

## **L'enigma del ritratto di Itō Mancio: nuove prospettive di ricerca (Relazione di apertura, 20 settembre 2018)**

OSANO SHIGETOSHI<sup>1</sup>

Nel contributo raccolto per questo volume, il Dott. Avv. Gian Giacomo Attolico Trivulzio ripercorre la vicenda del ritrovamento del ritratto di Itō Mancio e le successive indagini intorno a esso. Da parte mia, intendo svelare una parte dell'enigma che circonda il ritratto, anche se sarebbe meglio dire dell'esecuzione del dipinto.

Prima di entrare nella mia argomentazione, permettetemi di sintetizzare i risultati dei recenti studi sul dipinto di proprietà della Fondazione Trivulzio. Paola Di Rico, autrice del primo articolo sul ritratto e il Prof. Sergio Marinelli dell'Università "Ca' Foscari" di Venezia hanno ben evidenziato come il ritratto fu originariamente concepito come preparazione per un ritratto di gruppo che avrebbe dovuto commemorare i quattro giovani dell'Ambasceria giapponese inviata presso la Santa Sede. Il ritratto fu commissionato ai "Tintoretto" il 4 luglio 1585 dal Senato della Repubblica di Venezia, con l'obiettivo di realizzare una "memoria" particolare da esporre in una Sala del Palazzo Ducale.

Esaminando in particolare il ritratto di Marco Pasqualigo eseguito nella bottega di Domenico Tintoretto – sia il ritratto preparatorio che si trova nel Museo del Castelvecchio di Verona sia la versione finita nel Museo Correr di Venezia –, Sergio Marinelli sostiene che il ritratto di Itō Mancio deve essere inteso come un bozzetto a olio in previsione del ritratto di gruppo. Marinelli ha inoltre giustamente puntualizzato come il conflitto politico tra la Repubblica di Venezia e il Papa Paolo V e la successiva esclusione dei Gesuiti dai suoi territori avvenuta nel 1606 avessero indotto il Senato a far sospendere l'esecuzione del ritratto commemorativo, dato che avrebbe dovuto contenere anche le figure dei padri gesuiti che accompagnarono i quattro giovani. Di conseguenza, il dipinto di Mancio fu modificato nella fase finale dell'esecuzione con lo scopo di renderlo più facilmente vendibile sul mercato delle opere d'arte del Seicento.

Come è possibile constatare dalla fotografia ai raggi X del ritratto, la modesta latuga cinquecentesca alla spagnola fu infatti trasformata in quella più sontuosa e più grande alla moda degli inizi del Seicento, e al tempo stesso l'alto cappello cilindrico fu modificato in un "berrettino di feltro" o "berretta a tozzo". Ancora più importante è notare che la dicitura sul diritto della tela fu ricoperta e trasportata con poche

---

<sup>1</sup> Professore Emerito, Università di Tokyo. La presente relazione è la trascrizione del discorso letto in occasione della Giornata inaugurale del XLII Convegno di Studi sul Giappone, 20 settembre 2018.

modifiche ortografiche di alcune parole sul rovescio della tela. La nostra indagine scientifica effettuata sul dipinto presso il Tokyo National Museum l'11 luglio 2016 ha messo in evidenza come sull'orlo della tela siano rimaste alcune lettere parti della dicitura originale, ricoperta poi dal colore scuro e che la tela fu anche tagliata sui quattro lati in un momento non identificabile.

D'altra parte, gli studi anteriori alla riscoperta del ritratto suggerivano come il commemorativo ritratto dei quattro giovani giapponesi fosse rimasto incompleto o mai realizzato. Questa supposizione è avallata dall'atto del Consiglio in Pregadi (cioè il Senato) della Repubblica, datato 17 ottobre 1587, che in quella data sollecita di «fare finire il quadro delli Giapponesi già principato, conforme a quanto fu deliberato in tal materia». Anche il gesuita Daniello Bartoli scrive nel suo volume *Dell'Istoria della Compagnia di Gesù* del 1660 che «vero è che dipoi non so per quale accidente che soprapprendesse, coll'induggiare l'opere si trascurò; rimasine solo fra gli avanzi di mano del Tintoretti i ritratti al naturale, quel di D. Mansio finito, gli altri solamente sbozzati».

Un'accurata lettura di siffatti contributi mi ha indotto a svolgere ulteriori ricerche per risolvere alcuni enigmi che circondano il processo esecutivo del ritratto. Innanzitutto, come già ricordato, una radiografia del quadro mostra come sotto la superficie del dipinto esisteva una dicitura quasi simile – sia pur con alcune lettere mancanti – a quella vergata sul rovescio della tela. Mi domandavo come mai la dicitura fu ricoperta da uno strato di colore scuro e successivamente trasportata sul rovescio. Secondo il cronista Guido Gualtieri, era intenzione del Senato di fare appendere l'opera finita e corredata dalle iscrizioni, nella Sala del Maggior Consiglio. Questa notizia, anche se non completamente attendibile, mi ha particolarmente colpito, stimolando la mia immaginazione.

Dovete sapere che il 4 luglio 1585 i giovani giapponesi presentarono alla Repubblica di Venezia la loro lettera di ringraziamento datata 2 luglio, scritta in giapponese e tradotta in italiano con le loro firme in ambedue le versioni. La lettera è ora conservata nella Biblioteca Apostolica Vaticana (Borg. Cinese 536). Nella traduzione della lettera, sono riuscito a identificare alcune parti strettamente correlate alla dicitura sul dipinto, come la frase «don Mancio nepote del Ré di Fiunga Ambasciatore del Ré Francesco di Bungo, Cingiuà». In particolare, le ultime due parole – “Bungo, Cingiuà” – se si uniscono in una sola parola, diventano quasi la stessa parola “BVGNOCINGVA” che appare sul rovescio del dipinto. In effetti, questo termine, che a prima vista era di difficile interpretazione, fu quasi certamente inventato attraverso una lettura inesatta della lettera. La parola “Cingiuà”, che nella lettera precede le parole “Do[n] Michele”, si riferisce infatti al cognome Chijiwa di Don Michele, il secondo ambasciatore, così come la parola “Ito”, vergata anteriormente a “don Mansio”, si riferisce al suo cognome. Inoltre, è importante notare che la parola “nepote” non appare nella dicitura sul retro, ma solo nella citata lettera di ringraziamento e nella dicitura originale poi ricoperta da uno strato di color scuro. Se consideriamo questi elementi, il significato della dicitura sul retro diventa perfettamente comprensibile.

Inoltre, Carlo Ridolfi, che ha pubblicato la seconda versione della biografia di Jacopo Tintoretto nel 1648, descrive i quattro giovani giapponesi assai dettagliatamente, dicendo:

Ritrasse ancora D. Mansio nipote del re di Ficenga; D. Michele nipote di D. Protaso re di Arima, D. Giuliano Esara [*sic*] e D. Martio Baroni giapponesi del regno di Fighem, per lo medesimo re di Arima, del re di Bugno Cingua [*sic*] e del Principe di Vamusa [*sic*] ambasciatori al Pontifice, che poscia vennero a Venecia l'anno 1585, de' quali anco doveva farne, per ordine pubblico, una particolar memoria; e 'l ritratto di Don Mansio vedevasi nella casa propria del pittore.

Anche qui troviamo una simile combinazione tra “Bugno” e “Cingua”, con riferimento a un territorio che non esisteva. Senza alcun dubbio, questo bisticcio nella dicitura sul retro del dipinto e nella seconda versione della *Vita del Tintoretto* descritta da Ridolfi era scaturito dalla trascrizione inaccurata dalla lettera di ringraziamento della Biblioteca Vaticana da parte di un addetto della Repubblica di Venezia. Costui doveva essere abituato a trascrivere parole sconosciute e straniere alla maniera italiana o addirittura veneziana, come è successo anche con la parola “Bungo”, una regione del Kyūshū, diventata “Bugno”.

A questo punto mi chiesi cosa fosse successo ai ritratti degli altri tre giovani che molto probabilmente erano stati solo abbozzati ed erano rimasti incompleti. Dunque, mi lanciai alla loro ricerca, sperando di ritrovarne le tracce. Per prima cosa mi sono accorto di una forte somiglianza tra il ritratto di Itō Mancio e un ritratto di gentiluomo realizzato da Domenico Tintoretto e databile intorno al 1585, oggi al Blanton Museum of Art dell'Università del Texas. I due ritratti sono particolarmente simili per le loro dimensioni, posture e la maniera in cui i due ritratti furono dipinti. Grazie alla assistenza preziosa e alla cortesia dell'*ex senior curator* del museo, la Dott. Francesca Consagra (il cui padre è un famoso scultore italiano), sono riuscito ad avere tutta la documentazione relativa al quadro, insieme alla sua immagine digitale. Con mia grande sorpresa, le immagini digitali dei due ritratti combaciano quasi perfettamente quando si sovrappongono l'uno sull'altro con una particolare tecnica informatica.

Dalla documentazione del museo ho appreso anche i seguenti fatti: in primo luogo, anche la tela del ritratto di gentiluomo è stata tagliata sui quattro lati; in secondo luogo, con la luce ultravioletta sono ben visibili ritocchi nel volto del soggetto, ma i molteplici strati di vernice ingiallita rendono difficile determinare quali parti furono ritoccate; infine, il contorno della testa, la gorgiera e le maniche del soggetto raffigurato furono modificati.

Supposto che un disegno preparatorio del ritratto di Itō Mancio dovesse esistere al di sotto della superficie del dipinto, immediatamente richiesi al Blanton Museum di fare un esame ai raggi X.

Grazie alla loro cortesia ho ricevuto una radiografia a mosaico accompagnata dalla relazione degli esami a firma del Dott. Jeongho Park del Museo e redatta con la consultazione del Dott. Dawn Rogala, conservatore associato presso il Museum Conservation Institute della Smithsonian Institution. La relazione afferma che il raffigurato molto probabilmente non era d'origine giapponese. Anche altre conclusioni basate sull'indagine tecnico-scientifica argomentano parzialmente contro la mia speculazione.

Inoltre, come si evince dalla radiografia a mosaico, il museo ha scoperto modifiche nel naso del raffigurato, una banda orizzontale al di sopra degli occhi, e una grande macchia dominante all'angolo inferiore a sinistra del dipinto e così via.

Quello che più mi interessa è come la relazione ha interpretato la sopraccitata macchia.

Il Dott. Rogala ha suggerito che la macchia circolare potrebbe semplicemente essere il risultato di un restauro avvenuto in passato. Ad esempio, essa potrebbe essere uno strato di biacca o un pigmento metallico (piombo o stagno) steso con uno straccio intriso di solvente. Quasi nulla degno di nota è stato scoperto invece con la riflettografia ai raggi infrarossi, se si esclude una visione più chiara del volto del raffigurato al di sotto della vernice invecchiata. Il Dott. Park ha però aggiunto che le basi scure, tipiche della pratica pittorica di Jacopo Tintoretto e apparentemente anche di quella di Domenico, chiaramente potrebbero oscurare gran parte dei disegni sottostanti.

D'altra parte, l'indagine scientifica effettuata sul ritratto di Itō Mancio presso il Tokyo National Museum l'11 luglio 2016 ha confermato che le basi del dipinto furono preparate non con biacca ma con colori scuri composti probabilmente di ocre gialla o di un pigmento amalgama di stagno e piombo. Infatti, siamo riusciti a rilevare il pigmento di piombo su gran parte della tela. E proprio per questa ragione è stato quasi impossibile rintracciare il disegno preparatorio anche attraverso la riflettografia ai raggi infrarossi, lo stesso risultato degli esami effettuati dal Blanton Museum.

Ritornando alla questione della macchia circolare nella radiografia a mosaico, mi sono immediatamente chiesto se si trattasse di una macchia oppure di un cappello che il soggetto raffigurato reggeva con la mano destra. Feci questa ipotesi dato che nei disegni dei quattro giovani giapponesi, ciascuno di loro porta un cappello in mano. Questi disegni erano ben conosciuti anche prima della riscoperta del ritratto di Itō Mancio. Loro immagini sono infatti apparse, *in primis*, in un foglio stampato a Augsburg nel 1586, in cui i giovani sono rappresentati con il loro cappello in mano, mentre il padre gesuita Don Diego de Mesquita appare in atto di parlare con il suo cappello in testa; inoltre il cronista e cartografo milanese Urbano Monti disegnò a penna con colori ad acquarello i giovani giapponesi e Don Diego de Mesquita nel suo manoscritto della cronaca della città di Milano e della sua famiglia, datato tra il 1585 e 1587 e conservato alla Biblioteca Ambrosiana (ms. P 251 sup. cc. 88r-90r). Le figure e le posture dei quattro sono del tutto identiche a quelle delle loro immagini nel foglio di Augsburg.

Successivamente ho chiesto lumi su quanto appare nella radiografia a mosaico ad alcuni studiosi della pittura veneziana come Sergio Marinelli e il Dott. Giorgio Marini del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, e al Prof. Nakai Izumi, della Tokyo University of Science e noto esperto di analisi chimica. È così emerso un fatto nuovo e di grande importanza. Nakai ha individuato due bottoni e una riga bianca obliquamente tratteggiata che si sovrapponevano dove c'era la macchia circolare. Siamo unanimemente arrivati alla conclusione che la macchia fosse in realtà un cappello chiamata "berretta a tozzo" in italiano, conclusione questa del tutto diversa dalla interpretazione del Dott. Rogala.

La nostra interpretazione suggerisce che la macchia non fosse tanto il risultato di un restauro successivo quanto di un "pentimento" o di una modifica appositamente fatto dal pittore stesso.

A un più attento esame, la macchia circolare di biacca fu certamente coperta da un colore più scuro, che a sua volta assume la forma chiara di un cappello. Il fatto che Jacopo Tintoretto avesse già dipinto un cappello in questa maniera – vale a dire, su di uno strato di biacca – è stato inoltre confermato da Paolo Spezzani riguardo al ritratto del procuratore Nicolò Priuli nella Galleria Giorgio Franchetti a Ca' d'Oro.

Abbiamo dedotto che Jacopo, o meglio Domenico Tintoretto, assai probabilmente fece un disegno preparatorio del ritratto di Ito Mancio dal vero proprio sulla tela del Blanton Museum, anche se il disegno preparatorio risulta difficilmente percettibile a causa della pratica esecutiva dei Tintoretto, in cui l'artista faceva il disegno sulla tela già preparata con colori più scuri, tranne per le parti come la macchia circolare tracciata con un pigmento di biacca.

Cosa stimolò Tintoretto a disegnare un cappello veneziano detto "berretta a tozzo" in una composizione del suo disegno preparatorio per il ritratto di Itō Mancio?

Possiamo immaginarne il motivo nella forte impressione che l'artista deve aver avuto quando assistette allo spettacolo dell'udienza ufficiale dei quattro giovani giapponesi con il doge Nicolò da Ponte nella Sala del Collegio a Palazzo Ducale, avvenuta il 28 giugno 1585. Infatti, ci è pervenuta la relazione ufficiale dell'evento. Il testo originale dice così:

Venuti nell'Ecc.mo Collegio li quattro S.ri Giaponesi accompagnati dalli Cl.mi Senatori a questo deputati et da alquanti Padri Giesuiti, et fatta riverentia a S. Serenità inchinvolmente, furono fatti sedere dui dall'una banda et dui dall'altra del Ser.mo Principe; essendo due delli Giesuiti montati con loro sul tribunale, vicini alla sedia dal canto destro, a servire per loro interprete: et perché stavano con la beretta in mano per riverenza furono fatti coprire: et poi un delli interpreti Giesuiti parlò in questa sostanza [poi omissis]. Questa risposta fatta dal S.mo Principe fu dall'altro padre Gesuita più giovane, intendente della Lingua Giaponesa, riferito alli detti S.ri Amb.ri dui de' quali, che erano dalla banda destra, mentre l'interprete riferiva, si cavarono più volte la bereta in segno di riverente ringraziamento

Il gesto di togliersi il cappello in segno di riverenza, gesto consueto in Europa, fu certamente notato. E con tutto ciò agli occhi dei veneziani presenti alla cerimonia tale comportamento dei giapponesi apparve senz'altro straordinario. In altri termini, i veneziani furono colpiti dal modo di comportarsi dei quattro giovani.

Domenico, quasi certamente colpito dal comportamento dei giapponesi, potrebbe averli ritratto con il loro cappello in mano, come appaiono anche nei disegni eseguiti da Urbano Monti nel 1585 e in quelle stampate ad Augsburg nel 1586.

A mio modo di vedere si potrebbe dedurre che anche queste ultime due immagini siano scaturite da un solo disegno non pervenutoci, il quale molto probabilmente fu eseguito da Domenico Tintoretto o da chi, come il nostro pittore, ebbe modo di assistere alla stessa udienza. Tra l'altro, nella stampa tedesca, Don Michele sta in piedi vicino a una balaustra che ancora esiste nella Sala del Collegio a Palazzo Ducale.

Se il ritratto di gruppo commemorativo dell'evento fosse stato completato, probabilmente i quattro giovani avrebbero avuto il loro cappello in mano. Tuttavia, quando Domenico seppe che il ritratto non sarebbe mai stato esposto, probabilmente decise di trasformare il disegno preparatorio di Itō Mancio in un ritratto agevolmente vendibile ma si rese conto immediatamente anche della rarità e dell'anomalia iconografica di un ritratto di gentiluomo con il suo cappello in mano nel contesto della ritrattistica maschile del Cinquecento veneziano.

Alla fine, con l'intento di farne un ritratto più adeguato alla ritrattistica veneziana, l'artista trasportò il disegno sottostante su una nuova tela intesa per l'attuale ritratto di Itō Mancio della Fondazione Trivulzio e, mentre completava il ritratto, introdusse modifiche significative al cappello, alla gorgiera e al vestito. Questo ultimo, originariamente fatto di satin come appare nelle figure disegnate da Urbano Monti, fu cambiato in un tessuto più pesante e più scuro. Anche se tale tessuto non era certo confortevole per la stagione in cui i quattro giovani visitarono Venezia, dalla fine giugno agli inizi di luglio, era comunque più adatto per un ritratto di uomo vestito come un gentiluomo veneziano.

Quanto al disegno sottostante sulla tela del Blanton Museum, Domenico decise di trasformarlo, come si vede nella documentazione del Museo, in un ritratto di gentiluomo occidentale seduto su una sedia, il cui schienale fu a sua volta ottenuto elaborando la macchia circolare sul disegno sottostante, mentre il suo vestito fu dipinto come originariamente avrebbe dovuto essere nel ritratto di Itō Mancio.

L'originale dicitura sulla superficie del ritratto di Itō Mancio potrebbe suggerire che il dipinto fosse ormai un'opera finita e pronta per essere venduta. Tuttavia, Domenico potrebbe aver deciso di tenerlo presso di sé, ricoprendo la dicitura e successivamente trasportandola sul rovescio del dipinto. Ciò si può dedurre dal fatto che il ritratto rimaneva ancora nella sua bottega molto tempo dopo la sua morte. Ecco perché le immagini digitali dei due raffigurati combaciano quasi perfettamente quando si sovrappongono l'una sull'altra.