



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in
Economia e Gestione delle Arti e delle attività culturali

Tesi di Laurea

**Ah, i lampi! Ieri ad Oriente, oggi a Occidente.
La musealizzazione dell'arte giapponese e i musei d'arte
orientale: analisi storica di un processo e dei suoi risultati in
Italia.**

Relatore

Ch. Prof. Angelo Maria Monaco

Correlatore

Ch. Prof. Matteo Bertelè

Laureanda

Elisa Fidaò

Matricola 868586

Anno Accademico

2022/2023

Sommario

Introduzione	5
Capitolo 1. Esotismo, Orientalismo e Giapponismo	8
1.1 L'orientalismo come forma di dominio	8
1.2 Sul concetto di "esotismo"	11
1.3 La nascita del giapponismo in Europa	21
1.3.1 Il giapponismo in Italia	27
Capitolo 2. Le prime esposizioni d'arte giapponese in Europa	30
2.1 Grande Esposizione di Londra, 1862	31
2.1.1 Lo stand giapponese	31
2.2 Esposizione Universale di Parigi, 1867	34
2.2.1 Le mostre nipponiche all'interno dell'edificio principale	35
2.2.2 Il Giappone nel parco dello Champ de Mars	37
2.3 Esposizione Universale di Vienna, 1873	39
2.3.1 Il padiglione giapponese nel Palazzo dell'Industria	40
2.3.2 Il giardino giapponese	42
2.4 Esposizione Universale di Parigi, 1878	43
2.4.1 La mostra nipponica al Palais d'Industrie	44
2.4.2 La retrospettiva del Trocadéro	47
2.4.3 Il Giappone nel parco del Trocadéro	49
2.5 Biennale di Venezia, 1897	50
2.5.1 La sezione giapponese	52
Capitolo 3. La nascita dei musei orientali	55
3.1 British Museum	55
3.2 Victoria and Albert Museum	57
3.3 Museo Cernuschi	58
3.4 Museo Guimet	60
3.5 Museo di Arte Orientale di Colonia	62

Capitolo 4. Evoluzione dei principali musei orientali in Italia	65
4.1 Museo d'Arte Orientale E. Chiossone	65
4.2 Museo Nazionale d'Arte Orientale G. Tucci	69
4.3 Civico Museo d'Arte Orientale	71
4.4 Museo d'Arte Orientale di Torino	74
4.5 Museo delle Culture	76
Capitolo 5. Il caso del Museo d'Arte Orientale di Venezia	79
5.1 La nascita	79
5.2 La collezione	81
5.2.1 Storia	81
5.2.2 Composizione	83
5.3 L'allestimento	85
5.3.1 Ca' Vendramin Calergi	85
5.3.2 Il Museo d'Arte Orientale secondo Nino Barbantini	86
5.3.3 Il Museo d'Arte Orientale oggi	89
5.4 Il MAOV nel contesto veneziano	92
Conclusione	95
Bibliografia	99
Sitografia	107
Indice delle immagini	108

Introduzione

Se si pensa all'arte giapponese, la prima cosa che verrà in mente saranno sicuramente le stampe *ukiyo-e*, le quali sono tuttora ampiamente apprezzate e spesso al centro di mostre e studi. Nella realtà queste rappresentano solo un piccolo esempio della grande e variegata produzione artistica nipponica, che possiamo trovare esposta in diverse zone della nazione all'interno di musei dedicati, insieme ad altri manufatti provenienti dalle culture asiatiche. È proprio su queste istituzioni e su tutto il processo storico che ne ha portato alla loro fondazione che si focalizza la tesi che si propone.

La scelta di un tema inerente all'Asia orientale è scaturita innanzitutto dalla volontà di creare continuità tra il mio percorso di studi triennale, incentrato sulla lingua e le arti del Giappone, e i miei studi attuali; inoltre, il tirocinio svolto nei primi mesi del 2023 presso il Museo d'Arte Orientale di Venezia, ha suscitato un grande interesse circa la nascita e lo sviluppo di tali istituzioni, le quali sembrano rimanere poco note al pubblico italiano. Infine, vista la costante centralità in ambito museale di discussioni riguardanti la proprietà di manufatti stranieri e la presentazione delle culture extraeuropee, un'indagine sulla formazione delle collezioni nipponiche in Italia e nel vecchio continente e sui metodi espositivi cui queste vengono assoggettate risulta essere particolarmente importante.

L'obiettivo alla base di questo scritto è quindi quello di descrivere e delineare le principali fasi del processo che ha portato alla nascita dei cosiddetti musei d'arte orientale, e di fornire un'analisi dei principali esempi presenti su territorio italiano, tenendo conto di come le diverse scelte espositive abbiano influito sulla percezione europea della produzione artistica nipponica.

Nonostante l'elemento centrale siano quindi i musei d'arte orientale, questo elaborato si focalizza quasi totalmente sulla componente giapponese delle collezioni ivi contenute e sulla sua storia espositiva, sia perché più pertinente ai miei studi, sia perché trattare dell'evoluzione dei metodi espositivi dell'arte di ogni paese asiatico avrebbe reso questa ricerca fin troppo ampia. Per lo stesso motivo ho voluto focalizzarmi principalmente sulle istituzioni italiane, le cui raccolte risultano essere non meno interessanti di quelle presenti nelle controparti europee.

I testi relativi alla formazione delle collezioni pubbliche d'arte giapponese e alla loro diffusione in Europa sono relativamente pochi e datati, ma tuttora ancora imprescindibili; i due volumi che compongono *Japanese Collections in European Museums* di J. Kreiner e la tesi di dottorato di P. A. Floyd *Japonisme' in Context* sono stati fondamentali in una prima elaborazione di questo percorso, poi aggiornato, ampliato e corretto per mezzo di altre fonti.

Ben più trattato è invece il fenomeno giapponista di fine Ottocento, per mezzo di numerosi volumi e articoli particolarmente esaurienti come *Japonisme: East-West Renaissance in the Late 19th Century* di Y. Chiba.

Lo stesso discorso vale per gli studi relativi alle diverse mode esotiche che l'hanno preceduto (*L'orientalismo e le arti*, E. Gaillard, M. Walter), i quali sono stati qui raccolti e sintetizzati criticamente.

Riguardo le istituzioni museali la situazione risulta più variegata: sono infatti numerosi e vari i testi relativi ai musei più importanti e antichi (come *Edoardo Chiossone: un collezionista erudito nel Giappone Meiji* curato da D. Failla o i diversi studi sul Museo d'Arte Orientale di Venezia svolti da F. Spadavecchia), mentre quelli riguardanti le istituzioni più recenti risultano essere scarsi e talvolta superficiali. In questo caso l'elaborato si pone come sede di un discorso comprensivo e aggiornato sull'argomento.

Il metodo qui utilizzato si basa su un'analisi critica di diverse fonti storiche come documenti ufficiali, articoli di giornale, guide museali, cataloghi e opere letterarie, e su un confronto tra le stesse. A questa si è aggiunta un'indagine comparativa tra studi accademici e pubblicazioni scientifiche più recenti, completate da nuovi dati acquisiti presso le istituzioni interessate.

L'elaborato si sviluppa in cinque capitoli, i primi tre dedicati ai processi storici che hanno portato all'esposizione della produzione nipponica e alla nascita di istituzioni interamente dedicate all'arte orientale, mentre gli ultimi due focalizzati sui principali esempi italiani.

Nel primo capitolo viene fatta una breve panoramica di come si è evoluto il rapporto tra Europa e Oriente, analizzando le principali mode e scambi artistico-culturali avvenuti tra i diversi paesi, a partire dal medioevo e fino al XIX secolo, quando l'arte giapponese giunse nel vecchio continente lasciando un enorme impatto nella cultura collezionistica e nella produzione artistica del tempo.

A introdurre questa presentazione del contesto storico si trova anche una breve riflessione sul concetto di orientalismo, ovvero sul carattere di superiorità che l'Occidente ha sempre avuto nei propri rapporti con l'Est, e come questo possa aver influenzato le istituzioni museali e l'esposizione dei beni stranieri.

Il secondo capitolo è incentrato sulle prime mostre temporanee che hanno incluso l'arte giapponese, ossia le quattro Esposizioni Universali organizzate tra gli anni Sessanta e Settanta dell'Ottocento e la seconda Esposizione internazionale d'Arte di Venezia, le cui diverse scelte espositive sono andate a plasmare la percezione occidentale della produzione nipponica.

Con il terzo capitolo si giunge alla nascita dei cosiddetti musei d'arte orientale, tramite la presentazione dei primi e tuttora maggiori esempi a livello europeo: le collezioni anglosassoni del British e del Victoria and Albert Museum, il Museo Cernuschi e il Museo Guimet di Parigi e il Museo di Arte Orientale di Colonia.

Nel quarto capitolo si torna in Italia, attraverso un'analisi in parte schematica delle cinque principali istituzioni di questo genere presenti sul nostro territorio, ovvero il Museo Chiossone di Genova, il Museo Nazionale d'Arte Orientale G. Tucci di Roma, il Civico Museo d'Arte Orientale di Trieste, il Museo d'Arte Orientale di Torino e il Museo delle Culture di Milano.

Il quinto e conclusivo capitolo è interamente dedicato alla storia e alla collezione del Museo d'Arte Orientale di Venezia, il quale rimane fin dalla sua fondazione una delle istituzioni cardine a livello nazionale per lo studio e la conoscenza dell'arte giapponese.

Capitolo 1. Esotismo, Orientalismo e Giapponismo

1.1 L'orientalismo come forma di dominio

Nel corso del Novecento, lo sguardo di molti antropologi ha iniziato a volgersi verso i metodi e le basi della propria disciplina, in un'analisi critica dell'approccio occidentale verso l'esotico.

Le prime indagini si sono impegnate a ricercare i motivi dietro il fascino che le terre sconosciute hanno avuto e continuano ad avere su di noi. La risposta di alcuni come Francis Affergan¹ si focalizza sul fatto che l'altro, l'ignoto, il diverso è necessario al sé per acquisire un senso di identità. Questa, infatti, si fonda sulle differenze e le diversità che ci distinguono, perciò, scoprire l'Oriente è stato un modo di conoscere sé stessi e comprendere cosa definisce l'Occidente. Lo studio e la raccolta di dati e informazioni sulle terre straniere sono scaturite anche dalla necessità umana di catalogare e sistemare tutto il conosciuto e il conoscibile, in parti concettualmente pratiche e ordinabili.

Il problema secondo molti studiosi non risiedeva però nelle motivazioni che hanno spinto per secoli gli esploratori e gli scienziati europei a salpare verso i paesi asiatici, piuttosto nel modo in cui l'Europa dal Medioevo in poi si è approcciata alla scoperta. Lo sguardo su cui si è basata la definizione dei paesi e delle culture orientali è infatti quasi sempre appartenuto a personaggi europei, i cui racconti erano spesso romanzati e idealizzati, basati su informazioni approssimative e che raramente coincidevano con la realtà oggettiva; quindi, l'idea di Oriente che è andata diffondendosi risulta essere qualcosa di fittizio, artificiale e stereotipato, una delle nostre tante invenzioni, veicolate alle masse tramite la letteratura e le arti. Per secoli, è stato centrale negli studi e resoconti riguardanti le culture e società extra-europee il punto di vista del letterato occidentale e il modo in cui esso esperisce l'Oriente, non l'Oriente stesso, la cui comprensione è rimasta spesso minima e superficiale. Ad esempio, per secoli la Cina conosciuta in Europa e data per vera è stata quella narrata da Marco Polo, con le sue ricche corti e personaggi mistici, mentre i paesi islamici sono tuttora associati a tendenze violente e dispotiche, dopo i numerosi racconti e scritti contenenti queste tipologie di collegamenti (come nel caso delle *Lettere persiane* di Montesquieu² o de *Il mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer³). Solo in tempi relativamente recenti si è dato abbastanza spazio all'Oriente per definirsi da solo e auto-rappresentarsi, anche se è difficile e laborioso cambiare lo sguardo europeo ormai radicato, soprattutto se non si ha la possibilità di esperire in prima

¹ Francis Affergan (1945-) è un antropologo e poeta francese, specialista delle culture creole.

² *Lettere persiane* è un romanzo epistolare dal carattere satirico scritto nel 1721 dal filosofo e politico francese Montesquieu (1689-1755); scritto dal punto di vista di due giovani viaggiatori persiani, presenta una critica ai dispotismi orientali e ai precetti islamici, che limitano l'indipendenza e la libertà dei cittadini.

³ Nella sua opera fondante *Il mondo come volontà e rappresentazione*, il famoso filosofo tedesco Schopenhauer (1788-1860) attribuisce al Corano la colpa delle tendenze violente e belligeranti che definiscono le popolazioni orientali.

persona queste culture e si continua a basare le proprie conoscenze sulle rappresentazioni ampiamente diffuse e a lungo sostenute dalle istituzioni.

Le teorie più pessimiste ma anche di maggiore impatto sono quelle di Edward Said, professore e accademico statunitense di origini palestinesi che viene considerato tra i padri fondatori degli studi postcoloniali grazie al suo controverso saggio *Orientalism*, pubblicato nel 1978.

Lui afferma che, a partire dal colonialismo del XVI secolo e fino all'imperialismo del XIX e XX secolo, le discipline di studi orientalistici europei si sono distinte per un atteggiamento di superiorità, diventando un modo per esercitare la propria influenza e il proprio predominio sull'Oriente. L'orientalismo non è quindi una semplice fantasia o un insieme di mistificazioni, ma un corpus teorico e pratico, un sistema di conoscenza dell'Oriente attraverso cui questo è entrato nella consapevolezza e nella cultura europei⁴.

Secondo Said la nascita di un'identità comune condivisa dai diversi stati europei è emersa probabilmente nel corso del Medioevo a causa di numerosi fattori, tra cui lo scisma d'oriente del 1054 e l'inizio dell'espansione coloniale verso le Americhe. Questa, unita a una volontà di controllo, ha portato a una condizione di egemonia culturale del vecchio continente, ovvero di dominio di una società culturalmente eterogenea da parte di una classe dominante per mezzo della manipolazione della cultura della società dominata, così da rendere la visione del mondo della classe dominante una norma accettata e interiorizzata, secondo la definizione fatta da Gramsci nei suoi Quaderni (scritti durante il periodo passato in carcere negli anni Trenta)⁵. Tale condizione ha generato un senso di superiorità da parte dell'Occidente sulle culture considerate a esso estranee.

Infatti, per quanto molti studiosi e letterati abbiano affermato e riconosciuto l'importanza storica e il valore delle civiltà orientali, queste venivano comunque percepite perlopiù come deboli, decadute e irrazionali, soprattutto in ambito politico, ma anche culturale e religioso. Questa percepita inferiorità giustificava negli occhi degli europei la necessità di correzioni e miglorie, di indagare, studiare, giudicare e infine dominare l'Oriente. Le nozioni apprese su questi paesi venivano trasformate e adattate da e per gli occidentali, fino a portare alla schematizzazione essenziale di un intero continente. L'immagine dell'Oriente che ne risulta è quasi immobile e fuori dal tempo, perfetta da studiare, rappresentare ed esporre, e in perfetta opposizione con la progressiva Europa in continua evoluzione.

Per spiegare l'ampio raggio di influenza e controllo che l'orientalismo ha avuto nel corso dei secoli, Said si appella al concetto foucaultiano di discorso⁶, in base a cui questa rappresentazione egemonica e stereotipica realizzata da esperti orientalisti è stata trasformata in una conoscenza scientifica dell'intero

⁴ E. W. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Milano, Feltrinelli, 2001, p.16.

⁵ F. Frosini, G. Liguori, *Le parole di Gramsci: per un lessico dei quaderni del carcere*, Roma, Carocci, 2004, pp. 74-92 e 131-148.

⁶ Il filosofo e sociologo Michel Foucault (1926-1984) introduce il concetto di discorso nei suoi scritti *Le parole e le cose* (1966) e *L'archeologia del sapere* (1969), continuando ad approfondirlo nel corso degli anni; definisce il discorso come un sistema di conoscenza costituito da epistemi, variabile nel tempo, creato da un gruppo dominante e presentato alle masse come "verità", così da esercitare il proprio potere imponendo specifiche conoscenze, comportamenti e valori. Per approfondire, M. Foucault, *L'ordine del discorso e altri interventi*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2004.

Oriente e imposta alle masse come unica realtà o “discorso”, sedimentandosi nelle loro menti e nei loro scritti⁷.

È da questo stesso percepito senso di superiorità che è dipeso anche, in modo quasi contraddittorio, il forte fascino e ammirazione provato verso la purezza e l'ingenuità apparente delle culture extra-europee⁸, il quale ha costituito la base di molte delle mode trattate in seguito (una purezza legata all'arretratezza e primitività culturale, cui gli europei guardavano quasi con nostalgia ritenendosi ormai un popolo troppo progredito).

Anche se finora si è trattato dell'orientalismo come un fenomeno unitario e singolare, ne esistono in realtà molteplici, essendo l'Occidente stesso composto da una pluralità di soggetti ben diversi fra loro e i quali hanno avuto nel corso dei secoli numerosi e distinti approcci con i paesi dell'Est. Non solo il metodo orientalista varia tra Francia, Inghilterra e Germania, ma anche in base alla cultura esotica con cui si sta entrando in contatto e in base al periodo storico⁹.

In ogni caso, per quanto ampi ed eterogenei, gli studi condotti dagli accademici rimasero almeno fino al tardo XIX secolo incentrati sul periodo classico delle culture esotiche, con poco riguardo e interesse per i loro sviluppi più moderni, i quali vennero privati della loro indipendenza e visti per lo più come una reazione all'interazione con l'Europa. Basti infatti pensare a come gli amanti delle giapponeserie e dell'arte nipponica di fine Ottocento disdegnassero completamente gli artisti giapponesi che sperimentavano con la pittura a olio, in quanto per loro la tecnica occidentale non poteva essere assorbita correttamente dai pittori giapponesi e andava anzi a rovinare completamente l'esotica estetica del Sol Levante.

Il saggio di Said si pone quindi come obiettivo quello di indagare come le rappresentazioni create dal potere dominante siano diventate vere e accettate, nonostante fossero stereotipiche e caricaturali in natura¹⁰ e a metà fra realtà e immaginazione.

In luce di queste teorie, il museo diventa quindi uno degli strumenti necessari per l'organizzazione delle testimonianze e delle conoscenze raccolte, per conservare e continuare a tramandare l'Oriente così come lo ha creato l'Occidente, ovvero immutabilmente diverso, perseguendo una politica di colonizzazione e controllo intellettuale.

Per quanto le istituzioni museali si presentino come luoghi di conservazione e condivisione dal rigore scientifico, queste non sono mai del tutto indipendenti dalle ideologie dominanti nelle proprie rappresentazioni. Molti musei enciclopedici fondati tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, come il Musée du Louvre e il Metropolitan Museum of Arts, riflettono infatti nell'organizzazione interna

⁷ S. Burney, *Orientalism: The Making of the Other*, «Counterpoints», 417, 2012, pp. 23-39: 27.

⁸ Evett, *The Critical Reception of Japanese Art in Europe in the Late Nineteenth Century* cit., p. 14.

⁹ L. Lowe, *Critical Terrains: French and British Orientalisms*, Ithaca, Londra, Cornell University Press, 1992, p. 5.

¹⁰ S. Burney, “Re-doing the Narratives of Empire”: *Representation and Re-representation*, «Counterpoints», 417, 2012, pp. 61-103: 98.

un'impostazione orientalista e dicotomica, con una opposizione netta tra le culture considerate orientali e quelle invece occidentali.

Inoltre, la categorizzazione degli oggetti stessi influisce enormemente sulla percezione della loro cultura di appartenenza. Esporre dei prodotti asiatici come oggetti d'interesse etnologico suggerisce infatti che la civiltà cui questi appartengono sia ignota e primitiva, mentre presentarli come oggetti d'arte pone le culture asiatiche al pari di greci, romani e altre grandi civiltà occidentali del passato¹¹.

L'arte estremorientale, essendo diversa da ciò cui l'Occidente era abituato, è sempre risultata difficile da categorizzare e inserire in una delle categorie preesistenti. Ciò ha infatti portato alla sua esposizione in una molteplicità di contesti diversi, i quali verranno mappati e analizzati nei capitoli a seguire.

1.2 Sul concetto di "esotismo"

Da sempre le diverse popolazioni che hanno abitato il nostro continente si sono spinte oltre i propri confini, con il fine di conoscere e instaurare rapporti con barbari e nativi di terre lontane. L'oriente è senza dubbio una meta prediletta.

Già nel Medioevo, infatti, possiamo trovare motivi e personaggi orientali nella letteratura e nelle arti decorative (in particolare nella scuola senese e veneziana), anche se queste presenze erano mitigate dalla tendenza di vedere gli orientali come nemici del Cristianesimo¹². Molto importanti nel plasmare le prime immagini dell'Asia sono l'esperienza e gli scritti di Marco Polo, che con *Il Milione* riesce a creare una delle prime opere enciclopediche sul continente, arricchendo i racconti con elementi fiabeschi¹³.



Figura 1, Gentile Bellini e Giovanni Bellini, *Predica di San Marco in una piazza di Alessandria d'Egitto*, 1504-1507, Pinacoteca di Brera, olio su tela

¹¹ S. Conn, *Where is the East? Asian Objects in American Museums, from Nathan Dunn to Charles Freer*, «Winterthur Portfolio», 35/2/3, 2000, pp. 157-173: 158.

¹² M. Praz, *Esotismo*, in *Enciclopedia Italiana*, Roma, Treccani, 1932, p. 341.

¹³ E. Gaillard, M. Walter, *L'orientalismo e le arti*, Milano, Electra, 2010, p. 11.

Anche in periodo rinascimentale si trovano molti elementi e costumi esotici in pittura, soprattutto nelle scene bibliche come l'*Adorazione dei Magi* e nei paesaggi idilliaci. In questi anni è Venezia il centro degli scambi commerciali e culturali con l'Oriente conosciuto e i pittori qui attivi ne subiscono inevitabilmente il fascino, potendo vedere in prima persona mercanti stranieri di ogni provenienza nei diversi angoli della città.

Gentile Bellini, figlio di Jacopo e fratello di Giovanni, riesce a visitare tra il 1479 e il 1480 Costantinopoli in quanto pittore ufficiale della Repubblica di Venezia e ospite della corte ottomana, e l'esperienza diventa per lui fonte d'ispirazione, come possiamo vedere da diverse opere e disegni come il ritratto del sultano Maometto II (Victoria and Albert Museum)¹⁴, lo *Scriba turco* (Isabella Stewart Gardner Museum) o il *Giannizzero seduto* (British Museum), in cui il pittore riproduce con grande attenzione e precisione le vesti e i tessuti orientali (e che verranno ripresi da giovani pittori, come il Pinturicchio nell'appartamento Borgia ad esempio). Numerosi sono poi i soggetti in costume orientale che affollano le opere successive del pittore, come nella *Predica di san Marco ad Alessandria d'Egitto* (fig. 1) realizzata per la Scuola Grande di San Marco (e ora alla Pinacoteca di Brera) in cui donne dagli abiti turchi e uomini in turbante sono circondati da edifici in stile mamelucco e animali esotici. Gli stessi soggetti affollano anche il *Martirio di san Marco* (alle Gallerie dell'Accademia di Venezia), tela realizzata per la stessa Scuola dal fratello Giovanni e portata a termine da Vittore Belliniano, e di cui Gentile aveva presumibilmente lasciato uno schizzo iniziale prima della morte.

Nonostante non abbia mai viaggiato tanto lontano quanto il Bellini, anche Vittore Carpaccio raffigura spesso personaggi con vesti e copricapi mediorientali e bizantini nelle sue opere, come possiamo vedere nelle storie di san Giorgio (in particolare nel *Battesimo dei seleniti* e nel *Trionfo di San Giorgio*, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni)¹⁵ e nei cinque teleri di Santo Stefano, dove anche le fantasiose architetture di sfondo presentano una mescolanza di elementi orientali e veneziani¹⁶. In queste opere è chiara l'influenza dei fratelli Bellini, con cui Carpaccio aveva precedentemente collaborato nella realizzazione dei teleri per la Scuola Grande di San Giovanni Evangelista nel 1496.

Formatosi forse nella bottega di Giovanni Bellini o comunque seguace del suo stile, anche Giorgione venne influenzato dai personaggi esotici che affollavano le calli e le tele dei suoi maestri andandoli a rappresentare in opere come i *Tre filosofi* (Kunsthistorisches Museum, Vienna), in cui una delle figure dei matematici o Magi presenta abiti e tratti orientali, oltre a indossare un turbante. Anche nella coppia di dipinti composta dalla *Prova di Mosè* e dal *Giudizio di Salomone* (entrambi agli Uffizi) ritroviamo un'ambientazione orientaleggiante con personaggi dai costumi esotici, come il faraone d'Egitto seduto

¹⁴ Riguardo i cambiamenti iconografici e la demonizzazione subiti dalla figura di Maometto II alla fine del Quattrocento, consultare A. M. Monaco, *The Rhetorical Index in the Portraits of Mehmed II*, «Images in the Borderlands», 2022, pp. 197-222.

¹⁵ *Vittore Carpaccio: dipinti e disegni*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 18 marzo 2023 – 18 giugno 2023), a cura di Peter Humfrey, Venezia, Marsilio Arte, 2022.

¹⁶ F. Valcanover, *Carpaccio*, Firenze, Scala, 1989, pp. 42-77.

sul suo alto trono nella prima tavola o gli osservatori mediorientali (forse Turchi) in un angolo della seconda. Completamente occidentali sono però gli sfondi su cui si svolgono queste scene, ricchi di querce, cipressi e castelli dalla foggia non di certo esotica.

Guardando al nord Europa, la componente esotica è invece presente soprattutto nelle rappresentazioni infernali e allegoriche¹⁷, con demoni zoomorfi e aureole di origine islamica, e nelle scene bibliche come dimostrano l'opera degli olandesi Hieronymus Bosch, del suo seguace Jan Mandijn e dell'incisore tedesco Martin Schongauer. Probabilmente ispirati dai diari di viaggio e dalle illustrazioni giunte nei Paesi Bassi grazie ai numerosi esploratori, i loro dipinti sono ricchi di animali esotici (come le giraffe presenti nel *Trittico del giardino delle delizie* di Bosch, al Museo del Prado) e di orientali dall'aria truce e belligerante (*Salita al calvario*, Bosch, Museum voor Schone Kunsten; *Cristo porta la croce*, Schongauer, fig. 2, Pinacoteca Reposs). Connotazioni violente associate ai personaggi di origine islamica e più in generale asiatici vengono mantenute anche nelle rappresentazioni dei drammaturghi elisabettiani come John Webster e Christopher Marlowe, le cui opere vengono spesso ambientate al di fuori dei confini europei (come nel caso del crudele conquistatore *Tamerlano il Grande*).



Figura 2, Martin Schongauer, *Cristo porta la croce*, 1475-1481 ca., Pinacoteca Reposs, incisione

Il Cinquecento è segnato dal moltiplicarsi di viaggi di scoperta e di scambi, seguiti da un'attività missionaria e dalla nascita della politica di espansione coloniale. In questo periodo la semplice curiosità inizia a trasformarsi in qualcosa di più, in un forte interesse o fascino del lontano, del diverso, dell'esotico. All'aumentare dei beni stranieri portati in Europa e dei racconti riguardanti le avventure vissute dai

¹⁷ E. Crispolti, *Esotismo*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, 17 voll., Roma, Venezia, 1958, V, p. 36.

viaggiatori, inizia a diffondersi nel vecchio continente un gusto estetico e artistico sempre più ricco di motivi e caratteristiche straniere, provenienti per lo più da Persia e Turchia.

Tra i pittori della Serenissima, Paolo Veronese e il Tintoretto presentano molti esempi di questo interesse dilagante. Nelle numerose storie dei santi (come il *Martirio di San Giorgio*, nella Chiesa di San Giorgio in Braida, Verona, *di San Sebastiano*, presso la chiesa omonima a Venezia, o *di Santa Giustina*, fig. 3, Galleria degli Uffizi) e nelle iconiche Cene, il Veronese riempie le tele di rabbini e uomini turchi in turbante e dagli abiti riccamente decorati, con l'aggiunta di qualche servo o aguzzino di colore (*Mosè salvato dalle acque*, Museo del Prado) o di animali esotici (*Adorazione dei Magi*, National Gallery). Queste stesse figure possono essere riscontrate



Figura 3, Paolo Veronese, *Martirio di Santa Giustina*, 1570-1575 ca., Galleria degli Uffizi, olio su tela

in *San Marco libera uno schiavo* (Gallerie dell'Accademia, Venezia), *Cristo davanti a Pilato* (Scuola Grande di San Rocco) e altre tele realizzate da Tintoretto, il quale, contrariamente al Veronese la cui finalità è puramente estetica, vuole ricreare un'ambientazione mediorientale veritiera e dettagliata¹⁸.

Il Seicento è ancora avvinto dal vicino oriente e dai suoi costumi, i quali giungono in Europa per mezzo delle ormai frequentatissime rotte commerciali che attraversano il mar Mediterraneo e gli oceani Atlantico e Indiano. Mori e turchi sono infatti visibili nelle opere di Rembrandt (come nel ritratto del *Nobile orientale*,



Figura 4, Rembrandt, *Nobile orientale*, 1632, Metropolitan Museum of Arts, olio su tela

fig. 4, al Metropolitan Museum of Arts, o nel racconto biblico *Susanna e i vecchioni*, alla Gemäldegalerie di Berlino) e di Velázquez (*Una domestica per la cena in Emmaus*, Museo nazionale d'Irlanda). Da questo fascino nasce anche il ricorrente soggetto iconografico della personificazione delle diverse parti del mondo o nazioni, i cui migliori esempi si trovano nell'opera di Le Brun, Mignard e Tiepolo. In particolare, per quest'ultimo la raffigurazione di personaggi orientali non si limita alle allegorie come quella dell'Asia presente sul soffitto del salone nella residenza di Würzburg, ma è un fatto ricorrente. Per Tiepolo gli Orientali sono un soggetto scenografico e quasi invisibile, marginale ma indispensabile, parte del suo repertorio di sfondo e che utilizza per riempire le scene. Il loro aspetto rimane

¹⁸ Crispolti, *Esotismo* cit., p. 36.

costante e immutato nel tempo, sono infatti tutti anziani, dai tratti ben definiti, con la barba e indossano turbanti o altre tipologie di copricapi e ricche vesti decorate. Sono sempre accompagnati da giovani figure e osservano con sguardo severo e saggio tutto ciò che accade, ponendosi a metà tra l'osservatore e la scena in atto, come possiamo osservare in diversi suoi dipinti (la *Comunione di Santa Lucia*, nella Chiesa dei santi Apostoli, la *Flagellazione* e *L'incoronazione di spine* nella Chiesa di Sant'Alvise, Venezia). Solo negli *Scherzi* e nei *Capricci* i suoi Orientali decidono di agire, prendendo parte ad azioni misteriose ed esoteriche, talvolta persino magiche, in compagnia di serpenti, satiri e fanciulli, cui insegnano i metodi dell'antica stregoneria asiatica¹⁹. Nonostante queste figure passino spesso inosservate, sono in realtà uno dei soggetti più rappresentati da Tiepolo, il quale li inserisce in gran numero in ogni gruppo di individui. Nell'allegoria dei continenti di Würzburg, questi accompagnano l'Asia (fig. 5), una giovane donna in groppa a un elefante dalle grandi orecchie, ma si possono notare anche nei cortei di Africa e America. Gli Orientali di Tiepolo si intrufolano e osservano quindi ogni angolo del globo, iniziando così a perdere parte della loro componente esotica. A Venezia possiamo trovarne un esempio anche a Ca' Rezzonico, nel cui salone da ballo troviamo il soffitto affrescato da Giambattista Crosato (con l'aiuto Girolamo Mengozzi Colonna, quadraturista di Tiepolo) raffigurante una sontuosa allegoria dei quattro continenti, rappresentati da altrettante giovani di etnia diversa.



Figura 5, Giambattista Tiepolo, *Allegoria dell'Asia*, 1752-1753, Residenza di Würzburg, affresco

¹⁹ R. Calasso, *Il rosa Tiepolo*, Milano, Adelphi, 2006, p. 104-196.

All'inizio di questo stesso secolo le missioni gesuite si spingono ancora più a Est, giungendo in Cina per convertire al Cristianesimo la popolazione asiatica e apprendere il più possibile la loro lingua e cultura. Il primo a stabilirsi nella capitale presso la corte cinese è l'italiano Matteo Ricci nel 1601, i cui diari di viaggio giungono nel 1615 in Europa dando un primo scorcio, seppur idealizzato, nella politica e nella cultura della società Ming. Grazie agli scritti di Ricci e di altri gesuiti, in Europa l'interesse di letterati e curiosi inizia ad abbandonare il Medio Oriente per spostarsi verso il grande celeste Impero.

Questo principio di cambiamento viene alimentato anche dalla nascita delle grandi compagnie commerciali, come la Compagnia britannica delle Indie orientali (British East India Company) nel 1600 e la Compagnia olandese delle Indie orientali (Verenigde Oostindische Compagnie o VOC) nel 1602, alle quali viene concesso il monopolio statale del commercio in diverse aree dell'Asia meridionale ed estremo-orientale, da cui iniziano a importare spezie, stoffe e porcellane.

I primi a importare i preziosi vasi cinesi sono i portoghesi, che li acquistano dapprima nello stato indiano di Goa per stabilire in seguito scambi diretti con i mercanti della Cina meridionale, a Macao.

Dopo aver catturato e sequestrato i carichi di alcune navi mercantili portoghesi di ritorno dall'oriente (come succede nel 1603 e 1604 alle navi *San Iago* e *Santa Caterina*), sono però gli olandesi ad ottenere il monopolio nel commercio delle porcellane, la cui compravendita viene poi affidata alla VOC e gestita dalla stazione commerciale fondata sull'isola di Giava.

La porcellana cinese viene subito apprezzata per la sua bellezza e funzionalità, e per rispondere all'enorme domanda i Paesi Bassi ne iniziano la fabbricazione sul suolo nazionale. Nasce così la nota ceramica di Delft, prodotta nell'omonima città olandese che imitando le decorazioni blu su fondo bianco tanto amate, risulta essere economicamente più accessibile per le classi sociali meno abbienti anche se qualitativamente inferiore rispetto all'originale cinese, non essendo gli olandesi a conoscenza di tutte le specifiche sulla produzione della vera porcellana. L'aspetto un po' più grezzo di queste ceramiche non influisce comunque sulla loro diffusione e popolarità, che raggiunge ogni angolo del paese²⁰.

È nel XVIII secolo che l'interesse diventa un vero e proprio fenomeno culturale esteso a tutte le arti, dalla letteratura alla musica, con il nome di 'esotismo'.

All'aumentare degli scambi commerciali, il focus passa definitivamente dai paesi del Medio Oriente alla Cina e alle sue porcellane, che invadono i mercati e i salotti degli europei.

Dopo i primi esperimenti olandesi, sono poi i tedeschi Johann Friedrich Böttger ed Ehrenfried Walther von Tschirnhaus²¹ che riescono nel 1709 a padroneggiare e perfezionare la produzione delle cosiddette *chinoiserie*, il cui procedimento si diffonde rapidamente in tutta Europa. I cinesi si ritrovano quindi

²⁰ T. Brook, *Il cappello di Vermeer. Il Seicento e la nascita del mondo globalizzato*, Torino, Einaudi, 2015, pp. 85-88.

²¹ S. Cappellari, *La chinoiserie in Europa dal XVII al XIX secolo*, «Quaderni del Premio letterario Giuseppe Acerbi. Letterature cinesi», 15, 2015, pp. 63-71: 66.

obbligati a adattarsi e produrre oggetti dalle fattezze occidentali, come piatti, servizi da caffè e burriere, per mantenere il predominio nel mercato di porcellane e rispondere alla domanda europea.

A Venezia, nuovamente a Ca' Rezzonico è importante evidenziare la collezione di vasi cinesi (e olandesi bianco e blu) appartenente a Pietro Venier ed esposta nella sala del Brustolon, al primo piano del palazzo, in un servizio di mobili molto elaborato realizzato appositamente dallo scultore del legno Andrea Brustolon.

Ma il gusto per le cineserie non si limita ai semplici oggetti d'arredo, l'architettura di ville e giardini ne risente ampiamente. Così, tra il secondo e terzo decennio del secolo si diffondono nelle grandi residenze il salotto e il giardino cinese (detto anche inglese, essendo stato diffuso dai britannici, ma caratterizzato da una particolare asimmetria, insolita nel decorativismo europeo), e il gusto per le cineserie si amplia fino a comprendere anche arredi, soprattutto in lacca la cui lucentezza ricorda la porcellana, stoffe e accessori femminili, che vanno a mescolarsi perfettamente con la moda Rococò in corso.

Le decorazioni e incisioni di gusto cinese di maggiore maestria vengono realizzate in Francia, dai maestri François Boucher, Antoine Watteau e Jean Baptiste Pillement (fig. 6), che diventano i più richiesti dall'aristocrazia europea²². Altre figure, come il francese

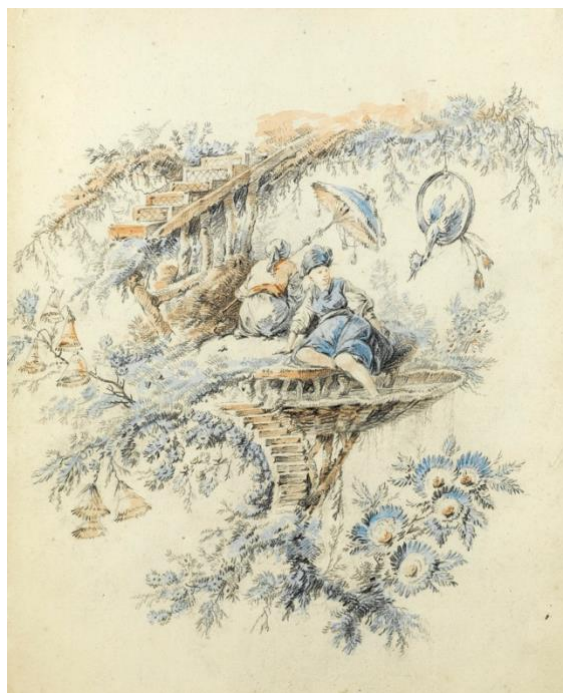


Figura 6, Jean-Baptiste Pillement, *Disegno di cineseria con due figure sedute*, 1760 ca., collezione privata, acquerello

Daniel Marot, si dedicano invece all'arredamento e alla decorazione dei gabinetti e salotti esotici, mettendo ordine alle disorganizzate masse di oggetti di origine orientale che molti collezionavano.

Anche Napoli viene raggiunta dalla moda delle *chinoiseries*, con la fondazione nel 1743 da parte di re Carlo Sebastiano di Borbone e della moglie Maria Amalia di Sassonia della Real Fabbrica di Capodimonte la cui produzione, che si distingue per la mancanza del caolino nell'impasto non essendo questo reperibile nel sud Italia, invade le abitazioni della zona (queste porcellane possono essere infatti trovate anche nei diversi ambienti della reggia di Caserta, come nella sala dell'Autunno presente nell'Appartamento vecchio)²³.

Le abilità degli artisti di Capodimonte e il gusto orientaleggiante sono chiaramente riconoscibili nel Salottino di porcellana (fig. 7) commissionato nel 1757 dalla regina Maria Amalia per la Reggia di Portici e trasferito cent'anni dopo presso la Reggia di Capodimonte, dove è tutt'oggi visitabile. Le pareti del

²² Gaillard, Walter, *L'orientalismo e le arti cit.*, p. 16.

²³ G. Pesce, R. Rizzo, *La Reggia di Caserta - Guida breve storico-artistica*, Portici, Colonnese Editore, 2018, p. 42.



Figura 7, *Salottino di porcellana*, 1757-1760, Reggia di Capodimonte

boudoir sono ricoperte di ben tremila lastre di porcellana bianca decorata con altorilievi dipinti rappresentanti scenette di genere e soggetti dalle fattezze cinesi, disegnate dallo scultore fiorentino Giuseppe Riccio e ispirate dai disegni di Watteau e Boucher. Oltre alla porcellana, nel salottino viene usato anche lo stucco per decorare i soffitti in stile *rocaille*, sei specchiere francesi e lampade con decorazioni floreali²⁴.

Oltre alla porcellana, anche le carte da parati cinesi riscuotono un grande successo, diventando uno dei prodotti di importazione più lussuosi e richiesti. Non solo vengono usate per decorare le mura domestiche, ma appaiono anche su paraventi, sopra a porte e montate su telai²⁵, come si può vedere alla reggia di Versailles.

Non è però solo una questione estetica, infatti anche la filosofia del paese asiatico riceve molto interesse e viene posta al centro di studi e discussioni, in particolare il confucianesimo e il taoismo.

Questo esotismo filosofico persiste con la colonizzazione britannica dell'India, iniziata nella prima metà del Settecento, e la diffusione in Occidente della cultura e religioni locali, seppur adattate ai gusti europei. Partendo dalle conoscenze antiche e medievali riportate da Alessandro Magno, Marco Polo e John Mandeville²⁶ sulla grande sapienza e ricchezza della civiltà indiana, in Inghilterra e nel resto d'Europa si sviluppa un superficiale interesse per il Buddhismo, il quale non era ancora però stato ben compreso e delineato, e per l'Induismo, considerato come un esempio di idolatria pagana ma d'interesse per i suoi miti e il legame umano con la natura. Alcuni studiosi, come Sir William Jones e Nathaniel Halhed, si focalizzano sui testi sacri induisti e sui collegamenti biblici ivi presenti, attaccandosi a ogni segno di devozione verso un creatore, mentre altri si interessano di più all'architettura sacra (ampiamente diffusa è la descrizione del Taj Mahal fatta da Francois Bernier) e alle statue delle divinità indu presenti nelle grotte di Elephanta, Kanheri ed Ellora, caratterizzate da un certo «barbarico splendore»²⁷.

Nell'alta borghesia inglese questa fascinazione di carattere religioso suscita un'ondata di collezionismo dal carattere più superficiale verso sculture e icone figuranti gli idoli induisti; durante il suo soggiorno nell'Impero ottomano Lady Wortley Montagu acquista un gran numero di oggetti indiani, di cui molti di

²⁴ B. Mancuso, *From China to Sicily. The Taste of Chinoiserie in Eighteenth Century Europe*, «Review of arts and Humanities», 11/1, 2022, pp. 17-30: 22.

²⁵ Gaillard, Walter, *L'orientalismo e le arti cit.*, p. 17.

²⁶ Sir John Mandeville scrive e pubblica nella seconda metà del XIV secolo *Voyage d'outre mer*, opera in cui narra dei suoi viaggi in oriente svolti tra il 1322 e il 1356.

²⁷ P. J. Marshall, *Taming the exotic: the British and India in the seventeenth and eighteenth centuries in Exoticism in the Enlightenment*, Manchester, Manchester University Press, 1989, pp. 46-63.

natura religiosa, che espone nella sua casa londinese e trasformano la sua stanza da bagno in un: «tempio di qualche dio indiano²⁸». Questo interesse viene alimentato anche dalla vendita da parte della casa d'aste Christie's nel 1792 della collezione indiana del signor Simpson, dipendente della Compagnia delle Indie orientali di stanza in India. La raccolta si compone di 105 idoli indù e 42 manoscritti indù e moghul, i quali vengono dispersi tra diversi noti collezionisti, come Charles Townley e Richard Payne Knight, nutrendo le loro fantasie di un esotico animismo²⁹. L'interesse verso la cultura indiana non è indirizzato solo all'oggettistica religiosa del paese, ma comprende anche la produzione artigianale e artistica secolare, con un'ampia diffusione in Europa del chintz, una stoffa in cotone stampata a fantasia indiana e utilizzata nell'arredamento e nel vestiario, e di miniature e dipinti raffiguranti lo stereotipico splendore della corte Moghul.

La completa conquista e lo studio delle isole facenti parte del continente oceanico (negli anni Settanta del XVIII secolo, per merito di numerosi esploratori e scienziati tra cui James Cook, Jean-Francois de La Pérouse e Matthew Flinders e la cui iniziale scoperta risale a due secoli prima) riporta invece in auge il mito del buon selvaggio, dall'animo e le intenzioni pure e non contaminate dall'artificialità del progresso, definito da un'arretratezza quasi poetica e teorizzato negli anni Cinquanta e Sessanta da Jean Jacques Rousseau nei suoi scritti (*Discorso sulle scienze e sulle arti*, *Discorso sull'origine e i fondamenti dell'ineguaglianza tra gli uomini*, *Il contratto sociale*, *L'Émile*).

Questa visione stereotipata delle popolazioni indigene persisterà per almeno un altro secolo, andando a influenzare la produzione di diversi famosi artisti e correnti contemporanee, come il celeberrimo Paul Gauguin, che fugge in Polinesia per dedicare la propria vita alla ricerca e raffigurazione della purezza del primitivo e del selvaggio, prima che questa venisse cancellata dall'agire dei missionari europei e dalle loro mire espansionistiche.

Una versione meno innocente e più sensuale del pensiero esotico diventa invece una delle componenti alla base della corrente romantica nata nella Germania del tardo XVIII secolo, andando a diffondere un'immagine più forte e lussuosa delle culture orientali, ma anche decadente e crudele nella prima metà dell'Ottocento. I romantici, infatti, vedevano l'oriente come una meta lontana e irraggiungibile, un sogno di evasione e mistero.

È particolarmente evidente nelle opere letterarie di diversi autori (primo Flaubert), nei cui racconti l'Oriente viene identificato con una *femme fatale* di origine islamica, erotica, servizievole e irraggiungibile, in opposizione a un'Europa maschile e autoritaria.

²⁸ B. S. Allen, *Tides in English Taste 1619-1800*, New York, Pageant Books Co., 1958, p. 196.

²⁹ N. Eaton, *Nostalgia for the Exotic: Creating an Imperial Art*, «London in Eighteenth-Century Studies», 39/2, 2006, pp. 227-250: 235.

Sono le spedizioni napoleoniche in Egitto iniziate nel 1798 e l'espansione del colonialismo in Nord-Africa e nel Medio Oriente che stimolano numerosi viaggi di intellettuali nella zona e la produzione soprattutto in Francia di dipinti romantici con ambientazioni arabe e islamiche, spesso con un fine documentaristico. Inizialmente il termine “orientalisti” viene associato a questi pittori dal critico francese Jules-Antoine Castagnary nella sua recensione del Salon del 1864 con senso dispregiativo, in quanto a suo parere questi rappresentano soggetti mediorientali per fuggire dalla realtà parigina che li circonda e perché non sono in grado di apprezzare la bellezza della propria nazione³⁰:

«Pensez-vous que s'ils avaient une grande confiance dans la beauté de la France, de son ciel et de ses habitants, MM. Belly, Brest, Berchère et autres orientalistes, nous emmèneraient sous une latitude inconnue, devant des effets de lumière dont ni vous ni moi ne saurions contrôler la justesse? [...] Ces peintres qui habitent Paris, qui prennent modèle à Paris n'ont qu'une hâte, fuir Paris, se soustraire au monde qui les entoure, échapper à l'obsession du réel et du présent. Il n'est rien qu'ils ne préfèrent à ce qui est»³¹.

Grazie però alla crescente popolarità dei soggetti, l'orientalismo viene riconosciuto come una vera e propria corrente artistica (seppur ancora stilisticamente subordinata e non indipendente dal Romanticismo e dall'arte accademica del periodo), i cui maggiori esponenti possono essere identificati con Jules-Robert Auguste, Eugène Delacroix, Jean-Léon Gérôme e Jean-Auguste-Dominique Ingres.

Anche nei movimenti artistici che seguono permane un evidente gusto orientalista, soprattutto nei soggetti trattati. Nel Simbolismo troviamo Gustave Moreau con *L'apparizione* (1875, Museo d'Orsay) e

Arnold Böcklin con *Cleopatra morente* (1872, Kunstmuseum Basel), mentre tra gli impressionisti Cezanne e Manet si focalizzano sull'ambiente nord-africano e sul contrasto tra uomini bianchi e di colore³².

L'impatto del mondo arabo è molto forte anche nell'architettura e soprattutto nello stile eclettico ottocentesco, in cui sono numerosi gli elementi decorativi di origine esotica e orientale, per trasportare



Figura 8, Stanza della musica, Royal Pavillion

³⁰ R. Benjamin, *Orientalist Aesthetic: Art, Colonialism, and French North Africa, 1880-1930*, Oakland, University of California Press, 2003, p. 25.

³¹ J. A. Castagnary, *Salons (1857-1870)*, Parigi, G. Charpentier et E. Fasquelle Editeurs, 1892, pp. 210-211, “Pensate che se avessero grande fiducia nella bellezza della Francia, del suo cielo e dei suoi abitanti, i signori Belly, Brest, Berchère e altri orientalisti, ci porterebbero a una latitudine sconosciuta, davanti a effetti di luce la cui precisione né voi né io potremmo controllare? [...] Questi pittori che vivono a Parigi, che si modellano a Parigi, hanno una sola premura, fuggire da Parigi, fuggire dal mondo che li circonda, scappare dall'ossessione del reale e del presente. Non c'è niente che non preferiscano a ciò che è” (traduzione mia).

³² Crispolti, *Esotismo* cit., p. 40.

le persone in terre lontane senza abbandonare il comfort domestico. Capolavoro dello stile Alhambra fu il Palais du Trocadéro costruito a Parigi nel 1878 in occasione dell'*Exposition Universelle* per ospitare diverse mostre e convegni, e purtroppo demolito nel 1937 per fare spazio al nuovo palazzo sede dell'Esposizione Internazionale di quell'anno (il tuttora presente Palais de Chaillot). Di ispirazione indiana Moghul e con gli interni in stile cinese è invece il Royal Pavillion di Brighton progettato dal britannico John Nash nel 1815 come residenza estiva della famiglia reale (fig. 8). In Italia sono esemplari la Palazzina o Casina Cinese di Palermo, costruita nel Parco della Favorita su commissione di Ferdinando I di Sicilia come residenza estiva e dotata di un tetto a pagoda, un tempietto e decorazioni cinesi³³, e il Castello di Sammezzano, il cui stile è invece esuberantemente neo-moresco.

L'orientalismo si amplia quindi sempre di più nel corso del XIX secolo, grazie anche al sempre maggiore coinvolgimento economico e politico delle nazioni occidentali nella regione, diventando una corrente di studi e ricerche non solo artistiche e letterarie, ma anche antropologiche, linguistiche e sociali (i cosiddetti studi orientali o asiatici) assumendo così maggiore valore scientifico e indipendenza accademica dalle facoltà di lettere e teologia, cui erano stati fino ad allora associati.

In glottologia risulta fondamentale l'osservazione fatta dal filologo William Jones alla fine del Settecento sulle similitudini presenti tra latino, greco e sanscrito, da cui diversi linguisti come Thomas Young, Franz Bopp e August Schleicher prendono ispirazione per i propri studi sulla lingua proto-indo-europea, antenato comune delle diverse lingue eurasiatiche.

Oltre a permettere una conoscenza più profonda e veritiera delle culture asiatiche, questi studi comportano un'iniziale diminuzione nel senso di estraneità percepito verso queste popolazioni.

Non tutti gli studi condotti hanno però gli stessi effetti positivi. Si possono infatti trovare anche studiosi che preferiscono pubblicare opere i cui dati vengono falsati o piegati a sostegno della politica di dominio coloniale europeo, portando al proliferare dei miti esotici e romantici nati nel corso del Seicento e Settecento. Lampante esempio di questo è *La storia dell'India britannica*, opera in tre volumi scritta dal filosofo ed economista James Mill tra il 1808 e il 1818, in cui l'analisi sociopolitica della civiltà indiana nei secoli viene usata come un semplice strumento di promozione e giustificazione dell'operato dell'Impero britannico nel subcontinente.

1.3 La nascita del giapponismo in Europa

Il Giappone era già stato raggiunto nel XVI secolo dai missionari e mercanti portoghesi e olandesi, ma ben presto il governo, spaventato dalla presa che stava avendo il Cristianesimo sulla popolazione e

³³ Mancuso, *From China to Sicily* cit., pp. 23-26.

sentendosi minacciato dall'espansionismo occidentale³⁴, decise di chiudere le frontiere mantenendo aperto al commercio estero solo l'isola artificiale di Dejima, nella baia di Nagasaki, e solo per pochi selezionati paesi come la Cina, la Corea e l'Olanda (che aveva un ampio controllo su molti degli arcipelaghi del Sud-Est Asiatico). Nel periodo che segue, tutte le notizie e i beni provenienti dal Giappone erano opera di missionari e contrabbandieri, come il governatore olandese Isaac Titsingh e il medico bavarese Philipp Franz von Siebold³⁵.

Dopo due secoli di isolamento dal mondo esterno (il cosiddetto *sakoku* o “paese chiuso”), nel 1853 il paese si apre finalmente al dialogo e al commercio con le nazioni estere, in primis quelle europee. Questa apertura è però forzata e frutto delle numerose pressioni e minacce del commodoro statunitense Perry, inviato dal presidente Fillmore con un seguito di quattro navi da guerra la cui tecnologia bellica è molto più avanzata rispetto alla controparte nipponica. Nonostante i trattati firmati con le potenze occidentali rientrino per la maggior parte tra quelli cosiddetti ineguali e siano quindi sfavorevoli per i commercianti giapponesi (assegnano infatti agli occidentali il controllo delle tariffe d'importazione e gli concedono il diritto di extraterritorialità), gli scambi che si sviluppano sono numerosi ed equamente bidirezionali. I giapponesi sono molto interessati ad apprendere tutte le conoscenze scientifiche e tecnologiche occidentali, come la fabbricazione di armi da fuoco, la chirurgia e il funzionamento delle macchine fotografiche, mentre gli europei sono impazienti di scoprire i numerosi misteri di questa cultura esotica rimasta nascosta tanto a lungo. Dal 1860 sono in molti, tra diplomatici, scienziati, artisti e intellettuali, che iniziano a viaggiare alla scoperta del Sol Levante e nei venti anni successivi sono numerosissime le opere e gli articoli scritti a riguardo, come quelli di Sir Rutherford Alcock, il quale studia la produzione artistica e artigianale del paese che presenta nelle sue opere *The Capital of the Tycoon* (1863) e *Art e Industries of Japan* (1878), o William Anderson che ricerca approfonditamente le tecniche pittoriche nipponiche nel suo *The Pictorial Arts of Japan* (1886)³⁶.

Contrariamente ai vicini cinesi, i giapponesi sono decisi nell'occuparsi personalmente della diffusione della propria cultura e dei propri manufatti. Questi vengono infatti scelti dalle autorità locali in base al gusto degli stranieri e organizzati in un hangar per poi essere venduti direttamente al pubblico occidentale. Questo stratagemma permette anche al governo giapponese di limitare almeno in parte la vendita estera di beni antichi importanti per il patrimonio nazionale³⁷, la cui richiesta era molto alta. Tutta questa propensione dei giapponesi di vendere le proprie opere deriva anche dal distacco che essi iniziano a provare verso la propria produzione artistica tradizionale, che associavano ancora all'appena caduto

³⁴ F. Macouin, K. Omoto, *Quando le Japon s'ouvrit au monde*, Parigi, Reunion des Musées Nationaux, 1990, p. 13.

³⁵ Gaillard, Walter, *L'orientalismo e le arti* cit., p. 102.

³⁶ *Ibid.*, p. 103.

³⁷ B. Koyama-Richard, *Japon rêvé: Edmond de Goncourt et Hayashi Tadamasa*, Parigi, Hermann, 2001, p. 102.

sistema feudatario e che molti percepivano come primitiva e non abbastanza sofisticata in confronto all'arte occidentale³⁸.

Così, dopo più di un secolo di indiscussa popolarità delle cineserie e dopo essere stato per molto tempo considerato come un semplice elemento all'interno della sfera d'influenza cinese, al Giappone viene finalmente riconosciuta una sua indipendenza culturale e il focus dell'ampio pubblico europeo si sposta velocemente verso il paese del Sol Levante, come documenta anche Henry Havard nel suo *Dictionnaire de l'Ameublement et de la Décoration*:

«Aujourd'hui la Chine, si fort à la mode jadis, a quelque peu cessé de plaire. C'est le Japon qui l'a remplacée dans l'engouement de nos amateurs»³⁹.

Il sentimento più diffuso dietro questo cambiamento nel gusto sembra essere quello esposto in un articolo sull'Esposizione Universale di Parigi del 1878:

«Quel contrasto tra l'antica civiltà della China, arida e pratica sino dalla sua origine, come maniaca del suo formalismo quaranta volte secolare, e questo popolo, che esce appena dal suo medio evo eroico, dalle sue leggende feudali! Nei cinesi si scorge un non so che di stantio, come se fossero già ingrinziti sin dalla nascita dalla decrepitezza delle idee che avranno, dei costumi che seguiranno, dei riti che compiranno»⁴⁰.

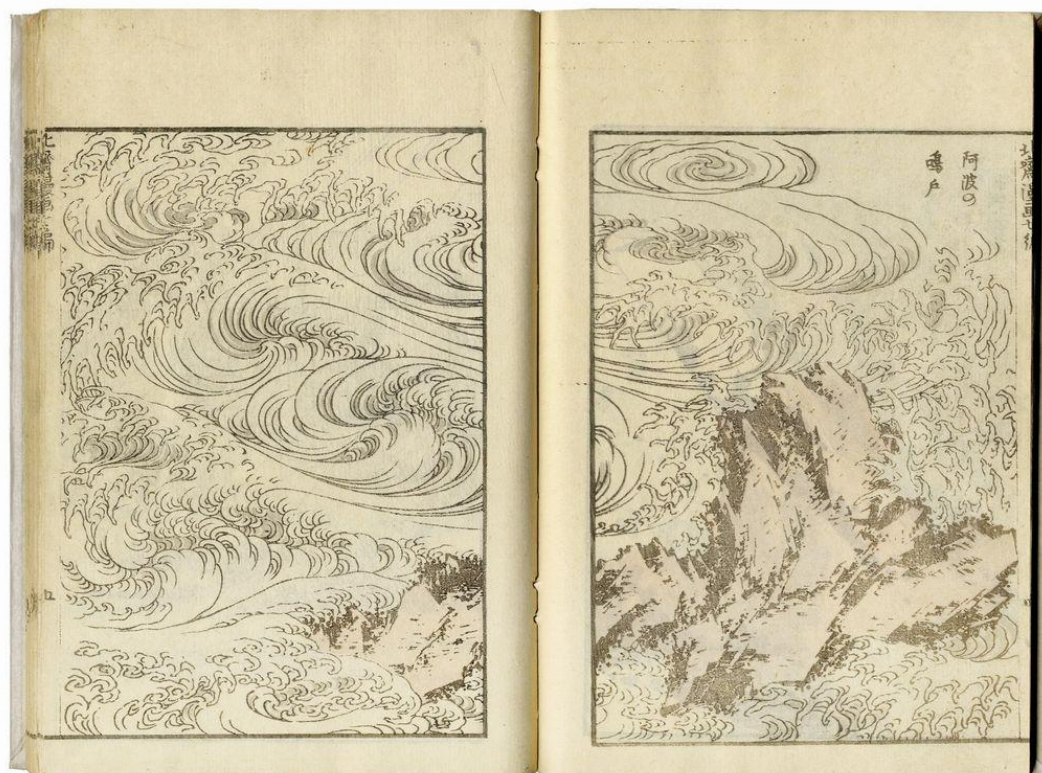


Figura 9, Katsushika Hokusai, *Hokusai manga*, 1814, collezione privata, stampa policroma

³⁸ E. R. Nash, *Edo Print Art and its Western Interpretations*, tesi di laurea, University of Maryland, a.a. 2004, relatore S. Kita, p. 8.

³⁹ H. Havard, *Dictionnaire de l'Ameublement et de la Décoration: depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours*, vol. I, Parigi, Maison Quantin, 1894, p. 842, "Oggi la Cina, tanto alla moda un tempo, ha smesso di piacere. È il Giappone che l'ha sostituita e che suscita l'entusiasmo degli appassionati" (traduzione mia).

⁴⁰ *L'Esposizione di Parigi del 1878 illustrata*, Milano, Edoardo Sonzogno editore, 2 voll., 1878, I, p. 154.

Tra tutti i beni e le giapponeserie che giungono in Europa, quelle che suscitano sicuramente più scalpore e successo per la propria originalità e piacevolezza sono le stampe *ukiyo-e* (letteralmente “immagini del mondo fluttuante”), le quali permettono per la prima volta agli occidentali di avere una rappresentazione concreta della quotidianità e del paesaggio nipponico e diventano il simbolo rappresentativo dell’arte giapponese per più di quarant’anni. Decisivo in questo senso è stata la scoperta e l’acquisizione da parte del grafico e disegnatore Félix Bracquemond nel 1856 di uno dei volumi *manga* realizzati dal grande Hokusai (fig. 9)⁴¹, che riconobbe come vera e propria opera d’arte. Questa nuova spinta collezionistica, predominante in Francia, prende il nome di giapponismo o *japonisme* (termine coniato nel 1872 dal critico e collezionista Philippe Burty)⁴², anche se non si tratta di un semplice gusto artistico verso una nuova terra esotica, ma può anche essere visto come uno dei catalizzatori dell’arte e dell’estetica *fin de siècle* e moderna occidentale. Inoltre, contrariamente al gusto esotico e orientalista precedenti i quali ebbero un’influenza graduale e diffusa, il giapponismo fu un fenomeno più concentrato e con un’ascesa più rapida, che andò a interessare un più ampio numero di arti⁴³.

I pittori impressionisti sono infatti tra i primi a subire il fascino dell’arte giapponese e in particolare delle stampe *ukiyo-e*, che molti iniziano a collezionare personalmente. Alcuni, come Édouard Manet e Claude Monet, includono queste tipologie di stampe, ma anche *kimono*, paraventi e ventagli nelle proprie opere (*La dama con ventagli*, *Ritratto di Émile Zola*, ora entrambi al Museo d’Orsay) come ulteriore prova tangibile della propria profonda infatuazione verso tutto ciò che è giapponese (fig. 10).



Figura 10, Edouard Manet, *La dama con ventagli*, 1873-1874, Museo d’Orsay, olio su tela

Il francese Félix Régamey viene inizialmente attratto dal Giappone e dalle sue arti grazie alle illustrazioni pubblicate sulle riviste britanniche e successivamente, avendo avuto l’occasione di ammirare dal vivo i beni presenti alle Esposizioni Universali, decide di immergersi completamente in questa nuova cultura, partendo nel 1876 alla volta del Giappone con il suo caro amico Emile Guimet⁴⁴ (fondatore al suo ritorno dell’omonimo museo). Quest’esperienza segna e cambia radicalmente tutta la produzione di Régamey, i cui soggetti si fanno quasi esclusivamente nipponici.

⁴¹ S. Wichmann, *Giapponismo. Oriente-Europa: contatti nell’arte del XIX e XX secolo*, Milano, Gruppo editoriale Fabbri, 1981, p. 9.

⁴² G. P. Weisberg, *Aspects of Japonisme*, «The Bulletin of the Cleveland Museum of Art», 62/4, 1975, pp. 120-130: 120.

⁴³ Y. Chiba, *Japonisme: East-West Renaissance in the Late 19th Century*, «Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal», 31/2, 1998, pp. 1-20.

⁴⁴ Macouin, Omoto, *Quand le Japon s’ouvrit au monde* cit., pp. 39-53.

James Abbott McNeill Whistler invece integra nelle sue opere principi artistici giapponesi in modo più sostanziale, come si può notare nel suo uso del colore e delle composizioni in dipinti come *Variation in Flesh Color and Green: The Balcony* (1865-1870, Smithsonian's National Museum of Asian Art) e *Nocturne in Blue and Gold: Old Battersea Bridge* (1872-1875, Tate Britain), che ricordano le stampe di Utamaro e Hiroshige⁴⁵.

Anche la lacca giapponese e gli arredi di questo materiale sono molto apprezzati, e ritenuti qualitativamente superiori rispetto alla controparte cinese data la loro maggiore trasparenza e limpidezza⁴⁶.

Seppur le porcellane cinesi siano ancora le più diffuse, le ceramiche *Raku* prodotte a Kyoto vengono ammirate per la loro semplicità e per la loro coesione con l'estetica estremo-orientale del *wabi-sabi* (il gusto per il semplice e la patina del tempo).

Oltre ai pittori, molti poeti e scrittori vengono sedotti dal Giappone, tra cui i simbolisti francesi Baudelaire, Verlaine e Mallarmé, che cercano di trasmetterne la profondità e l'estetica tramite frasi brevi e una struttura frammentaria, probabilmente ispirati anche dalla poetica dei componimenti *haiku*⁴⁷. Vengono prodotte anche opere che trasmettono un'immagine più idealizzata e superficiale come il romanzo imperialistico *Madame Chrysanthème*, scritto nel 1887 da Pierre Loti, il quale riceve un enorme successo di pubblico e viene adattato nell'omonima opera teatrale⁴⁸. Anche Oscar Wilde ne subisce il fascino e ne è un attivo difensore:

«By the exquisite finesse of their touch, the brilliancy and beauty of their colour, their perfect knowledge of how to make a space decorative without decorating it, and by their keen instinct of where to place a thing, the Japanese are decorative artists of a high order⁴⁹».

Tra i più famosi collezionisti di giapponeserie troviamo i fratelli Goncourt, la cui raccolta viene sagacemente narrata dal primogenito Edmond ne *La Maison d'un artiste*, scritto nel 1881 come un tour particolareggiato e approfondito della propria casa di Auteuil in cui il gusto giapponese raggiunge l'apice attraverso il gabinetto dell'Estremo Oriente e il boudoir in stile giapponese. L'amburghese Siegfried Samuel Bing, è invece uno dei più attivi divulgatori e rifornitori delle collezioni private dei parigini, grazie a quattro negozi nella capitale francese dedicati all'arte giapponese antica e contemporanea e alla rivista mensile lanciata nel 1888 *Le Japon artistique. Documents d'art et d'industrie*, creata appositamente per

⁴⁵ Chiba, *Japonisme: East-West Renaissance in the Late 19th Century* cit., p. 7.

⁴⁶ Gaillard, Walter, *L'orientalismo e le arti* cit., pp. 45-46.

⁴⁷ Gli *haiku* sono componimenti poetici giapponesi nati nel XVII secolo, composti da tre sintetici versi e un totale di diciassette more.

⁴⁸ Chiba, *Japonisme: East-West Renaissance in the Late 19th Century* cit., p. 10.

⁴⁹ O. Wilde, *The Close of the Arts and Crafts*, in *Miscellanies*, Toronto, The Musson Book Company, 1909, p. 109, "Grazie alla squisita finezza del loro tocco, alla brillantezza e bellezza del loro colore, alla loro perfetta conoscenza su come rendere uno spazio decorativo senza decorarlo, e al loro acuto istinto su dove posizionare una cosa, i giapponesi sono artisti decorativi di alto livello" (traduzione mia).

rispondere alle curiosità del grande pubblico, vista l'assenza di arte asiatica nei musei francesi, e pubblicata in ben tre lingue: francese, tedesco e inglese (fig. 11). Lo stesso Goncourt ne riconosce il ruolo centrale:

«Bing avrà visto passare per le sue mani quasi tutta l'arte di Cina e Giappone. Di quei due corpus artistici rappresentativi le civiltà orientali, lui sarà stato sultano e distributore, a profitto dei clienti che preferisce»⁵⁰.

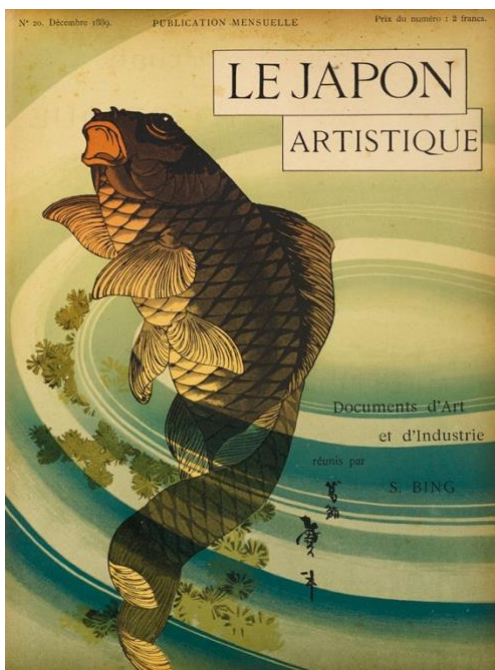


Figura 11, *Le Japon Artistique*, no. 20, dicembre 1889

Organizza anche diverse esposizioni itineranti di xilografie e riunioni tra i diversi appassionati di cultura giapponese, per creare un luogo di condivisione e apprendimento. Tra i suoi numerosi clienti figura anche Vincent van Gogh, per il quale le stampe acquistate presso il mercante tedesco furono di grande ispirazione, come possiamo notare da opere come il *Ritratto di père Tanguy* del 1888 (Museo Rodin).

Coloro che non hanno la possibilità di viaggiare in Asia, possono comunque scoprire tutte le sue bellezze e subirne il fascino grazie alle Esposizioni Universali, in cui si possono trovare dei padiglioni dedicati all'arte nipponica già a partire dagli anni Sessanta (come quella di Londra del 1862 e quella di Parigi del 1867, il cui approfondimento si trova nel capitolo seguente). Oltre a dare una maggiore visibilità alla produzione

giapponese, rendendola accessibile e familiare al grande pubblico, queste esposizioni ne favoriscono e stimolano la vendita e la diffusione nel vecchio continente, fungendo anche da fonte d'ispirazione per numerosi artisti, quali il già citato Régamey, tra gli altri impressionisti francesi o il gruppo dei preraffaeliti inglesi.

Oltre a queste, l'arte asiatica può essere trovata in negozi specializzati come La Porte Chinoise (il più noto e aperto nel 1830) e Madame Desoye o, a partire dagli anni Ottanta dell'Ottocento, nei grandi magazzini come Liberty's, in cui, oltre alle stampe e alle lacche, si possono trovare oggetti di ogni tipo come stoffe, paraventi, avori, *kimono* e lanterne.

A cavallo del nuovo secolo anche i nuovi movimenti dello Jugendstil, dell'Art Nouveau, della Secessione viennese, del Simbolismo, dei Nabis e del Liberty attingono a motivi orientali e in particolare nipponici, sia nelle arti applicate e decorative, che nella decorazione architettonica⁵¹. Christofle e Tiffany apprendono nuove metodologie d'uso del colore nel metallo dai gioielli giapponesi, mentre Carriès, Dalpayrat e Hoentschel rimangono incantati dalle loro ceramiche prive di artificio e dalla raffinata

⁵⁰ G. J. Becker, E. Philips, *Paris and the Arts, 1851-1896: From the Goncourt Journal*, Ithaca, London, Cornell University Press, 1971, p. 207.

⁵¹ Crispolti, *Esotismo* cit., p.41.

naturalizza. Émile Gallé e i fratelli Daum prendono invece ispirazione dall'uso orientale di motivi naturali come piante, insetti e animali per ornare la loro produzione vetriera di vasi, oltre a adottare tecniche di lavorazione ispirate dalla tradizione asiatica come il vetro *clair de lune* d'oro e smalto.

1.3.1 Il giapponismo in Italia

In Italia la moda del giapponismo tarda ad arrivare e rimane a lungo superficiale, una mera curiosità esotica, un gusto nell'arredamento dei salotti. Nonostante ciò, non sono mancati studiosi e artisti che hanno contribuito a una conoscenza più accurata del paese asiatico, come l'incisore Edoardo Chiossone e il critico Vittorio Pica, che dà inizio negli ultimi anni dell'Ottocento all'attività divulgativa nel nostro paese.

Negli anni Sessanta e Settanta avvengono i primi contatti e scambi di natura artistica, in quanto il governo giapponese invita diversi pittori e scultori italiani a contribuire alla modernizzazione culturale del paese asiatico. Così Edoardo Chiossone si reca a Tokyo per dirigere l'Istituto Poligrafico dello Stato e stampare le prime banconote, e il diplomatico Alessandro Fe' d'Ostiani aiuta a fondare, sempre nella capitale, una scuola d'arte incentrata sull'insegnamento delle tecniche pittoriche occidentali, la *Kōbu Bijutsu Gakkō* (Scuola tecnica di belle arti), tra i cui insegnanti troviamo il pittore Antonio Fontanesi, lo scultore Vincenzo Ragusa e l'architetto Giovanni Vincenzo Cappelletti. Nonostante ciò, sono in pochi a riportare in patria delle testimonianze dirette e approfondite della cultura giapponese, la quale si diffonde principalmente nelle forme mediate e filtrate dagli altri paesi europei come la Francia. *Kimono*, ventagli e paraventi affollano atelier e salotti della borghesia più alla moda, soprattutto a Roma, dove si poteva trovare una delle più famose botteghe di *japonaiseries* della penisola aperta all'inizio degli anni Ottanta da Maria Beretta e frequentata dal celebre Gabriele D'Annunzio.

Negli stessi anni si diffonde tra i giovani pittori del meridione, come Eduardo Dalbono e Antonio Mancini, una pittura colorata e dall'apparente gusto nipponico ispirata dallo spagnolo Mariano Fortuny e dalle tendenze parigine. Meno superficiale è l'interesse e l'approccio del pugliese Giuseppe De Nittis, il quale si trasferisce nella capitale francese nel 1868 ed entra a far parte dei principali gruppi di nipponisti e appassionati di arte giapponese,

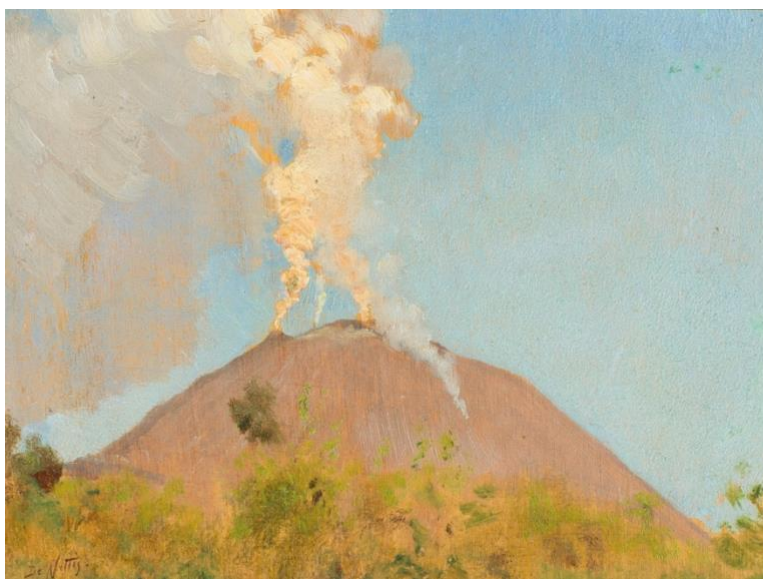


Figura 12, Giuseppe De Nittis, *Dodici studi sul Vesuvio*, 1872, Galleria d'Arte Moderna di Milano, olio su tavola

stingendo amicizia con i fratelli Goncourt, Baudelaire, Manet e Whistler. Dalle numerose stampe *ukiyo-e* che colleziona prende ispirazione per la composizione spaziale, i soggetti e i tratti stilistici, come si può vedere dai suoi *Studi vesuviani* (fig. 12)⁵².

È solo con l'avvento del XX secolo che le collezioni di stampe e oggetti giapponesi in Italia si fanno più diffuse e interessanti, suscitando un maggiore coinvolgimento del pubblico grazie anche alle pubblicazioni di Vittorio Pica, come il libro *L'Arte dell'Estremo Oriente* (1894), i numerosi articoli presentati sulla rivista *Emporium* dal 1896 in poi e le recensioni delle diverse mostre d'arte nipponica organizzate alle esposizioni internazionali.

Le Biennali veneziane di inizio Novecento presentano una grande componente di opere dal gusto giapponese, come la *Salomè* di Klimt esposta nel 1910 e la *Natura morta con cineserie* realizzata da Ensor per la mostra del 1914, che ispirano la produzione di artisti contemporanei quali il veneziano Gino Rossi (il quale aveva anche una grande familiarità con la collezione nipponica di Enrico di Borbone, oggi esposta al Museo d'Arte Orientale di Venezia, essendo suo padre amministratore del Conte) e il primo Felice Casorati, influenzato dal decorativismo viennese di matrice klimtiana⁵³.

Le opere giapponesi riportano quindi l'attenzione degli artisti occidentali verso la natura organica o inorganica come fonte d'ispirazione⁵⁴ e li liberano dal rigido e stagnante accademismo ancorato a una stretta rappresentazione della realtà. Portano a un nuovo e più giocoso uso del colore (vengono abbandonati i toni scuri e ombrosi a favore di una palette più chiara) e a nuove tecniche prospettiche e a prospettiche, oltre a una maggiore spontaneità nei gesti e nei soggetti⁵⁵, i quali sembrano spesso fluttuare sulla superficie infinita.

Sono questi stessi elementi presi dalle stampe *ukiyo-e* e dal decorativismo giapponese che ispirano le arti grafiche all'inizio del XX secolo per la produzione di manifesti e il successivo passaggio all'astratto.

Data la grande varietà di forme d'arte e d'artigianato importate dall'Estremo Oriente e la meticolosità dei dettagli in ognuna di esse, il giaponismo contribuì anche alla *querelle* iniziata con l'avvento della rivoluzione industriale (e della sua produzione di massa qualitativamente scadente) sul vero valore delle arti applicate, note in Europa come arti secondarie e tanto sentita dai movimenti dell'Arts and Crafts di William Morris e dell'Art Nouveau, le cui attenzioni verso l'artigianato artistico furono pari a quelle solitamente riservate alla pittura e alle belle arti.

L'arte e il gusto giapponese furono così influenti tra le diverse correnti artistiche e letterarie del tardo XIX secolo (in modo molto più pervasivo e profondo rispetto alla precedente moda cinese) principalmente perché giunsero in Europa in un momento di sentita crisi artistica. Con il processo di

⁵² R. Boglione, *Il japonisme in Italia: parte prima, 1860-1900*, «Il Giappone», 38, 1998, pp. 85-113.

⁵³ R. Boglione, *Il japonisme in Italia: parte seconda 1900-1930*, «Il Giappone», 39, 1999, pp. 15-47.

⁵⁴ R. Marx, *Sur le rôle et l'influence des arts de l'Extrême-Orient et du Japon*, «Le Japon artistique», 36, 1891, p. 147.

⁵⁵ Wichmann, *Giaponismo. Oriente-Europa: contatti nell'arte del XIX e XX secolo* cit., p. 10.

industrializzazione e urbanizzazione, la nascita della classe proletaria e il dilagare di un'economia capitalista improntata al guadagno, l'arte accademica e ufficiale fino ad allora rappresentative della realtà non furono più in grado di incarnare i nuovi valori e bisogni della società moderna (basata sull'innovazione e sul progresso tecnologico) e persero ogni significato⁵⁶, diventando sterili e obsolete. Tramite la rielaborazione e la sperimentazione, già dalla metà dell'Ottocento molti artisti si allontanarono, in modo più o meno graduale, dalle forme e tecniche pittoriche convenzionali che erano diventate ormai prive d'ispirazione e simbolo di un'arte d'élite refrattaria al cambiamento che non aveva più nulla da comunicare e che continuava a sopravvivere solo all'interno dei Salon parigini⁵⁷ (basti pensare alla pittura realista di Courbet, ai già citati Impressionisti o alle Secessioni che scossero numerose città europee). Analizzando l'arte nipponica parallelamente alla propria tradizione, molti vi trovarono gli spunti e le soluzioni di cui necessitavano per rinnovare la propria produzione e riuscire così a rappresentare e ispirare la nuova realtà sociale che li circondava e di cui erano parte. Tramite questo processo di appropriazione e scambio, e vista la sua ampia diffusione, verso l'ultimo decennio dell'Ottocento l'arte nipponica iniziò a perdere il suo fascino esotico diventando uno dei tanti e normalizzati componenti nel panorama dell'arte⁵⁸.

⁵⁶ G. C. Argan, *L'arte moderna, 1770-1970*, Firenze, Sansoni, 1970, p. 259.

⁵⁷ C. Crouch, *Modernism in art, design and architecture*, New York, St. Martin's Press, 1999, pp. 10-28 e pp. 112-120.

⁵⁸ E. Evett, *The Critical Reception of Japanese Art in Europe in the Late Nineteenth Century*, tesi di dottorato, Cornell University, a.a. 1980, p. 58.

Capitolo 2. Le prime esposizioni d'arte giapponese in Europa

Come abbiamo potuto vedere nel capitolo precedente, l'arte giapponese si diffonde principalmente grazie al commercio privato, con moltissime opere d'arte e d'artigianato artistico che vengono acquistate da aristocratici o borghesi per ampliare le proprie collezioni. Gli accaniti sostenitori del giapponismo amano mostrare le proprie scoperte, ma per lo più queste vengono condivise con amici stretti o con i membri dei circoli o club a cui appartengono.

I meno abbienti, come il grande pubblico e gli artisti emergenti, possono comunque soddisfare la propria curiosità grazie alle diverse mostre temporanee organizzate nel vecchio continente. Principale esempio sono le Esposizioni Universali⁵⁹, iniziate a Londra nel 1851 proprio per dare una panoramica sulle diverse novità in campo industriale e artistico provenienti dalle diverse nazioni partecipanti, per scambiare conoscenze e idee e per far conoscere la propria cultura.

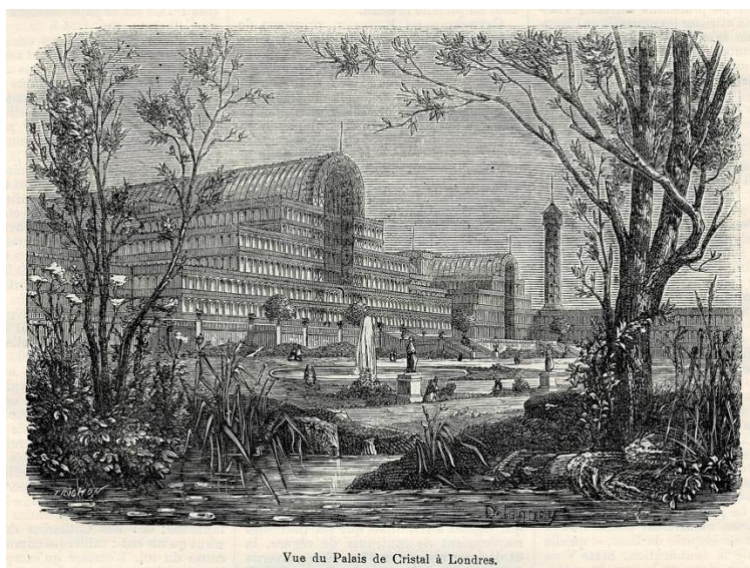


Figura 13, *Vista del Crystal Palace a Londra*, Dictionnaire populaire illustré d'histoire, de géographie, de biographie, de technologie, de mythologie, d'antiquités, des beaux-arts et de littérature, 1863

Inaugurata nel maggio del 1851 nella celebre sede del Crystal Palace (fig. 13) a Hyde Park (progettato dall'architetto Joseph Paxton), la *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations* viene organizzata dalla *Royal Society of Arts* e promossa dal principe Alberto, prendendo spunto dalle mostre d'artigianato francesi e tedesche di inizio Ottocento. Finalizzata alla promozione del libero mercato e alla celebrazione dell'era industriale, l'*Exhibition* suscita un'enorme successo grazie al suo

carattere pedagogico e internazionale, dando vita a una nuova tipologia espositiva ampiamente riproposta negli anni⁶⁰. È proprio in questa sede che molti paesi e colonie orientali come la Cina, la Persia e l'Egitto vengono presentate al pubblico, alimentando il gusto esotico attraverso l'esposizione di prodotti e metodi tradizionali. Il ruolo di innovatori viene invece lasciato all'Occidente, i cui paesi membri sono in continua competizione per affermare la propria superiorità tecnologica.

Analogamente, anche la produzione nipponica viene introdotta per mezzo di simili mostre, presentate in questo capitolo.

⁵⁹ R. Fontanarossa, *Collezionisti e musei: una storia culturale*, Torino, Einaudi, 2022, pp. 163-167.

⁶⁰ J. H. Findling, K. D. Pelle, *Encyclopedia of world's fairs and expositions*, Jefferson, McFarland, 2008, pp. 9-15.

2.1 Grande Esposizione di Londra, 1862

Nel 1862, 11 anni dopo la prima *Great Exhibition*, Londra ospita la sua seconda esposizione universale.

Percependo il peso del successo riscosso dalla mostra del 1851 e dal Crystal Palace, gli organizzatori decidono di organizzare un'esposizione di ancora maggiore portata. L'ingegnere e architetto Francis Fowke, tra i responsabili della mostra, progetta per il quartiere di South Kensington un enorme edificio con un corpo centrale in ferro e due cupole in vetro (fig. 14), diviso internamente in padiglioni e gallerie,



Figura 14, *Vista del transetto centrale alla Great Exhibition, 1862*

tre di queste dedicate interamente alle belle arti e alla pittura. Questo però non conquista i critici e il pubblico, i quali continuano a paragonarlo al Crystal Palace e a preferire quest'ultimo. Le incessanti critiche portano anche il governo a rifiutare l'acquisizione dell'edificio preferendone lo smantellamento, nonostante fosse stato pensato come sede permanente delle future grandi esposizioni.

Altre critiche riguardano invece lo spirito della mostra in sé, che per i giornali sembra essere improntata più alla vendita che non al progresso e all'innovazione. Nonostante ciò, la Grande Esposizione del 1862 riesce a presentare al pubblico numerose novità del settore industriale e a dare maggiore focus all'arte (una tendenza che avrà sempre più seguito nelle esposizioni universali a seguire).

Anche il numero di paesi esteri e colonie partecipanti è nettamente superiore alle esperienze precedenti. Tra questi c'è anche il Giappone, le cui arti possono essere scoperte dal pubblico nel padiglione dedicato (fig. 15), situato sul lato nord-est del transetto centrale vicino a Cina, Madagascar, Mauritius e Isole Ionie.

2.1.1 Lo stand giapponese

Nonostante l'invito a partecipare alla mostra arrivi al governo nipponico già nel 1859, questi preferisce non essere coinvolto direttamente nell'organizzazione del padiglione o nella scelta delle opere da esporre. Le decisioni, infatti, vengono delegate al primo Ministro britannico di stanza in Giappone, Rutherford Alcock, il quale espone oggetti provenienti principalmente dalla propria collezione, ma anche da quelle dei signori Remi, Schmidt e Co., Barton, Dent e Butt, J. H. Macdonald e T. D. Neave⁶¹. La scelta di

⁶¹ *The Japanese Court in the International Exhibition*, «Illustrated London News», 41/1165, 1862, p. 318-319.

mostrare proprio in quest'occasione per la prima volta i manufatti giapponesi al pubblico, può essere spiegata dalla presenza nel 1862 in Europa della missione diplomatica Takeuchi, il cui compito era di rivedere i diversi trattati stipulati con le nazioni occidentali in seguito alla riapertura del paese al commercio nel 1853 (la quale presenza anche alla cerimonia di apertura e visita più volte la mostra, dando una maggiore parvenza di ufficialità allo stand presentato), ma anche dalla percepita necessità di ispirazione nella decorazione dei prodotti industriali europei⁶².

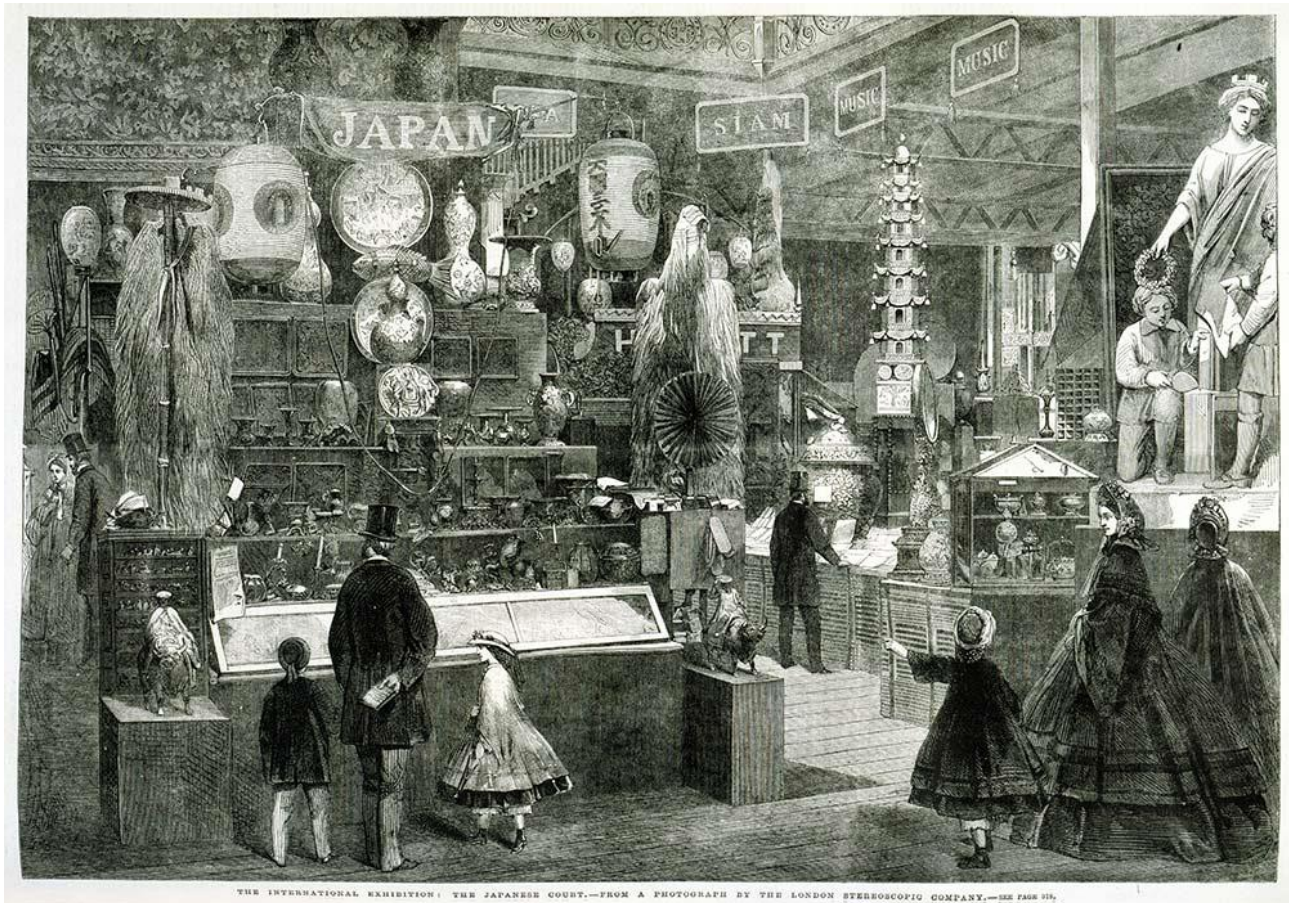


Figura 15, *Lo stand giapponese alla Great Exhibition del 1862*, The Illustrated London News, 1862

Gli oggetti esposti sono 612, tra porcellane, lacche, bronzi antichi, spade, tessuti e libri illustrati, i quali vengono presentati come esempi delle arti applicate giapponesi e apprezzati per le loro ottime capacità artigianali, soprattutto quando paragonate alla produzione occidentale ormai vittima dell'estetica industriale. Il focus è, come per le altre nazioni orientali o colonie esposte, principalmente etnografico. Oltre agli oggetti più artistici, troviamo infatti anche libri scientifici, strumenti da lavoro, minerali ed erbe medicinali (appartenenti al dottor F. G. Myburgh), i quali:

«bear witness to the industry and genius of a people who, for centuries, have shut themselves out from European civilisation⁶³».

⁶² T. Watanabe, *The Western Image of Japanese Art in the Late Edo Period*, «Modern Asian Studies», 18/4, 1984, pp. 667-684: 683.

⁶³ E. McDermott, *The Popular Guide to the International Exhibition of 1862*, Londra, W. H. Smith and son, 1862, p. 154, «testimoniano l'industria e il genio di un popolo che, per secoli, si è chiuso alla civilizzazione europea» (traduzione mia).

Della collezione di Alcock sono esposte 212 oggetti in legno laccato, definiti «rich, tasteful and solid in appearance⁶⁴», e numerosi bronzi, con vasi e contenitori decorati nello stile cinese. L'architetto e studioso John Burley Waring, che in quest'occasione era stato assunto come sovrintendente della galleria di architettura e di diverse classi di oggetti, rimane sorpreso dalla loro varietà e dalla qualità dei materiali usati, notando la predilezione nipponica per la rappresentazione di soggetti naturali⁶⁵.

Contrariamente alle ceramiche cinesi presenti in mostra, quelle giapponesi vengono ammirate per la loro bellezza, per le decorazioni semplici e i colori brillanti.

Meno numerosi sono invece i libri illustrati e le stampe, cui viene comunque riconosciuta una curiosa stranezza:

«Those from China and Japan are very curious and instructive [...]; the quaint beauty of their block books, printed on colours, is something extraordinary⁶⁶».

Tutti questi oggetti sono densamente esposti in vetrine e su ripiani, secondo la tendenza all'*horror vacui* del tempo ma soprattutto a causa del poco spazio messo a disposizione, e divisi per tipologia e collezione di appartenenza. Tra questi sono appese anche lanterne, armature e cappelli in paglia, che danno un tocco più esotico all'allestimento.

Se da un lato gli Europei rimangono incantati dal decorativismo nipponico e dall'alto livello della loro produzione artigianale (succede ad esempio al mercante Arthur Laseny Liberty, proprietario dei famosi magazzini Liberty & Co., che inizia così a importare stoffe e beni giapponesi), i membri della missione diplomatica giapponese non sembrano essere pienamente convinti e soddisfatti dell'immagine che viene presentata del paese. Takashima Yukei, uno dei membri della delegazione nipponica, scrive nel suo diario:

«purtroppo tutto ciò che è stato inviato è di bassa qualità, ed è un peccato che i beni siano qualitativamente inferiori a quelli degli altri paesi⁶⁷»;

allo stesso modo il collega Fuchibe Tokuzo definisce questi oggetti d'arte come un ammasso di cianfrusaglie trovato in un negozio di antiquariato, intollerabile da guardare⁶⁸.

Seppur di dimensioni ridotte e dall'allestimento un po' approssimativo, lo stand riesce nel suo intento di attirare l'attenzione dei visitatori sulla produzione giapponese⁶⁹. Insoddisfatti però delle scelte espositive prese, dopo questa esperienza il Giappone partecipa attivamente alle Esposizioni Universali che seguono,

⁶⁴ *The Japanese Court in the International Exhibition*, «Illustrated London News», 41/1165, 1862, pp. 318-319, "ricchi, di buon gusto e dall'aspetto solido" (traduzione mia).

⁶⁵ J. B. Waring, *Masterpieces of industrial art and sculpture at the international exhibition 1862*, 3 voll., Londra, Day & Son, 1863, III, p. 208.

⁶⁶ *Printing and Bookbinding in the International Exhibition*, «Illustrated London News», vol. 41/1166, 1862, p. 350, "Quelli da Cina e Giappone sono molto curiosi e istruttivi (...); la pittoresca bellezza dei loro incunaboli, stampati a colori, è qualcosa di straordinario." (traduzione mia).

⁶⁷ T. Miyanaga, *Bunkyo ninen no yoroppa hokoku*, Tokyo, Shinchosha, 1989, p. 78.

⁶⁸ T. Otsuka, *Kengai shisetsu nikki sanshu*, Tokyo, Nihon Shiseki Kyokai, 1930, p. 50.

⁶⁹ T. Watanabe, *The Western Image of Japanese Art in the Late Edo Period*, «Modern Asian Studies», vol. 18/4, 1984, pp. 667-684: 682.

cercando così di migliorare la propria immagine all'estero e ampliare il commercio internazionale, iniziando il percorso che lo porterà a essere una delle potenze mondiali del XX secolo.

2.2 Esposizione Universale di Parigi, 1867

Dopo la prima Esposizione Universale parigina nel 1855 e in seguito al grande successo riscosso dalla *Great Exhibition* del 1862, gli espositori francesi richiedono espressamente al governo di organizzare una seconda mostra internazionale a Parigi offrendo anche il proprio supporto finanziario. Il 22 giugno 1863 iniziano ufficialmente i preparativi per la seconda *Exposition Universelle*, che durano ben 4 anni, fino all'apertura al pubblico il 1° aprile 1867.

Il ministro dell'agricoltura e del commercio, Eugene Rouher, decide di focalizzare la mostra sulla creazione di vantaggi per la popolazione e la classe lavoratrice, all'interno del macro-tema del progresso tecnologico universale. Come i suoi predecessori, anche questa esposizione dà ampia visibilità alle arti delle varie nazioni partecipanti.

Come sede viene scelto per la sua posizione e ampiezza il Champ de Mars, già luogo della prima mostra industriale francese del 1798 e poi delle *Exposition Universelle* che seguono. Il palazzo centrale (fig. 16), progettato dall'ingegnere Jean-Baptiste-Sébastien Krantz, è costruito sempre in ferro e vetro e articolato in sette anelli concentrici, ognuno dedicato a una diversa classe di oggetti (dalle arti, poste al centro, agli alimenti) e in cui ogni nazione partecipante ha un proprio



Figura 16, *Vista del Palazzo dell'Esposizione Universale del 1867, Paris-Diamant, 1867*

padiglione rappresentativo⁷⁰. Attorno al palazzo centrale viene costruito anche un parco, organizzato all'inglese e contenente diverse forme di intrattenimento, per controbilanciare l'esposizione museale del resto della mostra e rendere meno impegnativa la visita, soprattutto per il pubblico comune. In questo spazio gli organizzatori francesi suggeriscono anche la costruzione da parte delle nazioni non-europee di piccoli padiglioni e chioschi nazionali che mostrassero la loro cultura e architettura indigena, per favorire le interazioni tra culture diverse. Nonostante molti di questi vengano disegnati da architetti francesi e risultino quindi ben poco autentici, riscuotono nei visitatori un enorme successo, nutrendo il loro gusto per l'esotico.

⁷⁰ Findling, Pelle, *Encyclopedia of world's fairs and expositions* cit., p. 41.

È proprio in quest'esposizione che il governo shogunale giapponese partecipa ufficialmente per la prima volta e con tre distinte collezioni, ognuna selezionata e organizzata da una diversa fazione politica, ovvero dallo *shogun* di Edo e dai *daimyo* di Satsuma e Saga (due tra i più influenti signori feudali)⁷¹.

Grazie alla grande varietà degli oggetti esposti, provenienti da molte delle diverse regioni nipponiche, i visitatori hanno per la prima volta la possibilità di scoprire in modo più approfondito la cultura giapponese e alcune delle sue sfumature interne.

2.2.1 Le mostre nipponiche all'interno dell'edificio principale

I prodotti giapponesi vengono esposti nell'area dedicata ai paesi asiatici, in cui troviamo anche Cina e Siam e i cui spazi vengono progettati dall'architetto francese Alfred Chapon (fig. 17) che, basandosi su descrizioni orali non particolarmente precise, realizza strutture dalle decorazioni spesso ibride con numerosi dragoni e lanterne (gli ingressi alle sezioni cinese e giapponese sono infatti molto simili, tanto da generare confusione tra i visitatori). Inoltre, a causa di alcuni ritardi nelle spedizioni, lo spazio dedicato alla sezione giapponese risulta particolarmente ristretto, buio e non abbastanza ampio da esaltare al meglio i beni presentati, i quali paiono quasi ammassati incoerentemente, mescolandosi a quelli cinesi e siamesi adiacenti⁷².

Predominanti sono le arti industriali, con scatole in lacca, piccole sculture e vasi, ma sono presenti anche numerosi dipinti su seta, *kakemono*⁷³ e paraventi, rappresentanti scene di genere e soggetti tradizionali legati alla natura:

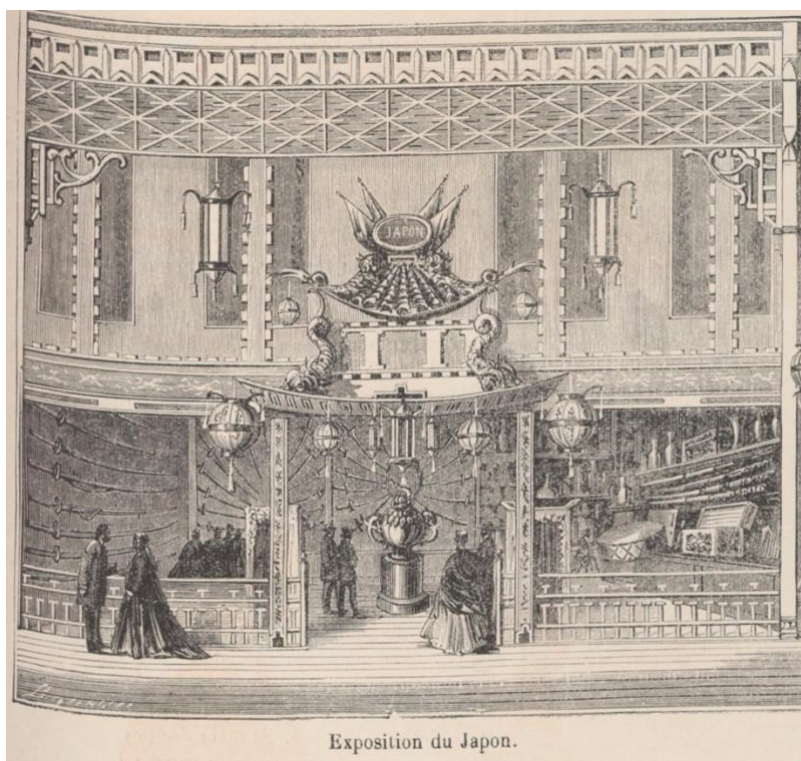


Figura 17, La facciata della sezione nipponica progettata da Alfred Chapon, Le Monde Illustré, 1867

⁷¹ P. A. Floyd, *Japonisme in Context: Documentation, Criticism, Aesthetic Reaction*, tesi di dottorato, University of Michigan, a.a. 1983, p. 111.

⁷² P. D. de Bellecour, *Le Chine et le Japon: a l'Exposition Universelle*, «Revue de deux mondes», 70/3, 1867, pp. 710-742: 722.

⁷³ I *kakemono* sono dei dipinti tradizionali giapponesi su rotolo in seta o carta, i quali vengono generalmente appesi e visti verticalmente.

«petits meubles en bois de santal, de camphrier, ciselés, fouillés avec une finesse inimaginable et ornementés de tigres, de serpents, d'oiseaux, [...] et de monstruosités dont on ne retrouve d'équivalent que dans l'Apocalypse⁷⁴».

La collezione esposta dallo *shogun* conta un totale di 1308 oggetti, tra cui 107 opere pittoriche e moltissime porcellane e bronzi, mentre la collezione del *daimyo* di Satsuma si distingue principalmente per la presenza di un'ampia varietà di opere letterarie e album di stampe, molti dei quali vengono in seguito acquistati dal South Kensington Museum di Londra. La delegazione del feudo di Saga espone invece principalmente porcellane *Imari*, distinte per la loro decorazione floreale in smalto blu e rosso su fondo bianco, le quali suscitano un grande interesse da parte del pubblico parigino che le acquista in massa⁷⁵.

Vista la loro nascente popolarità nel vecchio continente, il governo giapponese commissiona per l'occasione anche un centinaio di stampe *ukiyo-e* rappresentanti donne di diverse classi sociali e paesaggi da diversi artisti come Hiroshige III e Kunisada II, le quali vengono subito vendute e disperse nelle maggiori collezioni d'Europa. Per molti acquirenti, queste non erano ancora viste però come delle vere e proprie opere d'arte bensì come delle testimonianze etnologiche, delle finestre sulla vita quotidiana nel paese del Sol Levante.

Sotto la nomenclatura di belle arti vengono invece esposti diversi dipinti su seta dai soggetti paesaggistici realizzati da artisti contemporanei quali Goseda Horyu⁷⁶ e Hattori Sessai⁷⁷, e degli acquerelli raffiguranti figure femminili, che non suscitano però molto entusiasmo, mancando di precisione prospettica nonostante un buon equilibrio di luci e ombre⁷⁸; la tecnica del chiaroscuro utilizzata in alcune opere viene infatti definita come deplorabilmente mediocre e qualitativamente rassomigliante quella di uno studente alle prime armi⁷⁹. Maggiore apprezzamento lo ricevono le diverse opere scultoree in legno e avorio, che nonostante le piccole dimensioni: «rasentano la perfezione»⁸⁰.

Non avendo alcuna innovazione meccanica da presentare che fosse al pari con quelle europee, negli spazi ben più ampi della Galleria delle Macchine (la sesta e penultima dal centro), viene costruito, sempre su progetto di Chapon, un chiosco (fig. 18) la cui forma riprende i gazebo dedicati al riposo tipicamente costruiti dai *daimyo* nei loro giardini privati e preceduto da un portico ispirato all'architettura sacra

⁷⁴ P. Aymar-Bression, *Histoire générale de l'Exposition Universelle de 1867*, Parigi, Imprimerie Claye, 1868, p. 406, "piccoli mobili in legno di sandalo e di canfora, cesellati e intagliati con una finezza inimmaginabile e decorati con tigri, serpenti, uccelli, [...] e mostruosità di cui troviamo un equivalente solo nell' Apocalisse" (traduzione mia).

⁷⁵ M. Akutsu, *Japanese Ceramics and the Emblems of Japan at the French Universal Exhibitions in the second half of the 19th Century*, «Regioninés studios», 4, 2010, pp. 79-90: 83.

⁷⁶ Nato da una famiglia di samurai, Horyu (1827-1892) si formò nello stile *ukiyo-e* e fu uno dei pionieri della pittura occidentale in Giappone, cercando di creare una sintesi tra pittura giapponese e tecniche occidentali.

⁷⁷ Hattori Sessai (1807-?) fu un pittore naturalistico attivo tra il periodo Edo e il primo periodo Meiji, molto famoso per la produzione di enciclopedie illustrate.

⁷⁸ De Bellecour, *Le Chine et le Japon: a l'Exposition Universelle* cit., pp. 710-742: 730.

⁷⁹ E. Chesneau, *L'art japonais*, «Le Constitutionnel: journal du commerce, politique et littéraire», no. 42, 1868, pp. 2-3.

⁸⁰ *Ibid.*

nipponica. Qui vengono esposte alcune delle porcellane e dei bronzi appartenenti allo *shogun*, mentre davanti al portico sono presenti alcuni *norimono*⁸¹ appartenenti al *daimyo* di Satsuma, accompagnati da due armature da parata di alto livello dotate di elmi decorati in oro e temibili maschere nere con baffi⁸² che intimoriscono il pubblico.

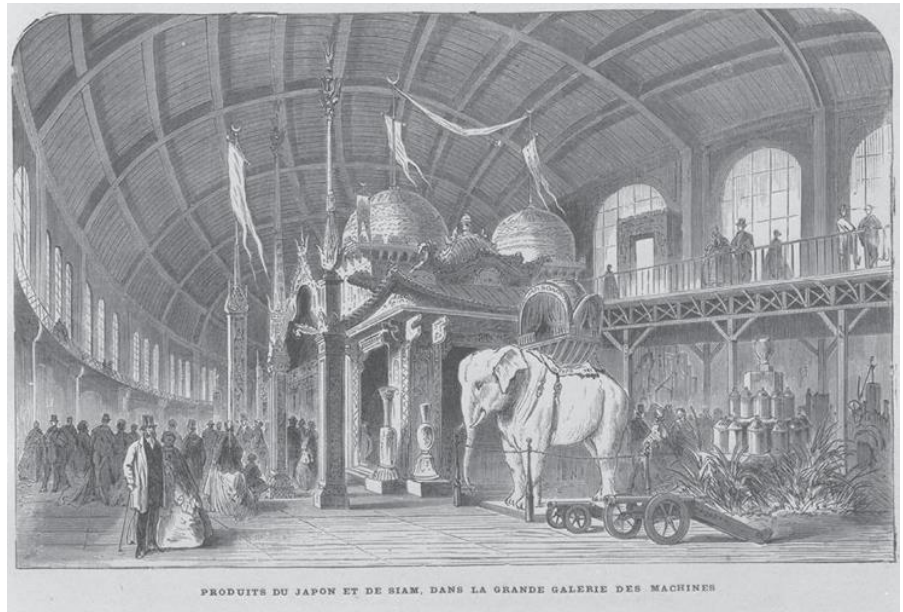


Figura 18, *Il chiosco giapponese nella Galleria delle Macchine*, Le Monde Illustré, 1867

2.2.2 Il Giappone nel parco dello Champ de Mars

Oltre al padiglione nazionale, nel parco vengono costruite altre due strutture per promuovere la cultura nipponica. All'interno di un giardinetto privato viene realizzata, su consiglio del mercante Shimizu Usaburo (uno dei membri della delegazione), una sala da tè realizzata in bambù e legno bianco d'importazione giapponese in cui i visitatori possono assaggiare diverse varietà di tè e liquori asiatici in compagnia di gruppi di giapponesi vestiti in abiti tradizionali (fig. 19). Questa sezione riscuote un enorme successo, non solo perché per la prima volta viene permesso a un gran numero di stranieri di assistere alla famosa cerimonia di preparazione del tè, ma grazie anche alla presenza delle tre giovani *geisha* che con il loro fascino esotico intrattengono il pubblico parigino nella sala accanto,



Figura 19, *Le tre geisha nei locali della sala da tè*, Le Monde Illustré, 1867

⁸¹ I *norimono* sono delle tipiche portantine chiuse, utilizzate solamente dai nobili e realizzate in legno laccato riccamente decorato.

⁸² Dentu, M. Pierre Petit, *L'Exposition Universelle de 1867 illustrée* cit., pp. 186-187.

promuovendo lo stereotipo della donna giapponese esteticamente graziosa e servile⁸³.

Sempre nel parco, viene realizzata su richiesta dello *shogun* anche la riproduzione di un'abitazione borghese estiva in legno (fig. 20), che colpisce per l'organizzazione asimmetrica degli interni oltre che per il mobilio presente essenziale ma di grande qualità⁸⁴ scelto dai mercanti Ojiro e Usaburo⁸⁵.



Figura 20, *Abitaione giapponese nel parco dello Champ de Mars, 1867*

Seppur al Giappone siano stati concessi più spazi rispetto alla mostra del 1862 (sintomo del crescente interesse verso il paese), l'allestimento realizzato da Chapon nelle diverse sezioni risulta poco curato e approssimativo, rispecchiando così le ancora limitate conoscenze sull'architettura tradizionale nipponica. Inoltre, osservando le similitudini tra le facciate di Cina e Giappone, è chiaro come quest'ultima nazione sia ancora percepita come parte della sfera d'influenza cinese e manchi d'indipendenza estetica negli occhi

europei. Solo le strutture presenti nel parco (realizzate dagli stessi giapponesi) presentano correttamente la tradizione giapponese.

Il numero crescente di opere pittoriche e scultoree esposte ci permette di vedere come l'idea di produzione artistica nipponica nella concezione occidentale si stia ampliando oltre alle sole arti applicate, riconoscendo così al Giappone un sempre maggiore livello di civilizzazione e sviluppo intellettuale⁸⁶. I soggetti e le tecniche utilizzate iniziano a suscitare interesse artistico e non solo etnografico, ma rimangono 'strane' ed 'esotiche'⁸⁷.

Nonostante la mostra giapponese sia stata quindi allestita in modo frettoloso e superficiale, scegliendo i beni da esporre il governo giapponese riesce a curare meglio l'immagine della propria nazione suscitando un grande interesse:

«L'exposition japonaise nous fera rever longtemps! Elle est de nature à réduire sérieusement nos prétentions artistiques»⁸⁸.

Alla conclusione dell'Esposizione più di 1300 oggetti vengono venduti a collezionisti privati durante una grande asta, rimanendo così nel continente europeo⁸⁹.

⁸³ *The Round of the Restaurants at the Paris Exhibition II*, «The Pall Mall Gazette», 1867, p. 10.

⁸⁴ P. Montani, *Les habitations japonaises*, «Le monde illustré», 546, 1867, pp. 196-198.

⁸⁵ *Ibid.*, 547, p. 216.

⁸⁶ J. Holt, *A Lesson to "the Western Barbarian"*, «Victorian Review», vol. 42/1, 2016, pp. 127-148.

⁸⁷ A. S. Morton, *The Japanese Influence in Late Nineteenth Century British Art 1862-1880*, Londra, Christie's Education, 2000, p. 5.

⁸⁸ P. Aymar-Bression, *Histoire Générale de l'Exposition universelle de 1867: les puissances étrangères*, Parigi, J. Claye, 1868, p. 408, "L'esposizione giapponese ci farà sognare a lungo! È possibile che riduca seriamente le nostre pretese artistiche" (traduzione mia).

⁸⁹ E. Feydeau, *Vente de la collection d'objets d'art de l'exposition japonaise*, «Revue international de l'art et de la curiosité», 1, 1869, pp. 71-80.

2.3 Esposizione Universale di Vienna, 1873

L'Esposizione Universale austriaca o Weltausstellung del 1873 è la prima a essere organizzata in un paese dell'area germanica (e l'unica per più di un secolo). Nonostante il governo austriaco avesse intenzione di organizzare un'esposizione del genere già negli anni Cinquanta dell'Ottocento, visto il successo della *Great Exhibition* londinese del 1851, a causa di alcune guerre con l'Italia e la Prussia e una certa instabilità politica la mostra fu più volte posticipata. Nel 1870 la Camera di Commercio approva la proposta, la cui realizzazione viene fissata tre anni più avanti, in occasione del venticinquesimo anniversario dell'incoronazione dell'Imperatore Francesco Giuseppe I⁹⁰.

L'Esposizione Universale di Vienna è la prima ad allontanarsi dall'orientamento puramente tecnico e industriale delle mostre precedenti, focalizzandosi su un aspetto più ludico e di intrattenimento in linea con le nuove aspettative dei visitatori, i quali vedevano la mostra come uno strumento per nutrire le loro curiosità esotiche e per conoscere le culture e le produzioni dei paesi stranieri. Essa sarà il modello delle Esposizioni a seguire.



Figura 21, Ingresso all'Esposizione Universale di Vienna presso il Prater, 1873

Come luogo dell'Esposizione viene scelto il Prater, uno dei parchi più frequentati nella zona Sud della città e facilmente raggiungibile con ogni mezzo. L'area scelta è inoltre cinque volte più grande del Champ de Mars parigino, coprendo un'area di più di due chilometri quadrati (fig. 21).

Per rafforzare il distacco concettuale con le mostre precedenti, al posto di un unico grande edificio espositivo, il direttore generale Wilhelm von Schwarz-Senborn fa costruire quattro padiglioni principali e numerose strutture minori di varia dimensione e stile.

Tra i quattro edifici principali il più grande e significativo è il Palazzo dell'Industria, posto al centro dello spazio espositivo e composto da un'unica navata caratterizzata da un'enorme rotonda centrale in metallo e suddivisa in diverse gallerie e corti; qui i diversi rami dell'industria vengono mostrati insieme, per sottolineare la loro interdipendenza. Le altre strutture maggiori sono dedicate alla Sala delle Macchine, alle Arti e all'Agricoltura. Allontanandosi dallo stile semplice e funzionale in ferro e vetro solitamente utilizzato in queste occasioni, questi edifici presentano delle facciate ricche di ornamenti e decori, in

⁹⁰ Findling, Pelle, *Encyclopedia of world's fairs and expositions* cit., pp. 46-47.

continuità con il progetto di modernizzazione del centro urbano a cui si stava sottoponendo in quegli anni Vienna⁹¹.

Nel resto del parco gli stand sono più di duecento, tra imprese che vogliono presentare le loro innovazioni, chioschi, ristoranti etnici, porticati e architetture straniere. I padiglioni e ‘villaggi etnografici’ delle 35 nazioni partecipanti vengono disposti in base alla loro distanza geografica e suddivisi tra paesi occidentali e orientali, con l’Austria al centro a fungere da ponte.

Questa è la prima volta che il Giappone (che ha ricevuto l’invito con ben due anni di anticipo) partecipa a una mostra internazionale in seguito alla restaurazione del potere imperiale avvenuta nel 1868, e nonostante il nuovo governo Meiji sia completamente volto alla modernizzazione del paese in patria, in quest’occasione, su consiglio di Gottfried Wagener e Heinrich von Siebold⁹², si preferisce mantenere un aspetto più tradizionale, così da sfruttare e coltivare al massimo la nascente moda del giapponismo e favorire quindi il commercio estero, esponendo prodotti d’arte decorativa che incarnino l’essenza giapponese. Questa direzione viene presa anche data la chiara arretratezza nipponica in ambito di produzione e sperimentazione di macchinari industriali rispetto alle principali nazioni europee.

2.3.1 Il padiglione giapponese nel Palazzo dell’Industria

Nella sede principale sono messi in mostra circa 6668 oggetti, rappresentativi di ogni provincia nipponica e di cui più di un terzo è composto da oggetti d’artigianato prodotti a mano come tessuti in seta, oggetti in lacca e in bronzo, ceramiche, spade e strumenti musicali.

Nonostante molti paesi asiatici, tra cui il Giappone, abbiano già iniziato a adattare la propria produzione ai gusti del mercato occidentale con l’introduzione di elementi europei (come la creazione di set di tazzine e teiere in porcellana) per aumentarne la vendita, gli oggetti esposti in mostra mantengono le loro caratteristiche più tipiche⁹³.

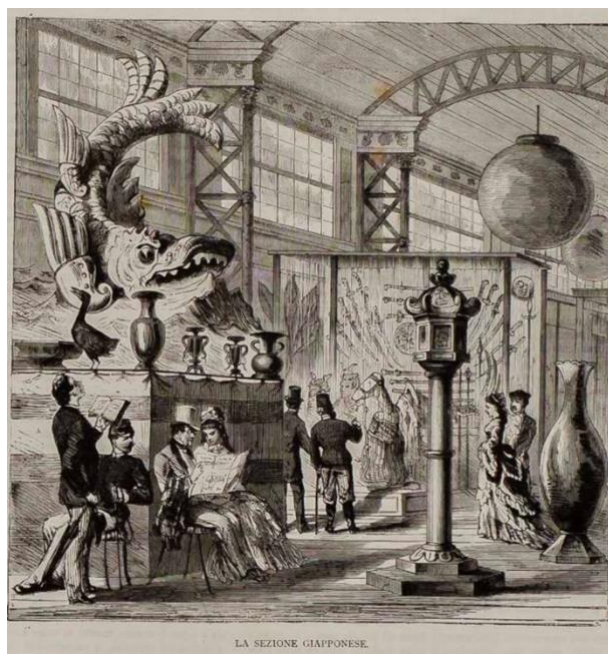


Figura 22, *La sezione giapponese*, L’Esposizione Universale del 1873 di Vienna Illustrata, 1873

⁹¹ Findling, Pelle, *Encyclopedia of world’s fairs and expositions* cit., p. 49.

⁹² Heinrich von Siebold e Gottfried Wagener sono stati due grandi iamatologi del XIX secolo, conosciuti a livello internazionale e chiamati dal governo giapponese a fare una selezione dei beni da esporre all’esposizione di Vienna del 1873. Heinrich è inoltre figlio del medico e collezionista Philipp Franz von Siebold, da cui eredita la passione per lo studio dell’arte nipponica.

⁹³ *L’esposizione universale di Vienna del 1873 illustrata*, Milano, Edoardo Sonzogno Editore, 1874, pp. 619-620.

All'ingresso di questa sezione (fig. 22 e 23) un'enorme carpa con la testa di tigre realizzata in carta pesta e decorata con squame d'oro accoglie i visitatori; questa creatura proviene dal folklore nipponico e viene spesso usata nella decorazione dei tetti di templi e castelli (come quello di Nagoya), in quanto si pensa li protegga dagli incendi. Continuando il percorso, si può vedere che il soffitto è decorato da drappi di tessuto viola e da due lanterne di carta appese e ornate da draghi dipinti. Su una parete è anche presente una riproduzione in scala reale di una delle statue religiose più famose del Sol Levante, il Grande Buddha di Kamakura, alto circa 13 metri e realizzato qui in cartapesta⁹⁴, di cui però si può ammirare solo la testa, in quanto gran parte del corpo viene rovinato da un incendio sviluppatosi durante l'allestimento. Nello spazio che segue sono poi esposti i prodotti giapponesi, i più piccoli e delicati organizzati nelle vetrine e divisi per materiale.



Figura 23, *L'ingresso del padiglione giapponese all'Esposizione di Vienna*, Report of the participation in the World Exposition, 1873

Il gruppo più numeroso è composto dalle lacche, perlopiù scatole decorate, piccole cassetiere e sculture di animali, seguite dalle porcellane (tra cui spiccano quelle in stile *Imari*), dai bronzi e da piccoli oggetti in

⁹⁴ *L'esposizione universale di Vienna del 1873 illustrata* cit., p. 612.

avorio. Oltre a questi sono numerose anche le miniature raffiguranti diverse tipologie abitative nipponiche⁹⁵, dall'interesse più etnografico.

Sentendo però la necessità di presentare anche qualcosa che mostrasse la recente modernizzazione avvenuta grazie agli scambi commerciali con l'Occidente e volendosi mostrare come una nazione culturalmente al pari degli europei, per la prima volta la commissione decide di esporre alcuni dipinti di artisti contemporanei giapponesi realizzati secondo lo stile occidentale e con la tecnica dei colori a olio, come quelli di Yamamoto Hosui⁹⁶. Oltre a questi troviamo anche un gran numero di rappresentazioni e tecniche più tradizionali, come paraventi dipinti, stampe e libri illustrati, per un totale di 116 opere realizzate da 64 artisti, le quali vengono esposte nella sezione dedicata alle Belle Arti⁹⁷ insieme all'arte occidentale. Il pubblico che visita l'esposizione austriaca denigra i dipinti a olio nipponici, mostrando una chiara preferenza verso le rappresentazioni più esotiche e 'primitive' dell'arte giapponese.

2.3.2 Il giardino giapponese

Nello spazio del grande parco posto tra l'esposizione dei fiori e il palazzo del viceré d'Egitto⁹⁸, al di là di un portone in legno bianco la cui forma riprende quella dei *torii* shintoisti⁹⁹ si trova il giardino giapponese (fig. 24), in cui è presente un laghetto e diverse piante¹⁰⁰. A sinistra dell'ingresso si può subito vedere una campana tradizionale in bronzo, oltre a diversi vasi colorati e lanterne in pietra sparse lungo il percorso. Ai lati del sentiero si trovano due piccoli chioschi che vendono prodotti tipici, mentre alla destra dello stagno è stato riprodotto un *kaguraden*, un teatro o sala della musica solitamente costruita vicino ai santuari in cui vengono svolte le danze sacre (i *kagura* appunto). Superato questo e attraversato un ponticello in bambù, si arriva alla ricostruzione di un santuario shintoista realizzato in legno¹⁰¹. Questo giardino è una delle aree più apprezzate dell'intera esposizione:

«Il pubblico vi si accalca ogni giorno per ammirare le belle stranezze che sono sempre per lui un soggetto di meraviglia, e ridere delle case che hanno le persiane, gli arredi, e i tappeti tutti di carta»¹⁰².

⁹⁵ *L'esposizione universale di Vienna del 1873 illustrata* cit., p. 639.

⁹⁶ Yamamoto Hosui (1850-1906) è tra i primi artisti giapponesi a studiare pittura a olio sotto la guida dell'inglese Charles Wirgman e dell'italiano Antonio Fontanesi; durante un soggiorno di dieci anni a Parigi perfeziona il suo stile realista, ispirato alla scuola di Barbizon, che poi decide di insegnare di ritorno in patria.

⁹⁷ Floyd, *Japonisme in Context* cit., p. 115.

⁹⁸ *L'esposizione universale di Vienna del 1873 illustrata* cit., p. 55.

⁹⁹ I *torii* sono dei portali composti da due colonne e un palo orizzontale che nella tradizione giapponese indicano l'ingresso a un santuario shintoista o a una zona considerata sacra, solitamente dipinti di colore rosso.

¹⁰⁰ *L'esposizione universale di Vienna del 1873 illustrata* cit., p. 391.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 38.

¹⁰² *Ibid.*, p. 285.



Figura 24, *Vista del giardino giapponese*, L'Esposizione Universale di Vienna illustrata, 1873

Il diffondersi di un maggior numero di studi sulla cultura giapponese aggiunta alla maggiore libertà decisionale data al Giappone stesso, portano alla creazione di allestimenti e strutture più scenografiche e accurate, sia nell'edificio principale che nei padiglioni aggiuntivi, rappresentativi del Giappone antico e tradizionale. Ciò porta alla definitiva differenziazione dell'estetica nipponica da quella cinese negli occhi del grande pubblico e stimola al tempo stesso la nascente moda giapponista, nutrendo la curiosità verso il paese esotico.

Questa immagine di un paese civilizzato e artistico ma fermo a un'economia e una società medievali¹⁰³ (mantenuta anche nella scelta dei beni esposti, come le numerosissime lacche) sembra essere l'unica accettata dal pubblico europeo, il quale rifiuta ogni prodotto della recente modernizzazione nipponica. La scelta del governo nipponico di esporre dei dipinti a olio per mostrare le proprie capacità evolutive risulta infatti controproducente, andando solo a confermare nella mente del pubblico europeo l'idea di un popolo artisticamente e intellettualmente inferiore; più fortuna ha la pittura tradizionale, in cui viene riconosciuta una certa primitiva artisticità.

2.4 *Esposizione Universale di Parigi, 1878*

Undici anni dopo la precedente, la Terza Repubblica francese organizza nel 1878 un'altra *Exposition Universelle* con il fine di rafforzare l'immagine della nazione, scossa negli anni precedenti da diverse rivolte, e di consolidare e legittimare la posizione del nuovo governo¹⁰⁴. L'Esposizione del 1867 viene tenuta come esempio cardine da seguire e superare: come sito della mostra viene scelto sempre il Champ de Mars, anche se l'area espositiva viene ampliata fino alla collina del Trocadéro sull'altro lato della Senna, e

¹⁰³ Holt, *A Lesson to "the Western Barbarian"* cit., pp. 127-148.

¹⁰⁴ Findling, Pelle, *Encyclopedia of world's fairs and expositions* cit., pp. 59-60.

la struttura si compone di un unico edificio centrale in metallo e vetro con un'organizzazione interna simile a quello precedente ma di dimensioni ben maggiori (il Palais d'Industrie) e un secondo edificio minore dedicato a eventi, congressi e balli (il Palais de Trocadéro, il quale doveva essere permanente, ma viene in seguito smantellato).

I padiglioni all'interno del Palais d'Industrie sono organizzati sulla base di due assi, quella parallela alla Senna divisa in base alle diverse classi di oggetti e l'altra ai paesi di provenienza. Metà dell'edificio è inoltre occupato dalla produzione francese e delle sue colonie, mentre nell'area restante si possono trovare le altre nazioni straniere partecipanti.



Figura 25, Isidore-Laurent Deroy, *Vista del Palais du Trocadéro*, 1878

Per mostrare meglio l'identità nazionale dei paesi presenti, a questi viene data la possibilità di costruire secondo lo stile decorativo autoctono l'ingresso alla loro sezione, sul lato che si affaccia verso il cortile interno e che diventerà poi noto come la Rue des Nations.

Il Palais du Trocadéro (fig. 25) progettato da Gabriel Davidou e Jules Bourdais è quello che suscita il maggiore impatto, con il suo stile eclettico e orientaleggiante. Dopo l'inaugurazione, questo diventa subito uno dei maggiori centri culturali della città e durante tutta la durata della mostra ospita retrospettive d'arte francese e mostre di etnografia e arte asiatica e africana.

Nel parco presente tra i due edifici, lungo la Senna, vengono anche costruiti giardini, chioschi e piccoli padiglioni dove i paesi stranieri possono vendere i propri cibi e prodotti, oltre ad avere una maggiore libertà espressiva dal punto di vista architettonico.

2.4.1 *La mostra nipponica al Palais d'Industrie*

La facciata della sezione giapponese del Palais d'Industrie sulla Rue des Nations (fig. 26), posta tra Cina e Italia, ha un aspetto semplice ma caratteristico, con un massiccio portone realizzato con travi di legno a incastro e ai lati due fontanelle in terracotta smaltata nei toni neutri del verde e blu dai motivi floreali, da cui molti parigini si apprestano a bere:

«De l'eau, des fleurs, un décor étrange, une attention hospitalière: c'est le Japon!»¹⁰⁵.



Figura 26, Facciata della sezione giapponese sulla Rue des Nations, 1878

All'interno, le prime tre sale sono occupate dalle arti decorative, che arrivano a rappresentare quasi la metà dell'intera mostra nipponica.

Le più numerose sono le ceramiche e terrecotte, con vasi e piatti rappresentanti i molteplici stili e le numerose tecniche presenti nell'arcipelago. Per la prima volta viene inoltre riconosciuto il talento dei singoli artigiani e artisti dietro la produzione di queste opere, come nel caso del ceramista Kousan Miyagawa, più volte citato nelle recensioni e apprezzato per il suo ingegno compositivo e l'uso fantasioso dei colori¹⁰⁶.

Nonostante si noti la presenza di diverse porcellane dallo stile e dalle forme occidentalizzate, come delle tazzine da caffè provenienti dalla provincia di Hizen, la maggior parte degli oggetti in mostra sembrano mantenere l'estetica tradizionale nipponica tanto ammirata dal pubblico occidentale. I piatti e vasi esposti vanno a ruba e gli esemplari migliori vengono acquistati dai diversi musei europei.

Vicino alle porcellane si trovano i manufatti ritenuti più preziosi e rappresentativi della produzione tradizionale nipponica, ovvero i mobili e gli oggetti in lacca nera, rossa e gialla, che sembrano quasi raggiungere la qualità e maestria delle lacche antiche¹⁰⁷. Leggermente diversa è l'opinione sui bronzi esposti:

¹⁰⁵ Chesneau, *Le Japon a Paris* cit., p. 847, "Acqua, fiori, decorazioni strane, un'attenzione ospitale: questo è il Giappone!" (traduzione mia).

¹⁰⁶ Chesneau, *Le Japon a Paris* cit., pp. 851-854.

¹⁰⁷ C. Ephrussi, *Les laques japonaises au Trocadéro*, «Gazette des Beaux-Arts», vol. XVIII, 1878, pp. 954-968: 961.

«[...] essi non hanno più il brillante aspetto delle antiche opere del Giappone; sono un'arte meno pura, ma tuttora incomparabile»¹⁰⁸.

Avanzando nel percorso espositivo si giunge nella Galleria delle Macchine in cui sono esibite altre porcellane, oltre a una mostra organizzata dal Ministero dell'Istruzione Pubblica giapponese sul sistema educativo nipponico¹⁰⁹.

La chiara occidentalizzazione di questi oggetti, soprattutto i mobili in legno e lacca, solleva non poche critiche, come quella dell'artigiano Thomas Paterson:

«I cannot help observing with regard to the Japanese work that there is evidently an unfortunate tendency to endeavour to adapt the goods to European taste, or what is supposed to be European taste, greatly to the detriment of the effect»¹¹⁰.

Nonostante ciò, i prodotti presentati vengono comunque ammirati per la loro bellezza e artisticità, soprattutto se messi a confronto con alcune delle diverse imitazioni presenti nelle sezioni francesi e britanniche. Molti capiscono inoltre come questo adattamento al gusto europeo abbia un fine puramente commerciale e che non segni la fine dell'estetica nipponica tradizionale nella sua forma più pura, la quale può essere ammirata in numerosi altri beni esposti¹¹¹.

Tra le 45 categorie di prodotti presentate nella mostra giapponese si trovano anche le stampe, di cui viene largamente apprezzata la naturalezza dei soggetti e dei tratti, e di cui si inizia a riconoscere l'impatto sull'arte del tempo:

«Quello che le nostre scuole europee non hanno trovato che dopo secoli di laboriose trasformazioni, riprodurre cioè la vita e l'impressione in quello che hanno di più fuggitivo, [...] lo realizza in tal guisa che i nostri più arrischiati cercatori d'un'arte moderna ci trovano il sentimento cui essi aspirano, e questo senza altro modello che il duro convenzionalismo cinese, senza conoscere né l'anatomia, né la prospettiva, senza aver nemmeno imparato a rinforzare la luce con le ombre, mercè la spontanea ispirazione ed il proprio genio»¹¹².

Come era già successo all'Esposizione di Vienna, le opere nipponiche vengono nuovamente esposte nella sezione dedicata alle Belle Arti, nelle cui sale troviamo nove dipinti miscelanei su seta e carta, dieci sculture e incisioni dai soggetti principalmente buddhisti e due dipinti a olio¹¹³. Questi ultimi, realizzati dai pittori Y. Otai¹¹⁴ e Yuichi Takahashi¹¹⁵, vengono esposti principalmente per competere più

¹⁰⁸ *L'Esposizione di Parigi del 1878 illustrata*, Milano, Edoardo Sonzogno editore, 1878, p. 182.

¹⁰⁹ C. Malo, *Section étrangères. Le Japon*, «L'Exposition Universelle de 1878 illustrée: publication internationale autorisée par la Commission», 125, 1878, p. 569.

¹¹⁰ *The Society of Arts. Artisan Reports on the Paris Universal Exhibition of 1878* cit., p. 392, "Non posso fare a meno di notare riguardo alle opere giapponesi che è evidente una sfortunata tendenza a cercare di adattare la merce al gusto europeo, o a quello che si suppone sia il gusto europeo, a grande scapito dell'effetto" (traduzione mia).

¹¹¹ Chesneau, *Le Japon a Paris* cit., p. 850.

¹¹² *L'Esposizione di Parigi del 1878 illustrata* cit., p. 154.

¹¹³ C. Lamarre, *La Chine et le Japon à l'Exposition de 1878*, Parigi, C. Delagrave, 1878, pp. 73-77.

¹¹⁴ Otai fu un pittore paesaggista della scuola di Nagasaki.

¹¹⁵ Formatosi nello stile pittorico tradizionale, Yuichi Takahashi (1828-1894) fu uno dei primi e principali esponenti della pittura *yoga*, la pittura in stile occidentale. È noto per i suoi dipinti a olio raffiguranti nature morte tipicamente giapponesi

efficacemente nel mercato occidentale e mostrare i risultati della recente modernizzazione. In generale questa sezione della mostra, curata dai commissari generali Masayoshi Matsugata e Masana Maeda, non sembra però rappresentare bene quella che è l'arte nipponica contemporanea e risulta particolarmente scarna e priva di personalità (alle opere più tradizionali viene comunque riconosciuta un'elevata qualità d'esecuzione).

Essendo ormai in piena moda giapponista, in Europa si è diffusa e affermata un'idea ben precisa di Giappone e della sua estetica: primitiva, raffinata e naturalistica. Questa è sostenuta dall'ingente numero di oggetti d'arte antica che circolano a Parigi e nel resto d'Europa e che sono diventati per molti lo standard in base a cui giudicare la produzione nipponica contemporanea. Gli oggetti presentati all'*Exposition* cercano quindi di adattarsi a tale immagine mantenendo forme tradizionali, mentre ogni evoluzione moderna o parvenza di occidentalizzazione continua a essere criticata e accolta freddamente. Nonostante si affermi la staticità delle culture orientali e la loro incapacità al progresso, in questo caso è lo stesso pubblico europeo a condannare l'innovazione artistica nipponica promuovendone al contempo la riproposizione di forme passate.

Malgrado ciò, la crescente autonomia organizzativa e il grande interesse occidentale verso la cultura nipponica permettono al Giappone di creare una mostra più didattica e educativa, tramite l'utilizzo di mappe e la pubblicazione di una guida in due volumi, le quali consentono una prima diffusione di conoscenze accurate sulla nazione.

2.4.2 *La retrospettiva del Trocadéro*

L'ala destra del Palais du Trocadéro viene dedicata all'*Exposition historique de l'art ancien et de l'ethnographie des peuples étrangers à l'Europe*, di cui tre sale sono occupate dal Giappone antico. Una di queste è incentrata sulla collezione di arte religiosa acquisita da Emile Guimet durante il suo viaggio in Asia orientale, la quale viene accompagnata dai dipinti e disegni realizzati da Felix Régamey durante lo stesso (fig. 27). Questi presentano al pubblico uno scorcio in stile puramente occidentale della vita quotidiana e religiosa del popolo giapponese, agendo così da documento scientifico e andando a creare un minimo di contesto per le opere religiose esposte, permettendo in tal modo una base di comprensione. Il loro ruolo è perlopiù etnografico e antropologico, l'ampia varietà di persone ritratte permette infatti al pubblico parigino di ampliare la propria concezione di quelli che sono i tratti fisionomici distintivi delle popolazioni asiatiche¹¹⁶.

(Salmon, 1877, Università delle arti di Tokyo) e per numerosi ritratti. Durante la riforma Meiji di fine Ottocento diventa anche professore d'arte alla nuova Scuola di Belle Arti di Tokyo.

¹¹⁶ *L'Esposizione di Parigi del 1878 illustrata* cit., p. 202.



Figura 27, Vista della mostra organizzata da Guimet e Régamey al Trocadéro, Le Monde Illustré, 1878

La mostra di Régamey e Guimet risulta essere la più apprezzata dai critici proprio per il suo approccio scientifico ed etnografico, e pone le basi di quello che diventerà il Museo Guimet, aperto l'anno successivo a Lione (il quale verrà approfondito nel capitolo seguente).

Le altre due sale contengono delle retrospettive dal carattere più vario, contenenti oggetti d'arte di diversi periodi (dall'antichità al secolo corrente) e provenienze.

Una viene occupata da diverse opere provenienti dalle più grandi collezioni private del paese, come quelle di Philippe Burty, Siegfried Bing e dell'incisore Jules Jacquemart. Nelle vetrine vengono esposte scatole in lacca medievali decorate in oro, tutta una serie di ceramiche che, grazie all'organizzazione cronologica, permettono un'analisi dei suoi sviluppi tecnici e decorativi, stampe *ukiyo-e*, maschere, avori e armi dalle impugnature intarsiate.

L'ultima sala della retrospettiva dedicata al Giappone ospita una mostra di arte antica organizzata direttamente dal governo nipponico contenente lacche, ceramiche *Imari*, paraventi e statuette di guerrieri, la quale però delude ampiamente il pubblico. L'allestimento appare disordinato, con le opere che vengono ammassate in vetrine e rimangono prive di una vera classificazione, mentre le didascalie si limitano a comunicare la datazione dei manufatti senza fornire alcuna informazione aggiuntiva. La parte più interessante di questa sala risultano essere gli oggetti esposti dai collezionisti Vial, Bing e La Narde (principalmente sculture in bronzo e porcellane) corredati da didascalie esaustive e informative, redatte

da Wakai Kenzaburo¹¹⁷, il vicepresidente dell'Azienda giapponese di produzione e commercio (*Kiritsu kosho kaisha*, creata dopo l'Esposizione di Vienna nel 1873 appositamente per esportare la propria produzione artistica in Occidente). Nonostante la qualità e l'autenticità delle opere esposte, questa sezione viene comunque vista come troppo ristretta e incompleta, incapace di dare un chiaro scorcio sulla storia dell'arte giapponese¹¹⁸.

Contrariamente alla mostra di Guimet e Régamey, queste ultime due sale ricevono diverse critiche per la mancanza di una classificazione ragionata e l'organizzazione dilettantistica¹¹⁹. In generale però viene apprezzata la grande varietà di forme d'arte asiatiche rappresentate in questa parte del Trocadéro.

Questa retrospettiva, dove troviamo (ancora più accentuata) la stessa tendenza didattica presente nella mostra principale, è tra le prime a proporre un'esposizione più scientifica e storiografica, e quanto più comprensiva, dei differenti beni artistici nipponici, ponendosi come terreno di prova per i musei d'arte orientale nati in seguito.

2.4.3 Il Giappone nel parco del Trocadéro

Nel parco antistante il palazzo del Trocadéro viene realizzato un giardino giapponese (fig. 28) dove regna il bambù, utilizzato per la recinzione, le sedute e la maggior parte degli edifici presenti.

Questo viene apprezzato per la tranquillità e pace trasmesse dalla piccola fattoria al suo interno, e per la bellezza del portone d'ingresso realizzato in legno e decorato con motivi floreali e sculture rappresentanti animali.



Figura 28, *La fattoria giapponese*, L'Exposition universelle de 1878 illustrée, 1879

In quest'area viene costruita anche una sala da tè, come per l'*Exposition* del 1867, in cui i visitatori possono osservare la cerimonia del tè e imparare a usare tutti gli utensili necessari nella preparazione del tè *matcha*, oltre a un piccolo laghetto e delle botteghe.

Il punto centrale del giardino è occupato da un esempio di abitazione estiva in legno bianco,

¹¹⁷ P. Gasnault, *La céramique de l'Extrême Orient*, «Gazette des Beaux-Arts», vol. XVIII, 1878, pp. 890-911.

¹¹⁸ Chesneau, *Le Japon a Paris* cit., p. 842.

¹¹⁹ *Ibid.*, “le pêle-mêle et le défaut de classification raisonnée, tout en leur laissant une haute valeur de dilettantisme, leur retirent toute valeur d'étude”.

pannelli in carta di riso e bambù, e caratterizzata da un tetto inclinato la quale, insieme alla casa da tè stupisce positivamente il pubblico:

«Les artistes de Yedo en ont apporté de leur île tous les morceaux et les ont assemblés sur place. Jamais cette vérité: que l'architecture est un art essentiellement relatif, n'a été plus sensible, plus clairement exprimée. Il y a dans la port japonaise quelque chose de primitif et de raffiné tous ensemble¹²⁰».

Le strutture del parco continuano così a promuovere l'idea di un Giappone primitivo e arretrato, dalla cultura misteriosa e distante ma ricca di fascino esotico, esemplificata dai mercanti e artigiani in *kimono* che intrattengono cortesemente i parigini¹²¹.

Come affermano molti critici, i Giapponesi dominano l'Esposizione del 1878, la quale segna la definitiva pervasione del giapponismo:

«Ce n'est plus une mode, c'est de l'engouement, c'est de la folie. Cette folie est en grande partie justifiée par la magnificence décorative des objets exposés»¹²².

Nonostante continui a diffondere l'idea di un Giappone perlopiù antiquato, quest'evento segna anche un iniziale sforzo nella diminuzione delle distanze cognitive, portando a un minore senso di estraniamento verso la cultura del Sol Levante e stimolando il pubblico a una conoscenza più oggettiva e veritiera delle loro tradizioni ed espressioni artistiche.

2.5 Biennale di Venezia, 1897

Pensata già dal 1893 dall'Amministrazione comunale di Venezia per stimolare il mercato dell'arte locale e celebrare le nozze d'argento di re Umberto I e Margherita di Savoia, nell'aprile 1895 viene inaugurata l'Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia, divenuta poi nota come la Biennale di Venezia per la sua cadenza. Questa riceve fin da subito un enorme consenso di pubblico e critica, essendo la prima grande mostra periodica in Italia dal carattere internazionale¹²³. È il sindaco di Venezia e presidente dell'esposizione Riccardo Selvatico a spingere per coinvolgere gli artisti stranieri, così da concentrare l'evento sulle novità inedite prodotte in tutto il mondo e aumentare i flussi turistici nella città lagunare.

¹²⁰ C. Blanc, *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle de 1878*, Parigi, H. Loones, 1878, p. 52, "Gli artisti di Edo hanno portato tutto i pezzi dalla loro isola e li hanno assemblati sul posto. Questa verità, che l'architettura è un'arte essenzialmente relativa, non è mai stata più sentita ed espressa in modo più chiaro. C'è qualcosa di primitivo e insieme di raffinato nella porta giapponese" (traduzione mia).

¹²¹ Holt, *A Lesson to "the Western Barbarian"* cit., pp. 127-148.

¹²² Chesneau, *Le Japon a Paris* cit., p. 388, "Non è più una moda, ma è una mania, una follia. Questa follia è in gran parte giustificata dalla magnificenza decorativa degli oggetti esposti" (traduzione mia).

¹²³ F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea: produzione artistica, mercato, musei*, Roma, Laterza, 2007, pp. 129-135.

Per attirare l'attenzione degli artisti stranieri più affermati e convincerli a partecipare, vengono inoltre istituiti dei premi in denaro¹²⁴.

Come sede vengono scelti i Giardini pubblici napoleonici del sestiere di Castello, dove viene costruito un palazzo dalla facciata liberty su progetto dell'architetto Enrico Trevisanato e dagli artisti Mario De Maria e Bartolomeo Bezzi (diventato poi Padiglione Italia e ora Padiglione Centrale)¹²⁵.



Figura 29, *Inaugurazione della Seconda esposizione internazionale d'arte della città di Venezia, 1897*

Due anni dopo, come da statuto, il 22 aprile 1897 viene inaugurata la Seconda Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia (fig. 29).

Negli spazi del Palazzo dell'Esposizione, costituito da 18 sale e due corridoi o passaggi (fig. 30), le opere d'arte vengono suddivise per nazione o per gruppi geopolitici. L'allestimento riprende quello utilizzato nei Salon parigini, con i dipinti che tappezzano le pareti sviluppandosi anche verticalmente.

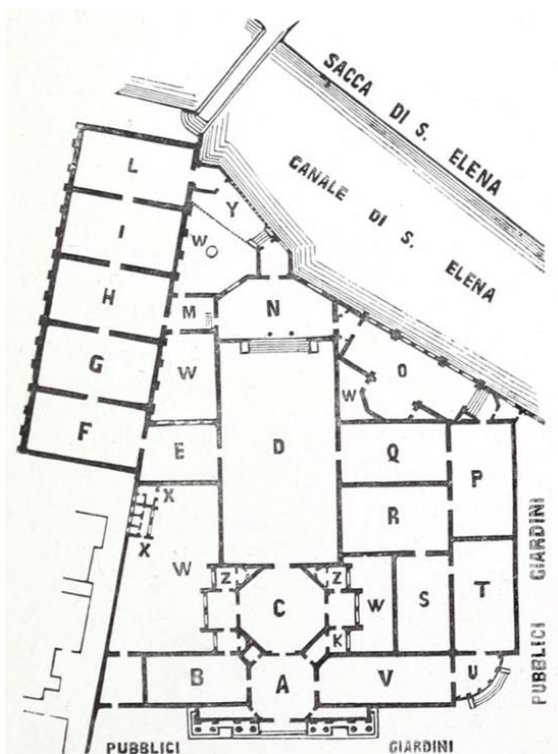


Figura 30, *Pianta del Palazzo dell'Esposizione, Catalogo illustrato, 1897*

Diversamente dalla prima edizione però, in questa occasione la presidenza passa nelle mani del nuovo sindaco di Venezia Filippo Grimani e la modalità di premiazione dei partecipanti viene attuata tramite l'acquisizione delle opere vincitrici, per favorire l'ampliamento delle collezioni di pinacoteche e musei locali (probabilmente influenzata dalla fondazione nello stesso anno della Galleria d'Arte Moderna e dal peso economico degli ingenti premi in denaro).

Nonostante il focus principale della mostra sia sulle nazioni europee, vengono presentate anche le produzioni artistiche di alcuni paesi extra-europei, come la Russia, gli Stati Uniti e il Giappone. Quest'ultimo era già stato invitato a esporre la propria produzione alla prima edizione dell'esposizione veneziana due anni prima, su

¹²⁴ L. Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968: from salon to goldfish bowl*, Greenwich, New York Graphic Society, 1968, pp. 31-47.

¹²⁵ Per approfondire la storia della fondazione e delle diverse edizioni della Biennale di Venezia consultare A. Donaggio, *Biennale di Venezia: un secolo di storia*, Firenze, Giunti Editore, 1988 e E. Di Martino, *Storia della Biennale di Venezia 1895-2003: arti visive, architettura, cinema, danza, musica, teatro*, Venezia, Papiro arte, 2003.

consiglio del console onorario Guglielmo Berchet, ma l'invito giunse con eccessivo ritardo e fu quindi ignorato.

Volendo a tutti i costi che l'arte nipponica facesse il suo debutto italiano nella città lagunare, in vista della seconda edizione Berchet agì col largo anticipo, mettendosi in contatto con il governo giapponese con più di un anno di anticipo¹²⁶, riuscendo nel suo intento.

2.5.1 La sezione giapponese

Dedicata all'arte giapponese è l'intera sala N, posta nel lato Nord-Est del palazzo e dietro il grande salone centrale occupato da un insieme di artisti internazionali.

Qui sono esposte tre raccolte: quella del barone tedesco Ernst Seeger, quella inviata dalla Società artistica giapponese (*Nippon Bijutsu Kyokai*) e quella creata dal conte Fè d'Ostiani durante la sua permanenza nell'arcipelago, anche se quest'ultima trova spazio nell'allestimento solo all'inizio di settembre, non essendo giunta in tempo per l'inaugurazione dell'Esposizione ed essendo stata lasciata per mesi in un angolo dei magazzini.

La collezione Seeger presenta un'ampia varietà di oggetti appartenenti alla categoria delle arti minori e provenienti da diverse provincie giapponesi e periodi storici, permettendo così ai visitatori di comprendere al meglio le evoluzioni e variazioni del decorativismo



Figura 31, Statuetta raffigurante la dea Kannon, collezione Seeger, XVI secolo, porcellana smaltata

giapponese già ampiamente conosciuto nel resto d'Europa. Vi troviamo infatti numerose tipologie di porcellana, tra cui spicca una scultura in porcellana smaltata raffigurante la dea buddhista Kannon, risalente circa al XVI secolo (fig. 31). Sono molte e di altissima qualità anche le piccole sculture in avorio (i *netsuke* e gli *okimono*¹²⁷), gli oggetti in lacca, le else cesellate e damaschinate e le sculture in bronzo raffiguranti animali.

¹²⁶ M. Ishii, *La ricezione dell'arte Meiji in Italia, in 1868 Italia e Giappone: intrecci culturali*, atti del convegno internazionale (Venezia 2008), a cura di R. Caroli, Venezia, Cafoscarina, 2008, pp. 59-85.

¹²⁷ Con *netsuke* e *okimono* si intendono piccole sculture realizzate solitamente in avorio o legno dai soggetti più disparati. I primi fungono da fermaglio per tutto ciò che viene attaccato alla cintura, mentre i secondi hanno dimensioni leggermente maggiori e una funzione puramente ornamentale.

La Società degli artisti giapponesi espone un totale di 104 opere, esclusivamente di artisti contemporanei provenienti da Tokyo e Kyoto, consentendo quindi al pubblico di avere una visione realistica dello stato contemporaneo delle belle arti in Giappone.

I dipinti su seta ammontano a circa quaranta, i cui soggetti sono naturalistici (fiori, uccelli e pesci). Sette di questi vengono inoltre acquistati da diversi alberghi veneziani e donati al Comune, per essere esposti nella nascente Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro. Venti sono le statuette in bronzo, avorio e legno dai soggetti faunistici, accompagnate da un'altra ventina tra porcellane e lacche di varie tipologie, distinte per la loro perfetta esecuzione¹²⁸. Il resto della collezione presentata si compone di oggetti di natura diversa, come un paravento ricamato posto nel corridoio sul lato destro della sala.

Della ritardataria collezione Fè d'Ostiani sono presenti una sessantina di *kakemono* ed *emakimono*¹²⁹, risalenti ai secoli XI, XIII, XV e XVI e rappresentanti le principali scuole pittoriche del paese. I rotoli del XI secolo hanno soggetto perlopiù religioso, mentre le opere realizzate nei secoli successivi appartengono alle scuole Tosa, Kano e Rinpa, e sono accomunate dai soggetti di carattere naturalistico ma distinguibili per lo stile utilizzato¹³⁰.

Non essendosi ancora largamente diffuso in Italia il gusto per le *japonaiseries*, pubblico e critici sembrano visitare frettolosamente questa parte della mostra, non trovando molti spunti di riflessione o particolare individualità nelle opere esposte¹³¹, le quali suscitano comunque una certa curiosità. Secondo lo scrittore e critico d'arte Vittorio Pica, nonostante si tratti di un insieme abbastanza interessante, nel complesso la raccolta non riesce a rappresentare al meglio la vera bellezza e il fascino dell'arte nipponica¹³². Ben più negativa è invece l'opinione espressa dal critico Giovanni Paesani sulle opere esposte, che ritiene essere un insieme sterile e superato, il quale mostra l'incapacità degli artisti giapponesi di imparare e di mettersi al pari con le novità europee e quindi totalmente fuori luogo in un'esposizione come quella veneziana il cui principio fondante è l'esplorazione del panorama di innovazioni artistiche¹³³. Risulta qui molto chiaro come l'arte giapponese fosse ancora ritenuta da molti tecnicamente inferiore e arretrata rispetto alla controparte europea e quindi non degna di essere esposta in sedi come quella della Biennale di Venezia. La presentazione di un gran numero di opere antiche in una mostra d'arte contemporanea risulta effettivamente incoerente, ma probabilmente dettata dalla volontà di presentare al pubblico italiano un'immagine più completa dell'estetica giapponese (di cui ancora si sapeva poco) e quanto più conforme all'ideale esotico già ampiamente diffuso nel resto d'Europa. Presumibilmente per lo stesso motivo sono

¹²⁸ *Catalogo illustrato della Seconda Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia*, Venezia, Carlo Ferrari, 1897, pp. 79-87.

¹²⁹ Gli *emakimono* sono dei tradizionali supporti pittorici giapponesi su rotolo in seta o carta orientati orizzontalmente.

¹³⁰ La scuola Tosa è caratterizzata da una grande attenzione ai dettagli e dall'uso di colori vivaci e fondi oro, i quali vengono ripresi dagli artisti Rinpa ma inseriti in composizioni più libere e spontanee; la scuola Kano invece si distingue per il tratto calligrafico e l'uso esclusivo di inchiostro nero su fondo bianco.

¹³¹ U. Ojetti, *L'arte moderna a Venezia*, Roma, Enrico Voghera Editore, 1897, p. 231.

¹³² V. Pica, *L'arte mondiale a Venezia*, Napoli, Luigi Pierro Editore, 1897, p. 279.

¹³³ G. Paesani, *L'arte giapponese all'Esposizione di Venezia*, «L'arte illustrata», 3/35, 1897, pp. 81-82.

state scelte opere contemporanee dalle tecniche tradizionali piuttosto di dipinti a olio, i quali avrebbero ricevuto critiche ancora più aspre.

Queste esposizioni risultano quindi essere fondamentali per la conoscenza e la diffusione dell'arte giapponese in Europa e in Italia. Analizzandone i contenuti e la loro organizzazione risulta chiaro il processo di accettazione e assimilazione cui i manufatti nipponici vengono sottoposti, passando lentamente da semplici ninnoli esotici dall'interesse etnografico a opere autonome d'arte decorativa unanimemente apprezzate per la loro raffinata qualità tecnica, e infine, a partire dagli anni Settanta dell'Ottocento (come si può vedere dall'Esposizione di Vienna), elevate a belle arti, degne di essere esposte nei luoghi dedicati alla cultura e alle arti più alte, a fianco della grande pittura francese o italiana, cui vengono comunque ritenute tecnicamente inferiori. Nonostante alcuni tentativi falliti di mostrare i frutti artistici della recente modernizzazione (come i dipinti a olio esposti nel 1873 e 1878), queste mostre vanno a diffondere una chiara idea di estetica giapponese 'primitiva' e 'immutata'. Tali caratteristiche vengono ampiamente ammirate e imitate diventando però al contempo simbolo dell'incapacità delle popolazioni asiatiche di raggiungere lo stesso livello di progresso intellettuale e artistico dell'Occidente, nutrendo in tal modo un sentimento orientalista di superiorità.

Capitolo 3. La nascita dei musei orientali

Con la sempre maggiore diffusione di oggetti giapponesi (e più in generale orientali) in Europa, alimentata dall'entusiasmo suscitato dalle Esposizioni Universali e dai numerosi scambi commerciali, e con il graduale riconoscimento e accettazione di questi beni come vere e proprie opere d'arte alta, in molti, tra istituzioni e semplici amatori, sentono la necessità di classificare scientificamente la produzione artistica nipponica e di crearne un'esposizione permanente e ragionata, fruibile da tutti.

Da questo sentimento diffuso nascono a partire dagli anni Settanta del XIX secolo i primi musei dedicati, la cui natura, organizzazione e storia risultano essere molto eterogenee e differenti, ma con abbastanza similitudini a livello nazionale da poter identificare alcune tendenze nelle diverse zone d'Europa.

Nel Regno Unito, ad esempio, si possono trovare le prime collezioni pubbliche di arte orientale del continente, le quali non sono però indipendenti ma conservate all'interno di musei enciclopedici o d'arte preesistenti dal focus geografico più ampio. Queste nascono dalla convergenza nel corso degli anni di raccolte differenti ricevute in dono o acquisite dai musei stessi, per colmare le lacune della propria offerta culturale o per semplice curiosità scientifica.

In Francia nascono invece i primi musei interamente ed esclusivamente dedicati all'arte asiatica, grazie alla propensione divulgativa di grandi collezionisti che decidono di aprire le proprie dimore private a un più vasto pubblico e solo più tardi questi passano sotto l'amministrazione pubblica.

Infine, nell'area germanica questa nuova tipologia di museo si forma con un leggero ritardo, ma ha fin da subito forma pubblica e generalmente indipendente, con la creazione di istituzioni ex-novo o dipartimenti autonomi e le cui collezioni sono frutto della collaborazione di esperti e appassionati.

Di questo processo di musealizzazione, si riportano qui di seguito i primi e più importanti esempi a livello europeo.

3.1 British Museum

Essendo nato come un museo enciclopedico universale, volto a mostrare la storia materiale di ogni cultura, fin dalla sua fondazione nel 1753 il British Museum ospita antichità e opere d'arte provenienti da ogni parte del mondo, tra cui diversi oggetti orientali e in particolare nipponici (soprattutto stampe) appartenenti alla collezione del fondatore Sir Hans Sloane. Durante il primo secolo di apertura del museo al pubblico, non esiste però una sezione dedicata interamente agli oggetti asiatici, i quali vengono esposti nella Sala etnografica (soprattutto sculture e armi cinesi e indiane) e in quella delle stampe, se non tenuti in deposito.

Sotto la guida del direttore Augustus Wollaston Franks, dagli anni Cinquanta del XIX secolo, il museo inizia ad ampliare la sua collezione extraeuropea e orientale tramite acquisizioni, con particolare attenzione a stampe e porcellane. Nel 1881 viene acquistata la collezione di William Anderson, formata nel decennio precedente e composta da numerosi dipinti (tra cui 114 cinesi e più di 3000 giapponesi), la quale risulta essere fondamentale per la percezione pubblica delle culture asiatiche come capaci di produrre arte alta. Nel 1882 Franks dona al museo la sua collezione di circa 2.000 oggetti composta da porcellane, *inro*¹³⁴ e *netsuke*, mentre l'anno seguente viene acquistata la collezione di stampe e libri giapponesi e coreani raccolta dal diplomatico e iamatologo Ernest Satow, il quale dona in seguito anche altri oggetti¹³⁵. All'inizio del XX secolo vengono acquisite anche le numerose stampe e dipinti nipponici appartenenti allo scrittore e giornalista Arthur Morrison.



Figura 32, *Sala del Buddismo*, British Museum, Londra, 1923

Dalla fine dell'Ottocento gli esempi d'arte applicata antica e moderna e le curiosità etnografiche cinesi, giapponesi e siamesi recentemente aggiunte alla collezione vengono esposte nel nuovo Salone asiatico, posto al primo piano dell'ala Est dell'edificio, e divise per provenienza e materiale; le sculture e gli oggetti buddhisti dei diversi paesi si trovano in una sala a parte, nella stessa ala (fig. 32). Ai dipinti e alle stampe estremorientali della collezione Anderson vengono invece dedicate ben due sale della

Galleria delle stampe e disegni (l'ordinazione è cronologica e la suddivisione per scuole)¹³⁶. Probabilmente spinti dalla pervasiva moda orientale e dal crescente aumento dei beni di provenienza asiatica in suo possesso, il British Museum inizia così a creare spazi dedicati a queste culture, dando maggiore attenzione al loro carattere artistico senza però dimenticarne l'interesse etnografico.

Nei decenni che seguono il museo continua ad ampliare le proprie collezioni asiatiche, nonostante i fondi a disposizione per gli acquisti siano relativamente limitati, riuscendo a formare una delle collezioni più ampie e importanti nel vecchio continente, che oggi si compone di più di 75.000 oggetti di varia provenienza e natura, come bronzi, giade, armi, lacche, rotoli e paraventi dipinti, porcellane, stampe e avori.

¹³⁴ Gli *inro* sono piccoli contenitori in lacca o avorio da appendere alla cintura.

¹³⁵ R. K. Douglas, *Catalogue of Japanese printed books and manuscripts in the library of the British Museum*, Londra, British Museum, 1898, p. V.

¹³⁶ *A guide to the exhibition galleries of the British Museum, Bloomsbury*, Londra, Woodfall and Kinder, 1888, pp. 199-228.



Figura 33, *Ritratto di Laurence Binyon*, 1901

Nel 1913 viene creato il Sotto-Dipartimento di stampe e disegni orientali, grazie all'impegno del conservatore Laurence Binyon (fig. 33), il quale diventa il principale curatore e promotore dell'arte orientale nell'Inghilterra del primo Novecento, grazie a numerose mostre e pubblicazioni¹³⁷. Essendo a conoscenza delle sempre più numerose collezioni pubbliche che stavano nascendo nel resto d'Europa, Binyon si impegna fino al primo dopoguerra a raccogliere fondi tramite privati per acquisire alcune delle raccolte più interessanti di oggetti che circolano in quegli anni.

Servono però altri venti anni affinché venga riconosciuta alla collezione asiatica una piena indipendenza con la creazione del Dipartimento di antichità orientali, per cui vengono assunti curatori specializzati. Alle collezioni viene ora dedicata gran parte della sezione Nord dell'edificio, nella quale occupano diverse gallerie e sono divise per cultura e tipologia di materiale, con un'ordinazione interna cronologica.

3.2 *Victoria and Albert Museum*

Fondato nel 1852 con il nome di Museum of Manufactures, cambiato poi in South Kensington Museum (per la sua posizione) e infine in Victoria and Albert Museum, l'istituzione nasce con l'obiettivo di raccogliere i migliori esempi di arti decorative e design, così da ispirare la produzione di artigiani e manifatture, plasmando in contemporanea il gusto pubblico¹³⁸. Data la sua tematica e missione, il V&A si presenta quindi come il luogo perfetto per esporre e conservare gli oggetti artistici estremo-orientali, sino ad allora assimilati alla categoria delle arti applicate e largamente apprezzati per la loro qualità e gusto estetico. Già negli anni Cinquanta, infatti, il museo inizia a raccogliere oggetti provenienti da



Figura 34, *Galleria delle porcellane*, Victoria and Albert Museum, Londra, XX sec.

¹³⁷ M. Ying-Ling Huang, *Laurence Binyon: A Pioneering and Authoritative Curator of Chinese Painting in Early Twentieth-Century Britain*, «Museum History Journal», vol. 8/1, 2015, pp. 41-58.

¹³⁸ E. Esteve-Coll, *The Victoria and Albert Museum*, Londra, Scala books, 1991, p. 6.

diverse culture orientali per mezzo di acquisti, donazioni o scambi, tra cui molte lacche e bronzi giapponesi¹³⁹.

Nel 1860 il Victoria and Albert Museum riceve in donazione il primo nucleo di ceramiche orientali, in particolare giapponesi e precedentemente conservate al Japanische Palais di Dresda, da parte della regina Vittoria, che cinque anni dopo dona anche i regali ricevuti dallo shogunato, comprendenti spade, armature, porcellane e paraventi dipinti.

Nel decennio successivo il V&A inizia ad acquistare quantità ingenti di beni asiatici, in particolare giapponesi, presso le Esposizioni Universali o venditori privati, come Samuel Bing. Il primo grande acquisto avviene nel 1877 e si tratta di un'enorme collezione di più di 200 ceramiche, presentata all'Esposizione Universale di Filadelfia dell'anno precedente e selezionata appositamente dal governo giapponese con il fine di rappresentare l'evoluzione della ceramica nipponica nel tempo, anche se alla fine risulta essere incompleta dal punto di vista storico¹⁴⁰.

All'inizio del XX secolo la collezione d'arte estremorientale supera i 40.000 oggetti, ottenuti principalmente tramite acquisti da circa trecento privati. Agli esempi di arte decorativa vengono aggiunti anche dipinti su seta, armi, armature e sculture, provenienti non solo da Giappone e Cina, ma anche Corea, India, Sud-Est asiatico e Medioriente.

Essendo il museo organizzato in gallerie dedicate ai differenti materiali e tecniche, inizialmente i beni orientali vengono suddivisi secondo tale criterio ed esposti tra simili oggetti di varia provenienza (fig. 34). Tale scelta, seppur probabilmente dettata dalla praticità, risulta quasi innovativa in un periodo in cui i beni orientali erano spesso tenuti separati dalla controparte occidentale e posti in sezioni etnografiche, spingendo così al confronto e al dialogo.

Solo nel 1970 viene creato un Dipartimento specifico per l'Estremo Oriente, il quale determina la riunione di tutti i beni asiatici (oggi arrivati a circa 60.000) in gallerie dedicate e divise per provenienza geografica, sotto la cura di curatori specializzati.

3.3 Museo Cernuschi

Enrico Cernuschi nasce nel 1821 a Milano e trasferitosi a Parigi, dove intraprende la carriera di banchiere ed economista, entra nel circolo di Felix Bracquemond, scoprendo così l'arte giapponese. Nel 1871, per fuggire da una Francia afflitta da violenti tumulti politici, parte per un *tour du monde* di quasi due anni assieme al suo amico e critico d'arte Théodore Duret, durante il quale visita Giappone, Cina, Mongolia,

¹³⁹ J. Kreiner, *Japanese collections in European museums: reports from the Toyota Foundation Symposium*, Bonn, Bier'sche Verlagsanstalt, 2005, p. 19.

¹⁴⁰ A. Jackson, *Imagining Japan: The Victorian Perception and Acquisition of Japanese Culture*, «Journal of Design History», vol. 5, no. 4, 1992, pp. 245-256.

Indonesia e India. Durante questo viaggio Cernuschi inizia a collezionare diverse tipologie di oggetti d'arte asiatica, tra cui moltissime sculture antiche in bronzo e porcellane cinesi e giapponesi, che giungono in Francia all'interno di oltre 900 casse¹⁴¹.

Appena tornato in Europa, in occasione del primo Congresso degli Orientalisti, decide di esporre un



Figura 35, *Gabinetto delle porcellane*, Museo Cernuschi, Parigi, 1897

migliaio di pezzi provenienti dalla propria raccolta in una mostra temporanea presso il Palais de l'Industrie nei Champs Elysées, esperienza che conferma la sua volontà di rendere liberamente accessibili i suoi beni¹⁴².

Nel 1875 commissiona all'architetto William Bouwens van der Boijen un palazzetto in stile neoclassico come sede definitiva della propria collezione di arte occidentale e asiatica, cui dedica l'intero primo piano. D'altronde la raccolta di Cernuschi viene ideata e costruita fin dall'inizio con l'intento di essere mostrata e di istruire il pubblico sulle differenze culturali e stilistiche tra le diverse civiltà asiatiche e tra queste e l'Occidente¹⁴³. L'allestimento è scenografico ma senza eccessive decorazioni, con un suggestivo gabinetto delle porcellane (fig. 35) nella sala da pranzo e un pantheon buddhista nel salone principale, al cui centro è posto il Grande Buddha di Meguro realizzato in bronzo e alto più di 4 metri, e dove vengono organizzati spesso cene e balli¹⁴⁴ (fig. 36). Così decontestualizzate, le sculture e gli oggetti buddhisti perdono ogni valenza religiosa, diventando pure opere d'arte apprezzate per il loro valore estetico e organizzate in base ai criteri della museologia occidentale.

Alla sua morte, Cernuschi dona l'edificio e le collezioni orientali al suo interno alla città di Parigi, così che possa diventare un museo pubblico di arte asiatica.

Il 26 ottobre 1898 viene quindi inaugurato il nuovo Museo Cernuschi, il quale conta inizialmente circa 5.000 oggetti per la maggior parte giapponesi. L'allestimento mantiene l'organizzazione e l'effetto scenico dell'originale, con una maggiore attenzione all'ordinazione cronologica dei beni.

¹⁴¹ T. Chang, *Collecting Asia: Théodore Duret's "Voyage en Asia" and Henri Cernuschi's Museum*, «Oxford Art Journal», vol. 25, no. 1, 2002, pp. 19-34: 20.

¹⁴² *Viaggio in oriente: l'avventura di Enrico Cernuschi (1821-1896) patriota, finanziere, collezionista*, catalogo della mostra a cura di R. Pavoni e S. Davoli (Monza, Serrone della Villa Reale, 2 dic. 2005 – 19 feb. 2006), Milano, Federico Motta Editore, 2005, p. 11.

¹⁴³ *Ibid.*, pp. 19-20.

¹⁴⁴ Chang, *Collecting Asia* cit., p. 33.



Figura 36, *Sala del grande Buddha*, Museo Cernuschi, Parigi, 1890 ca.

Quando qualche anno dopo Henri d'Ardenne de Tizac viene nominato direttore del museo, aumentano le acquisizioni di provenienza cinese, le quali vanno a colmare delle lacune e a occupare la maggior parte degli spazi espositivi¹⁴⁵.

Oggi la raccolta si compone per la maggior parte di arti decorative, tra ceramiche e bronzi dall'antichità al XX secolo, oltre a numerosi esempi di sculture religiose. Non mancano comunque dipinti su seta, stampe, oggetti in lacca e *netsuke*, esposti principalmente durante le mostre temporanee.

3.4 Museo Guimet

In seguito a un viaggio in Egitto a metà degli anni Sessanta dell'Ottocento, l'industriale Emile Etienne Guimet (1836-1918, fig. 37) inizia a interessarsi all'archeologia e alle religioni antiche, che studia ampiamente per cercare di trovarvi una soluzione ai problemi della società contemporanea o anche solo per migliorare la qualità di vita dei lavoratori. Queste sue ricerche lo portano a frequentare diversi congressi e convegni scientifici di archeologia, antropologia e orientalismo, e nel 1873 aderisce anche alla Società degli studi giapponesi, cinesi, tartari e indocinesi, ampliando così la sua area di studi ben oltre l'egittologia¹⁴⁶.

¹⁴⁵ J. Kreiner, *Japanese collections in European museums*, Bonn, Bier'sche Verlagsanstalt, 2005, pp. 385-386.

¹⁴⁶ F. Macouin, K. Omoto, *Quand le Japon s'ouvrit au monde*, Parigi, Reunion des Musées Nationaux, 1990, pp. 55-56.



Figura 37, Ferdinand Jean Luigini, *Emile Etienne Guimet, creatore e fondatore dei musei Guimet*, 1898, Musée des Confluences, olio su tela

Visto il suo entusiasmo e il suo campo di studi, nel 1876 il Ministero della Pubblica Istruzione lo incarica di studiare le religioni dell'Asia orientale, verso cui parte insieme all'amico e pittore Félix Régamey. La missione scientifica procede con grande successo, e durante il suo soggiorno Guimet raccoglie anche numerosissime stampe *ukiyo-e*, sculture buddhiste, porcellane, dipinti, tessuti, libri, lacche, *netsuke*, spade e avori antichi, per un totale di circa 4.000 oggetti.

Tornato dall'Asia e dopo una prima esposizione presso il Palazzo del Trocadéro durante l'Exposition parigina del 1878 (la quale è stata approfondita nel capitolo precedente), nel 1879 Guimet inaugura un museo e una biblioteca dedicati alle religioni di Cina, India e Giappone nella sua città natale di Lione¹⁴⁷, con l'intenzione di trasformarli in un vero e proprio centro di ricerca dedicato alle religioni e alla produzione artistica asiatica.

La collezione viene organizzata, in modo particolarmente scientifico, per paese di provenienza e per religione, con sottogruppi dedicati alle specifiche sette. Per ogni sezione, le opere vengono raggruppate in base al soggetto ed esposte secondo la datazione, materiale o qualità artistica.

Il piano terra è dedicato alle ceramiche cinesi e giapponesi, mentre al primo piano vengono esplorate le religioni orientali tramite la loro produzione artistica, accompagnata da alcuni dipinti di Régamey per dare un maggiore contesto e facilitarne la comprensione. Il primo spazio è destinato all'India e il secondo alla Cina, mentre le quattro stanze successive ospitano sculture e oggetti di origine giapponese¹⁴⁸ (fig. 38). Nonostante la collezione abbia una formazione simile a quella Cernuschi, la sua organizzazione segue dettami ben diversi e molto più scientifici che estetici.

Non avendo raggiunto gli obiettivi sperati, nel 1884 Guimet trova un accordo con il Ministero della Pubblica Istruzione per donare il proprio museo allo Stato, che



Figura 38, *Sala del Buddismo giapponese*, Museo Guimet, Parigi, 1903

¹⁴⁷ P. Floyd, *Documentary Evidence for the Availability of Japanese Imagery in Europe in Nineteenth-Century Public Collections*, «The Art Bulletin», vol. 68, no. 1, 1986, pp. 105-141: 123.

¹⁴⁸ L. de Milloué, *Catalogue du Musée Guimet*, Lione, Imprimerie Pitrat Aine, 1883, pp. VI-XII.



Figura 39, Madame MacLeod esegue una danza bramiana presso la biblioteca del museo Guimet di Parigi, 1905

diventa così pubblico. Questo viene quindi spostato a Parigi, città ben più ricca di risorse intellettuali e di un pubblico interessato all'istituzione e al suo operato¹⁴⁹, e dieci anni dopo la sua iniziale apertura il museo viene reinaugurato. L'edificio costruito replica nella struttura e organizzazione interna quello originario, così da permettere anche il riutilizzo delle vetrine e arredi interni¹⁵⁰. Le opere sono ordinate in modo tale da favorirne la funzione didattica: al piano terra si trovano diverse forme d'arte applicata, mentre il primo piano è occupato dall'arte religiosa, divisa per provenienza geografica e scuola di pensiero, e scelta in base alle sue qualità estetiche. Per raggiungere la finalità divulgativa e pedagogica del museo, all'esposizione permanente si accompagna un ricco calendario di pubblicazioni, conferenze ed eventi (fig. 39).

Negli anni che seguono, alla collezione originaria vengono annesse raccolte minori sparse in altri musei e nuove acquisizioni provenienti da scavi e spedizioni così da colmare le lacune presenti nel nucleo originario¹⁵¹. In seguito alla morte di Guimet, che fino ad allora era rimasto alla direzione del museo, tra il 1919 e il 1920 questo cambia leggermente orientamento, focalizzandosi maggiormente sulle arti asiatiche piuttosto che sulle religioni, così come testimonia la nuova denominazione di Musée National des Arts Asiatiques-Guimet.

3.5 Museo di Arte Orientale di Colonia

Nato a Vienna nel 1856, l'etnologo Adolf Fischer intraprende nel 1892 il suo primo *tour du monde*, durante il quale giunge fino in Giappone, in cui torna cinque anni più tardi accompagnato dalla moglie Frieda¹⁵². Nonostante molti appassionati e suoi conoscenti siano convinti che ormai in Cina, Giappone e Corea non si possano più trovare opere d'arte interessanti, già acquisite dai viaggiatori che lo hanno preceduto, Fischer riesce, durante questo e i diversi viaggi che seguono, a raccogliere una collezione di qualità notevole, la quale suscita l'interesse di diverse città tedesche e austriache.

¹⁴⁹ Macouin, Omoto, *Quand le Japon s'ouvrit au monde* cit., p. 100.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 104.

¹⁵¹ Tra queste la collezione d'antichità orientali del Louvre, che ospita tuttora.

¹⁵² D. Croissant, *Splendid impressions: Japanese secular painting 1400-1900 in the Museum of East Asian Art, Cologne*, Leiden, Hotei Publishing, 2011, p. 18.

Grazie al suo gusto e talento negli affari, tra il 1904 e il 1907, Fischer viene anche inviato dal governo tedesco a Beijing e a Tokyo proprio per raccogliere oggetti etnografici e d'arte applicata orientali per nutrire le collezioni nazionali.

Man mano che continua ad ampliare le proprie collezioni, Fischer è sempre più convinto di voler istituire un museo indipendente e interamente dedicato all'arte dell'Asia orientale, in cui il pubblico possa ammirare e scoprire gli sviluppi storico-artistici di queste culture lontane così da colmare le limitate conoscenze degli europei in materia.

Riesce finalmente a realizzare il suo sogno nella primavera del 1909, quando firma un accordo con il consiglio comunale della città di Colonia, dove viene inaugurato nell'ottobre di quattro anni più tardi il Museum für Ostasiatische Kunst Köln¹⁵³, di cui è il primo direttore. Fischer insiste perché la sua collezione sia esposta in un museo d'arte e non etnologico¹⁵⁴ e deve lottare a lungo per l'indipendenza amministrativa dell'istituzione, che il governo voleva anettere al Museo d'Arte industriale (posto poi nell'edificio adiacente e comunicante).



Figura 40, *Adolf Fischer nella sala dell'arte buddhista*, Museo di Arte Orientale di Colonia, Colonia, 1913

Dall'apertura nel 1913 fino alla sua morte avvenuta l'anno successivo, Fischer si occupa attivamente di ampliare la raccolta museale, viaggiando in diversi angoli di Asia ed Europa alla ricerca di potenziali acquisizioni.

¹⁵³ J. Hackin, *Commentaire*, «T'oung Pao», vol. 15, no. 2, 1914, pp. 301-303: 301.

¹⁵⁴ J. Kreiner, *Japanese collections in European museums*, Bonn, Bier'sche Verlagsanstalt, 2005, p. 35.

La collezione presenta esempi sia delle arti 'alte' che arti minori provenienti da Cina, Corea e Giappone, tra cui si può trovare molta arte buddhista, ma anche dipinti secolari, paraventi, stampe, avori, spade, abiti, maschere teatrali e lacche.

La sede museale viene progettata dall'architetto Franz Brantzky, presenta linee molto semplici ed è priva di elementi decorativi, i quali avrebbero distratto il visitatore dalle opere esposte. Le 32 sale si sviluppano su due piani e presentano un allestimento (realizzato da Josef Frank¹⁵⁵) pensato in modo tale da permettere una visione complessiva degli oggetti esposti al loro interno e ridurre l'affaticamento indotto dalla visita¹⁵⁶. Le vetrine sono di diverse tipologie, in base ai diversi materiali che contengono, e tendono a decontestualizzare i beni per evidenziarne le sole caratteristiche estetiche.

Il percorso ha un'organizzazione cronologica e geografica: inizia infatti con l'arte cinese, seguita dall'arte coreana e infine giapponese. Nelle prime sette sale, dedicate all'arte religiosa buddhista (fig. 40), gli oggetti di tipologia e provenienza diversa vengono esposti assieme così come veniva fatto nei templi orientali e per mostrare come la religione abbia culturalmente unito queste nazioni. Segue l'arte secolare, la quale viene divisa per materiale così da poter cogliere al meglio gli sviluppi tecnici e stilistici dei singoli mezzi artistici (fig. 41).



Figura 41, *Sala delle lacche cinesi*, Museo di Arte Orientale di Colonia, Colonia, 1913

Le uniche tre sale in cui viene riprodotto il contesto espositivo originale appartengono alla sezione giapponese, e riproducono l'interno di un'abitazione tradizionale in modo tale da illustrare come l'arte nipponica viene solitamente presentata in patria¹⁵⁷.

Avendo probabilmente potuto imparare dagli esempi francesi, il museo di Fischer risulta essere il

più vicino al museo d'arte orientale di oggi, con una preminenza della qualità estetica unita a una catalogazione ragionata dei beni che (con l'aiuto di alcuni allestimenti immersivi) ne facilita l'assimilazione.

¹⁵⁵ Josef Frank (1885-1967) fu un architetto viennese, tra gli iniziatori del Österreichischer Werkbund insieme a Josef Hoffmann.

¹⁵⁶ W. E. Howe, *The Museum of Eastern Asiatic Art in Cologne*, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», vol. 9, no. 8, 1914, pp. 172-174: 173.

¹⁵⁷ Howe, *The Museum of Eastern Asiatic Art in Cologne* cit., p. 174.

Capitolo 4. Evoluzione dei principali musei orientali in Italia

Dall'inizio del XX secolo, con l'aumentare delle collezioni d'arte orientale presenti sul territorio italiano e visto il successo delle istituzioni museali ospitanti questa tipologia di beni presenti nel resto d'Europa, anche in Italia sono nati diversi musei dedicati interamente (o per la maggior parte) alle collezioni orientali. In questo capitolo verranno presentati per mezzo di brevi schede cinque tra i maggiori musei contenenti collezioni d'arte nipponica presenti sulla nostra penisola (la struttura delle seguenti schede si basa su quella utilizzata da Cecilia Mazzi nella sua opera *In viaggio con le muse*, Firenze, Edifir, 2008).

4.1 Museo d'Arte Orientale E. Chiossone

Anno di apertura al pubblico:
1905

Anno di nascita del nucleo
della collezione: 1875-1891

Scala proporzionale delle
opere: 25% arti applicate 20%
dipinti 20% stampe 15%
sculture 15% armi e armature
5% reperti archeologici

Piani: 6 (piano terra e 5
gallerie)

Numero di sale: 6

Estensione: 1019 mq

Numero di opere: 15.000 ca.

Protagonisti: Edoardo Chiossone, Okakura Kakuzo, Mario Labò.

Musei a confronto: Parigi, Museo Cernuschi; Venezia, Museo d'Arte Orientale.

Innovazioni: Primo museo d'arte giapponese in Italia.

Opere: XIX sec. Hokusai La grande onda; XIV sec. Triade buddhista; XIV-XV sec. Nyo; metà XIX sec. Scatola da scrittoio; prima metà XIX sec. Leone cinese; 1891 ca. Coppia di vasi imperiali; V-VI sec. a.C. Gamontai kanjonyu butsjukyo (specchio in bronzo con decorazioni buddhiste); fine VII sec. Juichimen Kannon.

Hanno detto: «Il Chiossone, amico degli studiosi raccoglitori, esperti dell'arte giapponese della seconda metà del sec. XIX, ha potuto con il loro aiuto, favorito anche dai dignitari della Corte, radunare le varie collezioni del suo magnifico Museo, non solo i pezzi

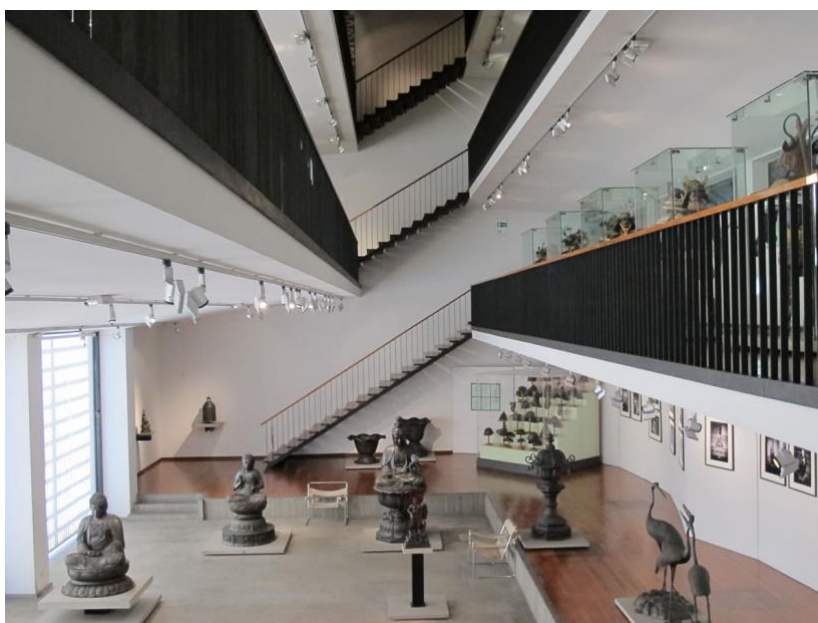


Figura 42, Vista del salone centrale e quinta galleria, Museo d'Arte Orientale E. Chiossone, Genova

straordinari e rari, ma con sistema scientifico, le opere delle varie scuole e famiglie e dei singoli artisti, in modo da avere nel suo Museo, quasi al completo, la storia dell'arte della pittura e delle arti minori dell'Estremo Oriente» (O. Grosso, *Il museo Chiossone di Genova*, Roma, La Libreria dello Stato, 1934, p. 3).

Edoardo Chiossone nasce vicino a Genova nel 1833 da una famiglia di tipografi, da cui eredita il suo talento e la passione per il disegno e l'incisione, che persegue come professione.

Dopo aver lavorato in Italia, Inghilterra e Germania nell'incisione e stampa di carte valori, nel 1875 viene chiamato dal governo Meiji a Tokyo per contribuire al programma di modernizzazione del paese, dirigendo il nuovo Istituto Poligrafico del Ministero delle Finanze. È infatti Chiossone il responsabile dietro alla realizzazione dei primi francobolli e banconote del Sol Levante, oltre che di molti ritratti dell'Imperatore e di altre figure di spicco del periodo Meiji (1868-1912)¹⁵⁸.

Durante il suo soggiorno durato 23 anni, Chiossone raccoglie un'ampia e variegata collezione di oggetti d'arte cinesi e giapponesi, che espone fin da subito nella sua casa nel quartiere di Kojimachi. Il genovese Aristide Olivari riesce a visitarla nel 1894, descrivendone brevemente i contenuti e la precisa catalogazione nei suoi diari:

«Appena entrati si osserva subito un'infinità di oggetti artistici. Quanti tesori racchiude quella casa sacra all'arte! Dapprima una sala interna occupata dai bronzi di piccolo volume [...]. Ogni cosa ha un'etichetta e un numero che corrisponde al catalogo in cui è indicata l'età dell'oggetto, l'autore ed il giorno in cui fu acquistato. In un'altra stanza le porcellane [...]; in un'altra ancora, vecchi manoscritti ed antiche incisioni, disegni ad inchiostro della Cina, armature di Daimyo [...]¹⁵⁹».

Alla sua morte nel 1898, da indicazioni testamentarie la collezione viene donata all'Accademia Ligustica di Belle Arti di Genova (luogo della sua formazione), così da poter essere esposta al pubblico. L'anno successivo i beni giungono nella città ligure in 96 grandi casse, dove vengono lasciate per diverso tempo, vista la mancanza di spazio.

Il 30 ottobre 1905, viene finalmente inaugurato da re Vittorio Emanuele III il primo museo dedicato all'arte giapponese (e orientale) presente in Italia, il Museo Chiossone, al terzo piano del neoclassico Palazzo dell'Accademia. La collezione viene organizzata e curata dallo storico dell'arte Okakura Kakuzo (il quale redige anche tutte le note descrittive) e allestita dal pittore e direttore dell'Accademia Alfredo Luxoro. Qualche anno più tardi viene fatta una risistemazione da Orlando Grosso¹⁶⁰.

¹⁵⁸ *Edoardo Chiossone: un collezionista erudito nel Giappone Meiji* catalogo della mostra a cura di D. Failla (Genova, Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone", 1 lug. – 31 ott. 1995), Genova, Prima Cooperativa Grafica Genovese, 1995, pp. 12-13.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 10.

¹⁶⁰ Orlando Grosso (1882-1968) fu un pittore e storico dell'arte genovese impegnato agli inizi del Novecento nella direzione dei Musei civici genovesi.

Il Museo presenta una delle più complete collezioni di dipinti giapponesi presenti in Italia, con esempi di tutte le maggiori scuole pittoriche dal medioevo al XIX secolo, stampe policrome e libri illustrati, sculture e artefatti buddhisti di grande valore, oggetti archeologici, bronzi, lacche, porcellane, maschere teatrali, armi e armature, strumenti musicali, costumi, stoffe e accessori di varia natura¹⁶¹.

Il primo Museo Chiossone si articola in tre sale, in cui i beni sono divisi per tema e ordinati cronologicamente. Le vetrine sono essenziali, leggere e riempiono le stanze; solo statue e lanterne in bronzo dalle dimensioni maggiori ne sono lasciate al di fuori. Le pareti di ogni sala sono ricoperte da *kakemono* e pitture religiose, sempre protette da teche in vetro.

Al centro della prima sala si trova una statua in bronzo raffigurante la dea Kannon, circondata da vetrine affollate da vari oggetti d'arte decorativa. Sparsi tra queste, sono presenti paraventi e *kakemono* dai soggetti storici del periodo medievale realizzati dalla scuola Tosa e dipinti dal tratto calligrafico tipici della scuola Zen, oltre ad alcuni esempi della pittura Maruyama-Shijo¹⁶² del XVIII sec.

La seconda sala è interamente dedicata alla scuola Kano, con *kakemono* risalenti al XVII-XIX secolo, e alle stampe *ukiyo-e*. Vi si possono trovare anche delle armi e armature, e qualche esempio di porcellana e kimono moderni.

La terza e ultima sala è dedicata principalmente all'arte buddhista, con molti *kakemono* e paraventi dai soggetti religiosi risalenti all'XI secolo accompagnati da sculture in bronzo e legno, e alcuni dipinti in stile Rinpa¹⁶³. Su dei ripiani si trovano oggetti provenienti da scavi archeologici provenienti da Giappone, Cina e Corea.

Con lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, il museo viene evacuato e i beni riposti in magazzino per evitarne il danneggiamento a seguito dei bombardamenti, sotto la responsabilità del Comune di Genova.

Visti i danni subiti dal Palazzo dell'Accademia durante il conflitto, nel 1948 viene decisa la costruzione di un'apposita e definitiva sede per la collezione, diventando così il primo museo pubblico italiano a essere costruito dopo la guerra. Come sito del museo viene scelto il parco della Villetta Di Negro, che ospitava precedentemente la villa neoclassica del marchese Giancarlo Di Negro, distrutta dai bombardamenti del 1942. Il progetto viene assegnato all'architetto Mario Labò e i lavori iniziano nel 1953, per essere conclusi 17 anni più tardi¹⁶⁴.

L'edificio viene realizzato in cemento nello stile razionalista, con alcuni richiami stilistici all'architettura nipponica (come il Palazzo imperiale di Tokyo e la Villa Katsura di Kyoto). Presenta un corpo principale

¹⁶¹ V. Pica, *L'arte giapponese al Museo Chiossone di Genova*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1907, pp. 2-5.

¹⁶² La scuola Maruyama-Shijo, nata dalle opere di Maruyama Okyo, è caratterizzata dalla rappresentazione di soggetti naturalistici mescolando la tecnica tradizionale a inchiostro *sumi-e* con il realismo e la prospettiva occidentali.

¹⁶³ La scuola Rinpa nasce nel XVII sec. dagli artisti Koetsu e Sotatsu ed è caratterizzata da un grande decorativismo, con la realizzazione di soggetti naturali, come fiori e uccelli, su ampi sfondi in oro.

¹⁶⁴ J. Kreiner, *Japanese collections in European museums: reports from the Toyota Foundation Symposium*, Bonn, Bier'sche Verlagsanstalt, 2005, pp. 319-321.

composto da un unico salone rettangolare che si sviluppa verticalmente tramite cinque gallerie aggettanti sui lati lunghi, collegate da scale per creare un percorso continuo.

L'allestimento viene progettato dall'ingegnere Luciano Grossi Bianchi nel 1967, assieme alla collaborazione di Giuliano Frabetti, l'allora direttore del Museo Chiossone, e Caterina Marcenaro, la direttrice del Dipartimento di Belle Arti del Consiglio di Genova. Questo si distingue per didascalie brevi e una suddivisione delle opere in parte per tipo, in parte per materiale e tecnica utilizzata¹⁶⁵.

Finalmente inaugurata il 7 maggio 1971, la nuova sede presenta un grande salone (fig. 42) dove sono esposte diverse statue in bronzo di grandi dimensioni risalenti al periodo Edo (1603-1868) dai soggetti buddhisti, assieme a lanterne sempre realizzate in bronzo.

Nella prima galleria troviamo maschere teatrali di diverso genere assieme a piccole sculture e oggetti in legno e bronzo, di tematica buddhista e varia provenienza.

La seconda galleria ospita ritrovamenti archeologici della pre e protostoria nipponica, un'ampia collezione di armi e lame antiche e moderne, diversi specchi in bronzo provenienti da Cina e Giappone, alcuni esempi di smalti cloisonné cinesi, porcellane, lacche e *netsuke*.

La terza galleria è dedicata alla pittura classica nipponica, con *kakemono* e paraventi di diverse scuole e periodi, che continua nella galleria seguente con una serie di stampe *ukiyo-e*.

Nella quinta e ultima galleria si trovano dodici armature del XVI-XVII secolo accompagnate da cappelli, elmi e maschere da guerra¹⁶⁶.

Al centesimo anniversario della morte di Edoardo Chiossone, l'allestimento viene rinnovato, con un cambio nelle opere esposte e l'aggiunta di nuovi strumenti didattici.

Qualche anno dopo, nel 2001, la terza e la quarta galleria vengono completamente ristrutturate grazie a una sponsorizzazione, che finanzia la costruzione di nuove vetrine dal maggiore controllo delle condizioni luminose e microclimatiche al loro interno, così da permettere una migliore conservazione dei beni più delicati. Al momento queste due gallerie vengono utilizzate per ospitare le mostre temporanee ed esporre a rotazione stampe, rotoli dipinti e tessili, così da ridurre al minimo il deterioramento.

Il resto dell'allestimento rimane invariato, tranne per alcuni spostamenti nella prima galleria in cui attualmente si trovano ritrovamenti archeologici della pre e protostoria nipponica, cinese e coreana, oltre ad alcune armi da caccia e oggetti appartenenti alla cultura samuraica. La seconda galleria viene invece dedicata interamente alle arti decorative del periodo Edo¹⁶⁷.

Grazie a una donazione della Fondazione Compagnia di San Paolo, a settembre 2021 il museo viene nuovamente chiuso per lavori di ristrutturazione della terrazza e adeguamento degli impianti, durati quasi

¹⁶⁵ D. Ghinatti, *Relazione storico-artistica*, Genova, 2015, pp. 1-2.

¹⁶⁶ A. De Luca, S. Thorne, *Museo di Arte Orientale Edoardo Chiossone*, Genova, Milano, Franco Maria Ricci, 1989, pp. 3-9.

¹⁶⁷ <<https://www.museidigenova.it/it/edificio-e-allestimento>>

due anni. Il 23 giugno 2023 c'è stata infatti la riapertura, accompagnata dall'inaugurazione di una mostra temporanea dedicata al soggetto dell'acqua nelle stampe *ukiyo-e*.

4.2 Museo Nazionale d'Arte Orientale G. Tucci

Anno di apertura al pubblico: 1958

Anno di nascita del nucleo della collezione: 1928-1954

Scala proporzionale delle opere: 30% sculture 30% arti applicate 15% reperti archeologici 15% dipinti 5% stampe 5% armi

Piani: 2

Numero di sale: 20

Estensione: 2101 mq

Numero di opere: 40.000 ca.

Protagonisti: Giuseppe Tucci, Domenico Faccenna, Donatella Mazzeo, Andrea Viliani.

Musei a confronto: Venezia, Museo d'Arte Orientale; Milano, Museo delle Culture.

Innovazioni: Primo museo italiano a trattare la cultura e l'arte di una così estesa area geografica e temporale.

Opere: XVIII sec. *Netsuke*; II-III sec. *Maitreya assiso*; X-IV sec. a.C. *Statuina rituale antropomorfa a corpo cavo*; XVII sec. *Buddha ligneo*; XX sec. Kitaoji Rosanjin *Ciotola in ceramica*; XIII sec. *Specchio con piante autunnali e uccelli*.

Hanno detto: «Si trattava infatti di creare un museo “nuovo”: fino ad allora non esisteva in Italia una struttura simile, che dovesse ospitare opere afferenti a Paesi diversi la cui conoscenza in Italia era molto limitata ed allo stesso tempo costituire punto di riferimento nazionale per una materia così vasta qual è appunto l'arte orientale» (D. Mazzeo, *La costruzione del museo d'arte orientale*, in *Architetti, capomastri, artigiani. Studi offerti a Domenico Faccenna nel suo ottantesimo compleanno*, a cura di P. Callieri, Roma, Istituto italiano per l'Africa e l'Oriente, 2006, p. 115).

Il Museo Nazionale d'Arte Orientale viene istituito con Decreto del Presidente della Repubblica del 3 ottobre 1957, n. 1410, nella sede dallo stile eclettico di Palazzo Brancaccio a Roma, in seguito alla stipula di una convenzione tra il Ministero della Pubblica Istruzione e l'Istituto italiano per il Medio ed Estremo Oriente (IsMEO) voluta dall'allora presidente dell'Istituto Giuseppe Tucci. L'inaugurazione viene fatta il



Figura 43, Sala della Cina, Museo Nazionale d'Arte Orientale G. Tucci, Roma

16 giugno dell'anno successivo dal Presidente della Repubblica Giovanni Gronchi¹⁶⁸, affiancato dal direttore del Museo Domenico Faccenna.

La collezione esposta si compone di oggetti d'arte e reperti archeologici provenienti da diverse culture asiatiche, dal Medioriente all'Asia estremorientale, e risalenti a un enorme lasso di tempo che va dalla preistoria al XIX secolo, il che rende questo museo il primo in Italia a occuparsi di una materia così vasta e variegata. Il nucleo originario è costituito dagli oggetti di proprietà dell'IsMEO, ottenuti da donazioni, acquisti e missioni di scavo, cui sono poi stati aggiunti beni dello Stato, precedentemente sparsi in musei e collezioni tematicamente non adatte ad accoglierli, oltre ad acquisizioni, donazioni e scambi con altre istituzioni.

La parte giapponese della collezione è composta principalmente da opere precedentemente appartenute a collezionisti privati e ora di proprietà statale (come quella di Salvatore Pugliatti¹⁶⁹), oltre ad alcuni scambi avvenuti con il Museo Nazionale d'Arte di Tokyo (principalmente reperti archeologici dei periodi Jomon, Yayoi e Kofun¹⁷⁰) e con la Galleria d'Arte Idemitsu, per un totale di circa 4000 opere tra sculture, dipinti, stampe, ceramiche, armi e abiti. La componente maggiore della collezione è rappresentata dalle stampe *ukiyo-e*, i cui soggetti sono naturalistici e teatrali, e di artisti noti come Utamaro, Toyokuni, Kunisada, Sharaku ed Eizen. A questi si aggiungono gli oggetti appartenenti all'IsIAO (vecchio IsMEO), come ceramiche e metalli, i più degni di nota donati da Giacinto Auriti¹⁷¹, e la collezione di oggetti cinesi e giapponesi del barone Mitsui¹⁷², composta da sette dipinti risalenti al periodo Muromachi (1336-1573), due scatole in lacca del XVIII secolo e una stele buddhista cinese risalente al V secolo¹⁷³.

L'allestimento viene organizzato negli anni Cinquanta da Francesco Minissi e da Faccenna stesso per provenienza, dividendo i beni in macroaree nazionali contenenti ulteriori sottocategorie basate sulle specifiche regioni. All'interno delle macroaree troviamo un'organizzazione cronologica con una tendenza a mantenere unite le collezioni, come succede con i bronzi Auriti, a cui viene riservata un'intera sala.

Inizialmente il museo occupa solo quattro sale del palazzo (dedicate rispettivamente alla Persia, all'arte islamica iraniana, all'India e alla Cina, fig. 43). Solo dal 1962 il museo si espande negli spazi adiacenti, arrivando nell'arco di qualche anno a riempire tutte 15 le sale del piano nobile¹⁷⁴.

¹⁶⁸ D. Faccenna, *Il Museo nazionale d'Arte orientale in Roma*, «Musei e Gallerie d'Italia», no. 14, 1961, pp. 1-11: 1.

¹⁶⁹ Pugliatti fu un professore di legge e cancelliere presso l'Università di Messina, grande collezionista e amante di arte nipponica.

¹⁷⁰ I periodi Jomon (10.000-300 a.C.), Yayoi (300 a.C.-250 d.C.) e Kofun (300-538) costituiscono la preistoria e protostoria nipponiche.

¹⁷¹ Auriti (1883-1959) fu ambasciatore italiano in Giappone negli anni Trenta del Novecento.

¹⁷² L. Caterina, A. Tamburello, *La formazione del patrimonio artistico estremorientale in Italia*, «Il Giappone», vol. 17, 1977, pp. 19-37: 32.

¹⁷³ G. Poncini, *Dipinti giapponesi del periodo Muromachi*, Roma, Museo Nazionale d'Arte Orientale, 1977, pp. 7-8.

¹⁷⁴ D. Mazzeo, *La costruzione del museo d'arte orientale*, in *Architetti, capomastri, artigiani. Studi offerti a Domenico Faccenna nel suo ottantesimo compleanno*, a cura di P. Callieri, Roma, Istituto italiano per l'Africa e l'Oriente, 2006, pp. 117-119.

Tra il 1991 e il 1994 avviene un primo consolidamento degli spazi e rinnovo dei metodi espositivi, finalizzato a enfatizzare meglio i collegamenti e le influenze culturali presenti tra gli oggetti dei diversi paesi esposti, in particolare Cina e Corea. Con il restauro delle decorazioni ottocentesche alle pareti, vengono anche create nuove vetrine duttili e quasi invisibili, che riescono ad armonizzare ambiente barocco e opere esposte. Nella sezione giapponese viene organizzata una vetrina interamente dedicata alla storia della ceramica giapponese, che ne mostra l'evoluzione dal periodo Jomon al periodo Edo. Il 31 maggio 2005 il Museo viene intitolato a Giuseppe Tucci, per riconoscerne la grande importanza nella fondazione dell'istituzione e nell'accrescimento delle collezioni ivi contenute.

Nel 2016 il Museo Tucci abbandona la storica sede di Palazzo Brancaccio (sempre stata di proprietà privata e in cui lo Stato affittava degli spazi), per confluire nel nuovo polo del Museo delle Civiltà e trasferirsi nel più ampio Palazzo delle Scienze presso il quartiere dell'EUR.

Il Museo delle Civiltà viene pensato come 'museo dei musei' e nasce dall'unione sotto un'unica amministrazione del Museo Nazionale Preistorico Etnografico L. Pigorini, del Museo Nazionale dell'Alto Medioevo, del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari (tutti già collocati all'EUR) e del Museo Tucci. A questi sono poi stati aggiunti i beni degli ormai disciolti Museo Africano e Museo Geologico Nazionale.

Dopo l'iniziale idea di mantenere le collezioni separate e autonome all'interno della sede, nel 2022 il nuovo direttore Andrea Viliani ha preferito assumere un approccio più interdisciplinare, integrando e facendo dialogare le opere di natura e tipologia diversa, annullando così le distanze tra collezioni d'arte, etnografiche e naturalistiche.

In attesa dell'allestimento definitivo, che dovrebbe giungere nei primi mesi del 2024, sono esposti temporaneamente 650 oggetti della collezione nelle sale precedentemente appartenute al Museo Etnografico L. Pigorini, al primo piano dell'edificio¹⁷⁵. Questo presenta la tipica suddivisione per aree geografiche-culturali, ovvero Vicino e Medio Oriente, Mondo islamico, Antichità sudarabiche, India, Gandhara, Tibet e Nepal, Sud-Est asiatico, Cina, Corea, Giappone e Vietnam.

4.3 Civico Museo d'Arte Orientale

Anno di apertura al pubblico: 2001

Anno di nascita del nucleo della collezione: seconda metà XIX sec.

Scala proporzionale delle opere: 30% arti applicate 25% stampe 15% sculture 15% armi e armature
15% beni etnografici

Piani: 4

¹⁷⁵ <<https://www.museodellecivilta.it/arte-orientale/>>

Numero di sale: 11

Estensione: 544 mq

Numero di opere: 1400 ca.

Protagonisti: Luisa Crusvar, Mario Morpurgo de Nilma.

Musei a confronto: Torino, Museo d'Arte Orientale.

Innovazioni: creazione di un'intera sezione dedicata al contesto storico delle collezioni esposte; utilizzo di vetrine a libro per le stampe.



Figura 44, Sala 1.1, Civico Museo d'Arte Orientale, Trieste

Opere: XIX sec. Hokusai *La grande onda*; XIII-XIV sec. *Vaso Celadon*; 1900 ca. *Vaso con draghi*; XVIII sec. *Buddha Amida assiso*.

Hanno detto: «La passione dei collezionisti, poi donatori mecenateschi, e la consapevolezza dei direttori dei Civici musei che hanno documentato la nuova fascinazione esercitata dall'Oriente sulla Trieste ottocentesca ed acquisito reperti straordinari sono indice del felice connubio tra impegno privato e pubblico intervento che ha tramandato a noi un ricco patrimonio di beni culturali, per molti aspetti, di particolare rilievo anche in ambito nazionale» (A. Dugulin, Crusvar, Luisa, *Il Civico museo d'arte orientale di Trieste*, Trieste, Rotary club Trieste, 2002, p. 7).

Dopo aver completato i lavori di ristrutturazione di Palazzetto Leo (donato alla città dalla contessa Margherita Nugent Laval alla sua morte nel 1954), l'Amministrazione Comunale di Trieste istituisce nel 2001 il Civico Museo d'Arte Orientale, il decimo dei Civici Musei di Storia e Arte del capoluogo friulano, inaugurandolo l'8 marzo dello stesso anno.

Questa istituzione viene creata per riunire in un'unica sede le diverse collezioni orientali di proprietà dei Civici Musei della città, fino ad allora conservate in deposito.

Gli oggetti d'arte provengono principalmente da raccolte locali private formatesi nei secoli XVIII e XIX grazie ai numerosissimi scambi commerciali intrattenuti dalla città portuale con l'Asia. Molte famiglie di collezionisti, come i Caccia, i Currò, i Morpurgo e gli Artelli, lo studioso Carlo de Marchesetti e il filantropo Carlo Zanella hanno voluto donare negli anni i propri beni al Comune, andando a formare il nucleo centrale di quello che oggi è il Museo d'Arte Orientale di Trieste, cui si sono aggiunti anche diversi acquisti (come i *netsuke* e *okimono* della collezione Barzilai¹⁷⁶).

Le collezioni d'arte provengono principalmente da Giappone, Cina e Gandhara, e vi troviamo in particolare ceramiche, abiti, sculture e stampe *ukiyo-e* (provenienti primariamente dalle collezioni di Mario

¹⁷⁶ L. Crusvar, *Il Civico museo d'arte orientale di Trieste*, Trieste, Rotary club Trieste, 2002, p. 11.

Morpurgo, donate negli anni Trenta, del pittore Argio Orell, acquistate nel 1927, e dalla collezione Cosso di Trento, acquisita negli anni Novanta). Oltre a questi nel Museo sono esposti anche memorie di viaggio, armi, strumenti musicali e reperti d'interesse etnografico. Si tratta quindi di una raccolta eterogenea, la cui composizione è dettata chiaramente dalle mode esotiche del XIX secolo (per quanto riguarda gli oggetti d'arte applicata) e da una curiosità di natura antropologica (per le sculture religiose e gli oggetti d'uso quotidiano)¹⁷⁷.

Il percorso espositivo viene organizzato da Luisa Crusvar, esperta di arte orientale, che divide le opere sui quattro piani dell'edificio Settecentesco in base alla provenienza geografica e alla tematica.

Al piano terra si trovano due sale introduttive dedicate al legame tra la città e l'Oriente, in cui viene introdotta la storia del Museo e delle sue collezioni, per mezzo di fotografie, litografie e alcuni oggetti di varia provenienza, oltre a esserci una vetrina ottagonale ispirata al gabinetto cinese Wünsch¹⁷⁸. In un'altra sala è esposta l'arte del Gandhara, composta da una trentina di sculture in scisto dalle tematiche religiose databili tra il I e IV secolo e acquisite dal Comune nel 1955. Il primo piano è interamente dedicato alla Cina, con tre sale in cui troviamo rispettivamente abiti in seta ricamata (fig. 44), porcellane risalenti al XIX secolo in diversi stili e manufatti rappresentativi delle tre correnti filosofiche del paese, Buddismo, Confucianesimo e Taoismo.

Il resto del Museo riguarda invece il Giappone: le tre sale del secondo piano sono occupate da porcellane e ceramiche, stampe *ukiyo-e* e alcuni dipinti su rotolo, e maschere e strumenti musicali del teatro *Kabuki*. La sala centrale dell'ultimo piano è dedicata alla figura del samurai, con spade e armature tradizionali, oltre a qualche altro oggetto di interesse etnografico, mentre quella conclusiva ospita sculture in legno, lacca e bronzo di divinità buddhiste e shintoiste¹⁷⁹.

Lungo tutta la scalinata che collega i diversi ambienti dell'edificio sono inoltre esposti otto aquiloni giapponesi del XIX secolo in carta dipinta, dai soggetti faunistici o fiabeschi.

Le vetrine scelte per l'esposizione sono semplici e lineari, così da non contrastare con l'architettura della sede. Nel salone centrale del secondo piano, per esporre le stampe *ukiyo-e* si è optato per delle vetrine a parete apribili a libro, che permettono di visionare un maggior numero di opere alla volta limitandone in parte anche l'esposizione alla luce e il conseguente deterioramento¹⁸⁰.

¹⁷⁷ Crusvar, *Il Civico museo d'arte orientale di Trieste* cit., pp. 12-13.

¹⁷⁸ Il gabinetto cinese Wünsch era una famosa raccolta di curiosità orientali creata dal negoziante Adolf Wünsch negli anni Quaranta dell'Ottocento ed esposta al secondo piano della propria pasticceria triestina. Questa poteva essere visitata grazie a un biglietto d'ingresso e i beni qui esposti potevano anche essere acquistati. Alla sua morte nel 1890 la collezione viene venduta all'asta e dispersa, ma grazie al grande impatto che ha avuto sul collezionismo cittadino viene considerata come il predecessore spirituale del Civico Museo d'Arte Orientale.

¹⁷⁹ <<https://museoarteorientaletrieste.it/visita-guidata/>>

¹⁸⁰ Crusvar, *Il Civico museo d'arte orientale di Trieste* cit., pp. 92-95.

L'allestimento ha subito un rinnovo nel 2013, con un ammodernamento degli strumenti espositivi e didattici e un ricambio di alcune delle opere esposte, in particolare le ceramiche.

4.4 Museo d'Arte Orientale di Torino

Anno di apertura al pubblico: 2008

Anno di nascita del nucleo della collezione: seconda metà del XX sec.

Scala proporzionale delle opere: 45%

sculture 30% arti applicate 10%

stampe 10% dipinti 5% armi e

armature

Piani: 4

Numero di sale: 38

Estensione: 1413 mq

Numero di opere: 2300 ca.



Figura 45, Sala 1.15, Museo d'Arte Orientale di Torino, Torino

Protagonisti: Franco Ricca, Davide Quadrio.

Musei a confronto: Roma, Museo Nazionale d'Arte Orientale G. Tucci; Trieste, Museo d'Arte Orientale; Parigi, Museo Cernuschi.

Innovazioni: uso di allestimenti immersivi tramite la riproduzione di spazi architettonici tradizionali dell'Asia (giardino zen, sala da tè).

Opere: seconda metà XIII sec. *Kongo Rikishi stante su base rocciosa*, 1626 ca. paravento *Rakuchu Rakugai-zu*, XIV sec. *Shokannon stante su piedistallo di loto*; V-VI sec. *Buddha stante*; fine III sec. *Urna per l'anima*, XV-XVI sec. *Mandala di Manjuvajra*; XII-XIII sec. *Coppa con pesci*.

Hanno detto: «Il Museo di Arte Orientale apre a Torino in un contesto particolarmente favorevole. Se da un lato, infatti, la città vanta una tradizione universitaria di studi orientalistici dall'altro, in questi anni, è emersa la necessità di creare appositi strumenti per la conoscenza e la comprensione di mondi culturali lontani. Un museo capace di proporre le creazioni artistiche di diverse culture non soltanto adempie alla propria vocazione di luogo di conservazione ed esposizione, ma soprattutto induce il visitatore ad ampliare il proprio orizzonte etnocentrico» (*MAO: Museo d'Arte Orientale (guida)*, Torino, Fondazione Torino Musei, 2009, p. 5).

Volendo riordinare e ampliare la sezione orientale del Museo Civico d'Arte Antica, il 5 dicembre 2008 viene istituito il Museo d'Arte Orientale di Torino, sotto la direzione di Franco Ricca, professore di meccanica quantistica e conoscitore dell'arte asiatica.

La sede scelta è Palazzo Mazzonis, un edificio risalente al XVII-XVIII secolo e posto nel quadrilatero romano della città. Dopo essere stato per più di cent'anni sede della Manifattura Mazzonis, questo viene acquistato dal Comune nel 1980, in seguito al fallimento della ditta familiare.

Il nucleo centrale della collezione è come già menzionato costituito dagli oggetti orientali del Museo Civico d'Arte Antica di Palazzo Madama (acquisiti grazie alle campagne di scavo promosse dal Centro Ricerche Archeologiche e Scavi di Torino per il Medio Oriente e l'Asia), principalmente fregi del Gandhara, ceramiche islamiche e velluti ottomani. A questa si sono aggiunte diverse altre raccolte negli anni precedenti l'apertura grazie a donazioni e acquisti, come quella di dipinti buddhisti tibetani e xilografie giapponesi appartenente alla Regione Piemonte e quella di arte cinese antica della Fondazione Giovanni Agnelli.

Attualmente si presenta particolarmente eterogenea, con sculture in pietra, bronzo e legno dai soggetti perlopiù religiosi, oggetti rituali buddhisti, vasi e coppe in terracotta e ceramica, armi e armature, paraventi, dipinti, stampe *ukiyo-e*, lacche, tessuti e manoscritti religiosi.

La provenienza di queste opere è ampia: Gandhara, India, Cambogia, Thailandia, Birmania, Cina, Giappone, Tibet, Nepal, Iran e Turchia; ancora maggiore risulta essere l'arco temporale cui risalgono i beni esposti, il quale si estende dal IV millennio a.C. al XIX secolo.

La sezione giapponese è tra le più varie del Museo, con sculture in legno e bronzo dai soggetti buddhisti, paraventi dipinti, armature del periodo Edo, ricchi mantelli rituali, *kakemono* e stampe.

L'allestimento del Museo, definito dall'architetto Andrea Bruno¹⁸¹, si articola in cinque sezioni, dedicate ad altrettante aree geografiche e culturali: al piano terra si trova l'Asia Meridionale, il primo piano è occupato dalla Cina e dalle prime due sale del Giappone (fig. 45), il cui percorso si conclude al secondo piano, in cui è esposta anche l'arte della regione himalayana, mentre il quarto e ultimo piano è dedicato ai paesi islamici.

L'allestimento è moderno e lineare, con un ampio uso di legno, acciaio e vetro. Le sezioni si differenziano per l'uso di diversi colori nelle grafiche museali e per i differenti motivi orientaleggianti presenti sui pannelli che decorano alcune delle pareti di corridoi e sale. Un unico filo comune in tutto il percorso museale viene comunque mantenuto tramite l'ordine di presentazione delle opere e gli ausili didascalici, ideati per sottolineare i contatti e gli scambi avvenuti tra i diversi paesi nel corso del tempo¹⁸².

Per creare maggiore suggestione e coinvolgimento dei visitatori, l'architetto ha realizzato anche delle aree particolarmente immersive, come nella corte interna del palazzo dove è stata realizzata una struttura in vetro contenente due giardini, secco e umido, di ispirazione zen giapponese (e che funge da collegamento

¹⁸¹ <<https://www.maotorino.it/it/welcome/storia-e-allestimento/>>

¹⁸² MAO: Museo d'Arte Orientale (*guida*), Torino, Fondazione Torino Musei, 2009, p. 6.

coperto tra ingresso e sale al pian terreno). Un altro esempio si trova nella sezione giapponese al primo piano dove è stata riprodotta l'interno di una sala da tè tradizionale.

Nella primavera del 2015 c'è stato un primo grande riallestimento, che ha visto lo spostamento della sezione dell'Asia meridionale al primo piano (con la conseguente riduzione dell'esposizione cinese), per lasciare spazio nelle sale del piano terra alle mostre temporanee.

Il neodirettore Davide Quadrio (eletto in carica nel 2022) ha in programma per il prossimo anno una ulteriore riorganizzazione delle sezioni giapponese, himalayana e cinese, con una più frequente rotazione dei beni esposti.

4.5 Museo delle Culture

Anno di apertura al pubblico:
2015

Anno di nascita del nucleo della
collezione: seconda metà
dell'XIX sec.

Scala proporzionale delle opere:
55% arti applicate 15% sculture
15 % beni etnografici 10% armi e
armature 5% dipinti

Piani: 2

Numero di sale: 10

Estensione: 1950 mq

Numero di opere: 7000 ca.

Protagonisti: David Chipperfield, Giovanni Battista Lucini Passalacqua, Carlo Giussani.

Musei a confronto: Roma, Museo d'Arte Orientale G. Tucci; Londra, British Museum.

Innovazioni: grande offerta di mostre temporanee, a cui è dedicato un'area espositiva superiore rispetto alla collezione permanente; gestione mista pubblico-privata, il Comune di Milano si occupa della conservazione e valorizzazione dei beni, mentre 24 ORE Cultura gestisce i servizi aggiuntivi e realizza le mostre temporanee.

Opere: XVII-XIX sec. *Kawari kabuto con maschera*; 1870 ca. *Nuibako*; XVII-XIX sec. *Amida Buddha*; I sec. a.C. - VI sec. *Corona*; XIX sec. *Croce astile etiope con San Michele*.

Hanno detto: «Il nuovo museo offrirà un luogo di identificazione per le culture extraeuropee presenti in Milano, mettendo a disposizione di queste comunità un auditorium e altri spazi per feste tradizionali e



Figura 46, *Sala dell'Asia*, Museo delle Culture, Milano

religiose: un *unicum* per l'Europa, modellato su alcuni musei americani, come il Museo di Filadelfia, che già si propongono come luoghi di integrazione interetnica» (A. Masoero, *I musei civici di Milano: presente e futuro*, Milano, Abitare Segesta, 2004, p. 214).

Il Museo delle Culture (o Mudec) viene inaugurato il 27 marzo 2015 (in concomitanza con l'Expo milanese) nella Città delle Culture, un polo museale sorto nella ex zona industriale della fabbrica Ansaldo, acquistata dal Comune nei primi anni Novanta. Nasce con l'obiettivo di creare un luogo espositivo degno per le collezioni extraeuropee delle Civiche Raccolte di Arte Applicata, precedentemente conservate al Castello Sforzesco e a lungo relegate ai depositi.

La collezione civica originale si forma nel corso del XIX secolo grazie a esplorazioni e scavi archeologici, missioni religiose, donazioni da parte di ricche famiglie e dalla confluenza di beni etnografici da altri enti pubblici milanesi, come il Museo di Storia Naturale, il Museo Patrio Archeologico e il Museo Artistico Municipale. Durante i bombardamenti dell'agosto 1943 ben due terzi ne rimangono però distrutti (principalmente la parte d'interesse etnografico e di provenienza oceanica e africana), lasciandone quella che è la sezione più artistica, la cui estetica richiama chiaramente il gusto collezionistico della borghesia milanese¹⁸³. Oltre a questo primo nucleo, vi si sono aggiunti in seguito al conflitto mondiale numerosi altri pezzi grazie a donazioni e acquisti decisi dal Comune, e oggi la collezione comprende opere provenienti dall'Asia (Turchia, Persia, Siria, India, Cina e Giappone), America precolombiana e Africa, e appartenenti a un vastissimo arco cronologico (dal XII secolo a.C. fino agli inizi del XX secolo).

Vi si possono trovare opere d'arte e d'arte applicata, ma anche oggetti di interesse etnografico e strumenti musicali.

Il primo nucleo di opere estremo-orientali è rappresentato dalla collezione del Conte Giovanni Battista Lucini Passalacqua, acquisita nel 1899 e composta da 150 oggetti tra bronzi, porcellane, stoffe, avori, armi, armature e lacche. A questa si aggiunge nel 1908 la collezione di Carlo Giussani, con *kakemono*, *netsuke*, vasi e oggetti di diversa natura, e numerosi altri acquisti a partire dagli anni Trenta (come i bronzi cinesi e giapponesi di Carlo Puini o altri oggetti nipponici acquistati dalla ditta Bonomi). La raccolta giapponese risulta essere la più ampia e completa del Museo, con i suoi circa 1500 beni di varia tipologia appartenenti in larga parte al periodo Meiji.

L'edificio sede del museo è un progetto dall'architetto londinese David Chipperfield ed è costituito da una serie di corpi rettangolari attorno a un atrio centrale. Il piano terra presenta una molteplicità di ambienti, come la biblioteca, i depositi, la sala conferenze, un laboratorio di restauro e uno spazio dedicato a bambini e ragazzi (Mudec Junior).

¹⁸³ C. Salsi, *Per un centro delle culture extraeuropee a Milano*, «Economia della Cultura», no. 3, 2001, pp. 401-407: 402.

Il percorso espositivo vero e proprio si sviluppa al primo piano, attorno alla piazza centrale curvilinea. Le prime tre sale contengono la mostra permanente e sono ognuna dedicata a un continente diverso (America, Asia, fig. 46, e Africa), mentre le successive ospitano mostre temporanee con i beni solitamente in deposito¹⁸⁴.

All'interno della suddivisione per area geografica, viene data particolare attenzione alle singole collezioni e alla loro storia. Le strutture allestitivo sono quindi flessibili in modo tale da poter ospitare al meglio una molteplicità di oggetti molto diversi fra loro.

Avendo come finalità la conoscenza delle culture extra-europee e della storia di collezionismo locale, e volendo stimolare un maggiore dialogo interculturale, il Mudec si presenta a metà tra un museo demoe-tnoantropologico e un museo d'arte, in quanto i beni esposti vengono scelti per le loro qualità estetiche, senza tuttavia dimenticare la loro significanza storica ed etnografica, trasmessa dagli apparati didattici¹⁸⁵.

Nel 2021 viene riallestita per la prima volta la collezione permanente, con una rotazione delle opere esposte e un maggiore focus sulla città di Milano e sugli effetti scaturiti dal commercio internazionale e dalla globalizzazione. L'allestimento mantiene l'organizzazione per continenti, aumentando però gli ausili didattici e gli apparati didascalici. Agli spazi precedentemente utilizzati sono inoltre state aggiunte due sale, dedicate ai flussi migratori che hanno interessato il capoluogo lombardo a partire dagli anni Cinquanta e alle nuove forme d'arte che ne sono derivate¹⁸⁶.

¹⁸⁴ A. Masoero, *I musei civici di Milano: presente e futuro*, Milano, Abitare Segesta, 2004, p. 248.

¹⁸⁵ Salsi, *Per un centro delle culture extraeuropee a Milano* cit., p. 403.

¹⁸⁶ <<https://www.mudec.it/collezione-permanente-2021/>>

Capitolo 5. Il caso del Museo d'Arte Orientale di Venezia

Il Museo d'Arte Orientale di Venezia è stato il secondo museo del tipo a essere stato aperto in Italia (dopo il Museo Chiossone di Genova) e rappresenta una delle migliori e più ampie collezioni di arte giapponese del periodo Edo (1603 - 1867) presenti in Europa e la migliore del nostro paese. Si tratta inoltre del primo museo d'arte orientale istituito direttamente dallo Stato italiano.

5.1 *La nascita*

Durante le trattative che seguono la Prima guerra mondiale, lo Stato italiano ottiene in conto riparazione danni di guerra da parte dell'Austria la collezione di oggetti d'arte estremo orientali precedentemente appartenuta a Enrico di Borbone conte di Bardi. Nel 1924 questa viene consegnata in gestione al Ministero della Pubblica Istruzione (il quale aveva il compito di tutelare i beni culturali e artistici prima dell'istituzione negli anni Settanta del Ministero per i beni culturali e ambientali), al cui interno si sviluppano due correnti d'opinione: la prima sosteneva la necessità di estrapolare dalla collezione solo i beni di maggior pregio, da dividere in seguito tra i già esistenti Museo Chiossone di Genova e Museo Etnografico di Roma in base alle loro caratteristiche, vendendo il resto per reintegrare le casse dello Stato; mentre la seconda, conscia dell'importanza della collezione, voleva che questa fosse mantenuta nella sua interezza nel capoluogo veneto¹⁸⁷.

Grazie al coinvolgimento di Gino Fogolari, sovrintendente per gli oggetti d'arte medievale e moderna del Comune di Venezia, e Arduino Colasanti, direttore generale delle Belle Arti, il Ministero opta per la seconda opzione, dando il via alla ricerca di una nuova sede.

Fu Nino Barbantini, l'allora direttore della Galleria Internazionale d'Arte Moderna chiamato a mettere ordine alla collezione (seppur con qualche riserva, non essendo dipendente ministeriale), a proporre il terzo piano di Ca' Pesaro come sede del nuovo museo.

Nel 1925 lo stato stipula quindi una convenzione con il Comune di Venezia per usufruire di questa sede, progettata nel Seicento da Baldassarre Longhena e divenuta di proprietà comunale nel 1899 in base alle volontà testamentarie della duchessa Bevilacqua, sua ultima proprietaria. Sulla base di questa, lo Stato affitta inizialmente lo spazio per trent'anni a un canone annuo di mille lire.

Negli anni successivi Barbantini, aiutato dall'ispettore e critico Ugo Nebbia, adatta e allestisce gli spazi, oltre a svolgere un'accurata scrematura delle opere da esporre. Sempre a lui viene affidata anche la carica di direttore del Museo (su consiglio di Fogolari), compito che svolge fino al 1950¹⁸⁸.

¹⁸⁷ E. Zorzi, *Il Museo Nazionale d'Arte Orientale "Marco Polo"*, «Gazzetta di Venezia», a. 136, no. 123, 1928, p. V.

¹⁸⁸ G. Tomasella, *Il confronto con l'alterità tra Ottocento e Novecento: aspetti critici e proposte visive*, Milano, Fondazione Passaré, Macerata, Quodlibet, 2020, p. 140.

Finalmente, nel 1928 viene istituito dal re Vittorio Emanuele III tramite Regio Decreto 14 giugno 1928, n. 1934, il “Museo orientale Marco Polo” nel sestiere veneziano di Santa Croce.

Il 3 maggio dello stesso anno si svolge l'inaugurazione del museo, occasione in cui Arduino Colasanti riconosce e conferma l'importanza di tale museo per la città:

«Per Venezia il valore di ciò che oggi si compie non può non essere straordinario. Non solo nella sua storia gloriosa o nell'arte, ma nella stessa sua vita nazionale Venezia tende all'Oriente: e forse oggi l'orologio dei Mori sulla piazza di S. Marco segna una sua nuova ora orientale. Nato dalla guerra, illuminato dalla vittoria questo museo parla un altro linguaggio d'augurio e di fede. Perciò il significato della sua inaugurazione supera di molto quello che essa, potrebbe avere in ogni altra città d'Italia, anzi d'Europa»¹⁸⁹.

Il nome stesso che viene dato al museo vuole ricordare una delle figure più influenti nella storia veneziana e alla base dei profondi rapporti commerciali e culturali che intercorrono regolarmente da molti secoli tra questa città e i grandi imperi asiatici. Sempre Colasanti a tal riguardo afferma:

«[...] la bellezza della vita di Marco Polo che dà il nome glorioso al nuovo Museo, una vita che passa intiera nelle collezioni qui raccolte, insieme con l'ardore di conoscenza e l'innocente meraviglia che accompagna il racconto affascinante del suo “Milione”. Senza il viaggio di un tale vero eroe questo Museo non sarebbe nato, né dell'estremo Oriente si saprebbero tante cose divinamente belle quante oggi si conoscono. Ma oltre questo io credo che dell'avere il nome di Marco Polo la raccolta acquisti un fascino profondo e un aspetto singolare. Come l'immortale periegeta compì le sue marce e i lunghissimi peripli sfidando tutti i pericoli dei corsari, le crudeltà dei popoli primitivi, le insidie della natura senza mai atteggiarsi a eroe, così lo spirito veneziano sembra qui rinascere nell'amore col quale senza la più lieve pedanteria, con squisito gusto, ogni cosa è collocata e ordinata da Nino Barbantini»¹⁹⁰.

Il grande impatto di tale istituzione, in quanto primo museo e centro di studi focalizzato sull'arte dell'estremo oriente in Italia, viene anche riconosciuta all'estero e soprattutto in Francia, nazione pioniera di tale disciplina:

«L'importance de ce nouveau musée vénitien consiste surtout dans le fait qu'il n'en existe pas un pareil en Italie, et que c'est le premier centre pour les études de l'art de l'Extreme-Orient qui s'y forme»¹⁹¹.

¹⁸⁹ *Cronaca delle Belle Arti*, *L'inaugurazione del R. Museo Orientale Marco Polo a Venezia*, «Bollettino Arte», a. II, 1928, pp. 81-86: 81.

¹⁹⁰ *L'inaugurazione del R. Museo Orientale “Marco Polo”*, «Rivista mensile della città di Venezia», a. VII, no. 6, 1928, pp. 197-207: 207.

¹⁹¹ E. Zorzi, *Comment un prince français valut un musée à l'Italie*, «COMEDIA», a. 21, no. 5300, 1927, “L'importanza di questo nuovo museo veneziano sta soprattutto nel fatto che non ne esiste un altro del genere in Italia, e che è il primo centro per gli studi dell'arte dell'Estremo Oriente lì formatosi.”, pp. 1-2: 2.

5.2 La collezione

5.2.1 Storia

La collezione attorno alla quale è stato costruito il Museo è composta da circa 20.000 oggetti d'arte (19.518 sono inventariati), prevalentemente giapponesi, ma anche cinesi e indonesiani, acquistati dal conte Enrico di Borbone Bardi durante i suoi viaggi nell'Asia meridionale ed estremo orientale.

Enrico di Borbone (fig. 47) nasce nel 1851 a Parma, come quarto e ultimo figlio del duca Carlo III di Parma e Piacenza e di Luisa Maria Teresa di Borbone Artois, primogenita di Carlo Ferdinando duca di Berry, nipote di Luigi XVIII. A causa della sua politica tirannica e repressiva, nel 1854 il duca Carlo III viene pugnalato durante una rivolta, costringendo la moglie ad abbandonare il ducato per il benessere dei figli¹⁹². Si trasferiscono allora a Venezia, nella dimora di Palazzo Giustinian Lolin, per poi spostarsi a Palazzo Vendramin Calergi, di proprietà della nonna e dove Enrico di Borbone passa gran parte della sua vita.



Figura 47, Enrico di Borbone conte di Bardi

Seguendo la moda diffusasi tra l'aristocrazia e l'alta borghesia nel tardo XIX secolo ed essendo un grande amante dei viaggi (ne fa ben due nelle regioni artiche tra il 1891 e il 1892), Enrico di Borbone parte il 16 settembre del 1887 dal porto di Trieste per un *tour du monde*, insieme alla seconda moglie Adelgonda di Braganza e a un selezionato gruppo composto dal conte Enrico Lucchesi Palli, il conte Alessandro Zileri Dal Verme, la baronessa Hertling e due domestici, che lo aiutano negli acquisti d'arte e di souvenir¹⁹³. Il primo anno lo trascorre in Indonesia, dove visita Java, il Siam, la Cocincina, Bali e la penisola malese, per poi spostarsi a nord verso la Cina, che esplora per cinque mesi. Ultima tappa è il Giappone, verso cui salpa nel 1889. Arrivato a Nagasaki, Enrico di Borbone viene ricevuto con i più grandi onori e riceve anche una visita dall'Imperatore Meiji in persona presso la propria residenza temporanea di Tokyo. Il suo tour delle città nipponiche è particolarmente ampio e si focalizza prevalentemente sulle isole del Kyushu e dell'Honshu, con un'ultima tappa in Hokkaido. Visita le città più grandi come Kagoshima, Osaka, Kyoto, Yokohama, Tokyo e Hakodate, ma esplora anche le zone rurali circostanti, spinto da un interesse per la cultura e la natura locali. Il 28 settembre dello stesso anno

¹⁹² F. Spadavecchia, *Museo d'Arte Orientale, la collezione Bardi: da raccolta privata a museo dello Stato*, Venezia, Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia, 1990, p. 13.

¹⁹³ *The tradition of Edo creativity: the skill and soul of craftsmen give birth to Japanese beauty*, catalogo della mostra a cura di N. Ochiai, S. Satoshi, Y. Tanaka e H. Tanaka (Tokyo, Edo-Tokyo Museum, 8 feb. – 5 apr. 2020), Tokyo, Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture, 2020, p. 196.

il conte di Bardi torna a Yokohama e riprende la via di casa, facendo un'ultima tappa nelle Hawaii e poi nel Nord America.

Durante questo viaggio in Asia, Enrico di Borbone acquista più di 30.000 oggetti artistici che divide in più di 1.500 casse e fa spedire man mano al porto di Trieste, dove vengono custoditi, sotto la tutela delle autorità diplomatiche e consolari austro-ungariche, mentre decide in quale sede esporli definitivamente, se alla sua dimora invernale di Venezia o al castello di Chambord (che aveva recentemente ereditato assieme al fratello Roberto dallo zio materno Enrico V pretendente al trono di Francia e conte di Chambord)¹⁹⁴. Si decide infine per la città lagunare, per motivi per lo più pratici, disponendo la grande collezione nella sua dimora di Palazzo Vendramin Calergi e aprendola al pubblico che ne faceva richiesta, come fa anche Enrico Cernuschi¹⁹⁵ nella sua casa parigina.

In seguito alla morte di Enrico di Borbone il 13 aprile 1905, la moglie Adelgonda si volge alla casa d'asta viennese C. Trau, che acquista la collezione per un milione di franchi¹⁹⁶ e redige anche un primo inventario e un catalogo parziale¹⁹⁷. Questa prova a venderla allo Stato italiano per 1.800.000 lire, ma nonostante l'interesse dimostrato dal sindaco di Venezia, da Gino Fogolari e da Corrado Ricci stesso (l'allora Direttore Generale del Ministero della Pubblica Istruzione), il Ministero non ha abbastanza fondi a disposizione e le trattative vengono interrotte. Franz Trau allora ne inizia subito la vendita privata e l'esportazione in piccoli lotti, cosa che la Sovrintendenza veneziana non riesce a impedire e nemmeno a ritardare, trattandosi di opere moderne e di recente importazione¹⁹⁸. La prima vendita annotata a registro risale infatti al 25 novembre 1907¹⁹⁹. Le transazioni, che ammontano a più di trecento, vengono interrotte solo il 2 dicembre 1914 con lo scoppio della Grande Guerra.

È in questi anni che più di un terzo della collezione viene dispersa nell'area germanica (tra il Museo für Kunstgewerbe di Amburgo, il Museum für Kunst und Gewerbe di Bergen, il Museum für Völkerkunde di Dresda, l'Übersee-Museum di Brema e collezionisti privati), ma anche nelle collezioni di grandi musei internazionali quali il British Museum e il Museum of Fine Arts di Boston²⁰⁰. L'unico museo italiano che riesce ad acquistare alcuni oggetti dalla casa d'asta Trau (circa 87 pezzi) è il Regio Museo Nazionale Preistorico Etnografico di Roma, grazie a una sovvenzione statale di ventimila lire²⁰¹.

¹⁹⁴ Zorzi, *Il Museo Nazionale d'Arte Orientale "Marco Polo"* cit., p. 5.

¹⁹⁵ Come è già stato trattato nel capitolo 3, Enrico Cernuschi (1821-1896) fu un influente banchiere di origini italiane che dopo un viaggio in Asia Orientale si trasferì a Parigi e decise nel 1876 di esporre e rendere accessibile al pubblico la sua collezione di oggetti d'arte provenienti da Cina, Giappone, Corea e Vietnam. Oggi è di proprietà pubblica.

¹⁹⁶ Zorzi, *Comment un prince français valut un musée à l'Italie* cit., p. 1-2.

¹⁹⁷ Spadavecchia, *Museo d'Arte Orientale, la collezione Bardi* cit., p. 29.

¹⁹⁸ Tomasella, *Il confronto con l'alterità tra Ottocento e Novecento* cit., p. 133.

¹⁹⁹ F. Spadavecchia, *Museo d'arte orientale di Venezia: la collezione di un principe*, Milano, Electra, 2002, p. 14.

²⁰⁰ Zorzi, *Il Museo Nazionale d'Arte Orientale "Marco Polo"* cit., p. 5.

²⁰¹ *The tradition of Edo creativity* cit., p. 201.

Con l'entrata in guerra dell'Italia nel 1916, ciò che rimane della collezione Borbone Bardi (ancora conservata a Venezia nella storica residenza del conte, sotto le cure del custode Domenico Ganz²⁰²) viene sequestrata come proprietà di suddito nemico. Solo grazie al trattato di pace con l'Austria di Saint Germain en Laye del 1919 lo Stato italiano riesce ad appropriarsene in quanto riparazione ai danni di guerra.

Con il trasferimento nel 1925 a Ca' Pesaro e l'apertura tre anni dopo del Museo, questa diventa la prima collezione nazionale italiana di arte orientale.

5.2.2 *Composizione*

Della collezione conservata tutt'oggi al Museo d'Arte Orientale di Venezia, metà è composta da oggetti d'arte giapponese (circa 8.000-10.000 opere), risalenti per lo più al periodo Edo, con anche qualche esempio dei periodi Meiji (1868 – 1912), Muromachi (1335 – 1573) e Kamakura (1192 – 1333). I restanti oggetti provengono al 30% dall'Indonesia e da altre aree del Sud-Est asiatico e al 20% dalla Cina²⁰³.

I reperti di maggior interesse etnografico della collezione (circa 2.000 oggetti), sono state trasferite all'Università di Padova nel 1935 e nel 1942 e sono attualmente conservate al Museo di Antropologia ed Etnologia della stessa (principalmente piccole statuette in ceramica e giocattoli per bambini), mentre 90 oggetti di interesse primariamente naturalistico come uccelli imbalsamati, teschi di scimmie e tigri, pelli di serpente, piante e minerali sono stati consegnati già negli anni Venti al Museo di Storia Naturale della città lagunare²⁰⁴. Altri lotti di oggetti non esposti in mostra (di varia natura, tra lacche, metalli, porcellane e stoffe), vengono consegnati all'Istituto d'Arte di Venezia nel 1928 e all'Istituto d'Arte di Firenze tra il 1929 e il 1934, non avendo a disposizione abbastanza spazio per depositarli nella sede museale²⁰⁵.

Della sezione giapponese della collezione conservata a Venezia, più del 25% è costituito da oggetti in lacca come scatole e contenitori di diverso tipo, appendi-kimono, tazze da tè, supporti per spade e *inro* (borsellini).

Circa il 6% è composto da diversi oggetti realizzati in avorio intagliato, per lo più *netsuke* (piccole sculture che fungono da fermaglio), mentre quasi il 10% è rappresentato da oggetti e vasi in ceramica di diverse tipologie ma provenienti in gran parte dal Kyushu, tra cui si possono identificare gli stili Kyo-yaki, Arita, Hizen, Takatori, Karatsu, Hirado, Satsuma, Seto-yaki, Raku-yaki ed Eiraku-yaki.

Un 5% è costituito da dipinti di diverso tipo, come rotoli *makimono* e *kakimono* e paraventi.

²⁰² F. Spadavecchia, *Museo d'Arte Orientale di Venezia*, Milano, Electa, 2003, p. 9-10.

²⁰³ I. Kumakura, J. Kreiner, *Notes on the Japanese Collection of Count Bourbon Bardi at the Museo d'Arte Orientale di Venezia*, «Bulletin of the National Museum of Ethnology», vol. 25, no. 4, 2001, pp. 641-668: 645.

²⁰⁴ Nino Barbantini a Venezia: atti del convegno organizzato dalla Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia, Palazzo Ducale 27-28 novembre 1992, Treviso, Canova, 1995, p. 103.

²⁰⁵ Spadavecchia, *Museo d'Arte Orientale, la collezione Bardi: da raccolta privata a museo dello Stato* cit., p. 67.

Quasi il 30% dell'intera collezione è rappresentato da coltelli e spade di varie dimensioni, dai relativi accessori, da frecce e da elmi e staffe. Tra questi anche quattro armature da parata complete risalenti al Cinquecento e Seicento.

Le stampe *ukiyo-e* compongono più del 10% della collezione e sono firmate da grandi autori come Hiroshige, Eizan, Hokusai e Toyokuni II. Oltre alle singole stampe sono presenti anche diversi volumi illustrati, tutti ancora in buone condizioni.

La parte restante è costituita da kimono di ottima manifattura, da sculture e oggetti in bronzo, da alcuni altari buddisti (soprattutto dedicati alla dea Kannon) e da strumenti musicali come *koto* e *shamisen*.

La sezione cinese è costituita principalmente da vasi e statuette in porcellana di diverse tipologie (del XVIII e XIX secolo), giade, oggetti in lacca rossa e abiti da corte, mentre quella indonesiana si concentra su lame e coltelli (i famosi *keris* dalla lama ondulata, di cui il Museo ha una collezione invidiabile), su strumenti musicali giavanesi e birmani, sui tessuti *batik* e sulle figurine in pelle del teatro delle ombre *wayang*.

Seppur eterogenea, da questa analisi la collezione sembra concentrarsi sulla cultura della società aristocratica del Giappone Edo, con un focus sulla vita dei samurai e un approccio proto-etnografico.

Essendo stata creata con l'aiuto di mercanti ed esperti giapponesi oltre a negozianti europei presenti in Giappone, il corpus di opere acquistate da Enrico di Borbone si differenziano dalle altre collezioni in particolare francesi, createsi nello stesso periodo. Queste, infatti, sono spesso ricche di oggetti creati appositamente per il mercato e il gusto europeo, e mancano di quell'estetica autenticamente nipponica di cui invece la raccolta borbonica risulta essere ricca²⁰⁶.

L'eclitticità e qualità della collezione potrebbero anche essere spiegate da alcune speculazioni secondo cui almeno gli acquisti fatti a Tokyo e Yokohama siano il frutto della consulenza di Henry von Siebold, figlio di Philipp Franz von Siebold e noto archeologo e iamatologo²⁰⁷. La collezione Bardi, infatti, si presenta simile per composizione a quelle assemblate da Siebold per il Museo delle Arti Applicate e il Museo Etnologico di Vienna e per il principe Francesco Ferdinando.

Inoltre, seppur possa sembrare incoerente e disparata, la collezione segue in realtà i principi metodologici, creati dal medico belga Samuel von Quiccheberg²⁰⁸ nel 1565 e presentati nel suo *Theatrum sapientiae*, riguardo l'organizzazione di una *Wunderkammer* o gabinetto di curiosità. Secondo Quiccheberg, infatti,

²⁰⁶ *The tradition of Edo creativity: the skill and soul of craftsmen give birth to Japanese beauty* cit., p. 201.

²⁰⁷ Kumakura, Kreiner, *Notes on the Japanese Collection of Count Bourbon Bardi at the Museo d'Arte Orientale di Venezia* cit., p. 646.

²⁰⁸ Samuel von Quiccheberg (1529-1567) lavora a lungo come bibliotecario e conservatore presso la corte del duca di Baviera Alberto V del Wittelsbach ed è considerato tra i padri fondatori della museologia e museografia. Il suo trattato *Theatrum sapientiae* presenta infatti le linee guida per l'organizzazione e gestione delle *Kunstammer* e *Wunderkammer*, oltre a presentare diverse riflessioni sull'utilità e gli utilizzi di queste collezioni ed è stato utilizzato nei secoli come punto di partenza per diversi altri studi sul tema, come nel caso di Julius von Schlosser, Otto Hartig e Adalgisa Lugli.

una raccolta doveva avere cinque sezioni: storica, di manufatti artistici, naturalistica, di strumenti matematici o meccanici e di arte figurativa²⁰⁹; la collezione Bardi le contiene tutte.

Alla sezione storica, riguardante la figura fondatrice della collezione e gli oggetti a lui legati, appartengono i due ritratti raffiguranti il Conte in abiti e armatura giapponesi, oltre a qualche pezzo precedentemente appartenuto alla famiglia, come una scacchiera laccata a chinoiserie e un paravento di Coromandel. I manufatti artistici sono rappresentati dalle diverse statue buddhiste e dalle lacche, mentre la sezione naturalistica è quella ormai in possesso del Museo di Storia Naturale. Alle *artes mechanicae* appartengono gli strumenti musicali e tutti gli oggetti etnografici, come monete, modellini e giocattoli. Infine, l'ultima sezione comprende stampe, *kekemono* e paraventi, tutto ciò che presenti una rappresentazione figurativa. A queste cinque si aggiungono le numerosissime armature e armi, che portano la memoria della *Rustkammer*, una tipologia di collezionismo specificatamente germanico incentrato sulle armature da parata²¹⁰.

Che il conte di Bardi fosse effettivamente a conoscenza delle teorie quicchebergiane della *Wunderkammer* e ne abbia fatto uso per dare forma alla sua collezione o se sia stata una semplice coincidenza semplicemente ispirata dalle mode del tempo, non ci è dato saperlo. Rimane però un'interessante ipotesi in contrapposizione con le voci più prevalenti secondo cui questa sia una raccolta miscelanea e priva di un filo conduttore.

5.3 L'allestimento

5.3.1 Ca' Vendramin Calergi

Nella prima sede di Ca' Vendramin Calergi (fig. 48), Enrico di Borbone decide di esporre i suoi numerosi acquisti al secondo e ultimo piano, divisi lungo quattordici stanze. Per l'allestimento, la cui pianificazione occupa l'intero 1890 provocando anche qualche tensione tra il conte e la moglie Aldegonda²¹¹, fa affidamento sui suoi amministratori, Enrico e Ladislao Rossi, e sugli antiquari Giovanni Battista e Antonio Carrer, sovrintendente artistico dei palazzi borbonici a Venezia, i quali organizzano le opere con la stessa cura e attenzione di un vero e proprio museo²¹².

Volendo stupire i visitatori, questi accostano nelle stesse sale e anche vetrine oggetti di tipologia e provenienza diversa, come sculture, armature, porcellane e pitture, senza molto rigore scientifico, ma con

²⁰⁹ S. Quiccheberg, *The First Treatise on Museums: Samuel Quiccheberg's Inscriptiones 1565*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2013, pp. 61-131.

²¹⁰ Spadavecchia, *Museo d'Arte Orientale, la collezione Bardi: da raccolta privata a museo dello Stato* cit., p. 32.

²¹¹ *The tradition of Edo creativity: the skill and soul of craftsmen give birth to Japanese beauty* cit., p. 200.

²¹² Zorzi, *Comment un prince français valut un musée à l'Italie* cit., p. 1-2.

il fine di creare un maggiore impatto scenografico, come si usava fare nelle *Wunderkammer* seicentesche²¹³. Essendo una collezione particolarmente numerosa e volendone mantenere l'identità unitaria, gli oggetti vengono quasi ammassati nelle vetrine. Quelli che sono di dimensioni troppo grandi per entrarvi vengono lasciati al di fuori, ma comunque collocati in relazione agli altri oggetti e con una certa attenzione alla simmetria. Anche i caminetti vengono privati della loro funzione primaria per essere convertiti a spazi espositivi²¹⁴. Queste scelte espositive da molti ritenute come troppo disordinate e asistematiche, vengono scelte in quanto rappresentative del modo in cui il conte di Bardi vede questi nuovi mondi da lui appena scoperti, fornendo ai visitatori l'occasione di ammirarli e comprenderli a loro volta²¹⁵, seppur alla sua maniera. Così come le *Wunderkammer* tentano di riunire ed esporre in un unico luogo tutta la bellezza che troviamo in natura e nell'arte, Enrico di Borbone cerca di sintetizzare tramite il secondo piano di Palazzo Vendramin Calergi un'immagine complessiva dell'Oriente, che ne mostri le arti e la vita²¹⁶.



Figura 48, L'allestimento a Palazzo Vendramin Calergi, fine XIX sec.

5.3.2 Il Museo d'Arte Orientale secondo Nino Barbantini

In seguito al trasferimento a Ca' Pesaro, Barbantini decide quali oggetti esporre in base al loro valore estetico, basandosi sulla concezione occidentale di arte e arti applicate, scegliendo principalmente le opere

²¹³ Tomasella, *Il confronto con l'alterità tra Ottocento e Novecento: aspetti critici e proposte visive* cit., p. 130.

²¹⁴ Nino Barbantini a Venezia: atti del convegno organizzato dalla Fondazione Bevilacqua La Masa cit., p. 101.

²¹⁵ Spadavecchia, *Museo d'Arte Orientale di Venezia* cit., p. 9.

²¹⁶ Spadavecchia, *Museo d'Arte Orientale, la collezione Bardi: da raccolta privata a museo dello Stato* cit., p. 25.

grafiche e pittoriche, gli oggetti in lacca, gli abiti e i *kimono*, le diverse tipologie di strumenti musicali e i vasi più artisticamente pregiati, così da avere una maggiore efficacia e continuità con le opere d'arte moderna già esposte ai piani inferiori. Gli oggetti dal carattere più etnografico vengono temporaneamente stazionati nel deposito al secondo piano del Fondaco dei Turchi, già da allora sede del Museo di Storia Naturale.

Come si legge nella Gazzetta di Venezia del 3 maggio 1928 infatti:

«Nell'ordinamento del Museo Orientale [...] Nino Barbantini ha seguito esclusivamente un criterio artistico, eliminandone qualsiasi intendimento etnografico»²¹⁷.

Per la scrematura delle opere si affida anche alla consulenza di alcuni studiosi e nipponisti italiani come Vittorio Pica e Orlando Grosso, che avevano già partecipato alla produzione di diversi scritti sull'arte esposta al Museo Chiossone di Genova. Questa, infatti, diventa uno dei punti di riferimento usati dal direttore per dare forma al Museo. D'ispirazione per l'allestimento scenico delle armi e delle armature è invece la collezione Stibbert di Firenze²¹⁸²¹⁹.

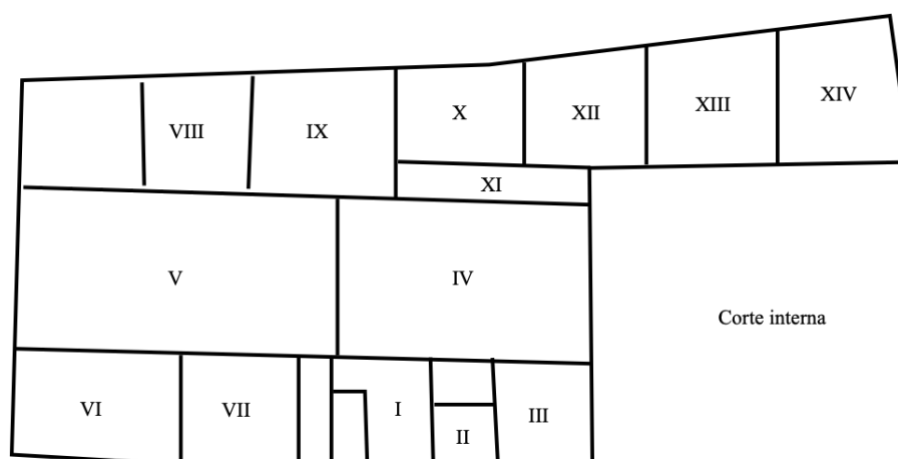


Figura 49, *Pianta iniziale del Museo d'Arte Orientale*

I 1380 mq dell'ultimo piano del palazzo vengono trasformati (fig. 49), tramite la demolizione di pareti per dare spazio a più sale e creare delle vetrine divisorie, l'ampliamento dello scalone d'ingresso per renderlo uguale a quello del primo e secondo piano e la chiusura della loggia sud con finestrone in vetro per consentire il pieno uso della sala XI. Alcune porte tamponate vengono usate come vetrine a muro e accompagnate da finte porte realizzate in stucco per dare maggiore simmetria (sempre adibite a vetrina). In alcune sale viene utilizzato anche lo spazio delle soffitte, con la rimozione dei solai e la creazione di

²¹⁷ Zorzi, *Il Museo Nazionale d'Arte Orientale "Marco Polo"* cit., p. 5.

²¹⁸ Nino Barbantini a Venezia: atti del convegno organizzato dalla Fondazione Bevilacqua La Masa cit., p. 103.

²¹⁹ Il Museo Stibbert di Firenze viene aperto nel 1908 ed espone la collezione eclettica di Frederick Stibbert, composta da più di 50.000 oggetti, tra armi, dipinti, porcellane, mobili e altro. La parte più sostanziosa è costituita dalle armature (ben 16.000), tra cui si trovano anche molti pezzi di provenienza giapponese. Per approfondire K. Aschengreen Piacenti, *Museo Stibbert: guida alla visita del museo*, Firenze, Polistampa, 2011.

nuovi lucernari, per dare maggiore luce, soprattutto nel lato nord del piano. L'insieme dei lavori ha un costo preventivato di circa 50.000 lire, che viene ben presto superato, andando a spendere 84.000 lire per i lavori di adattamento e messa in sicurezza della sede e altre 70.000 lire per l'allestimento delle opere²²⁰.

Gran parte dello spazio viene dato al Giappone, da cui provengono la maggior parte delle opere. Ad armi e armature vengono dedicati lo scalone di ingresso e il pianerottolo, dove samurai, lance e bandiere accolgono e guidano i visitatori, e due delle sale iniziali. Un'altra stanza di dimensioni più contenute, la sala II, è dedicata a selle e staffe, che ricoprono tutte e quattro le pareti.

Nella IV sala (fig. 50), ottenuta chiudendo la loggia che dà sul cortile interno del palazzo,

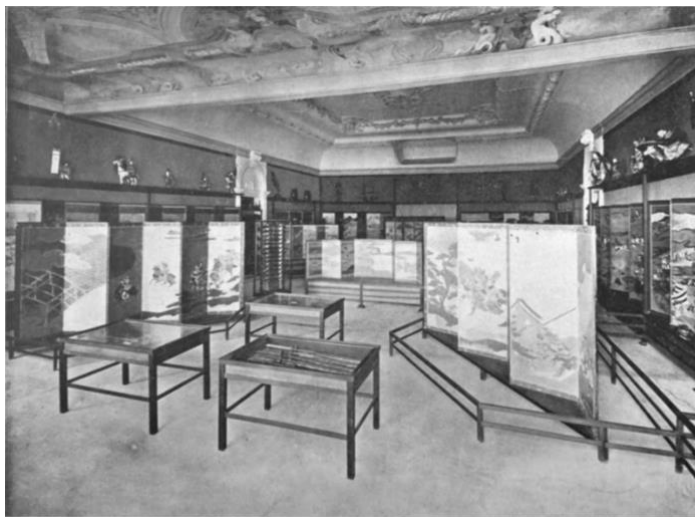


Figura 50, Sala IV, 1929

vengono esposti i paraventi e alcune spade decorative e da cerimonia.

Più ampia e immersiva è la sala delle religioni (sala V, fig. 51), in cui statue di Buddha e altari consacrati alla dea Kannon sono accompagnate da tessuti in seta, altri oggetti di culto e *kakemono* e posti su stuoie intrecciate originali. La luce che filtra dai nuovi lucernari conferisce inoltre allo spazio un'aura particolarmente spirituale. Dedicata all'universo femminile e agli abiti è invece la sala VI, la più a Nord



Figura 51, La sala delle religioni, 1929

²²⁰ Nino Barbantini a Venezia: atti del convegno organizzato dalla Fondazione Bevilacqua La Masa cit., pp. 102-103.

del palazzo, in cui i *kimono* sono esposti su manichini e gli *obi* in vetrine, disposti attorno a una portantina per dama assieme ad alcuni esempi di fogli traforati utilizzati per tratteggiare le decorazioni sulle stoffe. Le sale VII e VIII sono dedicate all'arte pittorica giapponese, rispettivamente ai *kakemono* e alle stampe *ukiyo-e*. Inoltre, insieme a quest'ultime, sono esposti anche diversi esempi di strumenti musicali tradizionali, monete e alcuni kimono.

La sala degli specchi (la numero XII) viene allestita con i vasi in ceramica cinesi, monocromi e bianchi e blu, oltre ad alcuni degli oggetti in giada rimasti della collezione originaria, che si adattano con perfetta eleganza alle decorazioni e linee rococò già presenti.

Altre due sale sono dedicate alla parte cinese della collezione, rispettivamente agli abiti e alle lacche, mentre una sola a quella indonesiana.

Barbantini divide quindi le opere in base alle aree geografiche di provenienza (tranne che per la sala delle religioni), e soprattutto per tecnica e tipologia di oggetto, seguendo l'esempio del Victoria and Albert Museum. Decide di evitare un'ordinazione di tipo cronologico per non enfatizzare eventuali lacune e mancanze della collezione.

Inoltre, le vetrine che sceglie hanno linee semplici e regolari, in legno, simili a quelle utilizzate a Ca' Vendramin Calergi (che forse in parte riutilizza) e più in linea con l'elegante estetica estremo orientale. Non tutti i pezzi possono essere però protetti da vetrine, date le loro grandi dimensioni e gli spazi relativamente ristretti delle sale, come i paraventi e gli altari, delimitati da semplici distanziatori. I *kakemono* vengono invece esposti in cornici lignee e vetri protettivi, preferendo la tradizione espositiva occidentale²²¹ piuttosto che quella nipponica.

Queste scelte espositive e la sede Settecentesca dall'aspetto quasi domestico, di cui mantiene solo l'architettura, rimuovendo ogni oggetto o arredo originale, creano un perfetto equilibrio tra organizzazione scientifica e di grande impatto visivo.

Successivamente Barbantini attua delle modifiche all'allestimento nel 1937 e nel 1947, ma si tratta di cambiamenti di entità minore dettati principalmente da necessità conservative²²².

5.3.3 Il Museo d'Arte Orientale oggi

A quasi cento anni dall'apertura del Museo, l'allestimento di Nino Barbantini è stato criticamente mantenuto, con qualche miglioramento nei criteri espositivi e nelle tecniche di conservazione.

²²¹ Tomasella, *Il confronto con l'alterità tra Ottocento e Novecento: aspetti critici e proposte visive* cit., p. 145.

²²² Spadavecchia, *Museo d'Arte Orientale di Venezia* cit., p. 13.

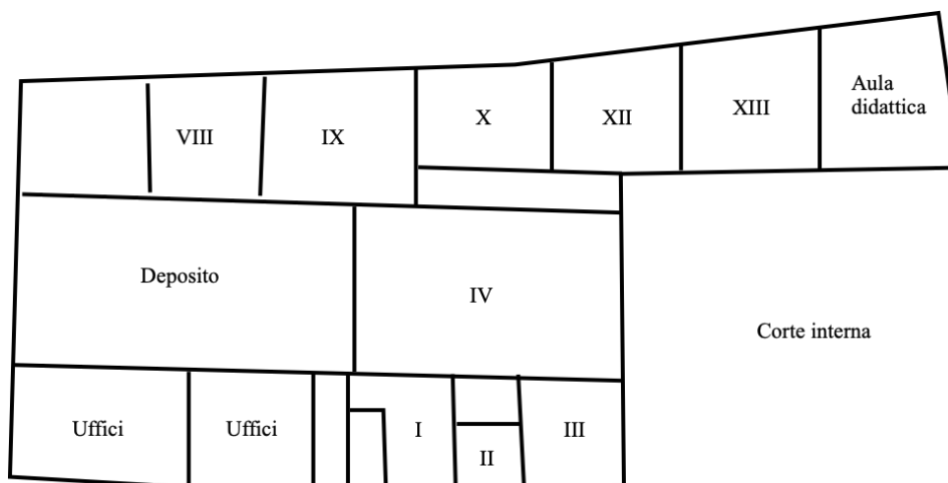


Figura 52, *Pianta attuale del Museo d'Arte Orientale*

Il cambiamento maggiore è stata la riduzione nel numero delle sale espositive, passate da quattordici a nove. Negli spazi precedentemente occupati dalle sale V (la sala delle religioni), VI e VII, sono stati organizzati gli uffici del personale, la guardiana e un deposito di 380 mq, fondamentale per la conservazione e la sicurezza dei beni più delicati, come stampe su carta, abiti e lacche (fig. 52). Questi, infatti, vengono esposti a rotazione e cambiati ogni paio di mesi, per minimizzare il deterioramento causato dalle luci e dall'umidità.

La scalinata iniziale e le prime tre sale sono rimaste pressoché invariate dal punto di vista espositivo, anche oggi vi possiamo infatti trovare tutto ciò che riguarda la vita dei guerrieri samurai, tra armature, elmi, frecce, selle e *katana*, tutte conservate in vetrine a muro (fig. 53). Tra le poche aggiunte il busto del Buddha Khmer del X-XI secolo, tolto dalla ormai inesistente sala delle religioni e posto sul primo pianerottolo.



Figura 53, *Sala II, vetrina delle selle*

La sala IV, precedentemente dedicata ai paraventi e a qualche spada di maggior pregio, è quella che ha subito i maggiori cambiamenti, strutturali e allestitivi. Essendo ora lo spazio più ampio, ospita al centro alcune delle opere di maggior pregio, tra cui altari buddhisti, paraventi e per un periodo anche la portantina per dama (attualmente in restauro nella sala VIII). Sul lato che dà sul cortile interno di Ca' Pesaro sono esposte a rotazione alcune stampe *ukiyo-e* e due sculture in legno policromo del periodo Kamakura raffiguranti due guardiani del Buddha Nyorai. Sul muro opposto si trovano le porcellane nipponiche precedentemente esposte nella sala XI, ora chiusa, mentre sulle altre due pareti sono appesi a muro diversi *kakemono* dipinti.

Gli altri spazi sono rimasti quasi invariati, con la sala VIII dedicata agli strumenti musicali (fig. 54), ai kimono e ad alcuni rotoli dipinti, le sale IX e X incentrate sugli oggetti in lacca e avorio e le stanze XII e XIII focalizzate rispettivamente alla parte cinese e indonesiana della collezione.

La XIV sala, precedentemente dedicata alle vesti cinesi (tessute, ricamate o in tessuto *kossei*), ora viene utilizzata per i laboratori e le attività didattiche e per alcune conferenze.



Figura 54, Sala VIII

Seppur si volesse mantenere intatta la struttura allestitiva originaria per la sua importanza museografica, negli ultimi decenni (soprattutto a partire dagli anni Novanta) la direzione del Museo ha preferito focalizzarsi su un ampio restauro e una migliore conservazione della collezione per aumentarne la longevità, investendo qui la maggior parte dei fondi e apportando quindi delle modifiche alle vetrine e alla disposizione dei beni, come è stato precedentemente descritto. Questa nuova direzione è risultata necessaria viste le misure conservative insufficienti e sommarie tenute durante i primi vent'anni di apertura del museo, che hanno causato numerosi danni alla maggior parte delle opere.

La mancata o inadeguata cura attuata dalla direzione Barbantini è comprensibile, trattandosi di oggetti realizzati con tecniche e materiali fino ad allora sconosciuti in Europa. È per questo che a oggi il Museo si appoggia alla collaborazione di specialisti giapponesi, della Japan Foundation e di diverse istituzioni museali nipponiche, per attuare opere di restauro e di formazione del personale²²³.

²²³ Spadavecchia, *Museo d'arte orientale di Venezia: la collezione di un principe* cit., pp. 16-26.

5.4 Il MAOV nel contesto veneziano

Come è già stato accennato nel primo paragrafo di questo capitolo, Venezia è sempre stata uno dei maggiori centri portuali e commerciali della penisola italiana, e tra le prime città a costruire un profondo legame con l'Oriente conosciuto. La figura di Marco Polo è stata fondamentale nella conoscenza dei grandi imperi asiatici ed è andata a creare una connessione indissolubile tra la città lagunare e l'estremo Est.

Nel tempo i rapporti con i paesi asiatici si sono fatti sempre più forti con un grande aumento di scambi commerciali e culturali, ma soprattutto negli ultimi due secoli, un ruolo di rilievo lo hanno avuto le relazioni con il Giappone. Venezia, infatti, è stata la prima città italiana a ospitare il Consolato giapponese (stabilito nel 1873 su consiglio del ministro plenipotenziario Alessandro Fè d'Ostiani, e ora consolato onorario²²⁴) e a offrire dei corsi di lingua giapponese con insegnanti madrelingua alla Scuola Superiore per il Commercio²²⁵.

Tutto ciò rende quindi questa città la sede ideale a ospitare il primo Museo nazionale di Arte Orientale. Oltre a queste considerazioni, è poi necessario tenere conto del profondo legame e della storia che legano Venezia e la collezione Borbone Bardi, ormai inseparabili.

Però, nonostante tutti i bei discorsi d'apertura fatti durante l'inaugurazione e tutta l'importanza attribuita a tale impresa, il Museo d'Arte Orientale fa ancora fatica a trovare un suo posto e ad assimilarsi al contesto museale veneziano.

A un anno e mezzo dall'apertura, infatti, il Museo viene già chiuso per "lavori di riordinamento e pulizia", o meglio per la mancanza di fondi a sostenerne anche solo le spese ordinarie. Sempre la mancanza di fondi sarà la ragione principale per il mancato ampliamento della collezione (a parte un esiguo numero di vasi cinesi acquistati negli anni) e il fallimento nel distaccarsi dall'identità originaria di collezione borbonica privata.

In seguito, il Museo verrà chiuso altre due volte, tra il 1935 e il 1937, per lavori di restauro e consolidamento dell'edificio, e poi in seguito alla Seconda guerra mondiale, tra il 1945 e il 1946, per restaurare le opere rovinare dall'umidità dei depositi e dagli imballaggi sbrigativi usati durante la guerra²²⁶. Barbantini sfrutta queste chiusure per sistemare le opere e rinnovare l'allestimento, ma nonostante tutto questo impegno l'afflusso di pubblico rimane scarso²²⁷, forse a causa di una certa diffidenza verso il materiale esposto.

²²⁴ I. Motoaki, *Alessandro Fè d'Ostiani e il Giappone. Il suo contributo agli scambi culturali tra Venezia e il Giappone*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'archeologia e storia dell'arte», no. 57, 2002, pp. 411-434: 412.

²²⁵ Tomasella, *Il confronto con l'alterità tra Ottocento e Novecento: aspetti critici e proposte visive* cit., p. 132-133.

²²⁶ Spadavecchia, *Museo d'Arte Orientale, la collezione Bardi: da raccolta privata a museo dello Stato* cit., p. 69.

²²⁷ Nino Barbantini a Venezia: atti del convegno organizzato dalla Fondazione Bevilacqua La Masa cit., pp. 106-107.

Inoltre, dalla riduzione degli spazi espositivi per far posto a deposito e uffici (che rimangono un'aggiunta necessaria), il terzo piano di Ca' Pesaro è iniziato a risultare non più sufficientemente adatto a ospitare e valorizzare una così ampia e ricca collezione.

Già a partire dalla fine degli anni Settanta, lo Stato inizia a cercare un'altra sede veneziana da poter interamente dedicare al Museo²²⁸. Dopo alcune proposte e tentativi non andati a buon fine (come l'acquisto nel 1981 di Palazzo Marcello²²⁹, sul lato opposto del Canal Grande, il cui progetto di ristrutturazione e adattamento non è mai iniziato a causa della mancanza di fondi), nel 2016 si è finalmente decisa come nuova sede del Museo Orientale la chiesa sconsacrata di San Gregorio (fig. 55), ubicata nella ricca zona culturale del sestiere di Dorsoduro e posta tra la Basilica di Santa Maria della Salute e la Collezione Peggy Guggenheim.

Questa è stata costruita nel IX secolo e occupata nel tempo da diversi ordini monastici, fino alla chiusura al culto dettata da Napoleone nel 1808. È stata poi occupata dalla Zecca come officina per la fusione e lavorazione dell'oro e, alla fine degli anni Cinquanta, è divenuta sede del laboratorio di restauro della Soprintendenza per i beni storici e artistici di Venezia.

Negli ultimi sette anni si sono svolte, nonostante diversi ritardi di natura burocratica, le gare d'appalto ed è stato scelto e approvato il progetto definitivo, per la cui realizzazione il Ministero ha stanziato otto



Figura 55, Chiesa di San Gregorio, Venezia

milioni di euro²³⁰.

L'inizio dei lavori di adattamento e restauro della sede è programmato per il prossimo anno e la data di trasferimento della collezione rimane ancora un'incognita, ma finalmente il Museo d'Arte Orientale potrà avere una sede completamente dedicata e con spazi adeguati alle opere e ai depositi. Gli spazi espositivi della chiesa di San Gregorio sono infatti quasi il doppio rispetto alla sede attuale, oltre ad avere l'ulteriore spazio della canonica da dedicare a servizi, uffici e archivi storici e fotografici.

È probabile che lo spostamento del Museo in una sede indipendente e

²²⁸ Kumakura, Kreiner, *Notes on the Japanese Collection of Count Bourbon Bardi at the Museo d'Arte Orientale di Venezia* cit., p. 651.

²²⁹ Spadavecchia, *Museo d'Arte Orientale, la collezione Bardi: da raccolta privata a museo dello Stato* cit., p. 12.

²³⁰ <<https://polomusealeveneto.beniculturali.it/eventi-e-mostre/veneziana-il-museo-d'arte-orientale-cambia-casa-al-la-gara-l'adeguamento-della-nuova>>

opportunamente trasformata sarà in grado di restituire alla collezione Bardi la sua rilevanza e identità originaria, oltre a favorirne la visibilità e l'afflusso di pubblico. Ovviamente, altrettanto importante è accompagnare questo spostamento fisico della collezione a una forte attività di coinvolgimento delle comunità locali e percorsi didattici (attività che sono andate aumentando soprattutto negli ultimi anni), per favorire l'assimilazione e la comprensione dell'estetica dei paesi asiatici qui rappresentati.

Conclusione

Questo elaborato si è occupato di tracciare le principali tappe del processo di musealizzazione dell'arte giapponese in Europa, e di analizzare i risultati di tale sviluppo presenti sul territorio italiano. Durante questo studio si è anche tenuto conto di come le diverse scelte espositive utilizzate abbiano contribuito a cambiare la percezione occidentale della produzione artistica giapponese, contribuendo in tal modo alla nascita delle istituzioni museali dedicate.

Già dalle prime pagine del testo abbiamo potuto vedere come per secoli l'Occidente si è rapportato all'Oriente e come questo è stato percepito e diffuso, soprattutto in ambito artistico. Infatti, a partire dal medioevo e man mano che gli europei scoprono e iniziano a instaurare contatti commerciali con i paesi asiatici, si sviluppa in Occidente un grande interesse per le figure degli orientali (che diventano soggetti prediletti da molti pittori, seppur raffigurati con sembianze stereotipate) e per la loro produzione artistica e artigianale, scelta e collezionata per il suo aspetto esotico e bizzarro.

Le culture oggetto di tali fascinazioni variano nel corso dei secoli: per prima troviamo infatti la cultura medio orientale e in particolare turca, che rimane centrale fino quasi al Settecento, seguita da quella indiana e poi da quella cinese, le cui porcellane suscitano un successo senza precedenti.

Gli oggetti e la cultura giapponesi giungono nel vecchio continente solo nella seconda metà del XIX secolo, diventando però in brevissimo tempo il soggetto di quella che potremmo definire l'ultima grande moda orientale. Nata a Parigi, questa ha un'ascesa molto più veloce e un raggio di influenza ben più ampio e profondo rispetto alle fascinazioni passate, andando a influire persino sullo sviluppo dell'arte d'avanguardia europea di primo Novecento.

Questi fenomeni di interesse esotico stimolano l'attività di molti intellettuali e la nascita degli studi orientali, finalizzati a una comprensione più scientifica e profonda dei paesi asiatici e delle loro culture. Eppure, come teorizza Edward Said nel saggio *Orientalism*, tali mode e studi rimangono a lungo caratterizzati da una diffusa superficialità e tendenza allo stereotipo, dettate da un senso di superiorità occidentale e dalla percezione delle popolazioni asiatiche come primitive e intellettualmente arretrate, assunzioni poi veicolate alle masse per mezzo della letteratura e delle arti.

Analizzando le diverse esposizioni che tra gli anni Sessanta e Settanta dell'Ottocento hanno presentato al grande pubblico la produzione artistica giapponese, si può chiaramente vedere come anche le scelte espositive adottate in queste occasioni abbiano portato a un'evoluzione nella percezione di tali oggetti, sedimentando una visione orientalista della loro estetica.

Presentati per la prima volta alla Great Exhibition del 1862, i prodotti giapponesi occupano uno spazio ridotto in cui sono quasi ammassati senza molto criterio, andando così a riflettere la loro concezione di semplici ninnoli esotici, curiosità dall'interesse superficiale ed etnografico di una popolazione ancora

ignota. Nonostante l'esposizione sia poco curata, risponde perfettamente alle esigenze del pubblico, a cui comunque non sfugge la qualità tecnica di bronzi e lacche esposte, portando a una più alta considerazione delle capacità artigianali di questa popolazione, non totalmente incivile.

All'*Exposition* successiva del 1867 la produzione giapponese viene esposta con maggiore cura nelle gallerie dedicate alle arti industriali, seguendo la suddivisione più accurata generalmente applicata alle produzioni europee. Questo primo cambiamento nell'esposizione, in parte favorito dalla partecipazione attiva del governo giapponese nell'organizzazione, aumenta la familiarità tra oggetti e pubblico, segnandone il conclusivo passaggio da semplici curiosità esotiche a oggetti d'arte applicata. Essendo gli studi a riguardo ancora limitati, i tratti distintivi del decorativismo nipponico rimangono però poco chiari e spesso assimilati a quelli della tradizione cinese.

Gli anni Settanta sono caratterizzati da un crescente interesse verso il Sol Levante, che culmina con la moda del *japonisme* e il riconoscimento di un'estetica nipponica indipendente, caratterizzata da primitivismo e raffinatezza. Le porcellane e i bronzi nipponici vengono esposti in modo sempre più attento e ragionato con una maggiore accortezza nell'ordinamento cronologico e nella suddivisione per tipo, diventando così esempi da imitare e ammirare per il loro gusto elegante e la massima cura nei dettagli. Allo stesso tempo giungono alle Esposizioni Universali anche esempi della tradizione pittorica nipponica, esposti nella sezione Belle Arti di Vienna (1873) e Parigi (1878). Scoprire che i giapponesi fossero in grado di produrre anche forme di arte alta, oltre alle arti minori, ne comporta un innalzamento nella percezione pubblica, trasformando il Giappone in un paese, seppur tecnologicamente arretrato, civilizzato e artisticamente e intellettualmente sviluppato. Questa nuova acquisita dignità artistica viene anche trasmessa dalla maggiore metodologia e rigore critico utilizzati nelle diverse esposizioni d'arte antica organizzate al Trocadéro nel 1878, in cui si percepisce una finalità educativa volta a diminuire la distanza avvertita verso tali beni esotici.

La definitiva consacrazione della produzione artistica nipponica come alta e autonoma, assimilabile all'idea occidentale di belle arti seppur ad essa ancora tecnicamente inferiore, avviene alla fine del secolo con la seconda Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, dove porcellane, dipinti e sculture giapponesi vengono esposte di fianco alla grande pittura contemporanea occidentale, seppur non senza critiche.

Solo dalla fine dell'Ottocento si può quindi parlare di 'arte giapponese' e iniziare a studiarla ed esporla in quanto tale e non assimilata all'etnologia o all'artigianato, anche in contesti permanenti e scientificamente curati così da rispondere alle necessità e curiosità di artisti, ricercatori e pubblico.

I musei d'arte orientale come li conosciamo oggi nascono dagli esempi francesi e tedeschi (come il museo Guimet e il Museo d'Arte Orientale di Colonia), i quali si presentano come amministrativamente indipendenti e interamente dedicati all'arte dei paesi orientali, la quale viene scelta solo ed esclusivamente

in base alle sue qualità estetiche, enfatizzate da un allestimento curato finalizzato all'apprendimento delle culture rappresentate.

I musei d'arte orientale presenti in Italia si basano su questi modelli e nonostante la loro eterogeneità (distintiva di questa tipologia museale e dei beni che ospita), da questa analisi è stato possibile individuare alcuni aspetti comuni.

Innanzitutto si possono identificare due tendenze tra le istituzioni italiane: quelle nate all'inizio del XX secolo (Museo Chiossone e Museo d'Arte Orientale di Venezia) seguono il modello francese e il loro nucleo fondante si compone della collezione di un unico individuo che ne ha curato personalmente l'acquisizione, mentre i musei più recenti, fondati a partire dagli anni Cinquanta, vengono istituiti appositamente per riunire oggetti e raccolte di varia provenienza e natura già appartenenti alle amministrazioni pubbliche, ma sparsi in sedi tematicamente non adatte o relegati in depositi.

Inoltre, tutti i musei qui trattati sono accomunati da una grande percentuale di beni giapponesi, che arriva spesso al 50% o addirittura al 60% della collezione totale, in cui primeggiano sempre le arti applicate, seguite da dipinti, sculture religiose, curiosità etnografiche e armature.

Appartenendo alla categoria dei musei d'arte, gli oggetti esposti vengono scelti per il loro valore e qualità estetica, senza però dimenticare il contesto storico di realizzazione, l'iconografia utilizzata o gli usi per cui erano stati prodotti, veicolati dagli apparati didascalici per ridurre al minimo il senso di estraniamento dei visitatori e favorirne l'assimilazione culturale.

In alcune delle istituzioni più recenti (come il Mudec e il Civico Museo d'Arte Orientale di Trieste), si può anche notare una tendenza a esplicitare nell'esposizione il legame storico basato sul collezionismo tra la sede e i beni che ospita, quasi per legittimare la presenza di tali istituzioni sul territorio o rafforzare il rapporto del museo con la popolazione locale.

Il problema della poca attenzione pubblica ricevuta e della difficoltà a inserirsi nel contesto museale cittadino sorge infatti anche nel caso del Museo d'Arte Orientale di Venezia, ma si tratta di un argomento che necessita un approfondimento più ampio, che qui non posso fornire. Altrettanto interessante sarebbe osservare e indagare tramite un ulteriore studio le evoluzioni contemporanee nella percezione pubblica dell'arte giapponese e di questi musei.

Un'ultima conclusione che posso trarre dall'analisi appena svolta è che l'atteggiamento orientalista di superiorità e controllo teorizzato da Said, che può essere trovato in diversi studi sulla cultura giapponese e in alcune Esposizioni Universali e mostre temporanee della seconda metà dell'Ottocento, risulta quasi assente nei musei d'arte orientale. A primo impatto può infatti sembrare che alcune delle istituzioni qui trattate continuino a perpetrare una visione esotica e orientalista dei paesi asiatici come culturalmente statici e incomprensibili, ma si tratta di una semplice impressione data principalmente dal gusto

collezionistico delle loro raccolte e corretta e mitigata dagli apparati didattici, eventi e mostre curati appositamente per dare una visione più approfondita e completa di questi paesi.

Di vitale importanza a tal fine è stato infatti il ruolo dei diversi appassionati e studiosi che hanno fondato tali musei, i quali non si sono fermati davanti all'immagine costruita e superficiale diffusa dalle mode esotiche di fine Ottocento ma hanno deciso di recarsi personalmente in Asia per raccogliere i beni esposti ed esperire le diverse culture così da poterne trasmettere una conoscenza quanto più accurata e veritiera. Allo stesso modo le amministrazioni pubbliche e i direttori che si sono occupati dell'organizzazione e gestione dei musei d'arte orientale italiani nati dalla seconda metà del secolo scorso in poi sono riusciti a continuare tale divulgazione oggettiva, trovandosi ormai ben oltre il raggio d'influenza della moda giapponista e probabilmente subendo l'impatto delle teorie saidiane e post-coloniali.

Bibliografia ragionata

1. Esotismo, Orientalismo e Giapponismo

Affergan, Francis, *Esotismo e alterità: saggio sui fondamenti di una critica dell'antropologia*, Milano, U. Mursia, 1991.

Agazzi, Elena, *I mille volti di Suleika: orientalismo ed esotismo nella cultura europea tra '700 e '800*, Roma, Artemide, 1999.

Allen, Beverly Sprague, *Tides in English Taste 1619-1800*, New York, Pageant Books Co., 1958.

Argan, Giulio Carlo, *L'arte moderna, 1770-1970*, Firenze, Sansoni, 1970.

Becker, George J., Philips, Edith, *Paris and the Arts, 1851-1896: From the Goncourt Journal*, Ithaca, Londra, Cornell University Press, 1971.

Benjamin, Roger, *Orientalist Aesthetic: Art, Colonialism, and French North Africa, 1880-1930*, Oakland, University of California Press, 2003.

Bing, Siegfried, *Le Japon artistique 1888-1891*, Tokyo, Bijutsu Koronsha, 1981.

Boglione, Roberta, *Il Japonisme in Italia: parte prima, 1860-1900*, «Il Giappone», vol. 38, 1998, pp. 85-113.

Boglione, Roberta, *Il Japonisme in Italia: parte seconda, 1900-1930*, «Il Giappone», vol. 39, 1999, pp. 15-47.

Borello, Rosalma Salina, *Tra esotismo ed esoterismo*, Roma, Curcio editore, 2007.

Brook, Timothy, *Il cappello di Vermeer. Il Seicento e la nascita del mondo globalizzato*, Torino, Einaudi, 2015.

Burney, Shehla, *Orientalism: The Making of the Other*, «Counterpoints», 417, 2012, pp. 23-39.

Burney, Shehla, "Re-doing the Narratives of Empire": Representation and Re-presentation, «Counterpoints», 417, 2012, pp. 61-103.

Calasso, Roberto, *Il rosa Tiepolo*, Milano, Adelphi, 2006.

Cappellari, Simona, *La chinoiserie in Europa dal XVII al XIX secolo*, «Quaderni del Premio letterario Giuseppe Acerbi. Letterature cinesi», 15, 2015, pp. 63-71.

Castagnary, Jules Antoine, *Salons (1857-1870)*, Parigi, G. Charpentier et E. Fasquelle Editeurs, 1892.

Chiba, Yoko, *Japonisme: East-West Renaissance in the Late 19th Century*, «Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal», vol. 31, no. 2, 1998, pp. 1-20.

Conn, Steven, *Where is the East? Asian Objects in American Museums, from Nathan Dunn to Charles Freer*, «Winterthur Portfolio», 35/2/3, 2000, pp. 157-173.

Crispoliti, Enrico, *Esotismo*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. V, Venezia, Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1958.

- Crouch, Christopher, *Modernism in art, design and architecture*, New York, St. Martin's Press, 1999.
- Eaton, Natasha, *Nostalgia for the Exotic: Creating an Imperial Art*, «London in Eighteenth-Century Studies», 39/2, 2006, pp. 227-250.
- Evelt, Elisa, *The Critical Reception of Japanese Art in Europe in the Late Nineteenth Century*, tesi di dottorato, Cornell University, a.a. 1980.
- Floyd, Phylis Anne, *Japonisme in Context: Documentation, Criticism, Aesthetic Reaction*, tesi di dottorato, University of Michigan, a.a. 1983.
- Foucault, Michel, *L'ordine del discorso e altri interventi*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2004.
- Frosini, Fabio, Liguori, Guido, *Le parole di Gramsci: per un lessico dei quaderni del carcere*, Roma, Carocci, 2004.
- Gaillard, Emmanuelle, Walter, Marc, *L'orientalismo e le arti*, Milano, Electa, 2010.
- Havard, Henry, *Dictionnaire de l'Ameublement et de la Décoration: depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours*, vol. I, Parigi, Maison Quantin, 1894.
- Koyama-Richard, Brigitte, *Japon révélé: Edmond de Goncourt et Hayashi Tadamasu*, Parigi, Hermann, 2001.
- L'Esposizione di Parigi del 1878 illustrata*, Milano, Edoardo Sonzogno editore, 2 voll., 1878.
- L'exotisme, l'exotique, l'étranger: actes du colloque tenu à la Maison de Sciences de l'Homme à Paris à l'initiative du Centre de coopération franco-norvégienne en sciences sociales et humaines le 3 juin 2004, Alain Quella-Villéger, Kailash, 2006.
- Lowe, Lisa, *Critical Terrains: French and British Orientalisms*, Ithaca, Londra, Cornell University Press, 1992.
- Macouin, Francis, Omoto, Keiko, *Quand le Japon s'ouvrit au monde*, Parigi, Réunion des Musées Nationaux, 1990.
- Mancuso, Barbara, *From China to Sicily. The Taste of Chinoiserie in Eighteenth Century Europe*, «Review of arts and Humanities», 11/1, 2022, pp. 17-30.
- Marshall, Peter James, *Taming the exotic: the British and India in the seventeenth and eighteenth centuries in Exoticism in the Enlightenment*, Manchester, Manchester University Press, 1989.
- Nash, Elizabeth R., *Edo Print Art and its Western Interpretations*, tesi di laurea, University of Maryland, a.a. 2004, relatore S. Kita.
- Pesce, Giuseppe, Rizzo, Rosaria, *La Reggia di Caserta - Guida breve storico-artistica*, Portici, Colonnese Editore, 2018.
- Praz, Mario, *Esotismo*, in *Enciclopedia Italiana*, Roma, Treccani, 1932.
- Said, Edward W., Galli, Stefano, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Milano, Feltrinelli, 2001.
- Valcanover, Francesco, *Carpaccio*, Firenze, Scala, 1989.

Vittore Carpaccio: dipinti e disegni, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 18 marzo 2023 – 18 giugno 2023), a cura di Peter Humfrey, Venezia, Marsilio Arte, 2022.

Weisberg, Gabriel P., *Aspects of Japonisme*, «The Bulletin of the Cleveland Museum of Art», vol. 62, no. 4, 1975, pp. 120-130.

Wichmann, Siegfried, *Giapponismo. Oriente-Europa: contatti nell'arte del XIX e XX secolo*, Milano, Gruppo editoriale Fabbri, 1981.

Wilde, Oscar, *The Close of the Arts and Crafts*, in *Miscellanies*, Toronto, The Musson Book Company, 1909.

2. Le prime esposizioni d'arte giapponese in Europa

Akutsu, Mariko, *Japanese Ceramics and the Emblems of Japan at the French Universal Exhibitions in the second half of the 19th Century*, «Regioninès studijos», no. 4, 2010, pp. 79-90.

Alloway, Lawrence, *The Venice Biennale 1895-1968: from salon to goldfish bowl*, Greenwich, New York Graphic Society, 1968.

Cassell's Illustrated Exhibitor: containing about three hundred illustrations, with letter-press descriptions of all the principal objects in the International Exhibition of 1862, Londra, Cassell, Petter & Galpin, 1862.

Collezione inviata dalla Società degli artisti giapponesi "Nippon Bigiutsu Kyoukai", Venezia, C. Ferrari, 1897.

Dentu, M. E., Pierre Petit, M., *L'Exposition Universelle de 1867 illustrée*, Parigi, Imprimerie générale de Ch. Lahure, 1868.

De Vandières, S., *L'Exposition Universelle de 1878 illustrée: quatre-vingt-sept belles gravures sur bois*, Parigi, Calmann Lèvy, 1879.

Di Martino, Enzo, *Storia della Biennale di Venezia 1895-2003: arti visive, architettura, cinema, danza, musica, teatro*, Venezia, Papiro arte, 2003.

Donaggio, Adriano, *Biennale di Venezia: un secolo di storia*, Firenze, Giunti Editore, 1988.

Duranty, *L'Extreme Orient: revue d'ensemble des arts asiatiques a l'exposition universelle*, «Gazette des beaux-arts: courrier européen de l'art et de la curiosité», vol. 18, no. 6, 1878, pp. 1011-1048.

Findling, John E., Pelle, Kimberly D., *Encyclopedia of world's fairs and expositions*, Jefferson, McFarland, 2008.

Fontanarossa, Raffaella, *Collezionisti e musei: una storia culturale*, Torino, Einaudi, 2022.

Gazette des beaux-arts: courrier européen de l'art et de la curiosité, Parigi, J. Claye Imprimeur, 1867.

Gazette des beaux-arts: courrier européen de l'art et de la curiosité, Parigi, A. Quantin Imprimeur, 1878.

Hollingshead, John, *The International Exhibition of 1862: the Illustrated Catalogue of the Industrial Department*, Londra, William Clowes and sons, 1862.

Holt, Jenny, *A Lesson to "the Western Barbarian"*, «Victorian Review», vol. 42/1, 2016, pp. 127-148.

Jackson, Anna, *Imagining Japan: The Victorian Perception and Acquisition of Japanese Culture*, «Journal of Design History», vol. 5, no. 4, 1992, pp. 245-256.

Kuki, Ryuichi, *Catalogue des objets envoyés à l'Exposition Universelle de Paris (mai 1878) par le ministère de l'instruction publique du Japon*, Parigi, Imprimerie de H. Lutier, 1878.

Les merveilles de l'exposition de 1878, Parigi, Librairie contemporaine, 1879.

L'esposizione universale di Vienna del 1873 illustrata, Milano, Edoardo Sonzogno Editore, 1874.

McDermott, Edward, *The Popular Guide to the International Exhibition of 1862*, Londra, W. H. Smith and son, 1862.

Morton, Anthony S., *The Japanese Influence in Late Nineteenth Century British Art 1862-1880*, Londra, Christie's Education, 2000.

Notice sur l'empire du Japon et sur sa participation à l'exposition universelle de Vienne, 1873, Yokohama, Imprimerie de C. Lévy, 1873.

Ojetti, Ugo, *L'arte moderna a Venezia: Esposizione mondiale del 1897*, Roma, Enrico Voghera Editore, 1897.

Paesani, Giovanni, *L'arte giapponese all'Esposizione di Venezia*, «L'arte illustrata», a. 3, n. 35, 1897, pp. 81-82.

Pica, Vittorio, *L'arte mondiale a Venezia*, Napoli, Luigi Pierro Editore, 1897.

Poli, Francesco, *Il sistema dell'arte contemporanea: produzione artistica, mercato, musei*, Roma, Laterza, 2007.

Reports on the Paris Universal Exhibition, 1867: presented to both houses of Parliament by command of Her Majesty, vol. 1, Londra, George E. Eyre and William Spottiswood, 1868.

Reports on the Vienna Universal Exhibition of 1873: Presented to both Houses of Parliament by Command of Her Majesty, vol. 3, Londra, George E. Eyre and William Spottiswoode, 1874.

Ricci, Corrado, *L'arte giapponese all'Esposizione di Venezia*, «L'illustrazione italiana», n. 28, 1897, pp. 30-32.

Seconda esposizione internazionale d'arte della città di Venezia 1897: Catalogo illustrato, Venezia, Carlo Ferrari, 1897.

The Society of Arts. Artisan Reports on the Paris Universal Exhibition of 1878, Londra, Sampson Low; Marston, Searle, & Rivington, 1879.

The illustrated catalogue of the Paris International Exhibition. 1878, Londra, Virtue & Co., 1878.

Waring, John Burley, *Masterpieces of industrial art and sculpture at the international exhibition 1862*, vol. 3, Londra, Day & Son, 1863.

Watanabe, Toshio, *The Western Image of Japanese Art in the Late Edo Period*, «Modern Asian Studies», vol. 18, no. 4, 1984, pp. 667-684.

3. La nascita dei musei orientali

- A guide to the exhibition galleries of the British Museum, Bloomsbury*, Londra, Woodfall and Kinder, 1888
- Annales du Musée Guimet*, vol.1, Parigi, Ernest Leroux éditeur 1880.
- Chang, Ting, *Collecting Asia: Théodore Duret's "Voyage en Asie" and Henri Cernuschi's Museum*, «Oxford Art Journal», vol. 25, no. 1, 2002, pp. 19-34.
- Croissant, Doris, *Splendid impressions: Japanese secular painting 1400-1900 in the Museum of East Asian Art, Cologne*, Leiden, Hotei Publishing, 2011.
- De Milloué, Léon, *Catalogue du Musée Guimet*, Lione, Imprimerie Pitrat Aine, 1883.
- De Milloué, Léon, *Petit guide illustré au Musée Guimet*, Parigi, Ernest Leroux éditeur, 1890.
- Douglas, Robert Kennaway, *Catalogue of Japanese Printed Books and Manuscripts in the Library of the British Museum*, Londra, Longmans, 1898.
- Edgington-Brown, Luke, *The international origins of Japanese archaeology: William Gowland and his Kofun collection at the British Museum*, Norwich, University of East Anglia, 2016.
- Esteve-Coll, Elizabeth, *The Victoria and Albert Museum*, Londra, Scala books, 1991.
- Fischer, Adolf, *Führer durch das Museum für Ostasiatische Kunst der Stadt Cöln*, Colonia, DuMont Schauberg, 1915.
- Floyd, Phylis, *Documentary Evidence for the Availability of Japanese Imagery in Europe in Nineteenth-Century Public Collections*, «The Art Bulletin», vol. 68, no. 1, 1986, pp. 105-141.
- Gazette des beaux-arts: courrier européen de l'art et de la curiosité*, Parigi, Imprimerie Georges Petit, 1897.
- Hackin, Joseph, *Commentaire*, «T'oung Pao», vol. 15, no. 2, 1914, pp. 301-303.
- Hattat, F., *Le Musée Guimet a Paris*, «Revue de l'histoire des religions», vol. 12, 1885, pp. 302-320.
- Howe, Winifred E., *The Museum of Eastern Asiatic Art in Cologne*, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», vol. 9, no. 8, 1914, pp. 172-174.
- Inoue, Yuka, *Museum Education and International Understanding: Representations of Japan at the British Museum*, Londra, University of London, 2005.
- Jackson, Anna, *Imagining Japan: The Victorian Perception and Acquisition of Japanese Culture*, «Journal of Design History», vol. 5, no. 4, 1992, pp. 245-256.
- Jarrige, Jean Francois, *Musée national des arts asiatiques Guimet*, Parigi, Réunion des musées nationaux: Guimet, 2001.
- Kreiner, Josef, *Japanese collections in European museums: reports from the Toyota Foundation Symposium*, Bonn, Bier'sche Verlagsanstalt, 2005.
- Mazzi, Maria Cecilia, *In viaggio con le muse: spazi e modelli del museo*, Firenze, Edifir, 2008.
- Rabault-Feuerhahn, Pascale, *Une entreprise orientaliste. Identité scientifique et échelles de rayonnement du Musée Guimet à l'époque de sa fondation*, «Revue germanique international», no. 21, 2015, pp. 79-98.

Viaggio in oriente: l'avventura di Enrico Cernuschi (1821-1896) patriota, finanziere, collezionista, catalogo della mostra a cura di R. Pavoni e S. Davoli (Monza, Serrone della Villa Reale, 2 dic. 2005 – 19 feb. 2006), Milano, Federico Motta Editore, 2005.

Ying-Ling Huang, Michelle, *Laurence Binyon: a Pioneering and Authoritative Curator of Chinese Painting in Early Twentieth-Century Britain*, «Museum History Journal», vol. 8, no. 1, 2015, pp. 41-58.

4. Evoluzione dei principali musei orientali in Italia

Cantamessa, Pina, Grosso, Orlando, *Il museo Chiossone d'arte giapponese: guida al visitatore*, Genova, M. U. Masini, 1929.

Caterina, Lucia, Tamburello, Adolfo, *La formazione del patrimonio artistico estremo-orientale in Italia*, «Il Giappone», vol. 17, 1977, pp. 19-37.

Crusvar, Luisa, *Il Civico museo d'arte orientale di Trieste*, Trieste, Rotary club Trieste, 2002.

D'Amore, Paola, Belardi, Giovanni, *Il Museo nazionale d'arte orientale in Palazzo Brancaccio*, Livorno, Sillabe, 1997.

De Luca, Araldo, Thorne, Stephen, *Museo di Arte Orientale Edoardo Chiossone, Genova*, Milano, Franco Maria Ricci, 1989.

Edoardo Chiossone: un collezionista erudito nel Giappone Meiji catalogo della mostra a cura di D. Failla (Genova, Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone", 1 lug. – 31 ott. 1995), Genova, Prima Cooperativa Grafica Genovese, 1995.

Faccenna, Domenico, *Il Museo nazionale d'Arte orientale in Roma*, «Musei e Gallerie d'Italia», no. 14, 1961, pp. 1-11.

Ghinatti, Davide, *Relazione storico-artistica*, Genova, 2015.

Giappone: stampe e surimono dalla collezione orientale dei Civici musei di storia ed arte di Trieste, catalogo della mostra a cura di L. Crusvar (Trieste, Civico Museo Sartorio, 2 ago. – 12 ott. 1997), Trieste, Civici musei di storia ed arte, 1997.

Grosso, Orlando, *Il museo Chiossone di Genova*, Roma, La Libreria dello Stato, 1934.

Impressioni d'Oriente: arte e collezionismo tra Europa e Giappone, catalogo della mostra a cura di F. Friborg e P. Zatti (Milano, Museo delle Culture, 1 ott. 2019 – 2 feb. 2020), Milano, 24 Ore Cultura, 2019.

Invernizzi, Antonio, *Sezione d'arte orientale: catalogo*, Torino, Fratelli Pozzo-Salvati-Gros Monti & C., 1966.

MAO: Museo d'Arte Orientale (guida), Torino, Fondazione Torino Musei, 2009.

Masoero, Ada, *I musei civici di Milano: presente e futuro*, Milano, Abitare Segesta, 2004.

Mazzeo, Donatella, *La costruzione del museo d'arte orientale*, in *Architetti, capomastri, artigiani. Studi offerti a Domenico Faccenna nel suo ottantesimo compleanno*, a cura di P. Callieri, Roma, Istituto italiano per l'Africa e l'Oriente, 2006, pp. 115-120.

Pica, Vittorio, *L'arte dell'Estremo Oriente al Museo Chiossone*, «Emporium», vol. XXIII, no. 9, 1906, pp. 121-144.

Pica, Vittorio, *L'arte giapponese al Museo Chiossone di Genova*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1907.

Poncini, Giovanni, *Dipinti giapponesi del periodo Muromachi*, Roma, Museo Nazionale d'Arte Orientale, 1977.

Salsi, Claudio, *Per un centro delle culture extraeuropee a Milano*, «Economia della Cultura», no. 3, 2001, pp. 401-407.

Soper, Alexander Coburn, Mazzeo, Donatella, *La collezione Auriti: bronzi cinesi, coreani, giapponesi*, Roma, Scuola grafica D. Bosco, 1966.

Taddei, Maurizio, *Arte orientale in Italia: scritti miscelanei del museo nazionale d'arte orientale*, Roma, vol. 1, Roma, Scuola grafica Don Bosco, 1971.

5. Il caso del Museo d'Arte Orientale di Venezia

Aschengreen Piacenti, Kirsten, *Museo Stibbert: guida alla visita del museo*, Firenze, Polistampa, 2011.

Barbantini, Nino, *Il Museo Orientale di Venezia*, Roma, Istituto poligrafo dello Stato, 1954.

Barbantini, Nino, *Il R. Museo orientale di Venezia*, Roma, La Libreria dello Stato, 1939.

Boscolo Marchi, Marta, *Progetto scientifico dell'ordinamento museologico*, Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo, 2020.

Cronaca delle Belle Arti, *L'inaugurazione del R. Museo Orientale Marco Polo a Venezia*, «Bollettino Arte», a. II, 1928, pp. 81-86.

Istituzione in Venezia di un museo d'arte orientale intitolato "Museo orientale Marco Polo", «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», a. 69, no. 199, 1928, pp. 4085-4086.

Kumakura, Isao, Kreiner, Josef, *Notes on the Japanese Collection of Count Bourbon Bardi at the Museo d'Arte Orientale di Venezia*, «Bulletin of the National Museum of Ethnology», vol. 25, no. 4, 2001, pp. 641-668.

L'inaugurazione del R. Museo Orientale "Marco Polo", «Rivista mensile della città di Venezia», a. VII, no. 6, 1928, pp. 197-207.

Motoaki, Ishii, *Alessandro Fè d'Ostiani e il Giappone. Il suo contributo agli scambi culturali tra Venezia e il Giappone*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'archeologia e storia dell'arte», no. 57, 2002, pp. 411-434.

Nino Barbantini a Venezia: atti del convegno organizzato dalla Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia, Palazzo Ducale 27-28 novembre 1992, Treviso, Canova, 1995.

Quiccheberg, Samuel, *The First Treatise on Museums: Samuel Quiccheberg's Inscriptiones 1565*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2013.

Spadavecchia, Fiorella, *Museo d'Arte Orientale di Venezia*, Milano, Electa, 2003.

Spadavecchia, Fiorella, *Museo d'arte orientale di Venezia: la collezione di un principe*, Milano, Electra, 2002.

Spadavecchia, Fiorella, *Museo d'Arte Orientale, la collezione Bardi: da raccolta privata a museo dello Stato*, Venezia, Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia, 1990.

The tradition of Edo creativity: the skill and soul of craftsmen give birth to Japanese beauty, catalogo della mostra a cura di N. Ochiai, S. Satoshi, Y. Tanaka e H. Tanaka (Tokyo, Edo-Tokyo Museum, 8 feb. – 5 apr. 2020), Tokyo, Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture, 2020.

Tomasella, Giuliana, *Il confronto con l'alterità tra Ottocento e Novecento: aspetti critici e proposte visive*, Milano, Fondazione Passaré, Macerata, Quodlibet, 2020.

Zorzi, Elio, *Comment un prince français valut un musée à l'Italie*, «COMEDIA», a. 21, no. 5300, 1927, pp. 1-2.

Zorzi, Elio, *Il Museo Nazionale d'Arte Orientale "Marco Polo"*, «Gazzetta di Venezia», a. 136, no. 123, 1928, p. V.

Sitografia

4. Evoluzione dei principali musei orientali in Italia

<<https://museoarteorientaletrieste.it/visita-guidata/>>

<<https://www.maotorino.it/it/welcome/storia-e-allestimento/>>

<<https://www.mudec.it/collezione-permanente-2021/>>

<<https://www.museidigenova.it/it/edificio-e-allestimento>>

<<https://www.museodellecivilta.it/arte-orientale/>>

5. Il caso del Museo d'Arte Orientale di Venezia

<<https://polomusealeveneto.beniculturali.it/eventi-e-mostre/veneziana-il-museo-d'arte-orientale-cambia-casa-al-la-gara-l'adeguamento-della-nuova>>

Indice delle immagini

Fig. 1, Gentile Bellini e Giovanni Bellini, <i>Predica di San Marco in una piazza di Alessandria d'Egitto</i> , 1504-1507, Pinacoteca di Brera, olio su tela	11
Fig. 2, Martin Schongauer, <i>Cristo porta la croce</i> , 1475-1481 ca., Pinacoteca Reposs, incisione	13
Fig. 3, Paolo Veronese, <i>Martirio di Santa Giustina</i> , 1570-1575 ca., Galleria degli Uffizi, olio su tela	14
Fig. 4, Rembrandt Harmenszoon Van Rijn, <i>Nobile orientale</i> , 1632, Metropolitan Museum of Arts, olio su tela	14
Fig. 5, Giambattista Tiepolo, <i>Allegoria dell'Asia</i> , 1752-1753, Residenza di Würzburg, affresco	15
Fig. 6, Jean-Baptiste Pillement, <i>Disegno di cineseria con due figure sedute</i> , 1760 ca., collezione privata, acquerello	17
Fig. 7, <i>Salottino di porcellana</i> , 1757-1760, Reggia di Capodimonte	18
Fig. 8, <i>Stanza della musica</i> , Royal Pavillion, Brighton	20
Fig. 9, Katsushika Hokusai, <i>Hokusai manga</i> , 1814, collezione privata, stampa policroma	23
Fig. 10, Edouard Manet, <i>La dama con ventagli</i> , 1873-1874, Museo d'Orsay, olio su tela	24
Fig. 11, <i>Le Japon Artistique</i> , no. 20, dicembre 1889	26
Fig. 12, Giuseppe De Nittis, <i>Dodici studi sul Vesuvio</i> , 1872, Galleria d'Arte Moderna di Milano, olio su tavola	27
Fig. 13, <i>Vista del Crystal Palace a Londra</i> , Dictionnaire populaire illustré d'histoire, de géographie, de biographie, de technologie, de mythologie, d'antiquités, des beaux-arts et de littérature, 1863	30
Fig. 14, <i>Vista del transetto centrale alla Great Exhibition</i> , 1862	31
Fig. 15, <i>Lo stand giapponese alla Great Exhibition del 1862</i> , The Illustrated London News, 1862	32
Fig. 16, <i>Vista del Palazzo dell'Esposizione Universale del 1867</i> , Paris-Diamant, 1867	34
Fig. 17, <i>La facciata della sezione nipponica progettata da Alfred Chapon</i> , Le Monde Illustré, 1867	35
Fig. 18, <i>Il chiosco giapponese nella Galleria delle Macchine</i> , Le Monde Illustré, 1867	37
Fig. 19, <i>Le tre geisha nei locali della sala da tè</i> , Le Monde Illustré, 1867	37

Fig. 20, <i>Abitazione giapponese nel parco dello Champ de Mars</i> , 1867	38
Fig. 21, <i>Ingresso all'Esposizione Universale di Vienna presso il Prater</i> , 1873	39
Fig. 22, <i>La sezione giapponese</i> , L'Esposizione Universale del 1873 di Vienna Illustrata, 1873	40
Fig. 23, <i>L'ingresso del padiglione giapponese all'Esposizione di Vienna</i> , Report of the participation in the World Exposition, 1873	41
Fig. 24, <i>Vista del giardino giapponese</i> , L'Esposizione Universale di Vienna illustrata, 1873	43
Fig. 25, Isidore-Laurent Deroy, <i>Vista del Palais du Trocadéro</i> , 1878	44
Fig. 26, <i>Facciata della sezione giapponese sulla Rue des Nations</i> , 1878	45
Fig. 27, <i>Vista della mostra organizzata da Guimet e Régamey al Trocadéro</i> , Le Monde Illustré, 1878	48
Fig. 28, <i>La fattoria giapponese</i> , L'Exposition universelle de 1878 illustrée, 1879	49
Fig. 29, <i>Inaugurazione della Seconda esposizione internazionale d'arte della città di Venezia</i> , 1897	51
Fig. 30, <i>Pianta del Palazzo dell'Esposizione</i> , Catalogo illustrato, 1897	51
Fig. 31, <i>Statuetta raffigurante la dea Kannon</i> , collezione Seeger, XVI secolo, porcellana smaltata	52
Fig. 32, <i>Sala del Buddhismo</i> , British Museum, Londra, 1923	56
Fig. 33, <i>Ritratto di Laurence Binyon</i> , 1901	57
Fig. 34, <i>Galleria delle porcellane</i> , Victoria and Albert Museum, Londra, XX sec.	57
Fig. 35, <i>Gabinetto delle porcellane</i> , Museo Cernuschi, Parigi, 1897.	59
Fig. 36, <i>Sala del grande Buddha</i> , Museo Cernuschi, Parigi, 1890 ca.	59
Fig. 37, Ferdinand Jean Luigini, <i>Emile Etienne Guimet, creatore e fondatore dei musei Guimet</i> , 1898, Musée des Confluences, olio su tela	60
Fig. 38, <i>Sala del Buddhismo giapponese</i> , Museo Guimet, Parigi, 1903	61
Fig. 39, <i>Madame MacLeod esegue una danza bramantica presso la biblioteca del museo Guimet di Parigi</i> , Museo Guimet, Parigi, 1905	62
Fig. 40, <i>Adolf Fischer nella sala dell'arte buddhista</i> , Museo di Arte Orientale di Colonia, Colonia, 1913	63
Fig. 41, <i>Sala delle lacche cinesi</i> , Museo di Arte Orientale di Colonia, Colonia, 1913	64

Fig. 42, <i>Vista del salone centrale e quinta galleria</i> , Museo d'Arte Orientale E. Chiossone, Genova	65
Fig. 43, <i>Sala della Cina</i> , Museo Nazionale d'Arte Orientale G. Tucci, Roma	69
Fig. 44, <i>Sala 1.1</i> , Civico Museo d'Arte Orientale, Trieste	71
Fig. 45, <i>Sala 1.15</i> , Museo d'Arte Orientale di Torino, Torino	74
Fig. 46, <i>Sala dell'Asia</i> , Museo delle Culture, Milano	76
Fig. 47, <i>Enrico di Borbone conte di Bardi</i> , Museo d'Arte Orientale di Venezia	81
Fig. 48, <i>L'allestimento a Palazzo Vendramin Calergi</i> , Venezia, Museo d'Arte Orientale di Venezia, fine XIX sec.	85
Fig. 49, <i>Pianta iniziale del Museo d'Arte Orientale</i>	87
Fig. 50, <i>Sala IV</i> , Museo d'Arte Orientale di Venezia, 1929	88
Fig. 51, <i>La sala delle religioni</i> , Museo d'Arte Orientale di Venezia, 1929	88
Fig. 52, <i>Pianta attuale del Museo d'Arte Orientale</i>	89
Fig. 53, <i>Sala II, vetrina delle selle</i> , Museo d'Arte Orientale di Venezia, 2020	90
Fig. 54, <i>Sala VIII</i> , Museo d'Arte Orientale di Venezia, 2020	91
Fig. 55, <i>Chiesa di San Gregorio</i> , Venezia, 2013	93