



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

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

Tesi di Laurea

## **BARBARI SOTTO NUVOLE DORATE**

LA FIGURA DEL *NANBANJIN* NEI PARAVENTI GIAPPONESI TRA TARDO XVI E  
INIZIO XVII SECOLO

**Relatore**

Ch. Prof.ssa Silvia Vesco

**Correlatore**

Dott. Lorenzo Nespoli

**Laureando**

Matteo Furlan

Matricola 869085

**Anno accademico**

2023/2024

## 要旨

1453年には、種子島という小さい島に、不思議なジャンクが漂着した。船に乗っていた乗組員には、中国人だけではなく、はるかで未知な国から来た船員や商人もいた。この不思議な姿の異人を指すために「南蛮」という言葉が利用されていた。

南蛮人、あるいは南からの野蛮人は元に昔の中国人の見方で、四夷の一つであった。それにもかかわらず、16世紀後半から、日本では南蛮人という言葉は特別な意味を表しはじめていた。それはヨーロッパ人、主にポルトガル人とスペイン人という。

16世紀半ばから17世紀初期まで、南蛮貿易が盛んでいた。色々な種類の商品だけではなく、様々な文物も長崎や堺市などのような大切な港町を通じて日本に普及していた。日本人は徐々に南蛮人のこと、そして彼らの奇妙な異文化や不思議な宗教を知るようになった。その影響で、南蛮人のイメージと概念を新しく創造しとる始めた。

この新たなイメージや概念、なんの意味であろうかという質問を答えるように、今までに様々な歴史家や社会学者などは優れた本や論文を書いていて、自分の理論を明らかに説明していた。だが、この質問に新しい答えを見つけることはこの卒業論文の目的ではない。

新たな概念やイメージがある社会で普及する前、この概念の創造される複雑な構造が必要であるに違いない。したがって、この卒業論文の目的は視覚芸術、とくに南蛮屏風の、「南蛮人」という概念をつくる役割を分析することにある。あるいは、ここで答えたい質問は戦国時代の日本の社会で、南蛮屏

風に描いているシンボリックな南蛮人の役割は何であろうかという質問である。あの時、屏風のような美術商品は非常に貴重品として考えられている。そんなに尊い貴重品を飾るようにはるかの国の野蛮人のイメージをつかう社会的な理由は何でしょうか？ 画家の目で、南蛮人のイメージはなんのためでしょうか？ それ上、そんな屏風を頼んでいた顧客の目で、南蛮人のイメージはなんのためでしょうか？

視覚芸術の世界と社会的な文化の間には強い絆で結ばれている。それは、芸術の嗜好が政治的状況と共に変わるという意味である。したがって、この卒業論文では、フランスの社会学者ピエール・ブルデュー（1930-2002）によって開発されたい重要な概念をいくつか用いている。特に「文化資本」という概念は分析のためによく用いている。経済資本と逆に、文化資本を掴むには富裕は足りない。文化資本を掴むように特別な芸術的な嗜好が必要になる。ブルデューは文化資本という概念を開発したのは、20世紀のフランスの社会を科学的に説明するからである。それにもかかわらず、この概念を用いれば戦国時代の日本の社会情勢を深く理解できると思う。

私の意見で戦国時代の社会性が特殊のため、実際に政権と経済資本を持っている人、いわゆる戦国大名、文化資本を持っている人、いわゆる皇朝の貴族は隔てられていた。したがって、大小の領土を占領した後、戦国大名たちは自らの統治に正統性を与える方法を見つけることが必要になった。さらに、彼らの多くは富を蓄積するために南蛮貿易に頼っていて、それにも正統性が必要になった。

強力な正統性を築くために必要な威信や名誉を得るように、戦国大名たちはよく、皇朝の貴族と同じように、芸術のパトロンとして活動していた。この特別な政治的状況を深く考慮して、シンボリックな南蛮人のイメージを分析している。視覚芸術が社会の文化の一部である以上、社会全体の影響を

受けている。したがってあるアート作品の特別な「なぜ」を見つけたい人は、芸術家と顧客の見方や欲望をできるだけ理解する事を大切にするべきである。残念なことに、南蛮屏風の多くは、作者不詳である。このため、この卒業論文には南蛮屏風と上流階級の目的や欲望の関係を分析している。

本卒論は五章で構成されている。第一章では南蛮貿易の歴史的な背景を説明している。第二章では、その時代(16世紀後半から17世紀初頭まで)の芸術の流れの概要を簡単に説明している。次に、芸術の世界と社会の関係、芸術家と顧客の間関係性についてさらに詳しく説明する。第三章では、芸術の世界に導入した異人、いわゆる南蛮人の概念とイメージを詳しく説明している。

第四章ではこれまで論じてきた理論がどのように応用できるかを、最古の3つの南蛮屏風を用いて作品例を説明している。そのうち、最初の作品は狩野内膳(1570-1616)の非常に有名な作品である。後の作品に強い影響を与えたと考えられているので、南蛮屏風の代表的な例として使用している。二番目の屏風も狩野内膳の作とされている。しかし、この南蛮屏風から見れば、戦国時代の作者の問題(*authorship*)と関係ある特殊性がいくつか表し、それを分析している。そして、このジャンルの図像学の結晶化のプロセスについても簡単に説明している。最後の屏風、最初のと逆に、非常に古くても、南蛮屏風の中で例外として考えられている。なぜならというと、日本の港に到着した南蛮の黒船に加え、中国の街と中国の白船などが描かれているからである。南蛮屏風の中でも、このようなスタイルは非常に珍しい。したがって、この屏風を考えていて、影響の問題について説明している。最後、第五章では今まで策定された研究仮説に関して結論が導き出されている。

## Tavola dei contenuti

要旨.....	P.1
<b>INTRODUZIONE.....</b>	<b>P.5</b>
<b>CAPITOLO I: IL CONTESTO STORICO.....</b>	<b>P.13</b>
A. Il periodo Muromachi.....	P.13
B. L'era del contatto: tra il tardo periodo Muromachi e il primo periodo Azuchi-Momoyama.....	P.18
C. La riunificazione del Giappone e l'espulsione dei <i>nanbanjin</i> .....	P.25
<b>CAPITOLO II: L'ARTE NELLA SOCIETÀ GIAPPONESE DURANTE L'ERA DEL CONTATTO.....</b>	<b>P.30</b>
A. Connotazioni generali.....	P.30
B. Il ruolo dell'artista.....	P.33
C. Il ruolo del consumatore.....	P.38
D. Il ruolo dei paraventi.....	P.44
<b>CAPITOLO III: LA FIGURA DEL NANBAN.....</b>	<b>P.50</b>
A. Caratteristiche generali di un <i>altro</i> ignoto.....	P.50
B. I <i>nanban byōbu</i> .....	P.56
C. <i>Nanban</i> e tecniche occidentali.....	P.67
D. Gli altri <i>nanban</i> .....	P.71
E. Arte <i>kirishitan</i> .....	P.76
<b>CAPITOLO IV: CASI DI STUDIO.....</b>	<b>P.81</b>
A. Coppia di paraventi di Kanō Naizen.....	P.81
B. <i>Nanban bōeki zu byōbu</i> .....	P.95
C. <i>Tōsen · nanbansen zu byōbu</i> .....	P.110
<b>CONCLUSIONI.....</b>	<b>P.117</b>
<b>INDICE DEI NOMI.....</b>	<b>P.120</b>
A. Indice dei nomi propri.....	P.120
B. Indice dei sostantivi comuni.....	P.123
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>P.126</b>
<b>FONTI DELLE IMMAGINI.....</b>	<b>P.131</b>

## INTRODUZIONE

A partire dall'anno 1543, le città e i porti più importanti del Giappone videro l'arrivo sempre più frequente di stranieri provenienti da luoghi remoti e fino ad allora sconosciuti nell'arcipelago. Si trattava dei mercanti, missionari, marinai e avventurieri europei, assieme ai quali per molti decenni i giapponesi avrebbero intrapreso profonde relazioni di scambi commerciali e culturali. Per tutta la seconda metà del XVI secolo e per i primi anni del XVII secolo, la grande maggioranza di questi europei erano provenienti da, o altrimenti affiliati con, Spagna e Portogallo, i cui imperi erano, in questo periodo, all'apice della loro potenza.

Tra le conseguenze di questi scambi vi fu lo sviluppo di un nuovo elemento nell'immaginario popolare e artistico giapponese: la figura del *nanban*, il "barbaro del Sud".<sup>1</sup> Questa parola è di origine cinese; essa era un tempo impiegata per descrivere una persona che non apparteneva al Celeste impero, ma in Giappone andò a indicare gli europei, soprattutto gli iberici.

L'obiettivo di questa tesi di ricerca è di analizzare il ruolo dell'arte pittorica nella creazione di una struttura portante per questo nuovo immaginario, e di legarla agli eventi che furono centrali per l'esperienza culturale che esistì durante i circa cento anni in cui fiorì il *nanban bōeki*, il "commercio con i barbari del sud", periodo a cui sarà fatto riferimento come l'era del contatto<sup>2</sup>. A questo fine, è necessario porre speciale attenzione sull'intreccio tra il mondo visibile della rappresentazione, composto da scelte stilistiche, tradizioni pittoriche, strategie comunicative e utilizzo di mezzi specifici, e quello più vasto e rarefatto della cultura, sia intesa come parte della sfera artistica,

---

<sup>1</sup> La questione terminologica sarà discussa in dettaglio nel capitolo 3.

<sup>2</sup> Talvolta, in riferimento all'intensa opera missionaria che avvenne in suolo giapponese e all'elevato numero di convertiti, è stato fatto riferimento a quest'era con l'appellativo de *il secolo cristiano*. L'espressione fu anche il titolo che il grande studioso C.R. Boxer diede al suo libro, *The Christian Century in Japan*, che pubblicò nel 1951 e che ancora oggi rappresenta una delle ricerche più complete ed autorevoli in merito alla storia del cristianesimo in Giappone. Tuttavia, in virtù del limitato impatto che il cristianesimo ebbe a lungo termine per la cultura in Giappone in generale, l'utilizzo di questa espressione è stato contestato (Rosa e Gatti, 2004), in quanto l'enfasi che esso pone sul ruolo storico del cristianesimo sembra essere legato a posizioni ideologiche. Date queste premesse, nel corso di questa ricerca si farà riferimento a quest'era come "l'era del contatto" o "il periodo del commercio *nanban*" al puro fine di mantenersi neutrali in rispetto a questa specifica problematica.

cioè la cultura visiva dell'epoca, sia in senso esteso, ovvero della cultura come entità che coinvolge la politica, la religione, il problema della divisione del potere e della legittimità dei potenti e aspetti più sottili ancora. Un complesso flusso di relazioni precede l'istante in cui la rappresentazione di un europeo possa comparire in un'opera d'arte: si tratta di un'esperienza che non può esistere se non in un intreccio che comprende uno stile, un luogo, uno specifico medium, un artista, un mecenate, un pubblico reale o immaginario, una ragione che abbia reso l'opera necessaria o almeno possibile, un momento nella storia.

La figura del *nanban* o *nanbanjin*, quest'ultimo essendo il termine che si riferisce specificatamente al *nanban* come persona, nell'arte giapponese a cavallo tra il XVI e XVII secolo ha già dimostrato di essere un soggetto ricco di fascino e in grado di suscitare l'interesse di studiosi sia in Giappone che nel resto del mondo. Esistono eccellenti studi e monografie dedicate ad analizzare il significato del *nanban* nell'arte, su come tali rappresentazioni discostassero dall'idea che gli europei avessero di sé stessi e su come l'influsso di idee e persone straniere andò a influenzare queste rappresentazioni, a esse si farà spesso riferimento nel corso di questa tesi di ricerca. Tuttavia, in questa ricerca non ci si propone tanto di problematicizzare quale sia il significato di tali rappresentazioni, quanto di delinearne la funzione in un contesto storico e sociale specifico, e di prenderle in considerazione assieme a tutti gli altri elementi che hanno reso possibile questa esperienza artistica.

Perché i *nanban* nell'arte?

Perché i *nanban*, ovvero qual è stato il processo che ha permesso lo sviluppo di questo ampliamento dell'orizzonte tematico? Se consideriamo in particolare il medium dei *byōbu*, cioè i paraventi, che furono un veicolo privilegiato per le rappresentazioni dei *nanban*, è necessario considerare la maniera e le ragioni per le quali coloro che potevano permettersi di commissionare opere tanto preziose si approcciassero ad esse. La tradizione artistica nella quale essi trovarono più fortuna era matura e

strutturata, essa infatti esisteva anche in relazione al processo conoscitivo e auto-conoscitivo delle élite e alla cultura aristocratica in generale. L'orizzonte di ciò che era possibile a livello di variazioni di tema e di genere era a sua volta legato al processo di produzione artistica e alle logiche sociali che agivano su di essa. Cercare di estrapolarne il significato senza una speciale considerazione per il processo operativo dell'arte lascia un punto cieco che è necessario affrontare.

Perché i *nanban*, ovvero a quale necessità rispondevano queste rappresentazioni? Se certi specifici sviluppi sono più o meno riconducibili al semplice desiderio di esplorare e sperimentare da parte dell'artista, in altri casi vi sono vincoli culturali e sociali, sia concernenti i mecenati sia gli artisti, che sembrano rendere improbabile questa ipotesi.

La specificità del contesto storico porta qui un peso considerevole: l'era del contatto, l'era in cui le rappresentazioni dei *nanban* furono più popolari, fu anche uno dei più turbolenti della storia del Giappone. Gli europei giunsero per la prima volta in Giappone durante un periodo di estrema frammentazione politica, un periodo nel quale alla disgregazione del vecchio ordine coincideva il violento processo di un nuovo ciclo di formazione statale. Fu un'era di cambiamento e di mobilità sociale quasi senza precedenti, durante la quale una nuova generazione di élite, spesso individui appartenenti alla piccola aristocrazia militare provinciale e talvolta di estrazione persino più umile, lottava per consolidare nelle proprie mani il potere politico che sempre più sfuggiva dal controllo delle vecchie élite. Questa generazione di persone che ottenne il potere con la forza delle armi raramente vantava il tipo di capitale culturale e simbolico che la vecchia classe dominante impiegava per dare legittimità al proprio status e per plasmare il tipo di immagine che fosse appropriata per un aristocratico, e l'arte era per i nuovi arrivati uno strumento importante al fine di coltivare la corretta sensibilità e di proiettare l'immagine desiderata, indipendentemente dalla vocazione o l'interesse personale. Diverse strategie di rappresentazione per l'universo *nanban* furono impiegate in diversi contesti, e variabili come i materiali impiegati, lo stile e la possibile



presenza di un mecenate che avesse commissionato l'opera, e persino lo specifico status di quest'ultimo, andarono a pesare sul prodotto finale.

Data la vastità dell'esperienza culturale ed artistica che verrà qui presa in considerazione, questa ricerca focalizzerà la sua attenzione sui paraventi, i *nanban byōbu*. Anche se questi non furono affatto l'unico medium sul quale gli eventi dell'era del contatto influirono, questi possiedono alcune specificità legate sia al genere, sia allo stile, sia allo status che l'oggetto in sé possedeva tra le persone altolocate che li rende specialmente interessanti e idonei a questo tipo di analisi. Altri tipi di raffigurazioni verranno comunque discussi brevemente per meglio delineare le particolarità dei *nanban byōbu*.

All'interno di questa ricerca, saranno utilizzati alcuni concetti critici sviluppati dal sociologo francese Pierre Bourdieu (1930-2002), il quale li utilizzò per formulare le proprie teorie relative al campo di produzione culturale nella società francese. Dato che anche se una persona dovesse ritenere che la metodologia di Bourdieu fosse corretta e la descrizione che offrì fosse precisa, considerando che egli la impiegò nello specifico per offrire spiegazioni sulla propria società contemporanea, non sembra scontato che tali concetti abbiano una valenza universale. Ciò detto, un concetto in particolare che verrà impiegato sembra adeguato ed efficace nel contesto che verrà discusso, ed esso è l'idea di *capitale culturale*.

Si tratta di un concetto che Bourdieu sviluppò nel corso degli anni '60, il cui punto centrale era che, in opposizione alle concezioni marxiste che prevedevano il capitale in senso stretto, ovvero quello economico, come l'unica sorgente di potere degna di considerazione all'interno della società, al capitale economico fosse in realtà affiancato appunto il capitale culturale, specialmente quello derivato dal successo accademico nel caso della società francese del '900, come fonte di potere. Divari nell'accesso al capitale culturale, il quale sarebbe spesso acquisito in maniere sia dirette che indirette durante la crescita di una persona, plasmandone i valori che questa nel tempo

internalizza, producono dunque diseguaglianza nel rispetto della cultura; le precise conseguenze di questo processo varierebbero poi in base a fattori relativi alla società specifica presa in considerazione.<sup>3</sup>

Questo concetto risulta estremamente utile per comprendere alcune delle dinamiche che si svilupparono nel periodo d'interesse per questa tesi di ricerca. Nel corso dei primi tre capitoli, verrà discusso su come alcune specificità della società giapponese a cavallo tra il XVI e XVII secolo ebbero il risultato di creare una demarcazione piuttosto netta tra coloro che, nella classe dominante, avevano accesso al potere politico, economico e militare e coloro che invece disponevano del potere culturale e simbolico<sup>4</sup>. Questo divario di potere culturale ebbe ramificazioni profonde, a partire dalle forti influenze sul processo di produzione artistica e sulla funzione sociale dell'arte, in quanto la posizione che un individuo assumeva all'interno del campo risulta quasi sempre essere interpretabile, secondo Bourdieu, come una strategia, conscia o inconscia, adottata all'interno di un gioco nel quale il premio per il vincitore sarebbe stata la legittimità culturale. Se quindi ciò non venisse preso in adeguata considerazione non sembrerebbe possibile offrire una ricostruzione sulla ragione per cui certe strategie si sarebbero sviluppate nell'arte, e ciò include lo sviluppo e le ragioni di esistere della figura del *nanbanjin*.

Questo quadro teorico ha un grande potenziale esplicativo; tuttavia, a causa della sua stessa natura, esso ha un punto cieco che è opportuno tenere in considerazione nel corso del processo analitico. È più semplice rendere evidente tale punto cieco partendo dalle parole che lo stesso Bourdieu impiegò per descrivere il "meccanismo" a cui si è fatto riferimento nel paragrafo precedente.

If the relations which make the cultural field into a field of (intellectual, artistic or scientific) position-takings only reveal their meaning and function in the light of the

---

<sup>3</sup> SAPIRO, Gisele, *Dictionnaire international Bourdieu*, CNRS Edition, 2020, pp.195-198

<sup>4</sup> quest'ultimo è un concetto simile al capitale culturale, ma più intimamente legato al prestigio e alla reputazione derivanti dall'appartenenza ad una specifica casata o famiglia. SAPIRO, Gisele, *Dictionnaire international Bourdieu*, CNRS Edition, 2020, pp.206-209

relations among cultural subjects who are holding specific positions in this field, it is because intellectual or artistic position-takings are also always semi-conscious strategies in a game in which the conquest of cultural legitimacy and of the concomitant power of legitimate symbolic violence is at stake.<sup>5</sup>

Nonostante il lavoro e le teorie di Bourdieu siano generalmente categorizzate all'interno della critica culturale, i principi e le modalità espresse da queste sarebbero in verità estremamente facili da assimilare all'interno di uno specifico ramo della matematica chiamato *teoria dei giochi*. Questa è una disciplina che utilizza modelli matematici per studiare le interazioni strategiche tra degli agenti all'interno di un "gioco", dove "gioco" significa qualsiasi frangente dove tali interazioni possano avvenire, da una scacchiera, alle manovre degli automobilisti in autostrada, ai giochi di potere dei signori della guerra. Grazie alle sue molte applicazioni ed estrema utilità teorica, la teoria dei giochi viene ampiamente utilizzata tanto nelle scienze sociali quanto altrove; essa tuttavia soffre di un limite piuttosto importante e ben noto, ovvero la presupposizione della *razionalità* dei giocatori.<sup>6</sup> La teoria di Bourdieu molto spesso invoca posizioni che richiedono il medesimo presupposto. Persino concetti che apparentemente la eludono, come per esempio l'idea di "interesse al disinteresse", ovvero la strategia di alcuni autori di scrivere cose che sanno perfettamente essere sgradite o irrilevanti per il grande pubblico, in definitiva obbedisce alla richiesta di razionalità, poiché contestualmente, nel gioco che questi ultimi autori giocherebbero, questa è a tutti gli effetti la strategia che massimizza le possibilità di "vittoria".

Il limite a cui si è accennato è dunque questo: nonostante simili modelli siano estremamente utili per formulare teorie generali che giustificano scelte e avvenimenti, essi funzionano meglio se adoperati con uno sguardo che parte da un punto di vantaggio estremamente alto, perché in definitiva il loro valore predittivo (non

---

<sup>5</sup> BOURDIEU, Pierre, the market of symbolic goods, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, p.30, 1984

<sup>6</sup> "But gametheory isn't able to solve all of the world's problems, because it only works when people play games rationally" BINMORE, Ken, *Game Theory A Very Short Introduction*, Oxford University press, 2007, cit p.2

esplicativo) è contingente al fatto che gli agenti siano, non diversamente dal cosiddetto *homo oeconomicus* dell'economica classica, individui motivati in maniera pressoché esclusiva alla massimizzazione del proprio interesse personale, raramente disturbati dal tipo di emozioni e desideri contraddittori che invece influiscono sulle decisioni che gli esseri umani prendono ogni giorno nel mondo non-teorico.<sup>7</sup>

Con quanto enunciato non si vuole polemizzare l'approccio in generale, solo portare alla luce una domanda che resta irrisolta: se nel soggetto che si avvicina all'arte il "desiderio del potere" è inconscio o solo semi-conscio, che forma prende quindi il desiderio? Che cos'è quindi che desidera il mecenate che richiede un *nanban byōbu*?

Quale desiderio è soddisfatto, o causato, dal *nanbanjin* simbolico presente su un paravento?

È stato spesso suggerito che questo desiderio fosse uno scaturito dalla curiosità suscitata dagli stranieri. Si tratta di un'ipotesi piuttosto ragionevole, e verrà discussa all'interno della ricerca. Tuttavia, la domanda sembra purtroppo destinata a rimanere in definitiva irrisolta. Una risposta soddisfacente, infatti, richiederebbe un'indagine che sarebbe meglio realizzata seguendo un approccio psicologico, o persino psicanalitico, invece che uno storico e sociologico; dovrebbe inoltre essere focalizzata intorno a un caso specifico, dotato di sufficiente ricchezza di dati da poter formulare un'ipotesi coerente e basata sui fatti. Purtroppo, nel caso dei *nanban byōbu*, tale ricchezza di dati e dettagli raramente esiste, è infatti inusuale poter determinare con certezza anche solo l'autore dell'opera.

Questa problematica è stata qui sollevata per spiegare la ragione per cui, nel corso di questa tesi, anche se verrà generalmente impiegato un approccio che utilizza le

---

<sup>7</sup> Bourdieu, nel passaggio precedentemente riportato, così come altrove nei suoi scritti, sembra rendersi conto di questo problema, ergo la necessità di aggiungere parole come "semi-conscio" o "consciamente oppure inconsciamente" prima di descrivere il processo delle azioni dei giocatori; poiché se si ipotizzasse piena consapevolezza da parte degli agenti dell'intento recondito del "gioco dell'arte", i risultati sarebbero agghiaccianti: ogni singolo giocatore dovrebbe essere fondamentalmente sociopatico, o almeno estremamente cinico.

dinamiche tra mondo del potere politico e mondo dell'arte per spiegare le tendenze e i fenomeni che si verificarono, sarà spesso dato per scontato che le persone coinvolte abbiano preso le loro decisioni artistiche per ragioni che percepivano non avere nulla a che fare con un semplice "desiderio di potere". L'idea che fosse mero opportunismo cinico, riconosciuto come tale sia dagli artisti che dai mecenati, a far muovere il campo della produzione artistica sembra troppo irrealistica per essere degna di considerazione. Si tenterà quindi di offrire spiegazioni alternative quando possibile.

La ricerca sarà organizzata come segue: la prima parte sarà dedicata a fornire le informazioni storiche essenziali per delineare il contesto qui preso in considerazione. La seconda parte sarà invece dedicata a una breve descrizione generale delle correnti artistiche dell'era (dalla seconda metà del XVI secolo fino ai primi anni del XVII secolo), prima di entrare più nel dettaglio sulle relazioni tra mondo artistico e società e le dinamiche tra artisti e mecenati. La terza parte entrerà nel dettaglio riguardo alla figura dello straniero, il *nanbanjin*, nel panorama artistico. La quarta parte fornirà esempi di opere al fine di dimostrare come possano essere applicate le teorie discusse fino a quel punto, utilizzando tre dei *nanban byōbu* più antichi a nostra disposizione. Di queste, il primo è un paravento molto famoso di Kanō Naizen (1570-1616) che, essendo stato probabilmente fonte d'ispirazione per paraventi successivi, verrà trattato come esempio tipico del genere. Il secondo è un altro paravento attribuito a Kanō Naizen, ma la cui attribuzione presenta alcune interessanti sfaccettature che permetteranno di contestualizzare la funzione dell'autore nel processo di produzione artistica, nonché di dare una dimostrazione del processo di solidificazione iconografica del genere. Il terzo, in netto contrasto con il primo, sarà un *nanban byōbu* che è sì considerato tra i più antichi, ma anche tra i più atipici, il che permetterà di discutere l'estensione delle possibili influenze sul genere e della nicchia sociale che questo ricopriva. Infine, nella quinta parte si trarranno le conclusioni rispetto alle ipotesi di ricerca formulate.

## CAPITOLO I: IL CONTESTO STORICO

### A. Il periodo Muromachi

L'anno 1543 segnò l'inizio del periodo di contatto e commercio tra l'Europa (in particolare le potenze della penisola iberica) e il Giappone. Se per l'Europa questo periodo storico si poteva collocare nel mezzo della cosiddetta "Età delle scoperte", nel contesto giapponese esso si sviluppò a cavallo tra il tardo periodo Muromachi (1338-1573), il periodo Azuchi-Momoyama (1573-1603), il primo periodo Edo (1603-1868) e in generale fu concentrata nel corso di un lungo periodo caratterizzato da conflitti, disordini e divisione politica, noto in giapponese come *Sengoku jidai*, "il periodo degli stati in conflitto".

La realtà del potere politico nelle isole del Giappone durante il periodo Muromachi fu piuttosto complessa: nominalmente, l'autorità era incentrata intorno alla figura dello *shōgun*, il cui regime militare era noto come il *bakufu*, il "governo della tenda", in riferimento alle tende nelle quali alloggiavano i soldati durante il periodo di campagne militari, ma di fatto questo non fu quasi mai in grado di esercitare un controllo egemone sul territorio. Durante tutto il periodo Muromachi, furono i membri della famiglia Ashikaga a detenere il titolo di *shōgun*.

Già durante la prima metà del XV secolo la debolezza dell'autorità statale e la fragilità del *bakufu* divennero evidenti: con il crescente malcontento sia dei contadini per le loro condizioni di vita, sia di molti guerrieri che si ritrovarono, per una ragione o per l'altra, esclusi dalla distribuzione del potere,<sup>8</sup> si vide la creazione di gruppi che combatterono contro il governo centrale, o più precisamente contro l'autorità locale che però era quella ufficialmente autorizzata a governare dalla capitale,<sup>9</sup> per stabilire una propria

---

<sup>8</sup> I più benestanti tra i contadini di questo periodo vantavano sufficienti terreni e manodopera per vivere in maniera pressoché indistinguibile dai "veri" samurai, ma non godevano di formale riconoscimento da parte del governo, né godevano del privilegio di tassare la terra. Questi individui, chiamati *jizamurai*, furono emblematici della fluidità sociale del periodo Muromachi. IKEGAMI, Eiko, *The Taming of the Samurai*, 1995, Harvard Press, pp.132-134

<sup>9</sup> I signori che governavano grazie ad un mandato ufficiale dello *shōgun* sono oggi chiamati *shugo daimyō*

autonomia. Tanto il numero quanto la scala di simili rivolte furono tali da influenzare in maniera duratura persino il linguaggio, per esempio la parola *ikki* passò dall'indicare una "lega" o un "metodo" all'indicare una "rivolta capeggiata da una lega",<sup>10</sup> significato che mantiene ancora oggi.

Persino queste sanguinose rivolte non furono altro che la prefazione per le violenze che caratterizzarono quest'epoca. La fragilità dello stato e la sua decentralizzazione permisero agli esponenti dell'aristocrazia guerriera e patrimoniale di alto rango, i *daimyō*, di diventare sempre più indipendenti dall'autorità del *bakufu* nell'esercizio del potere nei propri domini. Gli *shōgun* Ashikaga non furono in grado di tenere sotto controllo i sempre più potenti signori feudali<sup>11</sup>, e le ambizioni, rivalità e conflitti d'interessi tra questi esplosero nel 1467 con la guerra Ōnin, che causò danni catastrofici alla capitale. Questa guerra è canonicamente considerata come l'inizio del *Sengoku jidai*.

Ashikaga Yoshimasa (1436-1490), il cui governo coincise con gli anni più efferati della guerra Ōnin, trovò rifugio dagli orrori della guerra nel mecenatismo e nell'arte. Seppure non fu capace di essere il tipo di guida forte e competente richiesta da un paese in stato di grave crisi interna, egli si dimostrò molto più talentuoso come raffinato critico e patrono dell'arte che come politico, finanziando opere di architettura, pittura e teatrali e riunendo intorno alla sua cerchia molti dei più prestigiosi artisti e studiosi della sua era.<sup>12</sup>

---

dagli storici.

<sup>10</sup> MORTON, Scott e OLENIK, Kenneth, *Japan its History and Culture*, McGraw-Hill, 2004, cit., p.83

<sup>11</sup> L'utilizzo della parola "feudale" per descrivere un certo sistema di relazioni sociali non è privo di controversie tra gli storici. Studiosi come Marc Bloch e Susan Reynolds sostengono che "il feudalismo", pensato come una sorta di istituzione coerente, caratterizzata da legami di dipendenza tra territori, sia perlopiù una interpretazione dell'immaginario legale post-rinascimentale che nascondeva una realtà di soluzioni molto spesso *ad hoc* e dettate da motivazioni profondamente personali. Applicare il termine a istituzioni politiche non europee risulta quindi problematico. In questo caso, essendo questa una tesi concernente la storia dell'arte e non quella amministrativa, la parola e i suoi derivati sono utilizzati solo al fine di fornire un'idea molto generale dei rapporti di potere, e non a quello di descrivere una istituzione legale specifica.

<sup>12</sup> MORTON, Scott e OLENIK, Kenneth, *Japan its History and Culture*, McGraw-Hill, 2004, p.88

Nonostante le tensioni e i frequenti conflitti armati, l'assenza di una potente autorità centrale in grado di farsi garante della sicurezza e della prosperità, che fu l'elemento caratterizzante di quest'epoca, risultò essere un grande incentivo perché i signori feudali assumessero il controllo diretto dei territori a loro affidati. Questi quindi investirono fortemente nei propri domini al fine di aumentarne la produttività economica. La logica del dovere contrastare le ambizioni dei propri vicini per difendere la propria esistenza come entità politica, mentre al contempo si tentava di imporre le proprie ambizioni sugli altri, richiedeva una notevole flessibilità nell'amministrazione dei territori. Queste condizioni si rivelarono essere eccellenti stimoli che portarono a un rapido processo di urbanizzazione, a un miglioramento del rendimento agricolo, a un intensivo sfruttamento delle risorse naturali, e a un accrescimento dei rapporti commerciali, nonché ad una maggiore mobilità sociale per la popolazione. I *daimyō* del Kyūshū, in particolare, si dimostrarono capaci di trarre vantaggio dalla posizione strategica dell'isola, delle rotte commerciali già esistenti e dell'infrastruttura portuale che serviva a sostenerle per far sì che i loro domini prosperassero.

Con la crescita di circolazione di beni e materiali in una fitta rete di commercio interno crebbe anche la domanda per valuta metallica con cui effettuare gli scambi, elemento che favorì l'intensificazione dei rapporti con il continente. Dal Giappone venivano esportati materiali grezzi come il rame e lo zolfo, oltre che a beni di alta qualità di manifattura come spade, ventagli e oggetti lavorati con la lacca, mentre dalla Cina venivano importati ferro e prodotti tessili, oltre che a beni di lusso come libri e dipinti. Per i mercanti giapponesi questi scambi erano estremamente proficui: i prodotti che vendevano in Cina potevano fare guadagnare loro cinque o dieci volte il profitto che avrebbero ottenuto in patria.<sup>13</sup> L'ambizione del *bakufu* di mantenere uno stato di quasi monopolio sui rapporti e commerci con la Cina superava di gran lunga la sua effettiva capacità di controllo, e la prospettiva di enormi guadagni continuò ad attrarre non solo

---

<sup>13</sup> MORTON, Scott e OLENIK, Kenneth, *Japan its History and Culture*, McGraw-Hill, 2004, p.86



mercanti autorizzati, ma anche un numero sempre crescente di contrabbandieri e pirati.<sup>14</sup>

La rivoluzione economica e sociale dettata dalla logica relazionale tra territori *de facto* autonomi portò alla fioritura di una cultura non più solo incentrata intorno ai fasti della capitale<sup>15</sup>, ma che era invece il riflesso di una nuova realtà in cui il potere, il desiderio di identità e di conoscere il proprio ruolo nella società stava diventato qualcosa di molto più “disperso” rispetto all’epoca precedente. L’indebolimento dei rapporti di fedeltà e valori tradizionali, nonché la mobilità sociale di cui poterono beneficiare tanto i guerrieri ambiziosi quanto gli artigiani e persino i contadini<sup>16</sup>, crearono una serie di circostanze sociali che vennero descritte dai giapponesi con la parola *gekokujō*, ovvero lo stravolgimento dell’ordine gerarchico scaturito dal trionfo (*koku*) degli inferiori (*ge*) sui superiori (*jō*).<sup>17</sup>

Questa cultura in stato di flusso e cambiamento trovò espressione nell’arte e nella filosofia sia con lo sviluppo di nuovi generi, sia con l’aggiunta di elementi estranei ai canoni dei generi già stabiliti. La poesia con versi a catena *renga* fu estremamente popolare tra i *samurai*, e alcuni poeti come il monaco itinerante Sōgi divennero vere e proprie celebrità. Nel teatro, si vide lo sviluppo dei generi *kyōgen* e *nō*, quest’ultimo acquisì un tale prestigio che Hideyoshi organizzò personalmente spettacoli *nō* presso il palazzo imperiale<sup>18</sup>. Innovazioni tecniche e stilistiche ispirate dai contatti con la Cina diedero vita ad una nuova primavera per la pittura a inchiostro, e la città castello di Yamaguchi divenne un importantissimo centro per la stampa. Nel contesto della

---

<sup>14</sup> Questi ultimi, identificati con il termine sino-giapponese *wakō*, rappresentarono un problema così grave per le città portuali vittime dei loro attacchi che già nel 1419 il regno di Corea lanciò una vera e propria spedizione su larga scala verso l’isola di Tsushima al fine di porre sotto controllo la pirateria, un evento noto come invasione Ōei.

<sup>15</sup> L’attrattiva causata dal prestigio derivato dal servizio verso la corte rimase comunque un incentivo molto potente per artisti ambiziosi o legati a studi di una certa fama. TAKEUCHI, Melinda, *The Artist as Professional in Japan*, Stanford University press, 2004, p.95

<sup>16</sup> Tra i contadini, i maggiori beneficiari della nuova mobilità sociale furono coloro che vivevano nei territori i cui villaggi, uniti in una coalizione, praticavano l’autogestione in maniera indipendente dalle autorità feudali; un sistema chiamato *gōsonsei*, diffuso specialmente nella regione del Kinai.

<sup>17</sup> CAROLI, Rosa e GATTI, Francesco, *Storia del Giappone*, Edizioni Laterza, 2004, cit., p.77

<sup>18</sup> LILLEHOJ, Elizabeth, *Art and Palace Politics in Early Modern Japan, 1580s-1680s*, University of Hawaii press, 2011, p.27

religione e della filosofia, lo Zen, scuola buddhista presente da tempi più remoti, prosperò grazie alla sua popolarità tra la classe guerriera.

Fu in questo contesto di turbolenza e conflitto, ma anche di immensa vivacità e rinnovamento, che i mercanti e missionari europei entrarono in contatto con il Giappone.

## **B. L'era del contatto: tra il tardo periodo Muromachi e il periodo Azuchi-Momoyama**

La piccola isola di Tanegashima, situata a sud del Kyūshū , fu il luogo dove nel 1543 una giunca cinese<sup>19</sup> effettuò un approdo d'emergenza in seguito a danni subiti durante una tempesta. Tra la ciurma di questa nave si contava un certo numero di portoghesi, che sarebbero diventati tra i primi europei di cui abbiamo notizie ad avere un contatto diretto con i giapponesi.

Il monaco Nanpo Bunshi (1555-1620) accenna a questo incontro nella sua opera *Teppōki*, ovvero la storia dell'introduzione dell'archibugio in Giappone, nel quale si fa riferimento allo sbarco di stranieri dall'aspetto inusuale, i quali parlavano una lingua che nessuno capiva e che venivano da una terra che nessuno conosceva.<sup>20</sup> Allo stesso modo, Fernão Mendes Pinto (1509-1583) fa riferimento a questo episodio nella sua opera autobiografica *Perenigraçã*m, sostenendo di essere stato uno degli europei ivi presenti, ma la veridicità della versione dei fatti presentata nel testo è fortemente contestata dagli storici.<sup>21</sup>

Seppure il caso specifico dell'incontro di Tanegashima sia d'interesse perlopiù per quanto concerne la proliferazione delle armi da fuoco, tanto che in giapponese gli archibugi a miccia sono noti con il nome della stessa isola<sup>22</sup>, esso rappresentò l'inizio di circa un secolo di scambi commerciali e culturali, nonché di opera missionaria nelle isole del Giappone.

Fino ad allora, le isole del Giappone rappresentavano ancora una terra quasi mitica per gli europei. Queste venivano immaginate come una terra di grande splendore e

---

<sup>19</sup> Questa è l'ipotesi più accreditata tra gli storici nel 2024, ma di fatto non sappiamo per certo che tipo di nave fosse. LINDIN, Olof G., *Tanegashima – the arrival of Europe in Japan*, 2002, Nias Press, p.47

<sup>20</sup> DI RUSSO, Marisa, *Il Teppōki: il manoscritto e l'autore*, in *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli*, vol. 37, 1975, p.359

<sup>21</sup> BOXER, Charles R., *The Christian Century in Japan, 1549-1650*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Cambridge UP, 1951, p.19

<sup>22</sup> CAROLI, Rosa e GATTI, Francesco, *Storia del Giappone*, Edizioni Laterza, 2004, cit., p.83

ricchezze, prevalentemente per via di ciò che il mercante e avventuriero veneziano Marco Polo (1254-1324) ebbe da dire al riguardo.

Cipangu è un'isola verso Levante, in alto mare a millecinquecento miglia dalla costa. L'isola è molto grande, gli abitanti sono bianchi, belli e di belle maniere; sono idolatri e non stanno sotto la signoria di nessuno se non di se stessi. Qui si trova l'oro, ne hanno quindi in gran quantità, e nessuno va a prenderlo, neanche i mercanti; perciò ne hanno tanto. Il palazzo del signore dell'isola è molto grande ed è coperto d'oro, come da noi si coprono di piombo le chiese. Anche tutto il pavimento delle camere è coperto d'oro, per uno spessore di almeno due dita; e sono coperte d'oro tutte le finestre, le pareti e ogni cosa e anche le sale; non se ne potrebbe calcolare il valore.<sup>23</sup>

Sarà necessario attendere l'inizio delle formali relazioni commerciali tra le potenze iberiche e il Giappone per avere resoconti più realistici.

Nonostante il fatto che la nave che approdò a Tanegashima fosse stata etichettata come una *nanbansen*, "nave dei barbari del Sud", ed il suo equipaggio come *nanban*, "Barbari Meridionali"<sup>24</sup>, le fonti storiche suggeriscono che i giapponesi si dimostrarono fin da subito profondamente interessati sia al commercio (le armi da fuoco essendo un oggetto particolarmente bramato) sia a intraprendere relazioni sociali con i nuovi arrivati per soddisfare la loro curiosità intellettuale.<sup>25</sup>

I portoghesi in particolare si trovarono in un'eccellente posizione per trarre vantaggio da questo desiderio di scambi. Nel processo di creazione di un vasto impero globale, la corona del Portogallo aveva già stabilito colonie in Asia; a Goa in India nel 1511, a Macao alcuni anni dopo, ottenendo così sovranità su una città in posizione strategica per il controllo dei flussi di merci nel Sud-Est asiatico, e poi a Malacca nel 1550, la quale fungeva da porto commerciale verso la Cina e poi anche verso il Giappone e

---

<sup>23</sup> MALVANO, Maria Vittoria (traduzione in italiano moderno a cura di), *Marco Polo Il Milione*, 1977, Einaudi, pp.128-129

<sup>24</sup> LINDIN, Olof G., *Tanegashima...*, p.47

<sup>25</sup> BOXER, Charles R., *The Christian Century...*, p.30

verso Nagasaki in particolare. A livello di tecnologia marittima, velieri imponenti come il *nau* e la caracca permettevano il trasporto di grandi quantità di mercanzia per tratte marittime anche molto lunghe, oltre a disporre di armamenti per difenderla. Venne anche istituito il sistema delle *carreiras*, una regolamentazione del commercio per la quale alla Corona spettavano i diritti esclusivi sulle tratte commerciali e i loro profitti, mentre ai capitani mercantili, spesso nobili, venivano garantite una nave, uno stipendio e una percentuale sul valore del cargo; con l'aspettativa che questi ultimi avrebbero inoltre dovuto agire da ambasciatori quando necessario.<sup>26</sup>

Come si può evincere dalla presenza di questo sofisticato sistema regolatore, il commercio a lunga distanza rappresentava una delle principali attività economiche della Corona di Portogallo. Ciò andò inevitabilmente ad influire sul tipo di cultura posseduta dai mercanti e marinai portoghesi con cui i giapponesi vennero in contatto, nonché sul tipo di prodotti che in Giappone diventarono fortemente associati con l'impero lusitano. Tutto questo lasciò tracce visibili a livello linguistico; per esempio, persino nel XVIII secolo, l'olio d'oliva era ancora noto in Giappone come *horuto no abura*, "olio del Portogallo".<sup>27</sup> Allo stesso modo, molti dei beni di consumo importati dai portoghesi, specialmente nel caso di beni popolari come pietanze alimentari e varietà di tessuti, diventarono noti in Giappone con lo stesso nome che avevano in lingua portoghese,<sup>28</sup> eccetto per alcuni adattamenti fonologici.

Questa rete di tratte commerciali dettava anche i movimenti dei missionari che si muovevano a bordo dei vascelli mercantili. L'ordine più attivo in Asia, che costruì le sue roccaforti a Goa e Macao prima di spingersi verso l'arcipelago del Giappone fu quello dei gesuiti, fondato da Ignazio di Loyola (1491-1556) nel 1534 e poi approvato da una bolla papale nel 1540. I missionari della Compagnia di Gesù si contraddistinsero per la loro impeccabile disciplina e profonda erudizione, nonché per l'incessante sforzo che

---

<sup>26</sup> ZAMPOL D'ORTIA, Linda, et al, *A Failing Mission? Salvation in the Jesuit Mission in Japan under Francisco Cabral*, Edizioni Ca' Foscari, 2024, p.22

<sup>27</sup> GOODMAN, Grant K., *A Translation of Ōtsuki Gentaku's Ransetsu Benwaku*, Occasional Papers Center for Japanese studies no.3, University of Michigan press, 1952, p.81

<sup>28</sup> Ibid, pp.93-98.

dimostrarono per imparare le lingue dei luoghi ove operavano la propria missione; è grazie a loro che è avvenuta, per esempio, la stesura del primo dizionario giapponese-portoghese, il *Nippo Jisho*, pubblicato a Nagasaki nel 1603.

Tra i primi e più influenti gesuiti a impegnarsi per stabilire un contatto con i giapponesi ci fu Francesco Saverio (Francisco Javier, 1506-1552). A Malacca nel 1547, il missionario incontrò un'esule giapponese, Anjirō, il quale, desideroso di trovare redenzione e conforto spirituale per un omicidio che aveva commesso, chiese l'aiuto del gesuita e si fece battezzare. Francesco Saverio discusse a fondo con Anjirō al fine di apprendere quanto più possibile sul popolo giapponese, sui loro costumi e sulla loro religiosità, arrivando alla conclusione che questi praticavano una forma di cristianesimo che era degenerata col passare del tempo e che sarebbe potuta però essere rinvigorita e corretta.<sup>29</sup> Forte della convinzione che l'opera missionaria in Giappone avrebbe così dato rapidi frutti, si diresse nel 1549 a Kagoshima, nel Kyūshū, isola dalla quale lo stesso Anjirō proveniva, assieme a padre Cosme de Torres (1510-1570), ottenendo dal signore locale, Shimazu Takahisa (1514-1571), il permesso di predicare.

L'isola del Kyūshū rappresentò il principale teatro di operazione per i gesuiti in Giappone. Essendo l'attività missionaria profondamente legata a quella mercantile, i *daimyō* locali trovarono vantaggioso assumere un atteggiamento permissivo nei confronti dell'operato della Compagnia di Gesù, anche solo al fine strategico di attrarre un maggiore numero di *kurofune*, le "navi nere" dei portoghesi, nei propri porti. In effetti, vi furono persino dei convertiti tra gli stessi *daimyō*, come Ōtomo Yoshishige (1530-1587), i quali a loro volta organizzarono conversioni di massa per la propria popolazione. Tuttavia, gli stessi gesuiti si dimostrarono talvolta ambivalenti verso questo improvviso zelo, sospettando (spesso correttamente) che interessi economici e non fervore religioso motivassero le conversioni.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> ZAMPOL D'ORTIA, Linda, et al, *A Failing Mission? ...*, p.25

<sup>30</sup> BOXER, Charles R., *The Christian Century...*, pp.91-102

Nonostante queste ambiguità, l'impeccabile preparazione scientifica e accademica dei missionari gesuiti e la loro risolutezza fece guadagnare loro l'ammirazione di coloro verso i quali predicavano, che vedevano nella ferrea disciplina dei missionari il comportamento che veniva attribuito ad un monaco zen ideale, e ciò contribuì alla rapida diffusione del cristianesimo. Questa fu incentrata nel Kyūshū ma non limitata ad esso, espandendosi anche nella capitale, nella città libera di Sakai, a Yamaguchi ecc.<sup>31</sup>

L'influenza degli scambi culturali, commerciali e di natura religiosa che contrassegnarono il periodo dal 1543 al 1639 fu profonda, e le ramificazioni che ne derivarono coinvolsero tanto lo stile di vita quanto la sfera politica e la produzione culturale.

La stessa concezione del mondo e della posizione del Giappone in esso venne rivoluzionata. Una lettera del gesuita Gaspar Vilela (1526-1572) ci descrive come, nella geografia tradizionale giapponese, il mondo fosse diviso in tre parti, ovvero la Cina, l'India e il Giappone.<sup>32</sup> Questa visione<sup>33</sup> venne scossa durante l'era del contatto. Miguel Chijiwa, un giovane aristocratico giapponese convertito al cristianesimo che prese parte alla missione diplomatica del 1582 nota come Ambasceria Tenshō, missione che lo portò a incontrare personalmente il re di Spagna e il papa, ebbe da dire:

In effetti, nel mondo vi è un gran numero di nazioni, molte di queste perdipiù sparse oltre i continenti noti, questo numero non ha quasi fine, pertanto ho scoperto che le Tre Nazioni di Giappone, Cina e Siam, se comparate a tutto il resto, sono ritenute essere solo una piccolissima parte del mondo intero. Oltretutto, volendo informarvi brevemente sulle principali suddivisioni del mondo, sappiate che questo è diviso, in accordo a ciò che ritengono gli studiosi più zelanti, in cinque parti principali. Queste sono Europa, Africa, Asia, America, e poi un altro continente che gli studiosi

---

<sup>31</sup> MORTON, Scott e OLENIK, Kenneth, *Japan its History and Culture*, McGraw-Hill, 2004, pp.102-104

<sup>32</sup> TAKIZAWA, Osami, *Nagasaki kaikō to kirishitan bunka no kaika (Il porto franco di Nagasaki e la fioritura della cultura kirishitan)*, repository of Kyoto University of Advanced Science, 2018, p.141 滝澤修身、長崎開港とキリシタン文化の開花

<sup>33</sup> Secondo lo storico Okamoto Yoshitomo, sarebbe più preciso dire che i giapponesi fossero a conoscenza di Cina, India, Corea, Mongolia e delle isole Ryūkyū, queste ultime all'epoca non ancora parte del Giappone.

chiamano Terra Incognita. Nella parte chiamata Asia vi sono il nostro ben noto Giappone, ed inoltre la Cina ed il Siam che assieme fanno le Tre Nazioni, ma in Asia vi sono poi così tante altre nazioni e province che non è possibile contarle una ad una.<sup>34</sup>

Al loro ritorno nel 1590, gli ambasciatori che presero parte a questa missione trovarono un clima politico non più così favorevole e tollerante verso il cristianesimo, ma le tecniche di stampa che appresero durante il viaggio portarono comunque alla diffusione di libri religiosi compilati e stampati in giapponese noti come *kirishitanban*.

Questi ultimi comunque non furono che uno dei vari oggetti la cui ampia diffusione fu conseguenza dell'incontro tra quella che gli storici indicano con il termine generale di *nanban bunka* (la "cultura dei barbari del sud", termine che può essere impiegato per indicare qualsiasi cosa relativa agli usi e costumi dei mercanti e missionari iberici) e quella giapponese. Una lista non esaustiva e puramente esemplificativa di questi oggetti include tessuti come il velluto e il feltro, generi alimentari come il pane, la *castella* e la *tempura*, archibugi e cannoni, occhiali, orologi e strumenti musicali, persino animali esotici come elefanti e cavalli dall'Arabia.<sup>35</sup>

Elemento chiave che permise una tale fioritura culturale fu il sostegno che il primo dei tre grandi riunificatori del Giappone, Oda Nobunaga (1534-1582), dimostrò verso i *nanbanjin*, tanto i mercanti quanto i missionari. Nato dalla relativamente umile famiglia che governava la provincia di Owari, Nobunaga dimostrò eccellente acume tanto sul campo di battaglia come generale quanto presso la corte come politico, abilità che lo portarono alla conquista della capitale e al porre fine al governo dinastico degli *shōgun* Ashikaga nel 1573. Né lui né Hideyoshi dopo di lui rivendicarono mai il titolo di *shōgun* per sé stessi, preferendo tessere un'intricata rete di relazioni con la casa imperiale e l'aristocrazia "civile" *kuge*, offrendogli deferenza in cambio di ottenere la legittimazione

---

<sup>34</sup> *ibid*, traduzione a cura dell'autore, 2021. La questione dell'impatto che il cambiamento della percezione del mondo ebbe nell'arte cartografica è discussa in dettaglio in LOH, 2013

<sup>35</sup> *ibid*, pp.142-143



del proprio governo. Entrambi, inoltre, strumentalizzarono l'arte, in particolare l'architettura monumentale, al fine di accrescere il proprio prestigio e dare dimostrazione della propria ricchezza e autorità.<sup>36</sup>

Il favore che Nobunaga dimostrò verso i *nanbanjin* è attribuibile a ragioni molto pragmatiche: da un lato, un atteggiamento di permissività verso l'attività missionaria gli forniva un'importante punto di appoggio nelle relazioni commerciali, dalle quali dipendeva sia per finanziare le costose campagne militari grazie ai profitti che offrivano, sia per soddisfare un bisogno di armi da fuoco che cresceva rapidamente, in quanto egli stesso fu pioniere nello sviluppo di tattiche incentrate sul loro impiego. Persino la diffusione del cristianesimo rappresentava per Nobunaga qualcosa che poteva strumentalizzare: il suo governo fu costantemente osteggiato da diverse e potenti scuole buddhiste, ostili alla sua posizione sempre più egemone, cosa che lo portò anche alla completa distruzione del complesso monastico dell'Enryakuji, nelle colline non distanti da Kyōto.<sup>37</sup>

Nobunaga non riuscì a portare a compimento la sua ambizione di "riunificare l'intero Paese sotto un'unica autorità militare (*tenka fubu*)",<sup>38</sup> morendo tradito da uno dei propri vassalli nel 1582 dopo aver portato sotto il proprio controllo circa la metà delle sessantotto province che componevano l'impero. Nonostante la sua prematura scomparsa, il successo delle sue campagne militari, l'efficacia delle sue riforme amministrative, che spesso includevano l'espropriazione dei territori dei *daimyō* che l'avevano ostacolato si dimostrarono essere solide fondamenta che permisero ai suoi successori di portare a compimento il suo progetto per il paese.

---

<sup>36</sup> LILLEHOJ, Elizabeth, *Art and Palace Politics in Early Modern Japan, 1580s-1680s*, University of Hawaii press, 2011, p.26

<sup>37</sup> MORTON, Scott e OLENIK, Kenneth, *Japan its History and Culture*, McGraw-Hill, 2004. pp.105-106

<sup>38</sup> CAROLI, Rosa e GATTI, Francesco, *Storia del Giappone*, Edizioni Laterza, 2004, cit., p. 88

### C. La riunificazione del Giappone e l'espulsione dei *nanbanjin*

Dopo la morte di Nobunaga, fu Toyotomi Hideyoshi (1537-1598) a prendere le redini del potere. Uomo dagli umili natali e originariamente persino privo di cognome, la sua ascesa dall'anonimato a detentore del titolo di *kanpaku*, ovvero di reggente imperiale, è emblematica della mobilità sociale e del dinamismo che caratterizzò il *Sengoku jidai*. Grazie a un'elaborata rete di alleanze, Hideyoshi riuscì a completare la riunificazione militare del paese nel 1590, anche se alcune province si dimostrarono piuttosto turbolente e il suo controllo su di esse fu perlopiù nominale.

Il potere rimase comunque frammentato e decentralizzato rispetto alla capitale. La nazione che Hideyoshi governava era suddivisa in più di duecento unità amministrative di varie dimensioni, note come *han*, poste sotto l'autorità di un *daimyō*, il quale aveva il completo controllo sulle risorse agricole del proprio dominio.

A livello culturale, questo fu un periodo caratterizzato dal tentativo di ristabilire una netta divisione tra le classi sociali, specialmente nelle campagne, e dallo splendore delle *jōkamachi*, le città castello che fungevano da centro nevralgico per i vari *han* e nelle quali si incentravano tanto i samurai, dai quali dipendeva l'amministrazione civile, quanto mercanti e artigiani. I palazzi e le residenze private dei *daimyō* erano riccamente decorate da oro e lacca colorata e arredate da paraventi e sculture.<sup>39</sup> Lo stesso Hideyoshi affidò il compito di decorare gli interni del castello di Ōsaka a Kanō Eitoku (1543-1690), già allora estremamente celebre per le sue opere a inchiostro monocromatico o a foglia d'oro rappresentanti animali, alberi e figure dell'epica cinese che compiacevano le sensibilità estetiche dell'aristocrazia militare.<sup>40</sup>

Hideyoshi si dimostrò meno benevolente rispetto al suo predecessore nella sua relazione verso i missionari. Avendo portato a termine, o quasi, l'unificazione del paese, i suoi interessi volgevano verso la creazione di una duratura stabilità interna per

---

<sup>39</sup> CAROLI, Rosa e GATTI, Francesco, *Storia del Giappone*, Edizioni Laterza, 2004, p. 92-93

<sup>40</sup> LILLEHOJ, Elizabeth, *Art and Palace Politics in Early Modern Japan, 1580s-1680s*, University of Hawaii press, 2011, p.45

il Giappone. I *nanbanjin* rappresentavano un elemento di disturbo, sia perché il governo centrale non era comunque sufficientemente forte da imporre il rigido controllo sul flusso del commercio per incanalarlo verso la capitale, cosa che quindi arricchiva altri *daimyō* la cui sincera fedeltà verso Hideyoshi non era garantita, sia perché i missionari erano sospettati essere politicamente troppo vicini agli eserciti iberici, rappresentando quindi un'incognita pericolosa.

Prima della sua morte nel 1598, Hideyoshi lasciò il compito di istruire e preparare suo figlio al governo ai propri più fidati e potenti consiglieri, i cinque "Grandi anziani". Tuttavia, il vuoto di potere lasciato dalla morte di Hideyoshi riaccese il conflitto per la supremazia, a discapito del figlio. Colui che riuscì ad imporre il proprio dominio sugli altri fu infine Tokugawa Ieyasu (1543-1616), che fu già vassallo di Nobunaga prima ancora che di Hideyoshi. Egli riuscì a sconfiggere i propri nemici in maniera schiacciante sul campo prima nella battaglia di Sekigahara (1600), e dopo nelle battaglie d'Inverno e d'Estate a Ōsaka (1614 e 1615, rispettivamente). A differenza dei suoi predecessori, Ieyasu adottò formalmente il titolo di *shōgun*, e per consolidare la propria posizione trasferì la sede del *bakufu* nella città di Edo (attuale Tōkyō), essendo stata questa già in precedenza il centro amministrativo dei propri domini.

Fu durante gli anni del suo governo e di quello del suo successore che si approcciarono alle isole del Giappone i commercianti olandesi e inglesi. A differenza della forte identità cattolica che contraddistingueva le corone Iberiche e che dettava che l'attività missionaria fosse indissolubilmente intrecciata con quella commerciale, gli olandesi e gli inglesi offrivano la possibilità di effettuare scambi senza che questi avessero implicazioni di natura religiosa.

L'attività missionaria era un elemento problematico, dal punto di vista del *bakufu*, per due ragioni in particolare. La prima era che il cristianesimo risultava specialmente popolare e ampiamente diffuso nell'isola del Kyūshū e in alcune regioni del Kantō, tutti territori prosperi ma spesso in mano a *daimyō* cosiddetti "esterni", la cui lealtà non era

data per scontata. Essendo gli iberici più propensi a commerciare con coloro che dimostravano buone disposizioni verso i missionari, e ancora di più verso coloro che avevano abbracciato il cristianesimo, la dimensione religiosa poteva essere efficacemente strumentalizzata da potenziali nemici del *bakufu* sia per arricchirsi che per armarsi, e persino come standardo ideologico sotto il quale radunarsi per muovere guerra contro la capitale. In secondo luogo, l'attività missionaria era vista con sospetto in generale, in quanto collegata troppo strettamente alle ambizioni imperiali delle corone iberiche.

Ciò nonostante, Ieyasu si mantenne ambivalente verso gli iberici e talvolta opportunisticamente tollerante verso i missionari. Permise ai francescani, esiliati nel 1599 da Hideyoshi, di ristabilirsi a Edo nel 1603, probabilmente sperando di poter fare della propria capitale anche il più importante centro di commercio con l'estero del Giappone. Non riuscendo a coronare questa specifica ambizione, Ieyasu cambiò la propria strategia, e nel 1614 decretò l'espulsione dei missionari, e in seguito decretò che i mercanti iberici sarebbero dovuti essere relegati alle sole Hirado e Nagasaki, onde porre sotto diretto controllo la loro attività.

In aggiunta a questa diffidenza dettata da ragioni economiche e strategiche, Ieyasu si stava rivolgendo con sempre maggiore frequenza verso il neo-confucianesimo come elemento strutturante per l'immaginario sociale che vedeva come garante della stabilità interna del proprio stato. Attese a questo, per esempio, come elemento giustificante per dare inizio ad un processo di relativa demilitarizzazione della classe samuraica. Il *buke shohatto*, "regole per le casate militari", del 1615 risulta emblematico di questo processo, in quanto esso, oltre all'arte della spada e del tiro con l'arco, enfatizzava l'importanza della sobrietà, della temperanza e dell'erudizione per i guerrieri.

Le persecuzioni religiose contro i cristiani raggiunsero l'apice della loro violenza solo durante i successori di Ieyasu. Seppure l'espulsione dei missionari del 1614 coincise con atti di terrorismo di stato come il rogo di chiese, i fedeli non furono inizialmente

perseguitati, ma ciò cambiò nell'arco di non molti anni. A Nagasaki, fu il magistrato Mizuno Morinobu, in carica dal 1626 al 1629, a imporre pratiche come il calpestamento di tavolette sulle quali era incisa la figura di Gesù (pratica nota come *fumie*), a garantire ricompense agli informatori (*kenshō sonin seidō*) e ad imporre la responsabilità collettiva per i nuclei familiari all'interno dei quali fossero scoperti dei cristiani (*goninkuni renza no sei*).<sup>41</sup>

L'episodio che sancì in maniera definitiva le sorti del cristianesimo in Giappone accadde sotto il governo del terzo *shōgun* Tokugawa, Iemitsu. Nell'evento oggi noto come la rivolta di Shimabara (1637-1638), oltre trentamila persone, perlopiù cristiani, si mossero in ribellione contro il governo locale, che percepivano come la causa del loro immiserimento, nell'omonima località non distante da Nagasaki. La risposta dello *shōgun* fu virulenta, e i rivoltosi vennero massacrati dall'azione congiunta dell'esercito giapponese e dell'artiglieria navale olandese. La rivolta di Shimabara diventò quindi il pretesto definitivo per completare la cacciata degli iberici dal suolo giapponese e per attuare il divieto di professare la fede cristiana.

La brutalità delle repressioni a danno dei cristiani, per quanto tragica, non fu tuttavia una forma atipica di applicazione di estrema violenza durante il processo di formazione statale del Giappone; simili atti di crudeltà da parte del potere centrale furono già osservati durante la famosa "caccia alle spade"<sup>42</sup> e nelle punizioni per aver tentato di risolvere dispute locali senza appellarsi all'autorità superiore.<sup>43</sup> Ciò che forse la rese atipica, e terribilmente efficace, fu piuttosto quanto l'utilizzo della repressione sia con l'impiego diretto della violenza, sia con forme di controllo sociale fosse stato consistente.

---

<sup>41</sup> TAKIZAWA, Osami, *Nagasaki kaikō to kirishitan bunka no kaika*, 2018, p.148

<sup>42</sup> In giapponese nota come *katanagari*, questa fu decretata da Hideyoshi, da poco asceso alla carica di *kanpaku*, da un editto promulgato nel 1588 al fine di pacificare le campagne e solidificare la stratificazione sociale del paese.

<sup>43</sup> L'efferatezza dei massacri punitivi per simili infrazioni fu a più riprese descritta dagli osservatori contemporanei; un monaco Buddhista ci descrive come nel 1592 un litigio scaturito da semplici problemi relativi all'irrigazione dei campi si concluse con l'esecuzione sommaria di 38 persone. IKEGAMI, Eiko, *The Taming of the Samurai*, 1995, Harvard Press, pp.152-154

Tra i giapponesi, coloro che rifiutarono di abiurare e abbandonare la propria fede cristiana furono costretti alla clandestinità, e sono noti come *kakure kirishitan*, i “cristiani nascosti”, costretti a professare il proprio credo in segreto e a mimetizzare i propri oggetti di culto per farli apparire buddhisti.

La decade del 1630 e i primi anni di quella successiva vedono l’inizio del periodo di chiusura del Giappone, quello del *sakoku*. Espulsi gli iberici, gli unici europei rimasti sul suolo giapponese furono gli olandesi che, in quanto protestanti di denominazione calvinista, non erano vincolati agli interessi del papa e non portavano con sé missionari, a differenza di spagnoli e portoghesi. Gli olandesi avevano sostenuto e supportato il governo dello *shōgun* persino nei suoi atti più efferati, ma persino questi furono confinati alla città di Hirado fino al 1641, e poi solo presso la piccola isola artificiale di Dejima<sup>44</sup>, senza alcuna libertà di movimento. Le relazioni commerciali intraprese dai mercanti giapponesi avranno, da qui in avanti, una scala ridotta anche nei confronti degli altri stati, ovvero la Cina, la Corea e il Regno delle Ryūkyū. Ai Giapponesi all’estero venne richiesto di ritornare, e a quelli in patria venne imposto il divieto di viaggiare all’estero salvo rare eccezioni.

Nonostante l’anno 1603 sia quello in cui iniziò formalmente il periodo Edo, è durante le decenni a partire dal 1630 che esso sviluppò le caratteristiche che più lo contraddistinguono. I secoli che ne seguirono furono caratterizzati da una notevole stabilità interna, da una progressiva crescita economica e dal prosperare di nuove forme d’arte che riflettevano gli altrettanto nuovi gusti e sensibilità di coloro che ne sarebbero stati protagonisti.

---

<sup>44</sup> Anche nota come Deshima.

## CAPITOLO II: L'arte nella società Giapponese durante l'era del contatto

### A. Correnti principali e connotazioni generali

L'apparizione del *nanbanjin* e di altri elementi relativi alla *nanban bunka* come soggetti prominenti nell'arte nel XVI e XVII secolo rappresentò una novità nel panorama artistico giapponese; ma alla volontà di chi sarebbe opportuno attribuire questa novità? Fu essa dovuta alla visione dell'artista, o al desiderio del mecenate? Più in generale, a che tipo di nuova necessità sociale stava rispondendo?

Prima ancora di incorporare la figura del *nanban* come soggetto accettabile, se non privilegiato, all'interno delle opere d'arte realizzate da scuole rinomate, il panorama artistico giapponese a cavallo tra i periodi Muromachi e Azuchi-Momoyama era già vasto, e generalmente piuttosto consistente nell'applicazione delle sue regole e nella ripetizione dei suoi soggetti. L'evoluzione e l'ampliamento tematico delle opere era un processo lento e regolato, persino nei casi in cui i canoni stilistici non subivano grandi cambiamenti nel processo dello sviluppo di nuovi generi.

I paradigmi stilistici più caratterizzanti furono quelli riassunti nelle categorie *yamatoe* e *karae*, che indicano rispettivamente lo stile di pittura e rappresentazione cosiddetto autoctono, e quello influenzato dalle sensibilità estetiche cinesi, in particolare quelle relative alla dinastia Tang. L'esatta sfumatura del significato di queste parole è soggetta a variazioni nel tempo<sup>1</sup>, ma è generalmente possibile caratterizzare una singola opera come appartenente ad una di queste correnti in base ai suoi elementi tematici.

A queste categorie storiche si aggiunse in questo periodo lo stile oggi noto come *yōfūga*, ovvero lo "stile occidentale". I temi ricorrenti furono influenzati dal ruolo che i gesuiti ebbero nell'insegnamento e nella diffusione della pittura in stile europeo, e includevano sia soggetti sacri al cristianesimo, sia soggetti che sarebbero invece

---

<sup>1</sup> <https://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/y/yamatoe.htm>

risultati esotici al pubblico giapponese, come le immagini di nobili che suonano strumenti musicali fino ad allora sconosciuti in Giappone. Le opere *yōfūga* includono sperimentazioni con tecniche quali la prospettiva e il chiaroscuro, e l'utilizzo di materiali atipici per i giapponesi, come i colori ad olio.<sup>2</sup> Dopo l'espulsione di tutti gli europei eccetto gli olandesi nel 1639, lo *yōfūga* sarebbe stato sostituito dal *kōmōga*, anche noto come *ranga*, il quale indicava appunto le opere influenzate dalla presenza olandese.

Vale la pena notare che i *nanban byōbu* non sono considerati essere opere *yōfūga*, in quanto a livello di costruzione della scena ivi rappresentata e nella scelta dei materiali non vi è alcuna influenza europea. La peculiarità di questo rispetto verso l'ortodossia è che, laddove le opere *yōfūga* sovente cercavano di immaginare il mondo occidentale come visto da un occidentale (tanto che, in assenza della possibilità di osservazione diretta del soggetto, le opere *yōfūga* a livello individuale sono spesso copie di altre opere con lievi variazioni), i *nanban byōbu* ci offrono invece una finestra diretta su come i giapponesi videro gli europei in Giappone, e come li interpretarono con il preesistente bagaglio culturale offerto dall'arte in stile tradizionale.<sup>3</sup>

A dominare il panorama artistico giapponese furono in particolare le scuole che godettero della protezione e del patrocinio della corte e dell'aristocrazia "civile" *kuge*, o di quella del *bakufu*, le quali si dedicarono anche alla realizzazione di *nanban byōbu*, provvedendo così a dotare il soggetto di una dignità e importanza alla quale non avrebbe altrimenti potuto ambire. La scuola Kanō, fondata da Kanō Masanobu (1434-1530), si distinse per la varietà di stili e tematiche con cui seppe magistralmente cimentarsi. Ad essa sono attribuiti alcuni dei *nanban byōbu* più pregiati, e a esponenti di questa scuola si deve una delle più importanti fonti primarie a nostra disposizione per avere una prospettiva storica sullo sviluppo dell'arte in Giappone, ovvero il *Honchō*

---

<sup>2</sup> <https://www.aist.or.jp/~jaanus/deta/y/youfuuga.htm>

<sup>3</sup> Ibid.



*gashi*. La principale rivale della scuola Kanō in questo periodo fu l'altrettanto celebrata scuola Tosa, la quale a sua volta godette di grande prestigio presso l'aristocrazia.

La crescita economica già cominciata nel periodo Nanbokuchō, cioè durante il XIV secolo, permise inoltre ad artisti non affiliati in alcun modo né alla corte, né al *bakufu*, né ad un tempio di diffondere le proprie opere verso un pubblico più vasto di quello privilegiato dalle grandi scuole, anche se si trattava comunque di un pubblico ancora complessivamente ristretto e benestante. Questi artisti sono noti come *machieshi*, "maestri pittori di città", la cui variegata clientela e mancanza di appoggio da parte di un mecenate potente li rendeva disprezzati dagli artisti più altolocati e al servizio di importanti personalità politiche, ma questi artisti di città furono comunque di importanza centrale per la lenta alterazione dell'utilizzo dell'arte che avrebbe poi caratterizzato l'epoca Edo (sarebbe difficile immaginare che l'*ukiyo*e si sarebbe sviluppato nella maniera a noi nota se l'arte in generale fosse rimasta ancora profondamente legata al mondo del potere politico). Considerando come molti dei *nanban byōbu* pervenutici sono privi di firma, essi sono anche stati attribuiti ad artisti provenienti dalle schiere dei *machieshi*<sup>4</sup>. Purtroppo, data la posizione subalterna che i *machieshi* ricoprivano nella rete di gerarchie sociali della società giapponese, lo scarso numero fonti storiche che documentano la loro vita e il loro operato non riflette l'impatto che questi hanno avuto nella storia dell'arte giapponese.

---

<sup>4</sup> <https://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/n/nanbanbyoubu.htm>

## B. Il ruolo dell'artista

Persino limitando l'analisi al campo relativamente ristretto dei *nanban byōbu*, posizionare la figura dell'artista all'interno della società giapponese a cavallo del periodo Muromachi e Azuchi-Momoyama e delinearne il preciso ruolo nel processo di produzione dell'arte presenta alcune problematiche.

La prima è la frequente mancanza di firme sulle opere, cosa che spesso ne rende l'attribuzione oggetto di speculazione; fenomeno particolarmente marcato nel caso dei *nanban byōbu*, che sono perlopiù anonimi eccezione fatta per quelli firmati da, o altrimenti facilmente attribuibili, alla scuola Kanō. Ad ogni modo, nel processo di stabilire la realtà sociale in cui gli artisti si muovevano, questa assenza può essere vista come di per sé significativa; Herbert Plutschow suggerisce che da essa si può estrapolare il relativamente basso prestigio attribuito ad un artista di corte, cosa che lo rendeva indegno di presentare il proprio nome agli occhi degli aristocratici o dell'imperatore.<sup>5</sup>

Questo suggerimento ha tuttavia un limite, a sua volta legato alla seconda problematica, ovvero che la crescita economica dettata dagli incentivi politici e sociali del *sengoku jidai* vede la crescita dell'importanza di una classe di mecenati non appartenenti all'aristocrazia *kuge*, ovvero i *sengoku daimyō*, e oltre a questi persino un numero, per quanto ristretto, di individui che avevano acquisito sufficiente capitale con il commercio e l'artigianato per permettersi di finanziare imprese artistiche. Seppure il potere politico, il capitale finanziario e le armate dei *sengoku daimyō* li rendesse *de facto* le figure prominenti dell'epoca, questi generalmente non godevano del tipo di legittimità e del potere simbolico sulla base del quale il meccanismo descritto da Plutschow agirebbe. In aggiunta, alcuni artisti di corte a capo delle scuole più prominenti, come la scuola Kanō o quella Tosa, venivano loro stessi insigniti di titoli di corte, anche se spesso si trattava di altisonanti titoli onorifici privi di alcun potere

---

<sup>5</sup> TAKEUCHI, Melinda, *The Artist as Professional in Japan*, 2004, Stanford University press, dalle note sul capitolo IV, p. 218 nota 11

effettivo.<sup>6</sup> Simili titoli non erano privi di peso nelle relazioni tipiche della vita di corte, anche se non si può estrapolare da essi uno status d'importanza di cui gli artisti potevano godere che esistesse in maniera indipendente dal volere del mecenate. Ciò detto, non sembra scontato che un rinomato artista di corte al quale fossero stati insigniti titoli onorifici si ritrovasse in una posizione di netta inferiorità di prestigio sociale, qualora costui interagisse con uno dei vari *sengoku daimyō* che aveva solo recentemente acquisito potere tramite la violenza.

Il gusto e le direttive dell'aristocrazia *kuge* e degli individui, come il già citato Sanetaka, che funzionavano da intermediari tra nobili particolarmente d'alto rango e gli artisti, nonché la complessa rete di simbolismi<sup>7</sup> e regole insite nei vari aspetti delle arti pittoriche poneva un limite abbastanza severo sulla libertà di espressione dell'artista. In effetti, l'espressione personale dell'artista come fine, o almeno uno dei fini, dell'arte in sé rappresenta essa stessa un elemento che, per quanto dato per scontato nel mondo contemporaneo, è opportuno non proiettare troppo liberamente altrove nel tempo e nello spazio. Più in generale, se gli artisti di epoca Edo godevano di uno status e di un approccio al proprio mestiere che oggi è possibile inquadrare come parte di una categoria familiare, riconoscibile e dotata dei "simbolismi ornamentali" ai quali si è abituati (per esempio, l'onnipresente firma dell'autore), sarebbe più opportuno comprendere la posizione sociale di un artista vissuto durante il *Sengoku jidai* come più simile a quella di un maestro artigiano piuttosto che dell'artista in senso odierno.

Le fonti primarie possono fornirci una chiave interpretativa per capire fino a che punto gli artisti stessi accettassero di essere il tipo di figura che erano imposti a diventare dai loro mecenati e benefattori, e quanto da essa discostasse invece l'immagine che le loro priorità professionali li spingesse a desiderare di proiettare.

---

<sup>6</sup> Ibid, pp.94-95

<sup>7</sup> Per un approfondimento sull'iconografia ed il suo relativo uso nelle alte sfere della politica del Giappone medievale, si veda GERHART, Karen M., 1999

Kanō Einō (1631-1697), esponente dell'omonima scuola e celebrato pittore vissuto durante il periodo Edo, ci fornisce una prospettiva storica sull'arte e degli artisti in Giappone compilando un'ambiziosa opera storiografica, il *Honchō gashi* (Storia della pittura del nostro Paese). Il testo fu iniziato da Kanō Sansetsu, padre di Einō, probabilmente ancora prima del 1651<sup>8</sup>, per poi essere espanso e completato dal figlio. Rappresentando un raro esempio di documento che instaura un discorso sull'arte giapponese come immaginata e interpretata dagli stessi artisti, esso ci fornisce un punto di osservazione privilegiato per comprenderne le priorità. Nonostante la funzione, per altro piuttosto esplicita, di glorificare la propria scuola di appartenenza a discapito dei rivali,<sup>9</sup> gli elementi su cui l'autore decide di porre l'enfasi all'interno del *Honchō gashi* ci possono fornire un indizio su cosa aveva valore per gli artisti, e su quali basi questi ponessero la fonte del loro orgoglio professionale. In un passaggio dedito a confrontare la scuola Kanō con i suoi rivali, Einō (e Sansetsu) ci forniscono una descrizione piuttosto dettagliata su cosa, per loro, dovesse essere importante per un artista.

I Tosa si dedicavano principalmente alla pittura in stile giapponese, mentre Sesshū<sup>10</sup> si dedicava alle pennellate sgraziate della pittura in stile cinese e in corsivo. I Kanō portarono a una sintesi dello stile cinese e giapponese. Lo stile giapponese dei Tosa è profondamente emotivo. Sia nei volti dei bambini che in quello degli adulti, il naso e la bocca sono realizzati con una singola pennellata. I Tosa chiamano questo stile *hikime kagihana*.<sup>11</sup> Per quanto riguarda i pini, dipingono i pini rossi, ma non quelli neri. Prendendo tutto questo in considerazione, si possono capire altre cose. Sesshū rispettava le regole canoniche della pittura, ma il suo stile conteneva anche elementi non convenzionali. Sia stata un'immagine grande o piccola, partiva da un'idea e il suo pennello non si distaccava mai da essa. I suoi tratti erano inevitabilmente grezzi

---

<sup>8</sup> LILLEHOJ, Elizabeth, *Art and Palace Politics in Early Modern Japan, 1580s-1680s*, University of Hawaii press, 2011, p.80

<sup>9</sup> Per ulteriori dettagli sulla significanza del testo come elemento dedito alla creazione della leggenda della scuola, si veda: PHILLIPS, Quintman E., *Honchō gashi and the Kano Myth*, estratto da *Archives of Asian Art*, Vol.47, 1994, Duke University Press

<sup>10</sup> Sesshū (1420-1506) fu un monaco zen e uno dei principali artisti *sumie*.

<sup>11</sup> "una lineetta per gli occhi, un gancetto per il naso".

e increspati. Sia Sesshū che i Kanō studiarono lo stile di Shūbun, ma poi si separarono e formarono scuole diverse. La tradizione dei Kanō era di cercare l'essenza delle cose e scegliere lo stile che fosse appropriato. Così i Kanō hanno assimilato e reso propri gli aspetti migliori dei grandi artisti del passato.<sup>12</sup>

Nel passaggio qui riportato, Kanō Einō invoca a più riprese la maestria dello stile come elemento sul quale porre attenzione per esaltare la propria scuola e sminuire i propri rivali. Non vi è molto spazio per l'innovazione personale, che invece viene descritta come una sorta di sovversione delle regole stabilite, le quali andrebbero invece apprese e riprodotte con fedeltà. L'orizzonte di ciò che è possibile per un artista è stretto, ed è prerogativa di un artista competente saperlo riconoscere e rispettare; il contrasto con la concezione contemporanea dell'arte come un mezzo per abbattere le barriere ed espandere ciò che è immaginabile non potrebbe essere esposto in maniera più esplicita.

Anche nella discussione dei soggetti che vengono dipinti si può notare la presenza di una ortodossia che ci si aspetta venire immediatamente compresa: questi vengono riportati quasi come se presi da un catalogo che dovrebbe essere indubbiamente noto al lettore, per esempio nel caso dei riferimenti ai diversi tipi di pini. Le tecniche corrette e i soggetti che sono degni di essere rappresentati sono trattati come una scienza esatta, l'enfasi è posizionata nell'apprendere dai grandi del passato e sublimarne gli insegnamenti. Va anche qui notato il netto contrasto con la concezione romantica e romanticizzata dell'artista con la quale si è familiari, o anche dell'arte come veicolo per auto-espressione.

---

<sup>12</sup> Dal *Honchō gashi*, KASAI, Masaaki (traduzione in giapponese moderno a cura di), Kadogawa shōten, 1985, p.15, traduzione in italiano a cura dell'autore. Passaggio originale: 土佐は倭画をもっぱらとし、雪舟は漢画であるが粗筆を用いて行草の二体をもっぱらとした。狩野は漢画に倭画を兼そなえたものである。土佐の倭様には、情があり艶なるものであった。大人も子供もその顔を描きときは鼻目を引くだけでこれを成した。軽筆で一たび線を引くだけで鼻目をつくっている。倭画の画家は、これを引き目引き鼻という。およそ松を描くにも、描くのは雌松であって、雄松を描くことはない。この他のことも、このことをもって、類推すべきである。雪舟は由緒正しい技法によりながらも奇抜なところもあった。大小さまの画は、画意をつくんで筆もそこからはずれることはなかった。ただ、皴法は粗いものであった。雪舟と狩野は、同じく周分に学んだが、それぞれ別に一家を成したのである。狩野の家法は、描くの対象ごとにその本質を求め、その正しいものを択ぶところにあった。それ故に過去の優れた画家の良いところを取り集め、それを自分のものとしてきたのである。

Il tono e il metodo con cui Kanō Einō decide di costruire il mito della propria scuola non sono dissimili da come un maestro artigiano esalterebbe i propri prodotti, con orgoglio per il proprio talento e per la qualità di ciò che sa produrre, ma per il quale non è necessario deviare dalle regole operative all'interno del proprio campo di specializzazione. È anche possibile attribuire tale enfasi sull'ortodossia alla vicinanza della scuola Kanō sia con la corte imperiale sia con il *bakufu*.<sup>13</sup> Il fatto che coloro che ne commissionavano le opere fossero al vertice, se non del potere reale, almeno di quello culturale, rappresentava un incentivo molto forte verso il rispetto dell'ortodossia. Da questo punto di vista, le priorità espresse dall'*Honchō gashi* sono probabilmente tipiche per le più alte sfere dell'arte, relegando la volontà dell'innovazione a soggetti esterni, ovvero le altre élite e gli artisti meno vincolati agli incentivi dettati dalla vita di corte.

Negli anni in cui il passaggio sopra riportato veniva scritto, la scuola Kanō, che ricordiamo essere stata di speciale prestigio tra le fasce più privilegiate della società, aveva già abbracciato la novità rappresentata dai *nanban byōbu*, diventando in effetti autori piuttosto prolifici in questa categoria. La prassi con cui operavano all'interno di queste specifiche rappresentazioni rimaneva fedele alle parole espresse nello *Honchō gashi*, nel senso che le loro opere sono riconoscibili per la scelta consistente dei soggetti (come la dicotomia tra la *kurofune*, la grande nave nera dalla quale sbarcavano i *nanbanjin*, e la città giapponese), la gestione dei pesi e l'utilizzo dei colori; una qualità eccezionale che trova la propria espressione anche nella sua prevedibilità. Tuttavia, il marcato sdegno espresso nei confronti dell'innovazione personale pone dei dubbi sul ruolo centrale della scuola Kanō come promotori originali dell'ampliamento dell'orizzonte tematico.

---

<sup>13</sup> Lo stesso *Honchō gashi* descrive con orgoglio la storia del servizio che Takanobu performò a palazzo per l'imperatore Go Yōzei, e dei titoli onorifici con i quali l'artista venne insignito grazie al suo lavoro.

### C. Il ruolo del consumatore

Tanto l'atto di apprezzare l'arte quanto quello di commissionarla erano, nel Giappone medievale, privilegio di una ristretta élite: lo *shōgun*, la corte, i *daimyō* e un numero assai ridotto di samurai e mercanti particolarmente benestanti.<sup>14</sup> Ciò implica che l'arte esistesse in stretta relazione con la sfera del potere politico, in quanto erano esponenti di quest'ultima coloro i quali l'avrebbero osservata, e sarebbe stato grazie al loro patrocinio che l'arte stessa sarebbe stata creata. Il corollario è che l'accesso privilegiato all'arte di cui disponevano le alte sfere del potere non potesse non influenzarne il corso e lo sviluppo, imponendo una specifica catena di relazioni e strutturandone la logica di produzione.

Il sociologo francese Pierre Bourdieu (1930-2002) avanza l'ipotesi che l'arte realizzata per la classe dominante abbia, in maniera implicita o esplicita, la funzione di giustificare le differenze sociali;<sup>15</sup> tale lente analitica è stata impiegata da diversi studiosi per ricostruire le dinamiche artistiche del Giappone medievale. Karen M. Gerhart attribuisce l'appropriazione da parte della classe guerriera dei simboli associati alla corte come mezzo per dare legittimità al proprio potere, tale logica riapparirebbe poi nell'architettura monumentale del periodo Azuchi-Momoyama.<sup>16</sup>

Ciò che rese il periodo Sengoku differente dalla stabilità del periodo Edo, che ad esso succedette, fu però la confusione non solo dei rapporti di potere, ma anche quella di coloro che il potere lo detenevano. Con ciò si intende che è necessario prestare attenzione al fatto che l'improvvisa mobilità sociale e l'ascesa anche alle più alte sfere del potere da parte di persone nate al di fuori di queste (si pensi per esempio allo stesso Hideyoshi, che da uomo comune, privo di cognome, arrivò ad essere insignito del titolo di reggente imperiale) implica che la loro formazione mancasse degli elementi

---

<sup>14</sup> GERHART, Karen Margaret, *The Eyes of Power Art and Early Tokugawa Authority*, 1999, University of Hawaii press, introduzione

<sup>15</sup> BOURDIEU, Pierre, Viale, Guido (traduzione a cura di), *La distinzione Critica sociale del gusto*, 1979, Il Mulino, capitoli IV-V

<sup>16</sup> GERHART, Karen Margaret, *The eyes of power...*, introduzione

necessari per approcciarsi all'arte in maniera idonea ad un individuo dello status che sono finiti per detenere.

Questa non fu la prima volta nella storia del Giappone in cui si instaurò una simile dinamica, già nel XII secolo potenti signori come Taira Kiyomori (1118-1181) e Minamoto Yoritomo<sup>17</sup> (1147-1199) trovarono che, avendo esteso di molto i propri domini grazie alla guerra, la propria maestria nel mestiere delle armi non fosse più sufficiente per governare, e che i territori e titoli che avevano acquisito dovevano necessariamente venire legittimati da una maestria altrettanto profonda nelle arti della pace, cioè la letteratura, la pittura, la conoscenza dei classici cinesi e giapponesi e di quelle che oggi verrebbero chiamate le "belle arti" più in generale.<sup>18</sup>

Né si dubiti che l'appropriato approccio verso l'arte forse una caratteristica strettamente necessaria per un aristocratico. Descrizioni della vita di corte risalenti all'epoca in questione, come quelle lasciatoci dall'aristocratico Sanjōnishi Sanetaka (1455-1537), stimato intellettuale e figlio del ministro interno (*naidajin*), carica che poi avrebbe ricoperto egli stesso, mettono in chiaro risalto l'importanza che l'arte avesse per i nobili.<sup>19</sup>

In altre parole, la visione dall'alto dettata dall'approccio sociologico tende a minimizzare le differenze tra le diverse ascendenze delle élite, differenze che venivano tuttavia amplificate dall'era di cambiamento e flusso in cui vivevano. Le conseguenze della guerra Ōnin (1467-1477) ebbero ramificazioni molto profonde sulla distribuzione del potere e sull'identità personale dei potenti: gli *shugo daimyō*, cioè i *daimyō* in

---

<sup>17</sup> Quest'ultimo fu il colui che per primo istituì e ricoprì la carica di *shōgun*.

<sup>18</sup> YOSHIAKI, Shimizu, *Japan: The Shaping of Daimyo Culture, 1185-1868*, National Gallery of Art, Washington DC, 1988, capitoli I-II

<sup>19</sup> Il diario personale di Sanetaka, chiamato *Sanetaka kōki*, ci documenta in dettaglio la vita di corte per un periodo di 61 anni, dal 1474 al 1535, il che lo rende il più lungo e dettagliato di tutti i diari del periodo Muromachi. Nonostante il periodo di guerra, il diario documenta in maniera estensiva, e quasi esclusiva, il ruolo che attività come la poesia *waka* e *renga*, la pittura e la letteratura avessero nella società aristocratica. La stessa famiglia di Sanetaka in particolare è stata descritta dagli studiosi come dotata di status in primo luogo per la propria inclinazione letteraria e artistica, dal quale dipendevano per il loro accesso ai ranghi dell'aristocrazia civile. HORTON, H. Mack, *Portrait of a Medieval Japanese Marriage: The Domestic Life of Sanjōnishi Sanetaka and His Wife*, Japanese Language and Literature, Vol. 37, No. 2, 2003, pp.131-135



relazione di reciproco appoggio con la capitale e ufficialmente autorizzati dal governo centrale ad esercitare il potere, che rappresentavano la vecchia classe dominante, subirono una sconfitta devastante. Gli Ashikaga non furono più in grado di estendere il proprio controllo molto oltre le mura della capitale, e diverse famiglie della vecchia aristocrazia persero il controllo sui propri domini. Ad emergere vittoriosi furono i sottoposti degli *shugo daimyō*, guerrieri e rappresentanti amministrativi al loro servizio che rovesciarono i loro vecchi signori. Questi nuovi potenti sono i signori della guerra che oggi chiamiamo *sengoku daimyō*, e fu la loro ascesa a dettare i nuovi incentivi e le nuove necessità di questa era.<sup>20</sup>

L'italiano Guido Gualtieri (morto 1592 circa), un letterato dalla vivace curiosità intellettuale, dedicò una parte del suo dettagliato resoconto dell'arrivo dell'ambascieria Tenshō a Roma per discutere della politica amministrativa del Giappone, in base a quanto i giapponesi stessi ebbero da dire al riguardo. Alcune delle parole che egli scrisse sui *sengoku daimyō* furono:

Da questa maniera di governo ne segue che, sebbene quei principi siano grandi in Signoria, e talvolta padroni di più regni; tuttavia l'entrata e il danaro non risponde a quella grandezza, mettendo essi la lor potenza e splendore più presto in poter comandare; che in poter splendere.<sup>21</sup>

Lo "splendore" di cui parla Gualtieri sembra un riferimento piuttosto chiaro all'incapacità dei *sengoku daimyō* di ratificare le proprie conquiste con l'opportuna manifestazione di elementi non correlati alla spada sui quali basare il proprio prestigio sociale negli occhi degli altri. Con queste parole, l'enfasi è comunque posta sulla barbarica questione del denaro, ovvero della capacità di un dato *daimyō* di commissionare ad altri individui opere dalle quali quest'ultimo avrebbe potuto trarre prestigio sociale per associazione.

---

<sup>20</sup> YOSHIKI, Shimizu, *Japan: The Shaping of Daimyo Culture, 1185-1868*, National Gallery of Art, Washington DC, 1988, pp.3-5

<sup>21</sup> GUALTERI, Guido, *Relazioni della venuta de gli ambasciatori giapponesi*, originariamente stampato a Venezia appresso i Gioliti, 1586, pp.11-12

Una scansione completa del libro è liberamente consultabile su <https://shinku.nichibun.ac.jp/kichosho/new/books/115/mpv040000000gtt.html#>

Questa, tuttavia, è solo una dimensione della scacchiera sulla quale il gioco della legittimità veniva giocato. È infatti indubbio che, data l'enfasi posta sulla sensibilità culturale all'interno dei circoli dell'aristocrazia, soprattutto quella "civile" *kuge*, la sensibilità e il raffinato gusto di quest'ultima non combaciassero perfettamente con quelli del resto del popolo. In altre parole, l'atto di "splendere" per un *daimyō* doveva prendere forme diverse in reazione all'occhio dell'osservatore, e coloro che detenevano il capitale culturale all'interno della società sarebbero stati in definitiva i giudici della questione. Un imponente e magnifico castello può essere una chiara dimostrazione di prosperità economica e potere di fronte a tutti, ma solo le sue decorazioni all'interno possono essere prova di reale sensibilità artistica del suo proprietario, e queste ultime sono per pochi spettatori privilegiati.

Se non si desidera immaginare che i nuovi potenti, o in generale tutti coloro il cui potere politico e militare superasse marcatamente il capitale culturale ottenuto dalla propria formazione, si approcciassero cinicamente all'arte al puro fine di convincere i propri pari a riconoscerli come degni dello status che detenevano, la conseguenza è che per questi l'arte fosse uno strumento per imparare a essere più che uomini d'arme; da essa loro dipendevano per imparare ad essere aristocratici *oltre* che a guerrieri. Se questa necessità talvolta si manifestava in un desiderio per oggetti che rispettavano i canoni già stabiliti, in altri casi si può indubbiamente affermare che portò anche alla nascita di variazioni all'interno di medium già affermati.

Per esempio, i paraventi raffiguranti scene della capitale, che gli studiosi moderni chiamano *rakuchū rakugai zu*, diventarono popolari durante questo periodo turbolento; il riferimento testuale più antico ad essi si può trovare nel *Sanetaka Kōki* del 1506, che ancora non gli attribuisce un nome specifico, definendoli "un nuovo tipo di *byōbu*, una coppia rappresentante l'intera capitale".<sup>22</sup> È anche degno di interesse come simili nuovi stili si intersecassero con la complessa dinamica stabilitasi tra la corte e i *daimyō*, in

---

<sup>22</sup> MCKELWAY, Matthew, *Capitalscapes Folding Screens and Political Imagination in Late Medieval Kyoto*, 2006, University of Hawaii press, p.13

quanto il “nuovo tipo di *byōbu*” a cui accenna Sanetaka fu commissionato all’allora molto famoso pittore di corte Tosa Mitsunobu (1434-1525) da parte del *daimyō* della provincia di Echizen, Asakura Sadakage (1473-1512)<sup>23</sup>. Questo ci suggerisce un certo grado di ricerca estetica da parte dell’élite provinciale che esisteva indipendentemente, e anzi influenzava, i gusti e le tendenze del centro nevralgico della cultura, pur rimettendosi al giudizio di quest’ultima su chi fosse in grado di dipingere quello che gli osservatori dell’epoca avrebbero potuto definire un capolavoro. Inoltre, non si può fare a meno di notare il valore simbolico del fatto che il *daimyō* in questione non abbia richiesto un paravento raffigurante scene della provincia che egli governava, preferendo invece scene che raffiguravano la capitale: ricollegandosi a quanto prima detto riguardo all’arte come mezzo dei membri dell’élite militare e economica, ma non culturale, per potere re-immaginare sé stessi, non solo di fronte agli occhi degli altri ma anche come processo didattico e autoconoscitivo, si evince che i *rakuchū rakugai zu* permettessero a chi li commissionava di desiderare, apprezzare e contemplare nello stesso modo in cui lo avrebbe fatto un aristocratico della corte.<sup>24</sup> L’arte provvedeva così a fornire non solo legittimità per il proprio status, ma anche l’immaginario del quale i *sengoku daimyō* necessitavano per poter diventare qualcosa di più di brutali signori della guerra.

È sempre in quest’era turbolenta che un altro soggetto comincia ad apparire sempre più insistentemente come soggetto nelle opere d’arte, incluso e soprattutto nello stesso *medium* che popolarizzò i *rakuchū rakugai zu*, ovvero i *byōbu*, paraventi riccamente decorati. Si tratta della figura che dalla metà del XVI secolo cominciò ad apparire frequentemente nei porti delle più importanti città mercantili e scali commerciali del

---

<sup>23</sup> Ibid, p.1. È probabile che i suddetti paraventi andarono distrutti quando Oda Nobunaga diede alle fiamme il castello di Echizen nel 1573.

<sup>24</sup> Un’ipotesi simile fu avanzata in passato da Okudaira Shunroku, il quale sosteneva che la popolarità dei paraventi raffiguranti scene della capitale, tra i *daimyō* che avevano residenza e governavano province da essa lontane, fosse dovuta a un desiderio rivolto verso la vita nella capitale. In questo caso, riterrei che tale bisogno fosse, consciamente o no, dovuto alla necessità di essere visto e vedersi come qualcuno che avrebbe percepito una simile vita e posizione come appropriata per sé, ovvero un aristocratico di corte, e che tale bisogno trovasse la sua effettiva soddisfazione non nel trasferirsi nella capitale, ma nell’arte. OKUDAIRA, Shunroku, *Rakuchū rakugai zu to Nanban byōbu*, 1991, Shōgakukan, 1991

奥平俊六、洛中洛外図と南蛮屏風

Giappone: il *nanbanjin*, il “barbaro meridionale”, ovvero mercanti, marinai, capitani nobili e missionari provenienti dall’Europa, individui mai prima visti nell’arcipelago del Giappone. La ricca varietà di materiali, stili e medium nei quali queste persone, e tutto ciò che le concerneva, sarebbero stati rappresentati venne reso possibile dal grande dinamismo di questo specifico periodo storico.<sup>25</sup>

Se la logica operativa dei *rakuchū rakugai zu*, ovvero quella relativa alla simbologia implicita nelle rappresentazioni della capitale nonché all’utilizzo di questa da parte di coloro, perlopiù *daimyō*, che li commissionavano, si presta ad essere legata elegantemente alla dinamica esistente tra corte e aristocrazia guerriera, le rappresentazioni dei *nanbanjin* e della *nanban bunka* presentano alcune ulteriori complicazioni. Se la capitale era un soggetto noto per l’osservatore, nuova nell’arte dei paraventi ma già ben integrata nella mitologia e nell’immaginario aristocratico, gli europei che cominciarono a popolare le rappresentazioni artistiche e pittoriche erano un qualcosa di esotico e misterioso, nonché un elemento umano “altro” che con l’arte diventata conoscibile.

---

<sup>25</sup> LOH, Joseph, *When Worlds Collide—Art, Cartography, and Japanese Nanban World Map Screens*, Columbia University, 2013, p.40

## D. IL RUOLO DEI PARAVENTI

A che cosa serve un paravento?

Trattandosi di un oggetto di uso comune, esso ha una indubbia funzione di natura pratica, in definitiva esso è un oggetto dietro il quale una persona può ripararsi mentre cambia i propri vestiti e altre simili attività quotidiane. Tuttavia, tale funzione è puramente incidentale e non necessaria perché il paravento possa adempire ad una funzione di natura simbolica in quanto opera d'arte. Con ciò si vuole portare l'attenzione sulla significanza del *byōbu* in sé, come medium, a priori dagli specifici dettagli iconografici che possano adornarlo. La domanda qui inizialmente posta va dunque necessariamente riformulata.

Per un raffinato aristocratico giapponese, a cosa serve un paravento in quanto oggetto simbolico?

Prendendo in considerazione le fonti storiche disponibili, infatti, sembra piuttosto chiaro che questi avessero un ruolo privilegiato all'interno della cultura aristocratica fino dai tempi più antichi. La loro prima apparizione in un documento scritto risale al *Nihon shoki*, "Annali del Giappone", completato nell'anno 720, il secondo libro della storia classica del Giappone<sup>26</sup> e uno dei primissimi libri mai compilati nell'arcipelago. Nel *Nihon shoki*, i paraventi sono uno degli oggetti che vennero portati in dono all'imperatore Tenmu nell'anno 686 da parte del regno di Silla, una delle antiche entità politiche situate nell'odierna Corea, assieme a oggetti lavorati in oro, elaborati abiti di seta e medicinali.<sup>27</sup> Anche se nel testo non viene specificato se si trattasse di oggetti decorati o meno, è lecito supporre che lo fossero stati, dato che essi apparivano in una lista assieme ad altri oggetti molto preziosi e finemente realizzati, e che i paraventi tra i

---

<sup>26</sup> Il primo essendo il *Kojiki*, compilato 8 anni prima, il quale è tuttavia più "mitico" nella sua storiografia.

<sup>27</sup> *Nihon shoki, kan dai nijūjūkyū – tenmu tennō – shita, natsu no shigatsu jyūkunichi* (Annali del Giappone, rotolo 29, metà inferiore della sezione relativa all'imperatore Tenmu, giorno 19, quarto mese)

卷第二十九：天武天皇 下・夏四月十九日。

più antichi ancora oggi esistenti in Giappone sono già dipinti<sup>28</sup>. È interessante notare che quindi la funzione che i paraventi compivano nella loro prima apparizione documentata fosse quella di “dono”: sembrerebbe dunque che fin dal primo momento essi avessero una funzione diplomatica in quanto oggetti d’arte che sarebbe coesistita alla loro funzione di oggetto di uso comune ed oggetto per coltivare la sensibilità artistica di un aristocratico, o che come tali essi vennero recepiti in Giappone, cosa che avrebbe influito sulle dinamiche che intorno ad essi si sarebbero sviluppate. Anche a livello tematico essi esistettero in una peculiare intersezione: essendo stati i paraventi un medium molto diffuso sia nella Cina della dinastia Tang che nella penisola Coreana, dalle quali probabilmente furono ispirati, essi annoverarono inizialmente sia linguaggio visivo straniero, che sarebbe stato naturalizzato, sia attenzione alle necessità espressive dell’aristocrazia giapponese, le quali si manifestavano, per esempio, nella scrittura di poesie *waka* sugli stessi paraventi.<sup>29</sup>

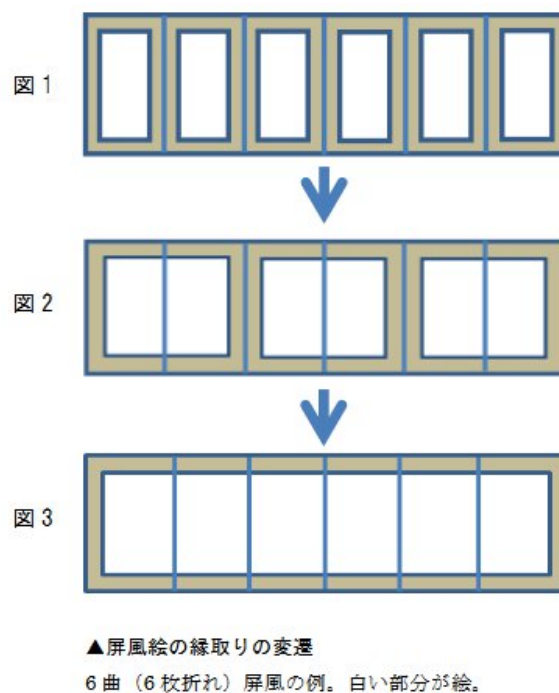


Figura 1: Evoluzione nel tempo della struttura dei paraventi. In alto lo stile più antico, in basso lo stile che si sarebbe diffuso nel periodo Muromachi.

<sup>28</sup> NORO, Ayako, *jyūseki zengo no byōbu uta*, Ocha no mizu jyoshi daigaku shuppansha, 2009, p.1  
野呂 綾子、10世紀前後の屏風歌、お茶の水女子大学出版社

<sup>29</sup> NORO, Ayako, *jyūseki...* pp.1-5

Durante il periodo Muromachi, il prestigio e la popolarità dei paraventi crebbe ulteriormente. Alcune importanti innovazioni nella costruzione dei byōbu resero possibile fare a meno dei bordi rinforzati tra le varie ante, rendendo disponibile una maggiore quantità di spazio dedicabile alle immagini dipinte<sup>30</sup>, aumentandone le potenziali capacità espressive del medium (figura 1). Sia il periodo Muromachi sia gli anni ad esso successivi sarebbe stato un'età dell'oro per i paraventi, letteralmente: i paraventi realizzati con inchiostro e foglia d'oro sarebbero infatti stati prodotti (relativamente) in gran numero, e i lavori realizzati in questo modo da scuole quali Kanō e Hasegawa, e in seguito la scuola Rinpa<sup>31</sup>, i più ambiti dagli aristocratici.

È anche necessario enfatizzare quanto ambiti essi potessero diventare, specialmente durante l'era del contatto. Per esempio, per avere un'idea di quanto preziosi potessero essere dei paraventi realizzati dalla scuola Kanō, una lettera del missionario Luís Fróis (1532-1597), scritta da Kyōto nell'aprile 1581, descrive come una coppia di paraventi realizzati da Kanō Eitoku fossero stati dati da Oda Nobunaga in persona al gesuita Alessandro Valignano (1539-1606) perché questi li facesse avere in dono a papa Gregorio XIII, nonostante questi paraventi fossero bramati dallo stesso imperatore; quest'ultimo dettaglio causò non poco clamore all'epoca.<sup>32</sup> Anche se purtroppo i paraventi che qui furono l'oggetto della discordia non sono pervenuti fino ai giorni nostri, sembra chiaro che fossero oggetti degni di essere un dono imperiale, e non in senso iperbolico.

---

<sup>30</sup> Dalla guida redatta dal museo Okata per l'esibizione sui paraventi *korezo ōgon no kuni · nihon kinbyōbu ten*, 2019, p.2

これぞ黄金の国・日本 金屏風展 - 狩野派・長谷川派・琳派など

<sup>31</sup> Che, strettamente parlando, sarebbe più corretto scrivere *scuola Rin*, in quanto "Rinpa" è un composto formato dall'ultimo carattere del nome Ogata Kōrin (1658-1716) e il *ha* di "scuola", che diventa *pa* per *rendaku*, rendendo il nome "scuola Rinpa" ridontante, così come sarebbe ridontante "scuola Kanōha." Tuttavia, dato che questa scuola è già prevalentemente nota così nei testi in italiano, si è deciso di mantenere invariato il nome.

<sup>32</sup> FROIS, Luís, *segunda parte da Historia de Japam*, 244-47. L'episodio è stato evidenziato da Vlam in VLAM, Grace A. H., *Kings and Heroes: Western-Style Painting in Momoyama Japan*, Artibus Asiae vol. 39, No. 3/4, 1977, pp.221-222, nota 8

Va notata la perfetta continuità di funzione rispetto a quanto venne scritto secoli prima all'interno del *Nihon shoki*. L'atto stesso del riconoscimento sociale dei pari, cioè i nobili, richiede il supporto di un linguaggio simbolico condiviso per strutturare i loro rapporti, e in Giappone i paraventi erano parte integrante di questo sistema di simbolismi, così come lo era l'atto di presentarli in dono. Questa tesi è rinforzata dal fatto che pare che gli europei, nello specifico i gesuiti, avessero colto perfettamente il privilegiato ruolo sociale dei *byōbu*, e che fossero intenzionati a strumentalizzare tale dinamica a proprio favore. Nelle istruzioni che Valignano mandò da Goa il 12 dicembre 1583 a Roma, si legge infatti che:

Il serait bon aussi que Sa Sainteté ordonnât de faire quelques paravents de la maniere dont sont faits ceux que j'envoie. S'ils sont dorés et peints a Rome avec quelques dessins brillants et bien faits, ils seront si estimes qu'ils pourront être donnés à Nobunaga. Et je voudrais que d'autres se fassent pour l'usage de nos maisons, parce qu'au Japon on ne s'en passe pas, et ils seront grandement appréciés s'ils viennent de Rome. Mais pour que ce que l'on doit y peindre soit du goût des Japonais, il faudra que le Père Mesquita et les Japonais voient premièrement l'esquisse de ce que l'on peindra, parce que de cette maniere il semble qu'on procedera de maniere plus assurée.<sup>33</sup>

Sembra dunque possibile sostenere che, nell'immaginario sociale condiviso del Giappone durante l'era del contatto, l'atto di apprezzare un paravento fosse una caratteristica inscindibile dall'essenza stessa dell'essere un aristocratico, e che l'esibizione dell'adeguata sensibilità artistica, specialmente di fronte ai pari, uno degli elementi fondamentali del "mito" degli aristocratici, e che Valignano volesse rendere il proprio ordine partecipe di questo processo.

---

<sup>33</sup> Pinto et al, *les instructions*, punto 51, da *Monumenta Nipponica*, vol.6, Sophia University, 1943, p.402  
Traduzione approssimativa da parte dell'autore: "Sarebbe auspicabile che il papa ordinasse di far realizzare dei paraventi nello stesso stile di quelli che vi mando (in riferimento ai paraventi donati da Nobunaga, n.d.A.). Saranno doni molto apprezzati da Nobunaga se dorati e realizzati a Roma con buona fattura e motivi brillanti. Vorrei anche chiederne qualcuno per le nostre case, perché in Giappone non ne abbiamo, saranno molto apprezzati se vengono da Roma. Ma perché ciò che viene disegnato sia apprezzato dai giapponesi, sarà necessario che Padre Mesquita e i giapponesi (in riferimento ai membri dell'ambasceria Tenshō, che erano in viaggio mentre la lettera veniva scritta, n.d.A.) vedano prima la bozza, così potremo procedere in maniera sicura."



Ad ogni modo, la natura specifica di quale tipo di sensibilità un paravento dovesse aiutare a coltivare o permettere di esprimere era certamente legata alla specificità di un dato periodo preso in considerazione.

È inoltre necessario considerare che vi è un ribaltamento della concezione intuitiva, che si può avere facendo appello al proprio senso comune, che suggerisce che sia la sensibilità dell'artista a plasmare l'opera d'arte. La stessa "sensibilità artistica" era vincolata dal suo dovere essere la sensibilità artistica *di un aristocratico*, come tale una delle sue fondamentali ragioni d'esistere era quella di permettere al suo detentore di essere giudicato sulla base di questa dai propri pari. In questo microcosmo sociale, non vi è molto spazio da dedicare ad un processo "spontaneo" che permetta che l'arte dei paraventi possa manifestarsi per il mero compiacimento di artista o mecenate. L'adeguata sensibilità va dunque appresa al fine che essa possa riflettere uno specifico ideale, e la maniera migliore per fare ciò è rendere le opere che già sono state insignite di tale valore simbolico il proprio punto di riferimento, così che si possa imparare ad apprezzarle come le apprezza l'aristocratico ideale, e a desiderare le cose come questo le desidera. Non sembra quindi essere la sensibilità artistica a plasmare l'opera d'arte, ma è l'opera stessa che partecipa al processo di plasmare la sensibilità artistica dell'aristocratico.

Il corollario è dunque che, come già affermato in precedenza, tanto il linguaggio visivo del medium quanto il suo orizzonte tematico dovessero essere sottoposti a delle restrizioni dettate dal simbolo che il *byōbu* ricopriva nell'immaginario sociale dell'aristocrazia al fine che esso potesse adempire al ruolo sociale che gli era stato designato. In un Giappone dove il capitale culturale poteva essere acquisito tramite la poesia *waka*, i paraventi furono dunque uno dei veicoli tramite i quali esprimere la poesia *waka*.

Cosa accadde che fece sì che dei paraventi sui quali fossero rappresentati dei “barbari” sovrastati da nuvole d’oro potessero essere un legittimo oggetto del desiderio di un aristocratico?

## CAPITOLO III: LA FIGURA DEL NANBAN

### A. Caratteristiche generali di un *altro* ignoto

La parola *nanban*, “barbaro del sud”, è di origine cinese, ed originariamente essa era un termine dispregiativo generale per indicare persone provenienti al di fuori del Celeste Impero<sup>1</sup>. Visto che gli europei iniziarono i contatti con i giapponesi nelle isole meridionali, ovvero le stesse nelle quali sbarcavano i mercanti cinesi, e visto che i primi giapponesi che interagirono con gli europei espressero sgomento nei confronti della scarsa igiene personale di questi ultimi (forse giustificabile viste le circostanze restrittive derivate dal viaggio in nave ma comunque invisibile agli abitanti locali), nonché verso la rozza abitudine di mangiare con le mani, questo è il termine con cui vennero etichettati.<sup>2</sup>

Non fu tuttavia l'unica parola con la quale si tentò inizialmente di rendere comunicabile la differenza e la natura sconosciuta di questi stranieri. Una delle prime istanze note in cui si fece riferimento scritto ai misteriosi stranieri approdati a Tanegashima si ritrova in una lettera indirizzata al signore di Bungo (odierna prefettura di Ōita), nella quale si fa riferimento a “tre indiani, provenienti dalla fine del mondo, che sanno moltissime cose delle altre nazioni”<sup>3</sup>. La parola qui tradotta con indiani è, nel testo originale, *tenjikujin*, *Tenjiku* essendo un antico composto derivante dal cinese che indicava, in maniera piuttosto vaga, tutti i regni del subcontinente indiano.

Questa scelta di appellativo può causare perplessità, visto che i giapponesi stessi sembrarono comprendere fin dai primi incontri che questi stranieri non erano indiani,

---

<sup>1</sup> Nell'antica cosmologia cinese, si faceva riferimento ai barbari provenienti da tutti e quattro i punti cardinali in maniera distinta, e insieme questi formavano la categoria nota in giapponese come *shii*, i “quattro barbari”. Nella cultura giapponese, gli altri termini caddero progressivamente in disuso, ma l'utilizzo della parola *nanban* per identificare gli europei e chi viaggiava con loro ne assicurò la longevità. BANZAI, Tomohide, *Sakoku zengo ni okeru nihonjin no seiyujinkan, kokujinkan no shinri – rekishitekisei (Psycho-Historical Background of Japanese Perspective on both Westerners and Blacks in the Era around National Isolation)*, Journal of Saitama University, 2002, p.81

坂西友秀、鎖国前後における日本人の西洋人観・黒人観の心理—歴史的背

<sup>2</sup> LINDIN, Olaf G., *Tanegashima – the Arrival of Europe in Japan*, 2002, Nias Press, pp.27-28

<sup>3</sup> BANZAI, Tomohide, *Sakoku zengo ni okeru nihonjin no seiyujinkan, kokujinkan no shinri – rekishitekisei (Psycho-Historical Background of Japanese Perspective on both Westerners and Blacks in the Era around National Isolation)*, Journal of Saitama University, 2002, p.75

ma fu una scelta dettata dalla cognizione degli spazi geografici allora nota in Giappone: se si poteva essere assolutamente certi che questi stranieri non appartenessero al Giappone (*Honchō*), né alla Cina (*Shintan*) e certamente non alle isole Ryūkyū, la più misteriosa *Tenjiku* offriva l'unica opzione allora presente nell'immaginario giapponese che avrebbe permesso di rendere gli stranieri, se non ancora del tutto conoscibili, per lo meno comunicabili. Non a caso, la creazione di una categoria nuova che avrebbe dato un senso ai nuovi arrivati coincise ad un radicale mutamento tanto della concezione geografica del mondo quanto di quella di sé stessi e della propria posizione in esso per i giapponesi. Anche in questo frangente l'arte avrebbe poi avuto un ruolo estremamente importante, dato che i missionari gesuiti parteciparono attivamente al processo di creazione di paraventi raffiguranti carte geografiche.<sup>4</sup> Gli stessi *sengoku daimyō* parteciparono con entusiasmo a questi cambiamenti radicali, si consideri come uno degli oggetti che, indubbiamente con enormi difficoltà, venne riportato in Giappone dall'Europa da parte dei membri dell'Ambasceria Tenshō fu uno dei primi atlanti moderni mai realizzati<sup>5</sup>, il che ci suggerisce che i potenti signori feudali del Giappone fossero tanto interessati a saperne di più del mondo quanto a sapere *chi loro fossero* per il mondo.

Nonostante questo inizio, fu tuttavia la parola *nanban* che in definitiva avrebbe catturato l'immaginario collettivo e che si sarebbe poi diffusa, persino con i suoi preesistenti connotati negativi. Da questa parola derivano termini come *nanbanjin*, parola che indicava in maniera generale gli iberici (il suffisso *-jin* viene utilizzato per indicare l'abitante di uno specifico luogo), e *nanban bunka*, termine che oggi viene usato per indicare la cultura di questi ultimi. Il termine *arte nanban* ha un utilizzo piuttosto ampio, esso indica qualsiasi opera d'arte che sia stata, in un modo o nell'altro, influenzata dal contatto con gli europei. Si noti che questa traduzione dal giapponese, *nanban bijutsu*, è una forma di categorizzazione applicata retroattivamente dagli storici dell'arte, non

---

<sup>4</sup> ISHIZAKI, Takahiko, *A Historical Study of Tenjiku Recognition in Japan*, 2019, Tokyo University of Foreign Studies, p.4

<sup>5</sup> Si trattava del *Theatrum Orbis Terrarum*, realizzato ad Anversa da Abraham Ortelius nel 1570, e noto in Giappone come *Sekai no butai*. Ibid, p.3

l'espressione che coloro che nell'era del contatto realizzavano queste opere d'arte utilizzavano per definirla.

L'arte *nanban* è piuttosto variegata in termini di tematiche, stili e metodi, ma vengono categorizzate all'interno di questo filone tutte le opere appartenenti a questo periodo storico che ritraggono la figura del *nanbanjin*. In questo caso specifico, si trattava di una situazione nella quale l'arte aveva il compito di rendere conoscibile e riconoscibile un individuo *altro*, esistente al di fuori delle categorie allora canoniche, senza che però questo avvenisse a discapito delle altre funzioni che l'arte in generale e il medium di scelta nello specifico avevano nel loro rapporto e utilizzo da parte degli esponenti dell'alta società.

Il fatto che questi individui "altri" sarebbero diventati soggetti di rappresentazioni artistiche anche da parte delle scuole più rinomate e altolocate ci fornisce anche testimonianza del cambio di attitudini verso gli stranieri europei, che almeno nella fase iniziale del contatto apparivano essere piuttosto ambivalenti. L'alterità fisica dei nuovi arrivati fu inizialmente, e a più riprese in seguito, soggetto tanto di curiosità quanto anche di ridicolo. João Rodrigues (1561-1634, date approssimative), figura poliedrica, interprete gesuita e autore de *Arte de Lingoa de Iapam*, il più antico manuale di grammatica giapponese pervenutoci intatto, ci racconta di come, durante i suoi contatti con i giapponesi, questi, nel confrontarsi con gli europei "si meravigliassero dei loro grossi e lunghi nasi, folte barbe, e dei capelli chiari o rossi, e considerassero tutti questi attributi essere dei difetti fisici".<sup>6</sup>

Sarebbe opportuno puntualizzare che la presenza prominente di tali alterità fisiche nelle rappresentazioni artistiche dei *nanbanjin*, almeno per quanto concerne il filone che optava per le tecniche pittoriche tradizionali in stile *yamatoe*, è facilmente giustificabile attribuendolo a ragioni pratiche. Queste differenze, infatti, si prestavano ad essere comunicate rapidamente ed efficacemente attraverso il medium della pittura,

---

<sup>6</sup> NAGATANI, Keizō e EDGINTON, David W. (edited by), *Japan and the West: The Perception Gap*, 1998, Ashgate Publishing, p.25

così come lo stravagante (per i giapponesi) abbigliamento dei viaggiatori europei. Ciò è specialmente vero se si prende in considerazione il fatto che in molte scene nelle quali apparivano un gruppo di *nanbanjin* visti da lontano in una scena affollata (tipiche, per esempio, dei *nanban byōbu*), fosse necessario mettere in risalto i dettagli che l'osservatore avrebbe trovato più interessanti senza compromettere la composizione degli spazi. In altre parole, essa appare essere una soluzione tecnica ad un problema pratico, non una scelta attribuibile al desiderio di fare una sorta di parodia etnica.<sup>7</sup> Inoltre, non è neppure del tutto ovvio che simili tratti fossero rappresentati in questo modo al fine di creare un'immagine speciale dei "barbari", esistono infatti anche paraventi nei quali l'elevata statura, la dimensione del naso e le marcate fattezze facciali sono utilizzate allo stesso modo per i samurai oltre che per i *nanbanjin*<sup>8</sup>. Sarebbe anche difficile giustificare l'utilizzo di materiali costosi e pregiati per tali raffigurazioni se l'intento fosse quello di sminuire il soggetto.

La ricchezza e varietà di segnali identificabili negli elementi di cultura visiva dei *nanban byōbu* che sono sopravvissuti fino ai giorni nostri sono tali che possono essere utilizzati, e sono stati utilizzati, per avanzare interpretazioni anche diametralmente opposte per ciò che concerne il loro significato.

Lo studioso Matsumoto Moritaka, nell'analizzare le rappresentazioni degli europei nell'arte giapponese di questo periodo, pone enfasi sulla discrepanza tra l'immagine come venne rappresentata e la realtà dei fatti come ci è nota, sostenendo che da essa sia possibile trarre conclusioni che riguardano più la proiezione soggettiva della realtà degli artisti giapponesi, piuttosto che la realtà concreta dei soggetti dipinti.<sup>9</sup> L'affermazione qui implicita è che la funzione primaria della rappresentazione dei *nanbanjin* fosse quella di renderli parte di una categoria conoscibile, ovvero di

---

<sup>7</sup> Ci sono anche valide ragioni per credere che un simile *focus* sull'etnia tramite i suoi elementi visibili sarebbe anacronistico, in quanto l'approccio dei giapponesi verso questa problematica in era premoderna si preoccupava di più dei costumi e della pratica, piuttosto che di dettagli fisici. HUDSON, Mark, *Ruins of Identity: Ethnogenesis in the Japanese Islands*, 1999, University of Hawaii press, p.10

<sup>8</sup> NAGATANI, Keizō e EDGINTON, David W. (edited by), *Japan and the West: The Perception Gap*, 1998, Ashgate Publishing, p.26

<sup>9</sup> Ibid, p.23

produrre, tramite l'arte, conoscenza. Indubbiamente, questa è una delle ragioni a cui si può attribuire la popolarità del genere, se non altro per via della curiosità che gli stranieri, secondo le fonti storiche disponibili<sup>10</sup>, provocassero nei giapponesi. Tuttavia accettare questa premessa avrebbe l'effetto di inserire il genere in una categoria speciale: l'acquisizione e l'apprezzamento dell'arte pittorica al fine di ottenere, in maniera specifica, conoscenza del soggetto rappresentato è, in effetti, un qualcosa di anomalo rispetto alla cultura generale sviluppatasi intorno all'arte tra classi sociali alte dell'epoca, rimanendo anomalo anche nel contesto delle innovazioni tematiche che sarebbero apparse in quello stesso periodo.

Ci sarebbe forse un genere che potrebbe venire considerato essersi sviluppato principalmente in risposta ad un desiderio di conoscenza, ovvero i paraventi raffiguranti carte geografiche che si diffusero durante l'era del contatto, i quali erano di solito modellati seguendo alcuni prototipi specifici importati dall'Europa<sup>11</sup>, ma senza che i paraventi stessi diventassero copie esatte delle mappe, dato che in questi gli artisti comunque si impegnarono ad adattare le idee straniere in maniera che esse si adeguassero al gusto e alla sensibilità estetica dei mecenati. Va notato che comunque questi erano a tutti gli effetti degli oggetti d'arte che andrebbero anche contestualizzati nella questione dell'arte cartografica in Giappone che includeva mappe "ideali", come quelle di templi e palazzi (*shōen zu*), i *mandala* e i già discussi *rakuchū rakugai zu*, nessuna delle quali sembrava fare del trasmettere abilità di navigazione la propria ragione d'esistere.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Già il *Teppōki*, nella descrizione del primo incontro noto tra giapponesi ed europei, esplicita come la curiosità suscitata da questi ultimi non fosse stata limitata dalle "maniere barbariche" con cui si comportavano. LINDIN, Olof G., *Tanegashima – the Arrival of Europe in Japan*, 2002, Nias Press, pp.27-29

<sup>11</sup> In una prima fase questi sarebbero stati, nello specifico, il *Theatrum Orbis Terrarum* di Abraham Ortelius (1527–1598) e il *Civitates Orbis Terrarum* di Georg Braun (1541–1622) e Franz Hogenberg (1535–1590), ai quali in seguito si aggiunsero i lavori di altri cartografi europei, nonché rappresentazioni di città europee. LOH, Joseph, *When Worlds Collide—Art, Cartography, and Japanese Nanban World Map Screens*, Columbia University, 2013, pp.24-25

<sup>12</sup> È anche piuttosto strano il fatto che, nonostante molte delle competenze tecniche che si diffusero in Giappone durante l'era del contatto vennero apprese avidamente e che ci fosse un interesse verso le mappe, le tecniche di misurazione e matematiche per la loro realizzazione siano state selettivamente ignorate. Le mappe risalenti al periodo Edo che utilizzano le misurazioni di era Keichō (1596–1615) e Shōhō (1644–48) sono infatti meno precise e più grossolane delle precedenti, con errori di misurazione

Per avere un esempio della forma che avrebbe preso l'utilizzo di elementi culturali stranieri recentemente importati, e relativi ad individui provenienti da una cultura straniera (in questo caso, trattandosi di elementi relativi alla Cina, essi appartenevano ad un *altro* già noto e già parte integrante dell'immaginario sociale e culturale giapponese), si possono considerare le decorazioni che vennero scelte per adornare il palazzo che avrebbe ospitato lo *shōgun* Tokugawa Iemitsu (1604-1651) a Nagoya, in occasione di un suo viaggio verso il castello di Nijō . Le stanze dedicate agli incontri formali erano adornate da dipinti, attribuiti a Kano Tan'yū (1602-1674), raffiguranti e modellate intorno alle illustrazioni di un testo didattico cinese del XVI secolo, il *Dijian tushuo*, noto in Giappone come *Teikan zuzetsu*. Kanō Tan'yū fu l'autorità artistica a cui venne dato il compito di far sì che l'immagine dello *shōgun* potesse essere connessa con quella dei virtuosi imperatori cinesi,<sup>13</sup> ovvero un utilizzo dell'arte consistente rispetto ai modelli già osservati in precedenza: l'arte come proiezione di sé stessi, e non come fonte di conoscenza.

Vale anche la pena notare che il fascino che i *nanbanjin* suscitavano in coloro con i quali vissero a stretto contatto, per esempio nella città portuale di Nagasaki, superava la mera curiosità verso l'esotico, diventando già invece apprezzamento, il che fa presupporre ad un immaginario formatosi più o meno organicamente.<sup>14</sup> Con questo si intende far riferimento a come, per esempio, il vestiario in stile *nanban* divenne molto popolare tra gli abitanti del luogo, o il profondo impatto sociale che le azioni dei missionari gesuiti ebbero, indipendentemente dalle conseguenze relativamente limitate che invece ne sarebbero conseguite a lungo termine.<sup>15</sup>

---

considerevoli, e la situazione non sarebbe migliorata molto fino al tardo XVIII secolo. LOH, Joseph, *When Worlds Collide...* Pp.56-57

<sup>13</sup> GERHART, Karen Margaret, *The Eyes of Power Art and Early Tokugawa Authority*, 1999, University of Hawaii press, pp.35-36

<sup>14</sup> Grace Vlam sostenne in modo convincente che questo immaginario non fosse esattamente organico, ma il risultato di un continuo e deliberato sforzo da parte dei gesuiti di coltivare tra i giapponesi il fascino e l'interesse verso qualsiasi cosa che fosse europea. Si veda VLAM, Grace A. H., *Kings and Heroes: Western-style Painting in Momoyama Japan*, *Artibus Asiae*, Vol. 39, No. 3/4, 1977

<sup>15</sup> MORTON, Scott e OLENIK, Kenneth, *Japan its History and Culture*, McGraw-Hill, 2004, pp.103-104



## B. I NANBAN BYŌBU

Il termine *nanban byōbu* si riferisce alla serie di paraventi che ha come soggetto i mercanti, missionari e avventurieri europei e coloro che viaggiano assieme a loro. La scena più comunemente rappresentata ci illustra lo sbarco degli europei in una città giapponese, spesso identificata come Nagasaki, scena che oggi è vista come archetipica del genere, ma che non è l'unica forma che esso poteva prendere.

La composizione della scena è solitamente strutturata seguendo una di tre modalità. La prima vede rappresentata la “nave nera” (*kurofune*) sul lato sinistro, mentre sul lato destro si vede la sontuosa processione del capitano e del suo seguito, oltre che dei gesuiti, creando una continuità narrativa che ci illustra lo sbarco in Giappone degli stranieri. La seconda modalità segue i canoni della prima, ma aggiunge scene nelle quali si vede la nave salpare da un porto straniero, così estendendo il processo narrativo. La terza, più fantastica, conclude l'arco del viaggio mostrandoci nel lato sinistro le attività che i “barbari del sud” compivano nella loro terra natia, come banchetti, giochi e udienze di corte. Indipendentemente da questi fattori, il fascino verso l'esotico è un tema ricorrente, con enfasi posta sull'alterità fisica, sia degli europei che degli indiani o africani che viaggiavano con loro, sia sulla ricchezza dei costumi, e sui riti della religiosità straniera.

Lo stesso termine *nanban byōbu*, oggi utilizzato generalmente per tutte le rappresentazioni, è un appellativo moderno per identificare il genere. In passato, espressioni come *nanban bōeki zu* (dipinti del commercio con i barbari del sud), *nanban torai zu* (dipinti dell'arrivo dei barbari del sud) e *nanban jōriku zu* (dipinti dello sbarco dei barbari del sud) erano tutti termini comunemente usati per identificare questo tipo di dipinti. Gli inventari risalenti al periodo Edo e provenienti dalla famiglia aristocratica Ikeda e dalla dinastia mercantile dei Matsubara fanno invece riferimento ai dipinti di questo genere come *kurofune byōbu* (paraventi delle navi nere)<sup>16</sup>. Ancora

---

<sup>16</sup> LIPPIT, Yukio, *Japan's Southern Barbarians*, da *Encompassing the Globe: Portugal and the World in the*

oggi esiste, da parte degli studiosi, una concezione generale dei *nanban byōbu* come degli artefatti dai quali sia possibile estrapolare informazioni importanti relative agli europei e alla vita in Giappone tra il XVI e il XVII secolo<sup>17</sup>, e anche se questa concezione non è certamente errata, alcune delle strategie rappresentative ed eventi contestuali che verranno discussi pongono alcuni limiti su quante conclusioni di natura storica possano essere effettuate sulla base dei paraventi, restringendole ad alcuni frangenti più o meno specifici.

La profonda attenzione ai dettagli e alla raffigurazione veritiera, anche per quanto questa enfatizzasse i tratti e gli elementi più d'interesse per gli artisti e per i consumatori delle opere, portarono Takamizawa Tadao nel 1970 ad avanzare l'ipotesi che i creatori dei primi *nanban byōbu* avessero esperienza diretta con l'oggetto delle loro raffigurazioni. Le grandi "navi nere" con le quali gli stranieri raggiungevano le sponde del Giappone sono altrettanto protagoniste della scena quanto gli stranieri stessi, certamente la loro notevole stazza doveva suscitare interesse e curiosità.<sup>18</sup> L'ipotesi di Tadao, se si considera le dinamiche esistenti tra l'atto dell'innovazione e il processo di produzione artistica, può permettere di considerare la possibilità che furono forse dei *machieshi* di Nagasaki a produrre per la prima volta delle opere classificabili come *nanban byōbu*, e che il successo del loro lavoro portò quindi le grandi scuole ad incorporare questo tema nel loro orizzonte artistico.

È stato suggerito che esista un precedente pittorico verso questo tipo di raffigurazioni, sia per quanto riguarda le immagini di processioni di dignitari stranieri, sia per le navi straniere. Già nel tardo periodo Muromachi, le imbarcazioni mercantili cinesi erano il

---

16th and 17th Centuries, Vol. 3 Essays, Washington D.C. Arthur M. Sackler Gallery, 2008, p.5

<sup>17</sup> Per esempio, un catalogo e guida alla lettura del Metropolitan Museum per una esibizione sull'arte Momoyama diceva: "the *nanbanjin* are not themselves conspicuous in the works assembled here, but their careful records of their appearance, costumes and culture of their hosts help us reconstruct the details of life of sixteenth century Japan." *Momoyama: Japanese art in the age of grandeur*, Jaylen Offset lithography, 1975, introduzione p. XVIII. Si noti che comunque questa questione è già stata problematicizzata in passato, per esempio da NAGATANI e EDGINGTON 1988.

<sup>18</sup> Sarebbero anche state ideali come soggetto da riprodurre in quanto esse sostavano nel porto di Nagasaki per periodi prolungati. MILANI, Roberto, *Arte nanban. L'influenza europea nelle opere giapponesi del secolo cristiano (1543-1639)*, 2004, Ca' Foscari, p.47

soggetto di opere d'arte e di paraventi, noti come *karafune zu* o anche *tōsen zu*<sup>19</sup>, cosa che in una pubblicazione del 1988 portò Izumi Mari ad avanzare l'ipotesi che questi siano dei predecessori per i *nanban byōbu* raffiguranti gli sbarchi dalle grandi navi nere.<sup>20</sup> Lo stesso appellativo che identifica le navi portoghesi esisterebbe in contrasto simbolico con il termine *shirofune*, le “navi bianche” che invece provenivano dal Celeste Impero<sup>21</sup>. Lo studioso Kuroda Hideo, che ha individuato quest'ultimo contrasto tematico, avanza l'ipotesi che tale contrasto esistesse ad un livello ancora più profondo, ovvero l'esaltazione del Celeste Impero, uno dei tre regni noti della cosmologia giapponese tradizionale, come simbolo di cultura e civiltà al quale vengono contrapposti i “barbari”, che sarebbero quindi immaginati come l'esatto opposto.<sup>22</sup>

Per quanto sicuramente questa interpretazione sia intuitiva e corroborata dal rovescio di fortune che i “barbari del sud” subirono durante l'inizio dell'era Edo, sarebbe forse opportuno prestare cautela nell'attribuire a questi il ruolo di opposto complementare al Celeste Impero: se veramente l'immagine di questi “barbari” servisse solo come elemento simbolicamente basso, culturalmente e socialmente, sarebbe difficile giustificare l'entusiastico impiego di materiali pregiati da parte degli artisti più rinomati del loro tempo per crearne raffigurazioni che poi sarebbero state anche utilizzate come doni sontuosi tra i membri dell'aristocrazia. La chiave di lettura proposta da Kuroda Hideo, in secondo luogo, sembra prendere la sinofilia, reale o apparente, di molte opere d'arte per il suo valore di facciata. Anche se questa non è affatto una premessa irragionevole, e specialmente se si andasse ad analizzare i casi singoli probabilmente questa risulterebbe corretta in diversi casi, essa non prende in sufficiente considerazione come la strumentalizzazione degli elementi cinesi sia esistita all'interno di una rete di relazioni tra arte e osservatore complessa e non immune al ruolo del potere politico e agli incentivi personali che muovevano artisti e mecenati. Inserendo il

---

<sup>19</sup> Entrambe sono possibili letture del termine 唐船図

<sup>20</sup> LOH, Joseph, *When Worlds Collide—Art, Cartography, and Japanese Nanban World Map Screens*, Columbia University, 2013, p.64

<sup>21</sup> KURODA, Hideo, *kyōkai no chūsei*, Tōkyō daigaku shuppansha, 1986, pp.113-120

黒田日出男、境界の中世、東京大学出版社

<sup>22</sup> Ibid.

genere in una dicotomia Cina / civiltà contro Europa / barbari ci si ritroverebbe a lasciare escluso il Giappone all'interno di un filone realizzato dagli stessi giapponesi.



Figura 2: Esempio di *karafune zu*, realizzato a Nagasaki attorno al XVIII secolo. Autore anonimo. Stampa su carta. Kōbe city museum. Nonostante quest'opera sia relativamente recente, lo stile rappresentativo è rimasto piuttosto consistente all'interno del genere attraverso i secoli.

Purtroppo nessuno dei *karafune zu* risalenti a prima del 1600 è giunto ai giorni nostri, quindi esiste ancora una certa ambiguità relativa a chi, tra i *nanban byōbu* e i *karafune zu*, abbia effettivamente esercitato influenza sull'altro in termini di linguaggio visivo. Tuttavia, esistono documenti che descrivono come i *karafune zu* ed altre opere d'arte raffiguranti navi cinesi fossero in possesso anche di individui estremamente altolocati, come per esempio lo *shōgun* Ashikaga Yoshinori (1394-1441)<sup>23</sup>, il che stabilisce un chiaro precedente verso il fascino che l'idea del "mercante straniero" e delle loro

<sup>23</sup> LOH, Joseph, *When Worlds Collide—Art, Cartography, and Japanese Nanban World Map Screens*, Columbia University, 2013, p.64

imbarcazioni avessero per l'aristocrazia giapponese. Ciò è sufficiente per identificare nei *karafune zu* la probabile origine dell'inventario concettuale a cui i *nanban byōbu* avrebbero potuto fare riferimento. Per ciò che invece riguarda le rappresentazioni delle sontuose sfilate in processione degli stranieri, esse sembrano seguire le convenzioni i della scuola Kanō relative al dipingere soggetti cinesi.<sup>24</sup>

Se le immagini delle missioni diplomatiche e commerciali cinesi formano un chiaro precedente per i *nanban byōbu* a livello di cultura visiva e di canoni stilistici, la rivoluzione dell'immaginario necessaria perché i "barbari del sud" potessero sostituirsi ai canonici dignitari del Celeste Impero nell'adornare le case degli aristocratici non può essere ignorata. Attribuire alla curiosità verso gli stranieri la principale ragione d'esistere di questo filone ignora il generale ruolo sociale del medium come mezzo per coltivare l'adeguata sensibilità estetica di un aristocratico, il che lo rendeva un mezzo più idoneo a conoscere, o più precisamente a definire, sé stessi piuttosto che l'oggetto rappresentato. Partendo da questa interpretazione, la conseguenza logica che segue è che le immagini dei "barbari del sud" poterono ereditare così fluidamente le simbologie e gli elementi di cultura visiva che prima erano riservati al Celeste Impero non per esistere in opposizione tematica ad esso, ma *come elemento che potesse sostituirsi ad esso* e permettere allo stesso tempo al medium di continuare ad eseguire la sua funzione sociale; uno specchio che i giapponesi fecero per il Giappone, non per la Cina.<sup>25</sup>

Una simile interpretazione aiuterebbe anche a spiegare il successo del genere: se gli elementi di cultura visiva impiegati erano rispettosi dei canoni già presenti anche mentre ampliavano l'orizzonte tematico, e se il loro valore (ovvero funzione) come oggetti d'arte non rappresentava un elemento di disturbo, ma esisteva anzi in

---

<sup>24</sup> LIPPIT, Yukio, *Japan's southern barbarians*, da *Encompassing the Globe: Portugal and the World in the 16th and 17th Centuries*, Vol. 3 Essays, Washington D.C. Arthur M. Sackler Gallery, 2008, p.4

<sup>25</sup> Durante un suo seminario, lo studioso Sakamoto Mitsuru, che considerò i *nanban byōbu* nel contesto della ricostruzione dell'idea di straniero durante la storia del Giappone, notò infatti che era necessaria un'analisi piuttosto dettagliata per trovare differenze di natura connotativa tra le rappresentazioni dei cinesi e quelle dei *nanban*. SAKAMOTO, Mitsuru, *nanban byōbu wo yomu*, dai san kai senta shusai kōkai kōenkai, 2008

坂本, 満, 南蛮屏風をよむ, 第3回センター主催公開講演会

continuità con la logica operativa del medium, l'unico possibile ostacolo che avrebbero potuto subire sarebbe stata la disapprovazione del loro tema da parte di coloro i quali detenevano il potere simbolico e culturale. Date queste premesse, essi avrebbero potuto diffondersi senza creare confusione sull'approccio che il mecenate o l'osservatore avrebbero dovuto avere verso l'opera, lasciando del tutto intatte le logiche sociali già presenti. Non a caso, le sorti del genere in definitiva rispecchiarono l'atteggiamento che le alte sfere del potere riservarono verso gli europei, e il genere perse progressivamente rilevanza senza che però questo lasciasse una nicchia vuota, almeno per quanto concerne il rapporto tra necessità della società e mondo dell'arte. Tutto questo suggerisce che il genere non sia esistito in una nicchia *sui generis*, ma che fosse solo una di varie forme con cui l'arte poteva rispondere ad uno specifico bisogno dei mecenati, sia dei mercanti che degli aristocratici. Se si dovesse ipotizzare una sua nicchia speciale, questa sarebbe quella di dare legittimità all'intrattenere relazioni e fare scambi con gli occidentali, e anche in questo caso essa fu una necessità che durò solo per alcuni decenni.

I *nanban byōbu* vennero prodotti per la prima volta circa trenta o quarant'anni dopo il primo incontro nell'isola di Tanegashima, e godettero di grande popolarità tra la seconda metà del XVI secolo e la prima metà del XVII secolo. La loro popolarità si sviluppò quindi durante il periodo in cui ciò che raffiguravano era ancora parte degli eventi contemporanei. Essi diventano progressivamente più rari negli anni seguenti fino a sparire completamente, la perdita di interesse verso i soggetti *nanban* coincide con l'allontanamento effettivo di questi ultimi dal Giappone e dai suoi porti. Generalmente, le opere realizzate più tardivamente sono anche di fattura più semplice e spesso descritte come di minore pregio artistico.<sup>26</sup>

In apparente contrasto a quanto riportato nei paragrafi precedenti c'è il fatto che un grande numero di *nanban byōbu* è stato datato intorno al periodo Kanei (1624-1644). Partendo da ciò, lo studioso Loh afferma, in maniera piuttosto netta, che l'espulsione

---

<sup>26</sup> OKAMOTO, Yoshitomo, *Nanban Bijutsu*, Heibonsha, 1965, p.116

dei missionari, la cacciata degli europei e la produzione dei *nanban byōbu* non siano tra loro correlate.<sup>27</sup> Indipendentemente da simili affermazioni categoriche, ci sono comunque buone ragioni per ritenere che tale produzione al di fuori dall'era del contatto non invalidi quanto prima affermato: in primo luogo, perché una delle funzioni dell'oggetto d'arte in sé è anche quello di significatore di status sociale. Nel contesto di una economia in espansione il numero di persone che ambisce ad acquisire capitale culturale sotto forma di opere d'arte cresce a sua volta. Ciò significa che la maniera più efficace per questi individui di sviluppare la propria sensibilità artistica, dato che ricevere una formazione che potesse creare una simile sensibilità era ancora un privilegio ristretto a pochi, fosse di fare riferimento ai gusti delle persone che si supponeva possedessero questa desiderata sensibilità artistica, e questi ultimi individui, da decenni, commissionavano *nanban byōbu*<sup>28</sup>. Dato che le grandi scuole, e quindi i mecenati più prestigiosi, furono i primi a smettere di produrre questo stile di paraventi, il fatto che la loro produzione sia comunque perdurata in altri sedi sembra dovuto al fatto che i nuovi individui che ambivano ad acquisire capitale culturale semplicemente non godessero di informazioni perfette sullo stato attuale del gusto aristocratico. Se persino oggi, nonostante l'estrema accessibilità delle informazioni, le persone entusiasticamente più vicine alle avanguardie artistiche possono ancora storcere il naso quando il grande pubblico finalmente recepisce un tema o un genere che tra i loro circoli è già *passé* da tre anni, questo tipo di dinamica poteva solo essere più intensa nel passato. In secondo luogo, l'affermazione di Loh ha solo senso se si ipotizza che un numero grosso modo uniforme di artefatti sia sopravvissuto a diversi periodi della storia, ma questa è una supposizione che non è possibile fare; guerra e violenza sono fattori rilevanti sulla probabilità che un'opera pervenga intatta fino ad oggi, e non a caso fu durante il periodo Kanei che finalmente i fuochi della guerra civile

---

<sup>27</sup> “ In short, the prohibition of Christianity, the expulsion of the Europeans, and the production of Arrival screens are unrelated.” LOH, Joseph, *When Worlds Collide—Art, Cartography, and Japanese Nanban World Map Screens*, Columbia University, 2013, p.67, cit.

<sup>28</sup> Bourdieu fa riferimento a questa dinamica, sostenendo che la competenza da conoscitore dell'arte è l'acquisizione inconsapevole degli strumenti di appropriazione siano il risultato di una lenta familiarizzazione che non può essere ottenuta solo tramite precetti e prescrizioni, e che necessita invece del contatto con le persone immaginate come colte e le opere culturali. BOURDIEU, Pierre, Viale, Guido (traduzione a cura di), *La distinzione Critica sociale del gusto*, Il Mulino, 1979, pp.65-68

in Giappone cominciarono a spegnersi definitivamente.<sup>29</sup>

Ad ogni modo, approcciarsi ai *nanban byōbu* per realizzare una prospettiva storica di questi purtroppo implica lavorare con dati molto limitati. Anche se per alcuni esemplari specifici abbiamo delle notizie precise da cui è possibile estrapolare lo schema generale, la maggior parte dei *nanban byōbu* che conosciamo non è firmato, né ci è noto da chi furono commissionati e in che anno, il che significa che è necessario accettare un certo margine di errore nell'analisi. Per la paternità delle opere il consenso accademico, per quanto spesso speculativo, indica Kanō Mitsunobu (1565-1608), Kanō Takanobu (1571-1618) e Kanō Sanraku (1559-1635) come gli artisti più prolifici, assieme ad altri membri della stessa scuola. Nonostante queste difficoltà, possiamo affermare con certezza che i *nanban byōbu* furono estremamente popolari, una recente indagine da parte del *Kokuritsu Rekishi Minzoku Hakubutsukan* (Museo nazionale di storia del Giappone) ha individuato novantadue esemplari tra Giappone, Europa e Stati Uniti, il che farebbe di loro il secondo genere di pittura più popolare del periodo, preceduto solo dalle rappresentazioni della capitale.<sup>30</sup>

A livello stilistico, i *nanban byōbu* rimangono molto fedeli alle convenzioni tradizionali del genere, rispettando i canoni dello *yamatōe*. Generalmente, non vi sono sperimentazioni con la prospettiva e con le luci (esiste tuttavia qualche eccezione tra gli esemplari più recenti), ma la maestria dell'artista si manifesta invece in precise disposizioni delle persone, degli utensili e degli edifici all'interno dello spazio pittorico. Seguendo la tradizione dei *byōbu*, sono realizzati con carta piegata sopra uno scheletro di legno, e dipinti impiegando materiali giapponesi. Nella stessa maniera dei *rakuchū rakugai zu* ed altri paraventi ancora, anche i *nanban byōbu* vennero spesso concepiti come opere d'arte esistenti come coppie complementari.

---

<sup>29</sup> In altre parole: se sia un aristocratico del periodo Azuchi-Momoyama che uno del periodo Kan'ei avessero adornato il proprio palazzo con un paravento, è molto più facile che ai musei odierni pervenga il secondo piuttosto che il primo, perché il numero di palazzi e castelli dati alle fiamme nel corso di campagne di conquista era molto più alto nel periodo Azuchi-Momoyama.

<sup>30</sup> LIPPIT, Yukio, *Japan's Southern Barbarians*, da *Encompassing the Globe: Portugal and the World in the 16th and 17th Centuries*, Vol. 3 Essays, Washington D.C. Arthur M. Sackler Gallery, 2008, p.3



Questo approccio conservatore a livello tecnico si pone quindi in contrasto netto con la novità che invece rappresentava il soggetto. L'enfasi posta sul rispetto della tradizione tecnica pittorica è già stata descritta come fonte d'orgoglio per la scuola Kanō nell'*Honchō gashi*, ed è a loro che sono attribuiti alcuni dei *nanban byōbu* più antichi e più magistralmente realizzati. Tutto questo suggerisce che, se non direttamente responsabili per l'innovazione del soggetto, fu a loro che vennero commissionati i primi *nanban byōbu*, a loro volta quindi necessariamente ispirati alle primissime iterazioni.<sup>31</sup> Si trattava quindi di opere d'arte di grande pregio e valore, realizzate a beneficio di un acquirente che doveva necessariamente essere altolocato.

Non potendo fare spesso affidamento ad informazioni storiche concernenti i dettagli delle commissioni e degli acquisti, possiamo solo supporre che questi seguissero gli schemi tipici del medium. Sarebbe quindi legittimo ipotizzare che, come per il caso dei *rakuchū rakugai zu*, gli acquirenti più interessati al possedere simili opere fossero nobili esterni alla corte.

La dignità dell'oggetto d'arte in sé avrebbe avuto valore per l'acquirente per lo status che essa conferiva, e il fatto che i *nanbanjin* fossero protagonisti di opere realizzate dai più prominenti artisti della loro epoca a sua volta li ammantava di importanza e di prestigio. Vedere gli iberici insigniti di tale prestigio sarebbe certo stato negli interessi di coloro che dal commercio con questi ottenevano il proprio capitale o gli armamenti importati, queste persone sarebbero in effetti state le stesse con gli adeguati mezzi economici per commissionare tali opere d'arte. Il ruolo dell'arte, in particolare dell'arte cosiddetta "alta" al fine di stabilire la natura relazionale tra le parti qui in causa va sottolineato, in quanto tale sua funzione in questo contesto storico e politico è stata ampiamente evidenziata dagli storici contemporanei<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> Ibid, p.115

<sup>32</sup> Per esempio, dalla già citata Elizabeth Lillehoj 2011, o Yoshiaki Shimizu 1988

Sempre seguendo questo ragionamento, si può considerare come offrire simili riccamente decorati e preziosi paraventi come dono, o come forma di ricompensa per il servizio, da parte dei *daimyō* verso altri individui altolocati<sup>33</sup> contribuisse a far sì che il ricevente divenisse più ricettivo e sensibile verso il contenuto di questi. In altre parole, essendo importante l'atto stesso del dono ed essendo prezioso l'oggetto donato, il soggetto dell'opera acquisiva necessariamente importanza, cosa che permetteva di designar loro una funzione. Alessandro Valignano, per esempio, sembrò giungere a questa stessa conclusione, dato che questi commissionò dei paraventi raffiguranti immagini con tematiche europee (ma non religiose) da offrire in dono ai *daimyō*<sup>34</sup>.

Simili tattiche sono dunque inseribili nella generale strategia di proselitismo che i gesuiti impiegarono sia in Cina che in Giappone, la quale poneva grande enfasi sulla comprensione delle cultura degli aristocratici, dato che i gesuiti speravano che avvicinarsi alla classe dominante avrebbe spianato la strada per la cristianizzazione dell'Asia.<sup>35</sup> Il vincolo esistente tra i paraventi, tra l'atto dello scambio di doni e l'aristocrazia sembra quindi profondo, e questo vincolo fu compreso dagli europei.

È degno di nota che nonostante la ricchezza di documentazione che i gesuiti hanno lasciato, e nonostante all'interno delle varie lettere e altri scritti gli accenni a questioni artistiche, come per esempio nel passaggio riportato poco fa, non siano rari, non pare esserci nessun riferimento ai *nanban byōbu*.<sup>36</sup> Essendo stati i missionari spesso coprotagonisti delle rappresentazioni dei *nanban byōbu*, e dato la partecipazione dei gesuiti alla vita mondana presso le corti degli individui altolocati, sembrerebbe ragionevole supporre che questi siano venuti in diretto contatto con i suddetti paraventi, ma o ciò non avvenne, o, se avvenne, non fu considerato abbastanza interessante da

---

<sup>33</sup> GOTŌ, Tomoko, *Emergent Consciousness about the Self*, University of British Columbia, 2000, p.19

<sup>34</sup> VLAM, Grace A. H., *Western-style Secular Painting in Momoyama Japan*, University of Michigan, 1976, p.9

<sup>35</sup> ZAMPOL D'ORTIA, Linda, et al, *A Failing Mission? Salvation in the Jesuit Mission in Japan Under Francisco Cabral*, Edizioni Ca' Foscari, 2024, pp.116-118

<sup>36</sup> KOBAYASHI, Chigusa, *Naizen nanban byōbu no kyōkaisei*, Bunko daigaku kokusai gakubu kiyou, 1992, pp.2-3

小林、千草、内膳 南蛮屏風の宗教性、教大学国際学部紀要

essere annotato. Anche se fare alcuna dichiarazione definitiva al riguardo è impossibile, la seconda possibilità sembra essere la più probabile: avendo compreso la maniera in cui la produzione artistica si intersecasse con le esigenze dell'aristocrazia, la strategia rappresentativa che doveva caratterizzare i paraventi commissionati dai gesuiti doveva essere sottoposta agli interessi dell'ordine, su ciò Valignano fu molto esplicito. Ne consegue che qualsiasi interesse che i gesuiti avrebbero potuto mostrare verso le proprie rappresentazioni nei *nanban byōbu* sarebbe stato di natura, si direbbe oggi, accademica. In altre parole, poiché i gesuiti si stavano mettendo all'opera per offrire ai *daimyō* una specifica visione del *nanbanjin*, coerente con gli interessi dell'ordine, qualsiasi altra visione che gli aristocratici giapponesi stessero sviluppando a beneficio solo del proprio immaginario non sarebbe stata molto rilevante per ciò che concerneva gli obiettivi dei missionari.

Ciò creava un perfetto palcoscenico in cui l'immagine del *nanbanjin* potesse essere non solo compresa, ma anche strumentalizzata.

### C. VISIONI ALTERNATIVE: NANBAN E TECNICHE OCCIDENTALI

Laddove i *nanban byōbu* offrivano una visione o interpretazione degli stranieri come visti dagli occhi di artisti formati nelle scuole più prestigiose, realizzata con tecniche tradizionali e mirate al soddisfare i desideri di personalità altolocate, quella che invece scaturì dalle opere influenzate dalle tecniche (e persino dall'immaginario) europeo risulta profondamente diversa.

Il ruolo da protagonisti che i gesuiti ebbero nel permettere la proliferazione di simili tecniche è già stato in passato evidenziato da studiosi come Vlam, Okamoto e Hiyoki. Ovviamente, la Compagnia di Gesù non era in questo caso solo mossa dall'amore per l'arte, ma trovava che l'arte potesse essere un importante strumento per accrescere la diffusione del cristianesimo in Giappone e di creare un senso di meraviglia per tutto ciò che concerneva l'Europa tramite ricche rappresentazioni a sfondo religioso, ma anche relative ai fasti delle corti reali e del papa.<sup>37</sup> In secondo luogo, l'approvvigionamento dei materiali da lavoro idonei, così come quello delle opere d'arte che sarebbero potute essere copiate domandava necessariamente una notevole capacità organizzativa focalizzata verso piani a lungo termine, dato le difficoltà e il costo di portare tali oggetti dall'Europa in Giappone. Considerando che i Gesuiti agivano già da intermediari nelle contrattazioni tra i mercanti portoghesi e i loro clienti in Giappone<sup>38</sup>, i missionari si ritrovarono in una posizione privilegiata per strutturare il tipo di immagine dell'Europa che andava formandosi tra i giapponesi, per esempio decidendo quali opere d'arte sarebbero state idonee a fini didattici.

A livello di materiali, è favorito l'impiego di colori a tempera o ad olio, la cui vivacità veniva molto apprezzata, tuttavia la carta veniva spesso sostituita alla tela per ragioni

---

<sup>37</sup> OKAMOTO, Yoshitomo, *Nanban Bijutsu*, Heibonsha, 1965, p.120

<sup>38</sup> NAGATANI, Keizō e EDGINTON, David W. (edited by), *Japan and the West: The Perception Gap*, 1998, Ashgate Publishing, p.23

pratiche.<sup>39</sup> Sempre necessità pratiche dettarono anche l'utilizzo di surrogati dei colori ad olio al posto di quelli importati dall'Europa, data la scarsa reperibilità di questi ultimi.

Tanto il *nanbanjin* quanto l'universo *nanban* più in generale è qua molto più esteso rispetto al porto di Nagasaki che tanto spesso fa da sfondo ai *nanban byōbu*. Sono canonicamente considerate parte di questo filone, per esempio, le mappe sia del Giappone che del mondo che vennero realizzate inizialmente sotto la guida dei missionari, e che divennero un oggetto di grande interesse per l'aristocrazia.

Un fenomeno particolarmente interessante è anche la comparsa di opere nelle quali si vede l'impiego di elementi di cultura visiva sia europea che giapponese, e sia le tecniche che i materiali vengono a loro volta mischiati. Questo sincretismo artistico spesso prendeva la forma di opere il cui soggetto era europeo, ovvero *nanban*, le cui tecniche pittoriche erano europee o influenzate da queste<sup>40</sup>, mentre il medium di scelta e i materiali impiegati erano giapponesi. Queste opere vengono oggi categorizzate come *shoki yōfūga*<sup>41</sup>, cioè i primi esempi di pittura in stile occidentale in Giappone. In simili opere, la figura del *nanbanjin* perde il tipo di attenzione focalizzata su specifici dettagli che è invece caratterizzante per i *nanban byōbu*. L'esplorazione stilistica del genere la rendeva forse in primo luogo interessante come elemento umano qui osservato sotto un nuovo tipo di lente, il fatto che questi fossero *nanbanjin* era quindi sottoposto al tentativo di rappresentare e quindi approcciarsi al mondo da una prospettiva differente. "L'altro" non è più lo stesso "altro" che sarebbe stato quando questo era rappresentato presso il porto di Nagasaki, stava all'autore il compito di renderlo parte naturale dell'insieme.

---

<sup>39</sup> MILANI, Roberto, *Arte nanban. L'influenza europea nelle opere giapponesi del secolo cristiano (1543-1639)*, 2004, Ca' Foscari, p.41

<sup>40</sup> Come, per esempio, l'impiego della prospettiva.

<sup>41</sup> Il termine fu per introdotto per la prima volta da Sakamoto Mitsuru nel 1973 in un libro chiamato appunto *Shoki Yōfūga*. Nel panorama anglofono, Grace A. H. Vlam (Vlam 1976 e 1977) ha invece utilizzato l'espressione *Western-style secular painting* per denotare la stessa categoria.



Figura 3. Paravento della musica. Autore sconosciuto. Inizio del XVII secolo, inchiostro e colore su carta. 93 x 302 cm. MOA Bijutsukan.

L'opera qui visibile è un eccellente esempio del processo a cui si è accennato, ed esso fu realizzato verso gli inizi del XVII secolo. Prima di diventare parte del patrimonio del MOA Bijutsukan, ovvero il museo d'arte di Shizuoka, esso apparteneva alla collezione privata dell'aristocratico Matsudaira Naonori (1829-1931), ma è ignota la sua provenienza prima di diventare proprietà della suddetta famiglia.<sup>42</sup> Il generale consenso è che esso abbia seguito le tipiche meccaniche di produzione artistica dello *shoki yōfuga*, ovvero che la sua creazione sia avvenuta sotto la guida dei gesuiti.<sup>43</sup>

Ciò parrebbe posizionare quest'opera, e le altre la cui produzione abbia seguito una simile logica, in un interessante crocevia di obiettivi. Da un lato, la creazione di oggetti d'arte che potesse incrementare il prestigio della figura del *nanbanjin* e coltivare il fascino per il loro stile di vita si allineava efficacemente con la strategia della compagnia di Gesù, dall'altro l'artista giapponese poteva invece intraprendere una forma di esplorazione stilistica e tematica che non sarebbe stata possibile se fosse stata ancorata alle necessità dei *daimyō*.

---

<sup>42</sup> HIYOKI, Naoko Francis, *Visual Bilingualism and Mission Art: a Reconsideration of "Early Western-Style Painting" in Japan*, Japan review 23, Sophia University, 2011, p.24

<sup>43</sup> Ibid.

L'influenza dello stile classico giapponese è visibile, il pittore doveva essere consapevole del linguaggio visivo a cui poteva fare affidamento per gli elementi che stava invocando. Scene di musicisti giovani a cui il dominio dell'acqua faceva da sfondo facevano parte dell'inventario tematico con cui si esprime Kanō Hideyori,<sup>44</sup> è lecito immaginare che simili rappresentazioni costituirono la base dalla quale l'artista poi costruì la propria esplorazione. È anche degno di nota come la scelta del contesto qui rappresentato potesse funzionare fluidamente sia all'interno della tradizione giapponese che europea.

Ciò detto, la presenza dei gesuiti implica che l'artista non fosse effettivamente libero di esplorare i confini delle possibilità artistiche senza alcun limite, e la figura del *nanbanjin* è qui soggetta ad una codificazione comunque abbastanza rigida. Nello specifico, la dignità della figura umana che si diffuse assieme all'umanesimo in Europa è qui visibile, l'enfasi sulla delicatezza e la bellezza senza tempo dei visi, privi dei connotati fortemente caratterizzanti e umoristici dei *nanban byōbu*. Grazia e dignità superano per importanza la *persona*, a tal punto che i volti delle figure dell'uomo a fianco della suonatrice di arpa e di quello che sta ascoltando il gentiluomo con il cappello sul lato destro del paravento sono entrambi gradevoli, ma pressoché indistinguibili l'uno dall'altro. Forse non era neppure questa la forma che avrebbe dovuto prendere la bellezza idealizzata secondo l'artista, ma era ciò che l'artista immaginava fosse la bellezza idealizzata per i *nanbanjin*.

---

<sup>44</sup> Per esempio il *kanpūzu byōbu* attribuito a Kanō Hideyori, custodito al Tokyo National Museum.

#### D. GLI ALTRI *NANBAN*

Se si volesse immaginare i *nanban byōbu* come un veicolo per fornire una rappresentazione di un'altra civiltà, che è una chiave di lettura che è stata più volte presa in considerazione, c'è una domanda che sarebbe opportuno porsi: come si rappresenta una civiltà senza donne o bambini?

La sovrarappresentazione degli uomini, termine qui inteso nel senso di maschi, in questo tipo di opere non è di per sé sorprendente, essa è adducibile sia alle specificità culturali relative alla codificazione della figura femminile nell'arte del periodo, che è un argomento troppo vasto persino per cominciare a riassumerlo qui, sia al più semplice fatto che la quasi totalità delle persone il cui mestiere richiedesse lunghi e rischiosi spostamenti per nave fosse di sesso maschile. Tuttavia, la regolarità di questa assenza non può essere non notata: in nessuno dei *nanban byōbu* attribuiti alla scuola Kanō, infatti, appare una singola donna *nanban*.<sup>45</sup> Persino concedendo che, per un artista giapponese, vedere una donna *nanban* dal vivo nello stesso modo in cui poteva vedere mercanti, marinai e missionari *nanban* sarebbe stato difficile se non impossibile, la ricchezza di ritratti ed opere d'arte che includevano, o che erano incentrate sulla figura femminile che vennero importati dall'Europa avrebbe potuto offrire un modello idealizzato da cui trarre ispirazione, se così fosse stato desiderato.

Si tratta di un'assenza di alto profilo che ha già in passato sollevato l'interesse degli studiosi e che necessita di una giustificazione. È stato cautamente ipotizzato che, data la natura quasi umoristica delle rappresentazioni dei *nanbanjin*, e dato che la tradizione pittorica del genere avesse in passato rappresentato le donne giapponesi in maniera altrettanto umoristica o addirittura assurda, gli elementi di cultura visiva a cui l'artista poteva attingere fossero incompatibili con una visione profondamente idealizzata che l'artista avrebbe potuto avere delle donne occidentali.<sup>46</sup> Tutto questo può essere

---

<sup>45</sup> NAGATANI, Keizō e EDGINTON, David W. (edited by), *Japan and the West: The Perception Gap*, 1998, Ashgate Publishing, p.35

<sup>46</sup> Ibid.



riformulato in maniera forse più semplice nel modo seguente: la distanza esistente tra l'idea di donna *nanban* e il linguaggio visivo dei *nanban byōbu* era tale da escludere queste ultime dall'orizzonte del possibile a livello di rappresentazione. Si tratta di supposizioni non irragionevoli, ma purtroppo difficili da provare concretamente, dato che non è esattamente chiaro cosa costituisse l'idea di "donna *nanban*" in Giappone, ammesso che esistesse in primo luogo un'idea sufficientemente ben sviluppata e abbastanza diffusa da essere parte dell'immaginario generale.

Un'altra possibile giustificazione per questa assenza è forse di spostare l'attenzione dall'aspetto stilistico verso le questioni pratiche, cioè considerarla nel contesto del prestigio sociale di cui godevano le opere della scuola Kanō. Riacciandosi con quanto detto in precedenza sull'importanza che il soggetto acquisiva quando immortalato in una sofisticata, e molto costosa, opera d'arte, specialmente qualora la suddetta diventasse un dono da offrire, ne viene che il soggetto dell'opera esistesse in relazione all'interesse strategico insito nello stesso atto di rappresentarlo. L'interesse strategico di un *daimyō*, o persino di un mercante sufficientemente ricco, che ricavava una parte del proprio capitale grazie al redditizio commercio *nanban* sarebbe stata quella di ammantare la figura dei propri partner commerciali di fascino e altre qualità che potessero contribuire a dare legittimità ed esaltare il proprio operato. In questo caso, essendo questi compagni di affari esclusivamente di sesso maschile, la rappresentazione della figura femminile diventava, si può dire, "non necessaria".

Il fatto che questa assenza sia caratteristica proprio delle opere tra le più preziose sembra rinforzare l'ipotesi che essa fosse una conseguenza delle necessità dell'altolocate mecenate, o più precisamente dell'assenza di questa specifica necessità. È già stato notato in precedenza lo stesso legame esistente tra il processo di produzione dei paraventi e le necessità del mecenate, in particolar modo se si trattava di un oggetto prodotto dalla prestigiosissima scuola Kanō. Anche alla luce di quanto scritto nello *Honchō gashi*, l'orizzonte delle possibilità rappresentative per la scuola Kanō all'interno di uno specifico genere, per luminoso che questo orizzonte

potesse essere, esisteva in una relazione molto stretta rispetto ai legami con la sfera del potere, e forse era a questa sfera che le rappresentazioni femminili nei *nanban byōbu* non interessavano in particolar modo.

Persino in questa problematica, è la categoria relativa al sesso ad essere l'oggetto della discussione, ma la categoria di *nanban* è ancora chiara. E gli altri *nanban*?

Se gli europei in generale, e gli spagnoli e portoghesi in particolare, sono generalmente visti come i quintessenziali soggetti delle rappresentazioni *nanban*, restano invece in una sorta di limbo tutti i soggetti che accompagnavano gli iberici ma che non erano loro stessi europei, e che non erano neanche osservatori giapponesi: schiavi, manovali, interpreti, marinai al seguito degli aristocratici capitani mercantili, uomini che provenivano dai vasti possedimenti coloniali delle corone iberiche. Si trattava di indiani e africani, o anche persone provenienti dal Sud-Est asiatico, che, a differenza delle donne *nanban*, furono rappresentati in maniera dettagliata nei paraventi. Sono anche loro tutti *nanban*?

Almeno per quanto concerne i paraventi, la risposta sembra essere sì, o più precisamente, la codificazione estetica e gli elementi stilistici impiegati per la loro rappresentazione non erano fundamentalmente diversi da quelli utilizzati per gli altri *nanbanjin*. La differenza di carnagione sembra essere infatti l'unico elemento veramente caratterizzante di queste persone, le cui fattezze facciali e i cui vestiti sono solitamente rappresentati con la stessa sorta di strategia estetica riservata per gli occidentali. In questo caso, la parola chiave è "solitamente", ci sono infatti eccezioni, ovvero casi nei quali le fattezze facciali dei *nanbanjin* dalla carnagione scura sono stati dipinti con volti consistentemente più sgraziati e umoristici rispetto agli altri.

Non è tuttavia del tutto chiaro quanto sia possibile estrapolare da questa strategia rappresentativa per ciò che riguarda i *nanban* non europei nell'immaginario giapponese tra il tardo XVI e l'inizio del XVII secolo. Ironicamente i *nanban byōbu* ci offrono una

delle finestre più ampie sulla questione dal punto di vista giapponese senza una presenza preponderante del discorso europeo sulla razza, ma la scarsità di informazioni all'infuori del campo artistico limitano l'estensione potenziale dell'analisi. Il generale consenso accademico è che, almeno per quanto concerne gli africani, la scurezza della pelle li fece inizialmente assimilare agli indiani della cosmologia tradizionale giapponese, e che poi la visione venne influenzata dagli atteggiamenti e dalle opinioni degli europei.<sup>47</sup> Altre lievi differenze nella rappresentazione sono facilmente adducibili al divario di classe sociale che esisteva tra i *nanbanjin* non europei, che erano sovente semplice personale di bordo o altri simili ruoli, e i ricchi capitani mercantili o altri individui il cui prestigio facesse da garante per la loro dignità.

La presenza dei *nanban* non europei non è molto spesso esplicitamente segnalata nei documenti storici a noi disponibili e scritti dai giapponesi, escludendo quindi i documenti dei gesuiti, e quando appare non è usualmente trattata con interesse di particolare rilievo. Un riferimento testuale può essere trovato nel *Taikōki*, ovvero la biografia di Hideyoshi che lo studioso confuciano Oze Hoan (1564-1640) pubblicò nel 1626, che racconta di un disastroso naufragio causato da una forte tempesta che portò una nave *nanban* a fare un approdo di emergenza nella provincia di Tosa, nello Shikoku del sud, nell'autunno del 1604. I morti si sarebbero contati a centinaia, ma tra persone sopravvissute si fa riferimento, oltre che a 4 mercanti, a “250 persone nere”<sup>48</sup>, ma il testo non elabora l'argomento ulteriormente.<sup>49</sup> Sempre nella questione della visione giapponese riguardo alle persone di origine africana, è diventato famoso nella cultura popolare il caso di Yasuke (morto nel 1582 circa), un uomo del Mozambico dalla corporatura possente al seguito di Valignano che Oda Nobunaga accolse presso la propria corte e prese al proprio seguito, tuttavia le informazioni storiche disponibili al

---

<sup>47</sup> LEUPP, Gary P., *Images of Black People in Late Mediaeval and Early Modern Japan 1543–1900*, articolo online, 2007, introduzione

<sup>48</sup> Nella traduzione in giapponese moderno del *Taikōki* a cura di Kuwada Tadachika del 1944, il termine specifico che viene utilizzato è *kuronbō*, 黒坊, che kotobank.jp identifica come un termine dispregiativo nell'utilizzo contemporaneo.

<sup>49</sup> Oltre che nel testo originale, il passaggio è stato riprodotto in maniera completa in BANZAI, Tomohide, *Sakoku zengo ni okeru nihonjin no seiyoujinkan, kokujinkan no shinri – rekishitekisei*, pp. 80-81

riguardo sono frammentarie, inoltre l'unicità del suo caso lo rende inadeguato per effettuare alcuna generalizzazione.

Con ciò non si vuole intendere che durante questi secoli in Giappone non vi fosse un discorso che può essere definito come relativo alla natura delle popolazioni<sup>50</sup>, tanto sul fatto che la posizione dei *nanban* non europei nella società giapponese fosse sufficientemente marginale da non rendere necessario integrarli all'interno del discorso. Le strategie rappresentative dei *nanban* non europei all'interno dei *nanban byōbu* sembrano quindi attribuibili alla scelta dell'artista di mantenere coerenza stilistica all'interno dell'opera, e si può cautamente ipotizzare che, almeno per ciò che concerneva gli artisti, questi fossero parte completamente integrante dell'universo *nanban* non meno degli europei.

---

<sup>50</sup> Tale discorso era anzi molto vivace durante l'inizio dell'era Edo, anche se esso non prendeva esattamente la forma che ci si aspetterebbe, date le sensibilità contemporanee. Filosofi come Yamaga Sōko (1622-1685) e Asaka Tanpaku (1654-1737) furono per esempio figure di alto profilo che discussero con acceso fervore riguardo l'importanza il primo, e l'insignificanza il secondo, dell'Età degli Dei (*jindai*) per la dinastia imperiale e per la natura del popolo giapponese, mentre Arai Hakuseki (1657-1725) cercò addirittura di identificarla con un luogo e un tempo specifico e reale, tutto questo sotto lo sguardo attento delle autorità Tokugawa che strumentalizzarono simili disquisizioni per creare la propria narrativa. HUDSON, Mark, *Ruins of Identity: Ethnogenesis in the Japanese Islands*, 1999, University of Hawaii press, pp.28-30

## E. L'ARTE *KIRISHITAN*

Vi è una profonda ironia nel fatto che inizialmente gli europei, tra cui i missionari, vennero immaginati come provenienti dalla terra mistica e quasi mitica di *Tenjiku*, l'India. Se questa fu forse una scelta obbligata dalle esigenze di rendere comunicabile quello che di fatto era un elemento ignoto, l'aspetto ironico di tale scelta è costituito dall'attribuire ai missionari cattolici la stessa provenienza della figura del Buddha.

*Kirishitan*: questa fu la parola che i giapponesi impiegarono prima per partecipare, e poi per instaurare un discorso sul cattolicesimo, qualora si volesse definire cattolicesimo la complessa esperienza culturale e religiosa che avvenne in Giappone a seguito della diffusione del cristianesimo. *Kirishitan* comunque altro non è che la parola "cristiano" adattata alla fonologia della lingua giapponese.

Parole come "arte" e "religione", per esempio, sono termini che all'interno della lingua giapponese sono apparsi (almeno per quanto riguarda le associazioni comunemente considerate verso tali parole in ambito europeo) solo quando l'instaurazione di un discorso su tali elementi culturali è divenuto prerogativa di uno stato "moderno" o "civilizzato". *Bijutsu* e *shukyō*, cioè "arte" e "religione" rispettivamente, sono infatti neologismi di era Meiji (seconda metà del XIX e inizio del XX secolo)<sup>51</sup>, e a cavallo tra il XVI e XVII secolo non si sarebbe potuto fare riferimento a questi per instaurare il discorso su questa problematica.

Se, come già accennato in precedenza, inizialmente il missionario Alessandro Valignano (1539-1606) inquadrò il Buddhismo come una forma "degenerata" di cristianesimo che poteva tuttavia essere corretta, il vocabolario che in era Edo venne impiegato dallo stato giapponese per riferirsi a ciò che concerneva la pratica *kirishitan*

---

<sup>51</sup> Per quanto riguarda il vocabolario artistico nello specifico, lo studioso Satō Dōshin andò forse più a fondo di tutti nel tracciare l'etimologia di parole che oggi sono di uso comune nel giapponese parlato, come *bijutsu* e *geijutsu*, "arte" o anche "le belle arti", *kaiga* "dipinto" e *chōkoku* "scultura" ecc., al fine di dimostrare come la nascita di simili termini fosse legata all'agenda politica dello stato Meiji. Per approfondire la questione, si faccia riferimento a SATŌ, Dōshin, *Modern Japanese Art and the Meiji State: The Politics of Beauty*, Getty Publications, 2011

sembrava in effetti accettare la premessa di Valignano, ribaltandone però i valori espressi. Nei dibattiti di natura dottrinale, nei manuali e, secoli più tardi, nei giornali, quest'ultimo dettaglio qui riportato per indicare il duraturo successo dell'appellativo, era infatti la parola *jakyō*, traducibile come "eresia" o "insegnamento eretico" ad essere molto spesso impiegata per categorizzare il cristianesimo.<sup>52</sup>

Lo studioso Josephson avanza l'ipotesi che a tale scelta discorsiva si possa attribuire lo specifico intento di negare la natura straniera di tale religione, di negarne le reali differenze, ovvero di "addomesticarla" al fine di controllarla, o combatterla.<sup>53</sup> La sua esistenza come elemento straniero pareva dunque subordinarsi alla sua esistenza sul piano politico, ovvero di qualcosa che concerne la pratica delle decisioni relativi ad un gruppo di persone, e le necessità di quest'ultimo piano di esistenza furono ciò che in definitiva guidò le decisioni sulla narrativa da impiegare.

*Ho chronos tēs paroikias*. Con queste parole la prima lettera di San Pietro definisce "il tempo della chiesa", un tempo che i missionari si stavano impegnando febbrilmente per far cominciare in Giappone. Furono queste parole sulle quali il filosofo italiano Giorgio Agamben ebbe da dire che:

"Il tempo della parrocchia" si potrebbe tradurre, se si ricorda che "parrocchia" significa qui ancora "soggiorno dello straniero".<sup>54</sup>

In questo caso, il filosofo stava facendo riferimento all'idea di una chiesa che, come istituzione, "soggiornasse come da straniera" nel secolo, nella società mondana, con l'implicazione che la sua esistenza nella sfera della politica fosse una sorta di compromesso. Si tratta di parole che sembrano stranamente appropriate al complicato rapporto che si sviluppò tra cristianesimo, e quindi opera missionaria, e stato giapponese, si può persino aggiungere una doppia interpretazione all'idea stessa del

---

<sup>52</sup> JOSEPHSON, Jason A., *The Invention of Religion in Japan*, The University of Chicago press, 2012, capitolo 1

<sup>53</sup> Ibid.

<sup>54</sup> AGAMBEN, Giorgio, *Che cos'è il contemporaneo e altri scritti*, I Sassi Nottetempo, 2006, pp.30-31

“soggiorno dello straniero”, qui interpretabile sia nel senso espresso da Agamben, sia nel senso più letterale della frase.

Quali sono le conseguenze di tutto questo nella raffigurazione dei *nanbanjin* nel contesto dell'arte *kirishitan*?

La risposta è che ciò venne fortemente influenzato dalla prassi gesuitica di fare sì che la propria opera missionaria, al posto di accettare con riluttanza il compromesso di dovere esistere “temporaneamente” all'interno di una dimensione politica, abbracciasse invece quest'ultima con entusiasmo, e facendo dell'agire su tale sfera un elemento cruciale della propria strategia di proselitismo.

Volgendo lo sguardo nello specifico verso le rappresentazioni di individui realmente vissuti nell'era qui in questione, escludendo cioè dalla discussione le figure di Gesù o della Madonna ecc., la cui natura trascendentale li rende forse poco idonei ad essere analizzati in quanto *nanbanjin*, ne consegue che i confini tra ciò che è sacro ed eterno e ciò che è invece contemporaneo e pratico siano piuttosto flessibili.



Figura 4. *I quindici misteri del rosario*, 1623. Autore anonimo. Colori a olio su carta. 75 x 63 cm. Oggi custodita presso il museo dell'università di Kyōto.

L'opera qui visibile, datata 1623 e forse realizzata a Macao prima di essere portata in Giappone, sembra fornire un esempio piuttosto esplicito di questa dinamica. Alla madonna con il bambino nella parte centro-superiore del dipinto sono infatti complementari i santi nella parte inferiore, due dei quali essendo i gesuiti Ignazio di Loyola e Francesco Saverio, il primo essendo stato il fondatore stesso dell'ordine, il secondo fu invece il grande pioniere dell'attività gesuitica nel continente asiatico. Ciò rende piuttosto esplicito il rapporto di continuità che esisterebbe tra il missionario fisico sul suolo giapponese, il gesuita ormai già ascenso e accolto tra le grazie del Signore, e le stesse figure più sacre della dottrina cristiana, una creazione di associazioni non dissimile, a livello strategico, di uno *shōgun* che voglia associare la propria figura a



quella dei virtuosi imperatori cinesi. La venerabilità di figure importanti per la Compagnia di Gesù fu infatti una tematica piuttosto ricorrente all'interno dell'arte *kirishitan*.

Questa associazione diretta presentava tuttavia una vulnerabilità, ovvero che essa fosse necessariamente legata al prestigio e alle fortune sociali delle figure a cui ci si associava, ovvero al cristianesimo stesso. Laddove, con la proibizione del cristianesimo, l'associazione implicita tra universo *nanban* e cultura *kirishitan* sarebbe stata problematica, quella esplicita che fu caratteristica dell'arte *kirishitan* diventò inaccettabile.

In seguito alla cacciata dei missionari dal suolo giapponese e alla proibizione del cristianesimo, necessità pratiche dettarono anche la scomparsa della figura del *nanbanjin* dall'arte *kirishitan*. Dato che coloro i quali, tra i giapponesi, rifiutarono di abbandonare la fede cristiana furono costretti a praticare i loro riti in gran segreto, la produzione artistica di queste persone doveva necessariamente porre grande enfasi sulla capacità degli artefatti e oggetti d'arte di sussurrare la loro natura *kirishitan* soltanto a pochi individui, apparendo invece oggetti di natura buddhista o laica a tutti gli altri.

## CAPITOLO IV: OPERE, CASI DI STUDIO

### A. COPPIA DI PARAVENTI DI KANŌ NAIZEN



Figura 5. *Nanban byōbu* attribuito a Kanō Naizen. Paravento sinistro. 1598-1615. Colore e foglia d'oro su carta. 363.2 x 154.5 cm. Museo municipale di Kōbe.

Il *nanban byōbu* qui visibile è sia uno degli esemplari più famosi e noti all'interno del genere, sia uno dei più antichi tra quelli che sono giunti sino ai giorni nostri. Attribuito a Kanō Naizen (1570-1616), è parte di una coppia di paraventi a sei pannelli, realizzato con inchiostro e foglia d'oro su carta, oggi custodito presso il museo municipale di Kōbe. Nello specifico, il paravento sinistro qui visibile è la parte che rappresenta la partenza dei *nanbanjin* da un porto straniero, mentre il paravento complementare ci illustra il loro arrivo in Giappone.

Uno specifico elemento all'interno dell'opera può essere significativo per estrapolare il periodo preciso in cui è più probabile che essa sia stata realizzata. Si tratta dell'elefante asiatico visibile in basso nel pannello più a sinistra, che è stato ipotizzato essere lo stesso che gli ambasciatori spagnoli avrebbero presentato in dono a Hideyoshi nel 1597.<sup>1</sup> Avendo Kanō Naizen lavorato come pittore personale per lo

<sup>1</sup> NARUSAWA, Katshushi, *Nanban byōbu no hensen*, Waseda Rilias Journal n.8, 2020, p.350

stesso Hideyoshi, questa interpretazione appare piuttosto probabile.<sup>2</sup> Questo restringe il lasso di tempo in cui il presente *byōbu* può essere datato tra lo stesso 1597 e il 1616, anno di morte dell'artista.

Sono tre gli elementi principali che formano la composizione, ovvero la sontuosa processione degli stranieri, la “nave nera” nella metà superiore a destra e il porto straniero nella metà superiore a sinistra.



Figura 5.1: dettaglio

L'architettura della città straniera è prevalentemente dipinta utilizzando elementi visivi spesso impiegati per rappresentare le città della Cina. Sembrerebbe che Kanō Naizen preferì non cercare di creare un'atmosfera specialmente esotica e fantastica lasciando

---

成澤, 勝嗣, 南蛮屏風の变遷

<sup>2</sup> Ibid.

la propria fantasia correre troppo liberamente, impiegò invece due scelte di strategia rappresentativa per sottolineare la natura straniera del luogo. Il primo è la presenza di cupole, elemento caratterizzante dell'architettura italiana rinascimentale, del quale è possibile egli abbia sentito parlare dai missionari, e che quindi implementò nella composizione. Il secondo sono artefatti come un ostensorio e immagini del culto degli stranieri, elementi con i quali egli era indubbiamente familiare, per decorare gli edifici e comunicare all'osservatore la distanza culturale. La scelta di caratterizzare il porto straniero invocando l'inventario visivo relativo al Celeste impero e realizzando solo lievi alterazioni sulle tematiche generali può essere attribuito alla generale cautela e profondo rispetto per la tradizione che era vanto della scuola Kanō<sup>3</sup>, ma nello specifico l'impiego di questi simboli legherebbe indissolubilmente la civiltà dei *Nanban* al discorso e all'immaginario che in Giappone veniva riservato per la Cina. Trattandosi di uno degli esemplari più antichi, ciò è significativo, in quanto possiamo impiegare l'arte per avere un piccolo spiraglio verso quale fosse il discorso sui *nanban* attorno al periodo in cui morì Hideyoshi in aggiunta a quanto venne tramandato dalle parole scritte.

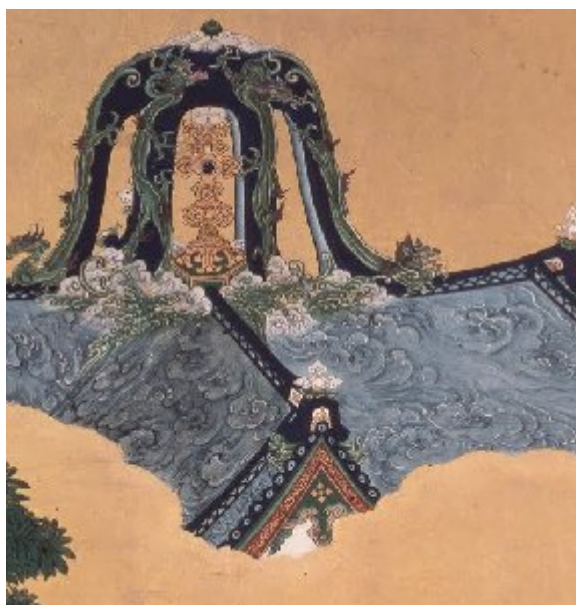


Figura 5.2: Dettaglio. Un luogo curioso per posizionare un ostensorio.

---

<sup>3</sup> Si faccia riferimento a quanto detto nel capitolo 2, sezione B

È tuttavia la figura umana ad essere la vera protagonista della composizione. La creazione degli spazi umani qui impiega la divisione delle persone in piccoli gruppi tra loro distinti e intenti ad occuparsi di attività diverse, vi è tuttavia un tema comune tra la maggior parte di questi gruppi: l'estrema chiarezza della catena del potere ivi presente.

Dall'anziano gentiluomo, forse il governatore della città, trasportato in portantina da un gruppo di servitori dalla carnagione scura e dai volti sgraziati, all'uomo galante seguito dai propri valletti mentre cavalca un elefante, al venerabile missionario circondato da un gruppo di persone tra cui un bambino che alza gli occhi verso la sua figura, ai signori che ammirano la partenza della nave, pasteggiando all'ombra dei parasole retti dai propri servi, il pennello di Kanō Nanzen non permette che qualsiasi fascino che gli stranieri possano esercitare esista a discapito di ricordare all'osservatore l'onnipresenza dell'autorità.



Figura 5.3: dettaglio.

Tanta reiterazione nella rappresentazione delle dinamiche del potere sembra difficile da ignorare quando realizzata dal pittore di corte dell'uomo più potente del Giappone della sua epoca. Altrettanto difficile è ignorare come le rappresentazioni dei volti di

individui che sono ovviamente dotati di autorità sugli altri siano perlopiù esenti dagli elementi stilistici esagerati e persino buffi che invece sembrano molto diffusi nel resto dell'opera. Il fascino, se così si può chiamare, verso il naso del *nanbanjin*, quest'ultimo forse l'elemento più utilizzato al fine di comunicare lo status di straniero *nanban* di un individuo all'interno dei *nanban byōbu*, influenza le rappresentazioni dei loro volti, ma in maniera assai sottile, e se questi sono giovani, sono anche di bell'aspetto, e quando invece anziani, sono piuttosto dignificati.

In effetti, considerando l'opera nel suo contesto specifico, ovvero di un oggetto che fu realizzato o a beneficio dello stesso Hideyoshi, o con un accenno indiretto alla memoria di quest'ultimo tramite la citazione dell'episodio del dono dell'elefante, il messaggio che appare trasparire tra le righe del fascino verso l'esotico sembra essere che questa è una rappresentazione della forma che prende l'esercizio del potere tra i *nanbanjin*. Ipotizzando che il paravento sia stato perlomeno iniziato mentre Hideyoshi era ancora vivo, e quindi che sarebbe stato lui a possedere l'opera d'arte a lavoro completato, potrebbe persino essere interpretato come una scena aspirazionale, proiettando sulla carta il tipo di autorità che un uomo come Hideyoshi, ovvero di un uomo che salì al potere con la forza delle armi e non con quella della cultura ottenibile tramite una illustre discendenza, avrebbe dovuto ottenere in un contesto civile.



Figura 6: *nanban byōbu* attribuito a Kanō Naizen. Paravento destro. 1598-1615. Colore e foglia d'oro su carta. 363.2 x 154.5 cm. Museo municipale di Kōbe.

Quello visibile qua sopra è il paravento complementare di quello precedentemente discusso. Lo sbarco, lo scarico delle merci, l'arrivo in Giappone degli "stranieri giunti dalla fine del mondo", i misteriosi missionari dal volto solenne e dalla severa tonaca nera. Quando vengono nominati i *nanban byōbu*, non vi è forse scena più archetipica di questa.

La composizione degli spazi e la divisione dei pesi è qui specialmente elegante, il paravento è divisibile in tre parti da due pannelli ciascuna, ognuna dominata da un elemento specifico ed ognuna atta a continuare lo stesso processo narrativo iniziato nel paravento sinistro. La parte sinistra è incentrata sulla presenza della grande *kurofune*, le cui vele sono ammainate, segno che essa è ancorata; la parte centrale ci invita a porre lo sguardo sulla solenne processione dei dignitari e del personale di bordo, con il capitano dagli sgargianti abiti rossi in testa, mentre la parte destra è la città giapponese dove i cittadini osservano con interesse lo sbarco ed i missionari attendono di incontrare il capitano, alcuni dei quali rimirando il tutto da una chiesa.



Figura 6.1: dettaglio della processione.

L'iconografia impiegata nella rappresentazione della processione fa ripiego ai precedenti artistici relativi ai precedenti storici di simili eventi. Nell'anno 1401, ben prima che gli europei apparissero presso le coste del Giappone, lo *shōgun* Ashikaga Yoshimitsu (1358-1408) stabilì relazioni diplomatiche ufficiali con la corte dell'impero Ming, alla quale egli venne presentato con il titolo di "re del Giappone", e facendo del proprio stato un tributario del Celeste impero.<sup>4</sup> Sebbene tanto la scelta di fregiarsi di un simile titolo quanto quella di porre il Giappone nella posizione subordinata ad esso accordata dall'ordine del mondo sinocentrico promosso dalla corte Ming incontrarono resistenza presso il *bakufu*, non vi è dubbio che le operazioni commerciali e le missioni diplomatiche che ne conseguirono contribuirono all'arricchimento culturale e materiale dell'arcipelago giapponese.

È già stato puntualizzato come l'immaginario che venne creato delle maestose e sgargianti ambascerie che l'impero Ming inviò in Giappone durante quel periodo, alcune delle quali arrivavano a contare mille persone tra i dignitari ed il loro seguito di musicisti, artisti, araldi ecc., assieme ad i ricchi doni che avrebbero poi presentato allo *shōgun*, potesse fornire un inventario tematico a cui potere attingere per la formazione

---

<sup>4</sup> CAROLI, Rosa e GATTI, Francesco, *Storia del Giappone*, 2004, Edizioni Laterza, 2004, pp.72-74



dell'immaginario degli europei.<sup>5</sup> A sostenere quanto invece è stato qui ipotizzato nei capitoli precedenti relativamente alla sostituzione delle immagini degli Europei a quelle dei dignitari Ming, è possibile aggiungere una nota storica: la studiosa giapponese Yamane Yukio identificò infatti un totale di venti missioni diplomatiche da parte del Giappone verso la Cina durante questo periodo, la prima essendo avvenuta nel 1401, e l'ultima nel 1547.<sup>6</sup> Considerando come il primo incontro con gli Europei avvenne nel 1543, sembrerebbe evidente che gli sviluppi commerciali e diplomatici che seguirono contribuirono a portare all'interruzione di quasi 150 anni di ambascerie tra Cina e Giappone.<sup>7</sup>



Figura 6.2: Dettaglio. Doni venuti da lontano.

<sup>5</sup> LIPPIT, Yukio, *Japan's Southern Barbarians*, da *Encompassing the Globe: Portugal and the World in the 16th and 17th Centuries*, Vol. 3 Essays, Washington D.C. Arthur M. Sackler Gallery, 2008

<sup>6</sup> YAMANE, Yukio, *Chūgoku no rekishi 7: Meiteikoku to Nihon*, (History of China, vol. 7: The Ming empire and Japan), Kōdansha, 1977, p.56

山根、幸夫、中国の歴史7：明帝国と日本

Una tabella con i dettagli relativi alle missioni è consultabile su <https://chinajapan.org/resources/j-to-ming.html>

<sup>7</sup> Sarebbe comunque opportuno non sopravvalutare il ruolo che i nuovi scambi con gli europei ebbero relativamente alla fine delle missioni diplomatiche tra Cina e Giappone. La profonda instabilità interna del *Sengoku jidai* sarebbe, con tutta probabilità, bastata a ridurre drammaticamente le risorse che il governo centrale poteva dedicare ad operazioni tanto stravaganti, almeno a livello di bilancio. Tuttavia, se a spingere verso effettuare queste missioni si può includere incentivi quali il prestigio che ne derivava, nonché il beneficio di poter importare beni desiderabili e difficili da procurarsi in patria, è legittimo concludere che la presenza dei mercanti europei riducesse l'impatto di simili incentivi.

Forse la magnificenza dei mercanti europei non era del tutto in grado di competere con la grandiosità dei dignitari Ming, ma ciò non impedì né alla figura degli stessi *nanbanjin* né ai beni giunti da lontano fino in Giappone di essere rappresentati in squisito dettaglio. In questo specifico *byōbu*, sembrerebbero essere stati gli animali esotici a catturare il fascino dell'artista più dei manufatti che sarebbero stati esibiti in dono, questi ultimi sono infatti perlopiù ancora ancora chiusi in scatole e pacchetti e atti a venire trasportati e scaricati, nascosti agli occhi dell'osservatore.

Anche se un cavallo può apparire meno impressionante di una tigre, i cavalli importati dall'Europa e specialmente dall'Arabia rappresentarono indubbiamente un dono che sarebbe stato di grande interesse pratico per un aristocratico guerriero. I cavalli più diffusi in Giappone erano infatti di origine mongola, si trattava di animali robusti ed autosufficienti, ma non tanto grandi e possenti quanto i cavalli da guerra nutriti a fieno che venivano allevati in Europa o agli ancora più pregiati cavalli arabi.<sup>8</sup> La presenza di questi ultimi in funzione di dono è ampiamente documentata<sup>9</sup>, fatto dal quale è possibile estrapolare che fossero molto ambiti.

---

<sup>8</sup> Nel XVII, sia l'allevamento selettivo praticato in Giappone sia lo scorrere del tempo avevano comunque reso i cavalli ivi presenti piuttosto distinti rispetto ai loro antenati più lontani, arrivando a contare otto razze distinte come il Kiso o il Miyako, che oggi sono purtroppo a rischio critico d'estinzione. *The Horse in Japan, 1615-1912*, Berea College Art Gallery, 2010

<sup>9</sup> TAKIZAWA, Osami, *Nagasaki kaikō to kirishitan bunka no kaika (Il porto franco di Nagasaki e la fioritura della cultura kirishitan)*, repository of Kyoto University of Advanced Science, 2018, pp.141-142 滝澤修身、長崎開港とキリシタン文化の開花



Immagine 6.3: dettaglio. Scene della città.

Spostando lo sguardo verso la città, l'edificio che Kanō Naizen impiegò per rappresentare la vivacità economica della città, la quale si suppone essere Nagasaki, è in effetti un negozio. La presenza di beni esotici in esposizione, come pellicce di tigri e tessuti pregiati, identificherebbe il posto come un *karamonoya* o un *tōbutsuya*<sup>10</sup>, ovvero di un locale adibito alla vendita di costosi beni importati in particolar modo dalla Cina, ma anche da luoghi più lontani ancora. Il ruolo sempre più importante che gli scambi con gli europei aveva nella prosperità economica delle città portuali, e dei potenti signori che potevano trarre guadagno da ciò, viene dunque messo in primo piano all'interno della rappresentazione, con la città resa indistinguibile dall'attività stessa del commercio: l'unico altro edificio visibile, infatti, è il complesso chiesa-seminario dei gesuiti.

Anche se una rappresentazione relativamente "minimalista" della città non è affatto inusuale all'interno dei canoni del genere, e non sarebbe neppure una caratteristica isolata dei *nanban byōbu*, c'è un contrasto interessante con i paraventi raffiguranti le scene della capitale, che furono altrettanto popolari. Nei paraventi della capitale la

<sup>10</sup> Entrambe possibili letture di 唐物屋

figura umana era un elemento transitorio, subordinato per importanza agli spazi e dalle geometrie della capitale, le quali, ispirate a loro volta dalle perfette forme e proporzioni di Chang'an, capitale della Cina Tang, fungevano da elemento ordinante per la mitologia sociale del paese.<sup>11</sup> Per esempio, i paraventi Sanjō, la cui paternità è ancora oggi contestata<sup>12</sup>, sono i più antichi paraventi *rakuchū rakugai zu* pervenuti fino ai giorni nostri, realizzati tra il 1521 e il 1531, ed in questi non vi è praticamente alcuno spazio dedicabile ad elementi che possano distrarre dalla perfetta armonia e stabilità della capitale, visione che doveva certamente essere aspirazionale, dato che “stabilità” e “armonia” non sono aggettivi molto appropriati per descrivere lo stato dell'amministrazione Ashikaga durante quel periodo.<sup>13</sup> In altre parole, in questi paraventi è la città ad essere protagonista, e questa è necessariamente Kyōto, non vi è spazio per ambiguità di alcuna forma entro questi parametri. Ciò non è vero per i *nanban byōbu*: qui, la città è probabilmente Nagasaki, ma non è necessario che essa sia Nagasaki, ed essa esiste in pura funzione di supporto alla figura umana, gli edifici stessi sono un ausilio per comprendere ciò che i *nanbanjin* fanno. Ciò che questi fanno, dunque, è descritto secondo i termini che sarebbero stati di interesse per un aristocratico, o comunque un individuo dotato di un certo potere, che avrebbe avuto a che fare con loro: questi infatti commerciano, e poi praticano e diffondono il loro culto.

---

<sup>11</sup> In questo caso, si tratta di una posizione forse contestabile, in quanto vi sono anche paraventi sempre appartenenti al genere *rakuchū rakugai zu*, anche di gran pregio, che dedicano molto spazio alla figura umana. Trattandosi tuttavia di un genere estremamente longevo e prolifico, variazioni stilistiche nel corso dei decenni non sono del tutto sorprendenti, e in questo caso si vuole solo accennare ad una tendenza generale di quel tipo di paraventi.

<sup>12</sup> Lo studioso Takeda Tsuneo, già negli anni '60, li dichiarò realizzati da qualcuno vicino a Kanō Motonobu (1476-1559), ma altri studiosi li attribuirono invece alla scuola Tosa.

<sup>13</sup> McKelway da ciò estrapola che questi paraventi erano quindi un tentativo di proiettare un'immagine di stabilità durante un periodo turbolento da parte degli Ashikaga, ma avendo già il diario di Sanetaka reso esplicito il fatto che tali paraventi avessero trovato la loro origine dall'iniziativa autonoma degli aristocratici provinciali, esterni al centro nevralgico del potere, ed essendo i paraventi Sanjō privi di data, firma o di qualsiasi riferimento testuale nei documenti d'epoca, è anche possibile che il processo che portò alla loro creazione sia stato di altra natura, e che solo incidentalmente essi si prestino ad essere interpretati secondo questa chiave di lettura. MCKELWAY, Matthew, *Capitalscapes Folding Screens and Political Imagination in Late Medieval Kyoto*, 2006, University of Hawaii press, pp.46-47

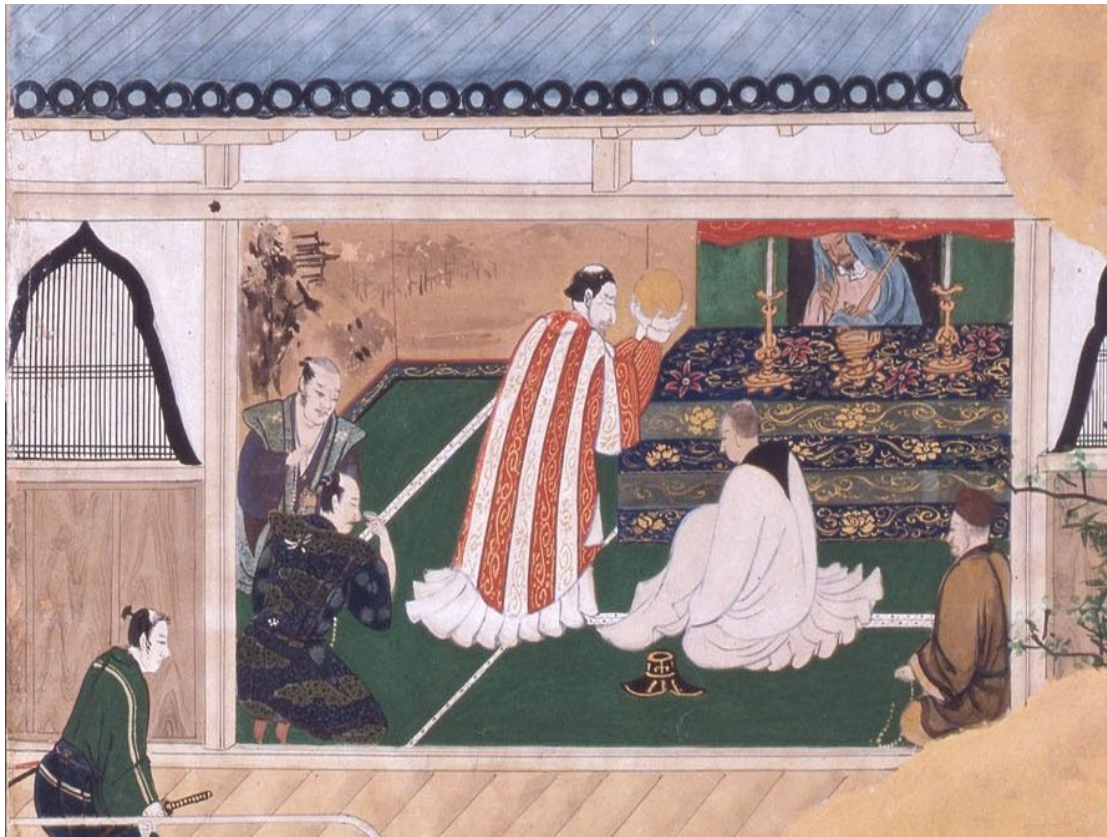


Figura 6.4: Dettaglio. Momento di preghiera nel tempio

Questo secondo atto delle interazioni, quello relativo al culto degli stranieri e alle sue conseguenze pratiche, non è esente dalla rappresentazione. Se la metà inferiore di destra del paravento è relativa alle attività dei mercanti e dipinge la prosperità economica, con l'implicazione del barbarico atto dello scambio di denaro, quella superiore è invece dedicata a rendere visibile l'influenza dei gesuiti e del culto cristiano.<sup>14</sup>

Coinvolti nell'atto della preghiera, infatti, sono anche visibili alcuni individui distintamente giapponesi, il cui ricco vestiario e presenza di armi rende identificabili come samurai. Da un lato, ciò ci rende una testimonianza di come individui altolocati convertiti al cristianesimo fosse diventata una parte integrante della realtà politica in cui i giapponesi si muovevano in questi anni, dall'altro l'arte pittorica è specialmente idonea a rappresentare la realtà del rito, ovvero dell'ortopratica piuttosto che

---

<sup>14</sup> Anche se vi è una apparente simbologia insita nel posizionare l'atto del mercanteggiare in basso e quello del culto in alto, questo è probabilmente solo un miraggio causato dalla composizione degli spazi.

dell'ortodossia, era infatti sul rito più che sulle disquisizioni di natura teologica che i missionari poggiavano enfasi per diffondere il cristianesimo.<sup>15</sup>

Non sarebbe certo stata l'unica rappresentazione dell'influenza della presenza missionaria possibile, la visione è infatti qui ripulita da elementi che non sarebbero stati molto congeniali ai canoni del genere, che in quest'opera erano però probabilmente ancora in fase di formazione. Per esempio, le attività di pietà quali prestare aiuto e assistenza medica ai malati e agli infermi era una delle maniere con le quali l'opera missionaria riusciva a trarre maggiore consenso tra la popolazione, ma l'opera esclude attivamente questi individui socialmente marginali dalla sua rappresentazione.

Tale ruolo sociale dei missionari è ampiamente documentato dalle fonti storiche. Per esempio, una lettera del gesuita di origine bresciana Organtino Gnechi Soldo (1532-1609), scritta da Kyōto nel 1597, ovvero circa nello stesso periodo in cui questo paravento veniva realizzato, dice:

Il frutto che si è fatto in questi due anni, così nei cristiani più vecchi come in quelli recentemente convertiti, comparato agli altri anni quando eravamo più liberi, può essere detto molto grande, perché in questa tribolazione tutti i cristiani del Meaco<sup>16</sup> si eccitarono tanto ad abbracciare la virtù, cosa di cui rendere grazia al Signore. Sono tutti divisi in congregazioni, ciascuna con la propria casa dove si uniscono le domeniche per la messa, e se gli fan predica sempre gli stessi fratelli, questi vogliono avere i loro consigli, sia in materia spirituale che temporale. Fra questi ancora s'è dato ordine come ciascuno possa udire ogni mese la messa, in ordine in diverse case che qui abbiamo, e anche nelle medesime case dei cristiani acciò che non vi sia troppa frequenza nella casa dove abitiamo. Che questo possa soddisfare ciò che ora non possiamo più fare senza pericolo. Abbiamo ordinato un'opera, che è in parte come un monte di Pietà, e in parte un'opera per prestare soccorso ai poveri infermi. E poichè quest'opera piacque molto a tutti i cristiani, il medesimo giorno che

---

<sup>15</sup> IKUO, Higashibaba, *Christianity in Early Modern Japan*, Brill's Japanese Studies Library vol. 16, 2001 pp.101-103

<sup>16</sup> Ovvero *miyako*, cioè la capitale, Kyōto.

la cominciammo raccolsero 300 scudi, e speriamo in Dio di vedere il frutto crescere, che a causa di questa in pochi mesi abbiamo raccolto più di mille scudi. E se Dio ci darà la vita, faremo in modo che quest'opera dia grandi frutti, specialmente nella confusione di questi Gentili del Meaco, e di altre parti, visto che si muovono molto per simili opere di pietà.<sup>17</sup>

Nonostante la palese importanza che tali opere di carità avessero per il successo dell'opera missionaria, questa sembra essere generalmente invisibile nei *nanban byōbu*, in particolare in quelli realizzati dalla scuola Kanō. Si tratterebbe di un'assenza di alto profilo se questa non venisse considerata nel contesto dell'implicito sguardo dell'osservatore sull'opera, che era quello di un potente aristocratico militare: l'esistenza ai margini della gerarchia sociale dei beneficiari di tali opere di carità rendeva gli individui coinvolti, con tutta probabilità, fondamentalmente invisibili agli occhi del potere. Qualora questi fossero anche visibili, rappresentarli come sollevati dalla grazia e generosità degli stranieri sarebbe stato contrario agli interessi della classe dominante giapponese: né le costanti violenze del *Sengoku jidai* né l'efferatezza dei massacri punitivi che si verificarono durante il processo di formazione statale del Giappone avrebbero infatti dissuaso i più potenti tra i signori del paese dal promuovere sé stessi come guardiani della popolazione, la cui funzione era proteggere e aiutare la gente (*osukui*).<sup>18</sup> La dignità concessa agli stranieri nei *nanban byōbu* non poteva quindi avvenire a discapito della narrativa strutturante promossa dall'aristocrazia.

---

<sup>17</sup> Estratto da *Copia di due lettere scritta dal p. Organtino bresciano della compagnia di Gesù dal Meaco del Giappone*, Roma, 1597. L'inadeguata traduzione in italiano moderno è a cura di A.

Una scansione del testo originale è liberamente consultabile presso <https://shinku.nichibun.ac.jp/kichosho/new/books/121/mpv040000000lrt.html>

<sup>18</sup> Tale narrativa si sarebbe solo intensificata con l'ascesa al potere dei Tokugawa, i quali, al fine di giustificare le più efferate violenze, insistettero che il ruolo del guerriero fosse "la distruzione del male" e che lo shōgun dovesse impiegare i guerrieri al fine di "purificare" il paese. BOTSMAN, Daniel V., *Punishment and Power in the Making of Modern Japan*, Princeton University press, 2005, pp.42-43

## B. NANBAN BŌEKI ZU BYŌBU



Figura 7. Coppia di paraventi attribuiti a Kanō Naizen. Paravento sinistro. XVII secolo.

Colore e foglia d'oro su carta. 366.4 x 178.5 cm. Museo nazionale di Lisbona.

Il paravento qui visibile è il sinistro di una coppia di *nanban byōbu*, custodito sin dal 1954 presso il museo nazionale di Lisbona. Realizzato con inchiostro e foglia d'oro su carta e lievemente più rovinato dal tempo rispetto all'opera precedente, esso offre una dimostrazione visibile della rapidità di cristallizzazione dei canoni estetici e strutturali caratteristiche dei paraventi: la somiglianza con l'opera precedentemente discussa è infatti immediatamente apparente.

Si tratta anche di un'opera che permette di affrontare la problematica della concezione stessa di autore di un'opera nel contesto del Giappone a cavallo tra i secoli XVI e XVII. Anche se generalmente attribuita a Kanō Naizen<sup>19</sup>, essa non è dotata di alcuna firma eccetto un sigillo su uno dei paraventi, e ciò ha portato alcuni studiosi a contestare l'interpretazione dominante. Lo studioso e storico dell'arte Narusawa Katsushi, affiliato al museo di Kōbe, per esempio, ebbe da dire su questa specifica coppia di paraventi che egli la sospetta non essere stata realizzata dallo stesso Kanō Naizen, ma da altri

<sup>19</sup> La scheda dell'opera realizzata dal museo MNAA di Lisbona, consultabile su Google Arts & Culture, recita "Creator: Seal of Kano Naizen". <https://artsandculture.google.com/asset/namban-folding-screens/IQF5r2DpaLK1fg>



artisti a lui vicini che formavano quello che oggi potremmo definire uno studio artistico.<sup>20</sup>



Figura 7.1: Il sigillo in questione. Questo appare sia in altre opere attribuite a Kanō Naizen, ma anche in opere posteriori, rendendolo un elemento insufficiente per fare affermazioni certe sull'autore.<sup>21</sup>

L'ipotesi avanzata da Katsushi non sarebbe priva di precedenti storici, la riduzione di un complesso e variegato processo di produzione artistica ad un nome specifico che, nel tempo, acquisisce uno status di estremo prestigio è infatti parte di una prassi che oggi trova la sua coronazione nelle figure degli artisti come celebrità o come icone di un dato periodo storico, e che nel Giappone di epoca Edo, anche se generalmente più avanti negli anni rispetto agli eventi qui trattati, andava formandosi assieme al cambiamento dell'utilizzo dell'arte.<sup>22</sup> Melinda Takeuchi trova un esempio specifico di questo fenomeno nella figura dell'artista Tosa Mitsunobu (1434-1525), al quale, molti anni dopo la sua morte e specialmente dai suoi discendenti, vennero attribuiti una serie di paraventi di pregiata fattura ma privi di firma, generalmente soltanto uniti dal tipo di cultura visiva, alla quale Takeuchi fa riferimento come "retorica", che li accomuna. Tale attribuzione sarebbe ancora oggi generalmente accettata, nonostante in effetti le prove a favore siano piuttosto deboli.<sup>23</sup> La logica dettata dal processo di formazione del mito dell'autore in Giappone durante l'era Edo marginalizzò il ruolo degli artisti affiliati ai

<sup>20</sup> NARUSAWA, Katsushi, *Kanō Naizen kō*, Kōbe shiritsu hakubutsukan kenkyūkiyō, 1985  
成澤、勝嗣、狩野内膳考、神戸市立博物館研究紀要

<sup>21</sup> [https://www.bimikyushin.com/chapter\\_4/04\\_ref/nanban.html](https://www.bimikyushin.com/chapter_4/04_ref/nanban.html)

<sup>22</sup> TAKEUCHI, Melinda, *The Artist as Professional in Japan*, Stanford University press, 2004, pp.78-102

<sup>23</sup> Ibid.

grandi nomi, specialmente se questi parteciparono alla produzione dell'opera,<sup>24</sup> rendendoli "storicamente invisibili", le loro stesse tracce meticolosamente nascoste al fine di creare una sorta di mito.

È anche possibile, date le logiche relazionali tra mecenate e artista ed il ruolo apparentemente subalterno di questo all'inizio del XVII secolo, che l'atto di concepire una simile questione come una sorta di problematica sarebbe potuto apparire assai bizzarro all'altolocato signore che commissionò l'opera qui in questione, per il quale forse non vi era differenza qualitativa tra un paravento realizzato da Kanō Naizen e un paravento realizzato dallo studio di Kanō Naizen. La relativa somiglianza della concezione di "autore" e "artista" che sembrerebbe esistere in Giappone dal XVIII secolo circa in poi con quella generalmente visibile nel mondo contemporaneo renderebbe quindi assai facile proiettare valori e realtà sociali in momenti storici solo di alcuni decenni precedenti, anche se in definitiva ciò sembra indurre ad errori interpretativi.



Figura 7.2: Dettaglio.

---

<sup>24</sup> Simile processo è osservabile nel *Honchō gashi* realizzato dalla scuola Kanō di cui si è parlato in precedenza, ma questo non sarebbe neppure infatti l'unico esempio. La scuola Tosa, rivale dei Kanō, scrisse a sua volta un'opera che fu tanto storiografica quanto mitopoietica, il *Honchō gahō Taiden*, "la grande storia delle tecniche pittoriche del nostro paese", nel 1690. La realizzazione di simili monografie è emblematica del cambiamento dei tempi e dell'evoluzione del ruolo sociale dell'artista che avvenne in Giappone con il concludersi del *Sengoku jidai*.

Per ciò che concerne la figura del *nanbanjin*, vale la pena soffermarsi sull'oggetto del "costume *nanban*". Diversi testi che discutono dei *nanban byōbu* in maniera generalista tendono a fare accenno all'elevata attenzione al dettaglio dei ricchi abiti indossati dai "barbari del sud", abiti che sono talvolta anche indossati dagli stessi giapponesi che popolano i paraventi, ma, come per esempio nell'eccellente classico *Nanban Bijutsu* di Okamoto del 1965, raramente la questione è affrontata in dettaglio, ed è solo presente un accenno superficiale alla cosa.

La studiosa Tanno Kaoru, le cui ricerche, sia a causa della barriera linguistica sia a causa del fatto che queste siano piuttosto di nicchia, sono ad oggi pressoché sconosciute fuori dal Giappone, sostenne che semplicemente definire le rappresentazioni degli abiti *nanban* dettagliate non rende giustizia a quanto esse siano state minuziosamente realizzate. Tanno, confrontando le immagini dei *nanban byōbu*<sup>25</sup> sia con gli abiti originali dell'epoca che sono pervenuti intatti nel mondo contemporaneo, sia con i primi libri sulla sartoria che si stavano diffondendo a Madrid a partire dal tardo XVI secolo, sostiene infatti che le rappresentazioni siano così dettagliate da riflettere i cambiamenti nella moda iberica attraverso i decenni, dai mutamenti di stile del girovita delle giacche agli ornamenti delle maniche e gli orli dei cappelli, a tal punto che alcune opere potrebbero essere datate con notevole precisione, un margine di errore di appena 10 anni circa, a partire solo dai piccoli dettagli dei vestiti dei *nanbanjin*.<sup>26</sup>

Gli abiti indossati dai *nanbanjin* erano in effetti abiti realizzati per impressionare, assai diversi e molto più riccamente decorati rispetto ai vestiti che questi avrebbero realizzato durante le normali ore lavorative, idonei però a sfilare in pompa magna per le strade di una città molto lontana da casa che è stata raggiunta dopo lungo tempo e

---

<sup>25</sup> Naturalmente, la studiosa prese solo un piccolo numero di *nanban byōbu* di particolare pregio come caso di studio per discutere dei propri ritrovamenti, non a caso opere attribuite alla scuola Kanō. Inoltre, la studiosa fa anche riferimento al lavoro di altri ricercatori che seguirono un simile approccio.

<sup>26</sup> TANNO, Kaoru, *nanban fukushoku no kenkyū – seiyō ifuku no nihon ifuku bunka ni ataeta eikyō (Studies on the Nanban Costume – the Influences of the Western Costume upon Japanese Costume)*, zaseigaku zasshi vol. 29 n.1, 1978, pp.1-5

丹野、郁、南蛮服飾の研究 — 西洋衣服の日本衣服文化に与えた影響、家政学雑誌 vol.29 n.1

fatica. Le espressioni dell'italiano "abiti da festa" o "abiti buoni" sono qui appropriate, si trattava in effetti di capi di abbigliamento il cui scopo era quello di proiettare nell'occhio e nella mente dell'osservatore, reale o ipotetico, l'immagine di sé desiderata, quella di un individuo di elevata statura sociale, ricco tanto in termini monetari che di nobiltà, cosa che ben si confaceva alle strategie visive dell'arte per la classe aristocratica giapponese.<sup>27</sup>

Ma perché tanta enfasi sul dettaglio degli abiti da parte dell'artista?

Per rispondere a questa domanda né un approccio storico né uno sociologico appaiono del tutto soddisfacenti, in quanto essi forse permettono di fare affermazioni relative al ruolo sociale della rappresentazione dei fasti, ma non è chiaro perché questo elemento specifico dovrebbe meritare un'attenzione così speciale.

La risposta però sembra semplice da trovare se si considera gli elementi di pura umanità. I *nanbanjin* in effetti influenzarono la moda nelle città del Giappone dove ebbero una presenza stabile e prolungata, tanto che i giapponesi non solo compravano e indossavano quando possibile i costumi *nanban*, ma la fattura stessa di questi ultimi andò a influire sull'evoluzione dell'arte di realizzare vestiti nello stato nipponico, che sperimentarono con tecniche di ricamo e di cucito a punto indietro per creare abiti ispirati allo stile *nanban*.<sup>28</sup> In altre parole, sembra ragionevole ipotizzare che gli artisti della scuola Kanō furono così minuziosi nella rappresentazione dei vestiti dei "barbari del sud" per nessuna altra ragione oltre al fatto che tanto loro quanto i loro nobili mecenati, così come molte persone tra la popolazione comune, pensavano che tali abiti *fossero belli*.

---

<sup>27</sup> Anche se l'ostentazione di ricchezza tramite l'esibizione di oggetti preziosi come gioielli e vestiti sulla propria persona possa apparire mera vanità, in effetti la questione sembra più complicata. In sistemi politici e modelli di produzione economica nei quali ci sia una forte enfasi sui rapporti di fedeltà personale, e il Giappone durante il Sengoku jidai certo può essere categorizzato all'interno di questi, simili ornamenti diventano significatori della capacità dell'individuo di ricompensare generosamente coloro che dovessero decidere di servirlo. Ciò che ne consegue è che questa "logica dell'appariscenza" fosse a tutti gli effetti un codice visivo condiviso tra i *daimyō* e i mercanti europei, cosa che probabilmente giocò un ruolo nel facilitare le relazioni tra le due parti. Per un approfondimento su questa dinamica in un contesto più ampio, si faccia riferimento a HARRIS, 1977.

<sup>28</sup> TANNŌ, Kaoru, *nanban fukushoku no kenkyū...*, zaseigaku zasshi vol. 29 n.1, 1978, pp.4-7



Figura 7.3: dettaglio. Giapponesi in costume *nanban*.

È certo anche interessante come, tra i giapponesi, coloro i quali parteciparono entusiasticamente ai cambiamenti culturali portati dai *nanbanjin*, indossandone il costume e talvolta anche facendo anche, in maniera performativa, i gesti di natura rituale cristiana a scopo imitativo, siano stati a loro volta fedelmente rappresentati. La loro presenza, per quanto ciò possa contare, è “veritiera”; ma anche la presenza di individui emaciati, logori e malati nei paraggi degli edifici gestiti dai gesuiti sarebbe stata “veritiera”, ciò comunque non ne ha impedito l’esclusione.<sup>29</sup>

Vi è un orizzonte del possibile all’interno dell’atto rappresentativo che esiste in funzione tanto dell’artista quanto del mecenate. Considerata l’ambivalenza generale e

---

<sup>29</sup> Esiste una famosa massima, attribuita a Pablo Picasso, che recita che “l’arte è la menzogna che ci permette di conoscere la verità”, ma forse sarebbe più appropriato dire che l’arte nasconde la verità, così che quando la verità riaffiora, essa è già diventata arte.

l'opportunismo strategico che comunque caratterizzò spesso i rapporti tra gli emissari delle Corone iberiche e i *daimyō* del Giappone, non sembra così scontato che gli artisti avrebbero potuto sentirsi liberi di mostrare in maniera chiara quanto a fondo l'influenza dell'arrivo dei "barbari" stesse influenzando i gusti della popolazione.

In particolar modo, se si volesse dar credito alle interpretazioni che vedono i *nanbanjin* come simbolici dell'anti-civiltà, questo risulterebbe specialmente bizzarro, poiché la conclusione che ne seguirebbe logicamente sarebbe che questi giapponesi fossero stati in un certo modo "corrotti" dalla presenza straniera. Nulla all'interno dell'opera, né a livello stilistico né a livello tematico, sembra suggerire che questa fosse la chiave di lettura che il ricco mecenate a cui sarebbe spettato il privilegio di volgere lo sguardo sul paravento avrebbe dovuto intuire. Sarebbe forse possibile interpretarla in questo modo se il contesto esistente all'esterno dell'opera predisponesse l'osservatore verso una posizione apertamente ostile alla presenza *nanban*, come il rovescio di fortune che questi subirono in seguito, ma tale momento storico non era ancora giunto mentre Kanō Naizen e i suoi collaboratori realizzavano la propria arte.

In un contesto di legittimazione degli scambi, invece, queste rappresentazioni metterebbero l'osservatore di fronte ad una presenza straniera che già si è radicata, un *fait accompli*: uno straniero la cui estraneità è dimostrabilmente naturalizzabile, è già stata naturalizzata. Anche se ciò non è di per sé "legittimante", l'implicazione qui è che l'ignoto sia ormai già non solo noto, sia parte integrante dell'esperienza culturale della vita di città. Lo è a tal punto che esso agisce da fonte di desiderio per i giapponesi, informandone i gusti, le tendenze, la spiritualità. Rifiutarsi ostinatamente di averci a che fare sembrerebbe dunque ottuso: *ormai è già successo*.



Figura 8: Coppia di paraventi attribuiti a Kanō Naizen. Paravento destro. XVII secolo. Colore e foglia d'oro su carta. 366.4 x 178.5 cm. Museo nazionale di Lisbona.

Anche nel caso del paravento destro, il dipinto segue piuttosto rigidamente gli stessi schemi compositivi, stilistici e lo stesso bilanciamento degli spazi del paravento destro dell'opera precedente, l'unica differenza notevole è il ruolo ancora più preponderante della grande "nave nera" portoghese, che sembra avvenire a discapito della città giapponese, la quale è qua simboleggiata solo da un seminario dei gesuiti e da un maestoso pino. Ancora una volta sono gli animali esotici a comandare l'attenzione dell'artista per quanto concerne ciò che veniva sbarcato dalle stive della nave, con cavalli dal temperamento turbolento, cammelli, pavoni e persino una piccola antilope, visibili assieme alla processione del capitano. Altri animali più tipici della vita di città come bovini, cani da caccia e galletti adornano la scena.



Figura 8.1: dettaglio. Gli alberi della *kurofune*.

Nonostante si suppone che la nave sia attraccata in porto, le ancore sono alzate, quindi visibili, e l'attività a bordo è ancora frenetica. Se da un lato gli eleganti ufficiali sono intenti a rilassarsi e bere del tè, seduti comodamente nel castello di poppa o ai piedi dell'albero maestro, il resto del personale di bordo è impegnato o a servire gli ufficiali, o a eseguire le varie attività di cui necessita un grande veliero. Agli occhi dell'artista, questi sembravano apparire quasi come dei funamboli mentre si destreggiavano agilmente tra i tiranti degli alberi, la loro abilità immortalata nell'opera d'arte.

Il soggetto della *kurofune* è naturalmente centrale nei *nanban byōbu*. Nelle opere di Naizen non è solo la sua imponenza ad essere visibile, ma vi è persino una peculiare attenzione nelle questioni di araldica, con i simboli ricamati nelle bandiere minuziosamente disegnati all'interno dei paraventi.<sup>30</sup> Independentemente dalla maestria

---

<sup>30</sup> Queste dovevano infatti essere ben visibili anche dal porto, in quanto rendere il vessillo di una nave, che doveva essere riconoscibile da grandi distanze, richiedeva bandiere e insegne veramente grandi: per dare un'idea di che dimensioni si sta parlando, la bandiera della nave da guerra San Idelfonso che gli inglesi catturarono durante la battaglia di Trafalgar, oggi custodita dall'associazione Royal Museums Greenwich, è alta 10 metri e lunga 14 metri e mezzo. Pur concedendo che questo esemplare specifico sia inusuale per le sue notevoli dimensioni, esso comunque aiuta a mettere in prospettiva la scala di simili oggetti. <https://www.rmg.co.uk/whats-on/national-maritime-museum/battle-of-trafficar-flag-trafficar-day-2022>



dell'artista, che nel caso di Naizen e dei suoi seguaci è certo rimarchevole, la nave degli stranieri presentava il grande vantaggio di essere un soggetto "facile". Con ciò non si vuole fare un commento relativo all'assenza di difficoltà tecnica, quanto al fatto che avendo a disposizione i precedenti offerti dai *karafunze zu* sia in termini di linguaggio visivo, sia in termini della consapevolezza che la nave straniera avesse già dimostrato di essere un elemento idoneo a coltivare la sensibilità estetica dell'aristocratico, la *kurofune* sembra essere inusualmente appropriata per essere incorporata nei paraventi.

Un elemento che accomuna le strategie rappresentative impiegate in quasi tutti i *nanban byōbu* è l'assenza della visibilità delle difficoltà e tribolazioni del viaggio in mare. Certamente le sofferenze fisiche e psicologiche causate dai viaggi in mare erano molte, e certo non ignote agli stessi giapponesi, ma salvo rare eccezioni, esse esistono al di fuori dell'arco narrativo offerto dai *nanban byōbu*.

Questa fu probabilmente una strategia adottata consciamente dagli artisti. Lo stile di vita dei marinai europei, che percorrevano lunghe tratte marittime durante viaggi che duravano diversi mesi, persino anni, sembra avere influenzato la percezione di questi da parte degli osservatori giapponesi. Per esempio, Ōtsuki Gentaku (1757-1827), un *rangakusha*<sup>31</sup> le cui parole sono state fedelmente trascritte<sup>32</sup> nell'opera *Ransetsu benwaku* da parte di un suo discepolo, sostenne che fossero proprio le tribolazioni della vita in mare ad aver fatto sì che in Giappone si diffondesse la diceria che gli olandesi avessero una vita media piuttosto breve.<sup>33</sup> Anche se il *Ransetsu benwaku* fu scritto oltre un secolo dopo rispetto alla creazione del paravento qui in questione, e anche se fu scritto a proposito degli olandesi piuttosto che degli berici, sembra lecito

---

<sup>31</sup> Ovvero uno "studioso di scienze olandesi" di periodo Edo. Si trattava di una parola che denotava individui in contatto con gli olandesi confinati nella piccola isola artificiale di Dejima, ai quali si affidavano per informarsi sull'evoluzione di questioni tecniche e scientifiche in Europa, o che si impegnavano a procurarsi e tradurre testi olandesi, o altre attività simili.

<sup>32</sup> Nell'introduzione alla sua traduzione dell'opera, lo studioso Goodman fa notare che questa è l'interpretazione con cui il testo viene canonicamente letto. GOODMAN, Grant K., *A Translation of Ōtsuki Gentaku's Ransetsu Benwaku*, Occasional Papers Center for Japanese studies no.3, University of Michigan press, 1952, p.71

<sup>33</sup> GOODMAN, Grant K., *A translation...* Pp.74-75

supporre che i marinai portoghesi dovessero causare le stesse impressioni di quelli olandesi in questo specifico frangente.

Data questa assenza e dato il progressivo processo di naturalizzazione simbolica degli europei nel passare del tempo, lo studioso Sakamoto Mitsuru, in netto contrasto alla visione che contrappone la “nave nera” europea con la “nave bianca cinese” in una dicotomia di barbarismo contro civiltà, suggerisce che le navi europee avrebbero quindi finito per diventare assimilabili nel simbolismo alla *takarabune*, la “nave del tesoro”, dalla stiva stracolma di oggetti magici e portentosi, portatrice di ricchezze, fortuna e buoni auspici che i *shichifukujin*, i “sette dei della fortuna” facevano navigare attraverso la sfera celeste. La popolarità delle raffigurazioni di queste *takarabune*, che normalmente apparivano su cartoline, stampe o incisioni e che cominciarono a diffondersi già in periodo Muromachi, sarebbe cresciuta durante il periodo Edo tra mercanti, artigiani e altri abitanti delle città, i quali, con le loro crescenti ricchezze, diventavano anche sempre più capaci di potersi permettere l’acquisto di preziosi paraventi. I *nanban byōbu* potrebbero essere quindi interpretati come rappresentazioni delle *takarabune* in formato largo, tuttavia lo stesso Sakamoto approccia questa ipotesi con cautela, notando che le prove testuali a suo favore sono al momento tenui.<sup>34</sup>

Volendo estendere l’analisi ad un livello più simbolico per associazione diretta, l’idea stessa di nave di così grandi dimensioni presenta molte delle stesse caratteristiche concettuali di un castello: un baluardo che esiste per salvaguardare l’essere umano e la sua prosperità, circondato tutt’intorno da una natura volubile e imprevedibile, oggi amica, domani distruttrice. Le assi del suo scafo sarebbero quindi come le assi di una palizzata e, proprio come in una fortezza, stendardi e bandiere l’annunciano all’osservatore come la roccaforte di un signore, il quale protegge i suoi abitanti con le armi di cui dispone.

---

<sup>34</sup> Purtroppo non sono stato in grado di verificare il testo originale dove Sakamoto avanza la sua ipotesi, e mi sono limitato quindi a riportare quanto è stato detto al suo riguardo da altri studiosi. LOH, Joseph, *When Worlds Collide—Art, Cartography, and Japanese Nanban World Map Screens*, Columbia University, 2013, pp.67-70

Tutto ciò diventa di speciale interesse se si considera che l'osservatore-mecenate dell'opera sarebbe stato un guerriero aristocratico: alla realtà fisica degli imponenti e magnifici castelli che i *sengoku daimyō* costruirono, la cui architettura monumentale includeva tanto una funzione di proiezione del proprio potere e della propria autorità quanto una funzione molto pragmatica di assicurare il controllo sul territorio circostante, si affianca il "castello" simbolico dell'arte che, ipotizzando un osservatore solitario, può influenzare il mondo solo diventando l'oggetto dell'introiezione<sup>35</sup> dell'osservatore stesso.

Il fatto che questa immagine si allinei con l'idea del guerriero come protettore della prosperità che sarebbe stata propria della narrativa del regime Tokugawa, idea che questi promossero ma che esisteva già in precedenza<sup>36</sup>, non sembra una coincidenza: se convincere della veridicità della propria narrativa coloro che sono soggetti del potere può assicurare la stabilità del proprio regime, il potente deve egli stesso accettarne le premesse per non compromettere la propria immagine di sé, l'alternativa essendo volgere lo sguardo verso uno specchio e vedere un brutto dalle mani insanguinate.<sup>37</sup> Questa alternativa sarebbe stata inaccettabile: persino in un contesto dove la violenza era glorificata, un guerriero aristocratico era qualcosa di più di un uomo violento; non essendo stata l'applicazione della sola violenza sufficiente a strutturare la stabilità sociale, egli non poteva permettere che fosse solo questa a definirlo.

La differenza tra "soldato" e "guerriero" è qui rilevante: un soldato è tale quando questi è chiamato alle armi, ma una volta deposte egli torna a essere un artigiano, un contadino, un pescatore, ecc. Al contrario, un guerriero al crepuscolo della propria vita

---

<sup>35</sup> Il termine qui utilizzato indica l'atto di incorporare idee e pensieri esterni a sé. L'ipotesi qui proposta è che il guerriero-aristocratico, non disponendo del capitale simbolico e culturale dell'aristocratico della corte, trovasse nell'arte una via per ottenerlo, con l'implicazione che quindi, approcciandosi ad un'opera d'arte, egli dovesse da essa stessa imparare come apprezzarla per coltivare la propria sensibilità.

<sup>36</sup> La questione è trattata in dettaglio nel secondo capitolo di BOTSMAN, Daniel V., *Punishment and Power in the Making of Modern Japan*, Princeton University press, 2005

<sup>37</sup> Se la violenza sul campo di battaglia è "giustificabile", la generale predilezione per soluzioni violente e brutali da parte della classe samuraica, anche per questioni di poco conto, ha lasciato molte tracce nella storia. La parola giapponese *kenka*, traducibile con "litigio" e che oggi può essere tranquillamente usata per descrivere un bisticcio tra marito e moglie relativo alla località dove passare le vacanze, se utilizzata per descrivere un evento tra samurai indicava specificatamente un conflitto violento che seguiva schemi piuttosto precisi. IKEGAMI, Eiko, *The Taming of the Samurai*, 1995, Harvard Press, pp.197-201

forse non è più neppure in grado di sollevare una spada, e forse non è più stato in grado di farlo da decenni, ma è ancora un guerriero. Essere un guerriero è sì qualcosa che ha a che fare con la pratica delle armi, ma in definitiva esso indica l'appartenenza ad una classe sociale. Se l'idea di una società nella quale l'immaginario per ciò che concerne i soldati non sia molto sviluppato è forse concepibile, qualsiasi società che invece ospiti dei guerrieri deve necessariamente averne uno molto ricco e complesso, sia per giustificare ai non-guerrieri il dominio di questi ultimi, sia perché questi, come tutti, desiderano sapere la ragione della propria esistenza.

Una nave, così come un castello, potevano essere rappresentazioni le cui qualità simboliche erano idonee ad essere proiezione dell'io ideale di un guerriero come protettore, non diversamente da come i saggi e virtuosi imperatori cinesi realizzati da Kanō Tan'yū per il palazzo che avrebbe ospitato lo *shōgun* lo fossero per l'idea dell'eccellente regnante.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Queste ultime molto più esplicite perché, anche se il beneficiario fosse lo *shōgun*, coloro i quali avrebbero dovuto fare l'associazione sarebbero dovuti essere gli altri perché lo *shōgun* potesse trarne beneficio.



Figura 8.2: dettaglio.

Sempre per ciò che concerne la figura del *nanbanjin*, è stato notato in precedenza come il gesuita João Rodrigues annoverò il colorito a volte rossastro dei capelli come una delle caratteristiche del proprio popolo che colpirono di più i giapponesi. Un dettaglio che risulta strano è la consistente rappresentazione in questo paravento di individui di discendenza africana o indiana dai capelli rossi, cosa che può certo apparire improbabile. Considerando l'estrema attenzione ai dettagli dei vestiti e come ciò suggerisca esperienza diretta da arte dell'artista con il soggetto della rappresentazione, questo necessita di una spiegazione.

In questo caso, ciò sembra essere coerente rispetto a quanto affermato in precedenza relativamente agli "altri" *nanbanjin*, ovvero quelli non europei, che sovente non vengono del tutto considerati all'interno del discorso contemporaneo sulla questione, ma non c'è ragione di credere che tale differenza di natura etnica fosse una discriminante qualitativa per ciò che concerneva l'artista. Dato il profondo divario

culturale esistente tra i giapponesi e gli stranieri che sempre più di frequente apparivano presso i loro porti, sarebbero stati gli elementi culturali immediatamente apparenti a rimarcare l'alterità dell'individuo, con gli elementi fisici in una posizione d'importanza subordinata. Se quindi l'avere i capelli rossi era percepito come un elemento caratteristico della categoria (di per sé culturale) *nanban*, è concepibile che nella realtà sociale dell'artista non vi fosse nulla di particolarmente strano nell'immaginare individui di discendenza africana con i capelli rossi, in quanto questi erano a loro volta *nanbanjin*.

### C. TŌSEN · NANBANSEN ZU BYŌBU



Figura 9. Coppia di paraventi di Kanō Takanobu. Paravento sinistro. Tardo XVI o inizio XVII secolo. Colore e foglia d'oro su carta. 361 x 155.6 cm. Museo nazionale del Kyūshū.

Se i paraventi di Kanō Naizen precedentemente discussi rappresentano esempi archetipici del genere, la coppia che verrà ora discussa è invece notevole per la sua eccezionalità. Realizzati da Kanō Takanobu (1571-1618) e dalla datazione purtroppo profondamente incerta, anche se comunque il periodo di attività dell'autore li identifica come esempi antichi del loro genere, essi sono oggi custoditi presso il museo nazionale del Kyūshū. La loro peculiarità è già intuibile dal modo in cui essi sono presentati al pubblico dal museo, cioè con il nome *tōsen · nanbansen zu byōbu*, “paravento delle giunche cinesi e della nave *nanban*”.

Si tratta quindi di un'opera la cui stessa esistenza sembra convalidare l'ipotesi di Izumi Mari relativa ai dipinti delle navi cinesi come precedenti che avrebbero formulato le basi concettuali sulle quali sarebbe stata realizzata la cultura visiva dei *nanban byōbu*.<sup>39</sup>

<sup>39</sup> Izumi Mari non avrebbe comunque potuto ancora fare riferimento a questa specifica coppia, dato che

Questa coppia di paraventi è infatti ibrida, con il paravento di sinistra rappresentate una città cinese, ed il paravento di destra invece lo sbarco di una “nave nera” europea presso un porto giapponese. È opportuno sottolineare nuovamente quanto profondamente atipica questa sorta di composizione sia nel contesto dei paraventi, essendo questi generalmente concepiti come coppie, normalmente la continuità narrativa esistente tra i due oggetti è piuttosto chiara e intuitiva, così com'è coerente la scelta tematica all'interno di uno specifico filone o genere.

Presi singolarmente, vi è comunque un generale pragmatismo nelle scelte, che riflettono il rispetto per l'ortodossia dell'artista. Le *shirofune*, le “navi bianche” del Celeste impero sono state dipinte nell'atto di attraccare presso un porto ricco di vivace attività, nella quale stanno venendo svolte attività commerciali. Alcuni dettagli che rendono indubbia l'identificazione della località come cinese sono legate sia allo stile degli abiti indossati dagli individui che popolano la scena, sia gli oggetti che stanno venendo scambiati, le cui decorazioni seguono la sensibilità estetica del continente, oltre, ovviamente, alle stesse giunche cinesi.

L'atto di scaricare le merci dalle navi nel porto, che accomunava i *nanban byōbu* precedentemente discussi, trova qui un parallelo, con beni tradizionali della Cina sostituiti ai sontuosi doni esotici portati dagli europei, ed in assenza di un ufficiale di bordo che possa coordinare le azioni, ad osservare con interesse le azioni dei marinai sono invece i passanti.

In effetti, nonostante il rispetto dei canoni dei *tōsen zu* a livello di rappresentazione delle imbarcazioni, a livello di composizione della scena questo paravento segue la stessa struttura di un *nanban byōbu*, incentrato sul dualismo tra nave e città in un contesto commerciale. Documenti risalenti al periodo Muromachi (1336-1573), nei quali gli scambi tra Cina e Giappone furono specialmente consistenti, fanno occasionalmente accenno a paraventi raffiguranti non solo le “navi bianche” della Cina,

---

l'articolo nel quale avanzò la sua tesi fu pubblicato nel 1988, mentre questi paraventi furono riscoperti solo nel 2005.



ma anche l'atto stesso del commercio, tuttavia nessuno di questi è giunto fino ai giorni nostri.<sup>40</sup> Ciò significa che anche se la loro esistenza sembra certa, gli specifici canoni di questo genere perduto nella storia sono ad oggi ancora ignoti.

È dunque un'opera in definitiva piuttosto enigmatica, perché la sua esistenza può aprire le porte a diverse ipotesi, senza tuttavia poter offrire una risposta ragionevolmente certa ad alcuna di esse. Sarebbe possibile infatti immaginare che questo sia un esempio dei misteriosi "paraventi del commercio con la Cina", il che identificherebbe questi ultimi ancora più dei *tōsen zu* come elemento che informava il linguaggio visivo dei *nanban byōbu*, ma in assenza di altre opere appartenenti allo stesso filone con cui poterlo comparare, non c'è un terreno solido sopra cui l'ipotesi si possa basare.

Tale ipotesi sarebbe resa ulteriormente improbabile dal fatto che perché essa possa risultare vera, allora necessariamente si è verificata una coincidenza incredibile, ovvero che di tutto un filone pittorico, l'unico esemplare ad essersi salvato sia stato proprio uno ibrido che comunque si suppone essere stato profondamente atipico. Inoltre, si tratterebbe di un esemplare realizzato specificatamente in un periodo che rende difficile fare affermazioni certe riguardo a chi abbia influenzato cosa. Strettamente parlando, non è impossibile che sia andata esattamente così, ma sembrerebbe più prudente immaginare che sia stato il presente paravento ad essere stato influenzato dai primi *nanban byōbu*, e che Kanō Takanobu abbia deciso di utilizzare il linguaggio estetico di questi ultimi per rappresentare una città della Cina; se non altro perché tale interpretazione adempirebbe il principio di parsimonia<sup>41</sup>, minimizzando gli elementi che *a priori* devono essere accettati per la formulazione dell'ipotesi.

---

<sup>40</sup> [https://tsumugu.yomiuri.co.jp/gallery/tousen\\_story.html](https://tsumugu.yomiuri.co.jp/gallery/tousen_story.html)

<sup>41</sup> Anche noto come "rasoio di Occam", si tratta di un principio metodologico che ha profondamente influenzato il pensiero scientifico, ed è di solito riassunto con la locuzione latina "*Pluralitas non est ponenda sine necessitate*", ovvero "non considerare la pluralità se non è necessario", il che è un invito a minimizzare il numero di variabili non strettamente necessarie che andrebbero invocate nella formulazione delle spiegazioni.

Ciò detto, il fatto che la seguente coppia di paraventi sia una delle più antiche pervenute sino ai giorni nostri significa che è probabile che questa ambiguità non verrà risolta nel futuro prossimo, e che l'affascinante possibilità che il seguente esemplare sia un'opera realizzata in transizione da un genere nella sua fase di tramonto verso un'altro che invece stava cominciando a prendere forma rimarrà aperta.



Figura 10: Coppia di paraventi di Kanō Takanobu. Paravento destro. Tardo XVI o inizio XVII secolo. Colore e foglia d'oro su carta. 361 x 155.6 cm. Museo nazionale del Kyūshū.

Passando invece al paravento destro, una differenza immediatamente percepibile rispetto allo stile di Naizen è la maggiore distanza del punto di vista, il che porta ad una rappresentazione più estesa sia della città che dei soggetti che si muovono nella scena, ma anche ad una maggiore dispersività, con centinaia di figure che competono per l'attenzione dell'osservatore. È il magistrale utilizzo degli spazi che protegge l'osservatore dal sentirsi disorientato riguardo a dove volgere lo sguardo, le nuvole dorate infatti guidano l'occhio verso il centro della scena, senza tuttavia essere costrittive, e lasciando intorno ad esse spazi per ulteriore esplorazione.

Anche in quest'opera la presenza della cristianità è resa esplicita, ancora una volta posizionando la chiesa, qui riconoscibile anche dalla croce che adorna la cima del tetto, nella parte in alto a destra della composizione. Tuttavia, in comparazione con le

opere di Naizen, la realtà della cristianità è qui meno preponderante, sia con la chiesa che occupa una parte minore degli spazi, sia con un numero ridotto di missionari tanto in senso assoluto all'interno dell'opera quanto in comparazione con Naizen, sia con una rappresentazione che non esiste a discapito della religiosità giapponese; è infatti presente un monaco buddhista. Anche se questo ultimo dettaglio è probabilmente dovuto al fatto che il numero di persone rappresentate sia qui molto alto, e quindi le potenzialità per la diversità sono a loro volte maggiori, in effetti ciò sembra mettere in luce per contrasto quanto la presenza cristiana sia centrale nello stile di Naizen.<sup>42</sup>



Figura 10.1: dettaglio. La nave europea.

Nonostante *kurofune byōbu*, “paraventi delle navi nere”, sia stato uno degli appellativi comuni per definire il genere, specialmente durante l'era Edo in seguito alla cacciata dei missionari, è notevole come in questo paravento la nave nera sia quasi un dettaglio secondario piuttosto che un elemento centrale e caratterizzante. In effetti essa è, assieme con la chiesa, separata dal centro dell'azione da un cordone di nuvole, posta

---

<sup>42</sup> Le posizioni simpatetiche di Naizen verso il cristianesimo furono probabilmente la causa di un tale focus, sembra probabile che esso sia quindi dovuto alla pura volontà dell'artista. KOBAYASHI, Chigusa, *naizen nanban byōbu no kyōkaisei*, Bunko daigaku kokusai gakubu kiyō, 1992, pp.1-4

小林、千草、内膳 南蛮屏風の宗教性、教大学国際学部紀要

quindi ai margini, entrambi gli elementi più caratterizzanti dell'altro europeo diventano quindi visibili solo ad uno sguardo più attento, con una separazione che invece cessa di essere rimarcata nel centro della città.

La nave è ancorata in porto, sono visibili sia i pontoni che membri del personale di bordo intento ad attraversarli mentre depositano le merci sui moli, ma questi ultimi sono occultati, tagliando fuori la nave nera dalla continuità narrativa, il suo ruolo appena accennato con discrezione. Lo sbarco delle merci è, nella rappresentazione, lasciato invece interamente alle piccole imbarcazioni ausiliarie che si stanno avvicinando, o che sono già giunte, alla terraferma, in maniera speculare ed identica alle *shirofune*, le "navi bianche" cinesi del paravento sinistro. Minimizzando il ruolo della "nave nera", il parallelismo relativo al metodo delle operazioni ne esce rafforzato, ancora una volta sembrerebbe difficile giungere a conclusioni che mettano queste due parti in un ruolo contrastivo, dato che esse appaiono invece complementari all'interno dell'arco narrativo.

Proseguendo dall'approdo verso la città, la vivacità della scena in generale riduce il peso che la processione del capitano finisce per detenere nel complesso. In contrasto con la solennità visibile in Naizen, il cui impiego di spazi vuoti assicura da un lato che la processione sia il focus della scena, ma dall'altro rende quest'ultima in qualche modo isolata dal resto, qui la processione procede in maniera meno compatta e ordinata, e i suoi esatti confini sono resi confusi dalla presenza di individui e bambini giapponesi che si mescolano ad essa per osservarla più da vicino.

I giapponesi, come in effetti è logico che sia, qui superano per numero gli europei. Quindi, anche se un gran numero di loro, il cui abbigliamento li rende identificabili come individui di alta statura sociale in alcuni casi e come comuni cittadini in altri, dimostrano profondo interesse e curiosità verso la processione, nel resto della città la popolazione è dedita ad occuparsi di attività che riguardano i *nanbanjin*. L'effetto risultante è che, grazie alla visuale più dall'alto di questa opera specifica, in grado di cogliere quindi un

maggior numero di dettagli, la figura del *nanbanjin* viene naturalizzata all'interno del contesto.

È anche possibile che, trattandosi di uno degli esemplari più vecchi a nostra disposizione, esso appartenesse ad un'era nella quale la struttura dei *nanban byōbu* non si fosse ancora cristallizzata in quella che in epoca Edo sarebbe stata vista come propria dei *kurofune byōbu*: in altre parole, la “nave nera” non sarebbe qui ancora uno degli elementi tematici veramente caratterizzanti, e quest'ultimo ruolo spetterebbe al porto ed allo sbarco dei *nanbanjin* in maniera quasi esclusiva. Se si considerasse questa interpretazione, ciò sembrerebbe anche essere un punto a favore dell'ipotesi che immaginava il linguaggio visivo qui impiegato essere stato parte dei paraventi del commercio con la Cina, i quali probabilmente ponevano maggiore enfasi sull'attività portuale piuttosto che sulle “navi bianche”, essendo queste ultime già soggetti esclusivi dei *tōsen zu*.

## CONCLUSIONI

C'è un esercizio, in qualche modo iconico, che molte delle persone che si sono impegnate ad imparare a disegnare da zero hanno affrontato. Questo esercizio fu popolarizzato dal manuale *Drawing on the right side of the brain* di Betty Edwards del 1979, e da allora esso è spesso apparso tanto nelle aule di accademie d'arte, quanto in altri manuali per gli autodidatti. L'esercizio è semplice: si tratta dell'atto di prendere una copia del famoso bozzetto del ritratto di Igor Stravinsky di Picasso, capovolgerlo, spesso anche nascondendo una parte del disegno, per poi copiarlo esattamente come lo si vede.

L'idea dietro l'esercizio è che questo bozzetto, una volta capovolto e parzialmente coperto, diventa di difficile interpretazione, quello che resta sono un insieme di linee apparentemente sconnesse tra loro. Lo studente viene quindi privato della possibilità di attribuire un nome o una funzione a ciò che vede, non può fare della linea un simbolo, quello che invece deve fare è lasciare cadere le questioni di significato, e riprodurre ciò che ha di fronte. La parte più importante di un'immagine sono le linee che la compongono: le linee senza l'immagine forse non hanno un significato, ma l'immagine senza le linee non può neppure esistere.

Perché i *nanban* nell'arte?

All'interno dell'introduzione, con questa domanda si è voluto cercare di distogliere l'attenzione dalle questioni strette di significato, le quali sono spesso centrali nell'interpretazione dell'arte, per spostare lo sguardo sui componenti individuali che hanno reso possibile questa esperienza artistica e culturale. Una immensa vastità di singole linee nella storia hanno infatti dovuto intersecarsi prima che esse potessero prendere la forma di un *nanban* in uno specifico medium, da un *sengoku daimyō* che desiderava trovare nell'arte la legittimità del proprio violento dominio, a un mercante

che voleva ammantare di nobiltà la propria professione così disprezzata dall'ordine del mondo confuciano, a perspicaci missionari che desideravano ampliare il proprio spazio di manovra presso la classe dominante del Giappone, tutto questo in un panorama dove gli stessi artisti seguivano a loro volta i propri incentivi, che potevano allinearsi o meno rispetto a quelli di tutti gli altri.

Anche se costrizioni relative alle informazioni storiche disponibili, nonché di tempo e risorse, limitano l'estensione dell'analisi alla mera superficie delle dinamiche, ciò è sufficiente per fare sì che tutte le linee prese in considerazione infine formino un'immagine. Ciò che quindi sembra apparire è un *nanbanjin* i cui canoni di rappresentazione risponderebbero a specifiche necessità storiche, il quale sarebbe stato concepito fin dall'inizio per poter venire strumentalizzato all'occorrenza.

Perché avvenne un ampliamento di orizzonti tematici in grado di ospitare i *nanbanjin*?

Se le ipotesi che qui sono state proposte sono corrette, in effetti l'ampliamento richiesto affinché il *nanbanjin* potesse avere il proprio posto all'interno del panorama artistico giapponese, pur concedendo che in questo caso si sta facendo riferimento ai paraventi nello specifico, fu relativamente piccolo. Ipotizzare, come è stato fatto in altri studi, che i *nanban byōbu* avessero ereditato gli elementi di cultura visiva pertinenti a generi antecedenti per esistere in opposizione tematica a questi ultimi, o asserire in maniera implicita che essi esistessero per soddisfare il desiderio da parte degli aristocratici di saperne di più sui *nanbanjin*, richiederebbe di dimostrare che questi ultimi fossero usati in questo modo. Tanto le lettere dei missionari quanto ciò che viene riportato nei diari degli aristocratici, infatti, indicano l'esistenza di un *modus operandi* specifico dell'arte da parte di coloro che ne avrebbero goduto, e la posizione da cui qui si è voluti partire e quindi una di cautela: immaginare che i *nanban byōbu* non fossero diversi, e che obbedissero alle stesse logiche del medium in generale.

Un ampliamento tematico fu dunque possibile perché i *nanbanjin*, come soggetti di un'opera, potevano offrire una continuità estetica con elementi precedentemente esistenti, senza quindi disturbare il valore simbolico che l'oggetto in sé implicava presso i circoli aristocratici del Giappone del *sengoku jidai*, quanto soddisfare, grazie al principio stesso della rappresentazione nell'arte, le necessità pratiche di coloro i quali dipendevano dal commercio con i *nanbanjin* per assicurare la propria prosperità.



INDICE DEI NOMI DI PERSONE, OPERE, LUOGHI, EVENTI E PERIODI  
GIAPPONESI

Anjirō	アンジロー
Asaka Tanpau	安積澹泊
Asakura Sadakage	朝倉貞景
Ashikaga	足利
Ashikaga Yoshimasa	足利義政
Ashikaga Yoshimitsu	足利 義満
Azuchi-Momoyama	安土桃
Bungo ( <i>Bungo no kuni</i> )	豊後 (豊後国)
Dejima	出島
Echizen ( <i>Echizen no kuni</i> )	越前 (越前国)
Edo jidai	江戸時代
Enryakuji	延暦寺
Hasegawa (scuola)	長谷川派
Honchō gahō taiden	本朝画法大伝
Honchō gashi	本朝画史
Kagoshima	鹿児島
Kanei	寛永
Kanpaku	関白
Kanō (scuola)	狩野派
Kanō Einō	狩野永納
Kanō Eitoku	狩野永徳
Kanō Hideyori	狩野秀頼
Kanō Masanobu	狩野正信
Kanō Naizen	狩野内膳
Kanō Takanobu	狩野孝信
Kanō Tan'yū	狩野探幽
Kanō Sanraku	狩野山楽

Kanō Sansetsu	狩野山雪
Kantō	関東
Kōbe	神戸
Kojiki	古事記
Kyōto	京都
Kyūshū	九州
Minamoto Yoritomo	源頼朝
Mizuno Morinobu	水野守信
Muromachi	室町
Nagasaki	長崎
Nanbokuchō	南北朝
Nanpo Bunshi	南浦文之
Nara	奈良
Nihonshoki	日本書紀
Nijō	二条
Oda Nobunaga	織田信長
Ogata Kōrin	尾形光琳
Ōnin	応仁
Ōsaka	大阪
Ōtomo Yoshishige	大友義鎮
Ōtsuki Gentaku	大槻玄沢
Owari ( <i>Owari no kuni</i> )	尾張 (尾張国)
Ransetsu benwaku	蘭説辨惑
Rinpa (scuola)	琳派
Ryūkyū	琉球
Sakai	堺
Sanetaka Kōki	実隆公紀
Sanjōnishi Sanetaka	三条西実隆
Sekigahara	関ヶ原

Sengoku jidai	戦国時代
Sesshū	雪舟
Shikoku	四国
Shimabara	島原
Shimazu Takahisa	島津貴久
Shintan	震旦
Shizuoka	静岡
Sōgi	宗祇
Taikōki	太閤記
Taira Kiyomori	平清盛
Tanegashima	種子島
Teikan zusetsu	帝鑑図説
Tenjiku	天竺
Tenmu	天武
Tenshō	天正
Teppōki	鉄砲紀
Tokugawa Iemitsu	徳川家光
Tokugawa Iyasu	徳川家康
Tosa ( <i>provincia</i> )	土佐
Tosa Mitsunobu	土佐光信
Toyotomi Hideyoshi	豊臣秀吉
Yamaga Sokō	山鹿素行
Yamaguchi	山口

## INDICE DEI SOSTANTIVI COMUNI E COMPOSTI GIAPPONESI

Bakufu	幕府
Bijutsu	美術
Buke shohatto	武家諸法度
Byōbu	屏風
Daimyō	大名
Fumie	踏み絵
Gekokujō	下剋上
Goninkuni renza no sei	五人組連座の制
Ikki	一揆
Jakyō	邪教
Jizamurai	地侍
Kakure kirishitan	隠れキリシタン
Karae	唐絵
Karafune zu	唐船図
Karamonoya	唐物屋
Katanagari	刀狩
Kenka	喧嘩
Kenshō sonin seidō	懸賞訴人制度
Kirishitan	キリシタン
Kirishitanban	キリシタン版
Kōmōga	紅毛画
Kuge	公家
Kurofune	黒船
Kyōgen	狂言
Machieshi	町絵師
Miyako	都
Naidaijin	内大臣
Nanban	南蛮

Nanbanjin	南蛮人
Nanbansen	南蛮船
Nanban bōeki	南蛮貿易
Nanban bōeki zu	南蛮貿易図
Nanban bunka	南蛮文化
Nanban jōriku zu	南蛮上陸図
Nanban torai zu	南蛮渡来図
Nō	能
Osukui	お救い
Rakuchū rakugai zu	洛中洛外図
Ranga	欄画
Rangaku	蘭学
Rangakusha	蘭学者
Renga	連歌
Samurai	侍
Sakoku	鎖国
Sengoku daimyō	戦国大名
Shichifukujin	七福神
Shirofune	白船
Shōen zu	莊園図
Shōgun	将軍
Shoki yōfūga	初期洋風画
Shugo daimyō	守護大名
Shukyō	宗教
Takarabune	宝船
Tenjikujin	天竺人
Tennō	天皇
Ukiyoe	浮世絵
Waka	和歌

Yamatoe

大和絵

Yōfūga

洋風が

Zen

禅

## BIBLIOGRAFIA

### Testi in lingue europee

BINMORE Ken, *Game Theory A Very Short Introduction*, Oxford University press, 2007

BOXER Charles R., *The Christian Century in Japan, 1549-1650*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Cambridge UP, 1951

BOTSMAN Daniel V., *Punishment and Power in the Making of Modern Japan*, Princeton University press, 2005

BOURDIEU Pierre, Viale, Guido (traduzione a cura di), *La distinzione Critica sociale del gusto*, Il Mulino, 1979

CAROLI Rosa e GATTI Francesco, *Storia del Giappone*, Edizioni Laterza, 2004 (anno di prima stampa)

GERHART Karen M, *The Eyes of Power Art and Early Tokugawa Authority*, University of Hawaii press, 1999

GOODMAN Grant K., *A Translation of Ōtsuki Gentaku's Ransetsu Benwaku*, Occasional Papers Center for Japanese studies no.3, University of Michigan press, 1952

GOTŌ Tomoko, *Emergent Consciousness about the Self*, University of British Columbia, 2000

GUALTERI Guido, *Relationi della venuta de gli ambasciatori giapponesi*, originariamente stampato a Venezia appresso i Gioliti, 1586

HIYOKI Naoko Francis, *Visual Bilingualism and Mission Art: a Reconsideration of "Early Western-Style Painting" in Japan*, Japan review 23, Sophia University, 2011

HUDSON Mark, *Ruins of Identity: Ethnogenesis in the Japanese Islands*, University of Hawaii press, 1999

HORTON H. Mack, *Portrait of a Medieval Japanese Marriage: The Domestic Life of Sanjōnishi Sanetaka and His Wife*, Japanese Language and Literature, Vol. 37, No. 2, Special Issue: In Memory of Marian Ury, 2003

ISHIZAKI Takahiko, *A Historical Study of Tenjiku Recognition in Japan*, Tokyo University of Foreign Studies, 2019

KEGAMI Eiko, *The Taming of the Samurai*, Harvard Press, 1995

IKUO Higashibaba, *Christianity in Early Modern Japan*, Brill's Japanese Studies Library vol. 16, 2001

JOSEPHSON Jason A., *The Invention of Religion in Japan*, The University of Chicago press, 2012

LEUPP Gary P., *Images of Black People in Late Mediaeval and Early Modern Japan 1543–1900*, articolo online, 2007

LILLEHOJ Elizabeth, *Art and Palace Politics in Early Modern Japan, 1580s-1680s*, University of Hawaii press, 1999

LINDIN Olof G., *Tanegashima – the Arrival of Europe in Japan*, Nias Press, 2002

LIPPIT Yukio, *Japan's Southern Barbarians*, da *Encompassing the Globe: Portugal and the World in the 16th and 17th Centuries*, Vol. 3 Essays, Washington D.C. Arthur M. Sackler Gallery, 2008

LOH Joseph, *When Worlds Collide—Art, Cartography, and Japanese Nanban World Map Screens*, Columbia University, 2013

MALVANO Maria Vittoria (traduzione in italiano moderno a cura di), *Marco Polo Il Milione*, Einaudi, 1977

MCKELWAY Matthew, *Capitalscapes Folding Screens and Political Imagination in Late Medieval Kyoto*, University of Hawaii press, 2006



- MILANI Roberto, *Arte nanban. L'influenza europea nelle opere giapponesi del secolo cristiano (1543-1639)*, Ca' Foscari, 2004
- MORTON Scott e OLENIK Kenneth, *Japan its History and Culture*, McGraw-Hill, 2004
- NAGATANI, Keizō e EDGINTON, David W. (edited by), *Japan and the West: The Perception Gap*, Ashgate Publishing, 1998
- PHILLIPS Quintman E., *Honchō gashi and the Kano Myth*, estratto da *Archives of Asian Art*, Vol.47, Duke University Press, 1994
- PINTO et al, *les instructions*, da *Monumenta Nipponica*, vol.6, Sophia University, 1943
- DI RUSSO Marisa, *Il Teppōki: il manoscritto e l'autore*, in *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli*, vol. 37, 1975
- SAPIRO Gisele, *Dictionnaire international Bourdieu*, CNRS Edition, 2020
- SATŌ Dōshin, *Modern Japanese Art and the Meiji State: The Politics of Beauty*, Getty Publications, 2011
- TAKEUCHI Melinda, *The Artist as Professional in Japan*, Stanford University press, 2004
- VLAM Grace A. H., *Western-style Secular Painting in Momoyama Japan*, University of Michigan, 1976
- VLAM Grace A. H., *Kings and Heroes: Western-style Painting in Momoyama Japan*, *Artibus Asiae*, Vol. 39, No. 3/4, 1977
- YOSHIKI Shimizu, *Japan: The Shaping of Daimyo Culture, 1185-1868*, National Gallery of Art, Washington DC, 1988
- ZAMPOL D'ORTIA Linda et al, *A Failing Mission? Salvation in the Jesuit Mission in Japan Under Francisco Cabral*, Edizioni Ca' Foscari, 2024

## Tesi, articoli e pubblicazioni accademiche in Giapponese

*Nihonshoki*

日本書紀

Okata bijutsukan, guida all'esibizione speciale *Korezo ōgon no kuni* ・ *nihon kinbyōbu ten*, 2019

特別展のご案内、これぞ黄金の国・日本 金屏風展 - 狩野派・長谷川派・琳派など

BANZAI Tomohide, *Sakoku zengo ni okeru nihonjin no seiyujinkan, kokujinkan no shinri – rekishitekisei (Psycho-Historical Background of Japanese Perspective on both Westerners and Blacks in the Era around National Isolation)*, Journal of Saitama University, 2002, p.75

坂西友秀、鎖国前後における日本人の西洋人観・黒人観の心理一歴史的背

KASAI Masaaki (traduzione in giapponese moderno a cura di), *Honchō gashi*, Kadogawa shōten, 1985

本朝画史

KOBAYASHI Chigusa, *naizen nanban byōbu no kyōkaisei*, Bunko daigaku kokusai gakubu kiyō, 1992, pp.2-3

小林千草、内膳 南蛮屏風の宗教性、教大学国際学部紀要

KURODA Hideo, *kyōkai no chūsei*, Tōkyō daigaku shuppansha, 1986

黒田日出男、境界の中世、東京大学出版社

NARUSAWA Katsushi, *Kanō Naizen kō*, Kōbe shiritsu hakubutsukan kenkyūkiyō, 1985

成澤勝嗣、狩野内膳考、神戸市立博物館研究紀要

NARUSAWA Katsushi, *Nanban byōbu no hensen*, Waseda Rilas Journal n.8, 2020

成澤勝嗣、南蛮屏風の変遷

NORO Ayako, *jyūseki zengo no byōbu uta, ocha no mizu jyoshi daigaku shuppansha*, 2009, p.1

野呂綾子、10世紀前後の屏風歌、お茶の水女子大学出版社

OKAMOTO Yoshitomo, *Nanban Bijutsu*, Heibonsha, 1965

岡本良知、南蛮美術

OKUDAIRA Shunroku, *Rakuchū rakugai zu to Nanban byōbu*, 1991, Shōgakukan, 1991

奥平俊六、洛中洛外図と南蛮屏風

TAKIZAWA Osami, *Nagasaki kaikō to kirishitan bunka no kaika (Il porto franco di Nagasaki e la fioritura della cultura kirishitan)*, repository of Kyoto University of Advanced Science, 2018

滝澤修身、長崎開港とキリシタン文化の開花

TANNO Kaoru, *nanban fukushoku no kenkyū – seiyō ifuku no nihon ifuku bunka ni ataeta eikyō*, Seigaku zasshi vol. 29 n.1, 1978

丹野、郁、南蛮服飾の研究－西洋衣服の日本衣服文化に与えた影響、家政学雑誌 vol.29 n.1

YAMANE Yukio, *Chūgoku no rekishi 7: Meiteikoku to Nihon*, Kōdansha, 1977

山根幸夫、中国の歴史7：明帝国と日本

#### **SITOGRAFIA:**

<https://www.aisf.or.jp/~jaanus/>

(28 Settembre 2024)

<https://bunka.nii.ac.jp>

(28 Settembre 2024)

<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09555809508721524>

(28 Settembre 2024)

## FONTI DELLE IMMAGINI

- Figura 1 Dalla guida redatta dal museo Okata per l'esibizione sui paraventi *korezo ōgon no kuni* · *nihon kinbyōbu ten*, 2019, p.2  
これぞ黄金の国 · 日本 金屏風展 - 狩野派 · 長谷川派 · 琳派など
- Figura 2 <https://bunka.nii.ac.jp/heritages/detail/445793>
- Figura 3 HIYOKI, Naoko Francis, *Visual Bilingualism and Mission Art: a Reconsideration of "Early Western-Style painting" in Japan*, Japan review 23, Sophia University, 2011, p.24
- Figura 4 MILANI, Roberto, *Arte nanban. L'influenza europea nelle opere giapponesi del secolo cristiano (1543-1639)*, Ca' Foscari, 2004, p.49
- Figura 5 <https://bunka.nii.ac.jp/heritages/detail/399808>
- Figura 6 <https://bunka.nii.ac.jp/heritages/detail/399808>
- Figura 7 <https://artsandculture.google.com/asset/namban-folding-screens/PwG2eWXjZlzdMw>
- Figura 8 <https://artsandculture.google.com/asset/namban-folding-screens/IQF5r2DpaLK1fg>
- Figura 9 <https://bunka.nii.ac.jp/heritages/detail/538661>
- Figura 10 <https://bunka.nii.ac.jp/heritages/detail/538661>

Nota: La fonte per le figure numerate X.Y è la stessa della figura X. Per esempio, la fonte per la figura 5.2 è la stessa della figura 5.