</sup>. Le apparizioni di fantasmi, divinità, presagi, mostri sono tutti temi molto presenti nelle sue stampe in generale, non solo nelle immagini di guerrieri e battaglie, e che contribuiscono a creare atmosfere più cupe e inquietanti rispetto ai suoi contemporanei.

Un altro esempio di questa sua predilezione per il tema del soprannaturale si ritrova anche in tutte le sue stampe che raffigurano eroi che combattono contro enormi creature mostruose, solitamente animali giganti più o meno realistici. Ha una vera passione per questo tipo di immagini e ce ne sono innumerevoli esempi nella sua



Figura 3 -Utagawa Kuniyoshi, Minoto Yorimitsu sconfigge Tsuchigumo (Minamoto no Yorimitsu Tsuchigumo no yokai wo kiru zu) 源頼光土蜘蛛の妖怪を切る図, 1818-1820 ca.

produzione disseminati lungo tutta la sua carriera<sup>18</sup>. Uno dei suoi primi disegni appartenenti a questo filone lo troviamo proprio all'inizio del suo percorso artistico (figura 3) e raffigura un episodio tratto dalle numerose leggende nate attorno alla figura di Minamoto Yorimitsu, noto anche con il nome di Raikō, vissuto tra il decimo e l'undicesimo secolo<sup>19</sup>. Si dice infatti che Raikō a un certo punto della sua vita si ammalò gravemente di una malattia sconosciuta e che una giovane serva gli portasse delle medicine ogni sera, ma in verità lo indebolivano sempre di più. In alcune versioni

<sup>17</sup> R. SCHAAP, *op. cit.*, p. 16

<sup>18</sup> Basil William ROBINSON, *Kuniyoshi – The Warrior Prints*, Phaidon, Oxford, 1982, p. 19

<sup>19</sup> R SCHAAP, *op. cit.*, p. 37

troviamo un giovane servo, come sembra essere in questo caso. Qui Raikō insospettito colpisce il ragazzo e riesce a scoprire l'inganno e a smascherare lo spaventoso *Tsuchigumo* (Ragno di Terra) che voleva ucciderlo<sup>20</sup>. Nella stampa di Kuniyoshi si vede l'eroe che si libera dalle ragnatele di *Tsuchigumo* e riesce a tagliargli un arto, che però viene prontamente sostituito da un braccio umano.



Figura 4 – Utagawa Kuniyoshi, *Yamamoto Kansuke affronta un cinghiale gigante* (Yamamoto Kansuke 山本勘助), serie: “Storie di persone famose per lealtà e pietà filiale” (*Chuko meijo kijin den*) 忠考名誉奇人傳, 1845

Un'altra stampa che raffigura un animale ma in maniera decisamente mostruosa è quella di “Yamamoto Kansuke che lotta contro un cinghiale gigante” (figura 4). Yamamoto Kansuke era un samurai e stratega vissuto nel sedicesimo secolo, tra le sue molte gesta viene ricordata quella dove da solo riesce a sopraffare un gigantesco cinghiale. Il cinghiale non è molto realistico, non solo per quanto riguarda le dimensioni, Kuniyoshi preferisce dare la priorità a rendere lo scontro il più drammatico possibile e per farlo da dei connotati esagerati e mostruosi all'animale. In particolare, la dentatura, piena di denti aguzzi che ricordano più quelli di un grande felino, spicca per il poco realismo, ma assicura una maggiore tensione agli occhi dell'osservatore.

Una delle immagini forse più famose e sicuramente iconiche di questo maestro, infatti, è il trittico intitolato “[La principessa Takiyasha] risveglia il fantasma del Palazzo di Sōma” (figura 5); una perfetta rappresentazione di questa sua passione per il soprannaturale. Qui troviamo una scena di battaglia piuttosto inusuale, tratta da una leggenda legata alla successione dell'imperatore nel periodo Heian (794–1185). Nel 940 l'autoproclamato imperatore Taira Masakado viene ucciso dai sostenitori di Suzaku, un imperatore bambino che all'epoca aveva solo diciassette anni. Quest'ultimo dopo la battaglia ordina

<sup>20</sup> Noriko.T. REIDER, “Tsuchigumo sōshi The Emergence of a Shape-Shifting Killer Female Spider”, *Nanzan Institute for Religion and Culture, Asian Ethnology*, Vol. 72, 1 (55–83), 2013, pp. 64-68

che i sostenitori superstiti di Masakado vengano catturati e a svolgere questo compito dovrà essere il guerriero Mitsukuni, l'eroe di questa stampa<sup>21</sup>. Sicuramente lo spettacolare scheletro gigantesco che domina ben due pannelli del trittico è la parte visivamente più affascinante, ma è inusuale anche perché troviamo la rappresentazione di una donna, cosa piuttosto rara nelle *mushae*.



Figura 5 – Utagawa Kuniyoshi, [La principessa Takiyasha] risveglia il fantasma del Palazzo di Sōma, (Sōmano furudairi) 相馬の古内裏, 1844

La donna è la maga Takiyasha, figlia del signore della guerra Taira no Masakado, ed è parte attiva di questo scontro, perché è stata proprio lei ad evocare il gigantesco scheletro leggendo una formula magica, per intimorire Mitsukuni, il guerriero al centro della stampa. Mitsukuni non si lascia intimorire dalle stregonerie, anche nel dipinto la sua faccia è imperturbabile. Infine, riuscirà nell'impresa, annientando anche Takiyasha<sup>22</sup>. Anche in questo caso la morte non è quello che interessa a Kuniyoshi e come vedremo la rappresentazione esplicita di questi temi è raramente usata da questo maestro per dare forza alle sue immagini.

Comunque, non è solo nelle stampe di battaglie e guerrieri che Kuniyoshi inserisce le sue creature spaventose. Nella sua serie *Cinquantatré paralleli per la strada Tōkaidō* (東海道

<sup>21</sup> Cfr. Silvia VESCO, *L'arte giapponese dalle origini all'età moderna*, Einaudi, 2021, scheda 69, p. 480-481

<sup>22</sup> R. SCHAAP, *op. cit.*, p. 76



五十三對 Tōkaidō Gojūsan-tsui) troviamo alcuni esempi di rappresentazione di yōkai<sup>23</sup> e fantasmi. Il tema di questa serie è la strada Tōkaidō, ma Kuniyoshi decide di non rappresentare il paesaggio come ci si aspetterebbe, e decide di concentrarsi sulle leggende. Nella parte in alto delle stampe di questa serie, infatti, si trova sempre una parte narrativa ad accompagnare il disegno. “Il soggetto principale della presente serie



Figura 6 – Utagawa Kuniyoshi, *Kuwana - Il marinaio Tokuzō incontra il mostro marino Umibozu (Kuwana funenori Tokuzō no den) 桑名 船のり徳藏の伝*, Serie: Cinquantatré paralleli per la strada Tōkaidō (Tōkaidō Gojūsan-tsui) 東海道 五十三對, 1843-45 ca.

non è il paesaggio lungo la strada Tōkaidō che collegava Edo a Kyōto, ma le figure riguardanti le leggende e i costumi relativi a ogni stazione [...]. La parola ‘parallelo’ del titolo della serie deriva appunto da questo accoppiamento di stazioni e leggende”<sup>24</sup>.

Per esempio, nella stampa di questa serie dedicata alla stazione Kuwana (figura 6) Kuniyoshi decide di illustrare la leggenda legata allo yōkai conosciuto come Umibōzu<sup>25</sup>. In questa immagine vediamo una barca nel mare in tempesta dal quale appare un'ombra gigantesca che fissa con i suoi grandi occhi i marinai. Il capitano, Kawayana Tokuzō, ha deciso di far salpare la nave l'ultimo giorno dell'anno, anche se questo è considerato un giorno sfortunato dai marinai. Durante la navigazione, infatti, scoppia una violenta tempesta e il mostro marino

Umibōzu spunta dalle acque e chiede a Tokuzō quale sia la cosa più terribile che egli conosca. Tokuzō risponde “La mia professione, è la cosa più terribile che conosca”. Il mostro allora sembra placato dalla sua risposta, scompare e il mare torna calmo<sup>26</sup>.

Kuniyoshi, inoltre, illustrò delle vere e proprie storie dell'orrore, a quanto pare, le storie di fantasmi e spiriti andavano molto di moda all'epoca e rientravano anche nel repertorio

<sup>23</sup> Il nome generico delle creature, spiriti, entità soprannaturali nel folclore giapponese.

<sup>24</sup> AA. VV., *Arte Xilografica giapponese dei secoli XVIII-XX*, Centro studi d'arte Estremo – Oriente, Bologna, 1998, p.224

<sup>25</sup> Lett. “Monaco del mare” (海坊主), per via della sua grande testa tonda che ricorda quella dei monaci buddisti.

<sup>26</sup> R. SCHAAP, *op. cit.*, p. 74

del teatro *kabuki*. Una famosa storia del folclore giapponese che il maestro illustra è quella della strega di Adachigahara. Questa strega in giapponese è detta *Onibaba*, un demone dalle sembianze di una donna anziana che attira le sue vittime traendole in inganno con il suo aspetto innocuo. Ci sono molte versioni della storia della strega di Adachigahara, tutte piuttosto macabre e Kuniyoshi anche ne fa varie illustrazioni, ma quelle più terribili ovviamente sono quelle ritraggono momento del culmine della tensione, quando la strega sta per uccidere la sua vittima, inerme e immobilizzata, con un grande coltello e un ghigno malefico sulla faccia.



Figura 8 – Utagawa Kuniyoshi, *La casa solitaria (Hitotsuya) 一つ家*, 1856



Figura 7- Utagawa Kuniyoshi, *Stampa della casa solitaria sulla piana di Adachi (Adachi ga hara hitotsuya no zu) 安達原一つ家之図*, 1856

Se si conosce la storia a cui fa riferimento Kuniyoshi questa immagine diventa ancora più inquietante, poiché secondo la leggenda della cosiddetta ‘casa solitaria’ (*hitotsuya*) la vecchia che vive nella piana di Adachi sta per uccidere una donna incinta, che aveva chiesto ospitalità per la notte, poiché le serve il sangue del feto per un rituale di guarigione<sup>27</sup>. La brocca che l’anziana tiene nella mano sinistra nella *figura 7* serve proprio per raccoglierne il sangue. Secondo questa versione la giovane donna e la strega di Adachi sono madre e figlia, anche se nessuna delle due è a conoscenza di questo fatto<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> John STEVENSON, *Yoshitoshi Cento Aspetti della Luna, [100 Aspects of the Moon]*, trad. di F. Brusa, Mondadori Electa, Milano, 2018, p. 172

<sup>28</sup> Kazuhiko KOMATSU, *Due “leggende della casa solitaria”*: riguardo alla Stampa della casa solitaria sulla piana di Adachi nell’*Ōshū* di Kuniyoshi (Sguardi sul Giappone DOI 10.48231/97888754348542 pp. 15-30) p. 17

Il pubblico ricercava questo genere di storie sempre di più e aiutavano la gente comune a distrarsi e alleviare le restrizioni sociali che li opprimevano durante il regime Tokugawa in quel periodo<sup>29</sup>.

Come abbiamo visto per ora dalle stampe di Kuniyoshi, c'è una certa ritrosia nel ritrarre esplicitamente la morte, il sangue, la violenza. Lo stesso vale per la serie che lo renderà famoso, dopo aver fatto fatica ad affermarsi per anni. Egli, infatti, inizia a farsi un nome solo nel 1827 con la pubblicazione dei primi sei ritratti dei 108 eroi appartenenti al *suikoden*<sup>30</sup> (adattamento giapponese del nome cinese *Shuhui zhuan*)<sup>31</sup>, un racconto ambientato nella Cina della dinastia Song (960-1125) che narra le imprese di 108 ribelli sotto il comando del coraggioso Song Jiang.



Figura 9 - Utagawa Kuniyoshi, *Kirenji Tokô*, Serie: 108 eroi del popolare *suikoden* (illustrati) uno ad uno (*Tsūzoku Suikoden gōketsu hyakuhachinin no hitor*) 通俗水滸傳濠傑百八人一個), 1827-1830 ca.

La serie che Kuniyoshi dedica ai ribelli del *suikoden* si intitola “*Tsūzoku Suikoden gōketsu hyakuhachinin no hitori*” (通俗水滸傳濠傑百八人一個), cioè “108 eroi del popolare *suikoden* (illustrati) uno ad uno”. Il racconto è pieno di episodi di scontri e battaglie estremamente violente. Nella storia spesso figurano decapitazioni, corpi smembrati, il sangue viene versato senza troppi complimenti<sup>32</sup>. Eppure, nelle stampe di Kuniyoshi, nonostante si rifacciano fedelmente alla storia, non compare quasi mai sangue. La violenza delle immagini è evidente, ma più che essere esplicita è il *potenziale di violenza* delle immagini a scioccare chi guarda. Spesso, come nel caso

<sup>29</sup> R. SCHAAP, *op. cit.*, p. 17

<sup>30</sup> lett. “Storia in riva all’acqua” è una storia cinese enormemente popolare e diventata celebre anche in Giappone, dove il nome viene adattato ed è conosciuta come *suikoden*. In italiano invece questo libro lo conosciamo col nome “I briganti”.

<sup>31</sup> Inge KLOMPMAKERS, *Of brigands and bravery*, Hotei Publishing, 2016, pp. 9-10

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 18

dell'immagine rappresentata in figura 9 Kuniyoshi descrive il momento prima della morte, che sicuramente provoca nello spettatore una certa ansia e angoscia, ma non è scioccante come solo una stampa più esplicitamente violenta può essere. Sostanzialmente i personaggi sono ancora tutti vivi, sappiamo che a breve uno non lo sarà più, ma la morte non è rappresentata. Più avanti avremo alcune delle sue stampe più esplicite, dove la morte viene mostrata in maniera più diretta, con anche la presenza di sangue. Queste immagini, però, sono un'eccezione nel panorama della sua produzione. Come, per esempio, si vede in due delle stampe (figura 10 e 11) della sua serie *Kōetsu yūshōden* 甲越勇將傳 (*I ventiquattro condottieri di Takeda Shingen*) ispirata alle battaglie delle truppe di Takeda Shingen e quelle di Kenshin Tora tra il 1553 e il 1564, che conta per l'appunto 24 disegni.



Figura 11 - Utagawa Kuniyoshi, Yamamoto Kansuke, Yamamoto (Kansuke Nyudo Dokisai Haruyuki) 山本勘助入道道鬼蔡晴幸 serie: I ventiquattro condottieri di Takeda Shingen (Kōetsu yūshōden) 甲越勇將傳, 1848-1849 ca.



Figura 10 - Utagawa Kuniyoshi, Il suicidio di Morozumi Masakiyo (Morozumi Bungo-no-kami Masakiyo) 三討死之内 諸角豊後守昌清, serie: I ventiquattro condottieri di Takeda Shingen (Kōetsu yūshōden) 甲越勇將傳, 1848-1849 ca.

Nella prima stampa l'esplosione che vediamo è dovuta ad una palla di cannone o una mina esplosa proprio su un malcapitato guerriero davanti a Morozumi Masakiyo che

invece si accinge a suicidarsi con la propria spada, già sporca di sangue per la battaglia<sup>33</sup>. La seconda immagine che propongo di questa serie invece rappresenta il generale Yamamoto Kansuke gravemente ferito che poggia il proprio piede sopra la testa mozzata di un nemico. Kuniyoshi disegnerà più di una volta questo generale<sup>34</sup>, è sicuramente uno dei suoi eroi preferiti, e i disegni avranno quasi sempre presenza di sangue e della testa mozzata del nemico, sembra quindi proprio che la di Yamamoto Kansuke aderisca a un canone prestabilito. Certo può essere significativo però il fatto che il maestro ha deciso di raffigurare questo personaggio storico tanto spesso.

Queste due opere sono sicuramente molto scioccanti, ma sono le poche che mostrano con così tanta crudezza la realtà della guerra e della battaglia e comunque rimangono uno dei pochi esempi di stampe macchiate di sangue di tutta la produzione di Kuniyoshi. Anche se sono un'eccezione in un certo senso, sono però da prendere in considerazione perché come vedremo influenzeranno enormemente il suo pupillo Yoshitoshi.

A partire dagli anni '50 dell'Ottocento la qualità delle sue opere subisce un evidente declino, dovuto anche alla sua salute. Il maestro muore nel 1861. In Giappone le opere di Kuniyoshi, in particolare i suoi paesaggi in verità, tornarono ad avere seguito agli inizi del periodo Showa (1912-1925) e nel 1920 ci fu la prima grande mostra dedicata a lui nel quartiere Nihonbashi di Tokyo con circa 600 suoi disegni. Poi dopo la Seconda guerra mondiale inizia ad essere apprezzato e considerato nuovamente sia dal Giappone che dal mondo Euro-americano. In generale, in questo periodo ricomincia ad esserci un grande interesse per le stampe giapponesi del periodo Edo (1600-1868). Dagli anni Sessanta in poi l'interesse verso Kuniyoshi non fa che aumentare<sup>35</sup>. Anche se non fu solo un maestro di stampe di guerrieri e fantasmi, sicuramente lasciò un'impronta pesante ed evidente nel campo delle *mushae* e delle stampe sul tema del soprannaturale. Sarà proprio uno dei suoi allievi, Tuskioke Yoshitoshi, a continuare questa tradizione, portandola a un altro livello, illustrando la violenza umana come mai si era visto prima in Giappone.

---

<sup>33</sup> R. SCHAAP, *op. cit.*, p.96

<sup>34</sup> B. W. ROBINSON, *op. cit.*, Plate 28

<sup>35</sup> R. SCHAAP, *op. cit.*, p. 9

## 1.2 Le stampe insanguinate di Yoshitoshi

Yoshitoshi nacque il 30 aprile 1839, a Edo, con il nome di Yonejiro. Era quindi un Edokko<sup>36</sup>, come Kuniyoshi, ma formalmente egli apparteneva alla categoria dei samurai, poiché il padre, inizialmente un mercante, comprò il titolo da un'altra famiglia. L'artista fu cresciuto però dallo zio, che era invece un farmacista. Quello che ritroveremo nelle sue opere saranno comunque soprattutto le sue radici mercantili. Nel 1850 lo zio lo iscrisse alla scuola di Kuniyoshi, ed è qui che gli venne dato il nome di Yoshitoshi<sup>37</sup>.<sup>38</sup> Per quasi un decennio (1850-1858) egli studiò sotto il maestro, il quale gli tramandò la sua passione per le stampe di guerrieri e a tema storico. Nello studio di Kuniyoshi per imparare le regole e le convenzioni dell'arte di quell'epoca, egli si dedicava a interminabili esercizi di studio, tra cui la copiatura di opere del suo maestro, il che spiegherebbe perché Yoshitoshi sia particolarmente ferrato sulla produzione tarda di Kuniyoshi. Inoltre, quest'ultimo, che era entrato in contatto con l'arte "occidentale" e ne fu influenzato<sup>39</sup>, lo introdusse alle tecniche usate nelle opere d'arte Europee e Americane. Sappiamo anche che possedeva lui stesso alcune opere che teneva nel proprio studio, in una stanza separata le cui chiavi erano state affidate proprio a Yoshitoshi<sup>40</sup>, il che sicuramente è indice che ci fosse un rapporto di grande fiducia tra allievo e maestro. Infatti, anche Yoshitoshi, seguendo le orme del suo maestro, si dedicherà molto alle stampe di guerrieri e battaglie e la prima opera pubblicata a suo nome (figura 12) a soli quattordici anni fu proprio un trittico del genere *mushae* rappresentante un scena di battaglia tratta dallo stesso episodio di quello di Kuniyoshi (figura 1), cioè la battaglia di Dannoura dall'*Heike monogatari*<sup>41</sup>.

---

<sup>36</sup> Lett. "figlio di Edo", così venivano chiamate al tempo le persone nate e cresciute a Edo. Aveva una connotazione di schiettezza, generosità, ma anche leggerezza e irruenza. Cfr. J. STEVENSON, 2018, p. 7

<sup>37</sup> L'usanza del tempo prevedeva che l'allievo prendesse come carattere iniziale del proprio nome il secondo carattere di quello del maestro, in questo caso appunto "Yoshi" 芳.

<sup>38</sup> J. STEVENSON, *op. cit.*, 2018 p. 7

<sup>39</sup> Per esempio, nella sua produzione tarda possiamo vedere un uso del chiaroscuro ispirato all'arte Europea e anche per quanto riguarda la prospettiva troviamo delle sue opere in cui si fa uso della tecnica del punto di fuga.

<sup>40</sup> I. KLONPMACKERS, *op. cit.*, p. 11

<sup>41</sup> S. SEGI, *op. cit.*, p.28



Figura 12 – Tsukioka Yoshitoshi, Immagine del clan Heike che perisce in mare nel primo anno dell'era Bunji (*Bunji gannen Heike no ichimon horobi kaichū [ni] ochiiru zu*) 文治元年平家の一門亡海中落る 圖, 1853

L'influenza del maestro è evidente, soprattutto per la grande dinamicità della composizione valorizzata dal trittico di pannelli, oltre che per il tema scelto. Sempre traendo ispirazione dai disegni di Kuniyoshi, Yoshitoshi si dedicherà molto anche a stampe di fantasmi e legate al soprannaturale. Per esempio, in *Wakan hyaku monogatari* ("Cento storie di fantasmi tra Cina e Giappone") del 1865, una delle prime serie maggiori artista, il tema è proprio questo, e si può intravedere già la sua predilezione per le immagini particolarmente violente oltre che inquietanti.

La morte del suo maestro nel 1861 fu sicuramente un brutto colpo per il giovane artista, che ancora non era riuscito ad affermarsi come tale. Poi, nel 1863 morì anche il padre e la sua prima figlia<sup>42</sup>. Alle disgrazie personali si aggiunge il fatto che questo era un periodo turbolento per tutta la nazione. Gli anni subito precedenti alla restaurazione Meiji, furono particolarmente violenti e segnati da continue rivolte a causa di un grande squilibrio sociale.



Figura 13 - Tsukioka Yoshitoshi, Miyamoto Musashi squarcia l'ala di un Tengu (*Miyamoto Musashi*) 宮本無三四. Serie: *Cento storie di fantasmi tra Cina e Giappone*. 1865

<sup>42</sup> J. STEVENSON, 2018, *op. cit.*, p. 12

É proprio durante la seconda metà del XVIII secolo, infatti, che molti guerrieri sono ormai fortemente indebitati. C'è quindi uno squilibrio tra potere sociale-politico e potere economico delle classi, che risultano a volte inversamente proporzionali. Nell'ultima parte del periodo Edo, a livello sociale ed economico il Giappone è instabile e la situazione finanziaria è sicuramente una delle più grandi preoccupazioni del governo (indebitato anch'esso). I sintomi della crisi sono evidenti e il malessere nelle zone rurali si manifestava sempre più spesso con insurrezioni contadine rivolte contro le autorità. Anche le città furono teatro di violenza in questo periodo<sup>43</sup>, c'era una diffusa illegalità, spesso punita con la morte e i campi per le esecuzioni erano sempre affollati; Yoshitoshi, come molti suoi contemporanei, fu spettatore dal vivo in varie occasioni delle atrocità di cui è capace la guerra e l'essere umano. Gli album dell'artista in quel periodo contenevano una grande quantità di schizzi raffiguranti teste mozzate e cadaveri<sup>44</sup>. Da queste esperienze di vita e questa situazione storica nascono le stampe che diventeranno il suo marchio di fabbrica, le cosiddette *muzane* 無残絵 (lett. immagini crudeli) o *chimidoro* 血みどろ絵 (lett. Immagini insanguinate), di cui infatti è considerato il maggior esponente.

La produzione di Yoshitoshi della metà degli anni Sessanta spesso presenta tocchi estrosi, che riflettono lo spirito, la creatività di un venticinquenne, ma non uno spirito sereno. [...] L'atmosfera delle stampe è tetra e minacciosa.<sup>45</sup>

Le stampe iniziano quindi a riempirsi di sangue e a presentare al loro interno scene di estrema violenza, ne troviamo vari esempi tra i suoi trittici di battaglie di quegli anni, che dipingono la crudeltà della guerra senza filtri o abbellimenti. Il focus non sembra più essere il coraggio degli eroi ma il dolore degli uomini. Un buon esempio di questo sua evoluzione verso una scelta di stile dalle tinte sempre più forti lo possiamo vedere in *Katsuyori ni oite Temmokuzan toguru uchijini zu* 勝頼於天目山逐討死圖 (Veduta della morte in battaglia per suicidio di Katsuyori al monte Temmoku) in figura 14. Questa scena di battaglia è rappresentata nel suo momento finale, non c'è nulla in sospeso,

---

<sup>43</sup> Cfr. R. CAROLI e F. GATTI, Op. cit., p. 123

<sup>44</sup> J. STEVENSON, op. cit., 2018, p. 13

<sup>45</sup> Ivi, p. 16



sappiamo già chi ha vinto. Alcuni sono già morti e possiamo osservare le loro teste mozzate, gli ultimi si stanno suicidando. In particolare, due di questi sono raffigurati nel momento che sembrerebbe di maggior dolore fisico, perché sono ancora vivi e vigili, ma con le spade già ben conficcate nella carne. Difficile dire quale pannello sia più terrificante. Il protagonista nominale della stampa è Katsuyori, la figura più in alto nel pannello di destra, ma paradossalmente è la persona da cui l'occhio dell'osservatore è meno attratto, anche perché è la più "pulita", senza troppe tracce di sangue, ancora. La vera forza dell'opera sta nell'atroce visione dei volti sfigurati dal dolore dei suoi compagni di battaglia.



Figura 14 - Tsukioka Yoshitoshi, Veduta della morte in battaglia per suicidio di Katsuyori al monte Temmoku (Katsuyori ni oite Temmokuzan toguru uchijini zu) 勝頼於天目山逐討死圖, 1865

Se Kuniyoshi voleva sicuramente inquietare gli spettatori con alcune delle sue opere e forse qualcuna è anche assimilabile nella categoria delle *muzane* (figura 10 e 11), l'obiettivo di Yoshitoshi sembra proprio voler suscitare orrore e addirittura ripugnanza. Per ottenere questo effetto le immagini sono estremamente violente e macabre, con una abbondante presenza di sangue e molti dettagli. Inventa persino una nuova tecnica per dare più risalto e credibilità al sangue mischiando i pigmenti rossi con una speciale colla<sup>46</sup>. I soggetti più adatti a questo tipo di immagini sono quindi omicidi, suicidi e guerrieri. Come già si è potuto constatare dal trittico di Katsuyori, le *muzane* ritraggono spesso il momento culmine dell'azione, quello in cui viene messa in pratica la violenza o quello

<sup>46</sup> S. SEGI, *op. cit.*, p. 38

subito successivo, piuttosto che quello precedente, con delle eccezioni, come a volte abbiamo visto nel suo maestro.



Figura 15 - Tsukioka Yoshitoshi, *Suicidio di Tamigorō (Seiriki Tamigorō) 盛力民五郎*, Serie: *Biografie di uomini moderni (Kinsei Kyōgiden) 近世俠義傳*, 1865

La maggior parte delle *muzane* di Yoshitoshi, comunque, le troviamo all'interno delle sue serie sempre della metà degli anni Sessanta. Una delle prime che pubblica, realizzata tra il 1865 e il 1866 è intitolata "Biografia di uomini moderni" (*Kinsei Kyōgiden*), commemora le lotte tra due gang di gioco d'azzardo rivali. Era una vicenda molto celebre all'epoca e furono dedicati a questi fatti anche romanzi e opere kabuki<sup>47</sup>. Non mancarono incidenti e suicidi in questa lotta per il potere, avvenuta solamente un paio di decenni prima della pubblicazione, il che lo rendeva un tema ideale per le illustrazioni a cui aspirava Yoshitoshi in quel periodo. Nella serie ci sono molte stampe insanguinate, di cui si vede un esempio in figura 15, dove gli sfondi sono praticamente assenti; tutta l'attenzione è sulle figure umane.

Ad ogni modo, la serie di *muzane* più celebre e sadica del maestro è senza dubbio *Eimei nijūhasshūku* 英名二十八衆句 (Ventotto famosi omicidi con poesia), creata in collaborazione con Yoshiiku (un altro allievo di Kuniyoshi) tra il 1866 e il 1868, i due realizzano quattordici disegni a testa. Viene venduta con molto successo all'epoca. Insieme i due colleghi e rivali hanno creato probabilmente la serie di stampe più macabre e scioccanti che il Giappone possa vantare e che più avanti verrà omaggiata da altri artisti che trattano il genere horror. Ognuna delle stampe presenti descrive con abbondanza di dettagli omicidi ispirati a fatti realmente accaduti o a persone realmente esistite. Per esempio, la donna che sta per essere uccisa in figura 17 è Kasamori Osen, una famosa cortigiana del periodo Edo realmente esistita, ma che sia stata vittima di un omicidio è

<sup>47</sup> J. STEVENSON, 2018, *op.cit.*, p. 16

solo una leggenda metropolitana, semplicemente sparì dalla scena pubblica dopo essersi sposata<sup>48</sup>. È per queste immagini che Yoshitoshi inizia a usare il pigmento rosso mescolato con la colla per dare l'idea del sangue coagulato<sup>49</sup>.



Figura 18 - Tsukioka Yoshitoshi, (Inada Kyūzō Shinsuke) donna appesa con una corda (Inada Kyūzō Shinsuke) 稲田九蔵新助, Serie: Ventotto famosi omicidi con poesia (Eimei nijūhasshūku) 英名二十八衆句, 1867



Figura 17 - Tsukioka Yoshitoshi, Omicidio di Kasamori Osen (Kasamori Osen) 笠森於仙, Serie: Ventotto famosi omicidi con poesia (Eimei nijūhasshūku) 英名二十八衆句, 1867



Figura 16 - Tsukioka Yoshitoshi, Naosuke Gonbei uccide il suo vecchio maestro (naosuke gonbei) 直助権兵衛, Serie: Ventotto famosi omicidi con poesia (Eimei nijūhasshūku) 英名二十八衆句,

Gli omicidi sono rappresentati proprio nel momento dello scontro fisico tra la vittima e il carnefice. In varie immagini della serie il tutto è reso ancora più drammatico e angosciante dal fatto che vediamo le impronte insanguinate delle vittime sul corpo degli assassini, lasciandoci immaginare la lotta disperata che ha avuto luogo prima della sopraffazione.

Nella stampa di figura 18 vediamo un uomo, Inada Shinsuke, che uccide brutalmente una donna dopo averla legata. Non si sa esattamente chi siano i soggetti di questa immagine ma dalla poesia si suppone la donna avesse danneggiato la reputazione del suo maestro.<sup>50</sup> Anche in questo caso, come successe per i personaggi di “Biografie di uomini moderni”, spesso le vicende narrate erano state rese celebri dal teatro. Un'altra somiglianza tra le due serie è il completo disinteresse per lo sfondo, tutta l'attenzione va

<sup>48</sup> 江戸ガイド-ブロマイド、おもちゃ、手ぬぐい、フィギュア-アイドルばりのグッズ展開 in [https://edo-g.com/blog/2017/01/kasamori\\_osen.html/2](https://edo-g.com/blog/2017/01/kasamori_osen.html/2) (15 luglio 2023)

<sup>49</sup> J. STEVENSON, op. cit., 2018, p. 17

<sup>50</sup> Eric VAN DEN ING, *Beauty and Violence*, Havilland Press, Society For Japanese Art, Londra, 1992, p. 40

all'essere umano. Il famoso autore Akutagawa Ryūnosuke dichiarò che la vista di questa serie gli toglieva il sonno<sup>51</sup>.

Altre stampe insanguinate che usano la tecnica del pigmento rosso mischiato con la colla le troviamo nella serie leggermente più tarda intitolata *Azuma no nishiki ukiyo kōdan* 東錦浮世稿談 (“*Racconti del mondo fluttuante su broccato orientale*”), 1867-8<sup>52</sup>.

La serie parla sempre eventi drammatici presi da storie popolari, ma, in questo caso, non tutte le stampe della serie cruenta o insanguinate, ne troviamo anche di più calme, ne troviamo persino una calma e insanguinata allo stesso tempo che penso sia molto interessante. La stampa in figura 19 è quella che raffigura Bunzui Chōbei ferito. Egli era il capo di un gruppo di Otokodate di Edo attivo intorno al XVII secolo, cioè un gruppo di cittadini comuni coraggiosi che proteggeva i più deboli dai soprusi e non si preoccupavano di seguire le leggi per far questo. Nonostante non agissero nella legalità venivano visti come degli eroi e paragonabili a Robin Hood per il loro



Figura 19 - Tsukioka Yoshitoshi, *Bunzui Chōbei* (Bunzui Chōbei) 幡随院長兵衛, Serie: *Racconti del mondo fluttuante su broccato orientale* (*Azuma no Nishiki Ukiyo Kōdan*) 東錦浮世稿談, 1867

ruolo nella società. Il protagonista qui si trova in un bagno pubblico (gli sfondi hanno fatto il loro ritorno), sta bevendo e sembra non prestare molta attenzione alla katana che gli perfora completamente la gamba destra. La calma di Chōbei va completamente in contrasto con la situazione drammatica in cui si trova, poco dopo infatti morirà. Oltre al contrasto interno della stampa, questa immagine è anche molto diversa dalle altre *muzane* incontrate finora proprio per questo senso di calma.

Yoshitoshi in questi anni si trova in un momento di grande forza creativa e la sua carriera sta prendendo slancio ormai, ma nel frattempo in Giappone la situazione è sempre più instabile. Nel 1867 infatti, quando sale al trono imperiale Mutsuhito, si inaspriscono sempre di più gli scontri tra chi sosteneva la fazione dell'imperatore e chi quella dello

<sup>51</sup> J. STEVENSON, *op. cit.*, 2018, p. 18

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 17

*shogun*. Per evitare una guerra civile lo Shogun, che al tempo era Yoshinobu, si dimette e nel 1868 le forze anti-shogunato occupano il palazzo imperiale a Kyoto e viene dichiarata la “restaurazione” imperiale<sup>53</sup>. Ha così inizio il periodo Meiji, ovvero del “regno illuminato”, dove al potere c’è di nuovo l’Imperatore e lo shogunato viene abolito. Rimaneva però una piccola schiera di guerrieri ancora fedeli allo *shogun* e quando le forze imperiali presero possesso del castello di Edo, ormai ex-residenza dello *shogun*, si radunarono a Ueno e combatterono contro l’esercito dell’Imperatore, ormai dotato di moderne armi da fuoco. Gli oppositori dell’Imperatore invece non avevano alcun tipo di arma che potesse reggere il confronto con le armi da fuoco e finirono per essere brutalmente massacrati. Yoshitoshi e un suo allievo Toshikage si recarono proprio sul luogo della battaglia e poterono vedere con i loro occhi la strage<sup>54</sup>. Questo scontro viene chiamato appunto la “battaglia di Ueno” e la visione drammatica dello scontro influenzerà la produzione del maestro negli anni successivi<sup>55</sup> contribuendo a dare alle sue *muzane* ancora più realismo e intensità. Solo nel 1874, però, realizza una tritico che ritrae direttamente i fatti accaduti quel giorno (figura 20).



Figura 20 - Tsukioka Yoshitoshi, Tritico: Battaglia di Sannōzan al tempio Tōeizan di Ueno (*Tōdai Sannōzan sensō no zu*) 東台山王山戦争之圖, 1874

Questa è la prima opera in cui Yoshitoshi ritrae fatti storici contemporanei, dato che dopo la restaurazione Meiji era stato tolto il divieto agli artisti su questo tipo di

<sup>53</sup> R. CAROLI e F. GATTI, *op. cit.*, pp. 136-137

<sup>54</sup> Roger KEYES, *Courage and Silence: A Study of the Life and Color Woodblock Prints of Tsukioka Yoshitoshi 1839-1892*, Cinninnati, 1982, pp, 115-6

<sup>55</sup> J. STEVENSON, 2018, *op. cit.*, p. 16-17

rappresentazioni. Il maestro sceglie proprio la battaglia di Ueno per rompere il silenzio per tanto tempo imposto da questo divieto. La stampa è molto realistica se messa a confronto con i suoi trittici del periodo giovanile e Yoshitoshi sembra essere stato più meticoloso del solito sulla rappresentazione dei dettagli, qui molto minuziosa. Quello che vediamo è la cruda realtà del campo di battaglia, la composizione non è troppo confusionaria e meno dinamica delle sue classiche immagini di battaglie. Infatti, vediamo la scena in un momento di pausa, due guerrieri stanno parlando tra loro e un altro sta addirittura mangiando<sup>56</sup>.

Appena due mesi dopo la battaglia di Ueno, Yoshitoshi pubblica le prime stampe della serie *Kaidai Hyakusensō* 魁題百撰相 (“Selezione di cento guerrieri”) dove si vede chiaramente l’effetto che ha avuto sulla sua produzione essere testimone oculare di sanguinosi scontri. La serie contiene numerose stampe estremamente cruente e raccapriccianti, il sangue abbonda, e il maestro decide anche di sperimentare con delle tecniche artistiche provenienti dal mondo europeo e americano.



Figura 22 - Tsukioka Yoshitoshi, *Sakuma Daigaku* beve il sangue di un nemico decapitato (*Sakuma Daigaku*) 佐久間大学, Serie: Selezione di cento guerrieri (*Kaidai hyaku sensō*) 魁題百撰相, 1868



Figura 21 - Tsukioka Yoshitoshi, *Torii Hikoemon Mototada* si suicida con un fucile (*Torii Hikoemon Mototada*) 鳥井彦右エ門元忠, Serie: Selezione di cento guerrieri (*Kaidai hyaku sensō*) 魁題百撰相, 1868

<sup>56</sup>Ivi, pp. 28-29

Qui di nuovo assistiamo nella maggior parte dei casi alla scomparsa degli sfondi, che però stavolta sono scuri o addirittura completamente neri, invece che bianchi come nella serie “Biografia di uomini moderni” o “Ventotto famosi omicidi con poesia”. La serie rappresenta dei generali del tempo di Yoshitoshi, ma raffigurati come personaggi storici perché ancora vigeva la censura<sup>57</sup>. Si può notare una certa propensione del maestro a sperimentare con queste stampe. Come vediamo nelle immagini in figura 21 e 22 i guerrieri sono ritratti in primo piano, da una posizione molto ravvicinata e da angolazioni insolite per la tradizione *ukiyo-e*. Questo insieme agli sfondi scuri rendono le stampe molto intense e al contempo stranianti e inquietanti<sup>58</sup>. Le immagini di questa serie sono particolarmente crude e se ne percepisce il senso di disperazione. Inoltre possiamo notare in questa serie una stampa che rimanda direttamente al suo trittico sulla battaglia di Ueno, ovvero quella del guerriero Suzuki Magoichi che mangia un onigiri, ancora sporco dal sangue dello scontro (figura 23)<sup>59</sup>.



Figura 24 - Dettaglio tritico figura 20: Battaglia di Sannōzan al tempio Tōeizan di Ueno, 1874



Figura 23 - Tsukioka Yoshitoshi, Suzuki Magoichi appoggiato che mangia un onigiri (Suzuki Magoichi) 鈴木孫市, Serie: Selezione di cento guerrieri (Kaidai hyaku sensō) 魁題百撰相, 1868

<sup>57</sup> R. KEYES, *op. cit.*, p. 116.

<sup>58</sup> J. STEVENSON, 2018, *op. cit.*, pp. 16-18

<sup>59</sup> *ivi*, p. 29

Anche se la fama di Yoshitoshi è legata a questo genere di immagini, le *muzane* furono solo una piccola parte della sua produzione, vengono realizzate quasi esclusivamente tra il 1865 e il 1868, ma è anche vero che furono l'espressione di un momento di crisi ben specifico della storia giapponese, quello immediatamente prima e immediatamente dopo la restaurazione Meiji.

Quando due sistemi differenti si incontrano, si verifica una turbolenza, come i gas in una galleria del vento, o come correnti di aria calda e aria fredda che generano una tempesta. Nel Giappone dell'Ottocento i due sistemi che entrano in collisione furono, da una parte, la società feudale dello shogunato Tokugawa, isolata dal mondo per oltre duecento anni, e dall'altra, il crescente potere militare, commerciale e culturale dell'Europa e dell'America. Yoshitoshi fu il parafulmine della tempesta che ne conseguì. Le energie rilasciate dallo scontro di culture furono incanalate attraverso vivacità della sua immaginazione e l'abilità della sua pennellata. Le immagini che crea rendono tangibile lo smarrimento e l'inquietudine che affliggevano la società del suo tempo.<sup>60</sup>

John Stevenson qui riassume in maniera efficace e concisa quelle che erano le forze in gioco in quel periodo. Superato questo momento le stampe insanguinate perderanno la loro attrattiva per il pubblico entro un paio di decenni, il sangue, che era stato così abbondante nelle sue creazioni di quegli anni scomparirà quasi del tutto<sup>61</sup>. I cambiamenti politici, sociali, economici, ovviamente avevano portato anche a un'evoluzione nei gusti e nelle richieste dei collezionisti per quanto riguarda l'arte, e gli artisti dell'*ukiyoe* sono per definizione legati alla domanda popolare. Le stampe insanguinate, come anche quelle legate al fantasma e al soprannaturale, rivestono la stessa funzione che hanno al giorno d'oggi i film dell'orrore<sup>62</sup>; evidentemente in quel periodo di tempo ce ne è stata una grande domanda anche per ragioni storiche.

“Nel 1867 e 1868, mentre invece il Paese era dilaniato dalla guerra, le persone che non ne erano direttamente coinvolte potevano sperimentare il conflitto in maniera riflessa,

---

<sup>60</sup> J. Stevenson nella sua introduzione all'interno del libro di Eric Van Den Ing, 1992, p. 9

<sup>61</sup> S. SEGI, *op. cit.*, p. 39

<sup>62</sup> John STEVENSON, *Yoshitoshi's strange tales*, Hotei Publishing, Amsterdam, 2005, p. 19



attraverso le immagini di Yoshitoshi. [...] Mentre altri artisti disegnavano stampe di soggetto convenzionale, Yoshitoshi si misurò con il lato oscuro del conflitto.”<sup>63</sup>

In generale, non solo in questo periodo, e opere di Yoshitoshi sembrano rispettare il clima politico e sociale che si viveva in Giappone nelle varie fasi del periodo Meiji. Le stampe prodotte negli anni Sessanta del milleottocento erano cupe, violente, spesso piene di sangue. Nell’ arco di due decenni diverranno gradualmente statiche e nostalgiche. Questo anche perché, dopo l’arrivo degli americani in Giappone e la conseguente apertura al mondo e alle influenze provenienti dalla sfera Euro-americana, ben presto tutto ciò che era “occidentale” divenne di moda e la popolazione giapponese divenne quasi ossessionata dalla cultura forestiere e se ne cercarono di adottare in fretta cultura e costumi. Allo stesso tempo però si generò anche un movimento di resistenza interno<sup>64</sup> , se quindi nell’arte vediamo molti artisti cercare di distaccarsi dalle rappresentazioni tradizionali per andare sempre di più incontro al gusto e ai canoni europei, parallelamente esistono artisti che negli anni subito successivi all’apertura delle frontiere del Giappone ritornano a trattare temi relativi al glorioso passato della Nazione.<sup>65</sup> Yoshitoshi appartiene decisamente a questo secondo gruppo. Le stampe, quindi, seguono questo movimento di recupero dei valori tradizionali, e le sue numerose opere a soggetto storico realizzate anche dopo la restaurazione Meiji servono a testimoniare la ricchezza e la grandezza di un Giappone che ormai va scomparendo.

Comunque, già dall’inizio degli anni Settanta dell’Ottocento vediamo una grande diminuzione di stampe violente e insanguinate, Yoshitoshi continua comunque a trattare di guerrieri e battaglie, ma lo fa in modo molto diverso. Le immagini cercheranno di catturare sempre di più i momenti precedenti o successivi, e diventa sempre più interessato alle emozioni umane in relazione a eventi violenti e crudeli, lasciando in secondo piano l’illustrazione grafica ed esplicita dello spargimento di sangue<sup>66</sup>. Si può vedere un cambiamento nell’approccio del maestro anche osservando il paesaggio e gli

---

<sup>63</sup> J. STEVENSON, 2018, *op. cit.*, p. 19

<sup>64</sup> R. CAROLI e F. GATTI, *op. cit.*, p. 139

<sup>65</sup> I. KLONPMACKERS, *op. cit.*, p. 17

<sup>66</sup> J. STEVENSON, 2018, *op. cit.*, p. 19

sfondi. Come si è visto gli sfondi delle *muzane* erano spesso trascurati e trascurabili, nonché proprio inesistenti in molti casi, ma negli anni inizia a dargli sempre più importanza e penso che questo possa essere un indicatore del fatto che Yoshitoshi dotando i suoi personaggi di un contesto cercasse di rendere meno immediata l'immagine, l'occhio non ha più solo l'essere umano da guardare, che rimane comunque la parte più importante, ma c'è anche altro e lo spettatore ha l'opportunità di dare attenzione anche ad altri elementi, che 'diluiscano' in un certo senso le scene violente.

Un esempio delle evoluzioni dei suoi disegni nei decenni lo possiamo vedere chiaramente nella stampa dove appare Kinoshita Tōkichirō (Toyotomi Hideyoshi) della sua serie *Yoshitoshi musha burui* 芳年武者

者 死 類 (I guerrieri coraggiosi di Yoshitoshi) (figura 25), a cui egli lavorò tra il 1883 e il 1886.<sup>67</sup> Qui vediamo il protagonista che sta in piedi in mezzo a un torrente, e tiene alzata la testa mozzata di un nemico. Lo sfondo è parte integrante della composizione e la posizione di spalle del guerriero anche contribuisce a far avere a questa stampa, dove pure compare il sangue, un sapore completamente diverso da quelle viste fino ad ora. Nel suo complesso l'effetto e le emozioni che questa stampa suscita nello spettatore sono molto lontani dall'orrore e l'inquietudine, o anche solo dalla confusione e dalla foga, delle sue stampe giovanili. La dinamicità



Figura 25 - Tsukioka Yoshitoshi, *Kinoshita Tōkichirō* (Toyotomi Hideyoshi) in un torrente con la testa di un nemico (*Kinoshita Tōkichirō*) 木下藤吉郎, Serie: *I guerrieri coraggiosi di Yoshitoshi* (*Yoshitoshi musha burui*) 芳年武者死類, 1886

<sup>67</sup> Yoshitoshi's 'Courageous Warriors (*Yoshitoshi musha burui*)' (1883-1886), in <http://www.yoshitoshi.net/series/courageous.html> (20 luglio 2023)

dell'immagine è più nello scorrere del torrente che non nella figura umana, calma e composta.

Stampe di omicidi scollegati dal tema delle battaglie e di guerrieri diventeranno molto rare, e anche in questo caso vedremo che il focus dell'artista è completamente diverso rispetto alle opere giovanili, ma il senso di orrore e inquietudine che vuole trasmettere in alcuni casi rimane invariato. Lo si vede benissimo nel dittico del 1885 (figura 26) che tratta sempre della leggenda di Adachigahara, che già era stata trattata ampiamente da Kuniyoshi. Il dittico in questione fu per qualche tempo messo al bando perché la scena era troppo sadica<sup>68</sup>. Questa non è una stampa insanguinata, eppure è considerata una delle più raccapriccianti del maestro. La ripugnanza per questa scena nasce dall'aspettativa dello spettatore<sup>69</sup>, dalla presenza di una donna incinta e il suo bambino come vittime, che sicuramente suscita un senso di orrore maggiore rispetto a una stampa che ha come protagonisti dei guerrieri, per esempio. Anche chi non è familiare con la leggenda della strega di Adachigahara a cui fa riferimento l'immagine, può comunque immaginare l'esito di questa storia, cioè che la povera donna inerme e appesa a testa in giù, di lì a poco verrà uccisa senza pietà. C'era già una tradizione piuttosto nutrita e ormai standardizzata e codificata di stampe su questo episodio, ma Yoshitoshi lo illustra in maniera innovativa, come

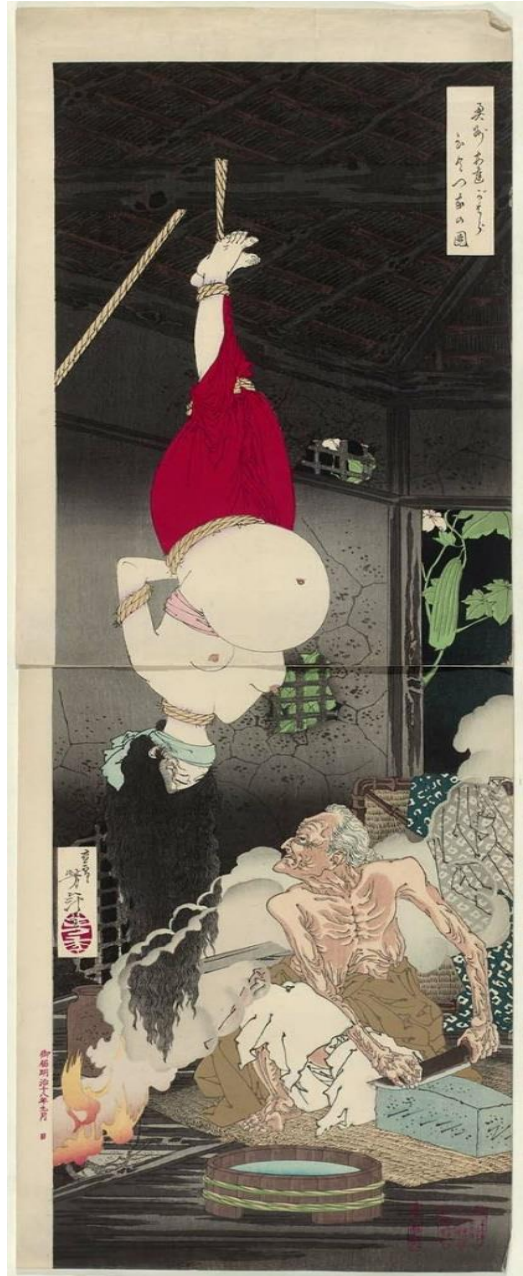


Figura 26 - Tsukioka Yoshitoshi, *La casa solitaria ad Adachigahara nell' Ōshū ( Ōshū Adachigahara hitotsuya no zu) 奥州安達がはらひとつ家の図* 1885

<sup>68</sup> John STEVENSON, 2005, *op. cit.*, p. 20

<sup>69</sup> John STEVENSON, 2018, *op. cit.*, p. 48

mai fatto prima d'ora. Se infatti confrontiamo questa stampa con quelle del suo maestro Kuniyoshi (figura 7 e 8), vediamo che l'elemento della sospensione della donna è del tutto nuovo. In più, lo stile maggiormente realistico che caratterizza le opere degli ultimi anni di questo autore, contribuisce ancor di più a creare un'immagine vivida e potente per scioccare lo spettatore. In questo caso, quindi, l'effetto e le emozioni che vuole suscitare nell'osservatore sono ancora vicini a quello che l'artista cercava di ottenere con le sue *muzane*, ma in questo caso sono cambiate le modalità.

Andando ancora avanti nella sua produzione però vediamo un cambiamento sempre più profondo. Tra le sue ultime serie *Tsuki Hyakushi* 月百姿 (Cento aspetti della luna) ne è



Figura 27 - Tsukioka Yoshitoshi, *Luna della casa solitaria*, (*hitotsuya no tsuki*) 孤家月, Serie: *Cento aspetti della luna* (*Tsuki hyakushi*) 月百姿, 1890

un perfetto esempio. La produzione va dal 1885 fin al 1892, anno della morte di Yoshitoshi. Qui le atmosfere sono calme e nostalgiche, un mondo diametralmente opposto, caratterizzato da una grande delicatezza, che sembra difficile da conciliare con le sue opere giovanili. I soggetti che sceglie per questa serie sono per lo più storici, ma sebbene queste stampe guardino al passato, sono estremamente moderne e rivoluzionarie per quanto riguarda la rappresentazione dell'animo umano. I protagonisti sono ritratti quasi sempre da soli<sup>70</sup>. Una delle stampe di questa serie ritrae proprio la vecchia assassina della leggenda di Adachigahara (*figura 27*), per la prima volta ritratta senza la sua vittima,

invitando così l'osservatore a soffermarsi sui pensieri e sulle emozioni che potrebbero star attraversando ora la protagonista della stampa<sup>71</sup>. Così facendo sconvolge di nuovo la tradizione iconografica dell'episodio facendo una scelta artistica innovativa, ma allo

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 64

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 172

stesso tempo celebra le leggende del Giappone. Anche l'intento dell'opera è evidentemente diverso dal dittico del 1885, Yoshitoshi non vuole più scioccarci.

Comunque, un filo conduttore tra le sue *muzane* giovanili e le stampe nostalgiche e calme della sua produzione tarda però c'è, ed è l'umanità, nel senso di rendere a portata di uomo anche gli eroi, gli imperatori e tutti quei personaggi che solitamente popolano un mondo al limite tra la leggenda e la realtà. Ci fa avvicinare ai personaggi che ritrae perché spogliandoli della loro aura epica, o leggendaria, o mostruosa ne fa scorgere aspetti in cui tutti ci possiamo immedesimare.

Yoshitoshi morirà poco dopo la fine della produzione delle stampe di questa serie, nel 1892, e la richiesta delle sue stampe rimarrà alta per qualche tempo, fino poi ad affievolirsi già all'inizio del nuovo secolo. Solo le stampe insanguinate continuavano a mantenere una qualche attrattiva per il pubblico. Ad ogni modo, la sua fama in vita rese possibile la sopravvivenza dell'*ukiyo*e ancora per qualche tempo e da molti Yoshitoshi è considerato proprio l'ultimo grande maestro di questo genere artistico<sup>72</sup>.

Shinichi Segi fa acutamente notare che non è un caso però che sia stato dimenticato dopo la sua morte, la sua arte era troppo tradizionale per il nuovo Giappone post restaurazione Meiji, impaziente di tagliare i ponti col passato, ma allo stesso tempo troppo poco giapponese perché contaminata da influenze dell'arte "occidentale". La riscoperta di questo maestro, ma anche di Kuniyoshi, avviene in Giappone intorno agli anni Sessanta<sup>73</sup>e penso che nemmeno questo periodo sia stato casuale per la ripresa di questi artisti. In questi anni l'autostima del Giappone inizia a riprendersi dopo la sconfitta nella Seconda guerra mondiale, nel Sessantaquattro per esempio abbiamo sia le prime olimpiadi a Tokyo che la prima corsa del treno proiettile, da sempre orgoglio di questa Nazione e artisti come Kuniyoshi e Yoshitoshi che amavano trattare temi legati al glorioso passato del Giappone finalmente venivano apprezzati di nuovo.

---

<sup>72</sup>Ivi, p. 58-61

<sup>73</sup>S. SEGI, *op. cit.*, p. 15

## 2 La nascita dell'Ero Guro Nansensu

*What is peculiar to modern societies, in fact, is not that they confined sex to a shadow existence, but that they dedicated themselves to speaking of it ad infinitum, while exploiting it as the secret.*<sup>74</sup>

(Foucault, *The history of sexuality*, p. 35)

Verso la fine dell'Ottocento, a qualche decennio di distanza dallo sbarco degli americani sulle coste del paese, il Giappone, dopo una serie di riforme politico-economiche e culturali che avevano occupato la maggior parte degli sforzi della Nazione degli ultimi trent'anni, inizia finalmente ad essere considerato uno stato moderno dal resto del mondo. I risultati del nuovo sistema scolastico iniziano a vedersi, questo unito ai mezzi di comunicazione di massa sviluppatisi in quei decenni, portano avanti un processo di nazionalizzazione che ovviamente culminerà con la Seconda guerra mondiale. La politica espansionista del Giappone però inizia molto prima, la ragione pratica alla base di questa scelta fu quella di sostenere la crescita economica accelerata del paese guadagnandosi l'accesso a nuove risorse. Così tra il 1894 e il 1895 il Giappone entra in guerra contro l'Impero cinese, e ne esce vincitore.<sup>75</sup> Questo è l'inizio di un lungo percorso colonialista, a imitazione di quello portato avanti dai paesi Europei e Americani ai danni dei paesi asiatici. Segui un'altra vittoria proprio all'inizio del nuovo secolo contro la Russia, ma è con la vittoria nella Prima guerra mondiale, che si registrano nel paese profondi cambiamenti sul piano della struttura economica e sociale. Il livello medio della vita si alza, ma sorgono altri problemi e c'è un malcontento diffuso, soprattutto nella classe operaia<sup>76</sup>, perché i loro salari reali si abbassavano sempre di più, tanto che ci furono i cosiddetti moti del riso nel 1918, che furono repressi duramente e cercati di insabbiare dal governo giapponese.<sup>77</sup> Le proteste aumentano e continuano negli anni successivi, sia

---

<sup>74</sup> Michel FOUCAULT, *History of sexuality vol.1: An Introduction*, Pantheon Books, New York, 1978

<sup>75</sup> R. GATTI, F. CAROLI, *op. cit.*, pp. 160-163

<sup>76</sup> William G. BEASLEY, *The Modern History of Japan*, New York-London, Frederick A. Praeger, 1963, p228

<sup>77</sup> R. GATTI, F. CAROLI, *op. cit.*, p. 177

nelle campagne che in città<sup>78</sup>. Nonostante questo, le numerose vittorie, la crescita economica insieme alla propaganda nazionalista mirata del blocco di potere diedero il risultato desiderato, e se anche rimase un senso di inferiorità rispetto alle potenze europee, si creò un senso di orgoglio nazionale profondo. Gli anni Venti però furono degli anni travagliati per il Giappone, anche se aveva vinto tante guerre e ottenuto grandi traguardi persino dal punto di vista internazionale, l'economia inizia a decrescere. Il progresso tecnologico va di pari passo con l'instabilità del paese e "il sistema imperiale inizia a mostrare la sua vera natura di regime repressivo e adotta una politica sempre più repressiva verso gli oppositori, tanto che si può affermare che da autoritario divenne compiutamente fascista."<sup>79</sup> Questa rigidità si manifesta anche nel controllo della sessualità, la cui visione è ora influenzata da quella Europea e Americana, diventando qualcosa di molto più privato e nascosto. Soprattutto se oltrepassava i limiti della nuova morale nata tra la fine del 1800 e il 1900<sup>80</sup>. D'altra parte, però, con il graduale cambiamento dei costumi e dei valori, il materialismo inizia farsi strada<sup>81</sup>. L'idea di vita moderna era associata soprattutto ai (nuovi) piaceri della città in termini di cibo, donne, e spettacoli. La parola "*modan*" presa in prestito dall'inglese con cui al tempo in Giappone si designava appunto il "moderno" fu profondamente legata all'idea di materialismo entro la fine degli anni Venti.<sup>82</sup>

Oltre al concetto di "moderno", la grande rigidità del governo di questo periodo porta a ridefinire anche ciò che è "normale" e per contrapposizione si definisce anche una nuova "anormalità"<sup>83</sup>, che in questo periodo inizia a essere intesa anche sul piano psicologico, sociale e sessuale. Questo fenomeno sul piano artistico e letterario si manifesta con l'introduzione di nuovi "mostri moderni", i mostri non sono più solo creature sovranaturali, ma anche un uomo, se anormale o deviato, anche sessualmente, può

---

<sup>78</sup> W. BEASLEY, *op. cit.*, p. 230

<sup>79</sup> R. GATTI, F. CAROLI, *op. cit.*, p.184 -192

<sup>80</sup> Camille BERTHERAT, *ERO GURO AND MACABRE EROTICISM: Eros, Thanatos and the hybrid body*, Tesi Magistrale per Tesi Magistrale per Graduate School of International Culture & Communication Studies Waseda University, 2017, p. 23

<sup>81</sup> Miriam SILVERBERG, *op. cit.*, p. 14

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 15

<sup>83</sup> Miri NAKAMURA, *Monstrous bodies: the rise of the uncanny in modern Japan*, Cambridge, Mass.: Harvard University East Asia Center, 2015, p. 133-134

assumere il ruolo del mostro.<sup>84</sup> Questa nuova demarcazione dei confini della normalità porta conseguentemente alla nascita spontanea di nuovi tabù sociali che esercitano un grande fascino sul pubblico giapponese del periodo tra la fine dell'era Taishō e l'inizio di quella Shōwa, momento che vede un'esplosione di materiale sia di intrattenimento che di studio (anche se il confine è labile) su temi scomodi come la "perversione sessuale". Più in generale, il pubblico sembra affamato di tutto ciò che era bizzarro e anormale<sup>85</sup>. Il tracciare confini per stabilire ciò che era accettabile e ciò che non lo era, stabilire quale fossero desideri sessuali accettabili e quali no, scatenò ancora di più la curiosità del pubblico, soprattutto per chi provava gusto a trasgredire le norme sociali<sup>86</sup>. Questa rigidità nei confronti del sesso citata poc'anzi e il grande fascino che la sessualità, soprattutto "anormale", esercita sulla società dell'epoca possono sembrare inconciliabili, ma in verità è un meccanismo sociale tipico delle società moderne, poiché in questo contesto anche solo il parlarne diventa un atto di 'deliberata trasgressione'<sup>87</sup>.

Intanto, proprio come in Europa, a livello artistico si sviluppano delle avanguardie. Nel Giappone negli anni Venti possiamo trovare opere che si rifanno al surrealismo, al dadaismo e anche al futurismo<sup>88</sup>. È in questi anni e in questo contesto che si sviluppa l' "Erotic Grotesque Nonsense", spesso abbreviato in *ero guro nansensu* o anche solo *ero guro*, un movimento che farà leva proprio sui tabù e sulla "anormalità" definiti in questo periodo. Non c'è unanimità sull'inizio e sulla durata di questa manifestazione artistica, alcune fonti dicono che il movimento inizia dal 1930, altri che invece si può iniziare a parlare di *ero guro* già dalla metà degli anni Venti fino all'inizio degli anni Trenta<sup>89</sup> o addirittura fino ai primi anni dopo il 1940<sup>90</sup>, altri ancora che ne danno una data ben

---

<sup>84</sup> Laura RUPERTI, *Eros e Thanatos - L'unione di morte ed erotismo nell'arte giapponese come tramite tra passato e modernità*, Tesi di Corso Laurea Magistrale in Lingue e civiltà dell'Asia e dell'Africa mediterranea presso Università Ca' Foscari, 2017/2018, p.43

<sup>85</sup> Jeffrey ANGLES, *Seeking the Strange: "Ryōki" and the Navigation of Normality in Interwar Japan*, Monumenta Nipponica Vol. 63, No. 1, Sophia University, 2008, pp. 102-103

<sup>86</sup> *Ivi*, p.121

<sup>87</sup> M. FOUCAULT, *op.cit.*, pp. 5-6

<sup>88</sup> M. SILVERBERG, *op. cit.*, p. 19

<sup>89</sup> Sadami SUZUKI, *Eroticism, Grotesquerie, and Nonsense in Taisho Japan: Tanizaki's Response to Modern and Contemporary Culture*, University of Michigan Press, U of M Center for Japanese Studies, 1998, p.41

<sup>90</sup> M. SILVERBERG, *op. cit.*, p 28-29



precisa di inizio e di fine, cioè dal 1929 al 1932<sup>91</sup>. L'unica cosa in cui sembra esserci un certo accordo, quindi, è che l'inizio degli anni Trenta fu il culmine e che il movimento all'inizio è rappresentato prevalentemente dalla scrittura, in particolare da autori come Tanizaki e Rampo<sup>92</sup>. Queste tre parole che formano il nome possono sembrare scollegate tra loro, ma, in verità, anche osservando le radici che questo movimento artistico ha nell'*ukiyo*e, vediamo che sono in un certo senso concatenati l'uno all'altro. Sul termine 'Ero' va detto che inizia a essere usato comunemente proprio in quegli anni e si trovava ormai in molte riviste come prefisso. Inoltre, nel contesto giapponese è un termine associato strettamente alle donne, solo in presenza di donne<sup>93</sup>, che sia un libro, un quadro o un film, possiamo parlare di qualcosa 'Erotic'<sup>94</sup>. Se si pensa all'arte a tema erotico in Giappone le *shunga*<sup>95</sup> non possono non essere menzionate. La loro produzione era durata fin al secolo prima e negli anni si erano stabiliti una serie di canoni che il nuovo movimento ero guro, anche se prende spunto e spesso anche omaggio a queste stampe, va spesso a scardinare volutamente. Se le *shunga* sono nella maggior parte dei casi caratterizzate da un equilibrio tra piacere, comicità e armonia<sup>96</sup> le immagini ero guro sono in bilico tra piacere, comicità e violenza<sup>97</sup>.

Per quanto riguarda il "*gurotesque*" definirlo in breve diventa più complicato. In questo caso si pensa sia utile guardare all'analisi che ne fa Osterfeld suo libro "Ambiguous bodies"<sup>98</sup>. Una delle caratteristiche del grottesco è proprio quella di portare in una zona grigia, liminale, mettendo in contatto aree e prospettive diverse, solitamente distinte. In

---

<sup>91</sup> Tsuyoshi NAMIGATA, NAMIGATA, Tsuyoshi 波瀲剛, *Shōwa modan to bunka honyaku: ero guro nansensu no ryōiki 昭和モダンと文化翻訳: エログロナンセンスの領域 (Modernità showa e traduzione culturale: il regno dell'ero guro nonsense)*, Kyushu University Institutional Repository, 2009, p.3

<sup>92</sup> J. ANGLES, *op.cit.*, p. 102 e p.112

<sup>93</sup> M. SILVERBERG, *op.cit.*, pp. 108-111

<sup>94</sup> Questo, poi, si vedrà non sarà sempre vero in artisti come Yamamoto, la cui produzione però, appartiene alla fine del 1900.

<sup>95</sup> Lett. "immagini di primavera", era il nome dato alle stampe *ukiyo*e a carattere erotico

<sup>96</sup> C. Andrew GERSTLE and Timothy CLARK, *Shunga: Sex and Humor in Japanese Art and Literature*, Japan Review, International Research Centre for Japanese Studies, No. 26, National Institute for the Humanities, 2013 p.6

<sup>97</sup> C'erano già stati anche nell'*ukiyo*e delle *shunga* sadiche o perverse ma non era una caratteristica principale del genere, anzi furono rare ed 'eccezionali'

<sup>98</sup> Michelle OSTERFELD, *Ambiguous bodies: reading the grotesque in Japanese setsuwa tales*, Stanford University Press, 2009

questo modo si va oltre ai confini stabiliti, permettendo alla mente di esplorare territori sia immaginativi che intellettuali nuovi.<sup>99</sup> Questo concetto è quindi anche strettamente legato al '*Nansensu*' che fa riferimento al mondo dell'assurdo in cui spesso ricadono l'arte dell'*ero guro* proprio per i suoi elementi grotteschi. Il grottesco però per sua natura fuori dall'ordinario può sfociare nel comico tanto quanto nell'horror<sup>100</sup>, ma l'uno non esclude necessariamente l'altro, semplicemente il grottesco mostra cose terribili ma fa modo di renderle innocue in un delicato gioco di equilibri con l'assurdo e il comico<sup>101</sup>.

L'accostamento di temi erotici, per loro natura affascinanti e piacevoli per il pubblico, al grottesco fino ad arrivare all'horror, che è spesso ripugnante ma allo stesso tempo psicologicamente piacevole perché soddisfatta la nostra innata curiosità per ciò che è anomalo e sconosciuto<sup>102</sup>, crea un'accoppiata estremamente coinvolgente e attraente, ma anche destabilizzante, come i mutamenti sociali ed economici che si manifestarono in maniera tanto veloce in questo periodo storico. L'arte, in particolare nel caso dell'Ero Guro, riflette questa instabilità e fragilità del Giappone moderno dei primi decenni del Novecento. Questo movimento, anche se sintomo del "moderno" e anche per certi versi rivoluzionario, vede i suoi più famosi esponenti nel campo dell'arte dell'illustrazione mantenere spesso vari punti di contatto con l'arte *ukiyo-e*. Si possono presumere principalmente due motivi alla base di questo tipo di scelta artistica: il primo è che i contenuti dell'*ero guro* in molti casi, e sicuramente nel caso dei suoi più celebri esponenti, attingono quasi sempre elementi dall'horror o hanno la finalità delle opere horror, genere di cui Yoshitoshi fu il pioniere a livello di arte visiva in Giappone; infatti, come vedremo prenderanno spesso a piene mani dalle sue stampe, e c'è chi farà addirittura una serie in suo omaggio. In secondo luogo, perché nei decenni subito successivi alla fine della Seconda guerra mondiale, a causa della sconfitta, l'immagine del Giappone che la propaganda e il nazionalismo avevano cercato di creare e affermare era stata all'improvviso distrutta, lasciando un senso di vuoto e di disillusione che spinsero soprattutto i giovani a staccarsi dai valori "occidentale" incarnati dagli Stati Uniti

---

<sup>99</sup> *Ivi*, p.4

<sup>100</sup> *Ivi*, p.3

<sup>101</sup> Shun-liang CHAO, *The Grotesque Sublime: Play with Terror*, University College London, 2006, p.5

<sup>102</sup> Noël CARROLL, *THE PHILOSOPHY OF HORROR or Paradoxes of the Heart*, New York & London, Routledge, 1990, pp. 184-187

dell'occupazione<sup>103</sup>. Questo facilitò la formazione di un sentimento di nostalgia per il Giappone passato<sup>104</sup>, e nel caso dell'arte potrebbe aver incoraggiato gli artisti a ritrovare ispirazione nelle stampe del periodo Meiji.

Beasley mette in risalto nel capitolo di chiusura del suo libro *“Modern History of Japan”* come la sconfitta dimostrò ai giapponesi che tutte le convinzioni e gli slogan di quegli ultimi anni erano fallaci, ma quel che è peggio la sensazione di vergogna che lasciarono a chi ci aveva creduto ed era stato illuso. Il tutto lasciò ovviamente un senso di grande vuoto e instabilità nel Giappone del dopo guerra.<sup>105</sup> Non solo ci fu un grande danno 'emotivo', ma anche l'economia del Paese andava ricostruita e al popolo giapponese furono chiesti grandi sacrifici per occuparsi di questo aspetto che era diventato di priorità assoluta per il governo<sup>106</sup>. Questi sacrifici non furono vani e il Paese iniziò a rialzarsi a una velocità sorprendente. È in questo contesto e in questo clima sociale e politico che nascono, intorno alla fine degli anni '60 e all'inizio dei '70, dei nuovi sentimenti antimoderni in Giappone, e Osterfeld ci dà anche delle informazioni più precise sulla nascita dei movimenti underground giapponesi in quegli anni, affermando quanto segue:

*The energy of Japanese youth ran to the production of underground dance and theatre, pornographic films and narrative comics. [...] the forebears of underground culture in 1960 and the 1970s cultivated the expression of the body as fragile, existential entity susceptible to physical harm, historical pressure, and emotional vicissitudes, as opposed to the well-balanced body based on the Western model.*<sup>107</sup>

Gli artisti che verranno presi in considerazione rientrano proprio in questo tipo di produzioni *underground* e *l'ero guro* del periodo post-bellico e nelle opere artistiche prese in considerazione, infatti, vedremo il corpo (soprattutto quello della donna) oggettificato, nel senso che i corpi sono usati, feriti, violati e in molti casi senza che si presti attenzione alle emozioni della persona. La donna, inoltre, viene continuamente

---

<sup>103</sup> W. BEASLEY, *op. cit.*, pp. 317-318

<sup>104</sup> *Ivi*, p.310

<sup>105</sup> *Ivi*, p. 317

<sup>106</sup> R. CAROLI e F. GATTI, *op. cit.*, pp. 225-228

<sup>107</sup> Midori MATSUI in Fran LLOYD, *Consuming Bodies - Sex and Contemporary Japanese Art*, cap. 6, Reaktion Books, University of Chicago Press, 2003, p. 144

sessualizzata e anche questo è sicuramente in linea con i movimenti giovanili di quegli anni e con il consumismo e la conseguente esplosione dell'industria del sesso in Giappone<sup>108</sup>.

Gli artisti presentati in questo capitolo: Saeki Toshio (1945), Maruo Suehiro (1956), Yamamoto Takato (1960), tutti appartenenti al periodo del revival *ero guro* e del boom dell'industria del sesso in Giappone<sup>109</sup> incarnano perfettamente lo spirito artistico e giovanile della seconda metà del Novecento descritto da Osterfeld. Purtroppo, nel caso dell'illustrazione, è difficile fare un paragone con artisti *ero guro* precedenti, anche se il movimento, come si è detto, nasce alla fine degli anni Venti. Infatti, molto materiale artistico specifico di questa corrente prodotto prima della guerra è andato perduto, confiscato dalla polizia nel 1955<sup>110</sup>, rendendo impossibile un'analisi del movimento prima di quell'anno dal punto di vista delle immagini e delle illustrazioni. Oltre a questo, le opere della triade che prendo in considerazione sono ormai diventate il simbolo artistico indiscusso dell'*ero guro*, soprattutto nella visione di questo movimento fuori dai confini giapponesi<sup>111</sup>.

---

<sup>108</sup> Fran LLOYD, *Consuming Bodies - Sex and Contemporary Japanese Art*, Reaktion Books, 2003, p. 10

<sup>109</sup> M. McLELLAND, *Sex, censorship and media regulation in Japan: a historical overview.*, Routledge Handbook of Sexuality Studies in East Asia. 2014, p. 7

<sup>110</sup> C. BERTHERAT, *op.cit.*, p. 42

<sup>111</sup> Questi artisti sono notoriamente i più famosi volti del movimento al momento attuale e questo dato, oltre che dalla mia personale esperienza, è facilmente riscontrabile sia facendo una rapida ricerca su Google immagini inserendo la dicitura "Ero Guro" o "Erotic Grotesque Nonsense", oppure sfogliando gli articoli online che parlano di questo movimento (Vedi: <https://aryzona.org/2019/01/14/ero-guro-arte-erotismo-orrore/> ; <https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/32596/1/ero-guro> ), sia leggendo altri elaborati accademici che trattano di questo tema e che in parte ho già citato per la stesura di questo capitolo (BERTHERAT, RUPERTI, GOHERKE)

## 2.1 Toshio Saeki – Sesso e horror ai confini della realtà

Toshio Saeki è il primo artista analizzato per parlare dell'*Ero Guro Nonsense*, sia perché è da molti ritenuto l'esponente più emblematico, tanto da essere spesso etichettato come il maestro dell'*ero guro*<sup>112</sup>, sia perché è il primo in ordine cronologico essendo nato nel 1945. Le informazioni sulla sua vita sono poche ma si sa che nasce nella prefettura di Miyazaki, anche se passa la sua infanzia e adolescenza a Osaka. Nel 1969 si trasferisce a Tokyo già deciso a intraprendere la carriera artista e debutta come illustratore erotico nel 1970 per varie riviste per adulti. In particolare, il suo successo viene lanciato dalle sue pubblicazioni sul settimanale *Heibon Punch*<sup>113</sup>. Le caratteristiche della cultura *underground* di quegli anni, dalla quale emerge una nuova narrativa legata al corpo, visto come fragile, sono tutte presenti nelle opere di questo maestro. Nelle opere di Saeki, ma anche negli artisti successivi, infatti, vedremo numerosi esempi di corpi feriti, danneggiati (sia da un punto di vista fisico che psicologico) fino ad arrivare anche alla rappresentazione della morte. Oltre a questo, a livello storico va evidenziato che in quegli anni c'è un boom dell'industria del sesso in Giappone, un fenomeno tutt'altro che "underground" questo, anzi ben visibile soprattutto a Tokyo. Questo in linea con le tendenze estremamente consumistiche del Paese nel dopoguerra, e il corpo non fa certo eccezione; anche quello viene oggettificato e reso consumabile come ogni altro bene.<sup>114</sup>

Anche se è primariamente un illustratore erotico le sue opere non si limitano a questo; infatti, sono trattati anche i temi della morte, della violenza e della perversione il tutto attraversato da un senso dell'umorismo politicamente scorretto e, appunto, grottesco. È anche per questo motivo che diventa velocemente un nome di spicco nell'ambito dell'arte underground degli anni Settanta, riuscendo a catturare lo spirito della ribellione culturale giovanile del Giappone del dopoguerra<sup>115</sup>. Riguardo all'intento della sua arte Saeki dice chiaramente in un'intervista: "Amo alzare il coperchio che la società mette sui

---

<sup>112</sup>C. BERTHERAT, *op. cit.*, p. 43. Vedi anche articolo di Artsy Meet Toshio Saeki, the Master of Japanese Erotica You've Never Heard Of, di C. Jansen, 2017: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-meet-master-japanese-erotica-heard> (18 novembre 2023)

<sup>113</sup> Aka Tako - Toshio Saeki Biography [original French text from front of Toshio Saeki 70 1970 book] : <http://www.akatako.net/lib/toshio-saeki/info/biography> (2 Dicembre 2023)

<sup>114</sup> LLOYD, *op.cit.*, pp. 10-12

<sup>115</sup> C. JANSEN, *op.cit.*

*nostri desideri inespressi, e mi piace libera tutti questi tabù che la società nasconde il più a fondo possibile. Mi piace chi osa guardare sotto il coperchio.*"<sup>116</sup> Il suo stile è graficamente semplice, minimalista si potrebbe dire, ma ben riconoscibile. Al tratto 'povero' però si contrappone per antitesi un contenuto caratterizzato dall'eccesso, dove tutto è spinto verso il massimo dell'oscenità. Questo connubio permette di dar forza alle scene da incubo di Saeki, obbligando l'osservatore a concentrarsi sul contenuto e non sulla forma. Similmente a come aveva fatto Yoshitoshi nelle sue stampe insanguinate, prive addirittura di sfondo, per non permettere che lo sguardo vaghi altrove, bensì sia immediatamente catturato dalla visione di violenza e di morte.

Anche se il suo percorso accademico sappiamo essere stato improntato allo studio dell'arte Europea, da Saeki considerata più libera da convenzioni e regole rispetto alla tradizione giapponese<sup>117</sup>, si possono trovare nelle sue opere molti rimandi all' *ukiyo*, come per esempio la forte bidimensionalità volutamente ottenuta con colori molto piatti

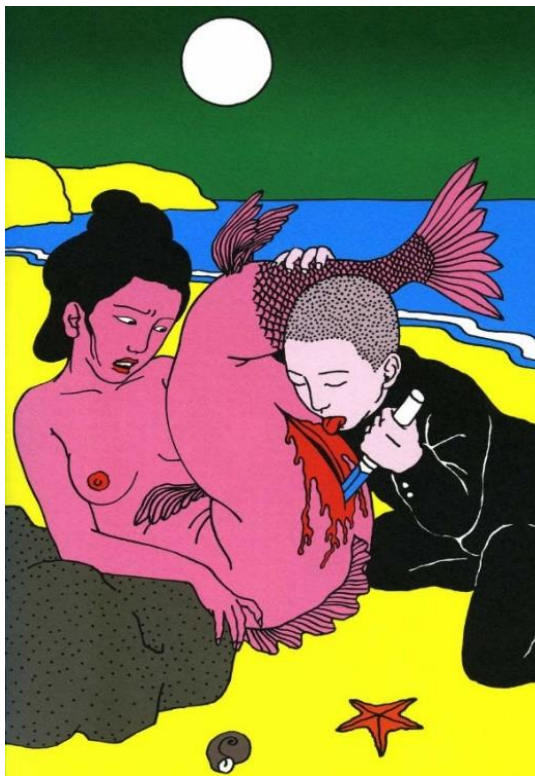


Figura 28 - Toshio Saeki Titolo sconosciuto, dalla raccolta *Rêve écarlate* (2016), 1970-1972

e la divisione in sezioni nette per la composizione dell'opera come se fossero stampe. A questo proposito, la tecnica usata prende il nome di *Chinto* che riprende proprio dalle tecniche usate per l'*ukiyo*<sup>118</sup> modernizzandole e adattandole allo scopo e al gusto del suo periodo. L'uso dei colori però è moderno e Saeki sceglie per le sue opere tonalità spesso molto accese, in linea anche con l'arte pop che si sviluppa sempre in quel periodo<sup>119</sup>, e a volte usati in maniera fantastica, contribuendo così a creare un'atmosfera onirica e surreale in molti suoi

<sup>116</sup> C. BERTHERAT, *op.cit.*, p. 44 ( vedi anche Juxtapoz-Toshio Saeki: Rare Works in the UK, 2013: <https://www.juxtapoz.com/news/news/toshio-saeki-rare-works-in-the-uk/> )

<sup>117</sup> C. JANSEN, *op.cit.*

<sup>118</sup> JUXTAPOZ, *op. cit.*

<sup>119</sup> C. BERTHERAT, *op.cit.*, p. 44

disegni, come fossero un sogno in cui tutto è lecito.

È quindi anche nei colori che si esprime il “nonsense” di questo artista oltre che nel contenuto. Per esempio, nell’immagine nella figura 28, che appartiene a una raccolta delle sue prime opere, prodotte tra il 1970 e il 1972<sup>120</sup>, sono già contenuti tutti gli elementi citati che poi diventeranno il marchio di fabbrica dell’artista.

Non solo lo stile, ma anche i temi scelti a volte fanno esplicito riferimento all’epoca Tokugawa<sup>121</sup>. Un chiaro esempio lo troviamo nella figura 29, che riprende un racconto risalente al XVII secolo. Qui è ritratta una scena erotica ambientata in un Giappone ormai lontano, come si può capire dalle vesti dei personaggi, ispirata al *kaidan* 怪談<sup>122</sup> chiamato *Botan Dōrō* 丹燈籠, in italiano “La lanterna delle peonie”.



Figura 29 – Saeki Toshio, Titolo Sconosciuto



Figura 30 – Utagawa Kuniyoshi, Senza Titolo, *Tōsei komonchō* 当世小紋帳, 1853

Questa storia, originariamente proveniente dalla Cina, nella versione giapponese narra di un samurai che una notte vede passare vicino casa sua una bellissima donna accompagnata da una giovane ragazza che tiene una lanterna con delle peonie. Il samurai se ne innamora perdutamente e la invita ad entrare in casa sua, da lì i due amanti si incontreranno ogni notte. Un vicino però scopre che la donna è in realtà un fantasma e ammonisce il samurai, che alla fine però viene consumato dall’amore per questa donna

<sup>120</sup> Honesterotica - Rêve écarlate, Toshio Saeki, 2016: <https://honesterotica.com/portfolios/3440>

<sup>121</sup> 1603-1868

<sup>122</sup> Lett. “racconto misterioso” era il nome con cui venivano chiamati i racconti horror o di fantasmi.

fantasma e verrà ritrovato morto abbracciato allo scheletro di lei<sup>123</sup>. Questo racconto si presta perfettamente ad essere rappresentata in chiave *ero guro* poiché contiene in sé sia degli elementi erotici che del genere horror. Saeki trae ispirazione e fa un omaggio anche al genere *shunga*, come possiamo vedere confrontando quest'opera con una stampa di Kuniyoshi risalente a più di un secolo prima (figura 30). La composizione e alcuni elementi estetici e decorativi sono molto simili, però, troviamo anche una differenza sostanziale per quanto riguarda la scelta di rappresentazione degli organi sessuali. Molto spesso nello *shunga* si rappresentano esplicitamente e in maniera anche esagerata gli organi genitali, ma in quest'opera, come ogni altra di Saeki, i genitali sono sempre censurati in qualche modo dall'artista stesso. La donna qui viene ritratta dalla vita in giù come uno scheletro non solo per svelarne la sua vera natura, ma anche per non andare incontro alla censura, dato che la riproduzione degli organi sessuali è vietata in Giappone dall'inizio del Novecento e questa legge è tuttora in vigore<sup>124</sup>.

Per quanto riguarda l'aspetto grottesco, invece, il fatto che l'uomo non si curi minimamente della mostruosità della sua amante può far sorgere nello spettatore un senso di disagio e disgusto, dato che l'immagine va a sfiorare il tema della necrofilia, dall'altro la parte superiore del fantasma rimane quello di una bellissima donna e contribuisce impegnata in un atto estremamente sensuale. Intanto la coppia viene osservata dalla, ormai anziana, portatrice della lanterna, che più che scioccata sembra infastidita. In lontananza possiamo vedere un cimitero e due fuochi fatui, il che suggerisce che i due amanti siano entrambi morti in verità, e che continuino la loro storia d'amore anche dopo la morte. La presenza di una terza persona, il *voyeur*, all'interno della scena che osserva in disparte fa sempre parte della tradizione *shunga* e aveva il compito di aiutare l'osservatore a immedesimarsi<sup>125</sup>.

In generale, la reazione che i personaggi ritratti nelle scene di Saeki hanno nei confronti delle situazioni assurde in cui si trovano è spesso alla base dell'umorismo dell'artista, e al contempo ne mitiga l'aspetto horror. Noël Carroll, infatti, nel suo libro "*The Philosophy*

---

<sup>123</sup> Noriko.T. REIDER, *The Emergence of "Kaidan-shū" The Collection of Tales of the Strange and Mysterious in the Edo Period*, Asian Folklore Studies, Vol. 60, No. 1 (2001), pp. 82-83

<sup>124</sup> MCLELLAND, *op. cit.*, p. 9

<sup>125</sup> BERTHERAT, *op. cit.*, p.45



*of Horror, or Paradoxes of the Heart*” teorizza che una caratteristica dell’horror è proprio la reazione che i personaggi hanno agli avvenimenti orribili che vengono descritti e scrive a riguardo:

*For horror appears to be one of those genres in which the emotive responses of the audience, ideally, run parallel to the emotions of characters. Indeed, in works of horror the responses of characters often seem to cue the emotional responses of the audiences.*<sup>126</sup>

Saeki quindi gioca proprio con questo nelle sue opere, non sempre la reazione dei personaggi è quella che ci si aspetterebbe (figura 31). A volte sono effettivamente terrorizzati e disgustati, ma nella maggior parte dei casi indifferenti, altre volte ancora i protagonisti dei sadici scenari di Saeki sono addirittura contenti e ritratti in espressioni di indiscutibile piacere, persino quelle figure che rappresentano le vittime di tali scene.

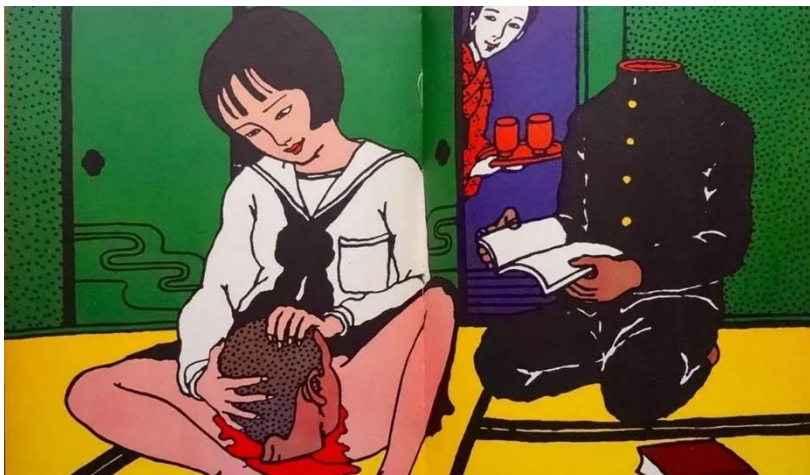


Figura 31 – Toshio Saeki, *Senza titolo*, dalla raccolta *Death Book* (2023),



Figura 32 - Toshio Saeki, *Aiai Isu* (愛愛椅子 'Sedia dell'amore'), *Chimushi* 痴虫, 1995

Un esempio di quest’ultimo tipo di reazione è presente nella figura 32 dove Saeki presta omaggio a Edogawa Ranpo, uno dei più grandi esponenti dell’ero *guro* letterario, dedicando alla sua opera horror *ningen isu* (人間椅子) questa stampa. La storia originale

<sup>126</sup> N. CARROLL, *op.cit.*, p.17

parla di un uomo, che nascondendosi all'interno di una poltrona che lui stesso ha costruito, trae piacere dal sentire le persone sedere su di lui, in particolare si innamora di una scrittrice e le fa sapere della sua esistenza scrivendole una lettera. Se nel libro di Rambo però rimane ambigua la vera esistenza della persona nella poltrona dato che non si rivela mai fisicamente, nell'opera di Saeki è resa esplicita sia la sua esistenza sia le mire sessuali dell'uomo-poltrona. Inoltre, la vittima nel libro è una donna adulta ed è terrorizzata all'idea che nella sua poltrona ci sia davvero nascosto un uomo, qui al contrario la vittima è una ragazza adolescente tutt'altro che terrorizzata. Anche l'iscrizione in alto a destra in stile *ukiyo-e* recita "愛愛椅子" (*Aiai isu*) che può essere tradotto come "Sedia dell'amore" fa riferimento al piacere sessuale descritto nell'immagine.

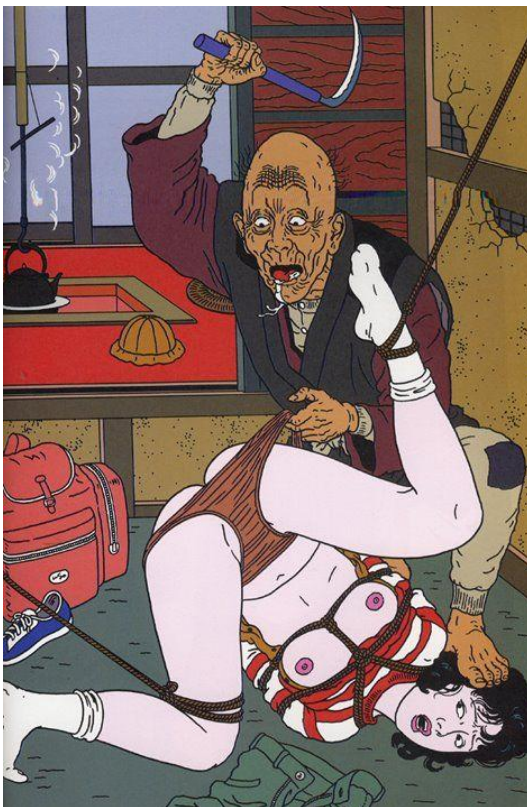


Figura 33- Toshio Saeki, Titolo sconosciuto, *Chimushi 2* (痴虫 2), 1996

Nella figura 33 presa in considerazione, invece, ci sono delle caratteristiche che si possono ritrovare soprattutto legate alle *muzane*. La scena mostra una persona anziana che sta per uccidere la sua vittima: una giovane ragazza tenuta prigioniera a testa in giù tramite delle corde che le immobilizzano mani e piedi. Già da questa breve descrizione possiamo vedere molte somiglianze con la stampa 'La casa solitaria ad Adachigahara nell' *Ōshū*' di Yoshitoshi (figura 27). Il carnefice qui però è un uomo e questo non a caso, ma per permettere allo spettatore di poter leggere l'immagine in una prospettiva potenzialmente erotica. Se nell'opera di Yoshitoshi, infatti, si sa che la strega sta per compiere un efferato omicidio per uno scopo ben preciso, che non ha nulla a che vedere col reame erotico e sessuale, qui non ne siamo proprio certi, anzi possiamo facilmente decifrare il fine dell'assassino dato che con una mano è intento a prendere la biancheria intima della ragazza, che oltretutto è stata spogliata quasi del tutto prima di

essere legata. Come l'opera di Yoshitoshi però la scena si svolge nei confini del reale, cosa piuttosto rare nella produzione di Saeki. A sottolineare l'appartenenza della scena al mondo reale sono anche le espressioni dei personaggi, che si addicono alla situazione, soprattutto quella della vittima, il che, come già rilevato, non è affatto scontato nelle opere di questo maestro. La tensione è visibile, la vittima oppone resistenza ed è terrorizzata tanto da costringere l'assassino, sul cui volto si legge un'euforica impazienza, a tenerle ferma la testa col piede. Questa scena non essendo assurda o grottesca trae la sua forza proprio dall'immedesimazione con la vittima. Anche se non c'è sangue e la violenza non è esplicita come in altre immagini di Saeki, l'immagine ha un forte impatto sull'osservatore, che non può appigliarsi a elementi assurdi o potenzialmente ironici e comici per disinnescare la tensione della scena, come per esempio succede nella figura 28. Sempre seguendo lo stesso ragionamento i colori, seppur accesi, sono verosimili.

Saeki poi ha una aperta ossessione per le ragazze adolescenti, e spesso si vedono nelle sue immagini delle ragazzine con la divisa scolastica tipica giapponese, molto popolare nella pornografia del Giappone moderno<sup>127</sup>. Anche qui si fa un gioco di sovversione dei ruoli, l'innocenza che ci si aspetta nelle giovani donne viene infranta.



Figura 34- Saeki Toshio, *Kiheki* (奇癖 'Strane abitudini'), 2011

Un esempio chiaro di questo intento si nota nell'immagine in figura 34 *Kiheki* 奇癖 ('Strane abitudini') dove Saeki fa osservare una studentessa durante un atto di autoerotismo dopo aver impiccato un gatto. A terra troviamo dei dettagli che rendono la scena ancora più grottesca, dato che la palla e la lisca di pesce ci fanno pensare al fatto che la ragazza si sia diligentemente presa cura del gatto fino a poco prima.

<sup>127</sup> C. BERTHERAT, *op. cit.*, p.44

In generale la presenza di ragazze e bambine in situazioni 'impure', cioè in contesti che hanno a che fare sia con il sesso o con la morte, o entrambe le cose, è molto alta nelle immagini di Saeki, questo si vedrà essere vero anche per altri artisti di questo periodo. Comunque, è sicuramente un grande elemento di stacco con l'arte horror del secolo precedente. Sebbene l'*ukiyo*e sia famosa anche per le sue stampe erotiche e come abbiamo visto non mancano stampe sulla morte, anche se raramente i due mondi si incontrano nel 1800, la presenza di personaggi così giovani nelle stampe era già rara, ancor meno nelle stampe legate alla morte. Con l'*ero guro* le immagini che uniscono horror e erotismo iniziano a diventare molto numerose e parte integrante del movimento insieme alla presenza di personaggi giovani, tanto che non sarebbe lo stesso se non ci fosse questa commistione di temi.

Con questa panoramica sulle opere di Toshio Saeki si è voluto mettere in evidenza la sintesi che l'artista fa della tradizione illustrativa del 1800, partendo quindi da una base ibrida che attinge ai sottogeneri *ukiyo*e delle *shunga* e delle *muzane* portandoli ai rispettivi estremi che convergono in visioni esplicite di perversione sessuale e sadismo mai viste prima. Le immagini di Saeki sono fatte per oltrepassare i limiti: della sessualità, della violenza, della morte, della morale, della realtà, sconfinando volutamente nell'assurdo e nel grottesco, caratteristica che spesso strappa una risata a chi si trova davanti alle sue opere, portando lo spettatore a confrontarsi con i propri limiti e a scoprire parti nascoste del suo subconscio.

## **2.2 Maruo Suehiro – la violenza delle nuove *muzane***

Maruo Suehiro è un illustratore e *mangaka* tutt'ora in attività. Nasce a Nagasaki nel 1956, si trasferisce a Tokyo senza finire le scuole superiori e debutta nel 1980 pubblicando i suoi fumetti originali pubblicando per riviste di nicchia. Nel corso degli anni la sua fama si è accresciuta tanto da diventare molto popolare anche in occidente<sup>128</sup>. Guardando il suo profilo Instagram, in cui inizia a pubblicare dal 2018 molti followers e commenti sono

---

<sup>128</sup> *Ivi*, p.47

da parte di ammiratori stranieri, tanto che in vari post da lui pubblicati scrive direttamente sia in giapponese che in inglese nella descrizione, per rendere accessibile i suoi contenuti social anche ai fan non giapponesi<sup>129</sup>.

Il tratto di questo maestro è molto più realistico e raffinato di quello del suo contemporaneo collega Saeki, per cui comunque Maruo non nasconde di avere una profonda stima, tanto che quando Saeki morì nel 2019 Maruo lo omaggiò sul suo profilo Instagram. I due si conoscevano di persona e Maruo è cresciuto guardando le immagini del suo collega<sup>130</sup>, che, in quanto pioniere del genere *ero guro* nel dopoguerra, ha sicuramente influenzato il suo stile ma anche i temi delle opere. Maruo è molto attento ai dettagli e cura molto l'aspetto puramente estetico delle sue opere e personaggi sono spesso giovani e belli. Questa veste grafica esteticamente appagante rende ancor più affascinanti le opere, rendendo più efficace quel meccanismo tipico dell'*ero guro* di attrazione e repulsione, bellezza e orrore, che genera emozioni contrastanti che coesistono in presenza della rottura di tabù e del superamento dei limiti del decoro e della morale, obiettivo su cui Maruo si concentra<sup>131</sup>. Questa ossessione per il trasgredire i confini imposti dalla società e dalla realtà è forse l'aspetto più evidente che accomuna Saeki e Maruo. Il modo in cui questi confini vengono trasgrediti però è diverso, le opere di questo maestro infatti tendono molto di più a incorporare elementi tipici dell'horror fisico, in particolare del genere splatter. Il sangue abbonda e cerca di essere realistico, proprio come in Yoshitoshi, come anche gli organi interni e i fluidi corporei<sup>132</sup>. Se l'elemento horror era mitigato in Saeki dalla veste grafica irrealistica e cartoonesca, qui succede l'opposto; l'orrore non proviene solo dalle azioni che mostrano le devianze psicologiche e sessuali dei personaggi, ma viene dalla rappresentazione senza filtri dei risultati di questi comportamenti perversi e deviati. La componente erotica c'è, ma nel caso delle illustrazioni di Maruo la bilancia pende decisamente verso l'horror e il grottesco. L'aggiunta di elementi fantastici e surreali invece rafforza la componente *nansensu* che

---

<sup>129</sup> Profilo Instagram Maruo Suehiro in /<https://www.instagram.com/p/Bz9MNXygm4m/> (7 dicembre 2023)

<sup>130</sup> Dal profilo Instagram Maruo Suehiro: <https://www.instagram.com/p/B7exDpljz0/> (7 dicembre 2023)

<sup>131</sup> Animeclick - SUEHIRO MARUO: TUTTI GLI INCONTRI DEL MAESTRO GIAPPONESE A LUCCA 2019: <https://www.animeclick.it/news/83349-suehiro-maruo-tutti-gli-incontri-del-maestro-giapponese-a-lucca-2019> (20 gennaio 2024)

<sup>132</sup> C. BERTHERAT, *op.cit.*, p.49

anche ritroviamo nelle opere di questo artista. Comunque, alla base della sua estetica e del suo stile ci trovano anche influssi provenienti dall'arte *ukiyo*e. Per questo in questo capitolo mi soffermerò sulla produzione di Maruo come illustratore, in particolare sulla sua serie *Shin Eimei Nijūhasshūku* (新英名二十八衆句 'I nuovi ventotto omicidi famosi con poesia'), indubbiamente il suo più grande omaggio all' *ukiyo*e e a Yoshitoshi, dove possiamo trovare tutti gli elementi caratteristici della sua estetica. Esattamente come la serie 'Ventotto omicidi con poesia' del maestro *ukiyo*e, la realizzazione di queste ventotto illustrazioni è stata spartita tra due artisti, uno appunto Maruo, e l'altro Hanawa Kazuichi. Questa serie di illustrazioni viene pubblicata nel 1988<sup>133</sup> ed è proprio ciò che ci si aspetta, cioè una versione moderna della serie di Yoshitoshi, pubblicata ormai centoventi anni prima. La nuova proprio come l'originale fa dello scioccare e disgustare l'osservatore il suo obiettivo principale, raggiunto attraverso l'illustrazione esplicita e cruda di efferati omicidi rappresentati nel loro momento di massima tensione e violenza. Un altro aspetto in comune è il momento storico in cui sono state pubblicate, quella di Yoshitoshi infatti pubblicata tra il 1866 e 1867 anni molto travagliati, che infatti sono subito precedente alla restaurazione Meiji, che come abbiamo visto porta a un drastico cambiamento nell'ordine sociale giapponese; quella di Maruo e Hanawa invece è immediatamente precedente alla caduta del muro di Berlino e poco dopo ci sarà anche scoppio della bolla economica in Giappone<sup>134</sup>. I soggetti scelti da Maruo sono per lo più tratti o ispirati da fatti realmente accaduti, mentre quelli di Hanawa sono spesso ispirati al folclore o alle fiabe. Lo stile ovviamente è più moderno e realista, ma conserva comunque molte caratteristiche delle stampe tradizionali a cui si rifà, a partire dall'impostazione del foglio. Le immagini, quindi, sono in un formato che riprende i tradizionali *oban* verticali, con la presenza del cartiglio rosso in alto a destra con il titolo della serie. Gli sfondi sono quasi del tutto assenti per dare risalto all'immagine dell'omicidio, senza permettere al lettore di spostare troppo lo sguardo dalla scena principale. Per arricchire le immagini decide comunque di inserire spesso degli elementi

---

<sup>133</sup> 丸尾くんと花輪くんの血みどろ絵: <https://ultrabigfight.blog.fc2.com/blog-entry-336.html> (13 dicembre 2023)

<sup>134</sup> Hiromi TSURUTA e Jackie MIYAKASA, *The Bubble Economy and Financial Crisis in Japan: Financial Deregulation, Globalization, and Financial Administration*, International Journal of Political Economy, Vol. 29, No. 1, 1999, p.29.



Figura 35 - Maruo Suehiro, Adolf Hitler (アドルフ・ヒトラー) Shin eimei Nijūhasshūku, acrilico su carta, 1898

per aggiungere dettagli macabri. Si consideri, per esempio, l'immagine della serie sulla morte per suicidio di Adolf Hitler e Eva Braun nella figura 35. La scena proposta da Maruo rappresenta la morte in maniera assolutamente cruda, senza romanticizzarla, come succede spesso nell'arte europea. Hitler si è appena ucciso e il suo sangue imbratta la parete dietro di lui, oltre che il suo stesso volto e la schiena di sua moglie, con cui si era sposato pochi giorni addietro, dettaglio enfatizzato proprio dall'anello sulla mano di lei, che invece è morta a causa del veleno ingerito. Questa immagine macabra è in contrasto con i colori vivaci e brillanti, un approccio più

moderno al colore che, come abbiamo visto, già Toshio Saeki aveva messo in pratica. Innovativo rispetto alle classiche *muzane* è anche l'introduzione di un terzo personaggio, in bilico tra la vita e la morte, di cui potrebbe essere un simbolo. Infatti, vediamo che da sotto quello che sembra essere il letto spunta una figura simile a uno scheletro intento ad alzare il vestito di Eva Braun. Questo sicuramente è coerente con l'*ero guro nansensu*. Maruo in un colpo solo aggiunge quindi un elemento che porta all'immagine sia una dimensione erotica che assurda e grottesca. L'aspetto grottesco è rafforzato poi dalla parte scritta che accompagna l'immagine invece, su sfondo bianco accanto al cartiglio rosso troviamo scritto '殺したぶんだけ私は美しい' (Sono tanto più bello quanti ne uccido) mentre i versi sullo sfondo recitano: '私は血が嫌いだ | 肉や腸もきらいだ あらゆる形の | はっきりしないものを憎む | 私はあいつらが嫌いだ あいつらは | 欲深い金利主義者だ 汚れた台所 | をはいずる不快なナメクジだ | 緒君あいつらを知栄おくれの恐竜 | かなんぞのようにこの地上から | 一匹残らず絶滅させよう | ブロンドと青い瞳の | 千年王国をつくろう

|だが一つ言って|おくあいつら|の血でこの|美しいゲルマン|の血を汚しては|ならん|私の  
喰べる|キャベツが|あいつらの|血を吸って|大きく|なっているのだとしたら私はいったい  
|何を喰べればいい'<sup>135</sup>

*'Io odio il sangue. Odio la carne e le budella. Disprezzo tutte le forme dell'indefinibile. Io li odio. Sono avidi strozzini, disgustosi lumaconi che strisciano nelle cucine sporche. Li farò sterminare completamente dalla faccia della terra, uno per uno come se fossero dinosauri ritardati o roba del genere. Creeremo un regno millenario di biondi con gli occhi azzurri. Ma vi dirò una cosa, il sangue di questo bellissimo tedesco non deve essere inquinato dal loro. Se il cavolo che mangio cresce succhiando il loro sangue, allora io cosa diamine dovrei mangiare?'*<sup>136</sup>

Questo monologo di Hitler immaginato da Maruo è un vero e proprio delirio di onnipotenza che pian piano diventa sempre più surreale e nonsense, un perfetto esempio del macabro umorismo che permea le immagini *ero guro*. Il tutto reso ancora più comico dall'immagine di un Hitler narciso e ossessionato dalla bellezza che ci viene presentata dall'artista.

Questa seconda illustrazione intitolata 'Itchiryū Nobuya' 一柳展也 (figura 36) invece tratta di un fatto di cronaca giapponese realmente accaduto nel 1980. Fu un omicidio molto famoso, comunemente conosciuto come 金属バット殺人事件 ("l'omicidio della mazza di metallo")<sup>137</sup> e messo tragicamente in atto da un ragazzo di vent'anni di Kawasaki. Questo uccise i suoi genitori a sangue freddo con una mazza, aggredendoli nel sonno come vendetta dopo una lite innescata dal fatto che il ragazzo era poco studioso

---

<sup>135</sup> Il termine *chiēokure* 知栄おくれ scritto con questi ideogrammi non è una parola esistente ufficialmente nel dizionario giapponese, la sua pronuncia però è estremamente simile a *chieokure* 知恵おくれ, un termine informale e brusco per designare una disabilità intellettiva, ma che nel contesto di questo monologo si può tradurre come 'mentalmente ritardato'.

<sup>136</sup> Trad. dell'autore

<sup>137</sup> Takahashi Katsuhiko in Kazuichi HANAWA e Suehiro MARUO, 江戸昭和競作 無惨絵一英名二十八衆 句/Bloody ukiyoe, Libro-port, Kinseido Publishing, 1988, p. 30



e di conseguenza era definito come *roninsei* 浪人生<sup>138</sup>, cioè un giovane che ha fallito l'esame di ammissione all'università e si trova in un limbo dove non è né uno studente né un adulto lavoratore. L'immagine ritratta è estremamente violenta, decisamente appartenente al sottogenere horror *splatter*. Il volto del giovane assassino è serio e imperturbabile, quasi assente, infatti sta guardando da un'altra parte, la scena si svolge nella parte bassa del foglio, ma l'occhio libero sta guardando verso l'alto. Inoltre, Itchiryū Nobuya è ritratto con tre paia di braccia, come fosse una divinità induista o buddhista, ognuna con una mazza. Una delle tre è anche avvolta da un serpente, che quindi potrebbe far riferimento più al simbolo della malvagità nel cristianesimo. L'espressione del padre è di sgomento e sofferenza, anche se dà le spalle al figlio con la coda dell'occhio lo osserva incredulo, mentre pezzi del suo cranio volano via. Il volto della madre invece

è irriconoscibile e deformato dall'attacco con la mazza, tanto che non sembra nemmeno più umano e si può notare una certa somiglianza con la vittima della stampa di Yoshitoshi su Naosuke Gonbei (figura 16), appartenente ovviamente alla sua serie dei ventotto omicidi. Il tocco di *ero* qui è dato invece dal fatto che i coniugi sono stati ritratti come sorpresi dal figlio durante l'amplesso, un dettaglio aggiunto da Maruo per "romanzare" ancora di più la vicenda e rendere tutto ancora più scioccante e morboso. La frase accanto al cartiglio poi recita: «これはあの世の事ならず» (lett. "Questa non è una cosa dell'altro mondo") proprio ad evidenziare che sia un fatto

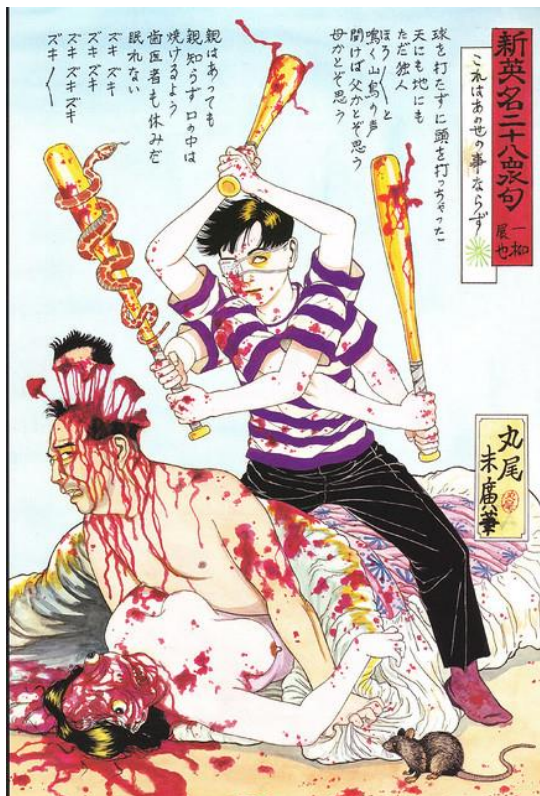


Figura 36 – Maruo Suehiro, *Itchiryū Nobuya* (一柳展也), *Shin eimei Nijūhasshūku*, acrilico su carta, 1988

<sup>138</sup> 【夏の血祭 SP】 血みどろ浮世絵が現代に蘇る！丸尾末広 & 花輪和一『新英名二十八衆句』はさらにグロかった【後編】：[https://www.youtube.com/watch?v=z6A7-7e66LA&ab\\_channel=%E5%A5%BD%E4%BA%8B%E5%AE%B6%E3%82%B8%E3%83%A5%E3%83%8D%E3%81%AE%E9%A4%A8](https://www.youtube.com/watch?v=z6A7-7e66LA&ab_channel=%E5%A5%BD%E4%BA%8B%E5%AE%B6%E3%82%B8%E3%83%A5%E3%83%8D%E3%81%AE%E9%A4%A8)

realmente accaduto, facendoci riflettere sugli aspetti nascosti della società che possono dare vita a episodi tragicamente assurdi come questo<sup>139</sup>.

Un altro elemento simbolico inserito nel disegno oltre al serpente è quello di un piccolo topo che guarda la scena immobile ai piedi del ragazzo. Cosa simboleggi il topo non è chiaro, potrebbe essere un altro simbolo di bassezza e malvagità come il serpente, oppure potrebbe simboleggiare astuzia e resilienza. In entrambi i casi, comunque, il topo sarebbe quindi un alter ego di Itchiryū Nobuya, che tradisce nel modo più tragico che si possa immaginare i propri genitori, che lo avevano evidentemente sottovalutato e considerato innocuo.

Maruo ama inserire animali come elementi simbolici nelle immagini di questa serie. Alcune volte è facile capire il nesso con il personaggio, come nel caso dell'immagine dedicata a Peter Kürten (figura 37) , un serial killer tedesco che ha operato negli anni Venti del Novecento, anche conosciuto come il "Mostro di Dusseldorf"<sup>140</sup> o "Vampiro di Dusseldorf", dato che le autorità avevano pensato che il colpevole dei tanti efferati omicidi e stupri di quel periodo bevesse il sangue delle sue vittime, che egli pugnava più e più volte prima di essere soddisfatto. Gli attacchi di Kürten erano motivati dal piacere sessuale che egli ne derivava. Furono nove gli omicidi accertati per cui fu condannato alla pena capitale tramite ghigliottina nel 1931, ma probabilmente ce ne furono molti altri<sup>141</sup>. L'animale che Maruo pone a simbolo del personaggio è ovviamente la mantide religiosa che si può vedere in basso a destra nell'immagine. La vittima del disegno infatti appare decapitata, sorte che poi toccherà ironicamente anche allo stesso Peter Kürten.

Nel caso di "Shunichi" invece (figura 38) l'accostamento all'animale potrebbe avere diverse interpretazioni. La vicenda trattata qui da Maruo è ripresa da una storia breve di Akiyuki Nosaka intitolata "*Tarachine shinjū*". La storia originale molto drammatica, ma

---

<sup>139</sup>L. RUPERTI, *op. cit.*, p.67

<sup>140</sup>K. HANAWA, S. MARUO, *op. cit.*, p.50

<sup>141</sup> Biography: Peter Kürten - German serial killer Peter Kürten, known as the "Dusseldorf Vampire," murdered at least nine people before surrendering to police in 1931: <https://www.biography.com/crime/peter-kurten> (21 dicembre 2023)

che ben si presta a una rivisitazione più horror di quello che probabilmente l'autore della storia voleva trasmettere. La storia infatti parla del rapporto tra un figlio (Shunichi) e sua madre malata di cancro che alla fine morirà lasciando il figlio orfano e disperato, tanto che il ragazzo decide di mangiare gli organi malati della madre per potersi ricongiungere a lei.

L'illustrazione proposta da Maruo pone l'accento sulla pazzia del figlio che evidentemente ha perso il senno in seguito alla morte della madre, tanto che cade preda di una frenesia malata e perversa. Il ragazzo, quindi, è ritratto nell'atto di divorare gli organi della madre ormai morta che giace per terra, con il ventre squarciato a metà. Quello che sconvolge l'osservatore, persino quello che è a conoscenza della macabra e triste storia di Shunichi, è il fatto che sembri provare un grande piacere nell'atto di cannibalismo che potremmo definire quasi incestuoso. L'animale per accompagnare questa vicenda è un gufo, che in Giappone è solitamente simbolo di fortuna e buon augurio<sup>142</sup>, il che sarebbe tristemente ironico data la natura della vicenda illustrata. La



Figura 37 – Maruo Suehiro, Peter Kürten (ピーター キュルテン)、Shin Eimei Nijūhashshūku, acrilico su carta, 1898

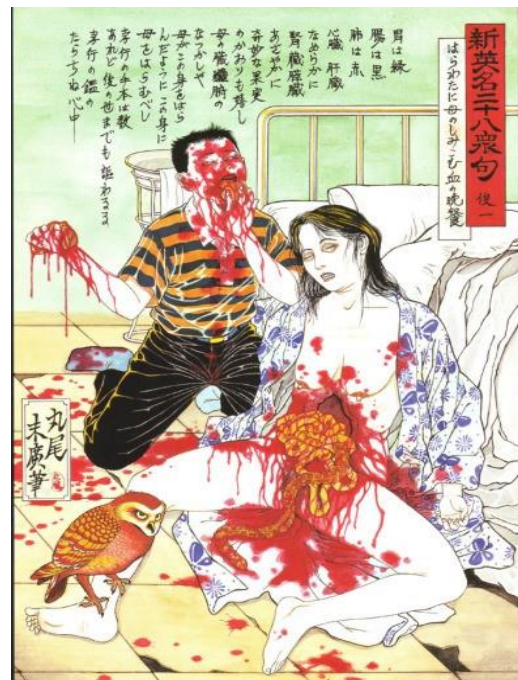


Figura 38 – Maruo Suehiro, Shunichi (俊一)、Shin Eimei Nijūhashshūku, acrilico su carta, 1898

<sup>142</sup> La parola giapponese per gufo è 'fukurō' フクロウ. La parola contiene al suo interno la parola 'fuku' (福) che significa proprio fortuna o felicità e inoltre 'fukuro' è anche omofono di un'altra serie di ideogrammi che insieme significano "senza difficoltà" 不苦労

spiegazione però potrebbe essere anche un'altra, cioè quella dello *yōkai* chiamato *Tatarimokke* 祟り蛙, che sarebbe lo spirito di un bambino morto che si impadronisce del corpo di un gufo. Solitamente si dice che il *Tatarimokke* rimanga vicino alla casa abitata dal bambino<sup>143</sup>. In questo caso la presenza del gufo aggiungerebbe un dettaglio ancora più inquietante a tutta la scena, un presagio di morte, come se l'animale stesse aspettando pazientemente la fine annunciata di Shunichi.

In questa serie di Maruo vediamo che il corpo viene violato in ogni modo possibile. Deve sopportare stupri, mutilazioni, squarci, sevizie, la distruzione nei modi più impensati e cruenti. Il corpo è la vittima della perversione e della crudeltà dell'uomo, è sul corpo che vengono infranti i tabù della società. Tabù da cui Maruo, come anche gli altri artisti di questo movimento, sembra essere ossessionato. Il mostro è l'uomo, i suoi desideri, le sue ossessioni, le sue insicurezze che lo portano di fatto ad agire ai confini dell'umano, in una zona limite e grottesca, sconosciuta ai più, ma per questo anche affascinante. L'orrore arriva prima di tutto, poi c'è l'"ero" che sembra essere usato quasi come ulteriore ornamento per arricchire di una sfumatura ancora più destabilizzante queste immagini. Maruo, infatti, ha deciso deliberatamente di inserire nella maggior parte delle opere di *Shin Eimei Nijūhasshūku*, anche quando non era un elemento presente o centrale nella storia originale.

---

<sup>143</sup> Yokai.com – Tatarimokke: <https://yokai.com/tatarimokke/> (21 dicembre 2023)

## 2.3 Yamamoto Takato e l'Estetismo Heisei

*"The sight of people submissive to fate is a strangely beautiful one."*

(Sakaguchi, 'Discourse on Decadence', p.1)

L'ultimo artista di questo capitolo è il più giovane del trio formato dagli illustratori horror del dopoguerra. Le sue immagini sono fortemente influenzate dall' *ero guro* e dall'*ukiyo*<sup>144</sup>, ma presentano spesso anche riferimenti sia stilistici che tematici all'arte Europea, soprattutto quella di fine Ottocento, in particolare Yamamoto stesso cita tra gli artisti che lo hanno influenzato Aubrey Beardsley e Gustav Klimt<sup>145</sup>. Sulla vita di Yamamoto si hanno poche informazioni ma dal suo sito web ufficiale<sup>146</sup> sappiamo che nasce nella prefettura di Akita nel 1960 e che studia pittura a Tokyo fino al 1983. La sua prima mostra avviene invece nel 1998, dopo anni di sperimentazioni per trovare il suo stile che lui stesso definisce 'Estetismo Heisei' (*Heisei tanbishugi* 平成耽美主義) e che



Figura 39 - Yamamoto Takato, Luna Rossa (Akaituki 赤い月)、Scarlet Maniera, 1997

sarà proprio il nome stesso della mostra. Nello stesso anno pubblica la sua prima monografia che invece si chiama "Scarlet Maniera" (緋色のマニエラ). Qui troviamo già gli elementi cardine della sua estetica, inoltre le sue influenze artistiche risultano particolarmente marcate sin dall'inizio. Lo stile grafico è prima di tutto un omaggio esplicito all'*ukiyo*, troviamo persino il cartiglio in alto a destra con il titolo dell'opera. Inoltre, Yamamoto opta per una più tradizionale bidimensionalità che ricorda le stampe del periodo Edo. L'influenza europea è anch'essa chiara e presente. Nel caso dell'immagine in figura 39, per esempio, la si può vedere sia nell'ambientazione: la carta da parati e la finestra che richiamano

<sup>144</sup> A tal proposito nella breve biografia che si trova sul suo sito ufficiale ([www.yamamototakato.com](http://www.yamamototakato.com)) si può leggere che Yamamoto è anche un membro dell'International Ukiyoe Society, a conferma del forte legame tra l'artista e le stampe tradizionali giapponesi

<sup>145</sup> L. RUPERTI, *op. cit.*, p. 75

<sup>146</sup> Yamamoto Takato - Biografia: [www.yamamototakato.com/biography\\_e.html](http://www.yamamototakato.com/biography_e.html) (20 dicembre 2023)

subito una casa in stile Europeo; ma anche nel realismo e nella cura dei dettagli, compreso lo sfondo, cosa che oltretutto rende moderna l'opera. I fiori anche sono un simbolo molto caro a Yamamoto come analizzerò più avanti, e qui li ritroviamo sia in basso a sinistra che nella carta da parati. Per quanto riguarda il tema rappresentato, questo è assolutamente inscrivibile nel genere *ero guro*. Vediamo infatti due mani mozzate aggredire sessualmente una giovane ragazza con la divisa scolastica che è stata legata. Le mani sembrerebbero appartenere ad un uomo, anche per il colore leggermente più scuro della pelle, che, come abbiamo visto anche nelle opere precedenti, spesso è usato per le carnagioni maschili. La semplice descrizione di questa immagine potrebbe far tranquillamente pensare anche a un'opera di Saeki, sia per il fatto che la ragazza è legata ed è una liceale, riprendendo quindi la già vista ossessione per le studentesse, che per le mani mozzate ma che si muovono con vita propria, elemento che ci allontana dalla realtà. Anche la presenza di elementi inaspettati e simbolici, come la rana sotto la finestra o il fiore, ci fanno ripensare alle atmosfere oniriche di Saeki, ma anche al surrealismo. Il forte realismo però, i colori molto cupi e il senso di decadimento e rovina sottolineato dai dettagli dello sfondo (es. carta da parati strappata), rendono questa visione più simile a un terribile incubo, in cui orrore ed eros si mischiano senza che ci sia un confine definito.

Yamamoto omaggerà le stampe tradizionali giapponesi in maniera anche più aperta, sempre però attingendo all'immaginario *ero guro* e mantenendo le sue opere oltremodo cupe. Come si vede in *Kōtsukiyo* (紅月夜 'Notte della luna scarlatta') (figura 40) qui ci troviamo davanti a una vera e propria imitazione delle *shunga* in versione *ero guro*. I vestiti e l'acconciatura del periodo Edo insieme al volto allungato della donna danno una connotazione antica e anacronistica a questa immagine, che è però resa più attuale dal realismo dell'amante-scheletro e dal dettagliatissimo motivo decorativo del kimono indossato dalla giovane protagonista. Moderna qui è anche la scelta di non mostrare i genitali e censurarli con la fine

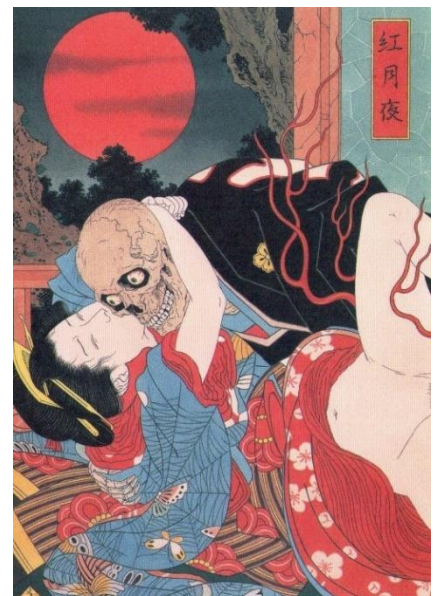


Figura 40 – Yamamoto Takato, *Kōtsukiyo* (紅月夜 'Notte della luna scarlatta'), Altar of Narcissus, 2002

del foglio, a differenza delle *shunga* che invece si soffermano molto sui genitali tanto da esagerarli. Qui Yamamoto preferisce lasciare che l'osservatore immagini sia parte dell'atto, che le sue conseguenze. Anche questo è un segno distintivo delle opere di questo maestro: la violenza o l'abuso raramente sono ritratti direttamente, al contrario, ci troviamo davanti a scene che hanno luogo subito prima o subito dopo un atto violento, che però l'autore ci lascia immaginare. Questo particolare, insieme al fatto che i



Figura 41 – Yamamoto Takato, dettaglio di *Ma no Toki* (魔の刻 *Witching Hour*), *Scarlet Maniera*, 1996

personaggi di Yamamoto, siano essi vittime o carnefici, sembrano sempre essere indifferenti al loro successo o rassegnati alla loro sorte, fa sì che non venga mai incrinata l'atmosfera dell'inquietante tranquillità delle sue visioni. Questa calma ingiustificata e irragionevole crea disagio e turbamento in chi guarda, è spiazzante, ma allo stesso tempo una sorta di ammirazione per questi personaggi che sembrano

trascendere i sentimenti umani. Un esempio di questo atteggiamento è possibile notarlo nell'immagine *Ma no Toki* 魔の刻 (*Witching Hour*)<sup>147</sup> (figura 41) dove intravediamo la testa mozzata di un giovane, seminascosta da un panno rosso porpora, tra le gambe della ragazza, probabilmente colpevole dell'omicidio, come si può ipotizzare dalla macchia di sangue fresco vicino a lei. L'espressione sul volto del malcapitato è serena, sembra quasi stia dormendo e dà l'idea che lui non si sia minimamente opposto, piegandosi senza soffrire al suo destino.

<sup>147</sup> Yamamoto nel suo profilo Instagram per quest'opera propone già il titolo ufficiale anche in inglese.

I disegni di Yamamoto presentano molti degli elementi e dei temi dell'*ero guro*, eppure lo stile e l'atmosfera rendono queste sue opere davvero inconfondibili. Yamamoto, infatti, come Saeki e Maruo si occupa principalmente di morte e sessualità, vita e decadimento e del loro inscindibile legame<sup>148</sup>. Le atmosfere sono estremamente cupe e le scene sembrano svolgersi tutte di notte. Questo espediente permette di accentuare la vena horror delle immagini<sup>149</sup>. Anche se i temi trattati sono simili, il modo è del tutto nuovo, non troviamo nulla del nonsense e della leggerezza di Saeki, e poco anche del macabro humor di Maruo. L'unica cosa che risolve e alleggerisce dalle terribili visioni di morte e disfacimento in questo caso è il raffinatissimo tocco della penna di Yamamoto. Le sue immagini, anche se terribili, sono bellissime, eleganti ed esteticamente appaganti: un bellissimo horror. Questo connubio è quello che rende le sue illustrazioni così interessanti e potenti. I suoi soggetti sono esclusivamente adolescenti dai tratti androgini e angelici, l'espressione è imperturbabile e seria, quasi annoiata, apatica, come se nulla li potesse scalfire. Questo, insieme alle fisionomie dolci e i volti perfetti dei giovani ritratti contribuisce a dare loro una presenza eterea, quasi divina e trascendentale.



Figura 42- Yamamoto Takato, *Souji no bara* (双児の薔薇 Rose gemelle), *Coffin of a Chimera*, 2009

Eppure, i corpi di queste creature sono assolutamente corruttibili come ogni cosa di questo mondo. Uno degli espedienti che spesso usa Yamamoto mostrare il corpo come fragile e mortale è quello di aprire i corpi e farci guardare all'interno; quello che però lo differenzia dai due precedenti maestri, che non si facevano scrupoli a mostrare interiora e sangue, è che in Yamamoto ossa, organi interni, sangue e carne diventano raffinati ed eleganti motivi ornamentali.

<sup>148</sup> Miss Memento Mori - Intervista con Megumi Sakai pubblicata su AMAZING ART BY TAKATO YAMAMOTO, 2014: <https://missmementomori.wordpress.com/tag/takato-yamamoto/> (20 dicembre 2023)

<sup>149</sup> Edmund BURKE, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Thomas M'lean, Haymarket, London, 1823, p. 76





Figura 43 - *Seiki no seisei henka* (聖域の生成変化 *Trasformazione del santuario*), *Rib of A Hermaphrodite*, Yamamoto Takato, 2008



Figura 44 - Yamamoto Takato, *Grottesque* (グロテスク), *Divertimento for a Martyr*, Acrilico su carta, 2005

A volte in questo tipo di illustrazioni l'artista inserisce anche elementi floreali o provenienti dal mondo animale (figura 42), in particolare quello degli insetti, creando delle chimere e arricchendo le immagini, rendendo più evidente uno delle sue influenze di oltremare, ovvero l'Art Nouveau, che spesso viene citata parlando di questo maestro<sup>150</sup>.

Un influenza artistica che invece viene meno citata è quella del cubismo, anche questa un importante corrente artistica Europea che ha permesso a Yamamoto di sviluppare parte del suo inconfondibile stile. Tante delle sue opere concettualmente simili a quelle in figura 43 e 44 infatti propongono la visione simultanea del corpo da vari punti di vista. In particolare, l'interno e l'esterno, e l'inscindibilità dei due è metaforicamente espressa dalla loro visione simultanea. Yamamoto decide di invertire la realtà, quindi, si vedono le varie parti interne del corpo, come le ossa e gli organi, normalmente racchiusi dalla pelle e invisibili, che, invece, circondano e avvolgono volti perfetti e frammenti di copri ricoperti di candida pelle. Gli elementi floreali dell'Art Nouveau oltre che arricchire e adornare le immagini, nel caso di questo artista vengono caricati di un altro significato, un significato molto più aderente alla visione dell'arte giapponese, ovvero, la caducità della vita. Le piante e gli animali come l'uomo sono impermanenti. Il parallelismo

<sup>150</sup> L. RUPERTI, *op.cit.*, p. 52; vedi anche *Masterworks - Exploring the World of Takato Yamamoto, 2022*: <https://insights.masterworks.com/art/exploring-the-world-of-takato-yamamoto/> (22 dicembre 2023)

tra le figure umane ritratte da Yamamoto e le decorazioni floreali riguarda anche l'età dei soggetti, infatti, i fiori presenti nelle sue opere sono sempre nel loro massimo splendore, al culmine della loro fioritura, proprio come gli adolescenti da egli ritratti, adolescenza quindi che per Yamamoto diventa simbolo del periodo apice della bellezza, allo stesso tempo la presenza di simboli legati alla morte ci ricorda di essere consapevoli della caducità della vita e dell'inevitabilità del decadimento. La morte, apice del decadimento fisico, e la vita nel suo periodo più fulgido in Yamamoto sono due facce della stessa medaglia e lo illustra chiaramente nelle sue opere. La compresenza di purezza e decadimento era una caratteristica messa in risalto anche da Saeki, Yamamoto la riprende in un modo completamente nuovo e ipnotico.

Una cosa però su cui Yamamoto si distacca dall'*ero guro* è che disegna molte immagini erotiche anche senza la presenza di donne, che è sicuramente inusuale se paragonato agli altri artisti di questo periodo. Troviamo infatti molte stampe erotiche con la presenza solo di uno o più giovani adolescenti. Quelle di Yamamoto in molti casi sono a tutti gli effetti immagini omoerotiche, che possono rientrare nel campo della sessualità "perversa" o tabù, il che invece è in linea con l'*ero guro*. Il tocco horror qui è solitamente appena accennato e proviene dalla presenza di sangue o dal fatto che uno dei due giovani è un vampiro. Questo mostro proveniente dalla tradizione horror europea si

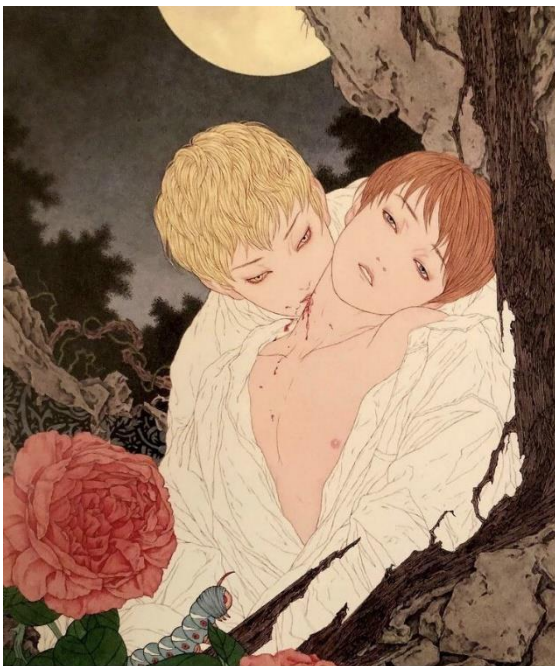


Figura 45 - Yamamoto Takato, dettaglio di "Nosferatu: Love", acrilico su carta, 2018

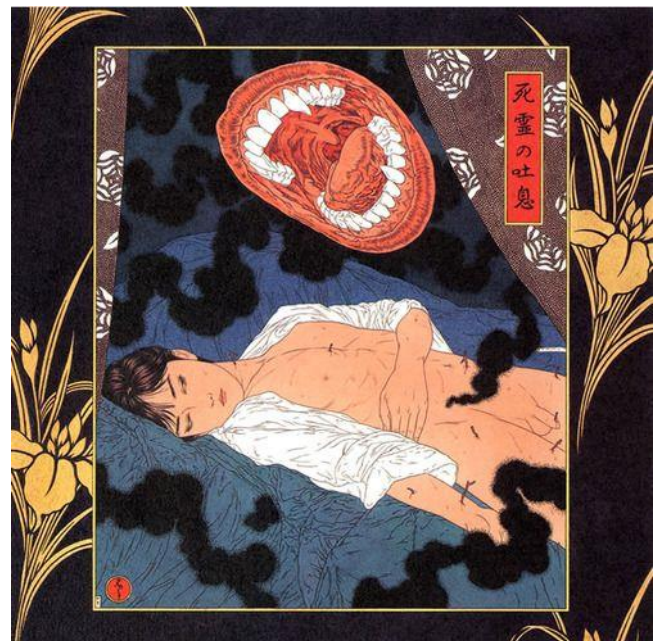


Figura 46 – Yamamoto Takato, *Shirei no toiki* (死霊の吐息, Respiro dello spirito defunto), acrilico su carta, Scarlet Maniera, 1997

presta molto bene allo scopo di questo artista di unire la vita e la morte. Da una parte perché, come d'altronde molti dei classici mostri horror presenti nell'immaginario collettivo, sono creature per loro natura in bilico tra la vita e a morte<sup>151</sup>, che vivono in quel sottile confine. I vampiri però, a differenza di fantasmi o zombie, per esempio, che condividono questa liminalità, hanno chiaramente delle caratteristiche che ben si adattano al genere erotico. Il fatto di succhiare il sangue, in particolare dal collo, sicuramente richiama più o meno consciamente un elemento di seduzione<sup>152</sup> che li rende perfetti per le oscure, ma erotiche visioni di Yamamoto, che nel caso delle illustrazioni in figura 45 e 46, diventano delle moderne *shunga*-horror.

Le opere di Yamamoto sicuramente sono molto apprezzate in Giappone<sup>153</sup>, ma recentemente il suo successo è cresciuto molto anche in paesi stranieri<sup>154</sup> e uno dei motivi, oltre alla naturale curiosità dell'uomo per ciò che è nuovo e percepito come tabù, forse è proprio quello di aver saputo fondere così magistralmente la tradizione artistica giapponese con le correnti di pittura Europea.

Infine, possiamo dire che Toshio Saeki, Suehiro Maruo e Takato Yamamoto condividono vari elementi chiave nella loro produzione essendo tutti artisti che giocano con l'horror e l'erotismo, mettendone in risalto lo stretto legame che li unisce e spingendosi oltre i limiti imposti dalla società e dalla realtà. Anche se in modi e stili molto diversi, le opere di tutti questi artisti rappresentano anche la ribellione verso l'ipocrisia e la repressione dei desideri della società moderna e "occidentalizzata" giapponese. Questa insoddisfazione, oltre che dall'urgenza di infrangere i tabù sociali, è simboleggiata anche dalla volontà di mantenere saldo il legame con vari aspetti delle stampe tradizionali giapponesi, che sono chiaramente alla base della ricerca artistica di questa triade, la quale ha incanalato i nuovi desideri, bisogni e ossessioni nascoste della società moderna giapponese in un nuovo tipo di horror caratterizzato dall'onnipresenza del sesso in ogni sua forma, focalizzandosi sul corpo e sulla sua fragilità. L'ultimo è sicuramente uno dei

---

<sup>151</sup> N. CARROL, *op.cit.*, p.32

<sup>152</sup> *Ivi*, pp.169-170

<sup>153</sup> Questo lo possiamo affermare vedendo che dalla sua biografia risultano tantissime mostre monografiche di Yamamoto in Giappone: [www.yamamototakato.com/biography\\_e.html](http://www.yamamototakato.com/biography_e.html) (20 dicembre 2023)

<sup>154</sup> L. RUPERTI, *op. cit.*, p. 77

temi centrali e impellenti di questo periodo, ampiamente sviluppato sia dell'*ero guro* che dell'Estetismo Heisei, ma che trova le sue radici nelle stampe di fine Ottocento di Yoshitoshi che già aveva introdotto questo tema. Invece, mostri e i fantasmi che caratterizzavano l'horror prima dell'era Meiji vengono messi da parte, e anche se ritroviamo spesso l'elemento del sovrannaturale e del fantastico è per lo più accessorio all'orrore creato dall'uomo, che può essere considerato alla stregua di un mostro quando oltrepassa la linea della normalità, tracciata con forza dal nuovo Giappone moderno.

### 3 L'horror diventa manga

*If it is true that fascination is the key to our attraction to the art-horror in general, then it is also the case that the curiosity and fascination that is basic to the genre also receive especial amplification in what I have referred to as narratives of disclosure and discovery.*

(Carrol, *The philosophy of horror*, p.190)<sup>155</sup>

Come si è visto finora, anche una singola immagine può incutere orrore. Il manga unendo in sé l'immagine e la narrativa ha un elemento in più che permette di amplificare il gioco di attrazione-repulsione proprio del genere horror, poiché oltre al fascino che scaturisce dal vedere ciò che è anormale e fuori dal reame delle proprie esperienze, sia esso una anomalia fisica o di comportamento, si aggiunge la curiosità di scoprire come questa anomalia agirà nella storia. In che modo sarà confrontata.

Le immagini horror giapponesi a partire dagli anni Ottanta non potevano che naturalmente evolversi da immagini singole, serie e raccolte, anche in manga. Le illustrazioni e serie a sé stanti non sono scomparse, Yamamoto continua ancora a pubblicare illustrazioni singole come fossero dei veri e propri quadri da esporre in mostre e artbook e anche artisti come Maruo e Kago hanno spesso delle commissioni di singole immagini a colori. Ma il passaggio verso il manga nel contesto socioeconomico giapponese sembra quasi obbligatorio, dato che è un genere artistico oramai omnicomprensivo. Anche il manga horror quindi si sviluppa parallelamente agli altri generi. In particolare, due degli artisti che prenderò in considerazione portano avanti quelle che sono le caratteristiche peculiari e distintive del genere *ero guro* nel fumetto. Uno di questi è Maruo, già analizzato nella sua produzione come illustratore nel capitolo precedente, e Shintaro Kago che esordisce circa un decennio dopo Maruo, ma inizia ad affermarsi alla fine degli anni Novanta.

---

<sup>155</sup> N. CARROL, *op.cit.*

Oltre a loro parlerò di Junji Ito, che esordisce nel 1987 con *Tomie*, un artista che non rientra nella categoria *ero guro* ma crea opere puramente horror, che differisce dagli autori precedenti e anche da Kago soprattutto per il modo in cui viene trattato il sesso nelle sue opere, che in generale è molto meno presente che negli altri due. Se Maruo, infatti, nelle sue opere horror inserisce il sesso in maniera perversa e sadica per far scioccare lo spettatore, rimane comunque nel campo delle possibilità del reale, per quanto terribile. Kago invece ha un approccio più ironico e satirico, ma soprattutto fantastico, nel senso che nelle sue opere si esce davvero dalla realtà, non è un semplice portare all'estremo. L'intento più che di scioccare è di perplimere e far ridere lo spettatore con il suo humor nero. Quello che però Kago e Ito hanno in comune l'adozione del cosiddetto *body horror*, cioè il senso di orrore che scaturisce dal corpo umano stesso, che viene modificato e "mostruosizzato", per scioccare lo spettatore. Quindi non sono necessariamente, o almeno non sempre, le azioni abiette compiute dai personaggi a provocare orrore, ma è la mera esistenza di questi corpi anormali a turbare lo *status quo*.

### 3.1 Suehiro Maruo – Il mostro nell'uomo

Come già accennato nel capitolo precedente, Maruo inizia la sua carriera da fumettista, da sempre suo principale scopo lavorativo, dato che è proprio per questo motivo che si trasferisce a Tokyo senza finire le scuole superiori all'età di 15 anni. A 17 prova a pubblicare la sua prima opera contattando gli editori di "Shōnen Jump"<sup>156</sup>, che decidono però di rifiutare il suo lavoro perché inappropriato per lettori adolescenti. Il suo debutto arriva ben sette anni dopo, con un breve racconto intitolato *リボンの騎士 (ribon no kishi)*<sup>157</sup> "Cavaliere del fiocco") che pubblica nel 1980 all'età di 24 anni su una rivista nota per i *manga* erotici<sup>158</sup>. La storia in questione è molto breve, appena quattro tavole, ma è

---

<sup>156</sup> Nome della più nota e longeva rivista settimanalmente di manga per ragazzi in Giappone.

<sup>157</sup> Osamu Tezuka aveva serializzato un fumetto omonimo circa venticinque anni prima, conosciuto in Italia come "La principessa zaffiro".

<sup>158</sup> Edogawa RANPO e Suehiro MARUO, *The strange tale of Panorama Island*, [Panorama-tō Kitan], ed. Inglese tradotta da Ryan Sands e Kyoko Nitta, Last Gasp of San Francisco, 2013, p. 274

un vero e proprio concentrato di *ero guro* e della perversione umana di cui Maruo non smetter' mai di raccontare. La protagonista è una bambina relegata in una solitaria camera, maltrattata e lasciata senza cibo dalla matrigna, tanto che arriva a nutrirsi delle rane che si intrufolano nella sua stanza. Il tutto mentre il padre è via per motivi sconosciuti. Questa bambina ha un fratello circa della sua stessa età, che invece la madre adora, viene addirittura suggerito un rapporto incestuoso tra i due. Un giorno mentre la madre è via il ragazzo si avvicina alla stanza della protagonista e viene irretito, sembrerebbe quasi ipnotizzato dalla bambina sola e affamata che abita quella stanza. La



Figura 47 – Maruo Suehiro, dettaglio di una delle tavole di *Ribon no Kishi*, 1980.

ragazza col fiocco dopo aver abusato di lui finisce per mangiarselo<sup>159</sup>. La bambina indossa un vistoso fiocco rosso tra i capelli (figura 47), da qui il titolo del racconto. Sebbene in queste poche tavole siano presenti, sia in maniera esplicita che solo accennata, elementi legati all' *ero*, siamo davanti a una vera e propria breve storia dell'orrore, da cui lo spettatore esce scioccato, destabilizzato e spesso anche disgustato. La sessualità c'è, ma è anormale e spesso violenta. Vengono toccati molti tabù della

società, come incesto, cannibalismo, violenza su minori sia psicologica che sessuale. Sembra evidente che lo scopo primario dell'opera non sia tanto il dar piacere a chi guarda, quanto piuttosto scuoterlo nelle sue fondamenta, portarlo nei meandri del proprio inconscio e indurlo forzatamente verso pensieri e visioni su cui la società ha messo un veto. Una mirata opera di ribellione che riesce in poche tavole a scoperciare il vaso di pandora della dissoluzione umana.

Già da questa sua breve opera prima si possono iniziare a vedere anche le caratteristiche grafiche ed estetiche tipiche dei suoi disegni. Infatti, anche nel fumetto questo artista mantiene il suo tratto elegante e realistico, seppur semplificato rispetto alle illustrazioni singole che realizza per i suoi progetti al di fuori del mondo del *manga*, il quale, invece, per sua natura richiede disegni che siano realizzabili più velocemente. Nonostante

<sup>159</sup> SUBCULTUREAT - 丸尾末広「リボンの騎士」, 2016 in <https://www.subculture.at/ribon/> (27 gennaio 2024)

questo, comunque, le opere di Maruo sono sempre impreziosite da una grande attenzione ai dettagli, soprattutto quelle del periodo più maturo. Privilegia le atmosfere cupe e barocche, e spesso le sue protagoniste sono bambine o ragazze appena adolescenti. Anche nei temi trattati già è evidente che violenza, abuso, sesso e morte siano onnipresenti nella produzione di questo artista, qualsiasi sia il suo campo di azione scelto. Anche qui la componente horror è sempre accompagnata da quella erotica e viceversa. Anzi, si potrebbe dire che l'horror entra nell'eros.

Nel 1982, due anni dopo la pubblicazione di *Ribon no Kishi*, Maruo pubblica la sua prima raccolta dal nome *Bara iro no kaibutsu* (薔薇色ノ怪物 “Il mostro color rosa”) che include ben 13 storie brevi pubblicate dall'artista i varie riviste fino a quel momento, inclusa la sua opera prima<sup>160</sup>.



Figura 48 - Maruo Suehiro, Indice della raccolta *Bara iro no kaibutsu*, 1982

Le storie sono di vario genere, sempre aderenti comunque alle tematiche dell'ero guro, trattate con estrema crudezza e dovizia di dettagli. Già a partire dall'indice (figura 48) Maruo ci introduce al contenuto e all'atmosfera di questa raccolta, infatti troviamo subito, immersa nell'oscurità, la figura di un ad aggredire una sua giovane e bella vittima<sup>161</sup>. Anche se questa figura mostruosa non compare in nessuna delle storie di

<sup>160</sup> Subculture - 丸尾末広「薔薇色ノ怪物」:

<https://www.subculture.at/2016/12/19/%E4%B8%B8%E5%B0%BE%E6%9C%AB%E5%BA%83-%E8%96%94%E8%96%87%E8%89%B2%E3%83%8E%E6%80%AA%E7%89%A9/>

<sup>161</sup> L'immagine presente nell'indice di *Bara iro no kaibutsu* è sicuramente un omaggio al film horror tedesco del 1922 intitolato in italiano “Nosferatu il vampiro”.



Maruo, comunque, come analizzato anche nel caso di Yamamoto, è il simbolo e il mostro che per eccellenza lega i due mondi, quello della sensualità e dell'horror insieme, dell'eros e del thanatos. Inoltre, è un mostro appartenente all'immaginario europeo e molte delle sue storie in questo volume sembrano essere ambientate proprio in Europa o comunque sia per architettura che per vestiario dei personaggi siamo sicuramente portati fuori dal Giappone, e l'indice ci prepara i lettori a questo viaggio.

*Bara iro no kaibutsu* è un'ottima introduzione all'arte di Maruo perché concentra in sé davvero molti dei suoi capisaldi estetici e stilistici. La sessualità è presentata e descritta dettagliatamente nel suo lato più marcio e proibito. Nelle opere di Maruo, infatti, vediamo messe in scena varie parafilie<sup>162</sup>, alcune di queste sono comuni alla corrente *ero guro* in generale come pedofilia e stupro (sesso non consensuale/abuso sessuale?) e il sadismo in tutte le sue forme. C'è una pratica però che è peculiare di questo artista ed è diventata negli anni davvero distintiva delle sue opere: l'*oculolinctus*, che consiste nel trarre piacere dal leccare l'occhio del partner. In *Bara iro no kaibutsu* è una parafilia che troviamo rappresentata in varie storie (fig. 3) e la vediamo praticata sia in maniera consensuale che forzata.



Figura 49 - Esempi di Oculolinctus, dettagli di alcune tavole raccolte in *Bara iro no Kaibutsu*, Maruo, 1982

Altro elemento molto comune nelle opere di Maruo, e presente nella maggior parte delle sue storie originali, è la presenza di personaggi molto giovani e di bell'aspetto, a volte addirittura bambini, dai tratti dolci e piacevoli che si macchiano di violenti e indicibili crimini. Come, per esempio, nel decimo racconto intitolato *mottomo itai yūgi* (最モ痛い遊戯 "Un gioco estremamente doloroso") dove due bambini, che sembrano non avere

<sup>162</sup> Interessi sessuali che hanno un oggetto del desiderio atipico.

più di 12 o 13 anni, stanno giocando a fare la guerra e catturano una loro coetanea trattandola come una spia nemica, iniziando a torturarla e sevizzarla, in un crescendo sempre più preoccupante di crudeltà e violenza, fino ad arrivare a ucciderla e così alla fine dei giochi. In questo caso abbiamo dei bambini sia nel ruolo di carnefici che in quello di vittima. Maruo presta molta attenzione nelle sue storie a questi due ruoli, e cerca di presentarli al pubblico in maniere nuove o inaspettate. Come si è visto nel precedente capitolo, nel caso dell'*ero guro* non è nuovo che si usi e si giochi con il contrasto tra l'apparenza pura e innocente di un personaggio e le sue azioni ripugnanti e crudeli per far emergere ancora di più un senso orrore e turbamento nell'osservatore. Maruo però si spinge oltre e scava più in profondità a riguardo, scambiando o,



Figura 50 – Maruo Suehiro, dettaglio dell'ultima tavola di 'Ribon no Kishi', 1980

meglio, unendo la figura del carnefice e quella della vittima, facendoli coesistere nello stesso personaggio. Questa compresenza di ruoli apparentemente opposti viene raggiunta in vari modi. In alcuni racconti all'interno della stessa storia un personaggio verrà trattato o mostrato come vittima inizialmente e poi si assumerà il ruolo di carnefice, spesso per vendicarsi dei torti subiti o comunque come conseguenza dell'essere stato vittima in precedenza. In questa categoria rientra, per esempio, lo stesso *Ribon no Kishi*, dove la bambina abbandonata dal padre e maltrattata dalla madre, che quindi ci viene introdotta subito come vittima, costretta addirittura a nutrirsi con qualsiasi cosa le capitasse, finisce per mangiarsi suo fratello e rivelando la sua natura mostruosa (figura 50). In altri casi Maruo "inganna" il lettore facendo percepire come vittima un personaggio che alla fine si rivelerà il vero carnefice o viceversa. Rientra in questo tipo di trama la terza storia del volume intitolata *Genan no Shūsei* (下男の習性 "Le abitudini del servo") che parla di un uomo di nome Akaza dall'aspetto minaccioso e imponente al servizio di una ricca coppia. La coppia ha adottato un figlio all'orfanotrofio, ma la madre lo picchia spesso e il padre sembra curarsene poco. Akaza ha una relazione clandestina con questa donna, che per ora sembra essere il "cattivo" della storia. Il servo viene ferito

all'occhio, in quello che sembra essere stato un incidente, e quando la donna gli fa visita in ospedale, questo la uccide con un martello in maniera brutale e disturbante a seguito di un rapporto sessuale. Si svela allora il piano del marito, che innamorato di Akaza vuole averlo tutto per sé, ma anche lui viene ucciso a martellate da quello che credeva essere il suo amante. Dopo aver seppellito i due coniugi si scopre che Akaza per tutto il tempo aveva seguito gli ordini del bambino della coppia, di cui è l'unico fedele servitore e da cui viene comandato a bacchetta e trattato in maniera ignobile, rivelando una relazione perversa e malata tra questi due personaggi, con un rapporto di potere invertito rispetto a quello che ci si aspetterebbe. Il bambino, quindi, aveva architettato tutto fin dall'inizio e in maniera spietata e calcolata aveva deciso di eliminare i suoi genitori adottivi servendosi di Akaza. Questo stesso personaggio, con tanto di benda sull'occhio, lo ritroveremo più avanti, inserito in un altro racconto breve incluso nella raccolta, ovvero *Shōjo tsubaki* (少女椿 La ragazza delle camelie). L'episodio presentato nella raccolta *Bara iro no kaibutsu* è solo un piccolo assaggio che funge da introduzione a quello che poi diventerà uno dei più celebri e iconici fumetti di Maruo, tanto che diventerà un cult del genere e sarà l'ispirazione per ben due adattamenti cinematografici, uno di animazione nel 1992<sup>163</sup> e un live action nel 2016<sup>164</sup>. I vari episodi di *shōjo tsubaki* sono poi raccolti in un unico volume nel 1984<sup>165</sup>; questo manga è conosciuto in Italia come "Midori – La ragazza delle Camelie". Il manga è ambientato negli anni Trenta e anche qui la protagonista è una sfortunata ragazzina di 12 anni dagli occhi tristi e dal viso angelico. Il suo nome è appunto Midori e sappiamo che è stata abbandonata da suo padre, mentre la madre è morta a causa di una malattia. Non avendo più una famiglia o un posto dove stare finisce ingenuamente per fidarsi di un uomo gentile conosciuto per strada e unirsi a un circo itinerante, o piuttosto un "Freak show"<sup>166</sup>, dato che i componenti sono tutte persone dall'aspetto mostruoso o deforme (figura 51). Qui Midori sarà praticamente al

---

<sup>163</sup> Coconino Press – Midori la ragazza delle camelie in <https://www.coconinopress.it/prodotto/midori-la-ragazza-delle-camelie> (01 febbraio 2024)

<sup>164</sup> 少女椿映画: [https://www.vap.co.jp/s\\_tsubaki/#](https://www.vap.co.jp/s_tsubaki/#) vedi anche Midori The Camellia Girl (Shojo Tsubaki) 2016 Japanese Film Trailer in <https://www.youtube.com/watch?v=AKEU984WTTw&t=136s> (01 febbraio 2024)

<sup>165</sup> Honcierge: 漫画『少女椿』の魅力をネタバレ考察！グロくて悲惨なのに、どこか美しい？, 2021 in [https://honcierge.jp/articles/shelf\\_story/6027](https://honcierge.jp/articles/shelf_story/6027) (01 febbraio 2024)

<sup>166</sup> In giapponese questo fenomeno di intrattenimento era chiamato *Misemono* ed era effettivamente molto popolare negli anni '20.

servizio di questi “fenomeni da baraccone” che la prendono di mira e sembrano far di tutto per accrescere la sua infelicità e la sua pena. Uno di questi arriva persino ad assalirla nella notte costringendola ad avere un rapporto con lui, un altro uccide brutalmente il cagnolino di Midori e ne fa uno stufato che le farà mangiare a sua insaputa. La vita di Midori è un vero e proprio incubo a occhi aperti. Questo incubo sembra trasformarsi finalmente in un sogno all’arrivo di un nano mago che si fa chiamare Wonder Masamitsu. Egli riesce a piegare la realtà a suo piacimento e a trasportare le persone nelle sue illusioni, risolvendo le sorti di questo circo delle stranezze. Lui e Midori si innamorano e avendo la protezione del mago finalmente la ragazza riesce a porre fine alle angherie del resto del gruppo. L’illusionista però rivela gradualmente la sua malvagità e infine anche Midori, che aveva avuto per qualche tempo un assaggio di felicità, finisce in un nuovo inferno, dove è difficile capire cosa sia reale e cosa no<sup>167</sup>. È un cerchio che si chiude sempre nello stesso punto, una vita infelice e sfortunata, dove le emozioni distintive sono paura e solitudine. L’unico sollievo è raggiunto attraverso l’immaginazione o, meglio, l’illusione simbolicamente incarnata dal mago Wonder Masamitsu, ma le illusioni sono destinate a finire



Figura 51 – Maruo Suehiro, dettagli tavole di *Shojo tsubaki* 少女椿、Maruo, 1984

Non c’è una morale, non c’è una scusante, un giustificazione al male nel mondo. Il male c’è, esiste, e l’innocenza può esserti strappata via con la forza, la disperazione per alcuni non ha una fine e soprattutto non ha uno scopo. *Shōjo tsubaki* è l’anti-storia, non cerca

<sup>167</sup> Suehiro MARUO, *Midori – La ragazza delle camelie*, [少女椿], trad. di Paolo La Marca, Coconino press, Roma, 2021

di dare un senso a quello che accade nella vita, quanto piuttosto mettere chi guarda di fronte a una realtà cruda e per alcuni inimmaginabile, una realtà che mette a disagio e spesso fa venir voglia di distogliere lo sguardo. Persino l'eros è "marcio", così profondamente invaso dall'horror che difficilmente riesce a risultare erotico o sensuale, ma acuisce ancora di più il senso di orrore e inquietudine. L'unico messaggio che Maruo sembra voler mandare chiaramente lo si trova in una scena chiave del manga, dove si assiste a una sorta di meta-dialogo tra Wonder Masamitsu e il lettore. In questa scena il mago, infuriato con il suo pubblico che ha riso di lui, urla loro: *"Maledetti tutti quanti! Vi detesto!! Esseri vili e per questo curiosi. Indolenti e per questo avidi. [...] Pensate che il mondo sia di vostra proprietà! Corpi sani e menti ottuse!"*<sup>168</sup>



Figura 52 - Maruo Suehiro, una donna del pubblico viene trasformata in un mostro da Wonder Masamitsu, dettaglio di una tavola di "Midori-La ragazza delle camelie", ed.italiana, 2021

Dopodiché inizia a trasformare i presenti in creature ibride e deformi, che risultano bizzarre e grottesche, diventando così i "mostri" che tanto avevano stuzzicato la loro curiosità e che erano venuti a vedere (figura 52). Questo certamente porta il lettore del *manga* a riflettere sulla sua posizione e sul paradosso della percezione dell'anormalità, che viene giudicata e disapprovata, ma allo stesso tempo è ricercata e "goduta" in forma di intrattenimento poiché esercita un fascino trasgressivo<sup>169</sup>.

Alcune delle tavole dell'opera originale non si ritrovano nell'edizione italiana proposta da Coconino Press, per esempio non compaiono alcune delle scene estremamente cruente e grafiche, come quelle che ritraggono la spietata l'uccisione del cagnolino di Midori, oppure alcune di quelle dove compaiono scene di nudità esplicite con personaggi

<sup>168</sup> /vj

<sup>169</sup> L. RUPERTI, *op.cit.*, p.52

minorenni. A Maruo in un'intervista del 2019<sup>170</sup> è stato chiesto se questi cambiamenti fossero dovuti alla problematicità dei contenuti per evitare la censura, ma il fumettista ha risposto che non è stato questo il motivo di queste modifiche. La censura invece ha imposto molti tagli alla trasposizione *anime* realizzata nel 1992 Hiroshi Harada, come conferma lui stesso in un'intervista<sup>171</sup> in cui racconta anche il motivo che lo ha spinto a prendersi in carico questo progetto. Harada con la sua testimonianza fa emergere così un interessante spunto di riflessione riguardo alle opere di Maruo e all'*ero guro* in generale. Afferma, infatti, di aver preso molto a cuore questo progetto poiché mostra una realtà scomoda e un lato del Giappone che nell'animazione non era mai stato mostrato prima, rivolgendosi in particolare allo Studio Ghibli che invece promuove un'idealizzazione troppo estrema. Effettivamente pochi anni prima erano usciti film di animazione come "il mio vicino Totoro" (1988) e "Kiki consegna a domicilio" (1989), che rappresentano una realtà diametralmente opposta a quella in cui vive Midori. Persino in "Una tomba per le lucciole" (1988)<sup>172</sup>, che tratta il dramma della vita di due fratelli durante la guerra, il tema viene edulcorato e il film è pervaso da un senso di romanticismo. L'affermazione di Harada che riflette concretamente su dei fenomeni a lui contemporanei fornisce una chiave di lettura importante per capire quello che in alcuni casi spinge gli artisti a dedicarsi a un genere tanto di nicchia, cioè quello di mostrare l'altro lato della medaglia, il lato oscuro nascosto e trasgressivo del Giappone, facendo da controparte per bilanciare e per far riflettere il pubblico anche sui temi della cattiveria umana, del bullismo e della violenza.

Oltre a mettere su carta le abiette visioni della sua mente, Maruo si è anche dedicato a dar vita ad alcuni racconti non originali, trasponendo a fumetti dei racconti brevi di Edogawa Ranpo, il capostipite dell'*ero guro* letterario, a cui anche Saeki aveva dedicato

---

<sup>170</sup> AnimeClick: SUEHIRO MARUO - tutti gli incontri del maestro giapponese a Lucca 2019: <https://www.animeclick.it/news/83349-suehiro-maruo-tutti-gli-incontri-del-maestro-giapponese-a-lucca-2019> (20 gennaio 2024). L'incontro è stato condotto da *Paolo La Marca* e *Livio Tallini*, curatori delle collane Gekiga e Doku per Coconino Press.

<sup>171</sup> Interview With Hiroshi Harada about Midori/Shôjo tsubaki: Chika gentô gekiga (1992) in <https://www.youtube.com/watch?v=ztsiheJOSKM> (27 gennaio 2024) vedi anche *Horrormoth: Il film più disturbante della storia (Focus on "Midori")* 2019 in <https://www.horrormoth.com/2019/07/focus-on-midori.html> (27 gennaio 2024)

<sup>172</sup> スタジオジブリ: 作品スタジオジブリの作品: <https://www.ghibli.jp/works> (27 gennaio 2024)



Figura 53 – Maruo Suehiro, dettaglio tavola da “Il Bruco”

alcune sue stampe (figura 32). In particolare, Maruo dice di aver cercato tra le sue storie quelle che più difficilmente si sarebbero potute adattare per il cinema <sup>173</sup>, che rendevano quindi indispensabile la libertà delle illustrazioni per concretizzarsi nel medium visivo. Una delle storie brevi più celebri di EdoGawa Ranpo, che rientrava perfettamente nella rosa dei temi cari a Maruo essendo un perfetto esempio di unione di tra sensualità morbosa, orrore e grottesco è *Imomushi* (芋虫 “Il Bruco”) pubblicato nel 1929 e Maruo lo adatta ben 80 anni dopo, nel 2009<sup>174</sup> con lo stesso nome. La storia è ambientata negli anni Venti e vede protagonisti il tenente Sunaga, un invalido di guerra sfigurato, sordo e senza più gli arti (figura 53), e sua moglie Tokiko, obbligata dalle aspettative sociali a prendersene cura con devozione. La penna di Maruo descrive un tratto chiaro e dettagliato la terribile condizione fisica del tenente, ridotto a un blocco di carne, simile appunto a un bruco, completamente dipendente da sua moglie, che ne è impietosa, ma che allo stesso tempo lo trova repellente. La condizione del marito, unita alla povertà in cui versa la coppia, che gode solo di un’infima pensione a seguito del suo servizio per il paese, isolano questi due personaggi dal resto della società creando in Tokiko un enorme risentimento e rabbia che sembra sfogare con il sesso, unico punto di connessione rimasto tra i due coniugi. Questo rapporto malato che si trasforma in una perversa attrazione sfocia nella disumanizzazione dell’uomo inerme, che sembra essere relegato a diventare lo strumento del piacere di questa donna. L’estenuante e difficile vita della coppia però alla fine esaspererà Tokiko che in un atto di rabbia incontrollata acceca il marito, recidendo quindi il suo ultimo contatto con la realtà (figura 54).

Le tavole di Maruo descrivono senza riserve sia i grotteschi rapporti sessuali della coppia che la misera condizione di vita in cui versano, che inducono sicuramente il lettore a un

<sup>173</sup> AnimeClick: SUEHIRO MARUO - tutti gli incontri ..., *sito cit.*

<sup>174</sup> Ranpo EDOGAWA, Suehiro MARUO, *Il Bruco*, [imomushi], trad. ed. italiana di D. Severi e M.G. Vienna ed. italiana, Coconinopress, Roma, 2022, p.1

certo senso di piet ; mentre le vivide visioni degli incubi di Tokiko (figura 55) e l'esplicita descrizione delle menomazioni del marito rappresentano sicuramente le immagini pi  inquietanti del *manga*, che vengono infatti proposte a pagina intera, sia per creare un impatto maggiore quando si gira pagina, prendendo di sorpresa il lettore<sup>175</sup>, sia per



Figura 54 - Maruo Suehiro, dettaglio tavola da "Il Bruco"



Figura 55 - Maruo Suehiro, dettaglio tavola da "Il Bruco"

poterle arricchire di numerosi dettagli e accrescere cos  il senso di orrore e disgusto che pu  trasmettere l'immagine.

### 3.1.1 Le influenze artistiche nei manga di Maruo

Le influenze artistiche che si possono ritrovare nelle opere di Maruo sono molteplici, oltrepassando anche i confini giapponesi. Come gi  affrontato nel capitolo precedente, la grande passione di questo artista per l'*ukiyo-e* e il folklore giapponese   evidente, e anche nella sua produzione fumettistica troviamo degli evidenti omaggi alle stampe dei secoli passati. In *Midori*, per esempio, c'  una scena che ritrae la protagonista come se fosse un *rokurokubi* (figura 56), un mostro del folklore giapponese, spesso donna, dal

<sup>175</sup> Paolo LA MARCA, *Horror Manga: Themes and Stylistics of Japanese Horror Comics*, *Humanities* 2024, 13(1), 8. p.6



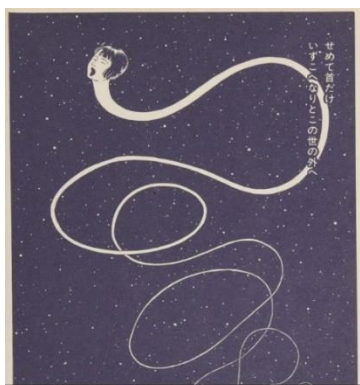


Figura 56 - Dettaglio tavola, ShojoTsubaki, Maruo, 1984



Figura 57 - Katsuchika Hokusai, dettaglio stampa raffigurante un rokurokubi, Hokusai manqa 北斎

collo fantasiosamente lungo, che si trova in stampe di molti autori famosi, come anche Hokusai (figura 57) e Yoshitoshi. Sempre in Midori, quando Masamitsu trasforma il pubblico, troviamo anche un riferimento al tanuki, un animale raffigurato spesso con dei testicoli enormi e usato per le stampe umoristiche in

Giappone, sia Kuniyoshi<sup>176</sup> che Yoshitoshi<sup>177</sup> li avevano raffigurati nelle loro stampe. In *Imomushi* invece troviamo una tavola che ricorda in maniera sorprendente le chimere di Yamamoto (figure 42, 43, 44). In questo disegno Maruo sembra scomporre il corpo del tenente Sunaga, circondandolo dei suoi arti e altri pezzi del suo corpo persi in guerra, con la testa avvolta da una specie di aureola (figura 58) che subito riporta alla mente le illustrazione del suo collega, è probabile quindi che sia un aperto omaggio a Yamamoto.

Tra le influenze non provenienti dall'estero invece quella più evidente è il surrealismo. La fascinazione che Maruo ha per questa corrente artistica la riscontriamo già nelle sue prime opere. Già da *Bara iro no kaibutsu*, infatti, troviamo degli espliciti omaggi in particolare alle opere di Magritte e del suo famoso uomo con la bombetta (figura 59 e 60) che Maruo afferma candidamente di aver copiato<sup>178</sup>.

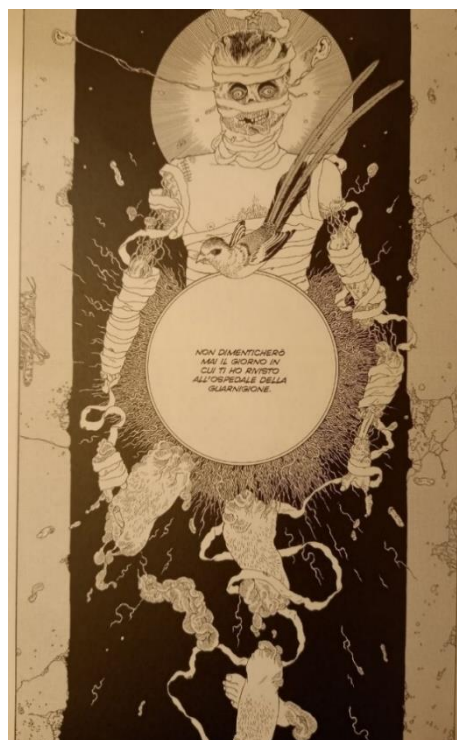


Figura 58 - dettaglio tavola "Il bruco"

<sup>176</sup> Kuniyoshi Project: [http://www.kuniyoshiproject.com/raccoon%20Dogs%20\(R209\).htm](http://www.kuniyoshiproject.com/raccoon%20Dogs%20(R209).htm)

<sup>177</sup> Yoshitoshi's 'Crazy Pictures of Famous Places in Tōkyō' (Tōkyō kaika kyōga meishō ) 1881 in <https://www.yoshitoshi.net/series/crazypictures.html> (02 febbraio 2024)

<sup>178</sup> AnimeClick: SUEHIRO MARUO - tutti gli incontri ..., sito citato

Come abbiamo visto in “Midori” con le illusioni di Masamitsu e ne “il Bruco” con gli incubi di Tokiko, quando veniamo catapultati in una dimensione surreale il senso di inquietudine accresce. L’ero *guro* e il surrealismo condividono infatti questa caratteristica, ovvero quella di incuriosire e attirare lo spettatore nonostante generino disagio e spesso incutano timore<sup>179</sup>. *Maruo* sfrutta sapientemente questo aspetto per creare un atmosfera ancora più perturbante e straniare chi osserva, che rimane catturato dalle immagini di questo artista. Anche nel fumetto *Maruo* mantiene per quanto possibile il realismo che abbiamo visto anche nelle sue illustrazioni. Per esempio, i suoi personaggi sono dotati di proporzioni reali e sono ben dettagliati. Questo è quantomai necessario nelle illustrazioni di tipo horror, soprattutto se in opere dedicate ad un pubblico adulto, poiché se i personaggi risultassero troppo cartooneschi si rischierebbe di sfociare in un risultato troppo umoristico, come per esempio nel caso di Saeki. Ma il mondo è un posto crudele e poco accogliente che porta i suoi abitanti ai limiti dell’etica e della morale. Per *Maruo* il sesso e la morte sembrano essere i punti focali della vita umana. I perni su cui ruota tutto il resto e quindi anche la trasgressione. Con i prossimi autori verranno affrontati ancora nuovi limiti da superare, cioè quelli imposti del corpo stesso e dalla natura.



Figura 59 – Maruo Suehiro, Dettaglio di due tavole da *Bara iro no kaibutsu*, 1982



Figura 60 - René Magritte, *Il Maestro*, 1954

<sup>179</sup> C. BERTHERAT, *op.cit.*, p. 46

## 3.2 Body Horror

*Body horror. Not dead bodies. Your own body. And something is going very wrong. Inside. Your body is betraying you, and since it's your own body, you can't even run away*

(G. Stuart, "The mammoth book of body horror", p.1)<sup>180</sup>

I prossimi autori, anche se non direttamente influenzati da quelli del capitolo precedente, dovranno fare i conti con gli standard fissati da loro. Il body horror, infatti, si sviluppa in questi autori a partire dalla necessità di trasgredire nuovi limiti, gli artisti precedenti hanno trasgredito soprattutto i tabù sociali e hanno fatto alzare la soglia di ciò che è trasgressivo in quella determinata area<sup>181</sup>. Ito e Kago invece saranno i maestri che trasgrediranno i confini fisici del corpo. Sostanzialmente allo spettatore contemporaneo non basta più la violenza, la perversione o la crudeltà umana, e non basta neanche la presenza dei mostri o spiriti, a cui comunque il pubblico giapponese è abituato per la sua cultura degli *yokai*, per uscire dalla zona di comfort e entrare in quella del disagio e poi infine della paura. Maruo in Midori, e Yamamoto in particolare con le sue chimere già avevano iniziato a spianare la strada al body horror, ma Ito e Kago ne fanno il loro marchio di fabbrica e portano questa espedita dell'horror oltre i confini dell'umano. Per questo negli artisti che andremo a veder ora è un tema così presente e un mezzo centrale per far scaturire il senso di horror che non è il risultato diretto della violenza, non ha a che fare con il sangue o corpi smembrati, ma riguarda le caratteristiche stesse del corpo, che può quindi apparire spesso mutato, ibrido, malato o più in generale corrotto. È un senso di disagio attorno al corpo che proviene da uno stato più che da un'azione, poiché la sua forza orrorifica risiede nel fatto di andare contro quella che è considerata la normalità in termini di anatomia e biologia.<sup>182</sup>

---

<sup>180</sup> Introduzione di G. STUART, in Paul KANE, Marie O'REGAN, *The mammoth book of body horror*, London, Robinson, 2012

<sup>181</sup> Xavier Aldana REYES, *Body Gothic: Corporeal Transgression in Contemporary Literature and Horror Film*. 1st ed. University of Wales Press, 2014, pp. 11-15

<sup>182</sup> Ronald Allan LOPEZ CRUZ, *Mutations and Metamorphoses: Body Horror is Biological Horror*, articolo presente in "Journal of Popular Film and Television", dicembre 2012, p.161 DOI: 10.1080/01956051.2012.654521

### 3.2.1 Junji Ito e il paranormale

Junji Ito nasce nel 1963 a Sakashita, attuale Nakatsukagawa, e fin da piccolo è evidente la sua passione per i *manga* e inizia a disegnare i suoi fumetti horror già alle elementari. All'università per diventare dentista, lavoro che proseguirà parallelamente a quello di *mangaka* fino al 1990, quando inizia a dedicarsi esclusivamente al disegno<sup>183</sup>. Nel 1986 con il suo maga *Tomie* riceve la menzione d'onore alla prima edizione del premio Kazuo Umezu<sup>184</sup> e questo segna il suo debutto ufficiale nel mondo dei *manga*. Nel 1999 c'è la prima trasposizione cinematografica del suo fumetto di debutto e da quel momento, quasi ogni anno, le opere di Ito sono scelte per numerosi adattamenti audiovisivi, diventando film e serie tv<sup>185</sup>. Oltre a essere diventato famosissimo in patria è forse uno dei più apprezzati disegnatori di manga horror al di fuori del Giappone, le sue opere sono state tradotte in ben 12 lingue ed è stato spesso invitato a festival internazionali, come quello di Angouleme nel 2015.<sup>186</sup> La sua popolarità si evince anche dalla presenza di un intero sito web creato dai fan chiamato "Junji Ito wiki" in lingua inglese, dove sono raccolte informazioni in forma enciclopedica di tutti i suoi personaggi e le sue opere<sup>187</sup>. Il numero delle pubblicazioni di Ito non è così elevato come ci si potrebbe aspettare da un mangaka dalla carriera trentennale<sup>188</sup>, ma ogni sua tavola è disegnata ricercando un'alta qualità dei disegni, che conservano sempre una certa raffinatezza, sicuramente in fatto di estetica non è da meno del suo collega Maruo. Anche Ito, infatti, ama disegnare personaggi di bell'aspetto, sia per l'interesse che scaturisce dalla presenza dei due estremi: il bello e il mostruoso; sia per rispondere al gusto dei suoi lettori<sup>189</sup>.

---

<sup>183</sup> J. ITO, *Junji Ito studies – Dai profondi abissi dell'orrore*, Star comics, Bosco, 2023, p. 12

<sup>184</sup> Fumettista giapponese nato nel 1936 e pioniere del manga horror

<sup>185</sup> MIYAMOTO, Noriaki 宮本法明, 宮本法明, *J-horā ni okeru Ito Junji manga no adaputeshon chōkaku media no kanten kara J ホラーにおける伊藤潤二マンガのアダプテーション——聴覚メディアの観点から*, (*Adattamento del manga di Junji Ito nel J-horror - dalla prospettiva dei media uditivi*), 京都大学大学院人間・環境学研究科映画メディア合同研究室, 左岸: 京都大学映画メディア研究, vol.1, pp. 23-39, 2021. p. 24-25

<sup>186</sup> J. ITO, 2023, *op. cit.*, p. 169

<sup>187</sup> Junji Ito Wiki in <https://junjiitomanga.fandom.com/> (05 febbraio 2024)

<sup>188</sup> J. ITO, *Junji Ito studies ...2023*, p. 193

<sup>189</sup> *Ivi*, p.21

Il suo fumetto d'esordio *Tomie* parte proprio da questa coppia di opposti, un'apparente bellezza che svela poi la sua vera natura orrificica. Qui la protagonista, da cui prende il nome il *manga*, è un mostro di origine ignota che si presenta però esternamente come una bellissima ragazza del liceo. Questa creatura ha incredibili capacità rigenerative e può ritornare alla sua forma originale ricostruendosi completamente anche partendo dal più piccolo frammento di sé stessa. Per esempio, nel primo racconto che la vede protagonista viene uccisa accidentalmente dal suo ragazzo, geloso perché sospettava che lei e il professore avessero una storia. Per evitare ripercussioni il suo ragazzo e i suoi compagni di classe fanno Tomie in pezzi e se ne sbarazzano, ma nell'ultima scena si vede



Figura 61 – Ito Junji, Tomie rinasce da un suo frammento, dettaglio tavola di "Tomie"

Tomie che rinasce da un pezzo del suo corpo che era stato gettato in mare (figura 61). A parte questo non sappiamo molto sulla sua storia o sulla sua vera identità, sappiamo solo che in ogni storia in cui appare semina il caos ovunque passi sfruttando la sua bellezza per adescare esseri umani di sesso maschile, che finiscono però quasi sempre per ucciderla, come spinti da un istinto irrefrenabile e dando vita così a nuove Tomie di volta in volta. Insomma, è una *femme fatal* crudele e senza cuore e gli uomini sono le sue vittime predilette, ma bullizza anche le donne occasionalmente, soprattutto se hanno a che fare con un uomo che lei

vuole conquistare. Nell'capitolo intitolato "il mignolo", dove Tomie rinasce appunto dal mignolo di una Tomie precedente, dopo aver fatto confessare a un uomo che si era innamorato di lei dice: "*finalmente anche tu sei diventato un uomo che vale la pena deridere / ah, che spasso*", dopodiché si allontana lasciandolo l'uomo deluso e morente. In queste brevi battute probabilmente si trova quello che il principale scopo di Tomie, far soffrire gli uomini, come fosse una specie di hobby, facendoli innamorare sfruttando la sua bellezza per soddisfare la sua vanità e poi spezzandogli il cuore o comandarli a bacchetta finché le fa comodo, sono dei veri e propri giocattoli per lei. La vanità è un tema centrale di questo *manga*, in "*Fotografie*", per esempio, Tomie dà ordine a due suoi ammiratori di uccidere una ragazza che le aveva fatto delle fotografie di nascosto

dove sembrava un mostro, come se la foto avesse catturato la sua vera natura demoniaca, la sua anima mostruosa. Un'altra caratteristica di Tomie è che nonostante sia pura malvagità non ama sporcarsi le mani e raramente, ma preferisce ordinare al altri di uccidere per, oppure li porta allo sfinimento finché non muoiono di cause naturali anche se non si fa problemi a uccidere i suoi cloni, soprattutto se brutti per una fallita rigenerazione<sup>190</sup> (figura 62).

Nonostante ogni sua vittima ci provi, non viene mai trovato un modo definitivo per sconfiggerla. Sembra essere un entità destinata a vagare per il mondo e a seminare il caos per l'eternità. Da Tomie possiamo già vedere alcune caratteristiche generali del mondo horror di Ito. Il primo riguarda l'origine del terrore; se fino ad adesso erano stati trattati principalmente i temi della violenza, del sesso e in generale della trasgressione dei tabù sociali, in Ito l'angoscia scaturisce da metamorfosi e mutazioni, malattie e contagi, maledizioni e fenomeni del tutto inspiegabili e inarrestabili. Inoltre, il sesso è poco presente nelle sue storie, l'amore al contrario, sia romantico che non, è una costante e si presenta spesso come la forza trainante che motiva le azioni di molti personaggi e spesso compaiono nelle sue storie coppie di innamorati. In secondo luogo, la (non) risoluzione delle storie, caratterizzate da un finale che non scioglie mai completamente la tensione. Di solito, infatti, i mostri non vengono sconfitti o le maledizioni sciolte, nulla viene annientato in maniera definitiva e non sempre è chiaro perché i personaggi vengano presi di mira da questi fenomeni<sup>191</sup>. A volte gli avvenimenti paranormali sono arrestati momentaneamente, ma ancor più spesso il finale è brusco e lascia aperta la storia senza che si sia stata una vera soluzione, lasciando un senso di inquietudine permanente nel lettore.



Figura 63 - dettaglio tavola "Tomie", Ito, 2011

<sup>190</sup> J.ITO, *Tomie*, [富江], trad. di Silvia Ricci, j-pop, edizioni BD, Milano, 2017

<sup>191</sup> J. ITO, *Junji Ito studies ...*, *op.cit.* p.21



Figura 63 – Ito Junji, Dettaglio tavola *Kyofu no Juso* "Strati di terrore", 2017

Un esempio di questo finale lo troviamo in "strati di terrore"<sup>192</sup>, dove dopo un incidente in macchina, all'ospedale scoprono che una ragazza, alla 'apparenza del tutto normale, ha una caratteristica alquanto insolita, ovvero è formata da strati, uno per ogni anno. Sotto la sua pelle quindi non ci sono organi ma le versioni più giovani di lei. Sicuramente è stata colpita da una maledizione quando era bambina, poiché il padre archeologo aveva scoperto una tomba maledetta. La madre una notte, volendo rivedere sua figlia bambina prova a togliere gli strati uno dopo l'altro, scoprendo il corpo della bambina mostruosamente deformato dalla maledizione (figura 63). La madre stessa si convince di essere fatta a strati e prova a togliersi la faccia, ma non c'è nessuno strato e finisce per sempre sfigurata. La sorella maggiore rimarrà l'unica persona normale, costretta a prendersi cura della madre e della mostruosa sorella ormai perpetuamente imprigionata nello stato infantile.

Se qui la maledizione non era contagiosa o pericolosa per altri, in *Uzumaki*, una delle più celebri opere dell'artista, ci troviamo di fronte a un fenomeno di mutazione contagiosa e altamente pericolosa. In questo racconto a scatenare il panico fra gli umani sono delle entità spiraliformi non meglio identificate e di origine sconosciuta che si sono impadronite di una normale cittadina vicino al mare, Kurouzo, e di suoi abitanti. Le spirali non solo si manifestano spesso nell'ambiente, per esempio facendo prendere alle nuvole o al fumo una forma di vortice, ma anche nel corpo umano, che finisce per esserne irrimediabilmente mutato e consumato (figura 64).

---

<sup>192</sup> Ivi, p. 72

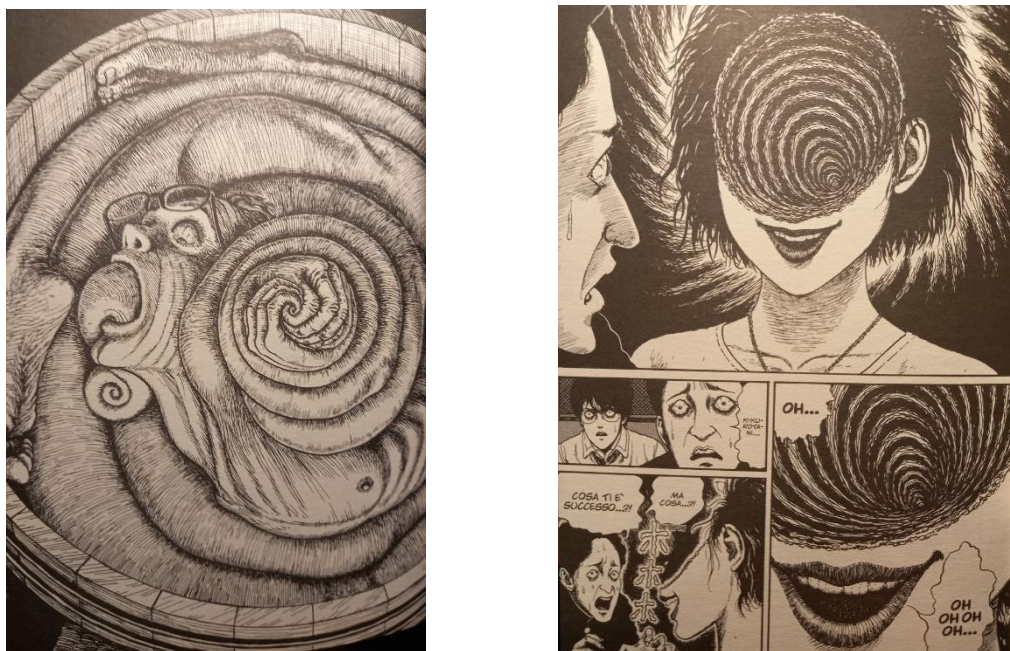


Figura 64 – Ito Junji, *Corpi mutati dalle spirali*, dettagli tavole di "Uzumaki", 2010, ed. italiana 2018

I due protagonisti, Kirie e Shuichi, due fidanzati che vivono in questa città, con il passare degli tempo finiscono per perdere tutti i loro genitori e molte persone attorno a loro<sup>193</sup>, finché non toccherà anche alla coppia la stessa sorte<sup>194</sup>. Anche qui il mistero rimane aperto fino alla fine, ma soprattutto il paranormale vince sull'essere umano, che rimane impotente e sconfitto. In questa opera di Ito troviamo tanti elementi classici del body horror<sup>195</sup>, vediamo corpi attorcigliati e modificati fino all'inverosimile, mutamenti che scaturiscono dall'interno e non possono essere controllati o evitati dal possessore del corpo colpito dalla sindrome delle spirali. Inoltre, ci sono dei casi di metamorfosi che hanno sempre come tema le spirali e che danno vita a degli esseri ibridi, come per esempio il ragazzo-chiocciola, raccapricciante seppur innocuo (figura 65)

<sup>193</sup> J.ITO, *Uzumaki - Spirale*, vol.1, [うずまき], Trad di Ernesto Cellie e Chieko Toba, Star Comics, Bosco, 2018

<sup>194</sup> Uzumaki Manga Online in <https://uzumaki-manga.online/> (05 febbraio 2024)

<sup>195</sup> LOPEZ CRUZ, *op.cit.*, p. 165



L'ibridazione è un modo molto comune di creare i mostri dell'horror<sup>196</sup>, una creatura che unisce in sé due categorie che dovrebbero rimanere separate, crea per sua natura un grande disagio in chi guarda. Non c'è nemmeno bisogno che questo sia effettivamente crudele o aggressivo, il solo fatto che esista è una minaccia allo *status quo* della natura.

Un altro esempio di mostro ibrido tra i più terrificanti creati da Ito compare ne "il mistero della casa degli orrori"<sup>197</sup> dove troviamo il personaggio di Binzo (figura 66), nato dall'unione di un essere umano e un demone.

Binzo, come sua madre, ama mangiare carne umana. Il padre è l'umano Shoichi, conosciuto soprattutto nella sua versione infantile, ovvero quella dell'inquietante e tetro



Figura 66- Ito Junji, Dettaglio tavola "Il mistero della casa degli orrori"

studente delle elementari ossessionato dai chiodi e dal voodoo, che si diverte a spaventare le persone che lo circondano, ma spesso i suoi piani falliscono, dando vita a delle scene piuttosto comiche<sup>198</sup>. La madre invece è Fuchi, un orripilante mostro dalle sembianze vagamente femminili che lavora come modella di alta moda e si nutre di carne umana.

Un altro tema trattato dall'artista per angosciare i suoi lettori è quello dell'alter ego, in parte toccato già da Tomie, ma che è meglio esplicitato in "Palloncini appesi". In questa storia una giovane idol è stata trovata



Figura 65 – Ito Junji, ragazzo chiocciola, dettaglio tavola "Uzumaki - Spirali vol.1"

<sup>196</sup> N. CARROLL, *op.cit.*, p.43

<sup>197</sup> J. ITO, *Ruggito e altre storie*, [Ito Junji Kessakushu vol.11], Traduzione di Silvia Ricci, J-pop, edizioni BD, Milano, 2021

<sup>198</sup> *Ivi*, vedi anche J. ITO, *Junji Ito studies ...*, *op.cit.* p.197

impiccata, forse suicida, e da quel momento iniziano a verificarsi strani eventi, un gruppo di persone sostiene anche di aver visto volare in cielo un enorme pallone aerostatico raffigurante la testa della giovane idol. Quella che però viene presa come un isteria di massa dai media ben presto si rivela essere un fenomeno reale, e innumerevoli palloncini dai volti umani iniziano a essere avvistati in cielo. I palloncini, da cui pende sempre un cappio, sono dotati di volontà danno la caccia al loro corrispettivo umano con incredibile astuzia. Se si prova a bucarli, anche la testa dell'alter ego umano scoppia come un palloncino. Uscire di casa è un vero e proprio suicidio e scampargli è impossibile. Anche qui la storia si chiude bruscamente, senza un vero e proprio finale e senza una spiegazione, ma soprattutto al lettore non viene dato nessun buon motivo per dubitare che tutti i personaggi vengano infine uccisi. Questa storia si basa su un'idea semplice, ma va a toccare delle paure umane molto profonde, e in un certo senso simboleggia la paura di sé stessi; una minaccia che viene dall'interno a volte è la più difficile da sconfiggere<sup>199</sup>.

Ito è quindi un autore puramente horror, un horror che trae la sua forza dagli avvenimenti paranormali e mostri agghiaccianti. Non essendo un artista di genere *ero guro*, e facendo quindi rimanere la sessualità molto marginale Ito ha potuto pubblicare le sue opere anche in testate manga più mainstream, arrivando quindi a un pubblico più ampio. Kago e Maruo invece per la natura dei loro contenuti non possono che affidarsi a un ambiente più *undeground*<sup>200</sup>; è anche per questo che Ito è quello anche più famoso a livello internazionale. Le sue tecniche narrative sono infatti molto diverse da quelle viste finora. Con gli artisti *ero guro* sembra di essere catapultati in mondi onirici e assurdi, i personaggi non sono stupiti delle cose assurde che accadono. Anche in Yamamoto sembra di essere in una versione oscura e senza sentimenti del mondo umano. In Maruo il male pervade il mondo, tutto e tutti, tanto che spesso la relazione vittima/carnefice è ambigua. Junji Ito da questo punto di vista è più lineare, sono mondi normali, fatti di personaggi in cui è facile immedesimarsi, e la normalità viene turbata da qualcosa di anomalo a cui non si riesce a dare spiegazione, la cui origine è oscura, ma soprattutto

---

<sup>199</sup> J. ITO, *Junji Ito studies ...*, op.cit. p.28

<sup>200</sup> April GOEHRKE, *Ero ka? Guro nanoka? Erotic Grotesque Nonsense and Escalation in Mass Culture*, Tesi di dottorato, dip. East Asian Studies, New York University, 2018, p.5

per cui non c'è soluzione. Ito è un maestro nel creare sempre nuovi fenomeni paranormali e originali creature mostruose, creando angoscia e suspense attraverso una tecnica narrativa comune nell'horror che non rispetta la struttura della trama classica

### 3.2.2 Shintaro Kago

Shintaro Kago nasce a Tokyo nel 1969 e fuori dalla madre patria il suo stile viene chiamato "*fashionable paranoia*"<sup>201</sup> o anche "*ironic guro*"<sup>202</sup>. Il suo debutto ufficiale risale al 1988, ma è non prima del 1999 che l'artista inizia a diventare davvero conosciuto<sup>203</sup>. Una delle prime cose che si notano leggendo i fumetti di Kago, infatti, è proprio il modo leggero e ironico con cui sceglie di trattare anche temi solitamente forti come la morte e la violenza, deprivandoli completamente della loro drammaticità attraverso il *nansensu*, in maniera del tutto simile alle irriverenti immagini di Saeki. Con questo autore per ora l'ero guro tocca l'apice del suo *nonsensu*. A riguardo dice di essere da sempre stato affascinato al surrealismo, in particolare Dalì, dato che sua madre aveva dei suoi quadri che lui ha quindi avuto modo di osservare fin da bambino. Come nel surrealismo ci sono e convivono elementi reali ed elementi fantastici, così nelle sue storie succede una cosa simile<sup>204</sup>. Secondo il maestro è proprio grazie alle visibili influenze di questa corrente che il suo lavoro è riuscito ad arrivare anche al pubblico europeo, che gli sembra particolarmente incline ad apprezzare le sue opere, proprio perché in un certo senso era già stato abituato per motivi storici<sup>205</sup>. Tra le sue influenze occidentali troviamo anche Escher, artista molto apprezzato dall'autore, anche se Kago dice di non essersi mai ispirato a lui per le sue creazioni,<sup>206</sup> e che non può non venire in

---

<sup>201</sup> Shintaro KAGO, *Le dodici sorelle del castello senza fine*, trad. P. LA MARCA, Hollow press, 2023

<sup>202</sup> Shintaro KAGO, Kagopedia, [かすとろ式], trad. F. NICODEMO, Hikari Edizioni, 2018

<sup>203</sup> RETROFUTURISTA: Shintaro Kago's Surrealistic Fashionable Paranoia, Interview Dominique Musorrafiti, 2020 in <https://retrofuturista.com/shintaro-kago-interview/> (07 febbraio 2024)

<sup>204</sup> Shintaro Kago + Werther Dell'Edera | ARF! Festival 2023 in <https://www.youtube.com/watch?v=zUziAycWquA> (07 febbraio 2024)

<sup>205</sup> *lvi*

<sup>206</sup> Intervista Lucca comics 2017 - Le teste volanti di Shintaro Kago in <https://www.youtube.com/watch?v=jxd8JoXfehE&t=171s> (07 febbraio 2024)

mente quando si leggono alcune opere di questo maestro come, per esempio, “La genesi del popolo” caratterizzate da un susseguirsi di paradossi geometrici e spaziali.

Il tabù rimane un tema centrale della sue opere e la finalità dei suoi fumetti non è tanto spaventare quanto il far ridere e sorprendere; humor nero più che horror. Non vuole mandare messaggi profondi, ma semplicemente scioccare e sorprendere quanto più possibile i suoi lettori facendoli entrare negli assurdi scenari che è in grado di generare la sua mente. Afferma che il miglior complimento che gli si possa fare è quello di essere stupiti e chiedergli come gli siano mai venute in mente cose del genere<sup>207</sup>. Nonostante questo, comunque le sue opere sono costellate di elementi horror, che, per quanto vengano disinnescati dal nonsense portandoli a essere più bizzarri che paurosi, riescono quantomeno a lasciare un senso di inquietudine e disorientamento, e spesso anche profondo disgusto.



Figura 67 - Kago Shintaro, Copertina di 'Fraction', Kago,



Figura 68 - Kago Shintaro, Autoritratto di spalle mentre parla con la sua editrice, Dettaglio tavola di 'Fraction'

<sup>207</sup> Huck: THE WONDERFULLY WEIRD WORLD OF SHINTARO KAGO, MANGA OUTSIDER, 2019 in <https://www.huckmag.com/article/manga-artist-interview-shintaro-kago> (07 febbraio 2024)

Il *manga* di Kago che più si avvicina alle sensazioni lasciate da un horror classico, anche se “classico” è sempre l’aggettivo meno indicato per descrivere le opere di questo artista, è *Fraction* (フラクション), originariamente pubblicato nel 2009 (figura 67). Di solito questo *mangaka* predilige storie brevi, ma questo è lungo racconto giallo, dove la narrazione di efferati crimini si alterna a dei colloqui di Kago, che quindi diventa un personaggio del suo stesso *manga* (figura 68), con la sua editrice per discutere di un nuovo fumetto a tema giallo. Oltre alla sua editrice, Kago è come se stesse parlando anche al lettore, dato che nel colloquio va a descrivere le tecniche di manipolazione narrativa che poi userà in questo stesso racconto, svelandole solo più avanti<sup>208</sup>. Il personaggio di Kago nel *manga*, inoltre, si lamenta del fatto che non vuole più fare fumetti *ero guro* ed è ora di passare a un genere nuovo, anche perché la nicchia di fan *ero guro* è troppo ristretta. Questo discorso è molto ironico, sia perché tratta l’*ero guro* e il giallo come generi che non hanno nulla in comune, cosa storicamente inaccurata e di cui sicuramente il Kago reale è invece a conoscenza, dato che sappiamo essere un fan di Edogawa Ranpo<sup>209</sup>, sia perché l’opera stessa è effettivamente un’opera che si può benissimo considerare come rientrante nel genere *ero guro* sia per temi che per estetica<sup>210</sup>, come la rappresentazione esplicita di morti estremamente cruente, con particolare attenzione alle interiora che fuoriescono dai corpi, in questo caso sempre tagliati a metà (figura 69).



Figura 69 – Kago Shintaro, Dettaglio tavola "Fraction"

Si scopre infatti che il serial killer taglia le sue vittime all’altezza della vita per poi attaccarle tra loro creando un mostro bi-torso, categoria di cui lo stesso assassino fa parte dato che al posto delle gambe ha il torso di suo fratello. Lo

<sup>208</sup> Shintaro Kago, *Fraction*, ed. Francese, IMHO, 2015 in [https://mangakakalot.com/chapter/fraction/chapter\\_1](https://mangakakalot.com/chapter/fraction/chapter_1) (07 febbraio 2024)

<sup>209</sup> *Fraction* Vol.1 Chapter 1.2: Intervista con Shintaro Kago & Ryuichi Kasumi: [https://mangakakalot.com/chapter/fraction/chapter\\_1.2](https://mangakakalot.com/chapter/fraction/chapter_1.2) (07 febbraio 2024)

<sup>210</sup> A. GOHERKE, *op.cit.*, pp. 88-89

scopo dell'assassino, infatti, era di far diventare tutto il mondo come lui (figura 70). Anche la grottesca immagine degli uomini bi-torso per la sua assurdità rientra sicuramente nel genere *ero guro* ma è anche un ottimo esempio di body horror che riesce a scioccare lo spettatore per il solo fatto di essere stato concepito, al di là delle azioni che poi verranno compiute da questi corpi che trascendono le leggi della natura e sembrano ignorare il fatto che neanche con le tecnologie mediche più moderne potrebbero effettivamente sopravvivere. Questo si può dire è l'unico elemento fantasioso della storia, che per il resto potrebbe rientrare nei confini della realtà, per quanto macabra.



Figura 70 – Kago Shintaro, dettaglio tavola "Fraction"

Un altro classico elemento dell'horror, in particolare del body horror, è quello legato al tema delle creature ibride, in particolare è molto frequente l'unione di uomo e animale.

Per esempio, nel breve racconto "Vite precedenti" troviamo una bambina posseduta da un serpente, a causa di un cattivo karma verso i serpenti accumulato dai suoi antenati. Ma in Kago troviamo anche fusioni tra uomini e oggetti, è il caso di "Le Dodici Sorelle Del Castello Senza Fine" pubblicato nel



Figura 71- Kago Shintaro, Dettaglio tavola "Le dodici sorelle del castello senza fine", ed.italiana , 2023

2023, dove troviamo dei personaggi che hanno al posto degli organi interni dei castelli. La storia infatti si svolge in un mondo diverso dal nostro, ma che somiglia al Giappone nel periodo Tokugawa, dove tutti quanti vivono in altissimi castelli che si moltiplicano biforcandosi nel momento in cui si generino due possibilità, dando vita ad un processo infinito di ramificazione che arriva perfino a modificare le leggi della fisica permettendo ai castelli di materializzarsi in posti completamente diversi, ed è così che alcuni castelli finiscono per materializzarsi all'interno di persone, e viceversa gli organi delle persone vengono scambiati con gli interni di alcuni castelli (figura 71). Una delle persone colpite da questo fenomeno è proprio una delle dodici sorelle, figlie del capo del castello di Okayama, dal cui ventre iniziano a uscire inaspettatamente vari castelli dopo aver commesso *seppuku*<sup>211</sup> in un gesto sostegno verso le sue sorelle, immolate inutilmente per la guerra. Alcune delle sorelle, infatti, avevano donato il proprio corpo ai signori dei castelli vicini per scongiurare una guerra, ma erano state tutte uccise o torturate per soddisfare le più disgustose fantasie e ossessioni. Una delle

più disturbanti vede una delle sorelle torturata tramite l'inserimento di vermi sottocutanei (figura 72), e anche se la bilancia pende più verso il grottesco e il nonsense



Figura 72 – Kago Shintrao, tortura di una delle dodici sorelle, dettaglio tavola "Le dodici sorelle del castello senza fine", ed. italiana, 2023

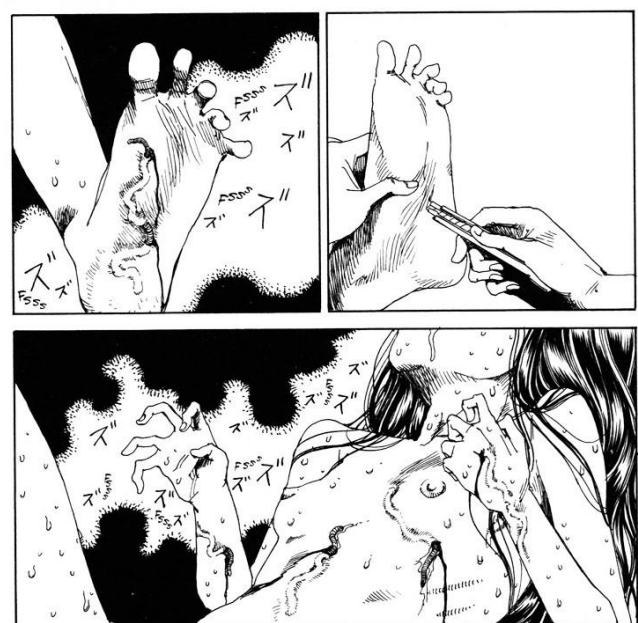


Figura 73 – Kago Shintaro, Un altro esempio di horror legato ai vermi, dettaglio tavola "irritazione", racconto contenuto in 'Fraction', 2009

<sup>211</sup> Il rituale di suicidio tramite taglio del ventre compiuto anticamente da chi apparteneva alla classe dei samurai.

per quanto riguarda questo fumetto, strappando un sorriso nel vedere le improbabili torture e le ancor più improbabili motivazioni dietro ad esse, alcune scene come questa, che fanno leva su degli istinti primordiali dell'uomo, come l'avversione per i vermi e la decomposizione, non possono che suscitare un grande disagio in chi le guarda (figura 73).

Kago non si serve solo del *nonsensu* per addolcire l'horror consentendo alle sue storie di diventare più comiche, ma anche dello stile di disegno. Infatti, più il fumetto mira al nonsense più Kago realizzerà disegni semplici e meno realistici, a volte addirittura pop<sup>212</sup>. Al contrario più voglia far risaltare l'elemento horror più i disegni diventano realistici e dettagliati. Se mettiamo a confronto lo stile di "Fraction" con quello de "Le dodici sorelle del castello senza fine" si nota subito una grande diversità di stile, e allo stesso tempo sappiamo che è una scelta consapevole dato che in "Fraction" aveva dimostrato di eccellere anche nel disegno più realistico. Le espressioni e le reazioni dei vari personaggi



Figura 74 – Kago, Shintaro, Dettaglio tavola di 'Anamorphosis', Kago, 2010

anche possono contribuire a smorzare o rafforzare il senso di orrore e anche qui è utile fare il paragone tra un'espressione di terrore di una delle sorelle e una invece che appartiene a un personaggio del manga "Anamorphosis", pubblicato per la prima volta nel 2010, dal contenuto molto più vicino all'horror splatter, che vuole quindi scioccare lo spettatore con

la violenza, per capire quanta differenza faccia il realismo (figura 74).

Gi solamente dall'analisi di poche opere si comprende bene quanto Kago conosca a fondo il medium del fumetto, tanto da potersi permettere di trasgredire dalle sue

<sup>212</sup> Intervista Lucca comics 2017..., *op. cit.*, vedi anche e intervista Lucca 2018: <https://www.youtube.com/watch?v=t4CWENS0Vtg> (07 febbraio 2024)



canoniche regole e quanto con abile maestria gestisca i vari elementi grafici per cambiare l'estetica e l'equilibrio dei vari elementi delle sue opere, andando a calibrare le dosi di *nansensu*, *guro* e horror per ottenere l'effetto desiderato sul lettore. Condivide con Maruo e Saeki l'ossessione per i tabù sociali e soprattutto con quest'ultimo il volersene prendere gioco. Mentre con Ito rappresenta uno dei maggiori esponenti del body horror nei manga a livello internazionale.

## Conclusioni

Nel corso di questi capitoli che spaziano dal 1800 ai giorni nostri è evidente un intensificazione dell'orrore, dove ogni elemento, dal soprannaturale alla violenza, viene portato gradualmente a un livello sempre più estremo. Il tutto parallelamente a uno radicale cambiamento sociale che dall'apertura del Paese, cercando di portarsi a un livello economico, bellico, ma anche di valori simile a quello dell'occidente, ha spostato l'invisibile, ma evidentemente percepibile, linea della morale e dell'accettabilità sociale, tracciando nuove linee tra ciò che è da considerarsi "normale" e accettabile, e cosa di conseguenza non lo è. Nel campo dell'arte visiva presa in considerazione quindi si assiste a quella che sembra una reazione opposta e contraria, a un importante sviluppo del ramo dell'horror che diventa sempre più perverso e senza limiti. Infrangere i tabù diventa il principale l'obiettivo di questi artisti, che traggono la loro forza dallo scardinare, ignorare e aggirare gli ostacoli morali.

Allo stesso tempo l'arte stessa traccia col passare del tempo nuove linee della trasgressione, e anche queste devono venir superate di volta in volta. Questo cercare di superare sempre il passato in termine di trasgressione è in linea con la teoria di Carroll, che individua nella soddisfazione del senso di curiosità verso ciò che è considerato anormale, o comunque fuori dal reame dell'esperienza, il piacere che scaturisce dalla fruizione dell'arte horror, rendendo quindi necessario anche un fattore di novità perché il gioco di attrazione-repulsione funzioni a dovere.

Un altro aspetto di visibile differenza tra i primi artisti osservati e quelli che invece hanno iniziato ad operare negli ultimi cinquant'anni riguarda la specializzazione sempre crescente che ha portato gli artisti a essere votati esclusivamente a un genere. Per Kuniyoshi e Yoshitoshi le opere da prendere in considerazione per questo elaborato erano solo una piccola in confronto all'intera produzione dei maestri, che si cimentavano anche in stampe di attori o beltà che nulla avevano a che fare con le stampe di guerra e di creature soprannaturali alla base della nascita del genere horror in Giappone. Al contrario, gli artisti contemporanei invece sono estremamente specializzati e hanno fatto del genere horror o ero guro il loro marchio di fabbrica. La loro creatività agisce in un

solo e ben specifico ambito. L'unico che si mostra più eclettico sia per stile di disegno che per temi rappresentati è proprio l'ultimo, Shintaro Kago, la cui intera produzione è difficile da inquadrare in un unico genere seppur sia evidente la sua stretta connessione all'ero guro, in particolare a Saeki per quanto riguarda le emozioni che cerca di suscitare nello spettatore.

Quello che accomuna tutti questi sette artisti è stato quello di volersi spingere oltre ai confini stabiliti fino a quel momento in fatto di arte e in fatto di horror, sono tutti in un certo senso pionieri nel loro ambito; il che non significa che non siano stati influenzati dal passato, anzi ne erano ben consapevoli, ma che lo hanno usato come linea di partenza e trampolino per andare oltre, oltre alla morale e alla decenza, e poi più avanti anche oltre al corpo e ai limiti della natura.

## Bibliografia

AA. VV., *Arte Xilografica giapponese dei secoli XVIII-XX*, Centro studi d'arte Estremo – Orientale, Bologna, 1998.

ANGLES, Jeffrey, *Seeking the Strange: "Ryōki" and the Navigation of Normality in Interwar Japan*, Monumenta Nipponica Vol. 63, No. 1, Sophia University, 2008.

BEASLEY, William G., *The Modern History of Japan*, Frederick A. Praeger, New York-London, 1963

BERTHERAT, Camille, *ERO GURO AND MACABRE EROTICISM: Eros, Thanatos and the hybrid body*, Tesi Magistrale per Graduate School of International Culture & Communication Studies Waseda University, 2017

BURKE, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Thomas M'lean, Haymarket, London, 1823.

CAROLI Rosa e GATTI Francesco, *Storia del Giappone*, Laterza, Bari, 2004.

CARROLL, Noël, *The Philosophy of horror or Paradoxes of the Heart*, Routledge, New York & London, 1990.

CHAO, Shun-liang, *The Grotesque Sublime: Play with Terror*, University College London, 2006.

CLARK Timothy et al, *The Dawn of the floating world 1650-1765, Early Ukiyo-e Tresures from the Museum of Fine Arts, Boston*, Royal Academy Books, London, 2002.

FOUCAULT, Michel, *History of sexuality vol.1: An Introduction*, Pantheon Books, New York, 1978.

GERSTLE, C. Andrew, and CLARK, Timothy, *Shunga: Sex and Humor in Japanese Art and Literature*, Japan Review, International Research Centre for Japanese Studies, No. 26, National Institute for the Humanities, 2013.

GOEHRKE, April, *Ero ka? Guro nanoka? Erotic Grotesque Nonsense and Escalation in Mass Culture*, Tesi di dottorato, dip. East Asian Studies, New York University, 2018.

HANAWA, Kazuichi, e MARUO, Suehiro, 江戸昭和競作 無惨絵一英名二十八衆句 /Bloody ukiyoe, Libro-port, Kinseido Publishing, 1988.

- ILLING, Richard, *The art of Japanese prints*, Octopus, London, 1980.
- ITO, Junji, *Tomie*, [富江], trad. di Silvia Ricci, j-pop, edizioni BD, Milano, 2017
- ITO, junji, *Uzumaki - Spirale, vol.1*, [うずまき], Trad. di Ernesto Cellie e Chieko Toba, Star Comics, Bosco, 2018
- ITO, Junji, *Ruggito e altre storie*, [Ito Junji Kessakushu vol.11], Traduzione di Silvia Ricci, J-pop, edizioni BD, Milano, 2021
- ITO, Junji, *Junji Ito studies – Dai profondi abissi dell'orrore*, Star comics, Bosco, 2023.
- KAGO, Shintaro, *Le dodici sorelle del castello senza fine*, trad. Paolo La Marca, Hollow press, 2023.
- KAGO, Shintaro, *Kagopedia*, [かすろ式], trad. F. Nicodemo, Hikari Edizioni, 2018.
- KANE, Paul e O'REGAN, Marie, *The mammoth book of body horror*, Robinson, London, 2012.
- KEYES, Roger, *Courage and Silence: A Study of the Life and Color Woodblock Prints of Tsukioka Yoshitoshi 1839-1892*, Faculty of the Union for Experimenting Colleges and Universities, Cincinnati, 1982.
- KLOMPMAKERS, Inge, *Of brigands and bravery*, Hotei Publishing, Leiden, 2016.
- KOMATSU, Kazuhiko, *Due "leggende della casa solitaria": riguardo alla Stampa della casa solitaria sulla piana di Adachi nell'Ōshū di Kuniyoshi*, Rosa Caroli, Carolina Negri, Bonaventura Ruperti (a cura di), Sguardi sul Giappone, Cafoscarina, Venezia, pp. 15-30 (settembre 2020).
- LA MARCA, Paolo, *Horror Manga: Themes and Stylistics of Japanese Horror Comics*, 13(1), 8, Humanities 2024.
- LLOYD, Fran, *Consuming Bodies - Sex and Contemporary Japanese Art*, Reaktion Books, University of Chicago Press, 2003.
- MARUO, Suehiro, *Midori – La ragazza delle camelie*, [Shojo Tsubaki], trad. di Paolo La Marca, Coconino press, Roma, 2021
- MASON, Penelope, *History of Japanese Art*, 2a ed., New Jersey, Pearson, 2004.
- MATSUI, Midori, in Fran LLOYD, *Consuming Bodies - Sex and Contemporary Japanese Art*, cap. 6, Reaktion Books, University of Chicago Press, 2003.

- McLELLAND, Mark, *Sex, censorship and media regulation in Japan: a historical overview*, Routledge Handbook of Sexuality Studies in East Asia (pp. 402-413). Oxford: Routledge, 2014.
- NAKAMURA, Miri, *Monstrous bodies: the rise of the uncanny in modern Japan*, Cambridge, Mass.: Harvard University East Asia Center, 2015
- OSTERFELD Michelle, *Ambiguous bodies: reading the grotesque in Japanese setsuwa tales*, Stanford University Press, 2009.
- RANPO, Edogawa e MARUO, Suehiro, *The strange tale of Panorama Island*, [Panorama-tō Kitan], ed. Inglese tradotta da Ryan Sands e Kyoko Nitta, Last Gasp of San Francisco, 2013.
- RANPO, Edogawa e MARUO, Suehiro, *Il Bruco*, [Imomushi], trad. ed. italiana di D. Severi e M.G. Vienna ed. italiana, Coconinopress, Roma, 2022
- REIDER, Noriko T., *The Emergence of "Kaidan-shū" The Collection of Tales of the Strange and Mysterious in the Edo Period*, Asian Folklore Studies, Vol. 60, No. 1, 2001.
- REIDER, Noriko.T., "Tsuchigumo sōshi The Emergence of a Shape-Shifting Killer Female Spider", Nanzan Institute for Religion and Culture, Asian Ethnology, Vol. 72, 1 (55–83), 2013.
- REYES, Xavier Aldana, *Body Gothic: Corporeal Transgression in Contemporary Literature and Horror Film*. 1st ed. University of Wales Press, 2014.
- LOPEZ CRUZ, Ronald Allan, *Mutations and Metamorphoses: Body Horror is Biological Horror*, Journal of Popular Film and Television", dicembre 2012. DOI: 10.1080/01956051.2012.654521
- ROBINSON, Basil William, *Kuniyoshi – The Warrior Prints*, Phaidon, Oxford, 1982.
- RUPERTI, Laura, *Eros e Thanatos - L'unione di morte ed erotismo nell'arte giapponese come tramite tra passato e modernità*, Tesi di Corso Laurea Magistrale in Lingue e civiltà dell'Asia e dell'Africa mediterranea presso Università Ca' Foscari, 2017/2018.
- SCHAAP, Robert, *Heroes and Ghosts: Japanese Prints by Kuniyoshi 1797-1861*, Hotei Publishing, 1° edizione, Leiden, 1998.
- SEGI, Shinichi, *Yoshitoshi – The splendid decadent*, Trad. di Alfred Birnbaum, Kodansha International, New York, 1985.
- SILVERBERG, Miriam, *Erotic grotesque nonsense: The Mass Culture of Modern Times*, University of California Press, 2006.

STEVENSON, John, *Yoshitoshi's Thirty-six Ghosts*, New York – Tokyo – Hong Kong, Weatherhill/Blue Tiger, 1983.

STEVENSON, John, *Yoshitoshi Cento Aspetti della Luna*, [100 Aspects of the Moon] trad. di F. Brusa, Mondadori Electa, Milano, 2018.

SUZUKI, Sadami, *Eroticism, Grotesquerie, and Nonsense in Taisho Japan: Tanizaki's Response to Modern and Contemporary Culture*, University of Michigan Press, U of M Center for Japanese Studies, 1998.

TSURUTA, Hiromi, e MIYAKASA, Jackie, *The Bubble Economy and Financial Crisis in Japan: Financial Deregulation, Globalization, and Financial Administration*, International Journal of Political Economy, Vol. 29, No. 1, 1999.

VAN DEN ING, Eric, *Beauty and Violence*, Havilland Press, Society For Japanese Art, London, 1992.

STEVENSON, John, *Yoshitoshi's strange tales*, Hotei Publishing, Amsterdam, 2005.

VESCO, Silvia, *L'arte giapponese dalle origini all'età moderna*, Einaudi, 2021.

NAMIGATA, Tsuyoshi 波瀲剛, *Shōwa modan to bunka honyaku: ero guro nansensu no ryōiki* 昭和モダンと文化翻訳: エログロナンセンスの領域 (Modernità showa e traduzione culturale: il regno dell'ero guro nonsense), Kyushu University Institutional Repository, 2009.

MIYAMOTO, Noriaki 宮本法明, *J-horā ni okeru Ito Junji manga no adaputeshon chōkaku media no kanten kara* Jホラーにおける伊藤潤二マンガのアダプテーション—聴覚メディアの観点から, (Adattamento del manga di Junji Ito nel J-horror - dalla prospettiva dei media uditivi), 京都大学大学院人間・環境学研究科映画メディア合同研究室, 左岸: 京都大学映画メディア研究, vol.1, pp. 23-39, 2021.

## Sitografia

Yoshitoshi.net in <https://www.yoshitoshi.net>

Yoshitoshi's 'Courageous Warriors (Yoshitoshi musha burui)' (1883-1886), in <http://www.yoshitoshi.net/series/courageous.html> (20 luglio 2023)

江戸ガイド- ブロマイド、おもちゃ、手ぬぐい、フィギア—アイドルばりのグッズ展開 in [https://edo-g.com/blog/2017/01/kasamori\\_osen.html/2](https://edo-g.com/blog/2017/01/kasamori_osen.html/2) (15 luglio 2023)

Artsy Meet Toshio Saeki, the Master of Japanese Erotica You've Never Heard Of, di C. Jansen, 2017: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-meet-master-japanese-erotica-heard> (18 novembre 2023)

Aka Tako - Toshio Saeki Biography [original French text from front of Toshio Saeki 70 1970 book] : <http://www.akatako.net/lib/toshio-saeki/info/biography> (2 dicembre 2023)

Biography: Peter Kürten - German serial killer Peter Kürten, known as the "Dusseldorf Vampire," murdered at least nine people before surrendering to police in 1931 in <https://www.biography.com/crime/peter-kurten> (21 dicembre 2023)

Juxtapoz Magazine - Toshio Saeki: Rare Works in the UK, 2013 in <https://www.juxtapoz.com/news/news/toshio-saeki-rare-works-in-the-uk/> (3 dicembre 2023)

Honesterotica - Rêve écarlate, Toshio Saeki, 2016 in <https://honesterotica.com/portfolios/3440> (10 dicembre 2023)

Profilo Instagram Maruo Suehiro in <https://www.instagram.com/maruosuehiro/>

Animeclick - SUEHIRO MARUO: TUTTI GLI INCONTRI DEL MAESTRO GIAPPONESE A LUCCA 2019: <https://www.animeclick.it/news/83349-suehiro-maruo-tutti-gli-incontri-del-maestro-giapponese-a-lucca-2019> (20 gennaio 2024)

丸尾くんと花輪くんの血みどろ絵 in <https://ultrabigfight.blog.fc2.com/blog-entry-336.html> (13 dicembre 2023)

Yokai.com – Tatarimokke: <https://yokai.com/tatarimokke/> (21 dicembre 2023)

山本タカトのオフィシャルホームページ (Yamamoto Takato official website) in [www.yamamototakato.com](http://www.yamamototakato.com) (20 dicembre 2023)

Miss Memento Mori - Intervista con Megumi Sakai pubblicata su AMAZING ART BY TAKATO YAMAMOTO, 2014: <https://missmementomori.wordpress.com/tag/takato-yamamoto/> (20 dicembre 2023)

Masterworks - *Exploring the World of Takato Yamamoto, 2022*: <https://insights.masterworks.com/art/exploring-the-world-of-takato-yamamoto/> (22 dicembre 2023)

SUBCULTUREAT - 丸尾末広「リボンの騎士」, 2016: <https://www.subculture.at/ribon/> (27 gennaio 2024)

Subculture - 丸尾末広「薔薇色ノ怪物」 in <https://www.subculture.at/2016/12/19/%E4%B8%B8%E5%B0%BE%E6%9C%AB%E5%B>



A%83-%E8%96%94%E8%96%87%E8%89%B2%E3%83%8E%E6%80%AA%E7%89%A9/  
(27 gennaio 2024)

Coconino Press – Midori la ragazza delle camelie in  
<https://www.coconinopress.it/prodotto/midori-la-ragazza-delle-camelie> (01 febbraio 2024)

少女椿映画 in [https://www.vap.co.jp/s\\_tsubaki/#](https://www.vap.co.jp/s_tsubaki/#) (01 febbraio 2024)

Midori The Camellia Girl (Shojo Tsubaki) 2016 Japanese Film Trailer in  
<https://www.youtube.com/watch?v=AKEU984WTTw&t=136s> (01 febbraio 2024)

Honcierge: 漫画『少女椿』の魅力をネタバレ考察！グロくて悲惨なのに、どこか美しい？, 2021 in [https://honcierge.jp/articles/shelf\\_story/6027\\_](https://honcierge.jp/articles/shelf_story/6027_) (01 febbraio 2024)

Interview With Hiroshi Harada about Midori/Shôjo tsubaki: Chika gentô gekiga (1992):  
<https://www.youtube.com/watch?v=ztsiheJOSKM> (27 gennaio 2024)

Rob P. Lestinci - Horrormoth: Il film più disturbante della storia (Focus on "Midori"),  
2019: <https://www.horrormoth.com/2019/07/focus-on-midori.html> (27 gennaio 2024)

スタジオジブリ: 作品スタジオジブリの作品: <https://www.ghibli.jp/works> (27  
gennaio 2024)

Kuniyoshi Project in <http://www.kuniyoshiproject.com> (02 febbraio 2024)

Junji Ito Wiki in <https://junjiitomanga.fandom.com/> (05 febbraio 2024)

Uzumaki Manga Online in <https://uzumaki-manga.online/> (05 febbraio 2024)

RETROFUTURISTA: Shintaro Kago's Surrealistic Fashionable Paranoia, Interview  
Dominique Musorrafiti, 2020 in <https://retrofuturista.com/shintaro-kago-interview/>  
(07 febbraio 2024)

Shintaro Kago + Werther Dell'Edera | ARF! Festival 2023 in  
<https://www.youtube.com/watch?v=zUziAycWquA> (07 febbraio 2024)

Intervista Lucca comics 2017 - Le teste volanti di Shintaro Kago in  
<https://www.youtube.com/watch?v=jxd8JoXfehE&t=171s> (07 febbraio 2024)

Huck: THE WONDERFULLY WEIRD WORLD OF SHINTARO KAGO, MANGA OUTSIDER,  
2019 in <https://www.huckmag.com/article/manga-artist-interview-shintaro-kago> (07  
febbraio 2024)

Shintaro Kago, *Fraction*, ed. Francese, IMHO, 2015 in  
[https://mangakakalot.com/chapter/fraction/chapter\\_1](https://mangakakalot.com/chapter/fraction/chapter_1) (07 febbraio 2024)

Intervista al maestro dell'ero guro manga Shintaro Kago in  
<https://www.youtube.com/watch?v=t4CWENS0Vtg> (07 febbraio 2024)

## INDICE IMMAGINI

Figura 1: [http://www.kuniyoshiproject.com/Warrior%20trptychs%201818-1831%20\(T1-T18\).htm](http://www.kuniyoshiproject.com/Warrior%20trptychs%201818-1831%20(T1-T18).htm)

Figura 2: [http://www.kuniyoshiproject.com/Warrior%20trptychs%201818-1831%20\(T1-T18\).htm](http://www.kuniyoshiproject.com/Warrior%20trptychs%201818-1831%20(T1-T18).htm)

Figura 3: [http://www.kuniyoshiproject.com/Warrior%20trptychs%201818-1831%20\(T1-T18\).htm](http://www.kuniyoshiproject.com/Warrior%20trptychs%201818-1831%20(T1-T18).htm)

Figura 4:  
<http://www.kuniyoshiproject.com/Stories%20of%20Remarkable%20Persons%20of%20Loyalty%20and%20High%20Reputation,%20Part%20II.htm>

Figura 5:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Takiyasha\\_the\\_Witch\\_and\\_the\\_Skeleton\\_Spectre#/media/File:Takiyasha\\_the\\_Witch\\_and\\_the\\_Skeleton\\_Spectre.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Takiyasha_the_Witch_and_the_Skeleton_Spectre#/media/File:Takiyasha_the_Witch_and_the_Skeleton_Spectre.jpg)

Figura 6: [https://it.wikipedia.org/wiki/Umib%20C5%8Dzu#/media/File:Kuwana\\_-\\_The\\_sailor\\_Tokuso\\_and\\_the\\_sea\\_monster.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Umib%20C5%8Dzu#/media/File:Kuwana_-_The_sailor_Tokuso_and_the_sea_monster.jpg)

Figura 7:  
<http://www.kuniyoshiproject.com/Modern%20Select%20Dolls,%20Part%20I.htm>

Figura 8:  
<http://www.kuniyoshiproject.com/Modern%20Select%20Dolls,%20Part%20I.html>

Figura 9: <https://ukiyo-e.org/image/mfa/sc144830>

Figura 10:  
<http://www.kuniyoshiproject.com/Stories%20of%20Courageos%20Generals%20of%20the%20Provinces%20of%20Echigo%20and%20Kai.htm>

Figura 11:  
<http://www.kuniyoshiproject.com/Stories%20of%20Courageos%20Generals%20of%20the%20Provinces%20of%20Echigo%20and%20Kai.htm>

Figura 12: <https://ukiyo-e.org/image/artofjapan/0504921>

Figura 13: <https://yoshitoshi.net/series/100ghosts.html>

Figura 14: <https://floatingworld.com/june-12-2021-auction-of-ukiyo-e-and-meiji-prints/>

Figura 15: <https://www.yoshitoshi.net/series/biographies.html>

Figura 16: <https://www.yoshitoshi.net/series/murders.html>

Figura 17: <https://www.yoshitoshi.net/series/murders.html>

Figura 18: <https://www.yoshitoshi.net/series/murders.html>

Figura 19: <https://yoshitoshi.net/series/ebrocade.html>

Figura 20: <https://collections.lacma.org/node/191398>

Figura 21: <https://www.yoshitoshi.net/series/100warriors.html>

Figura 22: <https://www.yoshitoshi.net/series/100warriors.html>

Figura 23: <https://www.yoshitoshi.net/series/100warriors.html>

Figura 24: <https://collections.lacma.org/node/191398>

Figura 25: <https://www.yoshitoshi.net/series/courageous.html>

Figura 26: <https://ukiyo-e.org/image/mfa/sc166338>

Figura 27: <https://www.yoshitoshi.net/series/100moon.html>

Figura 28: <https://honesterotica.com/portfolios/3440>

Figura 29: <https://www.artribune.com/professionieri-e-professionisti/who-is-who/2017/08/stampe-erotiche-toshio-saeki/>

Figura 30: [http://www.kuniyoshiproject.com/T%C3%B4sei%20komonch%C3%B4%20\(shunga\).htm](http://www.kuniyoshiproject.com/T%C3%B4sei%20komonch%C3%B4%20(shunga).htm)

Figura 31: <https://www.thecollector.com/toshio-saeki-an-exploration-of-the-life-and-work/>

Figura 32: <https://fumettologica.it/2020/01/toshio-saeki-illustrazioni/>

Figura 33: <https://www.kainowska.com/sito/la-mostra-delle-atrocita-tendenze-caotiche-nellarte-giapponese-e-muzan-e-fra-passato-e-presente/>

Figura 34: <https://www.kainowska.com/sito/la-mostra-delle-atrocita-tendenze-caotiche-nellarte-giapponese-e-muzan-e-fra-passato-e-presente/>

Figura 35: <https://www.kainowska.com/sito/la-mostra-delle-atrocita-tendenze-caotiche-nellarte-giapponese-e-muzan-e-fra-passato-e-presente/>

Figura 36: [https://dangerousminds.net/comments/the\\_wildly\\_grotesque\\_erotica\\_of\\_japanese\\_manga\\_legend\\_suehiro\\_maruo](https://dangerousminds.net/comments/the_wildly_grotesque_erotica_of_japanese_manga_legend_suehiro_maruo)

Figura 37: <https://www.kainowska.com/sito/la-mostra-delle-atrocita-tendenze-caotiche-nellarte-giapponese-e-muzan-e-fra-passato-e-presente/>

Figura 38: <https://www.kainowska.com/sito/la-mostra-delle-atrocita-tendenze-caotiche-nellarte-giapponese-e-muzan-e-fra-passato-e-presente/>

Figura 39: <https://renote.net/articles/3620>

Figura 40: <https://renote.net/articles/3620>

Figura 41: [https://www.instagram.com/p/CK\\_WgOAHs3Y/?utm\\_medium=share\\_sheet&epik=dj0yJnU9VjRMvYzUjRzZCOVAwR21jYzN6Q2tNUWVGRDIgc1kmcD0wJm49eDVuMERYQjIWM0JNV3E1aHpfQ1N0USZ0PUBQUBR1hOd1hV](https://www.instagram.com/p/CK_WgOAHs3Y/?utm_medium=share_sheet&epik=dj0yJnU9VjRMvYzUjRzZCOVAwR21jYzN6Q2tNUWVGRDIgc1kmcD0wJm49eDVuMERYQjIWM0JNV3E1aHpfQ1N0USZ0PUBQUBR1hOd1hV)

Figura 42: <https://www.pinterest.es/pin/425379127302301447/>

Figura 43: <https://www.akatako.net/japanese-art/takato-yamamoto-rib-hermaphrodite-signed>

Figura 44: <https://www.wikiart.org/en/takato-yamamoto/grotesque>

Figura 45: <https://anappendage.blogspot.com/2013/01/takato-yamamoto-selections.html>

Figura 46: <https://anappendage.blogspot.com/2013/01/takato-yamamoto-selections.html>

Figura 47: <https://www.thehappygrowth.com/statuses/999960.html>

Figura 48: <https://www.thehappygrowth.com/statuses/999944.html>

Figura 49: <https://www.novelcool.com/novel/Barairo-No-Kaibutsu.html>

Figura 50: <https://www.thehappygrowth.com/statuses/999960.html>

Figura 51: <https://archive.org/details/shojotsubaki0000maru>

Figura 52: *Midori – La ragazza delle camelie*, Coconino Press

Figura 53: *Il Bruco*, [Imomushi], Coconino Press

Figura 54: *Il Bruco*, [Imomushi], Coconino Press  
Figura 55: *Il Bruco*, [Imomushi], Coconino Press  
Figura 56: <https://archive.org/details/shojotsubaki0000maru>  
Figura 57: [https://it.wikipedia.org/wiki/Rokurokubi#/media/File:Hokusai\\_rokurokubi.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Rokurokubi#/media/File:Hokusai_rokurokubi.jpg)  
Figura 58: *Il Bruco*, [Imomushi], Coconino Press  
Figura 59: <https://www.thehappygrowth.com/statuses/999998.html>  
Figura 60: [https://www.plazzart.com/it\\_IT/acquisto/arte-moderna/rene-magritte-dopo-il-maestro-litografia-530268](https://www.plazzart.com/it_IT/acquisto/arte-moderna/rene-magritte-dopo-il-maestro-litografia-530268)  
Figura 61: *Tomie*, [富江],j-pop, edizioni BD  
Figura 62: *Tomie*, [富江],j-pop, edizioni BD  
Figura 63: *Junji Ito studies – Dai profondi abissi dell’orrore*, Star comics  
Figura 64: *Uzumaki - Spirale, vol.1*, [うずまき], Star Comics  
Figura 65: *Uzumaki - Spirale, vol.1*, [うずまき], Star Comics  
Figura 66: *Ruggito e altre storie*, [Ito Junji Kessakushu vol.11], J-pop, edizioni BD  
Figura 67: [https://mangakakalot.com/chapter/fraction/chapter\\_1](https://mangakakalot.com/chapter/fraction/chapter_1)  
Figura 68: [https://mangakakalot.com/chapter/fraction/chapter\\_1](https://mangakakalot.com/chapter/fraction/chapter_1)  
Figura 69: [https://mangakakalot.com/chapter/fraction/chapter\\_1](https://mangakakalot.com/chapter/fraction/chapter_1)  
Figura 70: [https://mangakakalot.com/chapter/fraction/chapter\\_1](https://mangakakalot.com/chapter/fraction/chapter_1)  
Figura 71: *Le dodici sorelle del castello senza fine*, Hollow press  
Figura 72: *Le dodici sorelle del castello senza fine*, Hollow press  
Figura 73: [https://mangakakalot.com/chapter/fraction/chapter\\_5](https://mangakakalot.com/chapter/fraction/chapter_5)  
Figura 74: <https://chapmanganelo.com/manga-nj97677/chapter-1.1>