



Università
Ca' Foscari
Venezia

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

Tesi di Laurea

**Samurai celebri ed eroi legendari: i
guerrieri giapponesi nelle stampe *mushae***

Relatore

Ch. Prof.ssa Silvia Vesco

Correlatori

Ch. Prof.ssa Katja Centonze

Dott.ssa Aurora Canepari

Laureanda

Valentina Calzavara

Matricola 846121

Anno Accademico

2022/2023

*Ancora una volta, alla breccia, cari amici, tornate alla breccia,
oppure chiudete il varco coi nostri caduti!
In tempo di pace nulla si addice più all'uomo
quanto un contegno tranquillo e dimesso;
ma quando clangori di guerra c'intronan le orecchie,
allora prendete a modello l'esempio della tigre:
tendete ogni fibra del corpo, portate il sangue a bollore,
nascondete una tempra equanime facendo la faccia feroce,
prestate agli sguardi un che di terrificante,
fate che gli occhi scrutino, tra le due feritoie del capo,
come bronzei cannoni, e la fronte incomba su di essi
paurosamente, così come un gran faraglione
si erge incombente sulla sua base, flagellata
e frastagliata dalla furia devastatrice dell'oceano.
Ora è il momento di stringere i denti e dilatar le narici,
trattenere il respiro, e tendere ogni vostra energia fino allo spasimo!¹*

¹ William Shakespeare, *Enrico V*, trad. di Andrea Cozza, Garzanti, Milano, 2006, versione ebook.

要旨

侍は、封建時代の日本文化の中で最も有名で、最も代表的な例であろう。武士はまず戦士であり、武術の達人であり、刀や弓の使い方に優れているだけでなく、頑強な規律と伝統に対する並々ならぬ尊敬の念を持った人々であった。侍の姿や社会秩序は、何世紀にもわたって変化してきた。武士の姿は、伝統や文学に登場する伝説的な人物であれ、実在の歴史的な人物であれ、常に人々を楽しませ、数多くの解釈や表現の対象になってきた。実際、侍の姿は何世紀にもわたって伝説、民話、劇画、歌舞伎や能の演目のようになってきた上に、最近では文学作品、映画、アニメ、テレビ番組、漫画、ビデオゲーム、様々な作品の主人公の一人となっている。

しかし、本論文では特に徳川時代の浮世絵における侍、英雄、武士の表現に焦点を当ると思う。浮世絵の語源は、「浮く」と「世」の合成語であり、「浮世絵」とは「浮世の映像」を意味する。徳川時代には、日本の歴史や伝説に登場する人物を描いた木版画「武者絵」が発達した。武者絵は、侍から英雄まで、日本の伝統的な武士を称えるものだった。

「武士のイメージ」を意味するこの名前は、事実とフィクション、真実と伝説が常に重なり合うことを特徴とする表現のジャンルを示している。歴史、伝統、文学、演劇などを融合させた描写で、日本文化の代表的な人物を幻想的に表現している。

17世紀頃に登場した武者絵は、高貴な武士たちの有名な戦いや決闘、復讐や名誉などをテーマに描かれたものである。歌舞伎に関する役者絵は、当時の有名な役者や俳優を描いたもので、テーマやストーリーは似ているが、武者絵は、舞台上で描かれたものよりも、本来の武者絵のストーリーに近いものであることが一般的だった。前者の場合、実は、本

来の歴史的・伝説的人物よりも、特定の流派の役者が武士を演じることに描写の焦点が当てられていたのである。

19世紀に武士道という概念が生まれたことなどから、その特徴や秩序は時代とともに大きく変化しているが、人々の目にその魅力は、今もなお強い。「武士道」は、1899年に新渡戸稲造の著書『*Bushidō: The Soul of Japan*』で初めて国際的に認知された日本語のひとつとなった。新渡戸は、武士の秩序ある倫理を、義・勇・仁・敬・誠・名誉・忠の七つの徳目を中心に説明しようとしたのである。この新渡戸の論文に依拠して、国内外の多くの人々がサムライのメンタリティーを理解したのである。しかし、その実態は、一般に言われるような「武士のかがみ」よりもはるかに多面的で複雑なものであった。

1868年の明治維新で日本が開国して以来、海外でも封建的な日本のイメージや文化に魅了されるようになったのである。日本の封建的な武士の文化は、極端な暴力と無私の精神と深い美を結びつけ、切腹のようなヨーロッパの観察者には理解不能で不可解な習慣とともに、確かに観察者にショックを与えた。同時に、これらの武士によって形成された忍耐、詩、文学、芸術は、驚異以外の何者でもないと称えられた。彼らが示した感受性は、彼ら自身の存在の終わりを受け入れたことから発せられる本物だと見なされた。

そのため、武士は勇猛で、直情的で、死を覚悟したというイメージが、現在でも一般大衆の目から大きな支持を得て、侍や武士の姿と切っても切れない関係にあることは否定しようがない。そこで本論文では、日本の伝説や歴史、特に封建時代の武士や英雄が、浮世絵の巨匠たちによってどのように表現されているかを分析することにしたのである。

第一部では、簡単な紹介の後、まず実際に存在した歴史的な人物であるサムライを分析する。日本史、特に封建時代の織田信長、明智光秀、豊臣秀吉などの基本的な人物について

て考察する。歌川国芳が1848年から1849年にかけて制作した『太平記英勇伝』シリーズに描かれた彼らの姿を検証するつもりである。

第二部では、日本の文学と文化におけるいくつかの重要な作品に登場する武士像について、または伝統的な英雄と武士に捧げる考察を行う。まず、平家物語を代表する人物であり、『義経記』の主人公である源義経の人物像を分析する。次に、赤穂浪人の四十七士の歴史と主君の名のもとに復讐を果たす事件のクライマックスを描いた歌川国芳の『誠忠義士傳』シリーズを分析する。

最後に、第三部では、女武芸者の表現について検討する。武士に属する有名な女性キャラクターを描いた版画の分析を通じて、武士の世界における女性の役割と重要性について考察する。侍や武士というと、一般的にはほとんど男性のイメージしかないが、日本の歴史や文化には、巴御前、神功皇后、常盤御前など、男性と同じように戦い、同じように徳と勇気を発揮した女性の例が数多く残されている。

INDICE

Introduzione	1
Capitolo 1.....	6
1.1. Oda Nobunaga.....	12
1.2. Akechi Mitsuhide	16
1.3. Toyotomi Hideyoshi.....	19
1.4. Araki Murashige.....	21
1.5. Mori Ranmaru Nagasada.....	24
Capitolo 2.....	27
2.1. Minamoto no Yoshitsune	27
2.2. I 47 rōnin	37
Capitolo 3.....	50
3.1. Imperatrice Jingū.....	53
3.2. Tomoe Gozen	57
3.3. Hangaku	62
3.4. Altri esempi di “guerriere”	64
Conclusioni	68
Bibliografia	71
Sitografia.....	74
Indice delle immagini.....	75
Ringraziamenti	78

Introduzione

I samurai sono probabilmente l'esempio più famoso e forse più rappresentativo della cultura giapponese del periodo feudale. Noti per i valori di onore, lealtà e disciplina che secondo la tradizione contraddistinguono gli appartenenti a questa casta, i samurai erano prima di tutto guerrieri, abili maestri di arti marziali, insuperabili nell'uso della *katana* e dell'arco, ma anche uomini caratterizzati da una disciplina ferrea e da un non comune rispetto per le tradizioni. La figura del samurai, così come il loro ordinamento sociale, sono variati nel corso dei secoli.²

La figura del *bushi*, sia che rappresenti personaggi leggendari della tradizione e della letteratura, sia nel caso di figure storiche realmente esistite, ha sempre goduto di un notevole successo agli occhi del pubblico ed è stata oggetto di numerosissime interpretazioni e rappresentazioni. Le figure dei samurai sono infatti da secoli oggetto di leggende, racconti popolari, storie drammatiche, produzioni teatrali per il teatro *kabuki* e *nō*, e più recentemente sono tra i protagonisti di opere letterarie, film, anime, spettacoli televisivi, manga, videogiochi e brani musicali di vario genere.

In questo elaborato vorrei però concentrarmi sulle rappresentazioni di samurai, eroi e guerrieri nelle xilografie *ukiyo-e*, soprattutto dell'epoca Tokugawa (1603-1867). Il termine deriva dall'unione del verbo giapponese *ukabu* 浮かぶ (“fluttuare”) e *yo* 世 (“mondo”): *ukiyo-e* significa quindi “immagini del mondo fluttuante”. Il procedimento per la produzione di una stampa era laborioso e complicato e coinvolgeva numerose figure professionali. In primis vi era l'artista il quale, su commissione di un editore che finanziava l'intero progetto, realizzava il disegno a china e concepiva l'idea sulla colorazione finale. Tale disegno veniva analizzato e sottoposto alla censura che vi apponeva il proprio sigillo. Non solo i soggetti, ma anche il numero dei colori da utilizzare erano regolati da leggi censorie e l'essenzialità del cromatismo rappresentava un aspetto positivo nella valutazione di una stampa.³

È proprio durante il periodo Tokugawa che venne a svilupparsi un particolare tipo di xilografie dedicate alle figure celebri della storia e delle leggende giapponesi: il genere *mushae*.

Dai feroci samurai agli eroi leggendari, i *mushae* 武者絵 celebravano il guerriero tradizionale giapponese. Il nome, che significa proprio “immagini di guerrieri”, indica un genere di

² Ettore BOER BRONT, *Il Taiheiki di Kuniyoshi come ponte fra passato e presente: un'analisi della figura del samurai nel corso dei secoli*, Tesi di Laurea, Corso di Laurea magistrale in Lingue e civiltà dell'Asia e dell'Africa mediterranea, a.a. 2014/2015, cit, p. 1.

³ Penelope MASON, *History of Japanese Art*, Pearson Education, New Jersey, 2005, pp. 280-283.

rappresentazione caratterizzato da un costante sovrapporsi tra fatto e finzione, verità e leggenda. Attraverso questo tipo di raffigurazioni, che spesso confondono storia, tradizione, letteratura e teatro, queste stampe offrivano agli spettatori rappresentazioni fantastiche di personaggi tipici della cultura giapponese.⁴

I primi *mushae* apparvero intorno al XVII secolo, e rievocavano battaglie celebri e duelli di nobili samurai, rappresentando temi come la vendetta e l'onore. Nonostante il teatro Kabuki e le stampe *yakushae* 役者絵, dedicate alle raffigurazioni dei singoli attori e interpreti più celebri dell'epoca, presentassero temi e storie simili, i *mushae* rimanevano generalmente più vicini ai racconti militari originali che alle loro interpretazioni sceniche. Nel primo caso, infatti, il fulcro della raffigurazione era posto sulla figura dell'attore di una particolare scuola che interpretava il ruolo del guerriero piuttosto che sulla figura storica o leggendaria originale.⁵

Nel mondo del teatro i guerrieri del passato costituivano inizialmente un mercato di nicchia, al contrario delle figure di cortigiane dello Yoshiwara e di attori drammatici del teatro Kabuki che erano le celebrità del momento e godevano di un'enorme popolarità nel mondo dell'*ukiyo*e. Le opere *mushae* invece si occupavano quasi esclusivamente del passato, e spesso di un passato molto lontano. Come si vedrà, alcuni tipi di rappresentazioni storiche erano severamente vietati dallo shogunato, di conseguenza i *mushae* del XVIII secolo potevano attingere da una selezione di temi piuttosto ridotta. Il genere ripropose quindi i suoi maggiori successi, i *gunki monogatari* 軍記物語 (racconti storici di guerre passate) come lo *Heike monogatari* 平家物語 (“Il racconto degli Heike”) o il *Gikeiki* 義経記 (“Le cronache di Yoshitsune”), sia per evitare la censura che per soddisfare un pubblico nostalgico, anche se limitato.⁶

Questo fenomeno continuò fino a quando, nel 1827, Utagawa Kuniyoshi pubblicò la serie di stampe *Tsuzoku Suikoden goketsu hyakuhachinin no hitori* 通俗水滸傳濠傑百八人一個 (“Ognuno dei 108 eroi del Suikoden”), cambiando radicalmente il genere *mushae*.

Il Suikoden era infatti un adattamento giapponese del classico cinese del XIV secolo, *Shuihuzhuan* 水滸傳 “Storie sul bordo dell'acqua”. Tradotto nel 1805 in giapponese da Takizawa Bakin, questo

⁴ <https://www.roningallery.com/blog/musha-e-the-warriors-of-ukiyo-e-2> (Ultima consultazione 10/01/2023).

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

racconto di 108 guerrieri banditi sottolineava i valori di cameratismo e lealtà tra i numerosi protagonisti, in quanto ogni guerriero operava secondo il proprio codice di giustizia, spesso con fini altamente violenti.

Scatenando un notevole successo a Edo, le stampe a tema Suikoden di Kuniyoshi portarono il *mushae* ad una fama senza precedenti. Essendo inoltre una storia palesemente antiautoritaria, il Suikoden ebbe grande successo tra gli abitanti del “mondo fluttuante” di Edo, riuscendo ad evitare la censura dello shogunato Tokugawa.⁷ Esaltando la drammaticità del genere dei racconti di guerrieri, soprattutto attraverso la rappresentazione di combattimenti sanguinari, posture dinamiche dei personaggi e in alcuni casi di notevole violenza nelle scene, Kuniyoshi si guadagnò il titolo di *mushae no Kuniyoshi* 武者絵の国芳, cioè “Kuniyoshi delle stampe guerriere”.⁸

L'incredibile successo delle stampe a tema *mushae* raggiunse però l'apice anche grazie all'approvazione delle Riforme Tenpō nel 1842. Nel tentativo di placare il lusso percepito delle opere *ukiyo-e*, lo shogunato decise di limitare e in alcuni casi vietare del tutto la produzione di stampe che appartenessero ai generi dominanti di *bijinga* 美人画 (“raffigurazioni di beltà femminili”) e *yakushae*. Proprio grazie a ciò, i soggetti storici e leggendari vennero visti come una soluzione efficace per colmare rapidamente il vuoto creatosi dopo tali proibizioni. Gli eroi del Suikoden rimasero enormemente popolari, ma furono al contempo affiancati da eroi storici e leggendari già noti e da nuove rappresentazioni di eroi e guerrieri. Il genere *mushae* prosperò in effetti fino al periodo Meiji, tramandando storie di coraggio e forza militare anche quando l'influenza straniera cominciava a essere percepita in Giappone e lo shogunato Tokugawa iniziava a indebolirsi sempre di più. È stato scritto che, quasi come in una forma di catarsi, i guerrieri del *mushae* cercavano di esorcizzare i demoni di un paese in transizione.⁹

L'identità del guerriero passò quindi gradualmente dai samurai e dagli eroi popolari ai soldati e ai generali celebri durante il periodo Meiji. Nel 1905, i *sensoe* 戦争絵 o “immagini di guerra” emersero come risposta moderna al genere *mushae*: le armature tradizionali e le faide familiari sparirono dalla stampa, sostituite rapidamente da uniformi, armi e imprese militari in stile occidentale.

Il genere del *mushae* non è quindi solo uno dei generi più famosi, ma risulta essere anche uno strumento di riferimento storico e critico della storia e della cultura giapponese. In svariati casi, infatti,

⁷ <https://www.roningallery.com/blog/musha-e-the-warriors-of-ukiyo-e-2> (Ultima consultazione 10/01/2023).

⁸ <https://www.touken-world-ukiyo-e.jp/ukiyo-e-artist/utagawa-kuniyoshi/> (Ultima consultazione 09/01/2023).

⁹ <https://www.roningallery.com/blog/musha-e-the-warriors-of-ukiyo-e-2> (Ultima consultazione 10/01/2023).

queste stampe descrivono in dettaglio armature e armi, rivelano le strategie di battaglia dell'antico Giappone e conservano storie e personaggi eroici per i secoli a venire.

Nonostante le loro caratteristiche e il loro ordinamento siano notevolmente mutati nel corso del tempo, anche grazie alla creazione del concetto di bushido nel XIX secolo, il loro fascino agli occhi del pubblico è ancora molto forte. Il *bushidō*, letteralmente “la via del guerriero”, è diventata una delle prime parole giapponesi riconosciute a livello internazionale oltre un secolo fa, con la pubblicazione in inglese dell’opera *Bushidō: The Soul of Japan* di Nitobe Inazō nel 1899. Il libro di Nitobe cercava di spiegare l’etica ordinata dei samurai come incentrata sulle sette virtù di rettitudine, coraggio, benevolenza, rispetto, sincerità, onore e lealtà. È proprio sulla tesi di Nitobe che la maggior parte delle persone, in Giappone e all'estero, si basava per comprendere la mentalità dei samurai. La realtà della loro esistenza, tuttavia, era molto più sfaccettata e complessa di quanto suggeriscano le rappresentazioni prevalenti dei samurai, ossia come paragoni della moralità tradizionale.¹⁰

There is no higher praise in Japan today than to be called a samurai. The designation is usually reserved for people who have overcome great odds, and who demonstrate magnanimity and composure amid adversity. Although samurai status was abolished a century-and-a-half ago, nothing represents the masculine ideal more aptly to modern Japanese. Even national sports teams carry on their name: Samurai Blue (soccer) and Samurai Japan (baseball).¹¹

L’attrazione per i samurai non è però certamente limitata al pubblico giapponese: da quando il Giappone ha aperto le porte al mondo dopo la Restaurazione Meiji del 1868, anche il pubblico di altri paesi ha cominciato ad essere affascinato dall’immaginario e dalla cultura del Giappone feudale. La cultura del guerriero feudale giapponese, che combina l’estrema violenza con l’altruismo e la profonda bellezza, insieme ad usanze incomprensibili e sconcertanti per gli osservatori europei come il *seppuku*, hanno sì sconvolto gli osservatori, ma allo stesso tempo la forza d’animo, la poesia, la letteratura e l’arte plasmate da questi uomini di guerra sono state lodate come a dir poco fenomenali: la sensibilità da loro dimostrata era vista come genuina ed emanata dall’accettazione dell’evanescenza della propria esistenza.¹²

È innegabile quindi che l’immagine dei samurai come guerrieri valorosi, retti e pronti alla morte sia ormai indissolubilmente legata alla figura di samurai e guerrieri, che trovano tutt’ora un grande successo agli occhi del grande pubblico. Per questo motivo in questo elaborato ho scelto di analizzare come i guerrieri ed eroi appartenenti alle leggende e alla storia giapponese – in particolar nel periodo feudale - vengano rappresentati dai grandi maestri dell’*ukiyo-e*.

¹⁰ Gavin BLAIR, *An Illustrated Guide to Samurai History and Culture: From the Age of Musashi to Contemporary Pop Culture*, Tuttle Publishing, Boston, 2022, p. 12.

¹¹ *Ibidem*, p. 11.

¹² *Ibidem*, p. 11.

Nella prima parte, dopo una breve introduzione, analizzerò innanzitutto figure storiche di samurai realmente esistiti. Verranno prese in esame figure fondamentali della storia giapponese, in particolare del periodo feudale, come Oda Nobunaga, Akechi Mitsuhide e Toyotomi Hideyoshi. Saranno prese in esame le loro raffigurazioni presenti all'interno della serie *Taiheiki eiyū den* 太平記英勇傳 (“Cronache degli eroi della grande pacificazione”), realizzata da Utagawa Kuniyoshi tra il 1848 e il 1849.

Nella seconda parte andrò a considerare le figure di guerrieri presenti in alcune opere cardine della letteratura e della cultura giapponese, anche in questo caso dedicate alle figure di eroi e guerrieri della tradizione. Dapprima verrà analizzata la figura di Minamoto no Yoshitsune, uno tra i personaggi più famosi dello Heike monogatari e protagonista del *Gikeiki*. Successivamente verranno analizzate opere della serie *Seichū gishi den* 誠忠義士傳 del 1847 di Utagawa Kuniyoshi, che raffigura il momento culminante delle vicende legate alla storia dei 47 ronin di Akō e della loro missione di vendetta in nome del loro signore.

Infine, nella terza parte andrò ad esaminare rappresentazioni di guerriere donne, le *onna bugeisha*. Attraverso l'analisi di stampe che raffigurano personaggi femminili celebri appartenenti alla classe samuraica, verranno trattati il ruolo e l'importanza delle donne nel mondo dei guerrieri: nonostante l'idea di samurai e bushi sia legata nell'immaginario comune quasi esclusivamente a personaggi di genere maschile, la storia e la cultura giapponese conservano numerosi esempi di donne, come Tomoe Gozen, l'imperatrice Jingū e Tokiwa Gozen, che hanno combattuto alla pari degli uomini o hanno dimostrato le proprie virtù e il proprio coraggio allo stesso modo delle loro controparti maschili.

Capitolo 1

Samurai è la denominazione in antico usata per assistenti e servitori dell'aristocrazia di corte, e quindi funzionari di rango al di sotto del sesto livello della nobiltà, anche guardie armate, e che va mutando nel corso della storia fino a indicare gradi elevati della classe militare.

Sono numerosi i termini con cui in Giappone sono designate le figure di guerrieri. L'origine del termine samurai deriva dal verbo *saburau* o *samurau* 侍う, che indica il servire al fianco di qualcuno.

Era originariamente usato per indicare i guerrieri aristocratici *bushi*, ma si è poi applicato a tutti i membri della classe guerriera che salì al potere nel XII secolo e dominò il governo giapponese fino alla Restaurazione Meiji nel 1868.¹³

Ma i *bushi* 武士 (“uomini d’armi”), vale a dire cavalieri forniti d’arco e spada, uomini armati al servizio di un signore, individui addestrati al combattimento, funzionari addetti alla guardia e alla difesa, indicano una specifica categoria di guerrieri, che dall’epoca Heian (794-1185) acquisiscono un più definito profilo come clan familiari fino a costituire un gruppo sociale, una classe o casta guerriera. Le figure di eroi, condottieri, cavalieri determinano senza dubbio le svolte decisive della storia del Giappone e si profilano come protagonisti di racconti guerreschi, che ne celebrano le imprese, le avventure e sventure con occhio agli accadimenti storici salienti.¹⁴

Le prime testimonianze su questo gruppo si hanno intorno al IX secolo, anni in cui iniziarono a essere sfruttate dall'imperatore le loro abilità di combattimento a cavallo e a piedi nelle lotte contro le popolazioni ribelli nel nord del Paese. Successivamente, nel corso degli anni, queste bande armate iniziarono a organizzarsi in famiglie e clan denominati *ie* 家, diventando progressivamente sempre più influenti dal punto di vista sociale e culturale.¹⁵

Emersi quindi da bande di guerrieri di provincia, i samurai del periodo Kamakura (1192-1333), con le loro abilità militari e il profondo orgoglio per il loro stoicismo, svilupparono una cultura disciplinata e distinta dalla precedente, tranquilla raffinatezza della corte imperiale.¹⁶

¹³ <https://www.britannica.com/topic/samurai> (Ultima consultazione 10/01/2023).

¹⁴ Bonaventura RUPERTI, Moira LURASCHI, (a cura di) *Il samurai da guerriero a icona La collezione Morigi e altre recenti acquisizioni del MUSEC*, Silvana Editoriale, 2018, pp. 39-40.

¹⁵ Ettore BRONT, *Il Taiheiki di Kuniyoshi...*, p. 2.

¹⁶ <https://www.britannica.com/topic/samurai> (Ultima consultazione 10/01/2023).

Dal XII secolo in poi, i vari casati raggiunsero un potere politico che superava ormai quello dell'aristocrazia di Kyōto, sede del palazzo imperiale e quindi capitale, e iniziarono a controllare direttamente l'amministrazione dello Stato.¹⁷

Durante il periodo Muromachi (1338-1573), sotto la crescente influenza del buddismo Zen, la cultura samurai produsse molte arti tipicamente giapponesi che continuano ancora oggi, come la cerimonia del tè e la composizione floreale. Il samurai ideale doveva essere un guerriero stoico che seguiva un codice di condotta non scritto, in seguito formalizzato come *bushidō*, che considerava il coraggio, l'onore e la lealtà personale al di sopra della vita stessa; il suicidio rituale mediante sventramento (seppuku) fu istituzionalizzato come alternativa rispettata al disonore o alla sconfitta.

All'inizio del periodo Tokugawa (1603-1867), i samurai, che rappresentavano meno del 10% della popolazione, furono trasformati in una casta chiusa come parte di uno sforzo più ampio per congelare l'ordine sociale e stabilizzare la società. Anche se potevano ancora indossare le due spade emblematiche della loro posizione sociale, la maggior parte dei samurai fu costretta a diventare burocrati civili o a dedicarsi al commercio durante i 250 anni di pace che prevalsero sotto lo shogunato Tokugawa. Inoltre, l'ascesa delle città e l'espansione dell'economia mercantile all'inizio del XVIII secolo portarono alla fioritura di una vivace cultura urbana, che finì per soppiantare l'austero stile di vita dei samurai. Allo stesso tempo, la posizione economica dei samurai, che vivevano principalmente di stipendi fissi, si stava lentamente erodendo. Nonostante il loro elevato rango sociale, alla fine del periodo Tokugawa un numero crescente di famiglie di samurai si impoverì.¹⁸

I samurai di rango inferiore, desiderosi di progredire e di realizzare un nuovo senso di scopo nazionale di fronte all'invasione delle potenze occidentali a metà del XIX secolo, presero parte al movimento contro il regime Tokugawa che sfociò nella Restaurazione Meiji del 1868. La classe dei samurai perse la sua posizione privilegiata quando il feudalesimo fu ufficialmente abolito nel 1871. Gli ex samurai scontenti si ribellarono più volte negli anni Settanta del XIX secolo, ma queste rivolte furono rapidamente represses dall'esercito nazionale appena istituito.¹⁹

La natura profondamente orgogliosa dei samurai e l'attaccamento al concetto di onore, personale e del clan, sono due degli aspetti più caratteristici che hanno permesso loro di mantenere la propria

¹⁷ Ettore BRONT, *Il Taiheiki di Kuniyoshi...*, p. 2.

¹⁸ <https://www.britannica.com/topic/samurai> (Ultima consultazione 10/01/2023).

¹⁹ *Ibidem*.

identità culturale nel corso dei secoli in cui è durata la loro dominazione, creando al contempo un insieme di nuovi valori. Per questi guerrieri l'onore più grande era quello di morire in battaglia per mano di un loro pari, con la spada in pugno, mentre difendevano la reputazione del proprio signore. La morte infatti non era temuta bensì accettata, ed era vista come la naturale conclusione di un'esistenza votata al rigore e alla disciplina. Fra i samurai, il mantenimento del proprio buon nome era l'aspetto più importante e andava difeso strenuamente, pena la perdita di credibilità agli occhi della società, non solo del proprio casato ma soprattutto di quello del rispettivo padrone, per cui nutrivano un rispetto assoluto.²⁰

Essere presi al servizio di alcuni dei più potenti *daimyō* 大名 della nazione era considerato un onore senza pari, e diffusa era la credenza che fosse necessario ripagare questo debito a tutti i costi, dimostrando la propria lealtà in ogni situazione: non erano rari i casi in cui il singolo arrivava a sacrificare l'incolumità personale pur di portare a termine l'incarico che gli era stato affidato.

All'inizio del Seicento, dopo secoli di lotte fra le varie famiglie e regioni in cui il Paese era diviso, si assistette finalmente all'unificazione del territorio. Tre furono i fautori di questa svolta epocale: Oda Nobunaga, Toyotomi Hideyoshi e Tokugawa Ieyasu. Con i loro sforzi si riuscì a portare la pace in un Giappone devastato dalle guerre civili intraprese dai vari *daimyō*, grandi proprietari terrieri, per estendere i propri possedimenti. Questi tre condottieri sono a buon diritto considerati i padri fondatori del Giappone moderno e molte sono le opere letterarie e artistiche a essi dedicate.²¹

Tra esse, una in particolare è interessante sia per la maniera in cui gli avvenimenti sono trattati, sia per la bellezza e l'importanza culturale che essa riveste: si tratta del *Taiheiki eiyū den* 太平記英雄伝 o "Cronache degli eroi della grande pacificazione", una raccolta di cinquanta stampe datata 1848-1849 e illustrata dal maestro *ukiyo*e Utagawa Kuniyoshi. In quest'opera è contenuta una cronologia degli avvenimenti che portarono alla nascita del Giappone odierno, attraverso la rappresentazione di cinquanta tra i numerosi eroi che furono protagonisti di questa importante fase della storia nipponica. In ciascuna stampa, infatti, oltre a riportare le fattezze di un particolare samurai, Kuniyoshi sceglie di inserire anche un testo che ha la funzione di presentarlo e narrare le sue imprese belliche più importanti. Mettendo insieme queste note si crea un filone principale di narrazione che fa luce su

²⁰ Elena VARSHAVSKAYA, *Heroes of the Grand Pacification: Kuniyoshi's Taiheiki Eiyū Den*, Amsterdam, Hotei, 2005, pp. 36-37.

²¹ Ettore BRONT, *Il Taiheiki di Kuniyoshi...*, p. 3.

quelli che furono gli avvenimenti di maggiore importanza e le battaglie più decisive, inserendo riferimenti alla cultura samuraica dell'onore e ad alcuni dei loro aspetti più caratteristici.²²

La serie è composta da cinquanta stampe in formato ōban (25,5 cm x 38 cm). All'epoca esistevano due diverse edizioni della raccolta, una che presentava il numero identificativo e una in cui questo non era inserito. L'attuale è il risultato dell'unione delle due, operata in tempi successivi alla sua prima pubblicazione.²³ La serie fu stampata da Yamamoto Heikichi, proprietario di una famosa tipografia di epoca Edo. Il titolo viene inserito all'interno di un cartiglio a forma di zucca, uno degli elementi caratteristici della figura di Hideyoshi. Tale immagine, oltre a ricordare le sue umili origini, venne da lui utilizzata come decorazione per il suo stendardo personale poco prima della battaglia di Inabayama, avvenuta nel 1567.

In seguito, ne aggiunse una per ogni vittoria, fino a che l'insegna non divenne lo *sennarihyōtan no umajirushi* 千成瓢箪馬印 (“Stendardo delle cento zucche”). Questa pratica permetterà a Kuniyoshi in particolare, come anche a molti altri artisti, di inserire riferimenti alla sua persona senza il pericolo di incappare nella censura, semplicemente inserendo delle zucche nelle varie raffigurazioni.²⁴

Un altro espediente utilizzato dall'artista fu la modifica dei nomi. All'interno del *Taiheiki*, infatti, si può notare come Kuniyoshi spesso abbia alterato, a volte in parte e altre volte del tutto, non solo i nomi propri dei vari guerrieri, ma anche i toponimi dove si erano svolte battaglie o altri avvenimenti importanti. Questo era necessario, ancora una volta, soprattutto per ingannare o aggirare le regole imposte dalla censura Tokugawa, dal momento che a partire dal 1804 era proibito sia in arte che in letteratura trattare di argomenti che facessero riferimento agli avvenimenti bellici avvenuti dopo il 1573.

Il pubblico del periodo, dal canto suo, amava molto questo genere di indovinelli e sfide: infatti in quegli anni si andava diffondendo tra gli acquirenti, in particolare di stampe, la moda di voler trovare gli eventuali segreti nascosti all'interno di una pubblicazione. Per fare un esempio, basti riportare la figura di Toyotomi Hideyoshi stesso, il quale nel *Taiheiki* viene identificato come Nakaura Sarukichirō Hisayoshi. Nakaura è la storpiatura di Nakamura, il nome del suo villaggio d'origine; Sarukichirō è un diretto riferimento ad una sua particolare caratteristica fisica, il viso, che le cronache

²² Ettore BRONT, *Il Taiheiki di Kuniyoshi...*, p. 3.

²³ Elena VARSHAVSKAYA, *Heroes of the Grand Pacification...*, p. 45.

²⁴ Ettore BRONT, *Il Taiheiki di Kuniyoshi...*, p. 21.

raccontano fosse somigliante a quello di una scimmia, *saru* 猿 in giapponese; infine Hisayoshi è un'alterazione del suo nome, Hideyoshi.

Oltre a identificarsi con il poema epico del XIV secolo, Il nome *Taiheiki*, letteralmente “Cronache della Grande Pacificazione”, era un termine anche generico, che si riferiva a opere che trattavano di particolari eventi accaduti nel corso della storia giapponese. Si nota infatti l'esistenza, in epoca Tokugawa, di un genere specifico, quello dei *taiheiki yomi* 太平記読み (recitazione di episodi della pacificazione), che consisteva in una serie di spettacoli itineranti, che avevano come soggetto vicende personali di guerrieri, racconti di battaglie e imprese eroiche di vario tipo.²⁵

Il periodo più prolifico per Utagawa Kuniyoshi fu tra il 1820 e il 1850, e coincise con una fase difficile per il Paese del Sol Levante, attraversato da una serie di tensioni sociopolitiche e un generale ristagno economico. Una cattiva amministrazione economica da parte dello shōgun Ienari, votata allo spreco di risorse importanti, e una serie di calamità portarono a notevoli agitazioni del popolo, in particolare fra i contadini, i quali erano da sempre molto poveri, vessati da tassazioni molto pesanti che spesso li costringevano a vivere sull'orlo della miseria. Tra il 1830 e il 1840 il Giappone fu colpito infatti da una serie di carestie, causate fra l'altro da un susseguirsi di ondate di cattivo tempo che distrussero un raccolto dopo l'altro, portando a una crisi economica non indifferente per l'epoca.

Dopo la morte dello shōgun, il consigliere Mizuno Tadakuni tentò nel 1841 di introdurre una serie di riforme volte a migliorare la situazione, passate alla storia come “riforme Tenpō”. Questi provvedimenti, che intendevano rafforzare l'economia alla base, furono applicati nei maggiori centri abitati, con lo scopo di ridurre la povertà, reprimendo fra l'altro ogni ostentazione di ricchezza. Non furono però un esempio isolato. Infatti, fin dall'inizio del 1700, il governo Tokugawa si adoperò affinché fosse introdotto man mano un sistema di regole che permettesse, da parte dell'amministrazione, una presa diretta e sempre più salda sul popolo.²⁶

Le riforme Tenpō vennero emanate con l'intento di collegarsi a ogni aspetto della vita del cittadino, dai vestiti alle maniere, dagli svaghi ai pasti, e notevole attenzione venne rivolta in particolare alla cultura. Infatti, uno dei motivi che, secondo le autorità, avevano favorito il declino dell'economia del periodo, era il proliferare incontrollato del sentimento dell'*ukiyo*, con tutte le sue componenti e i contenuti che iniziavano a essere considerati inappropriati: tra questi, si iniziò a porre l'attenzione in

²⁵ Ettore BRONT, *Il Taiheiki di Kuniyoshi...*, p. 21.

²⁶ Elise K. TIPTON, *Il Giappone Moderno*, Einaudi, 2008, p. 35.

particolare sulle stampe che raffiguravano bellezze dell'epoca e attori, spettacoli teatrali comici e farseschi, pubblicazioni parodistiche e così via. L'intento era quindi quello di spingere il popolo verso una vita morigerata e scevra da sprechi, in cui il risparmio e la moderazione venivano visti come soluzioni vincenti per risolvere la crisi economica in atto. Per questo motivo, nel campo dell'*ukiyo-e*, si iniziò a esercitare uno stretto controllo sui contenuti e sui soggetti delle stampe, in quanto queste si erano da tempo largamente diffuse ed erano viste come potenzialmente sovversive. Le autorità infatti avevano paura che attraverso la trattazione di temi popolari, si sarebbe potuta innescare una critica al governo e alle sue scelte politico-sociali.²⁷

Tali riforme sortirono un notevole effetto nel mondo dell'*ukiyo-e*, provocando fra l'altro una sostanziale modifica circa il tema delle stampe: si scelse infatti sempre più di rappresentare figure eroiche prese dalle leggende del passato e dalla storia rispetto ai più famosi e acclamati attori del teatro kabuki; inoltre, ideali confuciani quali la pietà filiale e insegnamenti morali andarono a sostituire le raffigurazioni di beltà e cortigiane. L'entità di questo cambiamento ebbe ovviamente l'effetto da una parte di danneggiare artisti come Utagawa Kunisada, il quale si era specializzato nella rappresentazione delle *bijin*, mentre dall'altro favorì lo sviluppo di sottogeneri come le stampe a carattere naturalistico o paesaggistico, tematiche prima non molto considerate.

Nonostante le rigide regolamentazioni, gli artisti *ukiyo-e* riuscirono a ovviare alla censura governativa utilizzando vari espedienti, primo fra tutti la pratica di ideare soggetti a natura caricaturale o comica, in cui, a un'attenta analisi, era possibile ritrovare elementi che riconducessero a una diretta denuncia dell'oppressione shogunale e a una satira sulla censura.

Dal momento che le stampe a carattere militare non erano l'obiettivo principale della riforma, Tenpō, Kuniyoshi era in una posizione meno precaria rispetto ai suoi colleghi e rivali. Anzi, visti i molteplici riferimenti a valori come il coraggio, il sacrificio e il rispetto per il proprio padrone, elementi tipici e ricorrenti in questo tipo di rappresentazioni, che erano ben accetti dalla cerchia politica del momento, a volte questo genere di raffigurazioni era incoraggiato, in quanto considerato utile per la propaganda dei contenuti delle riforme. Nonostante ciò, le autorità ritenevano che questo tipo di rappresentazioni potessero essere allo stesso tempo potenzialmente pericolose, e per questo le sottoponevano ad accurati controlli dei censori, anche se con una frequenza minore.

²⁷ Ettore BRONT, *Il Taiheiki di Kuniyoshi...*, p. 16.

La prima opera completa che tratta della vita di Hideyoshi vide la pubblicazione poco dopo la sua morte, nel 1661, intitolata *Taikōki* 太閤記 (“Il Racconto del Taikō”). Tale termine, *taikō* 太閤, fa riferimento al nome del detentore di un’importante carica di corte, quella di *kanpaku* 関白, che veniva di norma concessa direttamente dall’imperatore stesso e di cui Hideyoshi fu insignito nel 1585, per i meriti militari ottenuti nel processo di unificazione del Giappone. Questo fu evento memorabile, dal momento che per la prima volta un membro non appartenente alla dinastia dei Fujiwara, che detenevano il monopolio del titolo fin dall’epoca Nara, veniva insignito di tale nome.

Nel primo Ottocento venne pubblicato un libro illustrato dal titolo *Ehon taikōki*, al cui interno erano riscontrabili numerosi accenni al momento storico dell’unificazione, insieme ad una versione romanzata della sua biografia. Questo testo riscosse parecchio successo, dando il via ad una serie di pubblicazioni di argomento simile, la cui diffusione fu purtroppo di breve durata, vista la puntigliosa e inflessibile censura Tokugawa che bloccò la diffusione di quasi tutti i manoscritti aventi come protagonista Hideyoshi. È indubbio comunque che Kuniyoshi prese varie volte spunto dall’*Ehon Taikōki* per la realizzazione del suo *Taiheiki*, riferendosi a personaggi e accadimenti realmente esistiti.²⁸

1.1. Oda Nobunaga

Il soggetto della prima stampa che vorrei analizzare in questo capitolo è Oda Nobunaga 織田信長, uno dei personaggi storici più celebri e importanti del periodo feudale che rovesciò lo shogunato Ashikaga (1338-1573) e pose fine a un lungo periodo di guerre feudali unificando sotto il suo dominio più di un terzo delle province del Giappone. Nobunaga ripristinò un governo stabile e stabilì le condizioni che portarono all’unificazione dell’intero Paese negli anni successivi alla sua morte.²⁹

Nobunaga era figlio di Oda Nobuhide, un *daimyō* minore della provincia di Owari (oggi parte della prefettura di Aichi), nell’Honshū centrale. Nobuhide controllava l’area intorno alla città di Nagoya e aveva accumulato ricchezze e una rispettabile forza di seguaci militari. Nobuhide morì nel 1551 e Nobunaga succedette al patrimonio paterno, avendo ben presto la meglio sui suoi parenti e sulla principale famiglia della provincia. Nel 1560 aveva dimostrato le sue brillanti doti strategiche

²⁸ Ettore BRONT, *Il Taiheiki di Kuniyoshi...*, p. 20.

²⁹ <https://www.britannica.com/biography/Oda-Nobunaga> (Ultima consultazione 10/01/2023).

portando tutta l'area di Owari sotto il suo controllo. In quello stesso anno stupì tutto il Giappone sconfiggendo le ingenti forze di Imagawa Yoshimoto, uno dei principali *daimyō* delle province confinanti con Owari. Questo fu il suo primo passo verso l'unificazione del Paese.

L'episodio che per primo dimostrò il suo talento strategico e il suo valore fu però la battaglia di Okehazama del 1560. Imagawa Yoshimoto aveva riunito un grande esercito (tra 20.000 e 40.000 uomini) per marciare verso Kyōto, con il pretesto di accorrere in soccorso allo shōgun Yoshiteru. A questo esercito si sarebbe dovuto unire quello del clan Matsudaira di Mikawa, vassallo del clan Imagawa. Nobunaga non aveva più di 2.000 uomini, e non poteva mobilitarli tutti dai confini; ciò nonostante, in quella che divenne nota come la battaglia di Okehazama, approfittando di un improvviso temporale attaccò di sorpresa il campo degli Imagawa, e uccise Yoshimoto, determinando in questo modo una vittoria fulminea.³⁰

Dopo la battaglia il nome di Nobunaga divenne quindi famoso in tutto il Giappone, mentre il clan Imagawa subì un duro colpo, perdendo rapidamente potere sui propri vassalli e soprattutto sul clan Matsudaira. A quest'ultimo apparteneva Matsudaira Motoyasu (il futuro Tokugawa Ieyasu), che nel 1561 firmò un'alleanza con Oda Nobunaga³¹.

Audace e deciso, Nobunaga era pronto a cogliere qualsiasi nuova invenzione promettente. Fu il primo dei *daimyō* a organizzare unità dotate di moschetti. Inoltre, portò sotto il suo controllo la produzione agricola della fertile pianura di Owari e la nascente classe mercantile di Nagoya, al centro della pianura. Con una base economica così assicurata, progettò di avanzare verso la città di Ōsaka a sud-ovest della capitale e il distretto di Kinki, una prospera area a ovest che comprendeva Kyōto, capitale del Giappone per molto tempo e a lungo centro del potere del Paese.

Nella primavera del 1582 Nobunaga aveva conquistato il Giappone centrale e stava cercando di estendere la sua egemonia sul Giappone occidentale. Nel giugno di quell'anno, tuttavia, mentre Nobunaga e i suoi uomini sostavano nel tempio Honnōji a Kyōto, Akechi Mitsuhide dispose inaspettatamente i suoi uomini intorno al tempio in un tentativo di colpo di Stato; nella schermaglia che seguì, Nobunaga perse e si ritirò all'interno del tempio.

Nobunaga fu ferito durante l'attacco e, non avendo alcuna possibilità di fuga, commise *seppuku*. Al momento della sua morte, Nobunaga era riuscito a portare sotto il suo controllo quasi la metà delle

³⁰ Trevor Nevitt DUPUY, Curt JOHNSON e David L. BONGARD, Oda Nobunaga in *The Harper Encyclopedia of Military Biography*, Castle Book, 1995, pp. 552-553.

³¹ *Ibidem*.



Figura 1: Utagawa Kuniyoshi, *Taiheiki ei'yū den* Ota Kazusanosuke Taira Harunaga Kō 太平記英
 勇傳 大多上総介平春永公 Ota Kazusanosuke
 Taira no Harunaga Kō (Oda Nobunaga) dalla serie
 Storie di eroi della grande pacificazione, editore
 Yamamotoya Heikichi, 1848-1850, nishikie,
 inchiostro su carta, ōban tate-e 35.80 x 24.80 cm,
 British Museum, Londra.

province del Giappone e aveva aperto la strada all'unificazione politica ed economica del Paese, completata da Toyotomi Hideyoshi intorno 1590 e formalizzata da Tokugawa Ieyasu all'inizio del XVI secolo con l'istituzione dello shogunato Tokugawa.³²

Nella serie *Taiheiki ei'yū den*, Nobunaga viene scelto dall'autore come protagonista della prima stampa (fig. 1). Il testo visibile nella parte superiore dell'opera ha la funzione di introdurre e rendere riconoscibile il personaggio, in questo caso raccontandone i successi in battaglia: vengono infatti menzionati non solo la discendenza di Oda Nobunaga dall'imperatore Kanmu e da Taira no Kiyomori, ma anche i successi contro Saitō Tatsuoki e Imagawa Yoshimoto, con riferimento in particolare alla battaglia di Okehazama del 1560.

Ci viene però rivelato anche un episodio interessante e particolarmente significativo: dopo aver esteso con risolutezza i suoi domini nel corso del tempo, ed essere

stato nominato *shugo* 守護, cioè protettore della capitale imperiale, Nobunaga diventò Ministro della Destra e costruì il proprio castello personale ad Azuchi. In occasione dell'inaugurazione, invitò l'imperatore e incaricò Akechi Mitsuhide, suo vassallo, di organizzare il banchetto e le decorazioni per i festeggiamenti. Akechi non badò a spese per l'allestimento, ma utilizzò il proprio simbolo per gli arazzi anziché quello di Nobunaga. Quest'ultimo, furioso, a fine banchetto strappò le insegne e ordinò che Akechi venisse schiaffeggiato davanti ai presenti. Umiliato, Akechi complottò contro di lui e lo tradì, uccidendolo al tempio Honnōji.³³

In questa stampa Utagawa Kuniyoshi sceglie quindi di rappresentare il momento in cui, dopo aver visto il *mon* 紋, cioè il simbolo del clan del proprio servitore sui tendaggi della sala, Nobunaga strappa con un gesto di completa furia un arazzo con lo stemma della famiglia di Akechi Mitsuhide.

³² <https://www.britannica.com/biography/Oda-Nobunaga> (Ultima consultazione 10/01/2023).

³³ Ettore BRONT, *Il Taiheiki di Kuniyoshi...*, p. 86

L'episodio trattato, forse non propriamente storico, venne comunque scelto da Kuniyoshi per mettere in evidenza l'aspetto violento e autoritario di Nobunaga: un tratto del suo carattere che contribuì certamente a causarne la caduta. Si pensa infatti che l'umiliazione pubblica di Akechi da parte del suo signore sia stato uno dei motivi principali della sua ribellione.³⁴

Il protagonista è rappresentato talmente fuori di sé da essere considerato la personificazione dell'ira³⁵: lo sguardo feroce è rivolto in alto a destra verso un punto esterno alla stampa, ma che possiamo immaginare sia un altro degli arazzi di Akechi Mitsuhide che adornano la sala.

La posa della sua testa, lo sguardo furioso e sdegnato e le mani tese, quasi irrigidite sono quindi prova evidente della furia di Nobunaga e della sua indignazione per il comportamento sfrontato del proprio vassallo. Il kimono indossato da Nobunaga è composto da numerosi strati, in modo da mettere in evidenza la possanza del suo corpo e da conferirgli un aspetto quasi statuario.³⁶

In questa stampa possiamo inoltre notare come la parte superiore sia composta principalmente da due pattern, poiché l'autore ha utilizzato i colori verde e rosso in maniera alternata: mentre una delle vesti che Nobunaga indossa ha un fondo verde con una decorazione floreale rossa, l'altra veste più esterna presenta il motivo opposto, un fondo rosso con una decorazione di fiori verdi. Un ulteriore elemento di distacco tra i due è costituito dalla decorazione della stoffa: nel primo caso decorata con un motivo di nuvole, nel secondo con un disegno geometrico. Inoltre, è possibile notare un altro esempio di tecnica dello sfumato nel grigio che compone gli *hakama* indossati dal protagonista: si inizia da un colore più scuro alla vita, che digrada progressivamente verso i toni del bianco man mano che ci si avvicina ai piedi, con l'intento probabile di creare ombre e lueggiate per dare maggiore volume e veridicità alla rappresentazione.³⁷

Infine, al fianco di Nobunaga possiamo vedere un esempio della coppia di spade, composta in questo caso da una *wakizashi* 脇差 e da una *tachi* 太刀, rispettivamente la spada corta e lunga. Alle sue spalle è anche visibile una faretra, di cui si vede solo la copertura esterna. Quest'ultima appare ricoperta da una pelliccia: era comune per l'epoca infatti proteggere i contenitori di frecce e spade con del pellame, per evitare il contatto con l'umidità e la pioggia. Inoltre, in base alla tipologia di pelo utilizzata, si poteva capire lo status del guerriero. Si partiva dal pelo di cervo, cinghiale e orso

³⁴ Elena VARSHAVSKAYA, *Heroes of the Grand Pacification...*, p. 60.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Ettore BRONT, *Il Taiheiki di Kuniyoshi...*, p. 86.

fino ad arrivare a quelle di più alto rango come tigre o pantera. Il fodero della *tachi* è in questo caso decorato con pelle di tigre, fatto che contribuisce a dimostrare l'elevato status sociale di Nobunaga.³⁸

1.2. Akechi Mitsuhide

La stampa successiva rappresenta invece Akechi Mitsuhide 明智光秀, leader del clan Akechi e uno dei più importanti generali al servizio del signore Oda Nobunaga. Fu proprio il suo tradimento che ne causò la morte, e per questo Mitsuhide viene ricordato come uno dei traditori più famosi della storia giapponese.

Nato nella provincia di Mino, compì le sue prime imprese militari al servizio di Ashikaga Yoshiaki. Iniziò a servire Oda Nobunaga come vassallo nel 1566, dopo la conquista da parte di quest'ultimo della provincia di Mino. Ben presto divenne uno dei più fidati uomini di Nobunaga e ricevette l'incarico di pacificare la regione di Tamba e porla sotto al controllo del suo signore; le sue campagne militari contro i clan locali ebbero successo e una volta conquistato il territorio ricevette come ricompensa il castello di Kamiyama situato proprio in quella regione e divenne il governatore della provincia di Hyūga.

Il 21 giugno 1582 Nobunaga si rifugiò nello Honnōji, un tempio di Kyoto, per sfuggire al tentativo di colpo di stato di Akechi Mitsuhide e quest'ultimo appiccò le fiamme all'edificio. Quando si diffuse la notizia della morte di Oda Nobunaga, Toyotomi Hideyoshi e Tokugawa Ieyasu radunarono i propri eserciti ed entrambi si misero all'inseguimento di Mitsuhide con l'intento dichiarato di vendicare Nobunaga, ma in realtà ognuno di loro aveva lo scopo di diventarne il successore.³⁹ Hideyoshi fu il primo a trovare Mitsuhide e sconfiggerlo nella battaglia di Yamazaki durante la quale il traditore di Nobunaga fu infine ucciso.

Anche in questo caso il testo posto nella parte superiore della stampa ha la funzione di presentare il personaggio raffigurato e permetterne l'identificazione da parte dello spettatore: si ricordano Mitsuhide come originario della provincia di Mino, i suoi viaggi per il Giappone, oltre ai suoi studi sulla topografia e sulla geografia dei luoghi che incontrava.⁴⁰

³⁸ Ettore BRONT, *Il Taiheiki di Kuniyoshi...*, p. 87-88.

³⁹ Stephen TURNBULL, *Samurai Commanders: 1577-1638*, Osprey Publishing, 2005, p. 8.

⁴⁰ Elena VARSHAVSKAYA, *Heroes of the Grand Pacification...*, p. 76.

Per questo motivo, quando si unì a Nobunaga, questi era solito consultarlo per ottenere informazioni sulle caratteristiche del terreno prima di avanzare, abitudine che gli permise di conseguire molteplici vittorie. Dimostrò di essere anche un valente guerriero, come quando resistette con coraggio ai numerosi assalti della famiglia Akai, dopo il rapimento e l'uccisione di sua madre, nonostante si trovasse a essere in inferiorità numerica. Nobunaga, per merito dei suoi servigi, lo ricompensò con due castelli nella provincia di Omi.

I rapporti fra i due si deteriorarono notevolmente dopo l'incidente al castello di Azuchi, momento in cui Akechi incominciò a covare serie intenzioni di vendetta nei confronti del suo signore. L'occasione ideale si verificò nel momento in cui Nobunaga gli ordinò di marciare con il suo esercito verso Chūgoku: invece di seguire gli ordini del suo padrone, Akechi si diresse al tempio Honnōji, dove tradì Nobunaga, assalendolo e uccidendo lui e tutte le guardie della sua scorta.



Figura 2: Utagawa Kuniyoshi, *Taiheiki eiyū den Toki-uji* 太平記英勇傳 登喜, Toki-uji (Akechi Mitsuhide) dalla serie Storie di eroi della grande pacificazione, editore Yamamotoya Heikichi, 1848-1850, nishikie, inchiostro su carta, ōban tate-e, 35.80 x 24.70 cm, British Museum, Londra.

Il trionfo fu però di breve durata, dal momento che Hideyoshi sconfisse Mitsuhide dopo poco tempo nella battaglia di Yamazaki. Mitsuhide riuscì a fuggire, per morire da solo in un boschetto di bambù vicino alla capitale.⁴¹

Nella stampa (fig. 2) Akechi Mitsuhide viene raffigurato con l'iconografia tipica di un guerriero di alto rango. Sopra la veste civile, un kimono verde, indossa infatti il mantello militare *jinbaori* 陣羽織, decorato con il suo stemma di famiglia, una campanula *kikyō* 桔梗. La sua katana più piccola, la *wakizashi*, è infilata nell'*obi* 帯, la cintura del suo kimono, mentre sullo sfondo vediamo la katana più grande appoggiata sulla *katanakake* 刀掛け, una sorta di rastrelliera su cui venivano normalmente riposte le spade quando il

⁴¹ Elena VARSHAVSKAYA, *Heroes of the Grand Pacification...*, p. 76.

samurai non le indossava. Entrambe sono decorate con un motivo a lacca rossa.⁴²

Mitsuhide è raffigurato mentre siede a gambe incrociate su un grande cuscino, anch'esso rosso, ornato con motivo floreale e su cui è appoggiato il suo ventaglio. Alla sua sinistra è collocato un leggio in lacca nera, decorato con polvere d'oro secondo la tecnica *makie* 蒔絵, particolarmente in voga in quel periodo. Questi oggetti servono sia a dimostrare il gusto e la raffinatezza del protagonista, sia a sottolineare come la produzione artistica fosse di un aspetto di notevole importanza per la classe militare del XVI secolo.⁴³

Possiamo inoltre notare numerosi dettagli che l'autore sceglie di inserire nella stampa per aumentare il grado di personalizzazione del samurai. Primo fra tutti è il segno presente sulla testa di Akechi, si continua poi con l'ombreggiatura sui suoi avambracci; infine il nastro, del quale viene rappresentata ogni piega, che tiene i suoi capelli raccolti nella tipica acconciatura in voga in quel periodo.⁴⁴

Akechi rivolge uno sguardo a dir poco intenso verso il libro aperto sulla sua sinistra. Questo ci mostra un testo scritto in cinese, che risulta fondamentale per comprendere la scena. L'autore è Mencio (*Mèngzǐ* 孟子), filosofo cinese del IV secolo a.C. e tra i più eminenti aderenti al confucianesimo. Si tratta di un particolare importante per comprendere il personaggio, poiché il brano si può tradurre come:

Quando un principe considera i suoi ministri come cani e cavalli,
loro lo considerano come ogni altro uomo.
Quando lui li considera come terra o erba,
loro lo considerano come un ladro e un nemico.⁴⁵

Il riferimento è naturalmente al complicato rapporto di Mitsuhide con il proprio signore, Oda Nobunaga, e il significato principale sta nel fatto che la mancanza di rispetto di un signore nei confronti dei sudditi porta inevitabilmente alla loro ribellione.

L'allusione è chiara: un reggente è responsabile per la disobbedienza del proprio popolo, ed è quindi tenuto a mostrare rispetto ai suoi sottoposti, nonostante questi siano di rango inferiore. Questa citazione può essere vista come la spiegazione, o la giustificazione da parte di Kuniyoshi del tradimento e della ribellione di Akechi nei confronti di Nobunaga: le cronache riportano numerosi esempi in cui quest'ultimo dimostra un temperamento e a tratti crudele.⁴⁶

⁴² Ettore BRONT, *Il Taiheiki di Kuniyoshi...*, pp. 89-90.

⁴³ Elena VARSHAVSKAYA, *Heroes of the Grand Pacification...*, p. 76.

⁴⁴ Ettore BRONT, *Il Taiheiki di Kuniyoshi...*, p. 90.

⁴⁵ Elena VARSHAVSKAYA, *Heroes of the Grand Pacification...*, p. 77.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 76-77.

1.3. Toyotomi Hideyoshi

La stampa seguente (fig. 3) raffigura invece Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀吉, fondatore del clan Toyotomi. È considerato il secondo dei tre “Grandi Unificatori del Giappone”, ed è famoso anche per il suo tentativo, poi fallito, di invasione e conquista della Corea. Durante il suo periodo di attività iniziò molte modifiche culturali, tra cui la restrizione legale che permetteva ai soli membri della classe samurai di portare armi e impediva loro di esercitare attività agricole. Questa legislazione portò a una



Figura 3: Utagawa Kuniyoshi, *Taiheiki eiyū den Nakaura Sarukichiro Hisayoshi* 太平記英勇傳 中浦猿吉郎久吉 Nakaura Sarukichiro Hisayoshi (Toyotomi Hideyoshi) dalla serie Storie di eroi della grande pacificazione, editore Yamamotoya Heikichi, 1848-1850, nishikie, inchiostro su carta, ōban tate-e, 35.80 x 24.80 cm, British Museum, Londra.

rigida divisione sociale in caste, che venne di fatto mantenuta per i successivi 300 anni. Nella sua vita Hideyoshi fu conosciuto con altri due nomi: Kinoshita Tōkichirō 木下 藤吉郎 e Hashiba Hideyoshi 羽柴 秀吉.

Hideyoshi nacque in una famiglia non nobile, nella provincia di Owari. Quando diventò adulto andò prima al servizio della famiglia Matsushita e successivamente di Oda Nobunaga. Grazie ai suoi successi militari fu nominato dal suo padrone governatore della provincia di Chūgoku. Nonostante fosse impegnato in una campagna militare, non appena seppe del massacro dello Honnōji, tornò indietro e punì il traditore a Yamazaki. Dopo di ciò, il suo successo fu totale, e ogni volta che combatté ottenne una vittoria. Le sue umili origini non gli impedirono di diventare l’unificatore del Giappone, ed è per questo che venne successivamente preso a modello, diventando una figura ispiratrice per molti, primo fra tutti lo stesso Kuniyoshi.⁴⁷

Il 21 giugno 1582 Oda Nobunaga e il suo figlio maggiore Nobutada vennero uccisi a seguito del tradimento di Akechi Mitsuhide e del suo esercito in quello che è noto come “incidente di Honnoji”. Il loro assassinio al tempio Honnoji sancì il termine della missione di Nobunaga di centralizzare il potere di un Giappone unificato sotto la sua autorità.

⁴⁷ Ettore BRONT, *Il Taiheiki di Kuniyoshi...*, p. 92.

Hideyoshi, in cerca di vendetta per il suo defunto signore, organizzò una pace con il clan Mōri e, tredici giorni dopo, si scontrò e sconfisse Mitsuhide nella battaglia di Yamazaki, vendicando Nobunaga e concentrando su sé stesso il potere e l'autorità un tempo appartenuti al suo signore.⁴⁸

Nella stampa Hideyoshi appare come la mitologia popolare si aspettava fosse un capo. Rivolge benevolo lo sguardo verso un popolano inginocchiato davanti a lui, con due ceste di meloni ai lati. Nella mano destra impugna una spada sguainata, pronta a tagliare il frutto che tiene con la sinistra. Secondo l'Ehon taikōki, prima della battaglia di Yamazaki, un contadino, in segno di gratitudine per le terre concessegli da Nobunaga, offrì a Hideyoshi tutto il suo raccolto di meloni. Hideyoshi si rivolse alle truppe, evidenziando come questo fosse un reale segno di gratitudine, diversamente dal comportamento di Akechi Mitsuhide, a cui erano state affidate terre e castelli da Nobunaga ma che, nonostante ciò, aveva ricambiato la fiducia accordatagli con il tradimento. Hideyoshi aggiunse poi che la stessa sorte dei meloni tagliati a fette sarebbe toccata al disertore ed ai suoi alleati.⁴⁹

Hideyoshi viene rappresentato con il suo mantello, lo *jinbaori*, che secondo la tradizione era decorato con il suo famoso simbolo a motivo di paulonia e del cui interno è possibile vedere la fodera. Lo stesso motivo è presente nella parte superiore della stampa sugli arazzi della tenda, il motivo di paulonia si ripete molte volte anche nella figura dello stesso Hideyoshi, e questo permette di stabilirne l'identità fin dal primo sguardo. È importante anche notare il collegamento con il simbolo usato da Kuniyoshi per la sua firma, anch'esso a forma di paulonia.

In questa stampa i colori sono molto importanti e aiutano lo spettatore a distinguere i vari elementi. Infatti, il kimono del contadino e i cesti sono colorati in verde, mentre in Hideyoshi risaltano il rosso e il giallo. Questo crea un notevole stacco visivo fra i due elementi che vengono volutamente tenuti separati. Si può però notare come una parte di giallo sia presente nei ciuffi d'erba inseriti nei cesti, e in verde è realizzata anche parte della decorazione interna del kimono del condottiero. Ciò crea un'interessante relazione tra i due elementi, che nonostante facciano parte di due mondi all'apparenza molto distanti, sono comunque in parte avvicinati. Tale contesto cromatico è visibile in particolare nella katana, il cui manico è verde, il fodero rosso e le decorazioni di pomo e guardia dorate.

⁴⁸ Stephen TURNBULL, *The Samurai Sourcebook*, London: Cassell & Co., 1998, pp. 275-279.

⁴⁹ Ettore BRONT, *Il Taiheiki di Kuniyoshi...*, p. 148.

Lo sguardo del contadino è di reverenza, ma assume toni più rilassati e c'è un sorriso accennato, elemento che ci fa capire come Hideyoshi fosse amato e rispettato dai suoi sudditi per la sua indole magnanima.⁵⁰

Tra le molte figure valorose disponibili, è interessante notare come l'artista ne abbia scelta una in particolare, quella di Toyotomi Hideyoshi. Kuniyoshi infatti apprezzò in particolare la capacità che questi ebbe di scalare quella ripida montagna che era la gerarchia militare in epoca Azuchi-Momoyama, mettendo in luce le sue doti di guerriero e condottiero nonostante le umili origini, arrivando a raggiungere il vertice solo grazie alle sue forze e alla sua tenacia. Tale modello fu molto importante nella formazione della reputazione artistica di Kuniyoshi, il quale allo stesso modo iniziò come figlio di un modesto tintore di tessuti, e finì col diventare uno dei massimi esponenti dell'arte *ukiyo*e del suo periodo, osannato da pubblico e critica.

Il *Taiheiki* vuole essere quindi una celebrazione di Hideyoshi, un riconoscimento del suo valore, in un momento storico in cui l'élite governativa voleva a tutti i costi oscurarne il ricordo e le imprese. Infatti, la serie si chiude con una stampa che lo raffigura, dichiarando in maniera quasi simbolica come questi fosse rappresentativo della fine di un'epoca e il precursore di un'altra.⁵¹

1.4. Araki Murashige

Le prossime due stampe raffigurano personaggi forse meno noti rispetto a quelli visti finora, ma sono a mio avviso interessanti sia per alcuni dettagli nella raffigurazione e nei colori, sia per ciò che rappresentano: sono infatti due episodi piuttosto celebri che ricordano gli ideali a cui i samurai dovevano attenersi, in particolare il coraggio, la risolutezza e la lealtà verso il proprio signore.

Nella prima stampa (fig. 4) vediamo Araki Murashige, vassallo di Oda Nobunaga e signore della provincia di Settsu. L'episodio che Kuniyoshi sceglie di rappresentare risale a quando Araki, inizialmente fedele alla fazione dello shogun, decise di cambiare schieramento.

Araki era signore della terra di Itami, vassallo di Nobunaga. Inizialmente aveva giurato fedeltà allo shogun Yoshiaki, ma poi decise di cambiare schieramento e giurare fedeltà a Oda Nobunaga, promettendogli di conquistare anche gli ultimi castelli nemici rimasti nella regione di Settsu.

⁵⁰ Ettore BRONT, *Il Taiheiki di Kuniyoshi...*, p. 92-93.

⁵¹ Elena VARSHAVSKAYA, *Heroes of the Grand Pacification...*, p. 27.



Figura 4: Utagawa Kuniyoshi, *Taiheiki eiyū den* Aragi Settsu no kami Murashige 太平記英勇傳 荒儀攝津守村重 Aragi Settsu no kami Murashige (Araki Settsu no kami Murashige) dalla serie Storie di eroi della grande pacificazione, editore Yamamotoya Heikichi, 1848-1850, nishikie, inchiostro su carta, ōban tate e 35.80 x 24.70 cm, British Museum, Londra.

Nel momento della sua sottomissione, Araki promise quindi la sua vita al proprio padrone, ma quest'ultimo inizialmente non rispose: anzi, infilzò con la sua spada corta del tipo *koshigatana* 腰刀 uno dei cinque *manjū* 饅頭, cioè i dolci tradizionali che erano disposti sul tavolo.

Porgendolo ad Araki, gli chiese di dimostrare la sua lealtà non solo accettando il cibo che il suo padrone gli offriva come segno di stima, ma mangiandoli direttamente dalla spada.

I presenti impallidirono, ma Araki, impassibile, lo ringraziò, si avvicinò e mangiò il dolce. Rimasto stupito dalla lealtà, Nobunaga lo nominò governatore della provincia di Settsu (da cui il titolo Settsu no kami), da cui in seguito partì per svariate conquiste sotto lo stendardo degli Oda.

La stampa rappresenta proprio il famoso episodio sopracitato. Era credenza comune che la lealtà di un vassallo potesse essere manifestata anche e soprattutto attraverso il suo comportamento in particolari situazioni

di pericolo: proprio per questo motivo Kuniyoshi sceglie di rappresentare in questa stampa il punto focale dell'episodio, con tutta la simbologia tipicamente associata ad esso.

I vari oggetti contenuti sono tutti parte della narrazione e hanno la funzione di evidenziare l'ambientazione scenica, sottolineata in questo caso sia dalle vesti formali indossate dal protagonista, sia dai raffinati oggetti visibili nella stampa.

Nonostante Araki indossi il copricapo ufficiale da cerimonia *eboshi* 烏帽子, che in epoca Azuchi-Momoyama identificava il portatore come facente parte dell'élite guerriera e governativa, e sia vestito in questa stampa anche con un lungo vestito cerimoniale, il suo volto è rappresentato in modo quasi buffo, contratto in una smorfia mentre ha in bocca un *manjū*.

Questo causa una certa curiosità nello spettatore, dal momento che si mettono sullo stesso piano vari elementi che normalmente sarebbero discordanti: viene a crearsi infatti un'interessante ambivalenza fra la regalità dell'ambientazione, data dalla sontuosità delle vesti decorate con un motivo floreale

che probabilmente rappresenta il *mon* del suo clan, e la situazione in cui il guerriero è costretto a calarsi, assumendo anche tratti che sfiorano quasi il ridicolo. Ciò viene ulteriormente enfatizzato dagli oggetti intorno a lui, a loro volta simbolo del suo status sociale elevato.

Nello specifico, il fodero della spada è decorato con lacca e motivo a pelle di squalo; mentre la scatola ottagonale utilizzata per il gioco aristocratico *kaiawase* 貝合わせ è finemente decorata con un ramo di susino e poggiata su un cofanetto, anch'esso laccato. Il gioco constava di un certo numero di tessere realizzate con le due parti di una conchiglia bivalve, ognuna delle quali era decorata all'interno con un'immagine tratta dalla letteratura o dalla mitologia. Le tessere venivano poi girate e mescolate, e a turno si cercava di accoppiarle. Vediamo inoltre la gamba di un tavolo laccato *takatsuki* 高坏, sopra il quale sono appoggiati i *manjū*. Infine, è da notare il cuscino vicino ad Araki, recante una serie di disegni raffiguranti una fenice cinese e su cui il samurai era solito sedersi durante le cerimonie ufficiali.

È infine da notare come, oltre alla grande cura che Kuniyoshi presta nella realizzazione degli oggetti d'arredo, un notevole impegno venga dimostrato nel sapiente utilizzo dei vari colori e dei toni: l'esempio più calzante è la tinta verde acqua che ha sia la funzione di definire spazialmente l'immagine, fungendo da pavimento su cui il samurai si inchina, sia di mettere in risalto con i suoi toni proprio quegli oggetti che arricchiscono la scena, laddove un semplice bianco non avrebbe avuto lo stesso impatto visivo.⁵²

Può sembrare inusuale vedere un guerriero in questa posizione con la bocca aperta; nonostante ciò, Kuniyoshi testimonia in maniera molto efficace l'importanza e la serietà del soggetto rappresentato, fatto che viene anche enfatizzato dal testo. Araki è il perfetto esempio di lealtà assoluta nei confronti del proprio signore, e non esita a sacrificare il proprio onore e la propria posizione per omaggiare il suo superiore. La lealtà del vassallo verso il proprio signore era infatti centrale nell'etica samuraica e anche nella società giapponese in generale. Tale sentimento venne utilizzato come tema principale di molte opere di svariato genere, dalla letteratura al teatro e fino alle arti pittoriche.

È interessante notare come un subordinato si sottomettesse completamente e in ogni aspetto al proprio signore, sempre pronto a seguirlo in una qualche impresa militare, a sottostare a ogni suo ordine, e in ultimo a morire anche per lui, nel caso gli fosse stato ordinato o se ne fosse presentata la necessità.

⁵² Ettore BRONT, *Il Taiheiki di Kuniyoshi...*, pp. 72-73.

Ci si aspettava inoltre che un servitore leale si comportasse in maniera tale che le sue azioni andassero a beneficiare direttamente o indirettamente il prestigio del padrone e del casato di appartenenza.

A volte, visto l'attaccamento e la sua obbedienza, gli venivano affidati incarichi molto importanti, come la custodia di una reliquia o un bene che andava tramandato di padre in figlio, instaurando in tal modo un rapporto di mutua fiducia e rispetto. Era inoltre abbastanza comune che, una volta che il padrone aveva perso la vita, il vassallo scegliesse di suicidarsi per seguirlo nell'aldilà e continuare ad adempiere ai propri compiti di servitore.⁵³

1.5. Mori Ranmaru Nagasada

L'ultima stampa che vorrei analizzare in questo capitolo è quella che rappresenta Mori Ranmaru Nagasada (fig. 5), ricordato dalla tradizione come un fedele vassallo di Nobunaga e come giovane di grande prestanza, saggezza e valore. Quando Akechi disobbedì al proprio signore nell'allestimento di un banchetto, Nobunaga diede ordine che fosse punito. Tutti esitarono tranne Mori, il quale colpì Akechi con il suo ventaglio, facendogli volare il cappello e ferendolo al collo. Akechi si ricordò del gesto, e durante gli eventi del tradimento dello Honnōji, diede specifico ordine di non far fuggire Mori, che aveva accompagnato il proprio signore insieme ai due fratelli. Il giovane si scontrò con un altro dei samurai ribelli, Yasuda Takubee, e alla fine fu ucciso quando il suo avversario lo colse alla sprovvista, mozzandogli le gambe con un colpo di spada.⁵⁴

Nella stampa viene rappresentato come un uomo giovane e di bell'aspetto, della cui acconciatura è possibile vedere anche il dettaglio di un fermaglio blu. Indossa il suo abito ufficiale, decorato con motivo *tsuru no maru* 鶴の丸, una gru che con le ali forma un cerchio in cui è iscritta, utilizzato fra l'altro anche nel *mon* del clan. Anche il fiocco dell'obi legato dietro la schiena riporta la stessa decorazione, e viene fatto risaltare sul kimono usando per il suo sfondo il colore bianco, contrastante con il nero della veste.⁵⁵

Si può notare come uno dei colori che definiscono la stampa sia l'azzurro. Compare infatti su di uno degli svariati kimono indossati dal samurai, sulla decorazione dell'obi, è la componente principale dell'onda visibile sul paravento, e viene infine utilizzato per rendere il pavimento: questo in

⁵³ Ettore BRONT, *Il Taiheiki di Kuniyoshi...*, p. 71.

⁵⁴ Elena VARSHAVSKAYA, *Heroes of the Grand Pacification...*, p. 92.

⁵⁵ Ettore BRONT, *Il Taiheiki di Kuniyoshi...*, p. 79.



Figura 5: Utagawa Kuniyoshi, *Taiheiki eiyū den Hori Ranmaru Nagayasu* 太平記英勇傳 保里蘭丸永保 Hori Ranmaru Nagayasu (Mori Ranmaru Nagasada) dalla serie Storie di eroi della grande pacificazione, editore Yamamotoya Heikichi, 1848-1850, nishikie, inchiostro su carta, ōban tate-e 35.80 x 24.80 cm, British Museum, Londra.

particolare viene realizzato con una tecnica cara non solo a Kuniyoshi, ma riscontrabile anche in svariati altri artisti legati al mondo della pittura giapponese, quella dello sfumato.

Come si può vedere dalla stampa, nella parte inferiore il colore assume toni molto definiti, per poi diradare gradualmente verso il centro, dove perde d'intensità e si meschia con il bianco, che viene utilizzato a sua volta sia per rappresentare il muro, sia per fungere da sfondo al testo sovrastante. Inoltre, in quanto tinta fredda, crea un deciso distacco con il rosso, tinta calda, della cornice, che nonostante sia collocata sullo sfondo, richiama l'attenzione dello spettatore su di essa e sull'immagine dell'onda che contorna.⁵⁶

Ranmaru è rappresentato impegnato in un concitato movimento in avanti, con il dorso piegato e la mano destra dietro la schiena che impugna un ventaglio, oggetto con il quale probabilmente ha appena colpito Akechi. I lunghi pantaloni formali *hakama* seguono il

suo movimento, e lasciano trasparire la fodera gialla. Il copricapo cerimoniale *eboshi* di Akechi è in volo e sta cadendo a terra, con il fiocco svolazzante, dopo che il colpo di Ranmaru glielo ha tolto violentemente dalla testa. Il ventaglio ai piedi del giovane è probabilmente dello stesso Akechi. La stampa è quindi caratterizzata da un grande movimento e dinamismo, reso con grande maestria dallo svolazzare degli indumenti di Ranmaru e di Akechi.

Alla destra di Mori, sullo sfondo, si può vedere un paravento *fusuma* 襖 decorato con onde che si infrangono. Qui Kuniyoshi vuole riprodurre lo stile di Kanō Eitoku: la scena è ambientata nel castello di Azuchi, edificio per il cui arredamento e decorazione Kanō aveva realizzato una serie di dipinti. Però Kuniyoshi non poteva sapere che all'artista, in questo ambito, non erano state commissionate opere contenenti onde, fatto che è stato scoperto solo da studi recenti. La perizia di Kuniyoshi nel rappresentare uno stile non suo è in ogni caso un elemento notevole, che ambienta in maniera perfetta la scena.

⁵⁶ Ettore BRONT, *Il Taiheiki di Kuniyoshi...*, p. 80.

Nonostante il periodo contrassegnato da conflitti e agitazioni, l'arte era considerata di notevole importanza nella fase Azuchi-Momoyama. Il prestigio conferito dall'apprezzamento delle arti aveva sempre attirato i membri dei più elevanti ranghi politici, e i signori locali non erano di certo da meno. Molte stampe contengono riferimenti visivi a opere dello stile di Kanō Eitoku, le cui decorazioni sono servite per definire le caratteristiche pittoriche di un'era. In epoca Edo, nonostante fosse loro vietato, molti samurai si recavano nei quartieri di piacere per godere della compagnia di una geisha o bere del sake insieme ai propri compagni. Grande era anche l'interesse tra i membri della classe samuraica per le stampe *ukiyo*.⁵⁷

⁵⁷ Ettore BRONT, *Il Taiheiki di Kuniyoshi...*, p. 79.

Capitolo 2

2.1. Minamoto no Yoshitsune

In questo capitolo continuerò la mia analisi, esponendo la narrazione di figure eroiche famose ma più legate alla leggenda che a fonti storiche certe. Proprio per questo motivo risulta molto difficile o impossibile ricostruire con effettiva veridicità le loro vicende storiche.

Nonostante infatti si tratti di figure realmente esistite, la fama e le leggende che li riguardano hanno avuto un'evoluzione e un impatto tali da superare i fatti storici verificabili su di loro.

Questo è particolarmente vero soprattutto nel primo caso che intendo esaminare, ovvero quello di Minamoto no Yoshitsune 源義経, un comandante militare vissuto tra la fine del periodo Heian e l'inizio del periodo Kamakura. Durante la Guerra Genpei (1180 - 1185), egli guidò una serie di battaglie che rovesciarono il clan Taira, aiutando in questo modo il fratellastro Minamoto no Yoritomo a consolidare il potere. Yoshitsune è considerato uno dei più grandi e popolari guerrieri della sua epoca e uno dei samurai più famosi della storia del Giappone.⁵⁸

Le fonti storiche sulla sua vita sono scarse: si conoscono per certo solo la data di nascita e di morte, e alcuni dei suoi successi in battaglia. Al di fuori della guerra la figura di Yoshitsune è pressoché inesistente agli occhi della storia ufficiale. I dati accertati che lo riguardano sono per lo più limitati ai suoi legami familiari e ad alcuni avvenimenti che lo vedono protagonista durante la guerra Genpei.

A causa della mancanza di fonti storiche attendibili, quello che sappiamo di lui è ciò che deriva dalle leggende e dai racconti che lo vedono protagonista, rendendolo così un personaggio versatile agli occhi di scrittori, autori teatrali e *biwa hoshi* 琵琶法師, cioè monaci vaganti che recitavano poemi cantati accompagnati dal *biwa*.⁵⁹

Benché il personaggio di Yoshitsune sia in genere tutt'altro che coerente tra le varie narrazioni che si sono venute a creare su di lui, il suo ruolo di figura eroica non viene mai messo in discussione. Egli è costantemente descritto come un guerriero audace, un signore profondamente rispettato dai suoi

⁵⁸ <https://www.britannica.com/biography/Minamoto-Yoshitsune> (Ultima consultazione 23/01/2023).

⁵⁹ Maria FELLINI, *Minamoto no Yoshitsune un percorso nell'arte fra storia e leggenda*, Tesi di Laurea, Corso di Laurea magistrale in Lingue e civiltà dell'Asia e dell'Africa mediterranea, a.a. 2019/2020, p. 8.

uomini, un figlio leale e un fratello virtuoso, la cui vita alla fine viene stroncata dall'invidia e dal risentimento di uomini inferiori.⁶⁰

Nato nel 1159, Yoshitsune era il più giovane degli otto figli di Minamoto no Yoshitomo, capo del ramo Seiwa del clan dei Minamoto, e della sua concubina Tokiwa Gozen. Dopo appena un anno dalla nascita di Yoshitsune, Yoshitomo fu sconfitto ed ucciso dalle forze di Taira no Kiyomori durante un attacco che aveva l'obiettivo di prendere il controllo della corte e dell'area della capitale, in quella che verrà poi chiamata la rivolta di Heiji, *Heiji no ran* 平治の乱.

Durante questa rivolta i figli di Yoshitomo vennero uccisi o esiliati e obbligati a prendere i voti come monaci buddisti, ritirandosi in un tempio. Yoritomo stesso in seguito a questi eventi fu esiliato nella penisola di Izu, mentre Ushiwakamaru (cioè il giovanissimo Yoshitsune) fu risparmiato e poi inviato a vivere nel tempio di Kurama, a nord della capitale Kyōto. L'intenzione dei Taira era infatti quella di costringerlo ad intraprendere la vita monastica una volta raggiunta la maggiore età, relegandolo in questo modo ad un ruolo del tutto marginale.

Durante i quattordici anni successivi a questo evento non si hanno prove concrete o verificabili sulla vita del giovane Ushiwakamaru. Egli viene menzionato di nuovo negli annali storici del tempo all'inizio della guerra di Genpei nel 1180 sotto il nome di Yoshitsune, un appellativo che assunse con il raggiungimento della maggiore età, e come generale al servizio di Minamoto no Yoritomo.⁶¹

Nonostante la giovane età, Yoshitsune si dimostrò un comandante geniale nella rivolta che il fratello aveva sollevato contro i Taira. Dopo che gli fu fornito un esercito da Yoritomo, Yoshitsune ricevette l'ordine di avanzare contro le forze di suo Minamoto no Yoshinaka, che minacciava i piani di Yoritomo per il dominio del Giappone. A seguito di una grande vittoria contro Yoshinaka, Yoshitsune occupò Kyōto e attaccò le rimanenti forze Taira lungo il mare interno di Seto, annientandole in una famosa battaglia navale nella primavera del 1184.

Durante la permanenza a Kyōto, Yoshitsune divenne inoltre un favorito dell'imperatore e della sua corte, suscitando la gelosia di Yoritomo: il tentativo di Yoshitsune di visitare il fratello maggiore a Kamakura fu respinto con una lettera che accusava il giovane di aver compiuto azioni contrarie agli ordini ufficiali. Yoshitsune tentò allora di sollevare una ribellione contro di lui con l'aiuto dello zio Minamoto no Yukiie, ma, fallendo, fu costretto a fuggire.⁶²

⁶⁰ Mathew W. THOMPSON, "A Medieval Warrior in Early Modern Japan: A Translation of the 'Otogizōshi Hōgan Miyako Banashi'", *Monumenta Nipponica*, vol. 69, no. 1, 2014, p. 5.

⁶¹ Mathew W. THOMPSON, *The Tales of Yoshitsune: A Study of Genre, Narrative Paradigms, and Cultural Memory in Medieval and Early Modern Japan*, Columbia University 2010, p. 4.

⁶² <https://www.britannica.com/biography/Minamoto-Yoshitsune> (Ultima consultazione 23/01/2023).

A partire da questo momento, nei quattro anni seguenti e fino alla sua morte nel 1189, i movimenti esatti di Yoshitsune e dei suoi uomini rimangono avvolti nell'incertezza.

Ricercato dai soldati del fratello, Yoshitsune vagò per il Giappone per diversi anni, spesso sotto le spoglie di un monaco, trovando infine asilo nella provincia di Mutsu nel Giappone settentrionale presso Fujiwara no Hidehira, un potente signore non legato a Minamoto no Yoritomo. Tuttavia, dopo la morte di Hidehira nel 1187, Yoshitsune venne tradito dal figlio di questi, che per paura di possibili ripercussioni da parte di Yoritomo inviò soldati a circondare Yoshitsune costringendolo al seppuku. Fu così che, durante l'assedio di Koromogawa, Yoshitsune si uccise insieme alla moglie e ai figli nel quarto mese del 1189.⁶³

La vita di Yoshitsune, samurai di eccezionale talento militare, dalla grande intelligenza e in grado di risolvere le situazioni più complicate, finisce quindi in modo cruento nonostante gli innumerevoli successi ottenuti durante la guerra di Genpei. Questo può far comprendere il motivo per il quale la sua figura è stata fortemente idealizzata nei decenni e nei secoli successivi: le caratteristiche della sua vita eroica, la sua tragica fine e i numerosi racconti e leggende sul suo conto hanno contribuito a legare indissolubilmente il suo nome all'archetipo di eroe e a renderlo l'esempio per eccellenza di samurai valoroso.⁶⁴

This image of Yoshitsune began to be formed with his depiction in works such as the *Heike monogatari* and the *Gikeiki*. As his story was repeated and reinforced over the centuries, it has become impossible to separate the facts about Yoshitsune's life from those that come from fiction as the truth has become irreparably intertwined with literary embellishment.⁶⁵

Nell'immaginario collettivo Minamoto no Yoshitsune è considerato l'eroe perdente per eccellenza, e le peripezie della vita di questo giovane comandante vittima di un tragico destino ne hanno fatto il modello perfetto del guerriero onorevole. Nonostante fallisca nella propria missione e muoia nella solitudine, egli possiede le virtù di giustizia, fedeltà, onore e integrità che lo spingono a continuare la propria lotta e mettere in gioco anche la sua stessa vita per rimediare alla vergogna dell'insuccesso.⁶⁶

Secondo la narrativa popolare che si è venuta a creare intorno alla sua figura, è proprio grazie a queste sue abilità se la guerra di Genpei ebbe un esito positivo a favore del clan Minamoto, permettendo così

⁶³Henry JOLY, *Legend in Japanese Art: A Description of Historical Episodes, Legendary Characters, Folk-lore Myths, Religious Symbolism*, Londra e New York, The Bodley Head, 1908. p. 412.

⁶⁴William E. DEAL, *Handbook to Life In Medieval And Early Modern Japan*, p. 37.

⁶⁵Daniel J. TOPAL, *Takadachi the Last Stand of Yoshitsune and His Loyal Retainers*, University of North Carolina at chapel Hill, 2006, p. 17.

⁶⁶Angela PALERMO, "Gli Hōganmono in una Ricostruzione Leggendaria della Vita di Minamoto no Yoshitsune (1159-1189)", in *Il Giappone*, vol. 34 (1994), 1994, p. 28.

al fratello Yoritomo di diventare il primo shōgun della storia. A causa però delle invidie di quest'ultimo, Yoshitsune dovette passare gli ultimi anni della sua breve vita come fuggitivo, terminando una vita ricca di successi con un finale drammatico che lo rese un eroe profondamente amato nelle epoche successive. Nel corso dei secoli questa popolarità ha quasi completamente trasformato il personaggio di Yoshitsune, creando un notevole corpus di storie, leggende, opere letterarie e teatrali che lo riguardano, tanto che è stato scritto che se non fosse realmente esistito, i giapponesi sarebbero stati costretti a inventarlo.⁶⁷

Yoshitsune si conforma infatti così fedelmente all'ideale di eroismo attraverso il fallimento da aver creato un'espressione specifica a lui riferita. Il termine *hōganbiiki* 判官鼻眞, che nella lingua giapponese indica un sentimento di profonda simpatia e compassione per la parte perdente, deriva proprio da uno dei titoli ufficiali dei ranghi di corte che secondo la tradizione Yoshitsune avrebbe ricevuto dall'imperatore Go Shirakawa 後白河天皇.⁶⁸

Moltissime sono state le stampe dedicate a Minamoto no Yoshitsune che raffigurano questo samurai nelle sue varie sfaccettature e in momenti diversi della sua vita, e le rappresentazioni che lo riguardano possono essere suddivise in tre grandi categorie principali. Troviamo innanzitutto raffigurazioni di Yoshitsune come bambino o giovane ragazzo, soprattutto all'interno di opere che evocano le prime fasi del conflitto fra Taira e Minamoto e il periodo della sua vita nel quale era noto come Ushiwakamaru.

Successivamente viene raffigurato come *bijin* 美人 cioè "bellezza femminile", un espediente che ha il fine di sottolineare ed evidenziare la corporatura esile, la bellezza leggendaria e la nobiltà del soggetto. Infine, l'ultimo tipo di raffigurazione presenta Minamoto no Yoshitsune come guerriero valoroso, protetto dall'armatura rossa tipica delle immagini a lui associate, generalmente sul campo di battaglia contro il clan rivale.

Questi tre modi di ritrarre Yoshitsune sono un utile metodo per ripercorrere cronologicamente alcuni dei momenti salienti delle sue imprese: come possiamo vedere dalle opere letterarie che ne trattano le gesta, egli è descritto in modo piuttosto differente a seconda del periodo preso in considerazione. Nelle opere d'arte in cui compare possiamo quindi notare come Yoshitsune sia caratterizzato da un'iconografia leggermente diversa per ogni periodo, un fattore che tuttavia non impedisce allo spettatore di riconoscerlo quasi immediatamente.

⁶⁷ Ivan MORRIS, *The Nobility of Failure: Tragic Heroes in the History of Japan*, Kumamoto, Kurodahan, 2014, p. 82.

⁶⁸ Helen CRAIG McCULLOUGH, *Yoshitsune A Fifteenth-Century Japanese Chronicle*, Stanford University press, 1990, pp. 30-31.

Nella fase della giovinezza, in cui Yoshitsune era noto come Ushiwakamaru, viene descritto come un giovane bellissimo con fattezze simili a quelle di una *bijin*, acquisendo così caratteristiche fisiche delicate e un fascino androgino. In letteratura è enfatizzata in particolare la nascita del suo forte desiderio di vendetta nei confronti dei nemici del clan Taira e di rivalsa per le sorti della propria famiglia. È proprio questo il periodo in cui secondo la leggenda egli acquisì tutte le conoscenze necessarie a diventare un guerriero di grande abilità.

In molte delle opere appartenenti a questa prima categoria viene rappresentato in uno degli episodi più famosi che riguardano il giovane Yoshitsune, cioè il combattimento sul ponte di Gojō dove egli conosce e viene sfidato dal suo futuro vassallo Musashibō Benkei.⁶⁹

Benkei è un personaggio che conosciamo quasi esclusivamente grazie alla leggenda. Si dice che vagasse ogni notte per la capitale Kyoto con l'obiettivo di sottrarre mille spade ai guerrieri di passaggio, che riteneva arroganti e indegni. Dopo aver raccolto 999 spade attraverso duelli e mentre era alla ricerca del suo premio finale, incontrò un giovane che suonava un flauto nei pressi di uno dei santuari di Kyoto. L'uomo, molto più basso di lui, portava una spada dorata intorno alla vita. Invece di duellare al santuario stesso, i due camminarono fino al vicino ponte di Gojō, dove Benkei perse contro il guerriero più piccolo, che era naturalmente Minamoto no Yoshitsune.

Non molto tempo dopo il duello, Benkei, frustrato e in cerca di vendetta, aspettò Yoshitsune al tempio buddista di Kiyomizu, dove perse ancora una volta. A seguito di questa seconda sconfitta divenne quindi fedele un servitore di Yoshitsune e combatté con lui nelle numerose battaglie contro il clan Taira.⁷⁰

In questa stampa (fig. 6) vediamo proprio questa scena, facilmente riconoscibile grazie all'ambientazione presso il ponte e alla presenza delle spade rubate da Benkei, ben visibili nella parte in basso a sinistra della stampa. Minamoto no Yoshitsune in questo caso è rappresentato come una figura esile, con la pelle diafana; i capelli corvini sono raccolti in un'acconciatura tipica del tempo ma totalmente differente dal *chomage* 丁髷, la caratteristica capigliatura dei samurai caratterizzata da un taglio che lasciava rasata la fronte mentre i capelli rimanenti venivano legati a formare una piccola coda di cavallo. Yoshitsune viene inoltre rappresentato con i *geta*, i sandali di legno rialzati,

⁶⁹ Henry JOLY, *Legend in Japanese Art: A Description of Historical Episodes, Legendary Characters, Folk-lore Myths, Religious Symbolism*, Londra e New York, The Bodley Head, 1908, p. 410.

⁷⁰ <https://www.britannica.com/topic/Benkei> (Ultima consultazione 23/01/2023).



Figura 6: Utagawa Kuniyoshi, *San ryaku den jyu san Hodo Yoshitsune koi no Minamoto ichidaigami* 三略傳十三 程義經戀の源一代鏡 I segreti della strategia capitolo tredici dalla serie Biografia di Yoshitsune, editore Ibay Kyubei, 1848-53, nishiki e, inchiostro su carta, ōban tate e, 36 cm x 24,50 cm, British Museum, Londra.

in modo tale da enfatizzare la sua statura minuta e porla in contrasto con la costituzione fisica possente di Benkei.

Un'altra particolarità dell'opera risiede nell'espressione sul volto del giovane Yoshitsune: egli ha infatti il viso in parte coperto da un ventaglio e le sopracciglia inarcate, quasi a volere far trasparire un sentimento di scherno nei confronti dell'avversario e facendo così intuire la differenza in abilità fra i due guerrieri.⁷¹

Per accentuare la sua bellezza delicata, Yoshitsune viene rappresentato con un velo bianco ricamato con una fantasia di tre fiori di genziana sopra delle foglie di bambù, simbolo del clan dei Minamoto. La presenza del velo ha varie funzioni: indica innanzitutto la purezza d'animo del giovane e crea un netto contrasto con l'ambiente cruento che lo circonda, oltre ad essere un ulteriore segno della sua bravura come guerriero. Il fatto che esso resti immacolato anche nel mezzo di uno scontro sottolinea in modo notevole l'abilità del giovane nell'arte del combattimento. Infine, il velo ricopre un

ruolo fondamentale anche nel combattimento stesso: nella stampa è possibile notare come Benkei ne venga distratto, permettendo così a Yoshitsune di schivare con facilità il colpo dell'avversario.⁷²

Nella stampa seguente (fig. 7), l'enfasi è posta invece sul combattimento in sé, rendendo chiaro allo spettatore come lo scontro fra i due protagonisti sia del tutto impari. Nonostante l'enorme differenza di statura fra i due, Benkei sembra smarrito e confuso davanti alla maestria e all'agilità di Yoshitsune. Vediamo infatti come il giovane sia ritratto mentre ha atterrato e bloccato i movimenti di Benkei, che appare in una posa scomposta inadatta sia alla difesa che all'attacco e completamente sopraffatto dalla forza dell'avversario che diventerà il suo futuro signore.

Al contrario, Yoshitsune impugna saldamente la sua arma, ed è pronto a sferrare un attacco nonostante sia in equilibrio sul corpo del nemico. Il *mon* della famiglia Minamoto compare in questo caso sulle

⁷¹ Maria FELLINI, *Minamoto no Yoshitsune...*, p. 38.

⁷² *Ibidem*.



Figura 7: Utagawa Kuniyoshi, Musashibō Benkei battuto da Ushiwakamaru sul ponte di Gojō, editore Tsutaya Kichizo, metà XIX secolo circa, nishiki e, inchiostro su carta, ōban tate e, 37,80 cm x 25,90 cm, British Museum, Londra.

maniche della veste del giovane, e la stoffa di cui sono fatte le vesti e il sottile velo che Yoshitsune indossa produce nell'opera una sensazione di movimento fluido, creando un netto contrasto con l'aspetto inamovibile e possente di Benkei.⁷³

Grande differenza è posta anche nella rappresentazione del fisico dei due guerrieri: Benkei è raffigurato in modo più simile all'immagine classica del guerriero in combattimento, con tratti più mascholini e un'espressione feroce che ne sottolineano la forza e l'aggressività. Proprio la colorazione rossastra della pelle di Benkei crea un ulteriore contrasto fra lui e Yoshitsune, che qui è rappresentato con tutti i canoni di bellezza usati per le donne del tempo: i suoi lineamenti sono molto delicati e la pelle è particolarmente chiara.

A differenza delle stampe analizzate fino ad ora, dove Minamoto no Yoshitsune è rappresentato in modo tale da enfatizzare la sua bellezza androgina e la sua abilità nelle arti, nelle prossime opere vedremo un cambiamento radicale nella sua iconografia. Nelle stampe raffiguranti le battaglie che vedono coinvolto Minamoto no Yoshitsune come generale, infatti, lo vediamo rappresentato come un guerriero valoroso nell'atto di compiere le sue gesta diventate leggendarie. In questo caso viene spesso raffigurato insieme all'arma che lo contraddistingue, l'arco, e l'inconfondibile armatura rossa. In entrambi i casi sopracitati possiamo sempre ritrovare il *mon* (stemma) distintivo della famiglia Minamoto.⁷⁴

⁷³ Maria FELLINI, *Minamoto no Yoshitsune...*, p. 39.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 42.



Figura 8: Utagawa Yoshitora, *Musha Rokkasen no uchi Shikoku chinju saemonnojō Iyo no kami*, 武者六歌仙の内 四国領主左衛門尉兼伊豫守源義経朝臣 Minamoto no Yoshitsune, dalla serie Sei poeti guerrieri selezionati, editore Yorozuya Jisuke, 1858, nishiki e. inchiostro su carta, ōban tate e 37 × 24.9 cm, Museum of Fine Arts, Boston.

Nella prima stampa di questo tipo (fig.8), la posa in cui viene raffigurato trasmette austerità e potenza, anche grazie al suo sguardo severo. Yoshitsune è attorniato da tutte le armi che lo caratterizzano: una lunga katana, una faretra con frecce e un arco, elemento centrale nella sua iconografia. Egli viene perciò rappresentato nelle vesti di guerriero e di generale, come un grande condottiero riconoscibile grazie all'armatura che indossa. Sul suo elmo, il *kabuto* 兜, è raffigurato un *komainu*, una figura del folklore giapponese generalmente posta davanti ai santuari shintō come guardiano dello spazio divino. Questo elemento indica che il giovane generale combatte per difendere gli ideali della sua famiglia.⁷⁵

I riferimenti sono perciò molto diversi da quelli visti in precedenza, dove Yoshitsune era rappresentato come ideale di virtù e bellezza. La posa in cui è rappresentato qui suggerisce invece che egli è in una posizione di potere e che non teme gli avversari: la sua postura è infatti espansiva e aperta, in modo tale da aumentare il

volume della figura corporea, le spalle e la schiena sono erette e sono sinonimo di autorità. In queste opere inoltre è spesso rappresentato con in mano un ventaglio recante un sole, simbolo di potere e indicazione delle sue doti belliche.⁷⁶

Nell'opera successiva (fig. 9), invece, Utagawa Toyokuni decide di rappresentare Yoshitsune insieme al fedele compagno Benkei, ma la differenza netta fra i due personaggi è evidente nella colorazione della pelle e nelle diverse proporzioni fisiche. Nonostante entrambi siano rappresentati come guerrieri pronti alla battaglia, l'armatura di Yoshitsune risulta molto più ingombrante e decorata rispetto a quella del suo vassallo, quasi a volerli avvicinare in termini di corporatura. Anche l'elmo che Yoshitsune indossa contribuisce ad esaltare la sua figura: in questo caso esso è decorato con l'immagine di un drago, simbolo di forza, coraggio e virilità.

⁷⁵ Maria FELLINI, *Minamoto no Yoshitsune...*, p. 43.

⁷⁶ Henry JOLY, *Legend in Japanese Art...*, p. 65.



Figura 9: Utagawa Toyokuni I, *Genkurō Yoshitsune Musashibō Benkei* 源九郎義経 武蔵坊弁慶 Genkurō Yoshitsune e Musashibō Benkei, editore Yamamotoya Heikichi, Periodo Edo, nishiki e, inchiostro su carta, ōban tate e 37.8 x 25.6 cm, Library of Congress, Prints and Photographs Division, Washington.

Si tratta di riferimenti molto diversi da quelli osservabili nelle stampe precedenti, dove il giovane generale era rappresentato come ideale di virtù e bellezza. Tuttavia, nonostante la sua aura di autorità, Yoshitsune non perde completamente le sue fattezze delicate: l'armatura quindi ha in questa stampa il doppio fine di identificarlo come generale e di innalzare la sua statura. Per lo stesso motivo troviamo Benkei rappresentato seduto, in modo tale da non sovrastare il suo comandante.⁷⁷

Nell'ultima stampa di questa sezione (fig.10) vediamo infine rappresentato uno degli episodi salienti della vita di Yoshitsune dopo che il fratellastro Yoritomo, adirato per la sua ribellione, decise di giustiziarlo, costringendolo così alla fuga.

In particolare, il riferimento è a quando, secondo la tradizione, attraversando la baia di Daimotsu, Yoshitsune e i suoi compagni dovettero affrontare gli spiriti vendicativi dei guerrieri del clan Taira. Fu fondamentale

in questo caso l'intervento di Benkei che, visto lo stato d'animo afflitto del proprio signore, prese in mano le redini della battaglia ribaltando la situazione.

Uno dei momenti tradizionalmente associati alla battaglia è infatti quello riguardante l'esorcismo eseguito da Benkei sugli spiriti vendicativi dei Taira, apparsi durante la battaglia nel tentativo di distruggere la nave su cui viaggiavano Yoshitsune e i suoi uomini:⁷⁸ la scena ha originato opere teatrali molto famose sia del teatro kabuki che del teatro nō.

Nella parte sinistra del trittico si possono osservare i veri e propri protagonisti di tutto l'episodio: da una parte Benkei e dall'altra il fantasma di un generale nemico, Taira no Tomomori, che secondo la leggenda dopo la sconfitta nella battaglia di Dannoura si gettò in acqua, annegando, pur di non finire in mano al nemico.⁷⁹ Diventato per questo motivo uno spettro vendicativo, perseguì i Minamoto causando la tempesta della baia di Daimotsu e colpendo la flotta nemica.

⁷⁷ Maria FELLINI, *Minamoto no Yoshitsune...*, pp. 42-43.

⁷⁸ Henry JOLY, *Legend in Japanese Art...*, p. 412.

⁷⁹ <https://calisphere.org/item/4c35fbc44ce5d416c0948aa663e7945d/> (Ultima consultazione 23/01/2023).



Figura 10: Utagawa Yoshitsuya, *Daimotsu no ura Yoshitsune tokai no zu* 大物浦義経渡海図, Yoshitsune attraversa la baia di Daimotsu, editore Sawaya Kōkichi, 1847-52, nishiki e, inchiostro su carta, trittico ōban, 35.7 × 73.6 cm, Museum of Fine Arts, Boston.

Benkei è vestito quasi interamente in rosso e impugna un rosario buddhista, strumento che secondo la leggenda utilizza in questa occasione per esorcizzare gli spiriti adirati dei nemici.

Il fantasma del guerriero Taira viene rappresentato invece con tonalità di blu molto simili al colore del mare, e mentre si erge sopra le onde: un riferimento al fatto che si tratta di uno spettro che non appartiene più al mondo delle creature terrene. Sul suo *haori* e sulle sue vesti si può notare il simbolo associato alla famiglia Taira, e la sua espressione fa emergere il profondo risentimento verso il clan Minamoto, che ha condotto la sua famiglia alla rovina.

In questa immagine la scena rappresentata è inoltre particolarmente concitata e frenetica: la nave di Yoshitsune è stata accerchiata da numerosi spiriti, e il moto ondosso del mare e la condizione dell'imbarcazione fanno intuire come sia in corso una tempesta scatenata dai fantasmi in cerca di vendetta. È ricorrente ancora una volta il *mon* della famiglia Minamoto, un simbolo di appartenenza per Yoshitsune, che nonostante sia in fuga dal fratello non se ne separa dimostrando in questo modo di aver conservato la sua lealtà nei confronti del suo clan e di Yoritomo.⁸⁰

Gli spiriti dei guerrieri Taira hanno completamente circondato l'imbarcazione: nella stampa centrale vediamo Yoshitsune circondato dai suoi uomini, disposti intorno a lui per difenderlo. Alcuni di essi si stanno sporgendo dal bordo della nave, nella speranza di colpire gli spettri dei nemici con le loro spade. Anche nel resto del trittico la battaglia imperversa: tra i flutti e all'orizzonte nella stampa

⁸⁰ Maria FELLINI, *Minamoto no Yoshitsune...*, p. 48.

sinistra sono chiaramente visibili le schiere di soldati Taira, dallo sguardo truce e in cerca di vendetta. Alcuni di essi mantengono sembianze quasi umane, altri compaiono sotto forma di teschio.

2.2. I 47 *rōnin*

Il secondo episodio che vorrei trattare in questo capitolo è la vendetta dei quarantasette *rōnin* (四十七士, *shijūshichishi*) nota anche come *Akō jiken* 赤穂事件, o “vendetta di Akō”. Questo nome è un riferimento ad un evento storico del periodo Tokugawa in cui una banda di *rōnin* 浪人, cioè di samurai senza padrone, vendicò la morte del proprio signore il 31 gennaio 1703. L'episodio è diventato leggendario come uno dei più famosi episodi di vendetta della storia giapponese, al pari dei fatti narrati nel *Soga monogatari* 曾我物語, il “racconto dei fratelli Soga”.⁸¹

Le circostanze storiche della vendetta sono le seguenti: nel 1701, Asano Naganori, il giovane signore del feudo di Akō, ebbe l'incarico di ricevere un'ambasceria inviata dall'imperatore, che risiedeva nella capitale Kyoto, al castello di Edo ove risiedeva lo shōgun. Maestro di cerimonie dello shōgun era Kira Yoshinaka. Per ragioni non note (forse l'arroganza di Kira e le umiliazioni subite da Asano, signore incaricato del protocollo di accoglienza sotto la guida di Kira; o la rivalità tra i due rispettivi feudi legata alla produzione delle saline; o ancora la mancanza di attenzioni, ovvero di consoni doni da parte del giovane signore verso il suo maestro) Asano, sottoposto a pressione da Kira, si adirò, estrasse la spada e lo colpì. Tuttavia, fu subito fermato, ferendolo quindi solo lievemente.⁸²

Estrarre la spada all'interno del castello di Edo e per di più nei confronti di un superiore, in questo caso il maestro di cerimonie nella sede shogunale, era un'offesa intollerabile. Asano ricevette dalle autorità governative l'ordine di commettere *seppuku* (il taglio del ventre), gli furono confiscati il feudo e la residenza di Edo, la sua casata decadde e i suoi uomini divennero *rōnin*.

Quarantasei di essi, sotto la guida del fedele vassallo di Asano Oishi Yoshio, all'alba di una notte di neve del 1702 e dopo lunghi preparativi assaltarono la residenza di Kira, lo uccisero e portarono la sua testa come offerta sulla tomba del loro defunto padrone al Senkakuji, un tempio buddhista di Edo. Oishi e i suoi uomini successivamente si arresero alle autorità, furono messi agli arresti e fu loro

⁸¹ Stephen TURNBULL, *The Revenge of the 47 Ronin, Edo 1703*, Osprey Publishing, Oxford, 2011, p. 47.

⁸² Bonaventura RUPERTI, Moira LURASCHI (a cura di) *Il samurai...*, cit, pp. 54-55.

ordinato di compiere *seppuku*. Il suicidio rituale ebbe quindi luogo il quarto giorno della seconda lunazione del 1703.⁸³

Considerando il carattere pacifico del periodo Genroku 元禄 (1688 - 1704) in cui i fatti ebbero luogo, questi eventi furono straordinari: la notizia si diffuse perciò molto rapidamente e la vendetta divenne oggetto di un interesse pubblico senza precedenti. La prima interpretazione drammatica degli eventi fu presentata al teatro Nakamura di Edo meno di due settimane dopo il *seppuku* da parte dei quarantasette *rōnin*, e fu proibita dalle autorità già dopo le prime rappresentazioni.⁸⁴

Il divieto governativo riguardo alla vicenda non deve però sorprendere: la censura di questo tipo di argomenti risaliva all'esordio del teatro giapponese, ed era stata inizialmente introdotta per controllare gli eccessi degli attori.

Con il tempo, le restrizioni furono rapidamente estese per proibire di nominare qualsiasi shogun Tokugawa, la rappresentazione di funzionari del governo o dell'élite samurai e la raffigurazione di scene di attualità sensazionali o con argomenti considerati particolarmente sensibili.⁸⁵ Nonostante questo però le opere teatrali e artistiche riguardanti questa vendetta continuarono in varie forme, e dopo la morte dello shogun Tokugawa Tsunayoshi, avvenuta nel 1709, furono creati interi drammi teatrali basati sull'incidente di Akō.

L'esempio forse più significativo in assoluto è l'opera *Kanadehon chūshingura* 仮名手本忠臣蔵 (“Modelli di calligrafia di *kana*, il magazzino dei vassalli fedeli”), rappresentata per la prima volta come opera per il teatro dei burattini *jōruri* a Ōsaka nell'autunno del 1748 e scritta da Takeda Izumo II, Miyoshi Shōraku e Namiki Senryū, che superò queste prime opere con una grandiosa rappresentazione in undici atti che si conclude con l'attacco notturno dei fedeli servitori.

Nel giro di poche settimane *Kanadehon chūshingura* fu adattato in nuove forme e portato anche sul palcoscenico del *kabuki*, dove è tuttora rappresentato. Questa versione in particolare gode di straordinaria fortuna, tanto da essere stata considerata il dramma panacea dai prodigiosi effetti per le finanze di qualsiasi teatro.⁸⁶

⁸³ Bonaventura RUPERTI, Moira LURASCHI (a cura di) *Il samurai...*, cit, pp. 54-55.

⁸⁴ Hiroaki SATO, *Legends of the Samurai*, Overlook Press, New York, 1995, pp. 363-364.

⁸⁵ David BELL, *Chushingura and the Floating World the Representation of Kanadehon Chushingura in Ukiyo-e Prints*, Richmond: Japan Library, 2001, p. 12.

⁸⁶ Bonaventura RUPERTI, Moira LURASCHI (a cura di) *Il samurai...*, cit, p. 55.

Kanadehon chūshingura è perciò una delle opere più interessanti e certamente più popolari del repertorio teatrale. Molti dei valori che esprime, pur essendo fondati su codici di comportamento di un'epoca precedente, appaiono attuali come lo erano all'inizio del XVIII secolo. Il modo in cui il *Chūshingura* è stato rappresentato nell'arte *ukiyo*e è altrettanto coinvolgente: esso costituisce una sorta di paradigma per l'illustrazione di altri temi del kabuki nell'arte del mondo fluttuante, e rappresenta un esempio della particolare relazione tra le due discipline.

Inoltre, man mano che questa vivida drammatizzazione si assicurava un posto nel repertorio del XVIII e XIX secolo, il termine *Chūshingura* del titolo cominciò ad essere usato in modo più generale per indicare sia l'incidente di Akō, cioè i fatti storici del 1701, sia la vastissima gamma di produzioni culturali che ne derivarono. Oggi, anche in campo accademico, si tende quindi a trascurare il fatto che questo nome compaia per la prima volta solo nel 1748, nel titolo dell'opera di marionette, per estenderlo invece anche alle successive rielaborazioni della storia in vari media. Che si tratti di romanzi, opere teatrali, racconti della tradizione orale, film o storie che trattano direttamente dell'incidente, il nome rimane lo stesso, e questa dicitura è un'indicazione significativa dell'enorme potere dell'opera teatrale nel sostenere la leggenda dei *rōnin* di Akō per così tanto tempo.⁸⁷

L'incredibile popolarità del tema del *Chūshingura* è facilmente spiegata in diversi modi. In primo luogo, all'epoca dei fatti l'impatto sul pubblico della vicenda di Akō fu immenso, poiché sotto lo shogunato Tokugawa la vita a Edo era stata stabile per quasi un centinaio d'anni. La natura drammatica degli eventi catturò perciò molto rapidamente l'immaginazione del pubblico, e il proliferare di opere teatrali, benché mascherate per evitare la censura, alimentò l'interesse e la "fame" del pubblico per quelle rappresentazioni, che stupivano e parlavano chiaramente all'animo degli spettatori.⁸⁸

Anche gli ideali specifici alla base della vendetta trovarono una particolare simpatia del pubblico del *Chūshingura*. L'élite dei samurai si trovava in una posizione molto particolare al volgere del secolo: l'arrivo di un numero enorme di persone nella capitale era stato fondamentale per il successo del regime Tokugawa, ma proprio la stabilità del governo aveva comportato un significativo e permanente cambiamento nella vita dei samurai. L'elemento marziale della tradizione samurai veniva

⁸⁷ Chelsea FOXWELL, "The Double Identity of Chūshingura: Theater and History in Nineteenth-Century Prints." *Impressions*, no. 26, 2004, p. 23.

⁸⁸ David BELL, *Chushingura and the Floating World...*, p. 14.

sempre più soppiantato dal suo complementare civile, cioè dalla funzione amministrativa e burocratica che i samurai si trovavano a dover compiere.

È questo il motivo per cui, durante la prospera e rilassata pace del periodo Genroku, la realtà della vita dei samurai si allontanò sempre più dai valori su cui si era fondata nei secoli precedenti, e la posizione sociale che i samurai potevano ancora conservare grazie alla loro funzione di burocrati fu sempre più messa in discussione dall'ascesa dell'agiata classe mercantile dei *chōnin* 町人.⁸⁹

In un certo senso, quindi, la figura del samurai al volgere del secolo era stata “espropriata”, posta in una posizione analoga a quella dei samurai senza padrone protagonisti del *Chūshingura*. Le azioni dei partecipanti alla vendetta di Akō, perpetuate nel teatro, erano un'affermazione tangibile dei valori che all'epoca venivano considerati il cuore della cultura dei samurai.

I quarantasette *rōnin* erano infatti *gishi* 義士 o “guerrieri giusti”, e la loro missione era interamente fondata sugli ideali del codice dei samurai, per il quale l'adempimento degli obblighi (in questo caso verso il proprio signore) era anteposto alla vita stessa del vassallo. Avendo la lealtà incondizionata verso il proprio signore come tema centrale, il *Chūshingura* sosteneva pienamente questi ideali.⁹⁰

Una seconda ragione del successo del *Chūshingura* è da ritrovarsi nella familiarità e nella popolarità del genere letterario a cui apparteneva, quello delle opere teatrali che trattavano come tema principale la vendetta. Proprio come succedeva per la poesia, quindi, il pubblico giapponese dell'epoca aveva un gusto e un'attenzione particolare per storie di questo tipo, che riscuotevano un notevole successo presso gli spettatori.

E proprio come per la poesia, l'abitudine giapponese di creare raffinate varianti di un tema stabilito era alla base della pratica teatrale.⁹¹ Quando il pubblico assisteva ad una rappresentazione del *Chūshingura* vedeva perciò una versione “rigenerata” di un tema già esistente e familiare. Ciò che rendeva fattibile questa pratica apparentemente basata solo sulla ripetizione era il grado di invenzione che accompagnava ogni nuova riscrittura: la gamma di contenuti, dal violento al romantico, dal serio al macabro o all'umoristico, dall'allusivo al drammatico, sosteneva l'attenzione del pubblico attraverso le sue numerose riproposizioni.

Inevitabilmente, forse, la popolarità delle rappresentazioni teatrali del tema fu accompagnata da una corrispondente proliferazione di rappresentazioni grafiche sotto forma di *ukiyo-e*. Tre sono i fattori

⁸⁹Stephen TURNBULL, *The Revenge of the 47 Ronin...*, pp. 12-13.

⁹⁰David BELL, *Chushingura and the Floating World...*, p. 15.

⁹¹*Ibidem*, p. 16.

principali che contribuirono questo sviluppo parallelo. Il primo era l'idoneità delle stampe in quanto mezzo economico e velocemente riproducibile in serie, una caratteristica che le rese ideali come strumento pubblicitario per le rappresentazioni a teatro.

In secondo luogo, come visto in precedenza l'illustrazione di eventi storici, miti e leggende era già una funzione chiave delle opere appartenenti all'*ukiyoe*. La rappresentazione di questi soggetti nel loro contesto teatrale era una semplice estensione di questo ruolo. In terzo luogo, il mondo del teatro kabuki e quello dei quartieri del piacere, strettamente legati alla filosofia del mondo fluttuante, sebbene separati dalla legge in diversi quartieri della città erano in realtà strettamente legati, frequentati dallo stesso pubblico e regolati da condizioni simili.

Si trattava quindi di un pubblico con il denaro e il tempo libero necessari per indulgere nei piaceri dell'*ukiyoe* e del teatro. Questo nuovo pubblico poteva forse non apprezzare la sobria raffinatezza e la stilizzazione del teatro *nō*, ma rispondeva con grande facilità alla drammaticità, alla tensione e ai raffinati principi morali del *Chūshingura*. Sia le rappresentazioni kabuki che quelle *ukiyoe* erano quindi più facilmente godibili dal pubblico, non solo per il loro ritmo e il colore ma perché potevano essere facilmente comprese. Entrambe le versioni della storia infatti avevano in comune un certo grado di realismo, e comunicavano i loro temi in modo più evidente e dichiarato, attraverso il realismo e non con allusioni esoteriche, rendendo per questo riconoscibile ogni aspetto della narrazione o dell'iconografia.

Il rapporto tra il *Chūshingura* (e il teatro kabuki in generale) e l'*ukiyoe* era perciò reciproco: da una parte, la popolarità del *Chūshingura* garantiva la popolarità e la vendibilità delle rappresentazioni su stampa di episodi, personaggi o degli attori più amati dal pubblico. Dall'altra, le rappresentazioni dei protagonisti realizzate dagli artisti dell'*ukiyoe* erano parte integrante del commercio associato al teatro, e venivano utilizzate per promuovere nuove produzioni, e illustrare nuove interpretazioni. Il teatro ispirava l'arte visiva, fornendo soggetti, temi e ideali, e l'arte costituiva invece un equivalente grafico in testo e immagine delle interazioni che il pubblico vedeva sul palcoscenico.⁹²

Come accennato nei capitoli precedenti, questo tipo di stampe raggiunse un notevole successo anche grazie all'approvazione delle Riforme Tenpō nel 1842 con cui lo shogunato decise di limitare e in alcuni casi vietare del tutto la produzione di stampe che appartenessero ai generi dominanti di raffigurazioni di attori e di beltà femminili. Nel campo dell'*ukiyoe* emersero perciò come nuovi generi le rappresentazioni di paesaggi naturali e di figure di guerrieri e samurai celebri, fornendo perciò agli

⁹² David BELL, *Chushingura and the Floating World...*, p. 16.

autori una più ampia gamma di opportunità per presentare la vendetta di Akō e le figure dei quarantasette *rōnin*. Di conseguenza, le stampe del XIX secolo andarono ben oltre il palcoscenico, basando le loro concezioni sul teatro, ma includendo riferimenti all'episodio storico, specialmente alla sua ambientazione a Edo.⁹³

Il mezzo della stampa si dimostrò particolarmente capace di unificare i fatti storici e le opere teatrali in un'unica visione che consentiva una doppia lettura, storica e scenica. Curiosamente, la dualità del fenomeno del *Chūshingura* è parallelamente presente nel teatro grazie al funzionamento di un concetto noto come *sekai* 世界, letteralmente “mondo”. Il *sekai* era un espediente grazie al quale l'autore attingeva alla conoscenza del pubblico di vecchi racconti e cicli di storie tradizionali. L'incorporazione di una nuova storia o di una vicenda drammatica all'interno di un mondo già familiare era perciò fonte di stimolo e interesse per il pubblico, ma allo stesso tempo, e in particolare nel caso dell'incidente di Akō, il *sekai* funzionava perfettamente come uno stratagemma per parlare di argomenti scomodi o ufficialmente proibiti dalla censura governativa. Nel caso del *Chūshingura*, quindi, l'ambientazione attraverso la quale viene presentata la storia dei 47 *rōnin* non è il Giappone Tokugawa, in cui ebbero effettivamente luogo gli avvenimenti, quanto piuttosto i personaggi e la trama della cronaca *Taiheiki* (“Cronache della grande pacificazione”) risalente al XIV secolo.⁹⁴

Si potrebbe dire quindi che le stampe del XIX secolo rispecchiano la conoscenza del *Chūshingura* da parte degli spettatori contemporanei, informata e arricchita dal lavoro del *sekai* e da una crescente varietà di fonti. Molte immagini del XIX secolo facevano contemporaneamente riferimento al palcoscenico e a elementi dell'incidente storico, così come erano conosciuti all'epoca attraverso narrazioni elaborate.

Per esempio, i dettagli dello sfondo nelle rappresentazioni paesaggistiche o “scenografiche” evocano l'ambientazione storica dell'incidente di Akō, mentre alcuni tratti dei *rōnin* attingono ai racconti altamente fantasiosi elaborati dai singoli autori per arricchire ed estendere il racconto principale (*honden* 本伝) dell'attacco notturno. Le rappresentazioni degli eventi successivi all'attacco mettevano invece in evidenza il Sengakuji, cioè il tempio che secondo la leggenda ospita le tombe dei 47 guerrieri e di Asano.

Senza necessariamente abbandonare il mondo dei *Taiheiki* o le convenzioni del palcoscenico kabuki, molte immagini del *Chūshingura* realizzate nel XIX secolo si avvicinano quindi visivamente a Edo e all'incidente storico originale, riuscendo ad aggirare i tabù del governo Tokugawa grazie alla fusione

⁹³ Chelsea FOXWELL, *The Double Identity of Chūshingura...*, p. 24.

⁹⁴ *Ibidem*.

di elementi scenici e storici. Esse riflettono anche l'interesse per l'ambientazione e i dettagli della vita reale dell'incidente di Akō, dettagli che vengono soppressi o nascosti nell'opera teatrale.⁹⁵

Le stampe che analizzerò di seguito sono tratte da una delle serie più famose e amate dal pubblico tra quelle che riguardano la leggenda dei 47 *rōnin*: si tratta della serie *Seichū gishi den* 誠忠義士傳, realizzata da Utagawa Kuniyoshi tra il 1847 e il 1848. Il momento scelto come ambientazione della serie è proprio il 14 dicembre del 1702, quando dopo quasi due anni dalla morte del loro signore Asano, i 47 *rōnin* guidati da Oboshi Yuranosuke Yoshio ritennero giunto il loro momento e attaccarono la residenza di Kira, responsabile della rovina del loro padrone. Divisi in due gruppi, assaltarono sia il cancello principale della villa che l'ingresso posteriore, uccisero alcuni dei servitori di Kira, e ottennero il controllo della dimora. Donne e bambini furono però risparmiati, e quando alla fine gli assalitori trovarono Kira nascosto in un magazzino, gli offrirono l'opportunità di compiere il *seppuku*. Quando infine egli rifiutò l'offerta di una morte onorevole, lo decapitarono e portarono la sua testa mozzata come offerta fino al tempio Sengakuji, dove sorgeva la tomba del loro signore.⁹⁶

Lo stile stesso con cui queste stampe sono realizzate è piuttosto particolare. Da una parte Kuniyoshi ha la chiara intenzione di dare una maggiore accuratezza storica alla rappresentazione dei personaggi, e realizza ciò attraverso la raffigurazione accurata di ognuno dei 47 *rōnin* e attraverso l'aggiunta di un testo, una biografia precisa di ognuno dei guerrieri rappresentati. D'altra parte, però, è chiaro come la serie rappresenti per l'autore un "esperimento": rappresenta infatti figure singole, in movimento e le cui vesti sono in netto contrasto con il colore neutro dello sfondo.

È anche interessante notare come, delle 51 stampe che compongono la serie, non ci siano praticamente ripetizioni nelle posture o nei movimenti: tutti i personaggi risultano quindi rappresentati in movimenti e situazioni leggermente differenti⁹⁷, dando un'idea precisa della foga e della violenza dell'attacco nonostante manchino i dettagli degli ambienti in cui si svolge la vicenda.

Se la serie riscosse un grande successo fu perciò anche grazie alla varietà di pose e atteggiamenti assunti dai protagonisti, oltre che all'umorismo e alla drammaticità che si alternano in ogni stampa.

⁹⁵ Henry D. SMITH, "The Trouble with Terasaka: The Forty-Seventh Rōnin and the Chūshingura Imagination." *Japan Review*, no. 16, 2004, pp. 14-15.

⁹⁶ <https://www.britannica.com/event/47-ronin> (Ultima consultazione 23/01/2023).

⁹⁷ Silvia VESCO, Marta BOSCOLO MARCHI (a cura di), *Bi no michi, La Via della Bellezza. Esplorazioni nella cultura giapponese per 150 anni delle relazioni diplomatiche tra Italia e Giappone*, Polo museale del Veneto, Venezia, 2018, p. 31.



Figura 11: Utagawa Kuniyoshi, *Seichu gishi den* Oboshi Yuranosuke Yoshio 誠忠義士傳 大星由良之助良雄, Oboshi Yuranosuke Yoshio dalla serie Biografie di samurai giusti e leali, editore Ebiya Rinnosuke, 1847, nishiki e, inchiostro su carta, ōban tate e 36.20 x 25 cm, British Museum, Londra.

Il primo personaggio raffigurato nella serie è Oboshi Yuranosuke Yoshio, capo dei 47 *rōnin* e uno tra i più importanti attendenti di Asano, signore del feudo di Akō. Nella stampa che segue (fig. 11) lo vediamo raffigurato seduto, un dettaglio che sottolinea la sua posizione di comandante dei *rōnin*. In mano, oltre ad una lancia egli regge anche un tamburo, un riferimento al fatto che nell'attacco alla residenza di Kira 14 dicembre e del 1702 fu proprio lui con un tamburo a segnalare l'inizio dell'attacco e a dirigere i suoi uomini nella battaglia che seguì.

L'attacco era stato pianificato con notevole precisione: venne reso chiaro a tutti i partecipanti che l'obiettivo della vendetta era prendere la testa di Kira, non creare caos e uccidere in modo indiscriminato gli eventuali presenti che si fossero intromessi. Era inoltre stato ampiamente previsto dai partecipanti alla vendetta che Kira avrebbe provato a nascondersi o ad usare travestimenti; perciò venne stabilito che chiunque l'avesse trovato avrebbe suonato un fischietto come segnale della riuscita

dell'operazione. Kira sarebbe stato quindi identificato in modo certo, sarebbe stato ucciso e la sua testa sarebbe stata portata come trofeo fino alla tomba di Asano. Una volta completata la loro missione, I quarantasette *rōnin* avrebbero confessato la loro azione alle autorità e avrebbero accettato qualsiasi forma di punizione fosse stata ritenuta adatta.⁹⁸

Un altro esempio dell'alternarsi di vari toni e gradi di tensione negli episodi rappresentati è evidente ad esempio nel contrasto fra l'immagine di Teraoka Heiemon Nobuyuki (fig. 12) e Sugenoza Sannojo Masatoshi (fig. 13).

⁹⁸ Stephen TURNBULL, *The Revenge of the 47 Rōnin...*, pp. 75-76.



Figura 12: Utagawa Kuniyoshi, *Seichu gishi den Teraoka Heiemon Nobuyuki* 誠忠義士傳 寺岡平右衛門信行, Teraoka Heiemon Nobuyuki dalla serie Biografie di samurai giusti e leali, editore Ebiya Rinnosuke, 1847, nishiki e, inchiostro su carta, ōban tate e 36.20 x 25.10 cm, British Museum, Londra.



Figura 13: Utagawa Kuniyoshi, *Seichu gishi den Sugenoya Sannojo Masatoshi* 誠忠義士傳 菅屋三之丞正利, Sugenoya Sannojo Masatoshi dalla serie Biografie di samurai giusti e leali, editore Ebiya Rinnosuke, 1847, nishiki e, inchiostro su carta, ōban tate e 37.10 x 25.30 cm, British Museum, Londra.

Nel primo caso, Teraoka è raffigurato assorto nell'atto di spegnere completamente i carboni ancora ardenti in uno dei bracieri della villa di Kira. La scena dà una sensazione di tensione e di grande attenzione da parte dei guerrieri in cerca di vendetta, ma è anche un chiaro riferimento all'impegno profuso dai 47 rōnin per evitare rischi di incendio e quindi pericoli per i vicini residenti o per il resto della città durante l'attacco notturno.

È interessante anche notare come Teraoka sia stato l'unico dei 47 rōnin e l'unico tra coloro che vengono rappresentati in questa serie a sopravvivere alla vendetta: non era infatti propriamente un samurai, ma gli fu permesso di partecipare all'attacco finale grazie alla lealtà e alla fiducia che aveva sempre dimostrato verso il clan Asano. Non essendo un samurai, non gli fu perciò imposto di commettere seppuku una volta terminata la battaglia.⁹⁹

⁹⁹ Henry D. SMITH, "The Trouble with Terasaka: The Forty-Seventh Rōnin and the Chūshingura Imagination." *Japan Review*, no. 16, 2004, pp. 10-11.

Al contrario, l'immagine dedicata a Sugeno Sannojo Masatoshi ha un tono e un'impostazione completamente diverse dalla precedente: il guerriero è infatti rappresentato nel momento in cui è rimasto impigliato con la sua spada nei fili di una *kusudama* 薬玉, cioè “sfera medicinale”, una palla di stoffa solitamente composta cucendo insieme diversi fili e contenente incenso ed erbe medicinali. In questo momento il protagonista è leggermente confuso e ha per un attimo perso di vista il proprio obiettivo, concentrato solo sul ritrovare l'equilibrio.



Figura 14: Utagawa Kuniyoshi, *Seichu gishi den Hayano Kanpei Tsuneyo* 誠忠義士傳 早野勘平常世, Hayano Kanpei Tsuneyo dalla serie Biografie di samurai giusti e leali, editore Ebiya Rinnosuke, 1847, nishiki e, inchiostro su carta, ōban tate e 37.60 x 25.70 cm, British Museum, Londra.

Un'altra stampa a mio avviso particolarmente interessante è quella che rappresenta Hayano Kanpei Tsuneyo (fig. 14). Kanpei è ritratto come una figura più simile ad un fantasma che ad un guerriero nel bel mezzo della battaglia, nonostante la sua posa indichi chiaramente che il combattimento è in corso. La pelle è particolarmente pallida, quasi trasparente, e anche i colori delle vesti che indossa sono più smorzati rispetto a quelle dei suoi compagni.¹⁰⁰

In effetti, Hayano non partecipò effettivamente alla battaglia perché si suicidò prima che questa avesse luogo, lacerato da un conflitto irrisolvibile tra il suo desiderio di combattere con i suoi compagni *rōnin* da un lato e il bisogno di obbedire all'ordine dell'anziano padre di restare a casa a prendersi cura di lui dall'altro.

Il suicidio venne quindi visto da Hayano come l'unica via d'uscita onorevole, e per onorare la sua scelta e la sua integrità, durante la battaglia il capo dei *rōnin* Oboshi ordinò al fratello di Kanpei di portare una lancia con su

appesa la scritta, “Hayano Kanpei, ucciso in battaglia”.¹⁰¹

¹⁰⁰ John GRAFTON, *101 Great Samurai prints*, Courier Corporation, New York, 2012, p. 162.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 163.



Figura 15: Utagawa Kuniyoshi, *Seichu gishiden Miura Jiroemon Kanetsune* 誠忠義士傳 早三浦治郎左衛門包常, Miura Jiroemon Kanetsune dalla serie Biografie di samurai giusti e leali, editore Ebiya Rinnosuke, 1847, nishiki e, inchiostro su carta, ōban tate e 36.20 x 25.10 cm, British Museum, Londra.

Un altro caso di stampa con delle particolarità notevoli si ha per l'immagine raffigurante Miura Jiroemon Kanetsune (fig. 15). Egli era un samurai di basso rango, che per un periodo aveva servito il suo signore anche come cuoco. Prese perciò parte all'attacco insieme ai suoi compagni e qui viene rappresentato in modo un po' comico, mentre è inciampato in un focolare e ha rovesciato un cesto di carbone, con ancora la spada in mano. La particolarità, oltre che nella scelta di una rappresentazione quasi umoristica del soggetto, sta nel fatto che alla stampa è stata applicata della polvere metallica per simulare l'effetto della polvere di carbone sollevata nella caduta.¹⁰²

L'ultima immagine a tema *Chūshingura* che vorrei analizzare è un'altra opera di Utagawa Kuniyoshi, dal titolo "Atto undicesimo, attacco notturno" (fig. 16). Si tratta anche in questo caso di un'opera raffigurante l'attacco finale alla casa di Kira, ma l'immagine risulta molto particolare grazie alla prospettiva e all'uso dell'ombreggiatura.

Vediamo alcuni dei *rōnin* nel momento in cui sta per avere inizio l'attacco, dopo mesi di attesa e attenta preparazione. I samurai indossano le classiche vesti bianche e nere con cui sono tradizionalmente rappresentati e riconosciuti, portando con sé armi e attrezzatura: sulla destra vediamo alcune delle figure che reggono le corde e le pertiche con cui i loro compagni si stanno arrampicando sul muro esterno della residenza, mentre nell'angolo uno dei *rōnin* ha acceso una lanterna per illuminare l'area circostante.

Lo spazio è aperto e illuminato dalla luce della luna che splende sul paesaggio innevato; le figure dei guerrieri, minuscole rispetto alle dimensioni dell'edificio, contribuiscono a creare un'atmosfera di inquietante calma e attesa. Sulla sinistra della stampa vediamo invece i cani della residenza vicina, mentre vengono immediatamente messi a tacere con del cibo da uno dei *rōnin*.¹⁰³

¹⁰² John GRAFTON, *101 Great Samurai prints*, Courier Corporation, New York, 2012, pp.162-163.

¹⁰³ Chelsea FOXWELL, *The Double Identity of Chūshingura...*, p. 28.

Anche se la stampa è intitolata semplicemente “Attacco notturno”, e contiene quindi chiari rimandi all’opera per il teatro, questo paesaggio urbano assomiglia assai più alla Edo contemporanea di Kuniyoshi che ad una visione teatrale della scena. L’ampiezza dello spazio è suggerita dall’uso di una tavolozza di colori piuttosto ristretta, dalla linea dell’orizzonte bassa e dalle ombreggiature.

La stampa dà inoltre allo spettatore il senso del tempo: la luce della luna piena sulla neve evoca la vigilia del quindicesimo giorno del dodicesimo mese, data dell’effettivo attacco alla villa di Kira.



Figura 16: Utagawa Kuniyoshi, *Chushingura juichi danme yo uchi no zu* 忠臣蔵十一段目夜討之図, Atto undicesimo, attacco notturno dalla serie *Chushingura*, 1830, nishiki e, inchiostro su carta, ōban, 24.3 x 35.6 cm, Victoria and Albert Museum, Londra.

L’opera crea un senso di allontanamento ancora maggiore dalla vaghezza e dalla finzione tipica della rappresentazione kabuki. L’immagine è chiaramente molto distaccata dallo stile tipico delle raffigurazioni di attori o scene teatrali, e nonostante il titolo si riferisca esplicitamente all’undicesimo atto di un’opera, il nome della serie non sembra riferirsi a una produzione specifica.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Chelsea FOXWELL, *The Double Identity of Chūshingura...*, p. 27.

Rispetto alle opere di altri autori, che inseriscono espressioni facciali più dettagliate e pose simili a quelle degli attori, i volti degli uomini di Kuniyoshi sono sobri e anonimi. Questa differenza costituisce la principale innovazione di questa stampa: mentre le immagini di attori celebrano sempre il dinamismo e il carisma degli individui, in questo caso i *rōnin* protagonisti vengono messi in risalto in quanto gruppo in azione, arrivando a impedire ad uno solo o ad alcuni di loro di occupare l'area centrale della composizione.

L'insistenza sui lineamenti o sui gesti di una figura in particolare, infatti, avrebbe sminuito sia lo stato d'animo che l'opera vuole trasmettere, sia struttura della stampa, con le sue ombre definite pesanti. Inoltre, evitando di mettere in risalto la figura di un singolo attore, Kuniyoshi costruisce un'ambientazione ambigua, incoraggiando una doppia lettura: la scena è allo stesso tempo l'undicesimo atto dell'opera "*Chūshingura*" rappresentata su un palcoscenico e simultaneamente l'attacco realmente avvenuto nel 1703 alla residenza di Kira a Edo.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Chelsea FOXWELL, *The Double Identity of Chūshingura...*, p. 29.

Capitolo 3

Tra le narrazioni di guerrieri nel il mondo, le vite e le imprese dei guerrieri samurai del Giappone sono tra i resoconti maggiormente documentati. Nella letteratura giapponese abbondano infatti cronache e diari, che raccontano dei samurai con numerosi dettagli, descrivendo sia le prodezze individuali che il loro contributo allo sviluppo della tecnologia militare nel Giappone medievale e della prima età moderna. Tuttavia, questi resoconti di testimoni oculari, storie e leggende sui samurai sono nella maggior parte dei casi dedicati totalmente a personaggi maschili, rendendo le guerriere donne delle figure molto sfuggenti.¹⁰⁶

La rappresentazione femminile prevalente nell'immaginario collettivo odierno quando si parla di "donne nell'antico Giappone" è infatti quella delle donne aristocratiche del periodo Heian (794-1185). Sono donne che risaltano in una società prevalentemente patriarcale per la loro raffinatezza e preparazione intellettuale, figure emblematiche dell'età dell'oro della letteratura classica giapponese. Al contrario, non sono presenti nell'immaginario popolare, se non in maniera molto lacunosa, le donne degli altri livelli della società, tra cui le donne guerriere.¹⁰⁷

Il ruolo della donna sembra essere esercitato solo dietro le quinte: nei palazzi, nelle sale del consiglio e negli alloggi dove venivano prese le decisioni, organizzate le alleanze e dove si elaboravano gli intrighi. In queste situazioni, l'influenza delle donne, sia diretta che indiretta, è stata a lungo riconosciuta come considerevole, perché, in quanto mogli, figlie e madri, le donne della classe samurai potevano esercitare un'enorme influenza sul processo politico. Anche nei loro ruoli più marginali di negoziatrici o di intermediarie, le donne hanno svolto un ruolo vitale e talvolta pericoloso nel contesto del Giappone medievale. La donna samurai come guerriera combattente, invece, sembra essere quasi inesistente.¹⁰⁸

Nell'immaginario occidentale la figura preponderante del samurai è quindi quella del guerriero maschio al servizio del proprio signore, fedele sino alla morte e pronto a dare la sua vita per proteggere il proprio onore. Questa rappresentazione si è costituita anche grazie all'influenza di numerose fonti letterarie che sono arrivate intatte fino ad oggi, ed è in parte stata influenzata da un processo di invenzione della tradizione che ha accompagnato la costituzione dell'identità nazionale

¹⁰⁶ Stephen TURNBULL, *Samurai Women 1184-1877*. Oxford, Osprey Publishing, 2010, p. 4.

¹⁰⁷ Carla MAIS, *Onna bugeisha la donna guerriera tra realtà storica e tradizione inventata*, Tesi di Laurea, Corso di Laurea magistrale in Lingue e civiltà dell'Asia e dell'Africa mediterranea, a.a. 2017/2018, p. 1.

¹⁰⁸ Stephen TURNBULL, *Samurai Women...*, 2010, p. 4.

giapponese. Uno degli esiti di questo processo è stata la significativa assenza della realtà femminile del mondo samuraico, quella delle cosiddette *onna bugeisha*, che è però attestata da diverse fonti storiche.¹⁰⁹

Anche se i resoconti autentici di donne combattenti sono relativamente rari, soprattutto se confrontati con l'immensa quantità di materiale sui guerrieri maschi, essi esistono in numero sufficiente da permetterci di considerare le imprese delle donne guerriere come la più grande storia non raccontata della storia dei samurai: una dimostrazione del fatto che le donne guerriere non possono essere considerate semplici "eccezioni".

Nell'arco di otto secoli, si trovano figure di donne guerriere in veri contesti: sui campi di battaglia, sulle navi da guerra e sulle mura a difesa dei castelli. Le loro famiglie appartenevano a molte classi sociali diverse, alcune erano motivate dalla fede religiosa, altre dalla politica, ma tutte combattevano al fianco degli uomini con determinazione e coraggio. Quando era richiesto il sacrificio estremo, andavano incontro alla morte con lo stesso coraggio di qualsiasi samurai maschio. Alcune donne raggiunsero la fama impiegando le loro abilità nelle arti marziali per vendicare un parente assassinato; altre cercarono la semplice sopravvivenza. Per questo, se combinate con le imprese di donne il cui ruolo in guerra era di natura più indiretta, il contributo femminile alla storia dei samurai si rivela considerevole.

Sia le donne delle famiglie samurai, addestrate a combattere per difendere la propria famiglia, sia quelle che andavano in battaglia al fianco degli uomini, erano conosciute come *onna bugeisha* 女武芸者 o *onna musha* 女武者.¹¹⁰ L'arma standard di queste donne era il *naginata* 薙刀, una lama leggermente ricurva montata su un'asta, tuttora praticata come arte marziale nel Giappone moderno prevalentemente da donne. Altre armi molto usate erano lo *yumi* 弓, ossia un arco lungo, e il *kusarigama* 鎖鎌, cioè una falce montata su una lunga catena appesantita, utile per tenere lontano l'avversario. Infine, portavano anche il *kaiken* 懐剣, un pugnale senza paramano nascosto nelle pieghe del kimono da usare per autodifesa o per suicidarsi se rischiavano di essere catturate.¹¹¹

¹⁰⁹ <https://daily.jstor.org/onna-bugeisha-female-samurai-warriors-feudal-japan/> (Ultima consultazione 01/02/2023).

¹¹⁰ Gavin BLAIR, *An Illustrated Guide to Samurai History and Culture: From the Age of Musashi to Contemporary Pop Culture*, Tuttle Publishing, Boston, 2022, p. 124.

¹¹¹ Bernard A. COOK, *Women and War: A Historical Encyclopedia from Antiquity to the Present*. Santa Barbara, Calif: ABC-Clío, 2006, p. 326.

Le testimonianze scritte sul coinvolgimento delle donne samurai in combattimenti veri e propri riguardano due situazioni diverse. La prima è quella di un castello difeso in cui il comandante era assente e la responsabilità della difesa doveva essere assunta dalla moglie. In quasi tutti questi casi, il ruolo delle mogli dei castellani prevedeva il combattimento vero e proprio oltre ai compiti amministrativi, il che suggerisce che le donne della classe samurai erano altamente addestrate nelle arti marziali per prepararsi proprio a questa emergenza.¹¹² Invariabilmente questo ruolo di protezione era ricoperto dalla moglie del *daimyō* (il signore feudale) o da una delle sue più alte collaboratrici a cui era stato affidato il controllo di un castello secondario.

La seconda situazione ci porta all'estremo opposto dello spettro sociale della guerra giapponese, perché i *daimyō* combattevano non solo contro altri signori feudali, ma anche contro gli eserciti degli *ikki*, o leghe, dove la fedeltà non era a un *daimyō* ma a un gruppo sociale, a un ideale religioso o a una località. Le guerre condotte dai *daimyō* contro gli *ikki* tendevano ad essere selvagge e spietate e, nella situazione disperata di una fortezza o di una comunità *ikki* sotto attacco, tutti erano coinvolti, con poche distinzioni tra uomini e donne sia nel combattere che nel diventare vittime di guerra. Le prove archeologiche, per quanto scarse, suggeriscono in questi casi un coinvolgimento femminile nella battaglia più ampio di quanto non sia implicito nei soli resoconti scritti.¹¹³

Ciò viene detto anche basandosi sugli scavi archeologici di tumuli di crani avvenuti in tre campi di battaglia: nel caso della battaglia Senbon Matsubaru, tra Takeda Katsuyori e Hojo Ujinao del 1580, i test del DNA su centocinque corpi hanno rivelato che trentacinque di loro erano donne.

Altri due scavi hanno prodotto risultati simili, fornendo una conclusione provvisoria in cui erano coinvolte negli eserciti ma la loro presenza veniva registrata raramente.¹¹⁴

È difficile stabilire in modo certo in che numero le donne fossero effettivamente tra i combattenti, ma è logico pensare che le figure femminili coinvolte nei combattimenti fossero più numerose di quanto venga riportato dalle fonti letterarie arrivate fino a noi.

Un altro tipo di prova della presenza femminile nei combattimenti ci viene fornito dalle opere d'arte che raffigurano donne durante il combattimento. Nel caso dell'argomento trattato in questa tesi, ovvero per ciò che riguarda le xilografie *ukiyo-e*, è interessante vedere come molti artisti abbiano ritratto, oltre ai samurai maschi, anche alcune delle donne guerriere più popolari.

¹¹² Stephen TURNBULL, *Samurai Women...*, pp. 4-5.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ Irene SCANTAMBURLO, *Le donne guerriere giapponesi raccontate attraverso l'arte*, Tesi di Laurea, Corso di Laurea triennale in Lingue, culture e società dell'Asia e dell'Africa mediterranea, a.a. 2019/2020, p. 5.

In questo terzo capitolo si andranno ad analizzare una serie di immagini raffiguranti alcune delle donne guerriere più famose all'epoca, le cui storie e vicende vennero usate, oltre che nelle rappresentazioni artistiche, anche come modelli di bellezza e di comportamento virtuoso per le donne contemporanee.¹¹⁵ In molte fonti storiche e letterarie, queste *onna bugeisha* erano celebrate non solo per la loro abilità militari, ma anche per la loro estrema avvenenza, richiamando in un certo senso la tradizione delle opere *bijinga*.¹¹⁶

3.1. Imperatrice Jingu

All'inizio della nascita dello stato giapponese, spicca una figura di donna che incanala il potere spirituale e politico oltre alla forza militare: L'imperatrice Jingū (*Jingū kōgō* 神功皇后, 69 d.C-269 d.C.) una figura mitologica e leggendaria di imperatrice arcaica. Secondo la leggenda, l'imperatrice Jingū fu una sovrana, guerriera e sciamana che regnò per tutto il III secolo d.C. come consorte e coregnante dell'imperatore Chūai, alla cui morte fu leader *de facto* fino alla salita al trono del loro figlio Ōjin.¹¹⁷

Nel Giappone moderno degli anni antecedenti la Seconda Guerra Mondiale, la figura dell'imperatrice Jingū era molto conosciuta e faceva parte del programma di storia delle scuole primarie. Nel secondo dopoguerra, la figura dell'imperatrice fu revisionata totalmente, e gli studiosi contemporanei sono invece concordi nell'affermare che la leggenda dell'Imperatrice Jingū sia il prodotto di una fusione tra eventi storici realmente accaduti ed elementi mitologici che hanno influenzato e strutturato la leggenda stessa.¹¹⁸

Analisi e studi sul tema dimostrano che le donne dell'antichità esercitarono influenza e potere per un lungo periodo: si può quindi avvalorare un'idea veritiera riguardante l'esistenza di una donna conquistatrice come Jingū. Inoltre, la leggenda narra che i rapporti di Jingū con la Corea avvennero nel III secolo, e tale fatto ha effettivo fondamento. Infatti, le fonti storiche e archeologiche riportano che ci furono effettivi contatti sia pacifici che bellici tra il Giappone e la Corea tra il III e VII secolo d.C.¹¹⁹

¹¹⁵ Louis G. PEREZ, *Japan at War: An Encyclopedia*. ABC-CLIO, 2013. Cit. p. 258.

¹¹⁶ Bruce A. COATS, Allen HOCKLEY, Kyoko KURITA, Joshua S. MOSTOW, *Chikanobu: Modernity and Nostalgia in Japanese Prints*. Leiden: Hotei, 2006. Cit. p. 145.

¹¹⁷ Irene SCANTAMBURLO, *Le donne guerriere...*, p. 6.

¹¹⁸ Toshio AKIMA, The Myth of the Goddess of the Undersea World and the Tale of Empress Jingū's Subjugation of Silla, *Japanese Journal of Religious Studies*. 20: 2-3. pp. 95-185. Nanzan University, 1993. Cit. p. 99.

¹¹⁹ Rosa CAROLI e Francesco GATTI, *Storia Del Giappone*, Roma, GLF editori Laterza, 2014. Cit. p. 13.

Sono numerosi i passaggi che si riferiscono all'imperatrice soprattutto durante il suo viaggio per la conquista del regno di Silla in Corea, dimostrando così quanto questa figura fosse inclusa nel contesto popolare del tempo. Gli storici sono tuttavia concordi nel considerare la sua figura più mitologica che storica: un elemento a supporto della sua natura mitica è l'attribuzione della sua conquista della Corea mentre era incinta del futuro imperatore Ōjin, conosciuto anche come la divinità della guerra Hachiman.¹²⁰

Le prime attestazioni della biografia della figura dell'imperatrice Jingū furono registrate negli annali storici giapponesi del VIII secolo d.C. Il *Nihon shoki* dedica l'intero libro nove al suo regno, mentre il *Kojiki* quasi trascura la figura dell'imperatore suo consorte, per concentrarsi sulle sue gesta e imprese.

Secondo la leggenda, gli spiriti divini, compresa la dea Amaterasu e gli dèi venerati nel santuario Sumiyoshi, facendo uso della figura di Jingū come tramite, ammonirono l'imperatore Chūai di non attaccare i clan del sud del Kyūshū. Egli avrebbe dovuto piuttosto prendere il controllo di Silla, una terra ricca di oro, argento e altre risorse preziose situata nella penisola coreana. L'imperatore si rifiutò di obbedire e morì subito dopo. Gli dèi assicuraronο allora a Jingū che il regno di Silla sarebbe stato governato dal figlio, del quale ella era in attesa e che presto avrebbe dato alla luce.¹²¹ L'imperatrice, sotto il consiglio del ministro Takenouchi no suke, partì quindi alla conquista dei regni coreani guidando un'armata, e mettendosi personalmente a capo della flotta salpò verso la Corea, assistita dagli dèi del vento e dai pesci del mare.¹²²

Durante questo attacco era incinta, e per rallentare il corso della gravidanza la leggenda narra che

Mentre sua altezza gestiva questi affari la gravidanza preludeva al parto. Per contenere il proprio ventre vestì un sasso fasciandoselo in vita. E così il figlio venne alla luce quando ella era già approdata nelle terre di Tsukushi. Il luogo in cui partorì lo chiamiamo Umi. Il sasso che si era legato alla veste si trova presso il villaggio di Ito nelle terre di Tsukushi.¹²³

Secondo la tradizione, il re di Silla fu così spaventato dall'arrivo della flotta che decise di cedere prima che iniziasse qualsiasi scontro, arrendendosi e promettendo di mandare ogni anno tributi all'imperatrice a Yamato.¹²⁴

¹²⁰ <https://www.britannica.com/topic/Jingu> (Ultima consultazione 01/02/2023).

¹²¹ Carla MAIS, *Onna bugeisha...*, p. 81.

¹²² Paolo VILLANI (a cura di). *Kojiki. Un racconto di antichi eventi*. Venezia, Marsilio Editori, 2006. Cit. p. 114.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ Chizuko ALLEN, Empress Jingū: a Shamaness Ruler in Early Japan, *Japan Forum*. 15.1 (2001): 81-98. Cit. p. 82.

Al suo ritorno nel nord del Kyūshū, Jingū poté finalmente partorire l'imperatore Ōjin (nome postumo del principe Homotawake). Inoltre, sconfisse i figli adulti dell'imperatore Chūai avuti da altre principesse, le quali complottavano per farli succedere al trono. Jingū avrebbe poi di fatto regnato per quasi settant'anni in qualità di *sesshō* 摂政, ovvero reggente, del figlio Ōjin.¹²⁵

Le fonti sopra citate evidenziano come l'invasione della Corea non fu una decisione personale di Jingū, ma fu dovuta a ciò che si può denominare una "chiamata divina". Incaricata di questa responsabilità, Jingū decise di partecipare alla guerra in prima persona: i testi raccontano che tenendo in mano la sua ascia di guerra, l'imperatrice esortò i guerrieri delle tre divisioni del suo esercito a non essere avidi di tesori, a combattere senza timore per la propria incolumità e a non disprezzare il nemico, nemmeno se l'esercito avversario fosse stato in numero inferiore rispetto a loro.

Per chi avesse combattuto e non fosse scappato dal nemico ci sarebbe stata una ricompensa, mentre chi si fosse comportato da codardo avrebbe subito punizioni. Non solo il re di Silla si arrese prima ancora di combattere, ma anche gli altri due regni vicini, Koryo e Paekche, vista la loro impossibilità di vincere sull'esercito giapponese, si arresero, divenendo tributari di Yamato.¹²⁶

Nella prima stampa (fig. 17), un trittico realizzato da Tsukioka Yoshitoshi nel 1879, Jingū viene rappresentata proprio durante la campagna di conquista della Corea, quando insieme ai suoi generali sbarca sulla costa del regno di Silla. Nella stampa di sinistra vediamo il ministro Takenouchi no suke, insieme ad altri membri della corte, tra cui una delle dame di Jingū armata con un *naginata*. L'imperatrice è rappresentata invece nella stampa centrale, con una spada al fianco e armata di arco e frecce, probabilmente mentre indica ai suoi uomini la direzione da prendere.

È curioso notare come, mentre le vesti e le armature indossate dai membri del suo esercito sono nello stile tipicamente associato all'epoca Heian e ai membri della corte imperiale, quelle indossate dall'imperatrice Jingū ricordano molto di più un abito femminile del XIX secolo in stile occidentale, un tipo di vestiario che cominciò a diffondersi anche in Giappone proprio durante l'epoca Meiji.¹²⁷ Questa unione tra elementi antichi e moderni è rafforzata anche dalla scelta fatta dall'autore nel rappresentare la "cornice" della stampa: il trittico è infatti decorato in modo da ricordare un *emaki*, cioè un rotolo illustrato, che è stato disteso su una superficie per essere letto.

¹²⁵ Rosa CAROLI e Francesco GATTI, *Storia Del Giappone*. Roma, GLF editori Laterza, p. 250.

¹²⁶ Carla MAIS, *Onna bugeisha...*, p. 84.

¹²⁷ https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1990-1012-0-1 (Ultima consultazione 01/02/2023).

Questo tipo di rotoli, realizzati in carta o seta, erano generalmente attaccati sul lato sinistro ad un supporto di legno, in modo da poter essere arrotolati e conservati.



Figura 17: Tsukioka Yoshitoshi, *Dainihonshi ryakuzue daijugodai Jingū kōgō* 大日本史略図会 第十五代神功皇后, L'imperatrice Jingū guida l'invasione della Corea, dalla serie brevi storie illustrate della storia del grande Giappone, editore Morimoto Junzaburō, 1879, nishikie, inchiostro su carta, trittico ōban 35 x 24 cm, British Museum, Londra.

Nella seconda stampa (fig. 18), invece, l'imperatrice è raffigurata nella posizione seduta tipicamente associata ai comandanti militari, porta una spada al fianco e tiene in mano un ventaglio rigido, il *gunbai uchiwa* 軍配団扇, utilizzato dai comandanti per comunicare gli ordini ai propri sottoposti.¹²⁸

La rappresentazione è qui notevolmente diversa dalla precedente: il paesaggio roccioso, che come detto indica l'arrivo sulle coste coreane, è solamente accennata dalla presenza di alcune rocce dietro Jingū, e l'unico riferimento all'arrivo della flotta giapponese è dato dai due gioielli rappresentati sulla sinistra, che secondo la leggenda sarebbero stati donati a Jingū dagli dèi, permettendole di controllare le maree e assicurare quindi l'arrivo della flotta sulle coste della Corea.¹²⁹

¹²⁸ Henry JOLY, *Legend in Japanese Art: A Description of Historical Episodes, Legendary Characters, Folk-lore Myths, Religious Symbolism*, Londra e New York, The Bodley Head, 1908, p. 65.

¹²⁹ <https://kids.britannica.com/students/article/Jingu/327609> (Ultima consultazione 01/02/2023).



Figura 18: Utagawa Kuniyoshi, *Meiko hyaku yuden Jingu Kogo* 名高百勇傳 神功后皇, L'imperatrice Jingū dalla serie Storie di cento eroi di grande fama, editore Izumiya Ichibei, 1843-44, nishikie, inchiostro su carta, ōban tate e 36.40 x 23.30 cm, British Museum, Londra.

Anche l'abbigliamento di Jingū è molto diverso dal precedente: in questo caso l'imperatrice porta i capelli sciolti sulla schiena e indossa una veste in stile cinese, decorata con un motivo di fenici su fondo verde. La fenice, una delle quattro creature soprannaturali del mito cinese, è qui rappresentata come un uccello dai colori sgargianti con lunghe penne della coda, un po' come un animale composito, in parte fagiano, in parte pavone. Le sue piume sono rosse, azzurre, gialle, bianche e nere, i cinque colori corrispondenti alle cinque virtù principali del confucianesimo. La presenza della fenice sulla veste di Jingū ha un significato simbolico, perché secondo la tradizione l'apparizione di una di queste creature annuncia l'avvento di governanti e sovrani virtuosi.¹³⁰

3.2. Tomoe Gozen

La guerra Genpei del 1180-1185 è convenzionalmente considerata il momento di passaggio nel quale il potere culturale, politico ed economico passò dalla nobile aristocrazia della capitale alle famiglie militari delle province. La storia della guerra Genpei iniziò ad essere raccontata sin dal suo termine, dapprima oralmente da cantastorie itineranti, poi attraverso vari racconti che vennero riuniti e trascritti nell'opera storica *Heike monogatari* e in numerose altre versioni della stessa. Divennero inoltre oggetto di numerosi testi, racconti e trame teatrali.

All'interno di queste opere compaiono anche due *onna bugeisha* nell'esercito di Kiso no Yoshinaka: Yamabuki e Tomoe Gozen.¹³¹ Della prima viene riportato solo il nome, mentre la seconda divenne

¹³⁰ Henry JOLY, *Legend in Japanese Art...*, p. 131.

¹³¹ Carla MAIS, *Onna bugeisha...*, p. 90.

un'icona di donna guerriera, conquistandosi una popolarità perdurata fino ai nostri giorni tanto da diventare l'*onna bugeisha* per eccellenza.¹³²

Viene ipotizzato che Tomoe Gozen fosse figlia di un guerriero di nome Nakahara Kanetō, ma è certo che fu cognata e concubina del signore di Kiso, ovvero Minamoto no Yoshinaka (1154-1184).

Tomoe era un vassallo leale, tanto che affiancò Yoshinaka in tutte le battaglie, dove emerse grazie al suo coraggio e come valorosa guerriera. Venne anche nominata come *ippō no taishō*, ossia comandante, condusse le truppe in battaglia e rimase sempre vicina a Yoshinaka fino alla battaglia di Awazu del 1184.¹³³

Le varie fonti letterarie sono concordi nel descrivere Tomoe come un'abile guerriera, una donna di incredibile bellezza e provvista di una forza fisica senza pari, lodando in lei le stesse qualità che verrebbero esaltate in un guerriero uomo.

[...] Lord Kiso had brought with him from Shinano two beauties:
Tomoe and Yamabuki.
Yamabuki was unwell and stayed in the capital.
With her lovely white skin and long hair, Tomoe had enchanting looks.
An archer of rare strength, a powerful warrior,
and on foot or on horseback a swordsman to face any demon or god,
she was a fighter to stand alone against a thousand.
She could ride the wildest horse down the steepest slope.
In battle, Kiso clad her in the finest armor,
equipped her with a great sword and a mighty bow,
and charged her with the attack on the opposing commander.
She won such repeated glory that none could stand beside her.
And that is why, when so many had already been cut down in their flight,
Tomoe remained among the last seven.¹³⁴

Utilizzando diverse fonti in cui Tomoe viene citata, è possibile tracciare la sua carriera militare nell'esercito di Kiso no Yoshinaka. Nel sesto mese del 1181, Tomoe fece il suo debutto nella battaglia di Yokotagawara, sconfiggendo sette guerrieri a cavallo. Nel quinto mese del 1183, divenne uno dei principali comandanti di Yoshinaka al comando di più di mille cavalieri durante la battaglia contro i Taira a Tonamiyama, uscendone vincitrice. Infine, nel primo mese del 1184, si distinse nella battaglia a Uchide no Hama, dove l'esercito formato da trecento cavalieri di Yoshinaka fu decimato dai seimila cavalieri nemici. Tomoe fu una dei sei guerrieri a sopravvivere e a combattere per l'ultima volta nella

¹³² Irene SCANTAMBURLO, *Le donne guerriere...*, p. 8.

¹³³ Irene SCANTAMBURLO, *Le donne guerriere...*, p. 9.

¹³⁴ Royall TYLER, *Tales of Heike*, Penguin group, New York, 2012, pp. 620-621.

battaglia di Awazu, per poi fuggire via.¹³⁵ Infatti, ormai conscio della sconfitta, Yoshinaka si rivolse a Tomoe e le ordinò di scappare.

Cosa ne fu di Tomoe dopo la fuga, resta, ancora una volta, avvolto nel mistero. In alcune fonti viene tramandato che Tomoe prima di lasciare il campo di battaglia venne attaccata da Wada Yoshimori, uno dei generali di Yoritomo. La donna si difese dall'attacco subito con un tronco di pino e con la sua forza impetuosa riuscì addirittura a spezzare il tronco, ma fu comunque catturata dall'uomo, e costretta a divenire la sua concubina. Ebbe da lui un figlio, il famoso Asahina Saburō Yoshihide, del quale si dice abbia ereditato dalla madre l'incredibile forza bruta. Asahina fu ucciso nel 1213 quando la famiglia Hōjō sterminò la famiglia Wada. Tomoe divenne una monaca e visse fino all'età di 91 anni.¹³⁶

Tomoe è un soggetto particolarmente amato sia nell'arte e nella letteratura giapponese colta, sia in quella popolare. A partire dalla fine del Settecento e durante tutto l'Ottocento furono molti gli artisti ad utilizzare Tomoe come soggetto per le loro opere, in gran parte appartenenti alla tipologia dell'*ukiyo-e*. Utagawa Kuniyoshi in particolare tra gli anni 1832 e 1855 fu molto prolifico nel ritrarla.

Tutti questi artisti ritrassero Tomoe (e altre guerriere) molti secoli dopo il periodo in cui le donne vissero realmente. Nonostante i vari autori avessero stili diversi, mantennero delle caratteristiche comuni trascritte dalle opere letterarie che per prime descrissero Tomoe Gozen.

Prima di tutto, ci fu la tendenza a idealizzare l'aspetto della *onna bugeisha*, ritratta con indosso l'armatura *yoroï* tipica del periodo della guerra Genpei. Veniva generalmente rappresentata a capo scoperto, senza elmo o *eboshi*, così che si potessero apprezzare maggiormente i delicati tratti del viso femminile, enfatizzati dai lunghi capelli sciolti tenuti fermi con una fascia bianca legata sulla fronte.¹³⁷

La parte inferiore del corpo era avvolta da lunghi *hakama*, che le conferivano un aspetto più femminile rispetto ai pantaloni più aderenti.¹³⁸ Tomoe venne raffigurata principalmente sul dorso di un possente cavallo in carica, con in mano un *naginata* oppure una spada.

Nel caso di questa stampa (fig. 19), abbiamo Tomoe rappresentata nell'atto di sistemarsi una ciocca di capelli davanti ad uno specchio, mentre indossa un *kimono* vistoso da cui spunta la parte di armatura

¹³⁵ Steven T. BROWN, "From Woman Warrior to Peripatetic Entertainer: The Multiple Histories of Tomoe." *Harvard Journal of Asiatic Studies*. Vol. 58, numero 1 (Giugno 1998): 183-199. Cit. pp. 184-185.

¹³⁶ Stephen TURNBULL, *Samurai Women...*, cit., p. 37.

¹³⁷ Carla MAIS, *Onna bugeisha...*, p. 94.

¹³⁸ Stephen TURNBULL, *Samurai Women...*, cit., p. 19.



Figura 19: Utagawa Kuniyoshi, *Meiko hyaku yuden Tomoe Onna* 名高百勇傳 靱繪女, Tomoe Gozen dalla serie Storie di cento eroi di grande fama, editore Izumiya Ichibei, 1843-44, nishikie, inchiostro su carta, ōban, Museo d'Arte Orientale Edoardo Chiossone, Comune di Genova, MC (S-1884).

a protezione del braccio sinistro.¹³⁹ Sul *kimono*, sull'armatura e sul fermaglio si nota anche ad una prima occhiata il *mitsudomoe* 三つ巴, ovvero un simbolo composto da tre *tomoe* 巴, delle “virgole” dalla forma simile a quella del *magatama*. Si tratta di un simbolo astratto molto comune risalente al periodo Heian,¹³⁹ e nel caso di Tomoe Gozen è largamente utilizzato come elemento di omofonia per riconoscere in modo certo il soggetto raffigurato.

Come detto in precedenza, le donne guerriere oltre al *naginata* prediligevano un'altra arma: l'arco. Nel passaggio dello *Heike monogatari*, citato in precedenza, dove descrive Tomoe Gozen, si può notare che oltre ad essere un'ottima spadaccina, era anche un abilissimo arciere, e in questa stampa il riferimento alle abilità di Tomoe Gozen è evidente sia per la presenza della faretra sulla schiena della protagonista, sia nel titolo stesso

dell'opera: il nome di Tomoe non è infatti scritto con il consueto kanji usato per il nome, ma con i caratteri 靱 (“-tomo”) e 繪 (“-e”). Il primo di questi, 靱, indica il simbolo che veniva anticamente inciso sul paramano degli arcieri, e suggerisce quindi in modo esplicito la bravura di Tomoe con l'arco.

Un altro tema ricorrente in vari dettagli della raffigurazione è quello dell'acqua: il primo indizio è il simbolo stesso presente sull'armatura, il *tomoe*, che raffigura un vortice o una corrente d'acqua. Inoltre, a confermare il tema decorativo, si aggiungono i due motivi utilizzati per il tessuto delle sue vesti: il primo è il cosiddetto *seigaiha* 青海波 cioè un pattern di onde sovrapposte e ripetute in blu scuro¹⁴⁰, a cui si aggiungono medaglioni in rosso e che sembrano rappresentare un drago (entità tipicamente associata all'elemento dell'acqua) spuntare da nuvole dorate.¹⁴¹

¹³⁹ <https://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/t/tomoemon.htm> (Ultima consultazione 01/02/2023).

¹⁴⁰ <https://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/s/seigaiha.htm> (Ultima consultazione 01/02/2023).

¹⁴¹ Henry JOLY, *Legend in Japanese Art...*, p. 55.

Utagawa Hiroshige (1797-1858), invece, la ritrae in modo molto diverso in una stampa (fig. 20) della serie “Imitazioni Ogura di cento poesie per cento poeti” del 1844. Si tratta di una raccolta di stampe, in cui ad ogni poesia della raccolta *Hyakunin Isshū* 百人一首 viene associata un’immagine della storia o del teatro giapponese realizzata da Hiroshige in collaborazione con Utagawa Kuniyoshi e Utagawa Kunisada.¹⁴²

Nel caso della stampa dedicata a Tomoe Gozen, la figura della guerriera è associata alla poesia numero 15 dello *Hyakunin Isshū*, composta dall’imperatore Kōkō 光孝天皇 (830-887).

Il poema recita:

*Kimi ga tame
haru no no ni idete
wakana tsumu
wa ga koromo de ni
yuki ha furitsutsu.*

Per il mio signore
sono uscito nei campi primaverili
a raccogliere le giovani erbe
mentre sulle mie maniche
continuava a cadere la neve.¹⁴³

Il riferimento è quindi ad una nevicata all’inizio della primavera, ed è proprio questa l’ambientazione che Hiroshige sceglie di utilizzare per la stampa. Tomoe è rappresentata mentre si staglia contro un cielo di un uniforme grigio scuro, quasi fluttuando insieme al suo *kimono*, con la neve che proprio come nella poesia cade sulle maniche colorate.

La donna viene raffigurata mentre cavalca un maestoso cavallo nero, stringendo saldamente le redini in una mano e la frusta con cui dirigere l’animale nell’altra. Questo è un altro elemento che indica l’importanza attribuita a Tomoe: nella classe sociale dei *bushi*, essere un guerriero



Figura 20: Utagawa Hiroshige, *Ogura nazorae hyakunin isshu Kōkō tennō. Tomoe Gozen* 小倉擬百人一首 光孝天皇 巴御前, Tomoe Gozen dalla serie Imitazioni Ogura di cento poesie per cento poeti, 1845-1848, nishikie, inchiostro su carta, Museum of Fine Arts, Boston.

¹⁴² <http://www.kunisada.de/Kunisada-series72-Ogura/series72-ogura-0.htm> (Ultima consultazione 01/02/2023).

¹⁴³ Joshua S. MOSTOW, *Pictures of the Heart: The Hyakunin Isshu in Word and Image*. University of Hawai'i Press, 1996, p. 187.

a cavallo era un importante indicatore di status per essere considerati dei veri samurai.¹⁴⁴

In quest'opera vediamo Tomoe rappresentata con tratti più marcatamente femminili rispetto a quanto visto in precedenza: i lunghi capelli sono acconciati con dei fermagli, e il kimono che indossa è di taglio molto diverso rispetto a quello vestito sotto l'armatura.

Entrambi questi elementi donano anche una notevole dinamicità all'immagine: il movimento sinuoso delle maniche, unito a quello dei lunghi capelli e alla posizione del cavallo, rendono evidente il movimento in corso.

3.3. Hangakujo

Grazie alle cronache *Genpei jōsuiki* e *Azuma kagami*, abbiamo notizia di un'altra donna valorosa: il suo nome è Hangaku Gozen, conosciuta anche con il nome di Itagaki Gozen. Viene ricordata in modo analogo a Tomoe Gozen come un'abile arciera e per il suo coraggio, e anche nel suo caso le fonti letterarie limitano purtroppo la possibilità di avere più informazioni certe per quanto riguarda le sue vicende.¹⁴⁵

Lo *Azuma kagami* cita la donna nell'incidente della Ribellione Kennin del 1201. La ribellione fu guidata dalla famiglia Jō della provincia di Echigo, discendente del clan Taira. Jō Sukenaga fu sconfitto e ucciso da Minamoto Kiso Yoshinaka nel 1182, mentre il fratello Nagamochi venne perdonato da Yoritomo e servì lo shōgun nella campagna del 1189. Alla morte di Yoritomo, Nagamochi si ribellò allo shogunato insieme al nipote Sukemori e alla sorella Hangaku Gozen.¹⁴⁶

Sukemori controllava il castello di Torisaka e fu lì che Hangaku divenne la prima *onna bugeisha* a difesa di un castello. Le fortezze del XIII secolo erano delle costruzioni di legno leggermente più elaborate di una palizzata, ma si dice che Hangaku abbia resistito all'assedio per tre mesi, durante i quali respingeva gli attacchi dell'esercito nemico comandato da Sasaki Moritsuna. Di nuovo, come la contemporanea Tomoe, viene ritratta con abiti maschili. Il *Genpei jōsuiki* cita Hangaku ritraendola come un'incredibile arciera, che scocca numerose frecce mortali da sopra la torre della fortificazione. Tutti coloro che provano ad ucciderla vengono colpiti sul petto o in testa dalle sue frecce, i loro cavalli

¹⁴⁴ Eiko IKEGAMI, *The Taming of the Samurai: Honorific Individualism and the Making of Modern Japan*. Cambridge, Harvard University Press, 2003. Cit. p. 83.

¹⁴⁵ *Guerriere dal Sol Levante*, Catalogo della mostra presso il MAO - Museo d'Arte Orientale, Edizioni Yōshin Ryū, Torino, 2019, p. 43.

¹⁴⁶ Stephen TURNBULL, *Samurai Women...*, cit, p. 12.

vengono uccisi e i loro scudi spezzati¹⁴⁷, finché un arciere nemico riesce a colpirla con una freccia e portarla viva al cospetto dello shōgun Yoshiie.

Il suo destino sarebbe stato commettere il *seppuku*, ma i vassalli presenti rimasero colpiti dal suo coraggio ed esempio di guerriera, così Asari Yoshito propose di prenderla in sposa, in modo da poter avere da lei valorosi figli. Altre fonti, invece, riportano che Hangaku apparve allo shōgun “intrepida e senza paura come un uomo, bella come un fiore”, e che Yoshiie rimase sorpreso dal desiderio di Asari di sposarla, affermando che nonostante fosse una donna molto bella, non possedeva un cuore femminile; e che quindi, non sarebbe stata interessata agli uomini.¹⁴⁸

La stampa successiva che andrò ad analizzare è tratta dalla serie *Kenjo reppu den* 賢女烈婦傳, ossia “Storie di donne sagge e mogli fedeli”. Pubblicata tra il 1841 e il 1842, come suggerisce il titolo è



Figura 21: Utagawa Kuniyoshi, *Kenjo reppu den Hangakujo* 賢女烈婦傳 板額女, Hangaku dalla serie Storie di donne sagge e mogli fedeli, editore Ibaya Senzaburō, 1842, nishikie, inchiostro su carta, ōban tate e, 36.70 x 25.50 cm, British Museum, Londra.

composta da trentaquattro stampe di donne sagge e mogli fedeli vissute intorno ai secoli XI e XII. Questa raccolta è la prima raccolta in assoluto ad essere completamente dedicata all’immagine di “donne forti”.¹⁴⁹

Alcune delle protagoniste provengono dalla tradizione cinese o da testi confuciani incentrati sulle virtù e sul sacrificio di sé, ma Kuniyoshi oltre a questi ritratti, che appartenevano a un canone già definito, aggiunse i ritratti di donne che dimostravano forza e virtù in una lettura più moderna.

Sulla parte superiore di ogni stampa è riportata una breve presentazione del personaggio, e un elemento di novità è dato dal fatto che si tendeva a rappresentare le donne senza alludere ad alcuna attrazione sessuale, come era invece tipico delle opere *bijinga*. Ciò stabilì una

¹⁴⁷ Bernard A. COOK, *Women and War: A Historical Encyclopedia from Antiquity to the Present*. Santa Barbara, California, ABC-Clio, 2006. Cit. p.326.

¹⁴⁸ Mary R. BEARD, *The Force of Women in Japanese History*, Washington, D.C, Public Affairs Press, 1953, cit. p. 73.

¹⁴⁹ https://www.toshidama-japanese-prints.com/item_1050/Kuniyoshi-Stories-of-Wise-Womenand-Faithful-Wives-Hotoke-Gozen.htm (Ultima consultazione 01/02/2023).

tradizione nella rappresentazione di figure femminili che giunse al culmine con Yoshitoshi.¹⁵⁰

In una di queste stampe, (fig. 21) Hangaku viene quindi ritratta davanti ad un recipiente contenente dell'acqua, con i capelli neri sciolti e legati sulla fronte da una fascia bianca. L'ambientazione scelta dall'artista è probabilmente quella della battaglia, come possiamo intuire dalle palizzate di legno intorno a lei. L'attenzione dello spettatore si concentra però rapidamente sulle sue vesti: la donna è rappresentata, come nel caso di Tomoe Gozen, mentre indossa l'armatura. In questo caso però il suo equipaggiamento militare è coperto quasi interamente da un kimono verde con decorazioni molto elaborate. Hangaku indossa anche dei guanti e quelli che sembrano essere dei parastinchi usati durante i combattimenti.

3.4. Altri esempi di donne “guerriere”

La conoscenza dell'esistenza delle *onna bugeisha* è principalmente legata ai personaggi celebri visti in precedenza, come l'imperatrice Jingu, Tomoe Gozen e Hangaku. Si tratta di donne particolarmente famose e di cui abbiamo notizia attraverso fonti letterarie e cronache. Tuttavia, come si vedrà, è possibile riscontrare anche altri esempi, seppur meno evidenti, di figure femminili che hanno dimostrato il proprio valore e le proprie virtù in modo “inconsueto”, non sempre legato all'ambiente militare o alla partecipazione in battaglia e talvolta molto diverso da quanto visto nei casi precedenti.

Un esempio noto di donna valorosa anche se non strettamente legata all'ambito militare è quello di Tokiwa Gozen, concubina di Minamoto no Yoshitomo e madre di tre figli, tra cui Ushiwakamaru, il futuro Minamoto no Yoshitsune.

Pur non avendo mai combattuto sul campo di battaglia, ella viene ricordata dalla storia e inserita da Utagawa Kuniyoshi nella serie *Kenjo reppuden*, insieme a personaggi del calibro di Tomoe Gozen e Hangaku, per le sue azioni volte a salvare la vita dei giovani figli durante la guerra contro il clan Taira.¹⁵¹

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ Henry JOLY, *Legend in Japanese Art: A Description of Historical Episodes, Legendary Characters, Folk-lore Myths, Religious Symbolism*, Londra e New York, The Bodley Head, 1908, p. 371.

Nell'estratto del *Gikeiki* che segue si può notare come Tokiwa Gozen nei resoconti letterari della guerra Genpei sia caratterizzata da un profondo amore per la propria famiglia e dalla profonda osservanza del valore confuciano della pietà filiale:

Poiché le giunse voce che Taira Kiyomori aveva intenzione di uccidere i suoi figli, all'alba del decimo giorno del secondo mese del secondo anno dell'era Heiji (1160), portando i tre figli con sé, Tokiwa andò nella provincia di Yamato, in un luogo chiamato Kishioka, nella prefettura di Uda, dove c'era un suo amato parente. Ma anche se andò a trovarlo, poiché erano tempi di rivolta, non poté chiedergli aiuto. Quindi si nascose nel tempio Daitōji di quella provincia, ma venne a sapere che la madre, Sekiya, che abitava nel paese di Yamamomo, era stata portata nella dimora dei Taira a Rokuhara e sottoposta a un severo interrogatorio. Tokiwa fu presa da grande tristezza.

Se avesse cercato di salvare la madre, sicuramente i suoi tre figli sarebbero stati uccisi. Se avesse salvato i figli, avrebbe perso l'anziana madre. Non poteva trascurare né la pena per il genitore, né la preoccupazione per i figli; come avrebbe potuto abbandonare la madre in favore dei figli? Poiché pensò che coloro che sono devoti ai genitori verranno ascoltati dal dio Kenrōji e sarebbe stato meglio anche per i figli, decise malvolentieri di andare alla capitale, portandoli con sé.¹⁵²



Figura 22: Utagawa Kuniyoshi, *Kenjo reppu den Tokiwa Gozen* 賢女烈婦傳 常盤御前, Tokiwa Gozen dalla serie Storie di donne sagge e mogli fedeli, editore Ibaya Senzaburō, 1842, nishiki e, inchiostro su carta, ōban tate e, 37.5 x 25.6 cm, Museum of Fine Arts, Boston.

Nella stampa presa in esame (fig. 22) viene rappresentato proprio l'episodio della fuga attraverso le montagne innevate di Yoshino verso la capitale, in cui Tokiwa Gozen protegge con la propria veste i figli dalle intemperie. La figura della donna si staglia, come è tipico delle sue rappresentazioni, contro un paesaggio innevato creando nell'opera un'atmosfera ovattata e silenziosa.

La neve si è accumulata sull'ambiente circostante, ponendo ulteriormente in risalto le figure umane arrivate a turbarne il silenzio. Il freddo particolarmente inospitale è intuibile anche dal vento che scompiglia, muovendoli, la sopravveste e i capelli della donna. I figli sono parzialmente visibili attraverso le vesti della madre e mostrano sintomi di freddo: infatti sono rannicchiati uno vicino all'altro e cercano di scaldarsi le mani avvicinandole al viso.

I bambini, come detto, sono raffigurati mentre vengono riparati dalla sopravveste e dal cappello di paglia della

madre. Questo gesto può essere interpretato anche come un tentativo di Tokiwa Gozen di proteggerli

¹⁵² Giorgia PICCIARIELLO, *Cronache di Yoshitsune traduzione integrale del Gikeiki*, Tesi di Laurea, Corso di Laurea magistrale in Lingue e civiltà dell'Asia e dell'Africa mediterranea, a.a. 2015/2016, p. 20.

oltre che dalle intemperie anche da ciò che dovranno affrontare in futuro: sappiamo infatti che il piccolo Yoshitsune dovrà abbandonare precocemente il fianco della madre e sarà inviato al tempio buddhista situato sul monte Kurama.

La sopravveste della donna ha un motivo colorato in contrasto con lo sfondo bianco della neve, senza però distaccarsi dalla palette di colori della stampa: l'unica vera nota di colore è data infatti dalle vesti rosse di uno dei due bambini che fuoriescono appena dalla veste della madre. Nella parte superiore, vicino al titolo, troviamo infine rappresentate tre gru a simboleggiare la salvezza che i bambini troveranno alla fine della vicenda.¹⁵³ Questi uccelli sono infatti tradizionalmente un simbolo beneaugurale e compaiono spesso nelle stampe a tema invernale.

Infine, a conclusione del capitolo, vorrei analizzare un ultimo esempio di donne che esercitavano un ruolo attivo, anche se non sempre e non necessariamente militare, nel contesto dell'epoca Tokugawa. Quello rappresentato nella stampa (fig. 23) di Yōshū Chikanobu (1838–1912) non è infatti un attacco vero e proprio, quanto più una situazione di emergenza, probabilmente verificatasi durante il grande incendio del 1844 che distrusse buona parte del palazzo shogunale a Edo.¹⁵⁴



Figura 23: Yōshū Chikanobu, *Chiyoda no ōoku otachinoki* 千代田之大奥 おたち退, Evacuazione dalla serie La corte interna di Chiyoda, 1896, nishiki e, inchiostro su carta, trittico ōban tate e, 35.2 x 23.4 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

¹⁵³ <https://commons.mtholyoke.edu/mhcjapaneseprints/print-page-4/> (Ultima consultazione 01/02/2023).

¹⁵⁴ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/55859> (Ultima consultazione 01/02/2023).

All'interno della gerarchia dei ranghi del palazzo, ad alcune donne venivano assegnati compiti di lavoro pesante, come il trasporto di palanchini e la lotta contro gli incendi, e queste figure femminili donne erano spesso reclutate da famiglie di contadini o mercanti. Le guardie d'élite del Palazzo interno provenivano invece da famiglie di samurai, e avevano il compito di proteggere gli abitanti del palazzo in caso di incendio o di altri disordini.

Ciò che è importante notare, tuttavia, è che pur trattandosi di una situazione di emergenza sono delle donne a gestirla interamente. In quest'opera le protagoniste sono armate e indossano una sorta di "uniforme": vediamo infatti le sei donne in primo piano vestite tutte in modo identico, con lunghi kimono neri legati in vita da un obi bianco decorato con motivi di bambù. Sul capo portano un *eboshi* e sono rappresentate mentre, impugnando dei *naginata*, organizzano l'evacuazione dell'area femminile del palazzo.

La stampa riporta anche alcuni motivi sulle vesti delle donne, realizzati con la tecnica dello *shomenzuri*, oltre a decorazioni in rilievo sull'orlo bianco dei loro kimono.¹⁵⁵ Dietro di loro ci sono varie figure vestite in modo simile, visibili però solamente come sagome che si stagliano contro il grigio del fumo. Sono visibili inoltre alcuni degli edifici del palazzo in fiamme, con i tizzoni ardenti che cadono dalle mura del castello di Edo.¹⁵⁶

L'autore della stampa, Yōshū Chikanobu, era il rampollo di una famiglia di samurai che aveva combattuto per la parte perdente nella guerra civile del 1868. Il conflitto portò al crollo dello shogunato Tokugawa e a quel processo di cambiamento nella struttura sociale e politica giapponese che venne poi denominato Restaurazione Meiji. Negli anni successivi al 1868, Chikanobu realizzò quindi varie stampe che guardavano con nostalgia all'epoca del dominio dei samurai.

In questa serie, *Chiyoda no ōku* 千代田之大奥 “La corte interna del castello di Chiyoda”, Chikanobu immagina un mondo che in realtà non può aver mai visto, cioè gli ambienti interni del castello di Chiyoda, meglio conosciuto come castello di Edo, che ospitava la madre, la moglie e le concubine dello shogun. L'area era vietata a tutti gli uomini che non fossero lo shogun stesso o il suo giovane erede.¹⁵⁷ La serie riguarda gli eventi annuali a cui partecipano le donne del castello: vengono quindi rappresentate speciali occasioni generalmente legate al susseguirsi delle stagioni, come la

¹⁵⁵ https://www.toshidama-japanese-prints.com/item_556/Chikanobu-Guard-Ladies-of-the-Chiyoda-Palace.htm (Ultima consultazione 01/02/2023).

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/55859> (Ultima consultazione 01/02/2023).

celebrazione della nascita del Buddha storico e l'evento dello *hanami*, in cui le donne della corte vengono rappresentate nell'atto di ammirare la fioritura dei ciliegi, oltre ad attività più regolari come gare di poesia e di *ikebana*.¹⁵⁸

¹⁵⁸ https://www.toshidama-japanese-prints.com/item_556/Chikanobu-Guard-Ladies-of-the-Chiyoda-Palace.htm (Ultima consultazione 01/02/2023).

Conclusioni

In questo elaborato sono stati analizzati vari tipi di rappresentazioni di guerrieri e samurai, forse l'esempio più famoso e più rappresentativo della cultura giapponese del periodo feudale. Da secoli queste figure di guerrieri (sia uomini che donne) sono entrate nell'immaginario collettivo come immagini affascinanti di eroi con armature elaborate, inseparabili dalla loro spada, che vivono seguendo un codice etico e morale anche nei momenti più drammatici e a costo della vita. Si tratta di figure circondate da un'aura di coraggio e talvolta avvolte nel mistero: per questo già a partire dall'epoca Kamakura sono fiorite numerose le leggende, i racconti popolari, e le opere teatrali che li riguardano. In epoca più recente e ancora oggi le figure dei samurai sono invece protagoniste di opere letterarie, film, anime, spettacoli televisivi e manga.

La tesi inizia con la descrizione dei termini con cui sono designate le figure dei guerrieri e l'origine del termine "samurai" derivante dal verbo *saburau* o *samurau*, che indica il servire al fianco di qualcuno. Prosegue poi con una breve carrellata storica nel tempo che riguarda oltre 700 anni di storia, a partire dall'epoca Kamakura fino agli inizi dell'epoca Meiji, in cui si analizza l'evoluzione sociale e politica di questi guerrieri e la loro ascesa al potere che determinerà le svolte decisive della storia del Giappone e fino alla Restaurazione Meiji del 1868, quando la classe dei samurai perse definitivamente la sua posizione privilegiata.

L'elaborato continua trattando un ambito più specifico della rappresentazione dei guerrieri, quello delle opere d'arte che raffigurano imprese di samurai. Data la grandissima produzione artistica a loro dedicata si è scelto di analizzare in particolare le xilografie appartenenti alla tipologia *mushae*, caratteristica del periodo Tokugawa e mezzo di espressione privilegiato di una particolare produzione artistica: l'*ukiyo*e, cioè le immagini del "mondo fluttuante".

Apparse intorno al XVII secolo, queste opere dedicate ai samurai e alle loro imprese leggendarie rievocavano battaglie celebri e duelli di nobili guerrieri, rappresentando le loro vicende e trattando temi come la vendetta e l'onore.

Nel primo capitolo, si è voluto analizzare una in particolare tra le numerosissime serie dedicate a questo tema. Essa è significativa sia per la maniera in cui gli avvenimenti sono trattati, sia per la bellezza e l'importanza culturale che riveste: si tratta del *Taiheiki eiyū den*, una raccolta di cinquanta stampe datata 1848-49 e illustrata dal maestro *ukiyo*e Utagawa Kuniyoshi. In quest'opera è contenuta una cronologia degli avvenimenti che portarono alla nascita del Giappone odierno, attraverso la

rappresentazione di cinquanta tra i numerosi eroi che furono protagonisti di questa importante fase della storia nipponica.

Nel secondo capitolo si è continuata l'analisi delle figure di samurai celebri, concentrandosi però sulla narrazione riguardante figure eroiche più legate alla leggenda che a fonti storiche certe. Proprio per questo motivo risulta molto difficile o impossibile ricostruire con effettiva veridicità le loro vicende storiche. Nonostante infatti si tratti di figure realmente esistite, la fama e le leggende che li riguardano hanno avuto un'evoluzione e un impatto tali da superare i fatti storici verificabili su di loro.

Questo è particolarmente vero soprattutto nel primo caso preso in esame, ovvero Minamoto no Yoshitsune, un comandante militare vissuto tra la fine del periodo Heian e l'inizio del periodo Kamakura. Durante la Guerra Genpei (1180 - 1185), egli guidò una serie di battaglie che rovesciarono il clan Taira, aiutando in questo modo Minamoto no Yoritomo a consolidare il potere. Yoshitsune è considerato uno dei più grandi e popolari guerrieri della sua epoca e uno dei samurai più famosi della storia del Giappone.

Il secondo episodio trattato nel capitolo è la vendetta dei quarantasette *rōnin*, nota anche come “vendetta di Akō”. Questo nome è un riferimento ad un evento storico del periodo Tokugawa in cui una banda di *rōnin*, cioè di samurai senza padrone, vendicò la morte del proprio signore il 31 gennaio 1703. L'episodio divenne leggendario come uno dei più famosi episodi di vendetta della storia giapponese, e considerando il carattere pacifico del periodo storico in cui i fatti ebbero luogo, questi eventi furono straordinari. La notizia si diffuse molto rapidamente e la vendetta divenne oggetto di un immenso interesse agli occhi del pubblico. L'esempio forse più significativo in assoluto è l'opera *Kanadehon chūshingura*, il cui rapporto con l'arte *ukiyo*e era reciproco: da un lato, la popolarità del *Chūshingura* garantiva la popolarità e la vendibilità delle rappresentazioni su stampa di episodi, personaggi o degli attori più amati dal pubblico. D'altra parte, le rappresentazioni dei protagonisti realizzate dagli artisti dell'*ukiyo*e erano parte integrante del commercio associato al teatro, e venivano utilizzate per promuovere nuove produzioni, e illustrare nuove interpretazioni.

Infine, nel terzo capitolo sono stati trattati il ruolo e la presenza femminile nelle stampe riguardanti il mondo dei samurai. In questa parte sono state quindi analizzate varie immagini raffiguranti alcune delle donne guerriere più famose all'epoca, le cui storie e vicende vennero usate, oltre che nelle rappresentazioni artistiche, anche come modelli di bellezza e di comportamento virtuoso per le donne contemporanee. In molte fonti storiche e letterarie, queste *onna bugeisha* erano celebrate non solo per la loro abilità militari, ma anche per la loro estrema avvenenza, richiamando in un certo senso la

tradizione delle opere *bijinga*. La prima figura è quella dell'imperatrice Jingū, una sovrana guerriera e sciamana che regnò per tutto il III secolo d.C. come consorte e co-regnante dell'imperatore Chūai. La seconda *onna bugeisha* presa in esame è Tomoe Gozen, una guerriera presente nello *Heike monogatari*, e la terza è Hangaku Gozen, conosciuta anche con il nome di Itagaki Gozen, di cui abbiamo notizia grazie alle cronache *Genpei jōsuiki* e *Azuma kagami*.

Anche se nell'immaginario occidentale la figura preponderante del samurai è quella del guerriero maschio al servizio del proprio signore, fedele sino alla morte e pronto a dare la sua vita per proteggere il proprio onore, questa rappresentazione si è costituita grazie all'influenza di numerose fonti letterarie che sono arrivate intatte fino ad oggi ed è in parte stata influenzata da un processo di invenzione della tradizione che ha accompagnato la costituzione dell'identità nazionale giapponese. Uno degli esiti di questo processo è stata la significativa assenza della realtà femminile del mondo samuraico, quella delle cosiddette *onna bugeisha*. Nonostante i resoconti autentici di donne combattenti siano relativamente rari, soprattutto se confrontati con l'immensa quantità di materiale sui guerrieri maschi, essi esistono in numero sufficiente da permetterci di considerare le imprese delle donne guerriere come una grande parte non raccontata della storia dei samurai: una dimostrazione del fatto che le donne guerriere non possono essere considerate semplici "eccezioni".

Vorrei concludere evidenziando la bellezza, l'intensità e il notevole impatto delle stampe *mushae*, che nei vari periodi storici hanno saputo rappresentare in modo straordinario il mondo dei samurai. In particolare, in questo elaborato sono state selezionate molte opere di Kuniyoshi, un artista affermatosi alla fine del periodo Tokugawa che ha raffigurato il mondo dei guerrieri con una grande varietà di soggetti e tecniche. La fantasia e il genio di Kuniyoshi trovano infatti la loro massima espressione nelle immagini raffiguranti eroi, guerrieri, personaggi mitologici e storici del passato. La capacità dell'autore di reinterpretare racconti tramandati per secoli, ritraendo spesso i singoli protagonisti nel mezzo delle loro imprese e con dovizia di particolari nella raffigurazione del loro equipaggiamento, contribuisce al fascino che questo tipo di opere esercita ancora su un vasto pubblico.

Bibliografia

- AKIMA, Toshio, “The Myth of the Goddess of the Undersea World and the Tale of Empress Jingū’s Subjugation of Silla”, *Japanese Journal of Religious Studies* 20: 2-3. pp. 95-185, Nanzan University, 1993.
- ALLEN, Chizuko, “Empress Jingū: a Shamaness Ruler in Early Japan”, *Japan Forum* 15.1, 2001.
- BEARD, Mary R, *The Force of Women in Japanese History*, Washington, D.C, Public Affairs Press, 1953.
- BELL, David, *Chushingura and the Floating World the Representation of Kanadehon Chushingura in Ukiyo-e Prints*, Richmond: Japan Library, 2001.
- BLAIR, Gavin, *An Illustrated Guide to Samurai History and Culture: From the Age of Musashi to Contemporary Pop Culture*, Tuttle Publishing, Boston, 2022.
- BOER BRONT, Ettore, *Il Taiheiki di Kuniyoshi come ponte fra passato e presente: un’analisi della figura del samurai nel corso dei secoli*, Tesi di Laurea, Corso di Laurea magistrale in Lingue e civiltà dell’Asia e dell’Africa mediterranea, Università Ca’ Foscari, Venezia, a.a. 2014/2015.
- BROWN, Steven T. “From Woman Warrior to Peripatetic Entertainer: The Multiple Histories of Tomoe”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 58, numero 1 (Giugno 1998), pp. 183-199.
- CAROLI, Rosa, GATTI, Francesco. *Storia Del Giappone*. Roma, GLF editori Laterza, 2014.
- COATS, Bruce A., HOCKLEY, Allen, KURITA Kyoko, MOSTOW Joshua S., *Chikanobu: Modernity and Nostalgia in Japanese Prints*, Leiden, Hotei, 2006.
- COOK, Bernard A., *Women and War: A Historical Encyclopedia from Antiquity to the Present*, Santa Barbara, California, ABC-Clio, 2006.
- CRAIG McCULLOUGH, Helen, *Yoshitsune A Fifteenth-Century Japanese Chronicle*, Stanford University press, 1990.
- DEAL, William E. *Handbook to Life In Medieval And Early Modern Japan*, Infobase Publishing, 2005.
- DUPUY, Trevor Nevitt, *Oda Nobunaga in the Harper Encyclopedia of Military Biography*, Castle Book, 1995.
- FELLINI, Maria, *Minamoto no Yoshitsune un percorso nell’arte fra storia e leggenda*, Tesi di Laurea, Corso di Laurea magistrale in Lingue e civiltà dell’Asia e dell’Africa mediterranea, Università Ca’ Foscari, Venezia, a.a. 2019/2020.
- FOXWELL, Chelsea, “The Double Identity of Chūshingura: Theater and History in Nineteenth-Century Prints.” *Impressions*, no. 26, 2004, pp. 22-43.
- FREDERIC, Louis, *Japan encyclopedia*, Harvard University Press Reference Library, 2005.

- GRAFTON, John, *101 Great Samurai prints*, Courier Corporation, New York, 2012.
- Guerriere dal Sol Levante*, Catalogo della mostra presso il MAO - Museo d'Arte Orientale, Edizioni Yōshin Ryū, Torino, 2019.
- IKEGAMI, Eiko, *The Taming of the Samurai: Honorific Individualism and the Making of Modern Japan*, Cambridge: Harvard University Press, 2003.
- JOLY Henry, *Legend in Japanese Art: A Description of Historical Episodes, Legendary Characters, Folk-lore Myths, Religious Symbolism*, Londra e New York, The Bodley Head, 1908.
- MAIS, Carla, *Onna bugeisha la donna guerriera tra realtà storica e tradizione inventata*, Tesi di Laurea, Corso di Laurea magistrale in Lingue e civiltà dell'Asia e dell'Africa mediterranea, Università Ca' Foscari, Venezia, a.a. 2017/2018.
- MASON, Penelope, *History of Japanese Art*, Pearson Education, New Jersey, 2005.
- MORRIS, Ivan, *The Nobility of Failure: Tragic Heroes in the History of Japan*, Kumamoto, Kurodahan Press, 2014.
- MOSTOW, Joshua S., *Pictures of the Heart: The Hyakunin Isshū in Word and Image*. University of Hawai'i Press, 1996.
- PALERMO, Angela, "Gli Hōganmono in una Ricostruzione Leggendaria della Vita di Minamoto no Yoshitsune (1159-1189)", in *Il Giappone*, vol. 34 (1994), 1994.
- PEREZ, Louis G. *Japan at War: An Encyclopedia*. ABC-CLIO, 2013.
- PICCIARIELLO, Giorgia, *Cronache di Yoshitsune traduzione integrale del Gikeiki*, Tesi di Laurea, Corso di Laurea magistrale in Lingue e civiltà dell'Asia e dell'Africa mediterranea, Università Ca' Foscari, Venezia, a.a. 2015/2016.
- RUPERTI, Bonaventura, LURASCHI, Moira (a cura di), *Il samurai da guerriero a icona La collezione Morigi e altre recenti acquisizioni del MUSEC*, Silvana Editoriale, 2018, pp. 39-40.
- SATO, Hiroaki, *Legends of the Samurai*, Overlook Press, New York, 1995.
- SCANTAMBURLO, Irene, *Le donne guerriere giapponesi raccontate attraverso l'arte*, Tesi di Laurea, Corso di Laurea triennale in Lingue, culture e società dell'Asia e dell'Africa mediterranea, Università Ca' Foscari, Venezia, a.a. 2019/2020.
- SMITH, Henry D., "The Trouble with Terasaka: The Forty-Seventh Rōnin and the Chūshingura Imagination." *Japan Review*, no. 16, 2004, pp. 14-15.
- THOMPSON, Mathew W., A Medieval Warrior in Early Modern Japan: A Translation of the 'Otogizōshi Hōgan Miyako Banashi', *Monumenta Nipponica*, vol. 69, no. 1, 2014.
- TIPTON, Elise K., *Il Giappone Moderno*, Torino, Einaudi, 2008.
- TOPAL, Daniel J, *Takadachi the Last Stand of Yoshitsune and His Loyal Retainers*, University of North Carolina at chapel Hill, 2006.

- TURNBULL, Stephen, *Samurai Commanders: 1577-1638*, Osprey Publishing, 2005.
- TURNBULL, Stephen. *Samurai Women 1184-1877*. Oxford, Osprey Publishing, 2010.
- TURNBULL, Stephen, *The Revenge of the 47 Ronin, Edo 1703*, Osprey Publishing, Oxford, 2011.
- TURNBULL, Stephen, *The Samurai Sourcebook*, London, Cassell & Co., 1998.
- TYLER, Royall, *Tales of Heike*, Penguin group, New York, 2012.
- VARSHAVSKAYA, Elena, *Heroes of the Grand Pacification: Kuniyoshi's Taiheiki Eiyū Den*, Amsterdam, Hotei, 2005.
- VESCO, Silvia, BOSCOLO MARCHI, Marta (a cura di), *Bi no michi, La Via della Bellezza. Esplorazioni nella cultura giapponese per 150 anni delle relazioni diplomatiche tra Italia e Giappone*, Polo museale del Veneto, Venezia, 2018.
- VILLANI, Paolo (a cura di), *Kojiki. Un racconto di antichi eventi*, Venezia, Marsilio Editori, 2006.

Sitografia

British Museum: <https://www.britishmuseum.org>.

Dictionary of Japanese Architectural and Art Historical Terminology:
<https://www.aisf.or.jp/~jaanus/>.

Encyclopedia Britannica: <https://www.britannica.com> e <https://kids.britannica.com>.

JSTOR Daily: <https://daily.jstor.org/onna-bugeisha-female-samurai-warriors-feudal-japan/>.

Kuniyoshi Project: <http://www.kuniyoshiproject.com/>.

Mount Holyoke College Art Museum: <https://commons.mtholyoke.edu/mhcjapaneseprints/print-page-4/>.

Ronin gallery: <https://www.roningallery.com>.

The Art of Japan: <https://theartofjapan.com/>.

The Metropolitan Museum of Art: <https://www.metmuseum.org>.

The Utagawa Kunisada Project: <http://www.kunisada.de/Kunisada-series72-Ogura/series72-ogura-0.htm>.

Toshidama Gallery: <https://www.toshidama-japanese-prints.com>.

Touken World: <https://www.touken-world-ukiyo-e.jp/ukiyo-e-artist/utagawa-kuniyoshi/>.

Ukiyo search: <https://ukiyo-e.org/>.

University of California: <https://calisphere.org/item/4c35fbe44ce5d416c0948aa663e7945d/>.

Indice delle illustrazioni

Figura 1: Utagawa Kuniyoshi, *Taiheiki eiyū den Ota Kazusanosuke Taira Harunaga Kō* 太平記英勇傳 大多上総介平春永公 Ota Kazusanosuke Taira no Harunaga Kō (Oda Nobunaga) dalla serie Storie di eroi della grande pacificazione, editore Yamamotoya Heikichi, 1848-1850, nishiki e, inchiostro su carta, ōban tate e 35.80 x 24.80 cm, British Museum, Londra.

Figura 2: Utagawa Kuniyoshi, *Taiheiki eiyū den Toki-uji* 太平記英勇傳 登喜, Toki-uji (Akechi Mitsuhide) dalla serie Storie di eroi della grande pacificazione, editore Yamamotoya Heikichi, 1848-1850, nishiki e, inchiostro su carta, ōban tate e, 35.80 x 24.70 cm, British Museum, Londra.

Figura 3: Utagawa Kuniyoshi, *Taiheiki eiyū den Nakaura Sarukichiro Hisayoshi* 太平記英勇傳 中浦猿吉郎久吉 Nakaura Sarukichiro Hisayoshi (Toyotomi Hideyoshi) dalla serie Storie di eroi della grande pacificazione, editore Yamamotoya Heikichi, 1848-1850, nishiki-e, inchiostro su carta, ōban tate-e, 35.80 x 24.80 cm, British Museum, Londra.

Figura 4: Utagawa Kuniyoshi, *Taiheiki eiyū den Aragi Settsu no kami Murashige* 太平記英勇傳 荒儀攝津守村重 Aragi Settsu no kami Murashige (Araki Settsu no kami Murashige) dalla serie Storie di eroi della grande pacificazione, editore Yamamotoya Heikichi, 1848-1850, nishiki e, inchiostro su carta, ōban tate e 35.80 x 24.70 cm, British Museum, Londra.

Figura 5: Utagawa Kuniyoshi, *Taiheiki eiyū den Hori Ranmaru Nagayasu* 太平記英勇傳 保里蘭丸 永保 Hori Ranmaru Nagayasu (Mori Ranmaru Nagasada) dalla serie Storie di eroi della grande pacificazione, editore Yamamotoya Heikichi, 1848-1850, nishiki-e, inchiostro su carta, ōban tate e 35.80 x 24.80 cm, British Museum, Londra.

Figura 6: Utagawa Kuniyoshi, *San ryaku den jyu san Hodo Yoshitsune koi no Minamoto ichidaigami* 三略傳十三 程義經戀の源一代鏡 (I segreti della strategia capitolo tredici dalla serie Biografia di Yoshitsune), editore Ibayu Kyubei, 1848-53, nishiki e, inchiostro su carta, ōban tate e, 36 cm x 24,50 cm, British Museum, Londra.

Figura 7: Utagawa Kuniyoshi, *Musashibō Benkei battuto da Ushiwakamaru sul ponte di Gojō*, editore Tsutaya Kichizo, metà XIX secolo circa, nishiki e, inchiostro su carta, ōban tate e, 37,80 cm x 25,90 cm, British Museum, Londra.

Figura 8: Utagawa Yoshitora, *Musha rokkasen no uchi shikoku chinju saemonnojō Iyo no kami*, 武者六歌仙の内 四国領主左衛門尉兼伊豫守源義經朝臣 Minamoto no Yoshitsune, dalla serie Sei poeti guerrieri selezionati, editore Yorozuya Jisuke, 1858, nishiki e. inchiostro su carta, ōban tate e 37 x 24.9 cm, Museum of Fine Arts, Boston.

Figura 9: Utagawa Toyokuni I, *Genkurō Yoshitsune Musashibō Benkei* 源九郎義經 武蔵坊弁慶 Genkurō Yoshitsune e Musashibō Benkei, editore Yamamotoya Heikichi, Periodo Edo, nishiki e, inchiostro su carta, ōban tate e 37.8 x 25.6 cm, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington.

Figura 10: Utagawa Yoshitsuya, *Daimotsu no ura Yoshitsune tokai no zu* 大物浦義經渡海図 (Yoshitsune attraversa la baia di Daimotsu), editore Sawaya Kōkichi, 1847-52, nishiki e, inchiostro su carta, Trittico ōban, 35.7 × 73.6 cm, Museum of Fine Arts, Boston.

Figura 11: Utagawa Kuniyoshi, *Seichu gishi den Oboshi Yuranosuke Yoshio* 誠忠義士傳 大星由良之助良雄, Oboshi Yuranosuke Yoshio dalla serie Biografie di samurai giusti e leali, editore Ebiya Rinnosuke, 1847, nishiki e, inchiostro su carta, ōban tate e 36.20 x 25 cm, British Museum, Londra.

Figura 12: Utagawa Kuniyoshi, *Seichu gishi den Teraoka Heiemon Nobuyuki* 誠忠義士傳 寺岡平右衛門信行, Teraoka Heiemon Nobuyuki dalla serie Biografie di samurai giusti e leali, editore Ebiya Rinnosuke, 1847, nishiki e, inchiostro su carta, ōban tate e 36.20 x 25.10 cm, British Museum, Londra.

Figura 13: Utagawa Kuniyoshi, *Seichu gishi den Sugenoya Sannojo Masatoshi* 誠忠義士傳 菅屋三之丞正利, Sugenoya Sannojo Masatoshi dalla serie Biografie di samurai giusti e leali, editore Ebiya Rinnosuke, 1847, nishiki e, inchiostro su carta, ōban tate e 37.10 x 25.30 cm, British Museum, Londra.

Figura 14: Utagawa Kuniyoshi, *Seichu gishi den Hayano Kanpei Tsuneyo* 誠忠義士傳 早野勘平常世, Hayano Kanpei Tsuneyo dalla serie Biografie di samurai giusti e leali, editore Ebiya Rinnosuke, 1847, nishiki e, inchiostro su carta, ōban tate e 37.60 x 25.70 cm, British Museum, Londra.

Figura 15: Utagawa Kuniyoshi, *Seichu gishi den Miura Jiroemon Kanetsune* 誠忠義士傳 早三浦治郎左衛門包常, Miura Jiroemon Kanetsune dalla serie Biografie di samurai giusti e leali, editore Ebiya Rinnosuke, 1847, nishiki e, inchiostro su carta, ōban tate e 36.20 x 25.10 cm, British Museum, Londra.

Figura 16: Utagawa Kuniyoshi, *Chushingura juichi danme yo uchi no zu* 忠臣蔵十一段目夜討之図, Atto undicesimo, attacco notturno dalla serie Chushingura, 1830, nishikie, inchiostro su carta, ōban, 35.6 x 24.3 cm, Victoria and Albert Museum, Londra.

Figura 17: Tsukioka Yoshitoshi, *Dai-Nihon-shi ryakuzue Dai jūgo dai Jingu kogo* 大日本史略図会 第十五代神功皇后, L'imperatrice Jingū guida l'invasione della Corea, dalla serie brevi storie illustrate della storia del grande Giappone, editore Morimoto Junzaburō, 1879, nishiki e, inchiostro su carta, trittico ōban 35 x 24 cm, British Museum, Londra.

Figura 18: Utagawa Kuniyoshi, *Meiko hyaku yuden Jingu Kogo* 名高百勇傳 神功后皇, L'imperatrice Jingū dalla serie Storie di cento eroi di grande fama, editore Izumiya Ichibei, 1843-44, nishikie, inchiostro su carta, ōban tate e 36.40 x 23.30 cm, British Museum, Londra.

Figura 19: Utagawa Kuniyoshi, *Meiko hyaku yuden Tomoe Onna* 名高百勇傳 鞆繪女, Tomoe Gozen dalla serie Storie di cento eroi di grande fama, editore Izumiya Ichibei, 1843-44, nishikie, inchiostro su carta, ōban, Museo d'Arte Orientale Edoardo Chiossone, Comune di Genova, MC (S-1884).

Figura 20: Utagawa Hiroshige, *Ogura nazorae hyakunin isshu Kōkō tennō. Tomoe Gozen* 小倉擬百人一首 光孝天皇 巴御前, Tomoe Gozen dalla serie Imitazioni Ogura di cento poesie per cento poeti, 1845-1848, nishiki e, inchiostro su carta, Museum of Fine Arts, Boston.

Figura 21: Utagawa Kuniyoshi, *Kenjo reppuden Hangakujo* 賢女烈婦傳 板額女, Hangaku dalla serie Storie di donne sagge e mogli fedeli, editore Ibaya Senzaburō, 1842, nishikie, inchiostro su carta, ōban tate e, 36.70 x 25.50 cm, British Museum, Londra.

Figura 22: Utagawa Kuniyoshi, *Kenjo reppu den Tokiwa Gozen* 賢女烈婦傳 常盤御前, Tokiwa Gozen dalla serie Storie di donne sagge e mogli fedeli, editore Ibaya Senzaburō, 1842, nishiki e, inchiostro su carta, ōban tate e, 37.5 x 25.6 cm, Museum of Fine Arts, Boston.

Figura 23: Yōshū Chikanobu, *Chiyoda no ōoku Otachinoki* 千代田之大奥 おたち退, Evacuazione dalla serie La corte interna di Chiyoda, 1896, nishiki e, inchiostro su carta, trittico ōban tate e, 35.2 x 23.4 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

Ringraziamenti

Questa tesi di laurea rappresenta per me il raggiungimento di un importante traguardo, e per questo desidero ringraziare tutti coloro che mi hanno aiutato a raggiungere questo obiettivo.

La mia gratitudine va innanzitutto alla professoressa Silvia Vesco, relatrice di questa tesi, che mi ha seguito, aiutato e incoraggiato nella realizzazione di questo elaborato.

Un ringraziamento particolare va anche a tutti i docenti del curriculum Giappone del Dipartimento di studi sull'Asia e sull'Africa mediterranea, per i loro preziosi insegnamenti nelle varie materie che hanno contribuito ad accrescere le mie conoscenze in un campo così complesso e affascinante.

Ringrazio anche il personale del Museo d'Arte Orientale Edoardo Chiossone di Genova e in particolare la dottoressa Aurora Canepari, che mi ha dato l'opportunità di svolgere il mio tirocinio presso il museo, fornendomi del materiale prezioso e accettando il ruolo di correlatore di questa tesi.

Ringrazio inoltre la mia famiglia, che mi ha supportato durante questi anni di studio, aiutandomi e incoraggiandomi nei momenti di maggiore difficoltà.

Sono molto grata anche alle mie amiche e alle mie compagne di corso, che con il loro sostegno costante hanno saputo alleggerire i momenti di preoccupazione e insicurezza. Con loro ho condiviso tanti momenti di ansia prima degli esami ma anche molte soddisfazioni.

本当にありがとうございました！