



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

**Scuola Dottorale di Ateneo  
Graduate School**

**Dottorato di ricerca  
in Lingue Culture e Società dell'Asia Orientale**

**Ciclo 25°  
Anno di discussione 2013**

***Arti dell'Asia Orientale tra pubblico e privato:  
due raccolte esemplari***

***Dal 1870, cent'anni di collezionismo d'arte cinese e  
giapponese a Milano***

**SETTORE SCIENTIFICO DI AFFERENZA: Studi sull'Asia Orientale (L-OR/20)  
Tesi di Dottorato di Pietro Amadini, matricola 760592**

**Coordinatore del Dottorato  
Prof. Attilio Andreini**

**Tutore del Dottorando  
Prof. Gian Carlo Calza**



# Sommario

<b>INTRODUZIONE</b> .....	<b>1</b>
<b>CAPITOLO 1: LA RACCOLTA LUCINI PASSALACQUA: RICOSTRUZIONE DI UNA COLLEZIONE ESEMPLARE</b> .....	<b>9</b>
<b>1 STORIA DELLA FAMIGLIA E BIOGRAFIA DEL PERSONAGGIO</b> .....	<b>10</b>
1.1 LA FAMIGLIA E I POSSEDIMENTI DEL PADRE ALESSANDRO .....	11
1.2 LE PARENTELE DI GIOVANNI BATTISTA .....	12
1.3 LA VITA DI GIOVANNI BATTISTA .....	12
<b>2 IL VIAGGIO ATTORNO AL GLOBO</b> .....	<b>17</b>
2.1 IL DIARIO DI VIAGGIO .....	17
2.2 NOTE SULLA TRASCRIZIONE DEL MANOSCRITTO.....	18
2.3 LE TAPPE DEL VIAGGIO ATTRAVERSO IL CONFRONTO FRA LETTERE E DIARIO.....	18
<b>3 LA COLLEZIONE D'ARTE ORIENTALE: FORMAZIONE E DISPERSIONE</b> .....	<b>36</b>
3.1 FORMAZIONE DELLA RACCOLTA .....	37
3.2 L'ESPOSIZIONE STORICA D'ARTE INDUSTRIALE DEL 1874 .....	37
3.3 L'ASTA DEL 1885 .....	39
3.4 I TESSUTI ORIENTALI E L'ESPOSIZIONE DI ROMA DEL 1887 .....	39
3.5 IL LASCITO AL COMUNE DI MILANO E LE ULTIME DONAZIONI.....	40
3.6 LA DISPERSIONE ALL'ASTA DI ALCUNI OGGETTI .....	41
3.7 L'ARRIVO DELLA COLLEZIONE AL CASTELLO SFORZESCO .....	45
<b>4 CONSIDERAZIONI FINALI</b> .....	<b>47</b>
<b>CAPITOLO 2: LA RACCOLTA PASSALACQUA AL CASTELLO SFORZESCO: ANALISI DEGLI OGGETTI</b> .....	<b>49</b>
<b>1 DOCUMENTAZIONE MUSEALE</b> .....	<b>49</b>
1.1 PROBLEMI DI INTERPRETAZIONE DEI DOCUMENTI E LIMITI DELLA RICERCA .....	51
<b>2 GLI OGGETTI</b> .....	<b>52</b>
2.1 DEFINIZIONE DELLE CATEGORIE E PROBLEMI METODOLOGICI .....	52
2.2 LA PRESENZA ALL'ESPOSIZIONE STORICA DEL 1874: TABELLA COMPARATIVA .....	53
<b>3 CARATTERISTICHE FISICHE DEGLI OGGETTI</b> .....	<b>97</b>
3.1 BRONZI .....	97
3.2 CERAMICHE .....	104
3.3 TESSUTI .....	106
3.4 LACCHE.....	108
<b>4 SUDDIVISIONE DELLA RACCOLTA PER TIPOLOGIA D'OGGETTO</b> .....	<b>111</b>
4.1 ARMI E ARMATURE .....	111
4.2 ACCESSORI DEL COSTUME E OGGETTI DEL FOLCLORE .....	112
<b>5 CONSIDERAZIONI SULLE FUNZIONI ORIGINARIE DEGLI OGGETTI E SUL VALORE DELLA RACCOLTA</b> .....	<b>113</b>
<b>6 CONSIDERAZIONI FINALI</b> .....	<b>120</b>
<b>CAPITOLO 3: L'ARTE DELL'ASIA ORIENTALE NELLE ISTITUZIONI MUSEALI MILANESI</b> .....	<b>125</b>
<b>1 L'AMBROSIANA</b> .....	<b>125</b>
1.1 IL MUSEO SETTALA ALL'AMBROSIANA .....	126
1.2 L'AMBROSIANA NELL'OTTOCENTO .....	127

1.3	LE COLLEZIONI ATTUALI .....	130
<b>2</b>	<b>IL MUSEO DEL PONTIFICIO ISTITUTO MISSIONI ESTERE .....</b>	<b>130</b>
<b>3</b>	<b>IL MUSEO DI STORIA NATURALE .....</b>	<b>132</b>
<b>4</b>	<b>IL MUSEO PATRIO DI ARCHEOLOGIA .....</b>	<b>134</b>
<b>5</b>	<b>IL MUSEO D'ARTE INDUSTRIALE .....</b>	<b>135</b>
5.1	IL MUSEO COMMERCIALE .....	137
<b>6</b>	<b>IL MUSEO ARTISTICO MUNICIPALE .....</b>	<b>138</b>
6.1	IL "DISORDINE" DEL 1900 .....	140
6.2	IL RIORDINO DELLE COLLEZIONI ORIENTALI AL CASTELLO SFORZESCO .....	141
6.3	LA SCUOLA SUPERIORE D'ARTE APPLICATA ALL'INDUSTRIA .....	143
6.4	IL "FONDO MUSEALE" .....	144
<b>7</b>	<b>ALTRE COLLEZIONI DI PROPRIETÀ COMUNALE: LE CASE MUSEO.....</b>	<b>145</b>
7.1	LA GALLERIA DURINI DEL 1919 .....	145
7.2	CASA MORANDO .....	147
7.3	CASA BOSCHI DI STEFANO .....	150
<b>8</b>	<b>COLLEZIONI ORIENTALI IN ALTRI MUSEI CITTADINI.....</b>	<b>151</b>
8.1	LA COLLEZIONE GRASSI A VILLA REALE.....	152
8.2	IL MUSEO POLDI PEZZOLI.....	153
8.3	LA DONAZIONE MAURO AL MUSEO DELLA SCIENZA E DELLA TECNOLOGIA LEONARDO DA VINCI.....	154
<b>9</b>	<b>CONSIDERAZIONI FINALI .....</b>	<b>156</b>
 <b>CAPITOLO 4: LE COLLEZIONI DELL'ASIA ORIENTALE AL CASTELLO SFORZESCO .....</b>		<b>159</b>
<b>1</b>	<b>I PRIMI OGGETTI ORIENTALI ESPOSTI AL CASTELLO SFORZESCO.....</b>	<b>159</b>
<b>2</b>	<b>LA COLLEZIONE DI CARLO GIUSSANI, RESIDENTE A YOKOHAMA DAL 1870 AL 1902 .....</b>	<b>161</b>
2.1	LA VITA DI CARLO GIUSSANI.....	162
2.2	LA COLLEZIONE.....	164
2.3	I DONI VILLA DEL 1934 E I LEGATI VILLA DEL 1937.....	166
<b>3</b>	<b>L'ARTE COME INVESTIMENTO: LA COLLEZIONE DI FERDINANDO MEAZZA .....</b>	<b>169</b>
3.1	LA COLLEZIONE ORIENTALE DI FERDINANDO MEAZZA: LE VENDITE ALL'ASTA E L'ACQUISTO MEAZZA 1910 .....	172
<b>4</b>	<b>LA COLLEZIONE "ETNOGRAFICA" DI ACHILLE TURATI .....</b>	<b>175</b>
4.1	GLI OGGETTI .....	176
<b>5</b>	<b>GLI ACQUISTI DEGLI ANNI VENTI E TRENTA: LA FORMAZIONE DELLA RACCOLTA CINESE .....</b>	<b>178</b>
5.1	GLI ACQUISTI ENRICO BONOMI 1904 E PIETRO BONOMI 1917.....	179
5.2	LA COLLEZIONE DI CARLO PUINI, SINOLOGO E NIPPONISTA FIORENTINO: L'ACQUISTO PUINI 1926.....	180
5.3	I GRANDI ACQUISTI DEL 1928 "IN PROPOSTA DELLA DIREZIONE V" .....	190
5.4	GLI ACQUISTI ANTIQUARI DEGLI ANNI TRENTA: LA DITTA LINO FRASSOLDATI, LA GALLERIA LURATI E PIETRO BONOMI .....	191
5.5	GLI ACQUISTI PRESSO COLLEZIONISTI PRIVATI: ACQUISTO EISNER 1932, BENCIVENGA 1933 E BESANA 1935 .....	192
<b>6</b>	<b>DAL DOPOGUERRA ALLA FINE DEL SECOLO .....</b>	<b>194</b>
6.1	IL LEGATO ROSA DE MARCHI CURIONI 1981 .....	195
<b>7</b>	<b>CONSIDERAZIONI FINALI .....</b>	<b>196</b>
 <b>CAPITOLO 5: UNA MODERNA COLLEZIONE DI CERAMICHE DI LONGQUAN A MILANO .....</b>		<b>199</b>
<b>1</b>	<b>I CELADON.....</b>	<b>200</b>
1.1	IMPORTANZA DEI CELADON DI LONGQUAN .....	201
<b>2</b>	<b>FORMAZIONE DELLA RACCOLTA .....</b>	<b>203</b>

2.1	ACQUISTI IN BLOCCO E RELAZIONI CON ALTRI COLLEZIONISTI.....	204
2.2	IL COMMERCIO DI CELADON E LE PRIME COLLEZIONI GIUNTE IN EUROPA .....	205
2.3	LA CERAMICA NEL MERCATO INGLESE D'ARTE ORIENTALE FRA LA FINE DEL XIX E LA METÀ DEL XX SECOLO .....	208
2.4	ETICHETTE E PROVENIENZA DI ALCUNE OPERE DELLA COLLEZIONE MILANESE .....	212
<b>3</b>	<b>ANALISI DELLA COLLEZIONE.....</b>	<b>215</b>
3.1	L'APPREZZAMENTO DEL CELADON: CARATTERISTICHE TECNICHE .....	215
3.2	LE SCHEDE .....	219
3.3	LE OPERE: CONSIDERAZIONI SULLA COLLEZIONE MILANESE .....	219
<b>4</b>	<b>CONSIDERAZIONI FINALI .....</b>	<b>228</b>
	<b>CONCLUSIONI .....</b>	<b>231</b>
	<b>GLOSSARIO .....</b>	<b>237</b>
	<b>INDICE DELLE IMMAGINI .....</b>	<b>239</b>
	<b>APPENDICI .....</b>	<b>243</b>
	<b>SCHEDE LUCINI PASSALACQUA.....</b>	<b>243</b>
	<b>SCHEDE CELADON.....</b>	<b>325</b>
	<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>425</b>



## Ringraziamenti

Ringrazio mia madre per il fattivo aiuto e l'appoggio che mi ha dato in tutti gli anni spesi per questa ricerca. Mio padre per avermi sostenuto, non solo moralmente. Alessandra, per la pazienza avuta nell'aspettarmi. Desidero inoltre ringraziare il mio tutor, prof. Gian Carlo Calza, e le conservatrici delle Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco di Milano Laura Basso, Carolina Orsini e Francesca Tasso per i preziosi pareri e i consigli, e per avermi suggerito alcune importanti letture. Ringrazio altresì le colleghe Anna Antonini, Sara Casta e Sara Franco per avermi segnalato articoli e documenti dagli archivi delle Raccolte Civiche. La mia gratitudine va inoltre al proprietario dei celadon per avermi permesso di studiare la sua collezione.





# Introduzione

Lo studio del patrimonio italiano d'arte asiatica è stato a lungo confinato all'analisi delle collezioni storiche più ampie e rinomate, prima fra tutte quella di Edoardo Chiossone.<sup>1</sup> Negli ultimi vent'anni, grazie a mostre e cataloghi aggiornati, il pubblico e gli studiosi hanno potuto conoscere raccolte meno numerose, ma niente affatto minori, come quelle di Ivrea, di Trieste, del Museo Nazionale d'Arte Orientale a Roma, quelle Medicee a Firenze, e molte altre ancora.<sup>2</sup> Di anno in anno stanno tornando alla luce collezioni sconosciute ai più, provenienti da piccoli musei di provincia, case museo, depositi di istituzioni museali, e da collezioni storiche appartenenti a enti privati<sup>3</sup> o di privati cittadini. Con l'ampliarsi delle ricerche su questo importante patrimonio culturale, negli ultimi anni sono state organizzate alcune conferenze di grande interesse sui collezionisti d'arte giapponese. In particolare nel 2000 si è tenuto a Roma il Convegno Internazionale Italiani nel Giappone Meiji (1868-1912)<sup>4</sup> e nel 2003 all'università l'Orientale di Napoli si è tenuta la conferenza "Italia – Giappone, 450 anni"<sup>5</sup>. Le pubblicazioni che ne sono scaturite hanno apportato un grande contributo di informazioni, spesso inedite, sulla consistenza delle collezioni orientali<sup>6</sup> italiane e sulla letteratura a esse riferita.

La presente ricerca si inserisce nel dibattito sul collezionismo di opere dell'Asia Orientale in Italia e, in prospettiva, in Europa, e vuole contribuire alla discussione introducendo quelle milanesi, che, in mancanza di studi sistematici sugli oggetti e sugli archivi, sono state fino ad ora solo accennate in poche righe nelle pubblicazioni sul collezionismo orientale<sup>7</sup>. I pochi dati reperibili per lo più nel catalogo della mostra Kinkô del 1995,<sup>8</sup> oggi devono essere in gran parte aggiornati.

La ricerca si rivolge sia a nipponisti e sinologi, che non sempre hanno facile accesso alle istituzioni museali italiane, sia agli operatori museali che non conoscono ancora pienamente la

---

<sup>1</sup> Questa è stata certamente la collezione studiata più nel dettaglio. Altre collezioni ben conosciute da nipponisti e sinologi sono quelle storiche di Placido de Sangro duca di Martina a Napoli, di Enrico di Borbone conte di Bardi a Venezia e di Fredrick Stibbert a Firenze. Non sono mancate naturalmente pubblicazioni sporadiche su altre collezioni più piccole, ma raramente si è trattato di cataloghi di collezioni complete o di studi che presentassero nel dettaglio un aspetto delle collezioni. Cfr. CATERINA, Lucia, "La formazione del patrimonio artistico giapponese nella penisola. Le principali collezioni", in Adolfo TAMBURELLO (a cura di), *Italia – Giappone, 450 anni*, Roma, Napoli, Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente – Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 2 voll., [2003], 2004.

<sup>2</sup> Gli studi hanno riguardato sempre più anche tesi universitarie. Una tesi di laurea magistrale discussa recentemente a Ca' Foscari ha ricostruito, ad esempio, la storia delle opere del conte Bardi estrapolate dalla collezione originale, trasferite in gran parte al museo etnografico di Padova, oggi non esposte e per questo poco conosciute. Cfr. Cecilia VASCOTTO, *Enrico di Borbone: viaggiatore, cartografo e collezionista ottocentesco*, (tesi di laurea), relatore prof. Giovanni DORE, correlatore prof. Rossella MENEGAZZO, Venezia, Università Ca' Foscari, anno accademico 2010/2011.

<sup>3</sup> Una delle pubblicazioni più recenti ha interessato il catalogo delle porcellane cinesi raccolte da Luigi Laura nella sua casa di Ospedaletti, vicino a San Remo, oggi di proprietà del FAI. Cfr. Nera LAURA e Manuele SCAGLIOLA, *Le ceramiche dell'Asia Orientale della Collezione Laura*, Torino, Allemandi, 2012.

<sup>4</sup> Cfr. CIAPPARONI LA ROCCA, Teresa, FEDI, Pierfrancesco, LUCIDI, Maria Teresa (a cura di), *Atti Convegno Internazionale Italiani nel Giappone Meiji (1868-1912)*, Roma, Università degli Studi di Roma La Sapienza, 2007.

<sup>5</sup> Cfr. Adolfo TAMBURELLO (a cura di), *Italia – Giappone, 450 anni*, 2 voll., Roma, Napoli, Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente, Roma – Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 2 voll., [2003], 2004.

<sup>6</sup> Non sempre costituite soltanto da oggetti giapponesi, ma spesso anche cinesi e del Sud est asiatico.

<sup>7</sup> Per facilitare lo scorrimento del testo, in questo elaborato il termine "orientale" è utilizzato come espressione di comodo in sostituzione del più corretto "Asia Orientale", per indicare congiuntamente la Cina e il Giappone in relazione all'arte e al collezionismo.

<sup>8</sup> Cfr. Kinkô. *I bronzi estremo orientali della Raccolta Etnografica del Castello Sforzesco*, Milano, Mazzotta, 1995.

realità collezionistica milanese e lombarda. Non ultimo, crediamo che questa ricerca sia d'interesse per gli studiosi del collezionismo lombardo in generale e, ci si auspica, anche per gli stessi amministratori dei beni conservati nella città di Milano.

Lo scopo di questo elaborato però non si esaurisce nell'esigenza di portare a conoscenza del pubblico le opere asiatiche di una città importante come Milano, in gran parte mai esposte e troppo a lungo sottovalutate. Approfondendo lo studio della prima collezione orientale giunta al Comune di Milano, quella del conte Lucini Passalacqua, formata negli anni settanta dell'Ottocento, abbiamo voluto mettere in risalto alcune analogie che esistono fra le collezioni formatesi negli stessi anni nell'area lombarda e nelle zone limitrofe. Inoltre, attraverso un excursus sulle raccolte orientali municipali pervenute successivamente, abbiamo indagato le tendenze peculiari del collezionismo nello scorrere degli anni, fino a giungere ai tempi moderni dove, grazie all'analisi di una collezione esemplare, abbiamo discusso le proprietà del collezionismo moderno.

Il nostro interesse per i collezionisti milanesi è nato in corrispondenza di una mostra del 2005 dedicata a Enrico Cernuschi nella quale, assieme a una selezione<sup>9</sup> degli oggetti del famoso collezionista, furono esposte alcune opere delle raccolte civiche milanesi.<sup>10</sup> In quell'occasione era stata messa in primo piano la 'milanesità' di Cernuschi, mai tralasciata negli studi di Michel Maucuer, curatore della sezione giapponese del museo, che per primo si era domandato quanta influenza avessero avuto nelle scelte collezionistiche del ricco banchiere le amicizie milanesi, anche in relazione all'acquisto di una collezione di ceramiche giapponesi dal signor Meazza di Milano.<sup>11</sup> L'impressione da noi avuta all'epoca della mostra fu quella che vi fosse, pur nella notevole differenza numerica, una certa somiglianza fra le opere conservate al Castello Sforzesco e quelle del Museo Cernuschi. Anche nelle collezioni milanesi prevalevano i bronzi di periodo Edo e Meiji e alcuni pezzi erano identici. Negli anni seguenti, grazie al lavoro di riordino delle collezioni asiatiche del Comune di Milano al Castello Sforzesco, abbiamo potuto verificare che la gran parte dei bronzi e delle opere che più assomigliavano al 'gusto' di Cernuschi provenivano dalla collezione del conte Giovanni Lucini Passalacqua, ma prima di questo studio non si sapeva esattamente quando e dove Passalacqua avesse raccolto le sue opere. Grazie poi alla pubblicazione sul web dell'archivio della famiglia Passalacqua, recentemente salvato dalla dispersione sul mercato antiquario, siamo venuti a conoscenza dell'esistenza di alcune lettere e di un diario di viaggio che il Conte aveva effettuato in Giappone proprio nello stesso anno di Enrico Cernuschi. La lettura di questi documenti ha fornito alcune risposte alle tante domande che ci eravamo posti, tra cui la stessa, espressa da Maucuer, sull'influenza delle amicizie milanesi sulle scelte collezionistiche del famoso finanziere. La reiterata collaborazione con il museo del Castello Sforzesco ci ha dato la possibilità di studiare le raccolte civiche nel loro complesso, e attraverso la lettura cronologica dei doni, dei legati e degli acquisti sui registri di raccolta, abbiamo appreso in quali momenti a Milano la passione per l'arte giapponese ha prevalso su quella cinese e viceversa, e riscontrato che a fasi di donazioni si sono alternati lunghi periodi di acquisti. Ci siamo dunque chiesti se vi fossero delle ragioni evidenti che giustificassero questi cambiamenti di tendenza. Infine, avendo avuto l'opportunità di visionare presso privati

---

<sup>9</sup> Si trattava di una scelta di opere provenienti dai depositi del museo, dove si ritrova il 90% della collezione Cernuschi. Nei suoi scritti Maucuer ha sempre lamentato la scarsa attenzione riservata alla collezione originaria, presa in considerazione soltanto come testimonianza dello sguardo occidentale sull'Asia o come fonte di influenza per l'arte europea. Cfr. *Henry Cernuschi (1821-1898), voyageur et collectionneur*, Paris, Paris musées, 1998.

<sup>10</sup> La mostra si tenne presso il Serrone di Villa Reale a Monza. Cfr. Rosanna PAVONI (a cura di), *Viaggio in Oriente, L'avventura di Enrico Cernuschi (1821-1896) patriota, finanziere, collezionista*, Milano, Motta editore, 2005.

<sup>11</sup> Cfr. Michel, MOCUER, "L'Asia a portata dell'Europa" in Rosanna, PAVONI (a cura di), *op. cit.*, p. 34.

diverse collezioni di arte dell'Asia Orientale o di altri paesi non europei<sup>12</sup> offerte alle Raccolte civiche in questi ultimi anni, ci siamo accorti di un cambiamento avvenuto attorno agli anni Cinquanta e Sessanta, nel tipo di collezionismo. Oggi, a differenza di quello generalista che caratterizzava le raccolte milanesi prima della Seconda guerra mondiale, il collezionismo di arte cinese o giapponese tende a convergere attorno a uno specifico tema o materiale, caratterizzandosi per una scelta che può essere definita "tipologica". Abbiamo dunque deciso di mostrare le potenzialità di questo tipo di collezionismo quando viene offerto alla fruizione pubblica.

In questo studio presentiamo nel dettaglio due collezioni "esemplari". La prima, quella del conte Passalacqua, è proposta come modello del primo sistematico collezionismo d'arte orientale realizzatosi a Milano, e come archetipo di raccolta di materiali tipica del contesto lombardo negli anni settanta dell'Ottocento. La collezione Passalacqua, interpretata attraverso il raffronto con le altre collezioni italiane dell'epoca, può divenire essa stessa occasione di una rilettura delle collezioni prese a paragone. La seconda collezione interessa invece una raccolta odierna privata. La nostra scelta è ricaduta su una varietà artistica che si trova solo in pochi esemplari all'interno delle collezioni italiane, il celadon di Longquan, che però, nonostante la sua specificità, ha offerto numerosi spunti di riflessione. In questo caso ci siamo potuti rivolgere direttamente al collezionista, cercando di capire se, anche a fronte di una scelta meditata, l'opportunità offerta dal mercato in un determinato momento storico abbia potuto influire sulla formazione della collezione. Infine, a fianco dello studio delle due collezioni esemplari, abbiamo ritenuto di presentare tutte le collezioni milanesi nell'ordine con cui sono pervenute alla città di Milano, per verificare se anche fra queste vi fosse un collegamento dovuto alla congiuntura storica. Questo sguardo sulle più antiche e sulle più recenti collezioni d'arte dell'Asia Orientale a Milano è utile a nostro avviso per rileggere in modo propositivo le raccolte d'arte orientale, anche più piccole, rivalutandole.

Gli studi di Josef Kreiner sono stati un importante punto di confronto per questa ricerca. Lo studioso tedesco ha svolto una lunga e difficile indagine sulle collezioni giapponesi nei musei europei, riassumendo le informazioni raccolte al Toyota-Foundation-Symposium di Königswinter del 2003.<sup>13</sup> Nel tentativo di tracciare una storia europea del collezionismo d'arte giapponese, Kreiner ha scelto di analizzare le collezioni distinguendole fra raccolte di viaggio, raccolte effettuate in Europa, raccolte 'etnologiche' degli *opperhoofd*, raccolte dei musei etnografici, raccolte dei musei missionari, raccolte dei mercanti e raccolte dei professionisti inviati in Giappone nell'ultimo quarto del secolo XIX. Il nostro studio si pone come contributo all'opera iniziata da Kreiner, il quale, nella vastità dei dati presi in considerazione, non aveva considerato il fortunato periodo di circa un decennio nel quale Milano ebbe un contatto privilegiato con il Giappone, e in particolare con il mercato di Yokohama, dove approdavano i commercianti di seme-bachi, chiamati "semai", e il ruolo importante che questi ebbero nell'importazione di arte orientale a Milano e nel Nord Italia. In mancanza di questo dato anche la divisione tra collezioni di viaggio e collezioni

---

<sup>12</sup> Ad esempio, mentre al Castello Sforzesco era proposta una grande collezione d'arte indiana raccolta da un professionista cittadino, al Museo Nazionale d'Arte Orientale di Roma perveniva la collezione dell'architetto Giacomo Mutti, che presentava oggetti che per qualità, provenienza, genere e dimensioni generali corrispondevano alla tipologia della collezione milanese. Allo stesso modo, mentre il medico itinerante Aldo Lo Curto donava la sua collezione di arte plumaria amazzonica al Castello, una collezione in tutto simile giungeva da un padre saveriano al Museo Cinese di Parma.

<sup>13</sup> Cfr. Josef KREINER (a cura di), *Japanese Collections in European Museums, reports from the Toyota-Foundation-Symposium Königswinter 2003*, Bonn, Bier'sche Verlagsanstalt, 2005.

createsi in Europa tramite il mercato antiquario<sup>14</sup> o a seguito delle Esposizioni Universali, appare poco consistente. Su questa base infatti Kreiner fondava l'idea che vi fosse una distinzione sostanziale fra le "programme' collections" degli anni settanta dell'Ottocento, nelle quali includeva anche quella di Cernuschi, e le "random collecting" o "collecting by chance" nelle quali veniva inclusa ad esempio la collezione del conte di Bardi.

Le principali notizie sul mondo dei semai milanesi ci arrivano dall'opera di Claudio Zanier. Il professore ha reperito una grande mole di informazioni, spesso fonti di prima mano, sulle vite e sulle biografie di molti di essi. Ma soprattutto si deve a Zanier l'intuizione dell'esistenza di un commercio di oggetti d'arte orientale parallelo a quello dei cartoni di seme bachi.<sup>15</sup> Altre informazioni preziose si devono alle ricerche di Lia Beretta, che in Giappone ha trovato documenti sui collezionisti milanesi che ha condiviso col Castello Sforzesco. Fra tutte, le notizie più rilevanti sono state quelle sulla vita in Giappone di Carlo Giussani, ispettore delle sete a Yokohama, e sul semai Ferdinando Meazza. Grazie all'incrocio dei dati di Zanier e Beretta con quelli di prima mano forniti dal diario di Passalacqua e dai registri d'ingresso delle Raccolte Artistiche del Comune di Milano, ci è stato possibile, non solo confermare le intuizioni di Zanier, ma anche rispondere ai quesiti che lo stesso professore si era posto sul gusto collezionistico di alcuni semai, come Pompeo Mazzocchi, del quale egli aveva pubblicato il diario.<sup>16</sup>

In questo tipo di ricerca, l'ostacolo primario risiede nell'analizzare collezioni costituite da poche centinaia di oggetti. Per portare esempi a livello europeo, Kreiner ha preso in considerazione le maggiori collezioni storiche d'arte giapponese. Si deve pensare però che, soprattutto in ambito italiano, le collezioni di arte dell'Asia Orientale che superano il migliaio di oggetti sono molto rare. Sotto questo punto di vista dunque non intendiamo paragonare una collezione come quella del conte Passalacqua, costituita da poco più di trecento oggetti, con altre che ne contano qualche migliaio, come quella di Edoardo Chiossone. La raccolta di Passalacqua potrebbe essere più simile a quelle, della stessa epoca, del semai Pompeo Mazzocchi o di Pier Alessandro Garda. Ciononostante alcune affinità possono trovarsi anche con le collezioni maggiori di fine Ottocento e, pur essendo l'ambito di ricerca ristretto al contesto milanese, si possono intravedere negli esempi proposti alcuni spunti utili alla lettura di altre collezioni italiane e estere.

Un ulteriore vincolo, che non può essere sottaciuto in questo elaborato, è consistito nell'impossibilità di portare a confronto un numero maggiore di collezioni lombarde di questo genere per la difficoltà di accedere in tempi brevi ai luoghi dove esse sono conservate. Per questo abbiamo ritenuto di portare a paragone tutte le collezioni pervenute al Castello Sforzesco, alle quali abbiamo avuto modo di accedere, mentre per le altre, quando non è stato possibile visitarle, ci siamo affidati alle pubblicazioni di cataloghi o a fonti secondarie.

È necessario inoltre specificare che nello studio qui intrapreso ci si rivolge all'arte dell'Asia Orientale esclusivamente con riferimento a quelle di Cina e Giappone, in quanto non sono pervenute raccolte che riguardassero altre culture come quella coreana o quelle dei paesi del Sud est asiatico. La maggiore attenzione all'arte giapponese che si può registrare, anche nella bibliografia, in riferimento al collezionismo di fine Ottocento, è dovuta alla natura stessa delle collezioni e alle ragioni storiche che caratterizzarono il periodo collezionistico. Una maggiore attenzione alle

---

<sup>14</sup> Una teoria smentita dallo stesso Maucuer.

<sup>15</sup> Cfr. Claudio ZANIER, *Semai setaioli italiani in Giappone (1861-1880)*, Padova, Cleup, 2006, p. 254.

<sup>16</sup> Pompeo Mazzocchi fu un esperto semai la cui collezione si trova oggi a Coccaglio (BS).

formazioni delle collezioni d'arte cinese si trova invece nell'analisi delle raccolte del secolo successivo, che sono trattate all'interno dell'exkursus sulla formazione dei musei.

Le fonti principali di questa ricerca provengono innanzitutto dagli archivi storici e dagli archivi museali, come quelli del Castello Sforzesco, del Museo di Storia Naturale, dell'Ambrosiana, e da altri afferenti alle Raccolte Civiche. Altrettanto importanti sono stati l'archivio della famiglia Lucini Passalacqua conservato presso l'ISEC di Sesto San Giovanni, e quello della Fondazione Visconti di San Vito a Somma Lombardo, dove si trova un documento cruciale che ha rivelato la storia dell'arrivo della collezione Passalacqua al Castello Sforzesco e che è stato molto utile per la comprensione della formazione delle Raccolte Artistiche.

I carteggi epistolari sono serviti a indagare la vita dei collezionisti per comprendere quali fossero i loro legami e ricostruire l'ambiente nel quale essi avevano vissuto, mettendolo in relazione con quello più vasto del milieu culturale del loro tempo. Lo scambio d'idee con colleghi e curatori è stato essenziale. In particolare la lettura dei loro saggi sulle riviste dei musei e delle fondazioni lombarde specializzate nella formazione delle collezioni artistiche ed etnografiche europee, è stata spesso chiarificatrice e vitale per trovare un punto di partenza per questo studio.

Notizie importanti sono emerse dalla lettura e dalla decifrazione delle etichette di collezione e dalle iscrizioni lasciate sugli oggetti dagli stessi collezionisti o dai funzionari dei musei. I bolli di collezione sulla raccolta privata di celadon in alcuni casi hanno permesso di rintracciare il passaggio di proprietà di molti oggetti fin dal loro primo arrivo in Europa alla fine del Novecento. Per operare questa ricostruzione ci sono stati di soccorso i cataloghi d'asta di Chrystie's e Sotheby's conservati all'università SOAS di Londra e le informazioni, reperite nelle biblioteche nazionali londinesi, sul mercato britannico ed europeo d'arte orientale.

I risultati più originali della ricerca sono derivati però dalla lettura diretta degli oggetti. Il nostro approccio alla materia è stato estremamente pratico. Il metodo ha seguito per alcuni aspetti quello scelto da Kreiner per elencare le quantità di oggetti entrati a far parte dei musei europei, sebbene nel nostro caso, i numeri siano molto inferiori.<sup>17</sup> A differenza però della relazione di Kreiner, che era incentrata sullo studio del materiale giapponese, una lettura delle collezioni fatta affiancando agli oggetti giapponesi quelli cinesi è a nostro avviso più precisa e coerente con la natura stessa delle collezioni, che a fine Ottocento arrivavano spesso in Italia sotto forma di una mescolanza di oggetti dei due paesi. Nel caso dei celadon, trattandosi di una collezione tipologica per materiale, i criteri di suddivisione sono stati invece individuati in altre categorie attinenti fattura, funzione, e tema.

Fra le fonti secondarie, oltre al confronto con i cataloghi museali, si è rivelato ancora utile per riflettere sulle collezioni italiane d'arte cinese, il breve saggio di Sandra Pinto, *Arte cinese in collezioni d'arte di fine secolo*<sup>18</sup>, sebbene sia piuttosto datato. Per quanto riguarda invece il collezionismo europeo e in particolare quello inglese, fondamentale è stato lo studio di Dominic Jellinek sull'antiquario londinese Bluetts<sup>19</sup> e gli appunti di Jessica Harrison Hall sui donatori di arte cinese del British Museum,<sup>20</sup> oltre allo spoglio della rivista inglese *The Collectors*.

---

<sup>17</sup> A questo proposito si deve rilevare che un notevole limite nello studio di Kreiner consisteva nell'affidarsi a statistiche offerte da cataloghi e da numeri forniti dai curatori stessi delle collezioni, che spesso hanno sistemi di quantificazione degli oggetti estremamente diversi (per esempio un spada giapponese può ricevere un numero di inventario univoco per l'insieme dei fornimenti o un numero per ogni componente. In tal caso se si contano soltanto lama, guardia, fodero e impugnatura e i due accessori del fodero si possono raggiungere anche sei numeri d'inventario).

<sup>18</sup> Cfr. Sandra PINTO, *Arte cinese in collezioni d'arte di fine secolo*, Roma, Museo Nazionale d'Arte Orientale, 1985.

<sup>19</sup> Cfr. Dominic JELLINEK, *Bluetts Essay* (Chinese Art – Research into Provenance) contributo web in

Vertendo sul collezionismo milanese ed europeo, le fonti in lingua cinese e giapponese sono rimaste confinate allo studio degli oggetti. Fondamentali per le ricerche sui celadon sono stati i libri dell'archeologo ZHU Baoqian, risalenti al 1998,<sup>21</sup> e quelli di archeologia più recente,<sup>22</sup> grazie ai quali è stato possibile ricondurre alcuni oggetti alla specifica fornace identificata nella mappatura dei siti di Longquan. Per gli studi sulla collezione Passalacqua sono stati decisivi invece i libri sullo studio dei bronzi tardi giapponesi e cinesi. Fra questi la pubblicazione di Ma Jinhong<sup>23</sup> e quella di Cai Zhizhong sui bronzi di periodo Ming e Qing, solo per citarne alcuni.

Quanto alla terminologia utilizzata, abbiamo cercato di mantenere un linguaggio il più semplice possibile, evitando, se non indispensabile, l'uso di espressioni tecniche, ad esempio, per i termini specifici di alcuni campi dell'artigianato ceramico o fabril. Generalmente abbiamo preferito ai termini cinesi e giapponesi quelli italiani e solo in mancanza di traduzioni efficaci abbiamo optato per termini in lingua, con letture in Hepburn e Pin'in accompagnati dai caratteri propri della lingua d'appartenenza. Al contempo, vista la sede nella quale è discussa questa tesi, abbiamo utilizzato molti termini ampiamente compresi dal mondo degli studi sull'Asia Orientale senza ribadire il significato.<sup>24</sup>

Il presente testo si struttura in cinque capitoli, suddivisibili idealmente nelle tre parti fondamentali che hanno caratterizzato lo studio.

La prima parte interessa la raccolta del conte Passalacqua. Come accennato si tratta della prima vera raccolta orientale milanese, e per questo è stata presentata all'inizio. Qui sono descritte la vita, la discendenza, le parentele e le relazioni del Conte, e sono riportati alcuni brani del suo diario, nel tentativo di inquadrare il pensiero e l'attività del collezionista. Il ritrovamento del diario e delle lettere è stato fondamentale. Prima d'ora non si era capito perché mai il Conte comparisse fra i residenti di Yokohama nel 1872, mentre ora sappiamo che il dato si riferiva a un viaggio di piacere effettuato da Passalacqua al seguito dei semai che si recavano in Giappone. Solo recentemente abbiamo trovato che quello che si pensava essere un legato<sup>25</sup> era invece una vendita fatta dalla nipote a distanza di 18 anni dalla morte del Conte. Grande spazio è stato dato dunque alla ricerca sulla formazione della collezione, della quale prima d'ora si conosceva ben poco. Per fare questo abbiamo esaminato la partecipazione di Passalacqua all'Esposizione Storica d'Arte Industriale del 1874 e abbiamo analizzato i cataloghi delle aste riguardanti le vendite del suo patrimonio. Le

---

<http://carp.arts.gla.ac.uk/essay1.php?enum=1120119551#top>

<sup>20</sup> Cfr. Jessica HARRISON HALL, *Catalogue of late Yuan and Ming Ceramics in the British Museum*, London, The British museum Press, 2001.

<sup>21</sup> Si veda ad esempio ZHU Baoqian, *Longquayao qingci* (I celadon dei forni di Longquan), Taipei, Yishujia chubanshe, 1998.

<sup>22</sup> Si vedano ad esempio Zhejiangwen wenwu kaogu yanjiusuo, *Longquan dongqu yaozhi fajue baogao* (Relazione sui siti dei forni scavati nella zona orientale di Longquan), Beijing, Wenwu, 2005; Zhejiangsheng Wenwu Kaogu Yanjiusuo bian, *Longquan Dayao Fengdongyan yao zhi chutu ciqu* (Ceramiche di Longquan rinvenute a Dayao e alla base della fornace Fengdongyan), Beijing, Wenwu chubanshe, 2009. Questi testi, come molti altri ci sono stati gentilmente prestati dalla professoressa Rastelli, titolare della cattedra in Arte e Archeologia della Cina all'Università Ca' Foscari di Venezia e specialista in ceramica cinese.

<sup>23</sup> Cfr. MA Jinhong, *Ming Qing tongqi* (Bronzi dei periodi Ming e Qing), Wenwu jianshang congshu (collana per l'apprezzamento dei reperti artistici e culturali), Shanghai, Shanghai shudian chubanshe, 2004.

<sup>24</sup> Ad esempio, al vocabolo cinese 香炉 *xianglu* si preferisce quello di "incensiere", mentre per il nome *tanuki* 狸 la traduzione di "cane procione" non è sufficiente a indicare con precisione la forma artistica dell'animale. Al contrario, il termine sanscrito *bodhisattva*, che corrisponde a un aspetto del buddismo universalmente conosciuto fra gli orientalisti, non ha ragione di essere ulteriormente spiegato in questa sede.

<sup>25</sup> Si chiama "legato" l'acquisizione gratuita di un oggetto o di una collezione alla morte del proprietario. Il legato può effettuarsi per decisione testamentaria oppure per scelta degli eredi.

notizie così ottenute sono state spesso motivo di sorpresa e ci hanno costretto ad aggiornare più volte il numero complessivo degli oggetti durante il corso dell'opera. I dati sono stati quindi riportati all'interno di una tabella, a partire dalla quale abbiamo infine commentato la collezione suddividendo le opere per materiale e tipologia. Questa è a nostro avviso la parte più originale dello studio.

La seconda parte della ricerca è dedicata alla nascita delle principali collezioni d'arte orientale a Milano. Qui abbiamo presentato la formazione dei musei milanesi e in particolare quella del Museo Artistico, al quale afferiscono le attuali Raccolte Extraeuropee del Castello Sforzesco, dove sono confluite le principali raccolte d'arte orientale della città. In questa seconda sezione non abbiamo accennato solo alle Raccolte Civiche, ma abbiamo presentato brevemente anche le collezioni di musei costituiti da fondazioni statali o da privati. In seguito abbiamo proposto un excursus delle maggiori raccolte del Castello Sforzesco, accompagnate da un breve profilo del collezionista, evitando di riportare i doni, i legati o gli acquisti irrilevanti per quantità. In questo caso abbiamo scelto di non presentare gli oggetti per schede, ma di proporre le caratteristiche più evidenti delle singole raccolte riassumendole. Le opere presentate in fotografia in questa parte della ricerca sono state selezionate per il loro valore documentario o a titolo esemplificativo di alcune categorie di oggetti e non sono perciò il risultato di una scelta qualitativa, che sarebbe stata poco utile alla comprensione dell'importanza delle singole collezioni. Abbiamo infine accennato ad alcune presenze antiquariali cittadine in relazione alle politiche di acquisto del Museo Artistico Municipale dal 1900 alla Seconda guerra mondiale.

La terza parte dell'elaborato è dedicata alla seconda collezione esemplare, quella di celadon. In questa sezione, grazie alle notizie forniteci dal proprietario, abbiamo discusso la formazione della raccolta risalendo agli acquisti, iniziati negli anni Sessanta. Grazie a queste informazioni e alle etichette riscontrate su diverse opere, abbiamo potuto risalire in molti casi ai precedenti proprietari, ricostruendo talvolta la storia dell'oggetto fin dal suo arrivo in Europa. Queste ricerche ci hanno portato a individuare nel mercato inglese il principale commercio di questo tipo di ceramica. In seguito, prima di proporre nel dettaglio la collezione, abbiamo dedicato un paragrafo alle caratteristiche tecniche proprie del celadon, indispensabili per poi affrontare le potenzialità stesse della collezione. Come per la precedente collezione esemplare, i reperti sono trattati singolarmente all'interno di schede, presentate in appendice. Infine, immaginando una fruizione pubblica, abbiamo selezionato le opere più significative suddividendole all'interno di una tabella.

In ultimo, in appendice sono presentate prima le schede della collezione Passalacqua, che per il grande numero sono state condensate in una formattazione su tre colonne come talvolta si ritrova nei cataloghi di mostre, poi le singole schede della collezione ceramica. La scelta di trattare in modo diverso la schedatura delle due collezioni risiede nella natura differente delle stesse. La prima, museale, possiede dei numeri d'inventario e interessa elaborati estremamente eterogenei per materiale, per cui si è ritenuto opportuno attenersi alle voci classiche degli schedari. La seconda, privata, non segue il criterio degli inventari, per cui gli oggetti sono stati innanzitutto presentati a seconda delle forme (statuette, piatti, vasi, ecc.), e al contempo si sono utilizzate voci più specifiche del celadon, quali ad esempio il colore della vetrina, la tipologia decorativa, la fornace di provenienza.

Per facilitare la lettura delle schede e del testo, la bibliografia è divisa in tre parti: la prima riguarda il saggio sulle collezioni, la seconda le schede della collezione Passalacqua e la terza le schede dei Celadon.

Lo schema iniziale dell'opera prevedeva di porre in sequenza i capitoli relativi alle due principali collezioni: quella ottocentesca e quella odierna. Durante la stesura ci si è resi conto invece che in tal modo sarebbero andate perse alcune informazioni sul cambiamento delle caratteristiche delle collezioni realizzate tra il 1870 e il 1890 e quelle seguenti. Un excursus cronologico ci è sembrato in questo caso più efficace. Il motivo di questo ripensamento si deve anche alla caduta di alcuni assunti che ci eravamo posti inizialmente. Il primo di questi interessava le differenze fra le collezioni private e quelle destinate alla fruizione pubblica, donate a fine didattico in relazione all'idea che l'arte e l'artigianato, anche extraeuropeo, potessero essere di stimolo per le nuove arti industriali. Alcune impressioni iniziali ci avevano portato a ipotizzare l'esistenza di peculiarità distintive fra queste due tipologie, anche perché si credeva che la collezione Passalacqua fosse un legato e non un acquisto. Inoltre, pensando ad altri collezionisti noti come Pier Alessandro Garda e Ragusa, che vollero le loro opere destinate al pubblico, eravamo tentati di dimostrare che vi fossero delle eccezioni evidenti al forte ritardo italiano nell'interesse per il mondo estremo orientale proclamato da più parti. Come si vedrà, tutte le collezioni, anche quelle giunte fra gli anni settanta e novanta, sono rimaste inesposte ben oltre gli ultimi anni dell'Ottocento, così da perdere il passo rispetto ai principali paesi europei. Anche a Milano la mostra del 1874 fu presto dimenticata e solo nel 1900 le raccolte furono realmente proposte al pubblico, mescolate fra quelle d'arte applicata.

Crediamo che i risultati di questo lavoro risiedano nell'apporto di nuove informazioni su molte collezioni sconosciute perché nascoste fra i depositi comunali della città di Milano. Nel portare a conoscenza del mondo accademico l'esistenza di un viaggiatore collezionista di cui poco si sapeva, pensiamo anche di aver aggiunto un importante tassello nella ricostruzione dell'arrivo degli oggetti orientali in Italia e, in certa misura, in Europa, legato all'esistenza di relazioni fra semai e collezionisti, che in ultima analisi portò alla formazione di un gusto collezionistico che può ricondursi al circolo italiano di Yokohama. Parimenti, seguendo l'evoluzione degli arrivi delle collezioni al pubblico, abbiamo operato una lettura inedita delle collezioni civiche nel loro complesso, rilevando come nell'arco di cent'anni la congiuntura storica abbia spesso guidato il gusto dei collezionisti e in parallelo quello dei conservatori museali. In molti casi abbiamo notato che, a fronte di un progetto collezionistico diverso, il risultato finiva per convergere. Allo stesso modo si è potuto riscontrare un cambiamento deciso nel modo di collezionare l'arte dell'Asia Orientale che è passato da quello generalista, che si ritrovava maggiormente prima della Seconda guerra mondiale, a quello attuale della scelta tipologica, più condizionata dalla selezione operata attraverso vendite e acquisti successivi.

Il presente lavoro si pone dunque come termine di confronto per gli studi che in futuro saranno svolti sulle collezioni milanesi e lombarde d'arte orientale. Ci auguriamo che questo elaborato possa essere lo spunto per ricerche ulteriori sulle collezioni italiane. L'auspicio infine è che le collezioni oggi nei depositi possano ritrovare una sede adeguata e che l'inserimento di collezioni moderne non sia la causa o il motivo di esclusione di quelle storiche.



# Capitolo 1: La raccolta Lucini Passalacqua: ricostruzione di una collezione esemplare

La raccolta di oggetti orientali del conte Giovanni Battista Lucini Passalacqua si inserisce all'interno del panorama collezionistico milanese di fine Ottocento presentando alcune caratteristiche peculiari del contesto lombardo.

Questa collezione, rimasta a lungo celata nei depositi delle Raccolte Extraeuropee del Castello Sforzesco a Milano, solo recentemente, grazie ad alcune mostre<sup>1</sup> e alle conseguenti pubblicazioni, e più in generale al lavoro di riordino<sup>2</sup> delle collezioni asiatiche, è stata riscoperta e rivalutata per la sua importanza.

La figura di Passalacqua è stata per anni quasi sconosciuta<sup>3</sup> anche ai conservatori delle Raccolte Artistiche. Il nome di Passalacqua è ricordato all'interno dei Musei del Castello per un importante mobile seicentesco<sup>4</sup> pervenuto tramite un "Legato Lucini Passalacqua" del 1890, legato al quale furono poi ricondotti anche i suoi oggetti italiani, europei, cinesi e giapponesi giunti in altri anni. Approfondendo gli studi sugli oggetti asiatici si è potuta scoprire una storia tutta differente sull'acquisizione di questo fondo. Grazie a un controllo degli atti del Municipio di Milano<sup>5</sup> è risultato che il Legato, steso per volere testamentario nel 1885, comprendeva solo pochi oggetti di antiquariato italiano. La numerosa collezione di oggetti dell'Asia Orientale non vi compariva. Si è cercato dunque di risalire alla provenienza della raccolta attraverso una più estesa ricerca d'archivio, e i dati forniti dallo studio della collezione, assieme ai nuovi documenti, hanno portato alla luce l'esistenza di un "Museo giapponese" privato acquisito dal comune di Milano dopo la

---

<sup>1</sup> In particolare, in occasione della mostra "Kinkô" del 1995, la dott.sa Paola Zatti ha intrapreso il primo vero studio sulla formazione delle raccolte milanesi, elencando i nomi dei principali collezionisti e presentando in maniera organica le prime evidenze documentarie sui protagonisti del collezionismo milanese. Cfr. *Kinkô. I bronzi estremo orientali della Raccolta Etnografica del Castello Sforzesco*, cit., pp. 11-20. Alcune delle informazioni riportate si sono rivelate tuttavia imprecise, per cui saranno ridiscusse in questo capitolo.

Si vedano anche gli articoli: Cristiana BERTOLDI, "Il segreto d'Oriente. Porcellane cinesi e giapponesi nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco" in *Rassegna di Studi e Notizie*, Vol. XXI, anno XXIV, Milano, Castello Sforzesco, 1997, Id. "Forme e decori di gusto europeo nelle porcellane cinesi del Castello Sforzesco", in *Rassegna di Studi e Notizie*, Vol. XXII, anno XXV, Milano, Castello Sforzesco, 1998 e Pietro AMADINI, "Il gusto collezionistico rivolto all'Oriente, l'esempio milanese, in Rosanna PAVONI (a cura di), *op. cit.*, pp. 38-41, articolo quest'ultimo che riportava però alcuni dati rivelatisi poi errati.

<sup>2</sup> Le raccolte cinesi e giapponesi sono state oggetto dall'anno 2000 di un sistematico riordino. Nel 2004 le collezioni, che si trovavano fino ad allora nelle soffitte del cortile della Rocchetta, sono state traslocate nei nuovi depositi di via Savona. Grazie alle possibilità offerte dalla nuova sede, si sono potuti studiare gli oggetti più approfonditamente, accorpandoli secondo nuovi criteri e risolvendo le innumerevoli problematiche tipiche di tutte le collezioni storiche.

<sup>3</sup> Solo in questi ultimi anni un profilo della famiglia Passalacqua ha fatto la sua comparsa sul web nella pagina dedicata di Wikipedia ([http://italian.wiki-site.com/l/u/c/Lucini\\_Passalacqua\\_6054.html?](http://italian.wiki-site.com/l/u/c/Lucini_Passalacqua_6054.html?)) soprattutto grazie alla pubblicazione online dell'indice dell'Archivio familiare Lucini Passalacqua presso la fondazione ISEC di Sesto San Giovanni, in provincia di Milano. Dobbiamo comunque rilevare ancora l'inattendibilità di alcune notizie ritrovate nelle pagine di Wikipedia.

<sup>4</sup> Si tratta di uno stipo di famiglia ordinato nel 1613 al "Morazzone" da Quintilio Lucini Passalacqua, dottore in legge e Canonico della Cattedrale di Como. Cfr. *Pubblicazione e deposito di testamento olografo n. 1266 Arch. Gen. N. 277*, Moltrasio, 1890, sesto foglio ("Testamento del Conte G. B. Passalacqua redatto a Moltrasio il 13 maggio 1885", documento manoscritto, pubblicato a Moltrasio il 7 gennaio 1890 e registrato a Como il 9 gennaio con il n. 1042, Vol. 78, oggi depositato all'Archivio di Stato di Como).

<sup>5</sup> Cfr. *Atti del Municipio di Milano* (anche *Atti del Comune di Milano*), annata 1889-90, Milano, Tipografia di Luigi di Giacomo Pirola, 1890, pp. 117-118. V. Capitolo 1:3.5 per il commento al testo completo.

morte del Conte. Infine, il ritrovamento del suo diario di viaggio<sup>6</sup> ha fornito gli elementi per ricostruire un profilo della sua persona.

## 1 Storia della famiglia e biografia del personaggio

Giovanni Battista Lucini Passalacqua nacque a Milano il 24 giugno 1845 dal conte Alessandro, di origini comasche, e da Donna Leopolda D'Adda<sup>7</sup>. Giovanni Battista aveva due sorelle: Maria, nata nel 1834 e Rosa, nata nel 1843.

Giovanni Battista fu l'ultimo dei discendenti maschi della nobile famiglia Passalacqua. Della sua vita non si sa molto, se non ciò che si evince dai pochi documenti rimasti quali un diario e alcune lettere di viaggio, il suo testamento, carte amministrative e i necrologi. Nel 1890, a soli quarantacinque anni, il Conte morì celibe, senza discendenti diretti. *L'Illustrazione italiana* lo celebrava con queste parole<sup>8</sup>:

È morto anche l'ultimo dei Passalacqua. È stato un gran *viveur*, e un gran *collectionneur*; a forza di menar la vita a gran carriera, le sue collezioni d'arte si sparsero ai quattro venti, ed egli si era ritirato da anni in quella villa di Moltrasio che tutti i forestieri ammirano in principio del Lago di Como.

Giovanni Battista era l'ultimo erede di una tra le più antiche famiglie di Como, da sempre intimamente legata alle sfere ecclesiastiche. I Lucini Passalacqua, conti di Rovello Porro dal XVIII secolo, periodo di maggiore splendore per la famiglia, facevano risalire l'unione dei due nomi al XVI secolo. Quando Giovanni Battista ereditò le ingenti proprietà di famiglia alla morte del padre avvenuta nel 1861<sup>9</sup>, le sue fortune iniziavano già a diminuire e verso la fine del secolo, come avvenne per molti altri nobili che vivevano sui proventi delle proprietà terriere, i minori introiti costrinsero il Conte a liberarsi di una parte del suo patrimonio. Giovanni Battista non si curò troppo, in effetti, degli affari di famiglia,<sup>10</sup> ma preferì seguire la passione del padre per l'arte e il collezionismo. Non tutte le sue collezioni furono però 'sparse ai quattro venti'. La sua raccolta d'arte orientale rimase certamente nella villa di Moltrasio fino al 1898, a otto anni dalla sua morte.

---

<sup>6</sup> "Diario di Viaggio Intorno al Mondo" (Diario di viaggio di Giovanni Battista Lucini Passalacqua) in *Archivio familiare Lucini Passalacqua* (presso fondazione ISEC, Sesto San Giovanni), busta 2 fasc. 68.

<sup>7</sup> Figlia di Don Febo D'Adda, marchese di Pandino e della principessa Leopoldina Khewenhuller, esponente della nobiltà milanese. V. cap. 1.2.

<sup>8</sup> Cfr. *L'Illustrazione Italiana*, n. II, Milano, Treves, 12 gennaio 1890, p. 1.

<sup>9</sup> La madre morì pochi anni più tardi, nel 1868.

<sup>10</sup> *L'Archivio familiare Lucini Passalacqua* non riporta una grande documentazione sui suoi affari diretti. Il conte, come molti nobili dell'epoca, lasciava seguire le rendite dei propri terreni ai suoi ragionieri, mentre interveniva solo su questioni di pagamenti. Il 17 aprile ad esempio scriveva da New York: "Quanto ai sig.ri Hajez, Bertoglio, ecc. ecc. la prego di far lei, specialmente col Bertoglio perché con colui non voglio avere nulla a fare. L'affare di Chignolo parmi bello, ed approvo anche ciò che fece per la Passalacqua. [...] Mi piacerebbe veder finito l'affare di St. Agata [...]". L'affare di Chignolo faceva riferimento probabilmente alla creazione di un asilo sulle sue terre, documentato in quei mesi dalle carte comunali, mentre a S. Agata i Passalacqua avevano una cappella che doveva essere affrescata. Il riferimento a Hayez riguarda probabilmente un lavoro commissionato al famoso pittore. Cfr. "Lettere del Signor Conte partito il 5 luglio 1871 pel giro del mondo", documento manoscritto, in *Archivio familiare Lucini Passalacqua*, busta 2, fasc. 69.

## 1.1 La famiglia e i possedimenti del padre Alessandro

Alessandro Lucini Passalacqua nacque a Como nel 1795 e li crebbe assieme al fratello gemello Giovanni Battista e alle sorelle Caterina e Rosa<sup>1</sup>. Alla morte del padre, ancora minorenni, i bambini furono affidati a dei tutori fino alla maggiore età. Il titolo nobiliare di Conte<sup>2</sup> fu ereditato da Giovanni. Diventati maggiorenni, il patrimonio di terre e immobili fu suddiviso fra i gemelli, che insieme continuarono ad amministrarlo e a ingrandirlo. Nel 1818, ancora domiciliati a Como, i due fratelli acquistarono un terreno con casa a Porta Ludovica in Milano<sup>3</sup> e nel 1831, dopo avere venduto parte delle proprietà comasche, fecero costruire un grande palazzo in Via Monti di Pietà al n. 1577<sup>4</sup>, rinomato in città per una sala giardino con vetrata che fungeva da vera e propria serra con piante rare, e per il soffitto a volta affrescato dal bellunese Giovanni Demin (1786-1859). Inoltre, come era costume tra le famiglie più facoltose a Milano, i due fratelli acquistarono tre palchi al



Fig. 1 Villa Passalacqua

Teatro alla Scala.<sup>5</sup> Oltre a quelle di Milano e di Como, una delle altre residenze più conosciute era la villa di Moltrasio affacciata sul Lago di Como<sup>6</sup> (fig. 1).

Moltrasio, Mariano Comense, Olgiate, Gugnano e altri paesi ancora del pavese e del lodigiano erano i comuni dove si trovavano i vasti possedimenti della famiglia.

Nel 1833 Alessandro si sposò con Donna Leopolda D'Adda<sup>7</sup> e si trasferì nella nuova dimora milanese. Dal loro matrimonio nacquero quattro figli: Maria,

Rosa, Giovanni Battista e Anna Rosa<sup>8</sup>.

Nel 1841 Giovanni spostò la sua residenza a Mariano Comense<sup>9</sup> dove morì nel 1842 lasciando l'eredità alla figlia Elisabetta e il titolo nobiliare<sup>10</sup> al fratello Alessandro, che farà da tutore alla nipote fino alle nozze. Alessandro rimase residente a Milano fino alla morte avvenuta nel 1861, mentre la moglie Leopolda morì pochi anni dopo, nel 1868.

<sup>1</sup> Cfr. *Archivio familiare Lucini Passalacqua*, busta 2, fasc. 65, titolo del fascicolo "1689".

<sup>2</sup> Cfr. *Archivio familiare Lucini Passalacqua*, busta 2, fasc. 61 (Corrispondenza Andrea L.P.).

<sup>3</sup> Cfr. *Gazzetta di Milano*, del 22/3/1819, p. 353. Mapp. 866-867-870.

<sup>4</sup> L'attuale Via Monte di Pietà n. 3. Accatastato come "Ditta Lucini P.", l'edificio, che fu commissionato a Gioacchino Crivelli, esponente della seconda stagione neoclassica, era composto di quattro piani e 61 vani. Cfr. *Registro comune censuario Città di Milano*, identificativo 212763, segnatura 4280, n. mappa 1, n. foglio 15, mappale catastale n. 942 (dati Archivio di Stato di Milano). Nel 1939 il palazzo divenne la sede del convento delle Suore del Cenacolo, ceduto a norma del Concordato Vaticano. V. Catasto di Milano, mappale 299 – foglio 349.

<sup>5</sup> Che si aggiungevano al palco al Teatro Sociale di Como. Cfr. *Archivio familiare Lucini Passalacqua*, busta 19, fasc. 579, titolo del fascicolo "Teatro Sociale di Como".

<sup>6</sup> Fatta costruire dal padre Andrea nel 1787 su un già esistente edificio degli Odescalchi, la villa fu realizzata dall'architetto Felice Soave e nel 1790 Andrea Appiani ornò la volta della sala da pranzo dipingendo *La Madonna col Bambino*.

<sup>7</sup> Leopolda è una dei numerosi figli (circa venti) dei Marchesi D'Adda.

<sup>8</sup> Questa bambina nasce nel 1849 durante un soggiorno a Parigi dei coniugi e li muore. La data di morte non è riportata, ma sappiamo che fu seppellita nel cimitero di Montmartre. Cfr. *Archivio familiare Lucini Passalacqua*, busta 1, fasc. 36, titolo "Fede di nascita". Questo avvenimento induce a pensare che Alessandro abbia partecipato ai moti del 1848 a Milano e che in seguito abbia dovuto riparare a Parigi con la moglie per sottrarsi alla repressione austro-ungarica.

<sup>9</sup> Qui aveva fatto sistemare il palazzo di proprietà e possedeva una filanda a vapore per lavorare la seta.

<sup>10</sup> Il titolo fu concesso al padre Andrea nel 1779 dall'Imperatrice Maria Teresa d'Austria, legato al feudo di Rovello Porro.

## 1.2 Le parentele di Giovanni Battista

I legami di parentela che la famiglia Passalacqua aveva contratto col matrimonio di Alessandro aveva fatto partecipe questi nobili comaschi della vita politica e culturale di Milano proprio in quegli anni in cui il sentimento patriottico risorgimentale fomentava gli animi. Leopolda era infatti sorella dei marchesi Carlo e Giovanni D'Adda, che durante le Cinque Giornate di Milano si distinsero per il loro impegno contro gli austriaci e che dedicarono la loro vita alla politica e alle istituzioni milanesi. Il giovane Passalacqua teneva in grande considerazione i rapporti con le migliori famiglie milanesi e agli zii materni sembra particolarmente attaccato. Durante il suo viaggio attorno al mondo il 22 luglio, da Aden, scriveva: “La prego [...] mandare mie buone nuove a Casa D'Adda, Mariquita<sup>11</sup> beninteso, e Casa Pio, nonché alla Marchesa Isimbardi<sup>12</sup> e alla Contessa Morando che sta al ponte delle Pioppette”<sup>13</sup>.

Inoltre, un forte legame affettivo univa Giovanni Battista al cugino coetaneo marchese Emanuele D'Adda<sup>14</sup> e alla cugina Elisabetta Lucini Passalacqua, andata sposa al Marchese Ludovico Trotti Bentivoglio, patriota, che dal 1859 al 1866 ricoprì le cariche di consigliere e assessore nel Comune di Milano e che nel 1891 sarà eletto senatore del Regno.<sup>15</sup>

Delle due sorelle la maggiore, Maria, sposò nel 1852 il marchese Stefano Negrotto Cambiaso<sup>16</sup>, di Genova. Dalla loro unione nacquero tre figli e sarà la primogenita, Alessandra a diventare l'erede universale di Giovanni Battista.<sup>17</sup>

La sorella Rosa, sposò Don Augusto Giorgi Bellingeri, conte di Vistarino, ed ebbe una numerosa prole.

## 1.3 La vita di Giovanni Battista

Alla morte di Alessandro il titolo e molte delle proprietà furono ereditate dall'unico figlio maschio, Giovanni Battista, ancora minorenne, il quale fu affidato alla tutela del signor Imperatori<sup>18</sup>,

---

<sup>11</sup> Moglie di Carlo D'Adda, figlia del principe Pio di Savoia, fervente anti austriaca. A Milano, durante gli anni della dominazione austriaca, il suo salotto fu frequentato dagli aristocratici Litta, Trivulzio e Visconti.

<sup>12</sup> Moglie di Don Pietro Isimbardi. Certamente Giovanni Battista doveva essere in rapporti d'amicizia con gli Isimbardi, che erano i nonni del cugino Emanuele.

<sup>13</sup> Clotilde Morando de Tizzoni Attendolo Sforza Bolognini (1831-1877), figlia di Gian Giacomo Attendolo Bolognini, che possedeva un palazzo al Ponte delle Pioppette, e madre dell'ultimo erede Morando la cui residenza al n. 6 di via S. Andrea ospita oggi il Museo di Milano. Nelle lettere di Passalacqua non mancano mai i saluti alla contessa Morando e sembra che Passalacqua le scrivesse direttamente. Da Yokohama il 28 ottobre 1871 Passalacqua scriveva infatti: “Le lettere della Contessa Morando non mi giunsero a mio grandissimo dispiacere, come scrissi alla Contessa nell'ultima mia”.

<sup>14</sup> Figlio di Giovanni D'Adda (1808-1859), Marchese di Pandino, e di Maria dei marchesi Isimbardi, fu l'ultimo discendente maschio delle due nobili casate e intraprese la carriera politica venendo eletto consigliere comunale di Milano dal 1895 al 1905. Emanuele D'Adda fu inoltre tra i fautori del restauro del Castello Sforzesco. Cfr. Elvira CANTARELLA (a cura di), *Dizionario Biografico degli Italiani*, Novara, Treccani, 1985, pp. 598-607 e 607-610.

<sup>15</sup> Ludovico Trotti Bentivoglio viaggiò in nord Africa e nel Vicino Oriente. Scrisse un diario di viaggio e raccolse un nutrito nucleo di oggetti di natura etnografica che descrisse accuratamente in un inventario manoscritto. Cfr. *Fondo Malvezzi*, presso Biblioteca Trivulziana di Milano, cartella 16, fasc. V. La moglie Elisa morì però molto presto e Trotti sposò in seconde nozze Maria Barbiano di Belgioioso (1838-1913), figlia della famosa patriota principessa Cristina Barbiano di Belgioioso - Trivulzio (1808 - 1871), morta proprio durante il viaggio di Passalacqua. A proposito di questo il 4 luglio il conte scriveva a casa chiedendo della morte della principessa Belgioioso e il 28 ottobre 1871 affermava “Casa Trotti sarà in un bel imbarazzo col secondo testamento della Principessa!” Cfr. “Lettere del Signor Conte partito il 5 luglio 1871 per il giro del mondo”, cit., busta 2, fasc. 69.

<sup>16</sup> Cfr. *Archivio familiare Lucini Passalacqua*, busta 1, fasc. 37.

<sup>17</sup> Cfr. *Pubblicazione e deposito di testamento olografo n. 1266 Arch. Gen. N. 277 Ref. Reg.*, cit.

che con la madre provvedeva all'amministrazione dei suoi beni. Non si sa molto della vita del ragazzo, ma osservando le citazioni fatte nel suo diario si può supporre che, come molti nobili dell'epoca, egli avesse seguito studi classici e parlasse correntemente il francese<sup>19</sup>, la lingua diplomatica dell'epoca, e il tedesco.<sup>20</sup>

Le prime notizie sulla vita di Giovanni Battista si evincono da alcune lettere scritte dall'amministratore di famiglia signor Maurizio Carcano. In una missiva datata 1 agosto 1867 egli riferiva alla contessa Leopolda dell'imminente arrivo da Parigi di alcune "cassette del Contino".<sup>21</sup> Sembra dunque che appena raggiunta la maggiore età il Conte abbia iniziato a viaggiare per l'Europa e abbia cominciato ad acquistare. Nel 1869, la madre era ormai morta e Carcano il 31 ottobre scriveva direttamente al Conte, che si trovava a Vienna da agosto, avvisandolo della difficoltà di reperire cartoni di seme-bachi dal Giappone.<sup>22</sup> Da queste poche note si intuisce che gli affari di famiglia, che una volta erano curati direttamente dal padre e dallo zio, ora erano affidati agli amministratori, mentre i suoi pensieri erano rivolti alle arti, e alla cultura che si respirava nelle capitali europee.

Lo spirito collezionistico di Giovanni Battista continuava la tradizione di famiglia. Il padre Alessandro aveva fama di raffinato collezionista. Nel palazzo milanese si trovava una delle più rinomate raccolte private di ceramiche, oltre a numerose opere d'arte quali dipinti di Luini, Andrea Appiani, sculture di Fraccaroli, Gaetano Monti, ecc.<sup>23</sup> La villa di Moltrasio, dove i conti Passalacqua si intrattenevano con artisti e musicisti<sup>24</sup>, era inoltre nota per una preziosa biblioteca ricca di classici e libri antichi e rari.

Nel 1871 Giovanni Battista intraprese il "giro attorno al mondo" che terminò nel 1872 e descrisse nel suo diario<sup>25</sup>. Si trattava di un viaggio impegnativo e molto costoso, compiuto in occasione della partenza dei semai lombardi, durante il quale egli si fermò in Giappone, da dove spedì alcune casse di oggetti acquistati in loco. Questi oggetti formeranno il nucleo più consistente della sua raccolta d'arte orientale.

Già dalle prime righe del suo diario si possono evincere alcuni aspetti della sua formazione classica, della passione per l'arte, e soprattutto del suo carattere:

[...] due parole sui motivi della mia partenza e sul modo di apprezzare le cose [...] non sono inutili. Curioso del nuovo, stanco del vecchio, ecco il primo motivo della mia partenza; il mondo, l'ostinazione, la voglia sempre di fare la mia volontà. Fra le onde e solo sono libero, fra

---

<sup>18</sup> Cfr. *Archivio familiare Lucini Passalacqua*, busta 1, fasc. 41.

<sup>19</sup> Fra i carteggi rinvenuti nel fondo di famiglia si trova anche una letterina in francese ricevuta da una nipotina. Cfr. *Archivio familiare Lucini Passalacqua*, busta 2.

<sup>20</sup> Come si evince in seconda istanza dai libri presenti nella sua biblioteca. Cfr. *Catalogo della biblioteca del fu conte Gian Lucini-Passalacqua patrizio comasco – Teologia, scienze diverse, belle arti, arti industriali, arti diverse, letteratura, storia*, Roma, Dario G. Rossi, Libraio, 1896. Si noti che il catalogo è del 1896 ma la vendita ebbe luogo nel corso di un mese, dal 11 gennaio al 15 febbraio 1897.

<sup>21</sup> Cfr. *Archivio familiare Lucini Passalacqua*, busta 19, fasc. 564.

<sup>22</sup> Cfr. *Archivio familiare Lucini Passalacqua*, busta 1, fasc. 41. Nella lettera del 31 ottobre si fa tra l'altro riferimento alla ditta Massalli e ai signori Sala (probabilmente il signor Secondo Sala di Saluzzo) e D'Attona, specificando che la *Cassa della Società dei Proprietari e Coltivatori* aveva in conto 8 cartoni di seme-bachi. La *Società Bacologica fra Proprietari e Coltivatori di Milano* era rappresentata in Giappone da Ferdinando Meazza e annoverava fra i suoi soci Emilio Cornalia, direttore del Museo di Storia Naturale di Milano. Cfr. Claudio ZANIER, *Semai setaioli italiani in Giappone (1861-1880)*, cit., pp. 153, 381.

<sup>23</sup> Giacomo Carlo BASCAPE, *I palazzi della vecchia Milano*, Hoepli, Milano, 1945, pp. 190-191.

<sup>24</sup> Tra il 1829 e il 1833 Vincenzo Bellini fu ospite dei conti Passalacqua e qui compose due delle sue note opere: *La Straniera* e *La Sonnambula*.

<sup>25</sup> Cfr. "Diario di viaggio", cit.

quattro mura dove ognuno alle 8 del mattino sa i miei atti, i miei pensieri delle 11 della sera avanti, è impossibile ch'io viva. Non amo il genere umano né lo stimo [...]. Il mondo, nulla di più bello, nulla di più variato, [...] studiar terre dove la civilizzazione<sup>26</sup> non è entrata: ecco la mia voglia e il terzo scopo del mio viaggio.

[...] non so se la mia prosa esprimerà quello che penso in tutta la sua forza. Nato con un animo debole, ma generoso, ben presto per disgrazie tremende per me, forse nulla per altri, mi trovai solo di mia famiglia, tranne due sorelle maritate lungi, e che solo vedo di tanto in tanto, ma che adoro. Del resto, alcuni parenti sono impossibili per un giovane e noiosi, non ammettendo che le loro idee vecchie di quarant'anni a dir poco, e credendo vincermi con le vessazioni e le prediche, queste degne di Massillon o del Segneri<sup>27</sup>. Qualificandomi di libero pensatore, una curiosa colpa nel secolo Decimo nono, come poteva io mai avere delle belle illusioni! perché a vent'anni nulla di peggio che la mancanza di poesia nella vita e il dover fare qualche volta il Tartufo<sup>28</sup> [...], mancare per di più di vere affezioni solide, dovute cercare nei caffè o nei postriboli, [...] posso dire, credo a ragione, che i miei vent'anni non furono coronati di gigli ma da pampini e loti, fiore funebre e poco adatto per un giovane. Alla miscredenza tenne dietro il sospetto, la noia, ma sempre con un fondo fortissimo di cuore con un bisogno d'affezioni e di stima, cosa che purtroppo parrà strana, ma che realmente esiste, e da paragonarsi a un eunuco che vorrebbe provare ciò che il suo signore prova con le odalische, ma non lo può, tale io cercai un amico, cercai una amica, ma da un lato interesse, dall'altro il puro materialismo, m'ingolfai nei piaceri e fui ben presto stanco: l'orgia mi divenne ributtante.

È evidente lo spirito romantico e al contempo decadente che pervade pienamente l'animo di Passalacqua. Il tono, in questo caso è addirittura melodrammatico, ma se alcune affermazioni, come l'ultima, possono anche fare sorridere, è indubbio che il Conte, allora ventottenne, avvertisse una forte solitudine: i genitori erano morti prematuramente, le sorelle erano distanti e Passalacqua si ritrovava a vivere nell'enorme palazzo milanese di famiglia attorniato probabilmente dal solo personale di servizio. Il rapporto con i parenti, che immaginiamo cercare di riportarlo ai suoi doveri quotidiani, era opprimente, ed evidentemente Passalacqua rifiutava anche di intrattenere amori per la paura che fossero semplicemente legati a interessi venali. L'unico pensiero è rivolto alle sorelle: “[...] l'unico dolore fu separarmi dalle sorelle, dagli amici, e questi ultimi sono tanto pochi che non ebbi molto da fare a salutarli tutti”<sup>29</sup>.

I suoi interessi erano dunque per il mondo, e per l'arte:

Soli profumi restarono l'arte ed il viaggio. Quante volte questo cuore chiuso ad ogni pensiero pratico nella vita, non corse per un istante all'ideale, quante volte Rossini, Mayerbeer, Mozart, Raffaello, Michelangelo, Rembrandt e Correggio non gli resero l'entusiasmo perduto, e le belle città, i monumenti dei nostri padri non lo innalzarono al di sopra della fetida umanità per un istante, rendendogli le perdute illusioni e facendolo gloriare del titolo d'uomo. Ecco di che vado in traccia: di una vita non vera ma beata. Lettore, se mi credi va bene e mi comprenderai, se no credimi pazzo; e se hai cuore, cosa ben rara, getta su me uno sguardo di compassione. Vale, augurandoti tutte le illusioni e tutta la stima per l'uomo.

I nomi di grandi pittori, poeti e musicisti torneranno spesso negli scritti del Conte. È da rilevarsi tuttavia, anche in questo caso, che se certamente l'arte, la musica e la letteratura erano le sole cose capaci di elevare il suo animo misantropo, e vi fosse in effetti in lui una forte passione per la cultura

---

<sup>26</sup> Sulla concezione di Passalacqua dei popoli extraeuropei e sullo spirito con cui intraprese il viaggio, V. Capitolo 1:2.3.5.

<sup>27</sup> Massillon e Segneri erano due famosi predicatori del XVII secolo.

<sup>28</sup> Nella famosa commedia di Molière si parla di una persona che nasconde sempre il suo vero pensiero cercando di non essere notata.

<sup>29</sup> Cfr. “Diario di viaggio”, cit. Capo II, p. 3.

e per la conoscenza di nuovi luoghi, esiste nelle sue affermazioni una componente retorica che sfocia in molti casi nella citazione compiaciuta.

Indubbiamente il suo fu un viaggio intrapreso per solo diletto e le spese per compiere il giro del globo devono essere state talmente ingenti da costringerlo a liberarsi di alcune proprietà di famiglia. In una lettera dell'11 settembre 1871, da Yokohama, Passalacqua scriveva all'amministratore Carcano: "Sparga per Milano che Passalacqua, il novello Marco Polo, vive, mangia e veste panni senza nessuna volontà d'ingrassare gli eredi".

Il Conte sarà nuovamente in Italia il giorno 21 giugno 1872<sup>30</sup> e le ulteriori informazioni reperite si riferiscono al giugno dell'anno seguente quando sulla *Rivista Archeologica della Provincia di Como*, tra i "Soci Corrispondenti della Commissione" figura Lucini Passalacqua Conte Giovanni.<sup>31</sup>

A questo punto, sembra che Passalacqua avesse già fama di storico e di intenditore d'arte. Il fatto di avere costituito una collezione d'arte viaggiando in Oriente doveva averne reso prestigioso il nome. Nel 1874 Passalacqua compare infatti nel comitato esecutivo<sup>32</sup> dell'*Esposizione Storica d'Arte Industriale* organizzata a Milano e come commissario ordinatore della decima sezione *Smalti*. In quest'occasione egli contribuì con ben 563 oggetti. L'evento, che avrebbe dovuto portare alla creazione di un nuovo museo d'arte industriale per la città, fu un grande successo, e una presenza di oggetti così consistente da parte di Passalacqua induce a pensare che il Conte credesse realmente in quel progetto.

Della partecipazione all'*Esposizione Storica d'Arte Industriale* si farà cenno ancora nel catalogo pubblicato in occasione della sua più grande vendita all'incanto di oggetti del 1885: "[...] *Aussi, son opinion, en matière d'art est fort estimée et c'est beaucoup à sa coopération qu'on doit le bon succès de l'Exposition rétrospective qui eut lieu à Milan en l'année 1874*".<sup>33</sup> Dalla mostra del 1874 all'asta del 1885 non si hanno notizie certe sulla sua vita, salvo un discreto numero di operazioni di compravendita riguardanti beni stabili. Il 1885 fu un anno cruciale per Passalacqua. Il 12 aprile avvenne la vendita all'asta, nella quale compariva un vasto nucleo di dipinti, mobili e oggetti d'arredamento che molto probabilmente si trovava all'interno del palazzo in via Monti di Pietà, mentre al 13 maggio corrisponde la stesura del suo testamento<sup>34</sup>. È presumibile che il palazzo milanese di famiglia a questo punto fosse già stato venduto, visto che non compare nel testamento.

Il testamento registrato quell'anno conferma l'esistenza di pochi reali affetti. L'erede universale fu la nipote Alessandra Negrotto Cambiaso, figlia allora minorenni della sorella Maria.<sup>35</sup> Al ragioniere e amico Maurizio Carcano<sup>36</sup> destinò una pensione di lire 3.000, mentre al ragioniere Emilio Scaltrini lasciò una pensione annuale di 1.500 lire. Alcuni importanti regali furono per gli

---

<sup>30</sup> Cfr. "Lettere del Signor Conte partito il 5 luglio 1871 pel giro del mondo", cit., busta 2, fasc. 69.

<sup>31</sup> Cfr. *Rivista Archeologica della Provincia di Como*, Como, Carlo Franchi Tipografo Editore, 1873, fasc. 3°, pag. 28-29.

<sup>32</sup> Fra questi nomi si trovano alcuni fra i più illustri cittadini: Gian Giacomo Poldi Pezzoli, che lascerà la famosa casa museo, il cugino Marchese Lodovico Trotti, il marchese Carlo Ermes Visconti, primo conservatore delle Civiche Raccolte Artistiche ed Archeologiche, e il futuro sindaco Carlo Cagnola.

<sup>33</sup> Cfr. *Catalogue de Tableaux, objets d'art et de curiosité formant la collection de M<sup>r</sup> le comte J. B. Lucini passalacqua de Milan. Tableaux, Faïences, Porcelaines, Bronzes, Baisers de paix et plaquettes, Sculptures, Tapisseries et Étoffes, Meubles, Objets de curiosité dont la vente aux enchères publiques aura lieu à Milan dans le Foyer du grand Théâtre de la scala le Mardi 14 Avril 1885 et jours suivants à 1 heure ½ pom. précise*, Milan, Imprimerie Louis de Jaques Pirola, 1885.

<sup>34</sup> Cfr. *Pubblicazione e deposito di Testamento Olografo N°1266 Reg. Gen. - N°277 Ref. Reg.*, cit.

<sup>35</sup> Tutti gli altri nipoti riceveranno lire 1000 ciascuno.

<sup>36</sup> Che però morì prima di potere riscuotere l'eredità.

amici: il cugino Emanuele d'Adda, il "carissimo" amico Cavaliere Carlo Rosenek<sup>37</sup>, l'amico Lodovico Pogliaghi<sup>38</sup> e gli amici Giuseppe Giusti, Daniele Rubbi, marchese Giorgio Raimondi<sup>39</sup>, conte Raffaele Rusca, marchese Giacomo Serra. I lasciti di opere d'arte più importanti furono per il Comune di Milano, la Biblioteca Ambrosiana,<sup>40</sup> e la Città di Como. Non mancano nel testamento maggiordomo, cuochi, cameriere, fattori e giardinieri e un fondo annuale per i poveri dei comuni di Moltrasio, Olgiate, Valle d'Intelvi e Gugnano. Esecutore testamentario fu il cognato, conte Augusto Giorgi di Vistarino.

Non è chiaro cosa sia successo nel 1885, ma possiamo supporre che il Conte fosse già malato<sup>41</sup> se morì a distanza di soli quattro anni e mezzo dal testamento, il 5 gennaio del 1890 alla giovane età di quarantacinque anni. In uno scambio epistolare fra i funzionari degli uffici di successione di Como e di Milano per stabilire se il Conte alla sua morte fosse ancora residente a Milano si legge: "Il conte Passalacqua era infatti domiciliato [e residente legalmente] a Milano ma negli ultim'anni della sua vita trasportò il proprio domicilio in Moltrasio, ove morì; e ciò in seguito a dispiaceri avuti. Ultimamente non aveva neppure l'abitazione in Milano [...]"<sup>42</sup>. Non si conoscono tuttavia le ragioni dei dispiaceri che lo portarono a trasferirsi definitivamente nella casa di villeggiatura a Moltrasio.

Negli ultimi anni di vita Passalacqua donò altri reperti archeologici italiani al Museo Archeologico di Como e al Museo Civico Artistico ed Archeologico di Milano.<sup>43</sup> Nel 1887 Giovanni Battista figurava ancora fra i nomi dei prestatori dell'*Esposizione di Tessuti e Merletti* tenutasi presso il *Museo Artistico - Industriale* di Roma,<sup>44</sup> con alcune stoffe e tessuti.

Il *Periodico Società Storica Comense*<sup>45</sup>, del quale Passalacqua era socio, riportava alla sua morte:

---

<sup>37</sup> Il cav. Carlo Rosenek († 1913) era imparentato con il conte Raffaele Rusca. Si veda a tal proposito la pagina web del Comune di Trivolzio (PV)

<sup>38</sup> Lodovico Pogliaghi (1857-1950) fu un famoso artista e scultore milanese, rinomato per avere creato le porte centrali del Duomo di Milano. Al Sacro Monte di Varese si trova la sua casa museo.

<sup>39</sup> Giorgio Raffaele Raimondi Mantica, figlio del patriota patrizio comasco Giorgio Raimondi che oltre ai grandi possedimenti di Como, aveva un palazzo a Milano, in via Monti di Pietà al n. 11. Cfr. Giacomo Carlo BASCAPÉ, *op. cit.*, pp. 190-191. I Passalacqua frequentavano la famiglia Raimondi da sempre. Cfr. *Archivio familiare Lucini Passalacqua*, busta 20, fasc. 605, titolo del fascicolo: "Cambio di fondi": Distinta. Pel cambio di fondi tra gli Illustrissimi Signori Marchese Giorgio Raimondi ed il Signor Conte Giovanni Battista Lucini Passalacqua per l'allineamento e sistemazione del torrente Lura nei Comuni di Geronico ed Olgiate Comasco, (02/07/1866; 29/05/1868). I Raimondi, padre e Figlio, parteciparono all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 con alcuni oggetti orientali, per lo più porcellane. Cfr. *Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano 1874*, Catalogo Generale, Milano, Fratelli Treves, 1874, p. 281.

<sup>40</sup> "Lascio alla biblioteca Ambrosiana il mio volume delle *Rime di Torquato Tasso* con postille autografe del medesimo [...] più il mio libro manoscritto persiano". Cfr. *Testamento, op. cit.*

<sup>41</sup> È probabile che il Conte fosse già da tempo seguito dal "carissimo amico dott. Carlo Marocco" al quale Passalacqua lasciò un orologio in platino "per le affettuose premure". Cfr. *Pubblicazione e deposito di testamento olografo n. 1266 Arch. Gen. N. 277*, cit.

<sup>42</sup> Lettera (firma illeggibile) del 28/6/1890 in risposta a una missiva del 26/6/1890, protocollo n. 329, Ufficio di Successione di Como.

<sup>43</sup> Cfr. "Lettera del 7 maggio 1867 di Antonio Beretta a Giovanni Lucini Passalacqua", in *Archivio della Consulta del Museo Patrio Archeologico*, numero corda 486/1 - 2, nella quale lo ringrazia per il dono di otto oggetti, indicati in dettaglio in calce alla lettera. Si veda inoltre *Archivio Civiche Raccolte d'Arte*, Cartella VI/5/2 e 6, raccolta di fogli singoli.

<sup>44</sup> Cfr. Raffaele ERCULEI (a cura di), *Tessuti e Merletti*, "Esposizioni retrospettive e contemporanee di industrie artistiche", Esposizione del 1877 (Catalogo delle opere esposte con brevi cenni sull'arte tessile in Italia), Roma, Museo Artistico - Industriale, 1887.

<sup>45</sup> Cfr. *Periodico Società Storica Comense* Vol. XVII, pp. 23-24.



Disceso da famiglia patrizia comasca il Conte G. B. Lucini-Passalacqua vide la luce in Milano nel 1854 [sic!]. Giovinetto prese grande amore dell'arte e degli artisti, e finché visse nutrì questo amore, facendosi a raccogliere quadri, freschi, arazzi, ceramiche, sculture, cesellature, e tutto quanto al suo occhio, discernitore squisito, avesse un merito artistico o un valore storico.

Viaggiò non solo per diletto, ma per istruzione, visitando le più rinomate pinacoteche d'Italia e d'Europa, ed anzi volle conoscere in casa loro i Giapponesi, per avere un pieno concetto della civiltà di quel popolo industrioso del pari che originale. Di là portò quella ricca collezione di oggetti d'arte, specialmente di bronzi, tanto ammirata da quanti la videro.

Nel suo soggiorno favorito di Moltrasio, il conte aveva formato anche una bella raccolta di antichità, stante il suo competente giudizio in materia archeologica e il sommo interesse che poneva negli studi di storia patria.

Fu de' primi a iscriversi nel nostro Sodalizio, fece parte della R. Commissione conservatrice dei monumenti per la nostra Provincia e della Commissione per il civico Museo archeologico, al quale Museo egli fece in vari tempi ed anche in morte parecchi doni di cimeli vari ed oggetti interessanti per la nostra storia municipale. Non scordò la Biblioteca civica alla quale donò un rarissimo volume, cioè l'*Opus Statorum Alberici di Rosate*, che è il secondo libro stampato a Como.

## 2 Il viaggio attorno al globo

Il diario di viaggio di Passalacqua è pervenuto assieme a tutti i documenti del fondo di famiglia alla Fondazione ISEC<sup>46</sup>. Il fondo è stato ritrovato sul mercato antiquario e in gran parte salvato dalla dispersione, giungendo in due momenti: un primo nucleo è stato ritrovato nel 1978 e un secondo nel 2005. Purtroppo alcune lettere e probabilmente anche altri documenti, sono andati dispersi.

### 2.1 Il diario di viaggio

Il diario di viaggio è un semplice quaderno a righe con copertina sbiadita di colore rosa all'esterno e blu all'interno, rilegato al centro con del filo bianco, dalle dimensioni e fattezze complessive di un quadernetto di scuola attuale (fig. 2). Le pagine, sono state numerate dall'autore nell'angolo in alto. Si contano 33 pagine scritte, mentre le restanti, circa tre quarti del quaderno, sono libere.

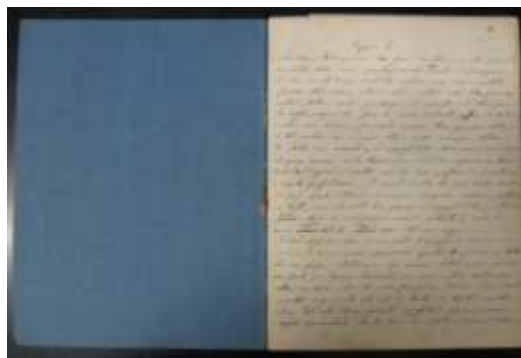


Fig. 2 Diario di viaggio di G. B. Lucini Passalacqua

Come avveniva per quasi tutti i diari di viaggio, anche questo è stato compilato a distanza di quasi un anno dal ritorno a casa. Lo prova un inciso alla penultima pagina, che riporta: “[Saigon, come Parigi, ha] vie larghe [...] con nomi spaventosamente imponenti, per esempio, Rue Gambetta, ci devant rue de l'Imperatrice, ora (1873) avranno cambiato anche il nome di Gambetta, forse sarà Barovat, o Mac Mahon.” Si tratta comunque di pensieri appuntati certamente sul posto e in un secondo momento riordinati e trascritti in maniera discorsiva e organica. Di fatto, più che di un 'diario', si tratta di 'memorie' di viaggio. La pagina del Capo v, intitolato *Pei-Ho e Diomede, storia tragico comica*, è stata strappata e riscritta, rinumerandola. La pagina strappata è ancora all'interno del diario. Il racconto è il medesimo ma cambiano leggermente le parole:

<sup>46</sup> Istituto per la Storia dell'Età Contemporanea, a Sesto San Giovanni, Milano.

[La pagina strappata] Non mancavano che poche ore all'arrivo ad Aden, il tempo splendido, non un'onda, neppur un soffio d'aria, e tutti noi occupati, aspettando l'arrivo, a far una toalette [sic!] meglio del solito, per scendere a terra.

[Pagina 11] Non mancavano che poche ore per arrivare ad Aden, la mattina era splendida, non un'onda, non un soffio di vento, e un sole risplendente e fin troppo caldo, benché fossero le 8 del mattino. Tutti eravamo occupati a fare una toalette [sic!] più bella del usato per scendere a terra e per far stupire le belle arabe.

## 2.2 Note sulla trascrizione del manoscritto

Il testo scritto a china per pugno del conte Passalacqua si presenta come una prosa stesa di getto. Poco spazio è lasciato alla correzione. Come d'uso all'epoca, lo scrittore impiega periodi molto lunghi, ponendo talvolta scarsa attenzione alla coerenza sintattica della frase. A volte le frasi sono invece estremamente corte, e sono unite senza una chiara punteggiatura come si uniscono tanti sprazzi di pensiero. In alcuni casi, pochi, sembra mancare del tutto un'espressione compiuta. Talvolta l'autore fa uso di parole non più correnti. Molto spesso l'uso delle doppie rispecchia più la vulgata milanese che non quella attuale italiana (ad es.: "diffati", "sabia", "vilaggi"; oppure "gioccatoli", "affricano", ecc.). L'uso ottocentesco della punteggiatura rende ancora più complicata la lettura. Gli accenti a volte sono trascurati.

Si sono dunque resi necessari alcuni interventi leggeri, apportati innanzitutto nei confronti della punteggiatura e in secondo luogo nella riscrittura di alcuni termini, riportati alla pronuncia attuale al solo scopo di rendere più leggibile tutto il testo. Nei casi di espressioni desuete si è preferito inserire fra parentesi quadre i termini attuali, mentre per espressioni dialettali o riferimenti ai fatti dell'epoca ci si è avvalsi delle note a piè di pagina. La sottolineatura di nomi di persone e di luoghi è stata mantenuta.

Si è cercato comunque di lasciare intatto il senso originale dello scritto e il più inalterata possibile la forma espressiva, rendendo però più scorrevole il testo.

## 2.3 Le tappe del viaggio attraverso il confronto fra lettere e diario

Il diario di viaggio si compone di undici "Capi" ripartiti sulle 33 pagine del diario. Tutti sono numerati per ordine crescente e solo ad alcuni si accompagna talvolta un titolo.

Il Capo I sembra una vera e propria lettera<sup>47</sup> nella quale Passalacqua introduce la sua persona e spiega perché abbia deciso di partire. Come si addice a una lettera, alla fine il Conte segna la data e il luogo (Aden, 29 luglio '71) e pone la propria firma. Il viaggio vero e proprio comincia al Capo II (Genova) e termina al Capo XI (Saigon). Qui la trascrizione del diario si ferma e ciò che accadrà dopo si deduce solo dalle lettere inviate dal Giappone e dall'America durante il viaggio di ritorno. Il breve spazio dei fogli per le lettere non concede però allo scrittore che poche riflessioni, e lo stile più ardito e talvolta scanzonato del diario, viene necessariamente a mancare.

Se la trascrizione di alcuni punti è di sicuro interesse per la maggiore comprensione del pensiero del Conte rispetto a luoghi, cose e persone da lui incontrate, gran parte delle affermazioni che fanno riferimento a situazioni del momento, aneddoti e considerazioni su personaggi minori incontrati durante il viaggio, non sono state riportate, perché di poco conto per questa ricerca.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> In parte già trascritta. V. Capitolo 1:1.3

<sup>48</sup> A questo proposito si deve rilevare che era vezzo di alcuni nobili dell'epoca di perdersi in giudizi leggeri e

In questo paragrafo saranno trascritti quindi i passaggi del diario utili a capire come si sia svolto il viaggio, a quali personaggi noti si sia accompagnato il Conte, quanto il suo giudizio fosse obiettivo e quanto pregiudizio portasse con sé, e nel limite del possibile come si sia formata la collezione d'arte orientale.

Per comprendere meglio i tempi e le date di arrivo nei porti delle città toccate dal viaggio di Passalacqua si devono invece incrociare i dati delle lettere<sup>49</sup> (fig. 3) spedite durante il percorso, poiché il Conte non annota quasi alcuna data nel diario, mentre nelle lettere sono riportati con più precisione date e tempi di percorrenza.



**Fig. 3 Lettera di G. B. Lucini Passalacqua**

### 2.3.1 La partenza: da Genova a Marsiglia

Passalacqua parti da Genova il 5 luglio 1871, al seguito di semai molto esperti:

Partii in compagnia del mio carissimo amico Meazza e dei Sig.ri Botto e Velini. Quest'ultimo però non ci raggiunse che a Marsiglia.<sup>50</sup>

Ferdinando Meazza<sup>51</sup> all'epoca risultava gerente per la *Società Bacologica tra Proprietari e Coltivatori*<sup>52</sup>. Egli era conosciuto a Milano anche per la sfortunata spedizione del 1863 nei khanati dell'attuale Uzbekistan, alla quale aveva partecipato assieme al conte Pompeo Litta e al cav. Modesto Gavazzi per trovare una nuova fonte di seme-bachi, finendo imprigionato per un anno a Bukhara.<sup>53</sup> Dal 1867 Meazza si recava regolarmente in Giappone dove, per tramite del console a Yokohama Cristoforo Robecchi, aveva inizialmente gestito gli acquisti di seme-bachi per la *Società Agraria di Lombardia*. Nel 1869 aveva partecipato alla spedizione dell'ambasciatore italiano conte La Tour nelle regioni sericole del Giappone, descritto in un volume da Pietro Savio<sup>54</sup>. Meazza era certamente una garanzia per Passalacqua, essendo un veterano di quel viaggio e buon conoscitore di quelle terre. Si può presumere che il Conte lo tenesse in grande stima, non ultimo anche per la fama che aveva di conoscitore d'arte e collezionista.<sup>55</sup>

Domenico Botto, di Genova, fu uno dei primi semai a raggiungere il Giappone, dove arrivò nel 1865 assieme a Pompeo Mazzocchi<sup>56</sup>. Egli lavorava contemporaneamente per più società, ed era un

---

frivolezze, che spesso scadevano nel pettegolezzo gratuito. Il giovane Passalacqua non era da meno e non risparmiava considerazioni pungenti neanche ai compagni di viaggio più cari.

<sup>49</sup> Le lettere provengono dall'*Archivio familiare Lucini Passalacqua*.

<sup>50</sup> Cfr. "Diario di viaggio", *op. cit.*, p. 3.

<sup>51</sup> Per un profilo più dettagliato di Meazza V. Capitolo 1:2.3.1 e Capitolo 4:3.

<sup>52</sup> Nella cui Direzione sedevano Emilio Cornalia, direttore del *Museo di Storia Naturale*, e altri importanti esponenti dell'élite cittadina.

<sup>53</sup> Cfr. Lia BERETTA, "Ferdinando Meazza, avventuroso collezionista milanese", in *Rassegna di Studi e Notizie*, vol. XXV, anno XXIII, Milano, Castello Sforzesco, 2001, pp. 145-150.

<sup>54</sup> Semaio e personaggio molto famoso, Pietro Savio in quell'occasione faceva funzioni di cancelliere. V. Capitolo 1:2.3.7.

<sup>55</sup> Cfr. Lia BERETTA, "Ferdinando Meazza, avventuroso collezionista milanese", *cit.*, p. 160.

<sup>56</sup> Pompeo Mazzocchi è rinomato per essere stato uno dei pionieri del viaggio in Giappone per la ricerca di seme bachi. La fondazione a suo nome, che si trova oggi a Coccaglio (BS), ospita ancora parte della sua collezione d'arte giapponese e custodisce il suo diario di viaggio, che è stato recentemente pubblicato. La sua figura è stata approfonditamente studiata dal prof. Zanier. Si veda Claudio ZANIER, *Il Diario di Pompeo Mazzocchi 1829-1915*, La

viaggiatore molto esperto avendo sperimentato in andata e in ritorno sia la via di Suez, sia la via d'America.<sup>57</sup>

Anche Paolo Velini di Milano si recò per molti anni in Giappone dal 1868 e fu tra i primi che, per aggirare le difficoltà di approvvigionamenti di cartoni sul mercato di Yokohama, causata dal conflitto ancora in corso nelle province sericole del Nord tra i seguaci dei Tokugawa e il nuovo governo Meiji, assieme ad altri semai<sup>58</sup> tentò un avventuroso viaggio a Niigata.<sup>59</sup>

La compagnia, dunque, era certamente delle migliori. Se però il nome del “carissimo amico” Meazza tornerà spesso nelle lettere e nel diario, quello degli altri compagni di viaggio non comparirà più.

Non vi erano a quel tempo compagnie marittime italiane che compissero un viaggio diretto fino a Porto Said, se non quelle triestine, che all'epoca erano austriache, pertanto i milanesi si avvalevano delle partenze da Genova per prendere poi le *Messageries Maritimes*.

[...] il vapore (Generale Menabrea), piccolo, [...] col mar calmo non si moveva neppure [...]. Giunti a Marsiglia, che non conoscevo, non ebbi tempo di fare molte osservazioni, né veder molto; non ci fermammo che quindici o sedici ore.<sup>60</sup>

Il nome registrato della nave sulla quale salparono era in realtà “Conte Menabrea”<sup>61</sup>. Si trattava del vaporetto di una piccola società<sup>62</sup> che compiva servizio giornaliero da Genova a Marsiglia.

Da Marsiglia Passalacqua scrive il giorno 8, a tre giorni dalla partenza:

Gent.mo Sig. Carcano

Eccomi, dopo un felice viaggio, alla prima sosta in buonissima salute ed allegrissimo. Mi rincresce non aver trovate sue lettere ma spero tutto andrà bene anche a Milano.

La prego dare le mie nuove a tutti che le chiedono. Meazza è un famoso compagno e siamo d'un umore invidiabile. Domani alle due del mattino partiamo su un superbo vapore.

La saluto, come pure tutta la sua famiglia, e quelli di casa, e mi creda aff.mo suo, di cuore.

G. L. Passalacqua

### 2.3.2 Le Messageries Maritimes e l'attraversamento del Mediterraneo

La *Compagnie des Messageries Maritimes*, nata nel 1851, forniva un servizio diretto da Marsiglia fino a Shanghai già dal 1864<sup>63</sup>. Una pubblicità sul quotidiano *La Perseveranza* del 12 luglio del 1871 riportava le tappe del viaggio, così come l'avrebbe fatto Passalacqua quello stesso anno (fig. 4):

---

Compagnia della Stampa - Massetti Rodella Editori, 2003.

<sup>57</sup> Cfr. Claudio ZANIER, *Semai setaioli italiani in Giappone (1861-1880)*, cit., pp. 297-298.

<sup>58</sup> Antongini, Gattinoni e il Conte Arese della Legazione italiana. Cfr. Claudio ZANIER, *Semai setaioli italiani in Giappone (1861-1880)*, cit., pp. 391-392.

<sup>59</sup> Troviamo nota di un Sig. Vellini anche nel *Giornale Particolare* dell'esploratore Giacomo Bove, che nel 1873, mentre è imbarcato come Guardiamarina della pirocorvetta Governolo, riporta che prima della partenza da Yokohama, molti della comunità italiana si radunarono in casa del “Sig. Vellini”, dove si suonò e cantò fino alla mezzanotte, aggiungendo “chi molto contribuì a farci passare un'allegra serata fu il sig. Meazza, una testa piena d'Ingegno ed arte”. Cfr. Paolo PUDDINU, *Un viaggiatore italiano in Giappone nel 1873. Il “Giornale Particolare di Giacomo Bove”*, Sassari, Ieoka ed., 1998, p. 318.

<sup>60</sup> Cfr. “Diario di viaggio”, cit., p. 3.

<sup>61</sup> La nave, di 165 tonnellate, fu varata a Glasgow nel 1863. Cfr. Tomaso GROPALLO, *Navi a vapore ed armamenti italiani dal 1818 ai giorni nostri*, Milano, Mursia, 1976, p. 73.

<sup>62</sup> Si trattava dell'impresa Carlo Alberto Pellas. *Ivi*.

<sup>63</sup> Solo successivamente il viaggio fu allungato fino a Yokohama. Cfr. Claudio ZANIER, *Semai setaioli italiani in Giappone (1861-1880)*, cit., p. 38.



Fig. 4 Il tragitto delle Messageries Maritimes

Compagnia delle Messagerie Marittime Francesi (già Messagerie Imperiali)

L'Agente in Genova ha l'onore d'informare il Commercio che la Compagnia venne nuovamente autorizzata dal Governo francese a riprendere il servizio postale su tutte le linee del **Mediterraneo, Siria, Egitto, Romania, Mar Nero** (Costa d'Asia) e **Danubio** dove era stato sospeso o ridotto in causa della guerra.<sup>64</sup>

La Compagnia ha inoltre ripreso il servizio dell'**Indo-China**, ripristinando le partenze due volte al mese, per cui le prossime partenze di **Marsiglia** per **Aden, Point de Galles, Singapore, Batavia, Saigon, Hong-Kong, Shang-Hai** e **Yokohama**, avranno luogo il 9 e 23 luglio, 6 e 20 agosto e così di seguito di due in due settimane.

Il gruppo di Passalacqua prese dunque la primissima partenza stagionale, il 9 luglio:

Alla mattina partimmo sul Pej-Ho, superbo battello della compagnia delle Messagerie.

Passammo Stromboli e Messina, salutai la punta d'Italia, senza emozione nessuna. Dopo, da lontano, vidi disegnarsi la terra di Candia<sup>65</sup> e finalmente arrivammo a Porto Said con un tempo superbo ma caldo da morire.

La *Compagnie des Messageries* non era rinomata per essere la più comoda e moderna fra le società di navigazione, ma era all'epoca quella che offriva il viaggio più veloce<sup>66</sup>. I battelli attraversavano lo stretto fra Corsica e Sardegna prima di tagliare attraverso lo stretto di Messina. La linea marittima francese era allora al massimo del successo, e se anche il viaggio poteva apparire faticoso, il Pej-Ho (fig. 5) era un battello all'avanguardia, costruito nel 1870, ultimo di una serie di 5 navi gemelle lunghe 117 metri e larghe 11, con due ciminiere e una velocità di quasi 14 nodi.<sup>67</sup>

<sup>64</sup> La guerra con la Prussia, che vide la Francia sconfitta. Alla sconfitta fecero seguito l'esperienza della Comune di Parigi, repressa nel maggio 1871.

<sup>65</sup> Oggi l'isola di Creta.

<sup>66</sup> Cfr. Claudio ZANIER, *Semai setaioli italiani in Giappone (1861-1880)*, cit., p. 82.

<sup>67</sup> Il Pej-Ho ebbe una vita relativamente lunga. Nel 1885 il motore fu modificato e rimase una sola ciminiera. Da

Vista la sua posizione sociale, e anche a giudicare dalle persone descritte nel suo viaggio, si desume che Passalacqua, partito assieme al suo cameriere personale, viaggiasse in prima classe.

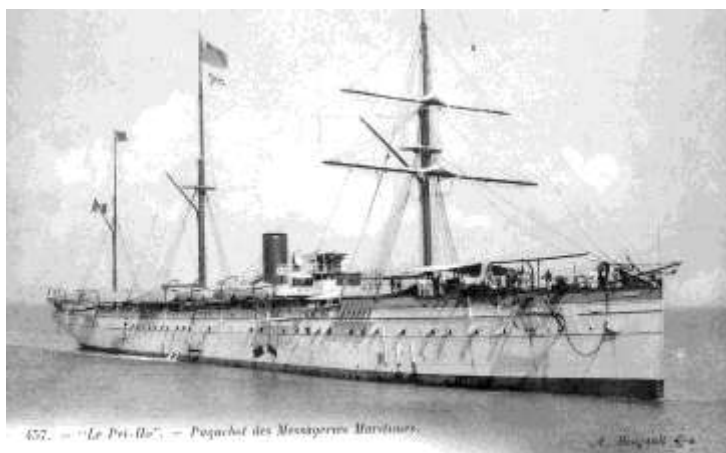


Fig. 5 Il Pei-Ho a fine carriera

Il primo giungere a bordo per un lungo viaggio fa un certo senso. Tutto che vi circonda è nuovo, ma a poco a poco si piglia l'abitudine e ritrova da passar benissimo il tempo, ben inteso, che bisogna saper viver soli, amare come me la meditazione, occuparsi un po' di lettura, un po' scrivere, e darsi alla contemplazione delle onde, degli astri, e fare molti studi fisionomici sui passeggeri. L'ora dei pasti è diversa [per] tutti. Ci si trova assieme, si chiacchiera del più [e] del meno, ed anche alla sera un po' colla musica, un po' colle carte e le ciarle si va avanti abbastanza bene.

Il tono decadente della premessa al diario è totalmente assente e Passalacqua ha ormai in testa il viaggio in Giappone quando il giorno 14 scrive ancora da bordo del Pei-Ho:

Gent.mo Amico

Spero da Marsiglia avrà ricevuto una mia nella quale le davo mie nuove ottime. Questa è per confermarle ciò, più dirle che mi diverto. La prego scrivermi a Jokoama poste restante Japon.

Mi tenga informato di tutto. Dia mie nuove e saluti a parenti ed amici, chiedo a Poggi che mi scriva. [...]

P.S. Meazza e tutti benone, anche Franz, lo dica a sua moglie.

I saluti nelle lettere si ripetono quasi sempre nello stesso modo e non manca al termine di ognuna un riferimento al "famoso" amico Ferdinando Meazza.<sup>68</sup>

### 2.3.3 Da Porto Said ad Aden in tempi brevissimi: la rivoluzione portata dal Canale di Suez

[Capo III] Porto Said, è posto sull'imboccatura del famoso Canale di Suez. È un villaggio sorto col taglio del canale. [...] è mezzo europeo, mezzo egiziano, difatti la prima impressione è curiosa. Consta di un crocicchio di case con una piazza nel mezzo. Le case basse come in tutto l'oriente rassomigliano a giocattoli. [...] la vita dei francesi, che formano la maggior parte degli abitanti [è fatta di] caffè, *chantants*, e poi *alouettes*<sup>69</sup> europee di poca buona lega. [...] Quanto è bello sotto quel cielo splendente, quei tipi robusti degli egiziani coperti di mille colori, seduti all'ombra delle tende poste davanti ai loro caffè fumando il Narghilet con una costanza fenomenale, e pigliando a piccoli sorsi il loro famoso Mocca. [...] Sul piccolo porto Said più nulla da dire, partimmo alle quattro della mattina per ingolfarci nel famoso canale di Suez.

All'epoca del viaggio di Passalacqua, la città di Porto Said esisteva solo da dodici anni. Commissionata dal pascià Sa'id durante la costruzione del Canale di Suez, con l'apertura della nuova via marittima il numero degli abitanti crebbe velocemente dai circa 2.000 dei primi anni a circa 10.000 del 1869. Porto Said era un importante scalo di rifornimento per le navi, che qui si fermavano per rifornirsi di carbone e per il servizio postale, prima di inoltrarsi nel Canale di Suez,

---

quel momento il battello rimase in servizio su altre rotte, quindi partecipò alla spedizione delle potenze occidentali in Cina del 1900 a seguito della Rivolta dei Boxer e infine nel 1902 fu dismesso.

<sup>68</sup> Si intuisce invece che Franz debba essere il cameriere.

<sup>69</sup> "Allodole", l'equivalente oggi di "Lucciole".

per cui la vita degli abitanti era profondamente legata all'accoglienza di marinai e turisti occidentali. L'estensione della cittadina era ancora limitata e il quartiere degli stranieri, che costituivano una grande parte delle presenze sul territorio, era separato da quello arabo da una breve lingua di terra. La compagnia di Passalacqua si fermò solo un giorno e l'impressione del Conte sull'Egitto si limitò a questa breve esperienza.

[Capo IV: Il canale di Suez e Mar Rosso] Sono persuaso che neppure nell'inferno (se esiste) si possa trovare una temperatura come in questo canale, sabbia e poi sabbia, sole e poi sole, tutto questo fa l'effetto da esser scesi per un istante nel cratere di un vulcano in eruzione completa. Del resto come opera è colossale. Tagliare un pezzo di deserto a questo modo è portentoso, e col Ceniso traforato è certo la gloria di questo secolo, che in simili generi non ha rivali. È un trionfo dell'oro, di quel metallo a cui oggi tutto ubbidisce: e affezione e amicizia, e fino l'amore. È però ben incompleto ancora e ritengo vi vorrà molto tempo per rendere la navigazione meno cattiva. Alle 6 di sera giungemmo a Suez, ma fu impossibile scendere a terra, perché si partì quasi subito. Ma non credo Suez valga molto la pena di vederlo, almeno all'effetto che fa da lontano.

Al caldo del canale tien dietro quello meno forte del celebre Mar Rosso, che bagna le coste dell'Asia e dell'Africa, e che riunisce le temperature dell'Arabia e delle coste africane. [...]

L'osservazione di Passalacqua sui miglioramenti ancora da venire sarà confermata dalla storia: dagli 8 metri di larghezza che si misuravano all'epoca dell'apertura, il canale ha raggiunto oggi i 24 metri. L'apertura del Canale di Suez, la cui navigazione cominciò il 17 novembre 1869, assieme all'inaugurazione nel maggio dello stesso anno della *First Transcontinental Railroad*, la linea ferroviaria che univa in America la costa atlantica con quella pacifica, e che permetteva di andare da New York a San Francisco in 7 giorni, costituì in effetti una svolta epocale. I tempi di percorrenza si erano accorciati enormemente.

Inizialmente, si andava via ferrovia da Alessandria a Suez e da qui i piroscafi partivano per Hong Kong o Shanghai, dove si doveva cambiare nave per proseguire fino a Yokohama.<sup>70</sup> I numerosi trasbordi e i giorni impiegati nell'attesa delle coincidenze e per percorrere il tratto in ferrovia, potevano rappresentare la perdita di diverse settimane. Nel 1871 il viaggio per Yokohama era invece diretto e non comportava alcun cambio di nave. Un particolare non indifferente per i semai per i quali il viaggio era lavoro e doveva compiersi nel tempo più veloce possibile. Per il Conte il percorso e le tappe erano obbligate ed egli non aveva potere di scelta, almeno per la prima parte del viaggio, fino al Giappone.

Infine, per chi voleva proseguire il viaggio passando per gli Stati Uniti, l'unione ferroviaria delle due coste oceaniche aveva permesso di risparmiare ben due mesi e mezzo di viaggio. Prima, chi arrivava a San Francisco da Yokohama doveva proseguire per Panama, dove trasbordava sino all'altra parte dell'istmo, per poi reimbarcarsi per New York dove si trovavano tutte le coincidenze per l'Europa.

#### 2.3.4 Da Suez ad Aden: l'incidente del Pei-Ho

Attraversato il Canale di Suez, il battello proseguì per Aden, ma poco prima di entrare nel porto un incidente lo costrinse a fermarsi a soli 12 giorni dalla partenza da Marsiglia. Passalacqua pensò inizialmente di doversi fermare pochi giorni. In una lettera del 22 luglio si legge:

Per un piccolo inconveniente successo al vapore mi fermerò qui 8 giorni aspettandone un altro. La mia salute è buona e molto mi diverto, ciò poteva immaginarlo. Il caldo è eccessivo ma lo

---

<sup>70</sup> Cfr. Claudio ZANIER, *Semai setaioli italiani in Giappone (1861-1880)*, cit., p. 79.

porto molto bene, mi duole dover lasciare questo vapore ma davanti alla forza superiore è impossibile. [...]

P.S. Dia le buone nuove di Meazza alla sua famiglia.

L'incidente è accuratamente raccontato in un capitolo dedicato appositamente all'evento:

Ora torniamo a noi, quivi incomincian le dolenti note, e preparatevi a sentirne delle belle, miste al calore di diciassette giorni di Aden, nel Arrabbia petrea che benché ne siate lontani vi faranno sudare a più non posso, e pronti i fazzoletti per asciugarvi la fronte.

Pej-ho e Diomede, storia tragico, comica.

Non mancavano che poche ore, per arrivare ad Aden, la mattina era splendida, non un'onda, non un soffio di vento, e un sole risplendente, e fin troppo caldo, benché fossero le 8 del mattino. [...] Tutti eravamo occupati a fare una toalette più bella del usato per scendere a terra e per far stupire le belle arabe. Tornavo appena dal bagno e finivo di lavarmi, quando fui avvertito dal mio cameriere che si vedeva a qualche distanza un altro vapore. M'affaccio e guardo dal finestrino. Difatti un legno mercantile a vapore con bandiera inglese m'attirò subito gli occhi [...] Appena m'ero rimesso alla mia tavoletta, sento nel salone uno schiamazzo del diavolo, chi correva, chi gridava. Mando a chiedere cosa sia e il mio messo ritorna con gli occhi fuori del capo, seguito da un cameriere del vapore, che gridava a tutta gola Fermez les sabords, car nous allons couler!!! chiudo subito il finestrino e dopo poco sento un urto terribile, che m'annuncia la visita poco grata del piroscifo inglese al nostro. [...] La punta del nostro avversario, per nome Diomede, era entrata trionfalmente in una cabina proprio in punta, disturbando le placide meditazioni, e i sonni ancor più placidi di due reverendi missionari francesi, che per aver salva la pelle fuggirono in un costume leggerissimo. Per fortuna che c'erano 40 gradi di caldo. Non descriverò per altro il buco fatto nella cabina; basta a dire che ci passava il mio capo ed era lungo il punto di toccar quasi l'acqua. [...]

Alla fine arrivammo ad Aden, fra tutte queste belle chiacchiere, e là, dopo un inutile consiglio tra ufficiali, che tutti sapevano prima che doveva succedere, dopo quel tafferuglio fu deciso che il Pej-ho non proseguiva più perché in troppo cattivo arnese. Dunque [ci dissero] che avrebbero messo a disposizione nostra un altro vapore, la Neva, e che chi voleva andar con esso, buon padrone; se no [si sarebbe dovuto] aspettare il primo che arrivava da Marsiglia, dovuto 17 giorni dopo il nostro arrivo. Tutti furono a vedere il nuovo battello e li furono fra Guelfi e Ghibellini chiacchiere senza fine. Io protestai che per me non mi ci prendevano; e feci bene: un vapore piccolo con poco ghiaccio a bordo e molta gente, a tre, a tre nelle cabine, non era a caso mio. La nostra compagnia restò. Partirono i preti, fortuna, perché addio iattura [...]

Ora la mia penna vi descriverà Aden dunque attenti, e domando compagnia per me povera vittima innocente del Diomede, e del Pej-ho. Seppi da Milano che m'avevano annunciato per morto e a ciò, fra parenti e amici.

Grido di Gioia (cala il telone)

Il piroscifo che sarebbe arrivato diciassette giorni dopo, era certamente quello della seconda partenza stagionale prevista per il 23 luglio. Il viaggio da Marsiglia ad Aden durava quindi 13 giorni. Il 4 agosto infatti il nuovo battello doveva essere giunto ad Aden e Passalacqua scrive in due lettere:

Caro amico,

La mia partenza di qui sarà oggi o domani. La mia salute è buonissima e mi diverto molto. [...]

Meazza sta benone e la prega di farlo sapere a sua madre. [...]

Saluti Poggi a cui scriverò da Ceylon.

Cara Rosa.

Oggi o domani parto per Ceylon. Se Dio vuole pare che questo viaggio non avrà più intoppi, mi diverto molto e godo perfetta salute, meno una fame fenomenale. Spero avrai ricevute tutte le mie lettere in buon ordine. Non fa troppo caldo il paese è bellissimo nel suo genere, che bei

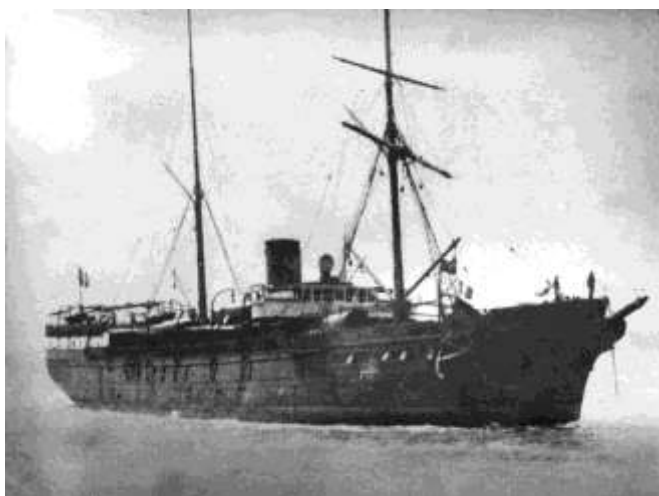


costumi! e finalmente ho visto l'oriente davvero e non dipinto, e t'assicuro che mi piace più di quello che credevo.

La data di partenza non è certa, non essendo riportata né sul diario né sulle lettere che Passalacqua ricomincerà a spedire solo dal Giappone. Il nuovo piroscalo verosimilmente dovrebbe essere partito fra i giorni 5 e 8 agosto, per arrivare a Point de Galles otto giorni dopo, fra il 12 e il 15. Erano passati una quarantina di giorni dalla partenza.

Dopo 17 giorni [arrivò] il battello liberatore, non per me, perché tranne il caldo il tempo mi passò molto bene, cosa che non avrei mai creduto, ma per i miei compagni che si lamentavano giorno e notte di tutto. Il nuovo piroscalo, per nome Camboge, era buono, benché molto inferiore sotto ogni rapporto al Pej-ho [...]

Il primo arrivare a bordo fu una noia per le cabine. A me ne toccò una piccina piccina, ma per lo meno ero ancor solo [...] i due primi giorni andò bene, ma alla sera del secondo cominciarono le onde dell'Oceano Indiano a cullarci un po' troppo forte [...]. Questo fu il pezzo il più cattivo di questa prima parte del viaggio perché durò fino a Point De Galles ove arrivammo otto giorni dopo Aden, ben contenti da finire con le onde e da poter scendere a terra, almeno per qualche ora, godendo l'ombra delle palme e la fragranza dei fiori.



**Fig. 6 Il Camboge**

Il Camboge (fig. 6) era un battello molto più vecchio, varato nel 1861 a La Seyne e subito utilizzato per servire la linea Suez - Hong Kong. Fu poi impiegato per le partenze da Marsiglia a Hong Kong, all'apertura del Canale. Nel 1871 proseguiva direttamente fino a Yokohama. Il battello era più piccolo di una decina di metri e molto meno potente, e poteva portare 36 passeggeri di prima classe, 30 di seconda e 21 di terza, molti di meno dei circa 300 passeggeri che ospitava il Pei-Ho.<sup>71</sup>

Quella di Aden fu in effetti la prima vera occasione per Passalacqua di fermarsi in quello che fino alla metà dell'Ottocento era

chiamato l'Oriente. I diciassette giorni passati sul posto dovevano essere trascorsi molto più in fretta per lui che per i suoi compagni semai, preoccupati più che altro di arrivare a Yokohama in tempo per la compera dei cartoni di seme-bachi. L'idea di avere visto un Oriente "vero e non dipinto" è un chiaro riferimento agli stereotipi dell'epoca, legati alla visione creata dalla fine del Settecento da pittori orientalisti come Delacroix, Ingres, o da pittori italiani come Hayez e Marinelli, che dipingevano un oriente immaginario. Una visione esotica, misteriosa e romantica, dove si ritraevano ambienti e scene di vita del mondo arabo o mediorientale mai realmente incontrati.

Il viaggiatore di fine Ottocento voleva immancabilmente sfatare quello che capiva essere una ricostruzione artefatta<sup>72</sup>, e Passalacqua non era da meno. Egli scrive inoltre: "sopra dieci che

<sup>71</sup> Si veda *L'Encyclopédie des Messageries Maritimes* alla pagina web [www.messageries-maritimes.org](http://www.messageries-maritimes.org)

<sup>72</sup> Nella seconda metà dell'Ottocento il viaggio in Oriente era una sorta di iniziazione spirituale, culturale, artistica, e filosofica, in un connubio di realtà, mitologia, favoloso, miracoloso e straordinario. Il viaggiatore cercava di portare a casa immagini tipiche, dal taglio etnografico, sociologico, folcloristico. Cfr. Angela MADESANI, "Segni di luce: un viaggio fotografico da Istanbul a Yokohama nella seconda metà dell'Ottocento", in *Da Istanbul a Yokohama*,

viaggiano, nove non capiscono nulla; vanno in Asia per cercare l'Europa e si trovano bene dove possono sedersi ad un caffè.<sup>73</sup> Ma le opinioni espresse dal Conte sulle culture incontrate tradiscono un modo di pensare allineato agli stereotipi della sua epoca.

### 2.3.5 Da Aden a Point de Galles, due opposte visioni dell'“Oriente”

Il termine “Oriente” nato con l'invasione dell'Egitto da parte di Napoleone nel 1798, indicava essenzialmente il mondo islamico e l'area geografica coincidente con il Nord Africa, la Turchia e la Persia.

India e Cina erano ancora terre lontane e per questo acquisivano una valenza diversa nell'immaginario dell'epoca: la prima era culla delle religioni e della storia,<sup>74</sup> la seconda era terra di meraviglie architettoniche.<sup>75</sup> Il Giappone era sostanzialmente sconosciuto.

Ai tempi di Passalacqua l'Oriente si era spostato a est, e il Conte non manca di rimarcare la sua visione disillusa di quello che era già un ambiente obsoleto per i nuovi viaggiatori. Le sue considerazioni sono una collezione di cliché dell'epoca e la sua visione degli indigeni incontrati è chiaramente di stampo coloniale:

Questo paese è immensamente interessante e bello nel suo genere, che può dirsi unico, ma l'Arabia e tutto l'oriente è ben diverso da quello dei poeti, a mio parere perché tutto v'è materialismo e proprio nulla di ideale, la loro vita le loro abitudini nulla di più terrestre e l'olimpico certo non siederebbe da queste parti, ma invece per l'artista quanto è grandioso quanto colore in tutte le parti anche la più minime, che bei costumi che tipi stravaganti e belli di cui l'unico difetto per noi, nella donna è quella pelle nera che fa benissimo in un quadro in un paese come dettaglio, ma non fa piacere in certi altri momenti.

L'impressione sulle donne di pelle nera ritorna in un altro punto del diario: “[...] facciamo conoscere al lettore i passeggeri [...]. Avant tout les dames, ed è giusto. La bellezza non brillava, tranne quando confrontate a delle more, che allora tutte le bianche sono belle”. L'affermazione, gratuita, non derivava di certo da un giudizio originale del Conte. In quell'epoca la nudità di una donna nera, a differenza di quella di una donna bianca, non era vista come scandalo. Le tante immagini di donne a seno scoperto che venivano vendute nei luoghi di posta ai viaggiatori erano in realtà oggetti dalla valenza erotica, che si fingeva di interpretare dal punto di vista dello studio antropologico.<sup>76</sup>

Lo sguardo sugli altri popoli, soprattutto quelli di paesi conquistati, è di superiorità:

Gli inglesi hanno nelle truppe molti indigeni, ma non so quanto valgano come militari. Una delle vie della città è serbata alle donne le meno caste e le più avidi del guadagno anche a spese dell'onore, il quale in questi paesi non è loro di grande incomodo.

---

*Fotografie storiche di viaggio tra '800 e '900 dalla Raccolta “Achille Bertarelli”*, Milano, Associazione Amici della Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, 1998, pp. 25, 26.

<sup>73</sup> “Diario di viaggio”, cit., p. 4.

<sup>74</sup> Cfr. Angela MADESANI, “Segni di luce: un viaggio fotografico da Istanbul a Yokohama nella seconda metà dell'Ottocento”, cit., p. 33.

<sup>75</sup> Da Hauteville il 25 novembre 1861 Victor Hugo scriveva in una famosa lettera al comandante Butler parlando del Palazzo d'Estate di Pechino, da poco distrutto dalle truppe alleate inglesi e francesi: “*Il y avait, dans un coin du monde, une merveille du monde; cette merveille s'appelait le Palais d'Été. L'art a deux principes, l'Idée, qui produit l'art européen, et la Chimère, qui produit l'art oriental. Le Palais d'Été était à l'art chimérique ce que le Parthénon est à l'art idéal. Tout ce que peut enfanter l'imagination d'un peuple presque extra-humain était là.*”

<sup>76</sup> Le donne così esibite finivano per essere descritte come animali rari. Come sostiene Angela Madesani, il principio è quello della *wunderkammern*: mettere in mostra il diverso, lo straordinario. Cfr. Angela MADESANI, “Segni di luce: un viaggio fotografico da Istanbul a Yokohama nella seconda metà dell'Ottocento”, cit., p. 27.

La parola “Oriente” e le sue aggettivazioni sottendevano luoghi comuni spesso in contraddizione tra loro. Anche Passalacqua alterna sconclusionatamente giudizi positivi e negativi:

La città veramente orientale, è sporca, ma credevo di più, bottegucce piccole, ma d’un bel effetto perché tutte adorne di mercanzie, per esempio stoffe a mille colori, oggetti in metallo, di forme eleganti, sono quasi tutte tenute da Persiani od ebrei, questi ultimi poi rubano tutti vendendo piume di struzzo a prezzi esagerati e vi perseguitano in ogni luogo. Gli Arabi li disprezzano in un modo fino indecente.

Vi è in ogni caso sempre la contrapposizione fra un Occidente che è ragione, morale, misura e diritto, e un Oriente che è favola, mistero, seduzione, eccesso e inganno<sup>77</sup>:

Hanno forme splendide, robuste. Gli uomini specialmente, anche vecchi, e sotto a un clima così bollente fa stupore la forza e la salute di questi Arabi, furbi, ladri, violenti, dati ai sensi i più ributtanti, amanti della libertà individuale, pieni d’inganno, ma di un’inerzia alle volte da stupire. Credo non saranno mai atti a grandi cose e si piegheranno difficilmente alla civiltà, sono molto superstiziosi, e assomigliano un po’ ai siciliani. Questa razza è di quelle che hanno finito il loro tempo. Per diventar qualcosa bisogna che cambino interamente, e come avrete visto non paiono incamminati a ciò per molto tempo, colpa le dottrine di Maometto, che non sono più del nostro secolo.

Per Passalacqua dunque la religione è un freno allo sviluppo e l’Oriente arabo non è più cosa “del suo secolo”. Per dimostrare la sua modernità il Conte cade in nuovi preconcetti.

Anche la visione del territorio è significativa:

L’effetto che fa Aden al primo arrivare è molto strano. Tutte queste enormi montagne coperte di sabbia e pietre e null’altro, disposte in forma quasi di un mezzo cerchio, meglio, di mezzo ovale, ricordano i disegni di Dorè per l’Inferno di Dante, e se aggiungi la temperatura l’illusione è completa, e credo quasi che Dante avesse visto in sogno Aden. Lo spettacolo è però grandioso oltremodo, e poi credo che null’altro paese del mondo presenti l’originalità d’esser pittoresco senza vegetazione alcuna. La città propriamente detta è situata in alto, nascosta completamente fra le cime di monti di modo che non vede il mare, le case basse, col tetto piatto, imbiancate molto lisce meno nelle imposte che spesse volte son lavorate a intagli.

L’immagine di Aden come quella di un Inferno dantesco non era casuale. Anche questa visione era funzionale a creare una contrapposizione con ciò che sarebbe arrivato subito dopo. L’ambiente che il viaggiatore doveva trovare nella tappa successiva, Point de Galle<sup>78</sup>, era nell’immaginario del tempo quello di un vero e proprio Paradiso in terra. Emblematica è una fotografia realizzata da Charles Scowen<sup>79</sup> a distanza di una decina d’anni dal viaggio di Passalacqua nel suo studio di Colombo in Sri Lanka, come cartolina da offrire ai turisti. La visione colorata e ammiccante e la personale interpretazione della rigogliosa natura del posto si esprimono pienamente nel titolo iscritto sull’opera: “Colombo – Ceylon – Paradiso terrestre” (fig. 7).<sup>80</sup> Aden rappresentava dunque il passato mentre Ceylon costituiva il primo approdo al ‘nuovo’ Oriente:

---

<sup>77</sup> Cfr. Flavia ARZENI, *L’immagine e il segno. Il giapponismo nella cultura europea tra Ottocento e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 6-8.

<sup>78</sup> Oggi Galle.

<sup>79</sup> Fotografo commerciale inglese con studio in Sri Lanka a Kendy (1875 e il 1890) e a Colombo (succursale a partire dagli anni ottanta). Cfr. *Da Istanbul a Yokohama, Fotografie storiche di viaggio tra ‘800 e ‘900 dalla Raccolta “Achille Bertarelli”*, cit., p. 42.

<sup>80</sup> Cfr. Angela MADESANI, “Segni di luce: un viaggio fotografico da Istanbul a Yokohama nella seconda metà dell’Ottocento”, cit., p. 33.



Fig. 7 Colombo. Paradiso terrestre

Credo che a nessuno riesca descrivere l'effetto della prima impressione che fa questo paese. Ceylon certo par creato a similitudine del paradiso, nulla di più vario, nulla di più ricco che la sua vegetazione, quei boschi di cannella e canfora, misti alle palme e a tutti i vegetali dei tropici che formano delle scene in quelle valli da far strabiliare e diventar poeta fino gli uomini d'affare. [...] una carrozza ci condusse attorno pel paese fra i boschi folti e lungo la spiaggia del mare.

Anche nel caso di Point de Galle la nave si fermò solo per una giornata e l'occasione di vedere lo Sri Lanka in realtà fu limitata a una breve gita verso l'interno. Qui, come una porta sul nuovo Oriente, Passalacqua incontrerà per la prima volta l'arte buddista, che lo colpirà particolarmente per l'architettura di templi e pagode:

[...] quattro pali piantati sul pavimento di legno fanno funzioni di colonna, un tetto per lo più di paglia o di legnami sottili, e le pareti formate con paglia, stoffa, oppure qualunque cosa trovano conveniente. Ecco la loro architettura civile. Non così nei templi. Ebbi occasione di vederne uno piccolo dedicato a Budda. Nel fondo era Budda, sdraiato, di forma colossale, e dalle parti laterali due altri dèi chiamati dagli indiani in un francese improbabile Madame Budà e le petite Budà; ben inteso che Budda è fregiato del titolo di Monsieur. Le pareti, le soffitte, sono decorati d'ornati variatissimi dipinti con colori bellissimi e d'una composizione fantastica all'estremo. Le stesse statue sono dorate e colorite. Quanto all'esterno è semplice, ma i legnami abbastanza ben connessi e levigati. Alcune volte sono in pietra, allora hanno qualche scultura.

La visita fu anche l'occasione per comprare qualche oggetto turistico:

Il commercio delle pietre preziose, specialmente zaffiri, è molto esteso, del resto piume, acque odorifere, frutti e mille gingilli di simil genere. Le stoffe di lana sono molto belle, e molto soffici.

[...] Alla sera il Dio di bordo ci mostrò tutti i suoi acquisti sprezzando ben inteso quelli degli altri, ma non rifletteva che lui, almeno a suo avviso, era della triade degli infallibili il Papa Brigham Young<sup>81</sup> e l'altro lo avete capito. Fu tale per me il dolore di vedere sprezzare i miei oggetti che decisi la sera stessa d'andarmene a letto a dormire fino alla mattina, senza interruzioni. Tanto può l'opinione di un genio sui miseri mortali.

Non è chiaro quanto Passalacqua fosse ironico nel ridicolizzare i suoi detrattori e quanto invece fosse realmente dispiaciuto per essere stato criticato sull'acquisto dei suoi oggetti. Doveva trattarsi comunque di cose di poco conto, se lui stesso li definisce "gingilli". Si tratta del primo vero commento sui suoi acquisti, anche se sembra improbabile che il Conte non ne avesse già fatti durante il soggiorno ad Aden e nei porti visitati in precedenza.

### 2.3.6 Il Sud Est Asiatico e il mondo cinese

Nelle fermate più brevi i piroscafi erano riforniti durante la notte. Le partenze avvenivano sempre la mattina. Passalacqua non annotava mai le date del viaggio, che all'epoca della scrittura del diario doveva avere già dimenticato. La nave dovrebbe avere lasciato Galle attorno al 15 agosto.

<sup>81</sup> Brigham Young (1801-1877) fu il presidente della Chiesa Mormone.

[...] Alla mattina susseguente al nostro arrivo bisogna lasciare questo bel paese e quanto mi sarei volentieri fermato qualche tempo per poter meglio visitare i dintorni così belli e così originali.

Il numero di giorni impiegati dal piroscifo Camboge per raggiungere Singapore è segnato dal Conte con una linea, probabilmente per un vuoto di memoria. Calcolando che la nave dopo Galle doveva toccare ancora cinque città prima di arrivare a Yokohama, l'11 settembre, si può dedurre una media di tre - quattro giorni di viaggio a tratta, più un giorno di escursione o una notte di fermata al porto per i rifornimenti di carbone e di tutto il necessario per il proseguimento del viaggio:

Dopo un viaggio di \_\_\_ [sic!] giorni senza nessun avvenimento, giungemmo a Singapore. La baia è bellissima, ma a mio gusto Ceylon è preferibile di molto, il clima è come quello di Point de Galle e la natura lo stesso, solo che gli inglesi hanno ridotto questa colonia troppo Europea, non lasciandovi che la vegetazione, cosa che non potevano levare. Difatti: alberghi prettamente europei e molto eleganti, case come a Londra, in special modo il palazzo di governo, monumento mediocre di stile Greco!!! che c'entra in India come i cavoli a merenda. La cosa che è rimarchevole è, davanti al palazzo di giustizia, in vista al pubblico, una specie di banco per infliggere la bastonata ai nativi. Sistema Radeschi [Radetzky], mantenuto dalla provvida politica e umanità del governo inglese, vero modello di egoismo. Guai a toccarli loro, è un'infamia. Quanto a toccare un indigeno delle loro colonie, allora se t'accomoda e sei inglese puoi anche ammazzarlo, senza domandare neppur permesso ne scusa.

La poca stima per gli inglesi è evidente. L'aver indicato Singapore come città dell'India è forse un lapsus del Conte legato al fatto che la Malesia era allora sotto la dominazione inglese. Passalacqua e i suoi compagni di viaggio avevano legami con Parigi e la Francia, la quale ancora pochi anni prima<sup>82</sup> forniva loro l'appoggio legale e commerciale in Giappone e della quale usavano le linee marittime<sup>83</sup>. Anche il console francese era a bordo della nave:

Andati a bordo verso sera trovammo tutta la rada illuminata di falò, torce e che so io, i quali riflettevano nelle placide onde della baia la loro luce porporina con mirabile effetto, e i lavoranti occupati a caricare il Camboge, che ci assordavano con canti e urla da inferno. Alla mattina prima di partire arrivò uno stuolo di venditori di conchiglie con delle barche piene, poi dei commercianti di uccelli, canne di bambou scimmie e mille altri ninnoi che ci divertirono molto. Il console francese ch'era a bordo comperò una scimmia che diventò compagna e disperazione di bordo facendo mille scherzi collo Chignon delle signorine poco oneste su descritte.

La tappa seguente, Batavia<sup>84</sup>, nell'isola di Giava, in Indonesia, è praticamente assente e si riassume nelle poche righe che seguono immediatamente quelle appena citate all'interno del capitolo dedicato a Saigon:

Disgraziatamente il vice governatore di Manila e qualche spagnolo ci lasciarono per proseguire più tardi con altro vapore, fino a Manila. Anche gli olandesi americani ci abbandonarono per [a Ndr.] Giava e questa fu una vera perdita. Andammo a salutarli sul vaporino prima di partire. Alla sera prima eravamo andati a un ballo o meglio in una casa ove il ballo era pretesto per ben altro, lo noto, benché con vergogna, perché il direttore di questo bel stabilimento era italiano.

---

<sup>82</sup> La prima rappresentanza diplomatica italiana in Giappone risale al 1867, istituita a seguito della missione compiuta l'anno precedente dalla delegazione della Pirocorvetta Magenta. Prima di tale data gli italiani risiedevano nelle zone riservate a francesi e inglesi.

<sup>83</sup> La scelta delle *Messageries* non era l'unica possibile. Sul tratto fino a Yokohama era possibile utilizzare anche le *Peninsula & Oriental* inglese. Cfr. Claudio ZANIER, Claudio, *Semai setaioli italiani in Giappone (1861-1880)*, cit., p. 82.

<sup>84</sup> Oggi Giakarta.

Partimmo, con un mare bellissimo, dolente solo di non essermi fermato di più in questo bel paese, e fino a Port St. Jacques nulla vi fu di nuovo.

Port St. Jacques<sup>85</sup>, in Vietnam, era la città portuale che stava all'imboccatura del delta del fiume Mekong, allora chiamato Cambodge, che attraverso i suoi rami portava a Saigon<sup>86</sup>. Ovunque andasse, Passalacqua trovava città divise fra quartiere occidentale e quartiere autoctono. Le note del Conte sulla pomposità francese sono pungenti, anche se non maligne quanto quelle riservate agli inglesi:

Dopo aver rimontato il fiume, ben lentamente causa un guasto alla macchina, giungemmo a Saigon, colonia francese della Cocincina. Il fiume Camboge è bello, le sponde coperte di vegetazione lussuriosa, ma l'aria perfida; queste sponde sono ricche di uccelli e qui vidi due bellissime cicogne.

La città si divide in città cinese ed europea. Ora mi proverò a descriverle partitamene perché sono importanti per lo studio anche del carattere dei suoi padroni, i Francesi, e dei suoi predecessori, i cinesi.

La città bassa francese è la vera immagine di questa nazione, celebre pel fasto e per la blague, tutto apparenza nulla realtà, bisognava aver una colonia qui e la si ebbe ad ogni costo. V'era cagione. La parola Conchinchine è così altisonante che ci voleva per soddisfare la boria della grande nazione.

A questo punto Passalacqua critica l'inutilità della conquista francese e prosegue dilungandosi sulla debolezza militare del luogo.

Il panorama cittadino era per lo più di tipo cinese e qui Passalacqua paragona le vie di Saigon e i suoi abitanti con le vie di Shanghai e con i cinesi, che durante il viaggio avrebbe dovuto ancora raggiungere. La tappa di Shanghai era prevista dopo quella di Hong Kong, ma nel diario la colonia inglese non viene neanche nominata e i luoghi si mescolano. La cultura è quella cinese e le genti sono ai suoi occhi le medesime:

La città superiore o cinese è molto originale, le case qui sono le prime che incontrai con quello strano carattere d'architettura che abbonda in tutta la China, tutta punte e campanelli del più pittorico effetto. Le vie sono abbastanza larghe e in ciò non han nulla di comune con quelle orribili stradelle della città cinese a Schanghai, ma poi regolarissime e si vede che prima di noi costoro immaginarono le piante della città come lo sono le nostre moderne.

Gli abitanti sono come i cinesi, tal quale, le loro industrie sono oggetti in legno intarsiati di madreperla di buon effetto, ma non di gran valore artistico tutta pazienza poc'arte.

Quest'ultima osservazione è altamente indicativa della considerazione occidentale per il gusto e l'intelligenza cinese. Il termine "pazienza" ritorna nelle parole che Hillyer Giglioli<sup>87</sup> userà nella pubblicazione del suo diario di viaggio del 1875 per descrivere gli avori giapponesi: "Gli oggetti in avorio che si fanno al Giappone, sono piccoli capolavori dell'arte dell'intagliatore, molto diversi da quei miracoli di pazienza e micro - lavoro che si fanno nella Cina, i quali non peccano sicuramente per eccesso di buon gusto e di senso artistico". Appare evidente come la coincidenza di idee debba corrispondere a un pensiero prevalente alla fine del secolo.

Dalla descrizione della città di Saigon il Conte passa improvvisamente alla Cina:

---

<sup>85</sup> All'epoca era chiamato dai francesi Cap Saint Jacques. Oggi è la città di Vung Tau.

<sup>86</sup> Il ramo che portava alla città si chiama oggi fiume Saigon. La città di Saigon è oggi la città di Hồ Chí Minh.

<sup>87</sup> Cfr. Enrico HILLYER GIGLIOLI, *Viaggio intorno al globo della R. pirocorvetta Magenta negli anni 1865-66-67-68: relazione descrittiva e scientifica*, Milano, 1875, p. 397.



**Fig. 8** Pagoda Dahongtai, Yiheyuan, Pechino



**Fig. 9** Andrea Della Robbia. Il battesimo di Gesù, particolare, sec. XV, Pieve di Santa Fiora, (Grosseto)

Vidi due pagode molto interessanti per dei basso rilievi in terraglia a colori che fanno l'effetto dei lavori dei Della Robbia sono le due più belle pagode da me viste in Cina.

Uno di questi basso rilievi di gran dimensione mi colpì specialmente benché opera non molto antica, ma d'un carattere molto originale.

Le ultime frasi del diario sono riservate ancora all'arte cinese. Le terraglie a colori alle quali faceva riferimento Passalacqua erano i rivestimenti in grès invetriato, 琉璃 *liuli*, utilizzati in Cina per le tegole dei tetti o per rivestire i muri di alcuni edifici religiosi. Passalacqua potrebbe avere visto le pagode invetriate dello Yiheyuan 颐和园, il nuovo Palazzo d'Estate a Pechino, o quelle dei parchi circostanti Pechino, dove se ne concentra la maggior parte.<sup>88</sup> Allora le pagode dovevano trovarsi ancora in rovina a seguito della spedizione anglo francese del 6 ottobre 1860 che ne causò la distruzione e il saccheggio.<sup>89</sup> In queste architetture la figura del Buddha è ricavata in una nicchia con arco formato da petali di loto stilizzati a rilievo, simile in effetti, per certi versi, ad alcuni lavori dei grandi artisti italiani Della Robbia<sup>90</sup> (figg. 8 e 9).

Nelle poche righe dedicate alla Cina il Conte non accenna ad altre città, fuorché Shanghai. Da una lettera datata 28 ottobre e spedita da Yokohama, Giovanni Battista annuncia che il giorno

<sup>88</sup> In Cina sono registrate ancora circa un centinaio di pagode rivestite di mattoni invetriati. La maggior parte si concentra al nord, nell'area di Pechino. Fra le più visitate oggi si trovano la "Pagoda dei tesori invetriati" Duobao Liuli Ta 多宝琉璃塔, la pagoda del monastero Zongjing Dazhaozhi 宗镜大昭之庙 nel parco delle "colline d'incenso" Xiangshan Liuli Ta 香山琉璃塔 a circa 30 km a nord ovest di Pechino, e quella gemella Wanshou Liuli Ta 万寿琉璃塔 del Xumifushouzhi miao 须弥福寿之庙 che si trova a Chengde, a nord di Pechino. Cfr. Pietro AMADINI, "Dalle ceneri delle residenze estive di Qianlong il Buddha della vita eterna «rinasce» al Castello Sforzesco", in *Annali di Ca' Foscari*, Venezia, Università Ca' Foscari, 2006, Serie Orientale 37, XLV, 3, pp. 290-291.

<sup>89</sup> Durante la Seconda Guerra dell'Oppio (1856-1860) la spedizione, capitanata da Lord Elgin, si accanì particolarmente sulle residenze estive imperiali. In quell'occasione lo Yuanmingyuan, il più grande giardino imperiale, iniziato da Kangxi nel 1709 e portato al massimo dello splendore da Qianlong, che vi fece costruire un palazzo d'estate con elementi rococò, fu completamente raso al suolo. Cfr. Pietro AMADINI, "Dalle ceneri delle residenze estive di Qianlong il Buddha della vita eterna «rinasce» al Castello Sforzesco", cit., p. 285.

<sup>90</sup> I Della Robbia erano rinomati scultori che operarono attorno fra il XV e il XVI secolo specializzandosi nella tecnica della terracotta policroma invetriata.



**Fig. 10** Mattonelle di ceramica invetriata provenienti dalla pagoda di Porcellana a Nanchino. N. inv. G585-G588

seguinte partirà per Shanghai. Non vi sono altre notizie sul viaggio, ma è plausibile ritenere che egli non tornasse solo per visitare la città di Shanghai, ma per raggiungere Pechino e forse altri luoghi d'interesse, come facevano molti all'epoca e come fece anche Cernuschi.

Per tutto l'Ottocento un'altra meta fu pure Nanchino famosa per la Pagoda di Porcellana<sup>91</sup>, eretta nel XV secolo e fantasticata come una delle

nuove meraviglie del mondo da quando fu vista dagli occidentali e raccontata in libri e giornali. La pagoda fu ripetutamente danneggiata a seguito della ribellione dei Taiping nel 1850 e infine fu definitivamente distrutta nel 1856. Nonostante ciò, molti viaggiatori continuavano a recarvisi nella speranza di vedere i resti di un monumento così importante.<sup>92</sup> Lo stesso anno del viaggio di Passalacqua, Cernuschi e il compagno Duret visitavano Nanchino, acquistando alcuni mattoni invetriati come souvenir.<sup>93</sup> Oggi nelle collezioni occidentali non è raro trovare resti di ceramica invetriata provenienti da quel monumento (fig. 10).

Passalacqua non riferisce di avere acquistato opere in ceramica invetriata che lo avevano così tanto colpito, ma è plausibile che lo abbia fatto durante la sua permanenza in Cina, poiché una statua invetriata di grandi dimensioni è pervenuta al Castello Sforzesco assieme ad altri oggetti della sua collezione.

Sulla parola “Giappone” il diario si ferma improvvisamente. La confusione delle ultime righe del manoscritto e il sovrapporsi di tempi e luoghi diversi potrebbe essere indice di un momento di stanchezza dell'autore. Di fatto, il diario si interrompe sul momento tipico del viaggio: la permanenza di quattro mesi in Giappone e la lunga attraversata del continente nord americano.

### 2.3.7 La permanenza in Giappone e il viaggio di ritorno

Per arrivare a Yokohama il Conte aveva impiegato poco meno di due mesi<sup>94</sup>. Delle attività e del periodo passato da Giovanni Battista in Giappone si hanno notizie solo dalle poche lettere rimaste,

<sup>91</sup> La Pagoda di Porcellana, o Nanjing Taota 南京陶塔 sorgeva nel “Tempio della gratitudine” (Da) Baoen 大报恩寺, sulla riva meridionale del fiume Yangzi 扬子江.

<sup>92</sup> Ancora nel 1899 la moglie del Conte di Bardi, Aldegonda, citava la famosa pagoda: “Nankin n'est plus qu'une ruine de splendeurs papés, de la tour en porcelaine il ne reste plus même l'endroit...” Cfr. Cecilia VASCOTTO, *op. cit.*, p. 26. La fonte citata nella tesi è una lettera di Adelgonda di Braganza, Shanghai, Cina, 17 gennaio 1889, cassetta 209, Archivio Borbonico, Ordine Costantiniano di San Giorgio, Parma.

<sup>93</sup> Duret, nel suo diario di viaggio, ricorda la visita alla Pagoda: “La fameuse tour de porcelaine [...] a été détruite par les Taë-Pings, et ses neuf étages ne forment qu'un monticule de débris. [...] Je me rappelle que, dans mon enfance, cet édifice était un des objets merveilleux qui hantaient mon imagination; [...] Nous nous contentons d'acquérir, à titre de curiosité, une ou deux briquettes de porcelaine ayant autrefois fait partie de la tour”. Cfr. Theodore DURET, *Voyage en Asie*, Paris, Michel Lévi Frères Editeurs, 1874, p. 81-82.

<sup>94</sup> 59 giorni in tutto, ma contando circa 15 persi ad Aden nell'attesa del nuovo battello, i giorni sarebbero dovuti essere 44.



spedite da Yokohama e dall'America. Egli si fermò quattro mesi, da settembre a dicembre, e un riscontro della sua presenza in loco si ha dallo *Japan Herald Directory and Hong List* che riportava il conte Passalacqua come residente a Yokohama al n. 20.<sup>95</sup> Passalacqua decise di trattenersi ben oltre la partenza dei suoi compagni di viaggio, la cui attività frenetica era legata ai tempi dettati dalle esigenze del materiale vivente che commerciavano, l'uovo del baco da seta, che appena acquistato doveva essere portato in Italia al più presto. Da quel momento in avanti la corsa verso il completamento del giro del mondo rallentò di molto e si trasformò nel vero viaggio di piacere, e qui egli raccolse quella che sarebbe diventata la sua importante collezione orientale.

Il Conte giunse a Yokohama il 5 settembre:

[Yokoama, 11 Settembre 1871] Sono giunto in ottimo stato di salute, il giorno 5, e se non scrissi prima fu per mancanza di corrieri, molto rari in questi paesi. Le posso assicurare che malgrado le ciarle fatte a Milano tutto va benone e sono contento quanto mai.

Presi i denari a Hong Kong, non tutti, ma in parte, la prego all'avviso di combinare pel pagamento. Vorrei mandasse a San Francisco, posta restante, un credito circolare di Lire 15 mila, dico quindicimila, contando però fermarmi in giro più di quanto credevo, non parli di questo mio progetto perché amo non dire nulla che a tempo e luogo.

Meazza sta benone lo faccia sapere alla sua famiglia.

Franz è benissimo e lo faccia sapere alla moglie di lui. Cartoni ve ne sono molti variano da due dollari a 2 e mezzo, vale dire dai 12 Franchi a 15. Ribasseranno però.

Conto fermarmi qui un po', il perché mi diverto.

In una lettera quasi identica spedita lo stesso giorno al medesimo indirizzo, forse per essere maggiormente certo che le sue comunicazioni arrivassero a destinazione, il Conte cambia qualche particolare:

Sono giunto in ottimo stato di salute [...]

Meazza sta benone lo faccia sapere alla di lui famiglia, è un compagno impagabile, non glielo dica a lui per non farlo gongolare, povero Nando.

[...] I cartoni finora sono a prezzi buoni e si spera diventeranno migliori: dodici Franchi cadauno qui è poco, la qualità migliore vale però 3 Franchi di più, dunque vedrà: non son ladri quanto si crede, i semensati.

Domani sono a pranzo dal ministro d'Italia con Meazza, divertimento poco invidiabile. Conto fermarmi un poco qui, perché è un gran bel paese.

Aspetto sue lettere come la manna, e sospiro la prima posta sperando vederne.

L'arrivo dei semai era un avvenimento stagionale subito festeggiato da tutta la comunità italiana. Il Ministro d'Italia all'epoca era il conte bresciano Alessandro Fe' d'Ostiani (1825-1905) che dall'ottobre 1870 era subentrato al conte Vittorio Sallier de La Tour come responsabile della delegazione italiana a Yokohama.<sup>96</sup> I legami di Fe' d'Ostiani con i semai erano fortissimi, lui stesso era un esperto bacologo<sup>97</sup> e tutta la sua famiglia era legata al commercio dei seme bachi.<sup>98</sup>

Per quanto possedesse una filanda a vapore nelle sue terre di Mariano Comense, l'interesse del Conte per i cartoni di seme bachi era modesto. Non si trattava dello scopo del viaggio. Egli non

---

<sup>95</sup> Cfr. *Japan Herald Directory and Hong List* 1872. L'anno di raccolta della lista può essere però fuorviante. Nel gennaio del 1872 Passalacqua aveva già lasciato definitivamente il Giappone per l'America. Questa fonte è riportata dalla dott.sa Lia Beretta, che l'ha riscontrata personalmente. Si veda Lia BERETTA, "Ferdinando Meazza, avventuroso collezionista milanese", cit., p. 162.

<sup>96</sup> Cfr. Teresa CIAPPARONI LA ROCCA, Pierfrancesco FEDI, Maria Teresa LUCIDI, (a cura di), *op. cit.*, p. 81.

<sup>97</sup> Cfr. Claudio ZANIER, *Semai setaioli italiani in Giappone (1861-1880)*, cit., p. 323.

<sup>98</sup> Erano semai e esperti agronomi il fratello Pietro (1835-1901), e Marc'Antonio. Cfr. Teresa CIAPPARONI LA ROCCA et al., *op. cit.*, p. 82 e Claudio ZANIER, *Semai setaioli italiani in Giappone (1861-1880)*, cit., p. 323.

avrebbe saputo acquistare direttamente dai commercianti giapponesi e i prezzi ai quali fa riferimento sono quelli offerti dai semai, per cui se comprò seme bachi questo avvenne certamente attraverso la mediazione di Meazza.

Il servizio postale dell'epoca riusciva a coprire il tratto Yokohama - Marsiglia in una quarantina di giorni. Non stupisce dunque che Passalacqua venga a sapere di "ciarle" milanesi già pochi giorni dopo il suo arrivo. Lo stesso valeva per le lettere di credito che permisero al Conte di ritirare soldi a Hong Kong e a San Francisco. La decisione di fermarsi in Giappone per il proprio diletto doveva essere stata premeditata ma, forse per i timori di critiche e "vessazioni" da parte della parentela<sup>99</sup>, Giovanni Battista comunicò all'ultimo la sua intenzione di fermarsi. Non è possibile conoscere la spesa complessiva del viaggio, ma se si considera che il biglietto fino a Yokohama doveva essere costato attorno alle 8.000 lire, e che un viaggio di ritorno in prima classe da Yokohama all'Europa via Panama e New York era offerto nel 1867 a circa 4.000 lire<sup>100</sup>, con ulteriori 15.000 lire è possibile che il Conte intendesse coprire tutta la seconda metà del viaggio per sé e per il suo cameriere. È facile però immaginare che una notevole parte del denaro venne destinata alla formazione della collezione d'arte.

Dall'inventario del fondo di famiglia è segnalata la mancanza di una lettera spedita da Yokohama il 5 ottobre. La lettera seguente è datata 28 ottobre e annuncia la partenza dei semai:

[...] Domani parto per Shangai.

Questa lettera le sarà portata dal vapore con cui arriverà Meazza, il quale le parlerà per la restituzione di sterline mille imprestatemi dal Sig Pietro Savio D'Alessandria. Spero mi avrà mandato a San Francisco la lettera di credito circolare, come già più volte le scrissi, e che ammonta a quindicimila franchi. [...]

Mi scriva a Nuova York ove spero essere quand'ella scriverà risposta a questa. [...] Combini con Meazza per le casse che vengono da qui, ma se possibile non toccarle fino al mio arrivo sarà meglio. La mia salute è ottima, così spero della loro. Duolemi tanto lasciare l'ottima compagnia di Meazza che fu tanto buono e premuroso per me, le dico sinceramente, più lo conosco più lo amo, e se ha qualche difetto io chiedo chi ne sia senza, ma egli, cosa rara, fa dimenticare questi con tante belle qualità. Oggi devo far bauli e finire tante cosarelle che ho il capo già pieno da non poterne più.

Il 29 ottobre, dopo soli cinquantatré giorni di permanenza in Giappone, Meazza ripartì per l'Italia con il suo carico di cartoni. Quell'anno i semai arrivarono molto tardi, sia per colpa dell'incidente di Aden, sia perché la *Compagnie des Messageries* aveva riaperto tardi la sua attività. Passalacqua approfittò della partenza per unirsi un'ultima volta al gruppo e trovare compagnia fino a Shanghai, dove avrebbe visitato la Cina.

È molto probabile che il Conte, come la maggior parte dei turisti dell'epoca<sup>101</sup> avesse iniziato presto ad acquistare oggetti per la sua collezione giapponese, forse consigliato dallo stesso

---

<sup>99</sup> Quelle espresse nella premessa al *Diario di Viaggio*. V. Capitolo 1:1.3.

<sup>100</sup> Questi dati si riferiscono al 1867 e sono ricavati da Zanier attraverso un confronto fra le lettere di Meazza ad Emilio Cornalia, dalle note di Don Giuseppe Grazioli e dal diario di Pompeo Mazzocchi. Le cifre sono però molto variabili, per cui si tratta di numeri desunti e non confermati. Si pensi inoltre che i costi di viaggio calarono enormemente con il passare degli anni e con la competizione fra le compagnie. Cfr. Claudio ZANIER, *Semai setaioli italiani in Giappone (1861-1880)*, cit., p. 92.

<sup>101</sup> Il naturalista Enrico Hillyer Giglioli all'arrivo in Giappone della prima missione diplomatica italiana, facendo riferimento alla via degli antiquari di Yokohama riferiva: "Questo grande bazar, detto dai giapponesi Honciò-niciòmi è una potente calamita per chi giunge a Yokohama; tutti i nuovi venuti vi accorrono, e se non hanno qualche giudizioso amico fra i residenti, il quale sappia frenare il loro primo ardore di acquistare, dimostrando che non è tutto oro quello che luccica, essi avranno ben presto fatto un forte salasso alle loro borse, pagando caro oggetti di molta apparenza e di

Meazza,<sup>102</sup> e che avesse calcolato di affidarne la maggior parte all'amico perché ne curasse il ritorno in Italia. L'aver contratto un debito con un altro semaio, Pietro Savio, lascia intuire che Passalacqua non dovesse avere badato a spese.

Pietro Savio (1838-1904) di Alessandria era un veterano dei viaggi in Giappone. Egli compì il suo primo viaggio contemporaneamente a Meazza, nel 1867. Lo stesso anno conobbe il console di Yokohama, Cristoforo Robecchi, divenendo suo aiutante e nel 1869, sempre con Meazza prese parte al viaggio di visita nei centri sericoli con il conte Vittorio Sallier de La Tour. In quell'occasione Savio fu assunto da de La Tour in qualità di cancelliere<sup>103</sup>. Il nome di Savio si legò a due importanti libri<sup>104</sup> nei quali raccontò nel dettaglio la missione del 1867 e la seconda del 1874.<sup>105</sup> Nei suoi ripetuti viaggi in Giappone, che compì fino al 1880, Savio acquistò anche *bibelots* e oggetti di curiosità da rivendere in Italia, un'attività non secondaria a quella di semaio. In particolare egli acquistò animali esotici e arte orientale antica per la Casa Reale.<sup>106</sup> È dunque lecito pensare che Passalacqua si sia avvalso anche del suo aiuto per realizzare i suoi acquisti.

Le ultime lettere spedite dal Giappone sono scritte a Yokohama il 9 e il 12 dicembre, ma sono andate perse. Il 18 gennaio Passalacqua scrive da San Francisco per cui si può supporre che abbia lasciato il Giappone poco dopo il Capodanno. Il 23 marzo, ancora da San Francisco<sup>107</sup>, riferisce:

[...] Fui qualche tempo nell'interno della California ove molto mi divertii [...]  
Le nevi che non mi lasciavano partire sono finite, dunque martedì 26 partirò per Nuova York da dove scriverò.  
Spero tutto andrà bene [...].  
Ritirai dal banchiere dollari 1.260 ciò per di lei norma.

Nella lettera da New York, datata 17 aprile 1872, si hanno le ultime preziose informazioni sulla sua raccolta di oggetti:

Gent.mo sig. Carcano  
Giunsi qui dalla California il 12 di questo mese e se non le scrissi prima fu per mancanza di

---

poco valore". Cfr. Enrico HILLYER GIGLIOLI, *op. cit.*, p. 378. Anche Duret, racconta così il primo arrivo a Yokohama: "*Or il faut dire qu'assitôt débarqués à Yokohama, nous avons commencé à acheter des bibelots. C'est la première chose que font tous les Européens qui mettent le pied au Japon*". Cfr. Theodore DURET, *op. cit.*, p. 20.

<sup>102</sup> Michel Maucuer, notando la differenza d'interessi collezionistici fra Cernuschi, che cercò di abbracciare tutto l'insieme dell'arte asiatica, e il suo compagno di Viaggio Duret, che si specializzò sulla categoria artistica delle stampe giapponesi, ipotizza che il primo fosse stato influenzato, o per lo meno aiutato, dai conoscenti milanesi presenti a Yokohama in quel periodo. Se questo fosse vero, non sarebbe da escludere che Passalacqua possa avere fatto lo stesso. Certamente Meazza doveva essere molto più avvezzo all'arte giapponese rispetto al Conte. Cfr. Michel, MAUCUER, "L'Asia a portata dell'Europa" in Rosanna, PAVONI (a cura di), *op. cit.*, p. 27.

È anche molto probabile che Cernuschi abbia conosciuto Meazza proprio nello stesso momento in cui si trovava con Passalacqua. V. Capitolo 4:3.

<sup>103</sup> In verità il suo era un compito da "tutto fare". Come nel caso della missione diplomatica di Arminjon nel 1866, nella quale il semaio milanese Vincenzo Comi fu invitato a prendere parte, anche in questo caso la presenza di commercianti con una solida esperienza nei rapporti con la popolazione locale si rivelava di grande utilità per la buona riuscita dell'impresa. Per la figura di Comi si veda Claudio ZANIER, *Semai setaioli italiani in Giappone (1861-1880)*, cit., p. 307.

<sup>104</sup> V. Pietro SAVIO, *La prima spedizione italiana nell'interno del Giappone e nei centri sericoli effettuate nel mese di giugno 1869 da Sua Eccellenza il Conte de la Tour*, Milano, Treves, 1870; Id., *Il Giappone al giorno d'oggi nella sua vita pubblica e privata, politica e commerciale. Viaggio all'interno dell'isola e nei centri sericoli eseguito nell'anno 1874*, Treves, Milano, 1876.

<sup>105</sup> Teresa CIAPPARONI LA ROCCA, "I Viaggi di Pietro Savio", in CIAPPARONI LA ROCCA, Teresa, FEDI, Pierfrancesco, LUCIDI, Maria Teresa (a cura di), *op. cit.*, p. 98.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>107</sup> Passalacqua stette tre mesi in California a causa di una grande nevicata che gli impedì di proseguire.

vapori, dunque rispondo oggi alla sua di marzo, come trovai pure un'altra del 14 ottobre scorso. [...] [...] Sono contento che le casse siano arrivate in buona condizione. Rincresemmi dei cani, ma spero potranno guarire. Il loro nutrimento è Riso, Pesce e Patate, poca carne e meglio ancora nulla di quest'ultima. Non troppo caldo perché il Giappone non è nei tropici, ma un clima temperato. [...] Levi dalle casse le stoffe mandate dalla Cina e dal Giappone per dar loro aria se no si rovinano come pure le pelli. Godo si pagato il Sig. Savio. [...]

Quanto alla piccola pianta di pino perduta e poco mala, era una cosa da poco, ma spero del resto che sarà sano. La pianta superstite non vuole troppo caldo. [...]

Quante cose le dovrei contare di questi paesi, quanto interesse in tutto quanto ho veduto quali curiose e utili cose si imparano. Almeno si vive e non si vegeta come in quell'arcinioso e pettegolo Milano, ma dopo le rose vengono le spine e bisognerà rivedere l'amata patria e meno gli amici e qualche parente, pel resto mi stabilirei in California, al Giappone o non so dove.

P. S. Spero il signor Savio le avrà consegnato una cassetta piccola contenente Bronzi, ecc.

In questo caso il nome di Pietro Savio compare in due momenti della stessa missiva, sempre in relazione con gli acquisti effettuati durante il viaggio. Un dato che lascia ancor più pensare che il semaiò abbia contribuito a indirizzare Passalacqua nei suoi acquisti. Oltre alle prime casse portate da Meazza dal Giappone, si viene dunque a conoscenza di casse spedite dalla Cina durante il viaggio cominciato il 6 ottobre, e di un'ultima cassetta contenente per lo più bronzi, lasciata a Savio durante il suo viaggio di ritorno, che deve essere avvenuto poco tempo dopo quello di Meazza. I tessuti, assieme ai bronzi, erano i prodotti di maggior attrattiva per l'epoca<sup>108</sup> e dovevano anche interessare Passalacqua in quanto comproprietario della filanda. Le pelli erano conciate anche a Milano, ma la concitura giapponese era ritenuta migliore, ed è probabile che il Conte facesse riferimento a campioni dei quali si è oggi perduta traccia. Il dato più curioso resta comunque l'invio dei cani, mentre i bonsai rientravano tra gli acquisti di piante rare da aggiungere a quelle che già abbellivano la sala giardino del palazzo famigliare.

Un elenco presente nell'archivio di famiglia segnala infine l'esistenza di altre lettere, ora purtroppo perdute, le cui date sono però preziose per stabilire i tempi di ritorno: Liverpool 5 giugno (telegramma); Londra 17 giugno (ricevuta il 20 giugno); Londra 12 luglio (ricevuta il 14); Parigi 19 giugno (telegramma); Parigi 20 giugno (due lettere).

### **3 La collezione d'arte orientale: formazione e dispersione**

La raccolta di oggetti dell'Asia Orientale del conte Lucini Passalacqua consta di circa 300 pezzi fra opere cinesi e giapponesi di varia natura. L'analisi della sua formazione e della consistenza originaria non sono dati marginali alla comprensione della collezione stessa. Nel corso degli anni una collezione può modificarsi radicalmente ingrandendosi grazie ad acquisti che rivelano la comparsa di nuove tendenze, o riducendosi per via di cessioni, scambi, vendite parziali, o perdita di oggetti anche per carente conservazione, snaturando così il progetto collezionistico originario, quando presente.

Prima di iniziare questa ricerca si riteneva che tutti gli oggetti di proprietà delle Raccolte Artistiche denominati "Lucini Passalacqua" appartenessero a un unico legato testamentario riconducibile al 1890, anno della morte del Conte. Attraverso il ritrovamento di alcuni documenti manoscritti è stato possibile dimostrare l'erroneità del dato e riscrivere la storia dell'arrivo al

---

<sup>108</sup> Sull'importanza dei tessuti si veda Sandra PINTO, *Arte cinese in collezioni d'arte di fine secolo*, Roma, Museo Nazionale d'Arte Orientale, 1985, pp. 8-11.

Castello Sforzesco della collezione. Oggi, grazie al confronto con alcuni cataloghi d'asta dell'epoca e al catalogo dell'Esposizione Storica d'Arte Industriale di Milano del 1874, è oggi possibile tracciare un nuovo profilo della formazione di questa raccolta.

### 3.1 Formazione della raccolta

La collezione di oggetti orientali di Passalacqua si concretizza in gran parte durante il suo viaggio intorno al mondo. Non è da escludersi tuttavia che Giovanni Battista, nobile facoltoso e riconosciuto collezionista d'arte, che già in gioventù frequentava Parigi e Vienna,<sup>109</sup> abbia potuto acquistare opere orientali in queste città già prima del 1871.<sup>110</sup> Inoltre, l'eredità di un grande palazzo e altre residenze a Milano e della casa di villeggiatura a Moltrasio, assieme ai tanti oggetti, doveva avergli lasciato un certo numero di porcellane cinesi e giapponesi, come da tradizione d'arredo nelle case patrizie già dal Settecento.

Oltre alla testimonianza delle lettere a proposito di casse di bronzi e di tessuti, una prima idea di quale fosse la consistenza parziale della collezione si ha solo dalla lettura del catalogo dell'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874, avvenuta a distanza di due anni dal suo ritorno in Italia, alla quale il Conte partecipò con diversi oggetti cinesi e giapponesi. È presumibile comunque che da questa data il Conte abbia continuato a collezionare. Infatti, gli anni immediatamente seguenti il ritorno dal Giappone avevano visto un incremento esponenziale dei viaggi commerciali in Asia, con un conseguente aumento delle spedizioni in tutta Europa di oggetti, all'epoca richiestissimi.<sup>111</sup>

### 3.2 L'Esposizione Storica d'Arte Industriale del 1874

Sull'entusiasmo dei risultati ottenuti all'Esposizione Universale di Vienna del 1873, alla quale la città di Milano aveva partecipato risultando la città italiana maggiormente premiata<sup>112</sup>, con trenta medaglie tra pitture e sculture, a distanza di un anno anche a Milano venne organizzata un'esposizione ispirata al principio dell'"arte al servizio dell'industria".

L'*Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano* del 1874 fu istituita dall'Associazione Industriale Italiana con l'intento di fondare in città un Museo d'Arte Industriale.<sup>113</sup> I possessori di quegli oggetti che rispondevano all'idea di arte applicata all'industria furono invitati a prestarli per incoraggiare l'apertura della nuova istituzione.

---

<sup>109</sup> V. Capitolo 1:1.3.

<sup>110</sup> Nel 1856 aveva aperto a Parigi La Porte Chinoise, un negozio dove si acquistavano oggetti esotici di varia natura e nel 1861 in Rue de Rivoli, si trovava il negozio dai coniugi Desoye, menzionato da Goncourt nel *Journal*. Cfr. *Kinkô: i bronzi orientali della Collezione Garda*, cit., p. 34.

Già altri nobili compravano in quegli anni oggetti orientali in Europa. Oltre a Placido di Sangro, anche Ferdinando Massimiliano, fratello cadetto del sovrano d'Austria Francesco Giuseppe, che risiedette a Trieste tra il 1853 ed il 1864 ove fece costruire il Castello di Miramare, acquistò numerosi oggetti di manifattura asiatica nel corso dei suoi viaggi in Europa, a Vienna, Parigi, Londra, Bruxelles, ma anche Milano, Venezia, Mantova e Verona. Cfr. Luisa CRUSVAR, *Giappone, Stampe e Surimono dalla Collezione Orientale dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste*, Trieste, Civici musei di storia ed arte, 1997, p. 39.

<sup>111</sup> In particolare nel 1873 in occasione dell'Esposizione mondiale arrivarono a Vienna migliaia di prodotti selezionati per l'esportazione dai funzionari giapponesi che allo scopo avevano aperto un allestimento statale di arte per l'industria in Giappone.

<sup>112</sup> *L'Arte in Italia* (pubblicazione mensile), Torino, UTE, Settembre 1873, vol. 9, p. 130.

<sup>113</sup> Cfr. Lettera del Comitato Esecutivo in data 16 giugno 1874, presso la camera di commercio di Milano, scatola 183-184, fasc. 7b-7c.

Passalacqua figurava fra i diciotto nomi del comitato esecutivo assieme a eminenti concittadini fra i quali il cugino marchese Lodovico Trotti, il nobile Gian Giacomo Poldi Pezzoli, il nobile Carlo Cagnola e il marchese Carlo Ermes Visconti, che più tardi diventerà il direttore dei Musei Civici. L'esposizione fu inaugurata il 4 luglio nel Salone dei Giardini Pubblici.<sup>114</sup> I circa diecimila oggetti esposti furono divisi in dodici "Classi" corrispondenti ai materiali utilizzati. Passalacqua fu nominato commissario ordinatore della Classe X, dedicata agli smalti. In realtà, dallo studio delle bozze preparatorie del catalogo si evince che il nome di Passalacqua venne aggiunto al comitato, e dunque nominato 'ordinatore', solo nell'ultima versione approvata per la stampa nel 1874.<sup>115</sup>

Gli oggetti presenti alla mostra provenivano da tutto il mondo e comprendevano diverse epoche storiche. Al piano terra si trovava una piccola sala dedicata al mobilio, mentre il resto dell'esposizione si trovava al primo piano, disposta su un quadrilatero costituito da doppi corridoi situati attorno al lucernario centrale. Le ceramiche, che comprendevano categorie disparate quali vasi etruschi, terrecotte peruviane Inca, maioliche italiane e ceramiche orientali, occupavano un'ala intera. La seconda sezione più importante era destinata ai tessuti e ai ventagli. Il resto dell'edificio contava una sala maggiore centrale, dove si trovavano i bronzi e gli avori, e due sale minori per le armi orientali, gli smalti e il piccolo mobilio.<sup>116</sup>

Il settimanale milanese *L'Illustrazione Universale* riportava in quei giorni un'interessante descrizione della mostra che moderava in qualche misura il carattere "industriale" dell'Esposizione:

Qui non si tratta di macchine d'acciaio, di ferro, di ghisa, i cui ingranaggi complicati mettono la mente alla tortura, e fanno dire: non ci capisco nulla; si tratta dei cento modi di abbellire il nostro nido, di far splendide le nostre abitazioni, di decorare le camere con buon gusto, di conoscere le più belle stoffe [...]

sono tesori che stanno sempre nascosti agli occhi dei profani, chiusi sotto chiave negli stipi delle regine, delle duchesse, delle principesse, delle contesse che le hanno ereditate dalle loro nonne, le quali le avevano avute per testamento dalle bisnonne; - sono mobili che le nostre vecchie case patrizie conservano da secoli [...]; - sono gioielli che le più ricche dame non levano dagli astucci che due o tre volte nella loro vita [...].

È una mostra alla quale figurano tutte le arti, tutti i paesi, tutti i tempi [...].

Certi miracoli non si ripetono e i signori del Comitato dell'Esposizione hanno fatto veramente un miracolo nello strappare per alcuni mesi di mano a chi le possiede tante ricchezze.<sup>117</sup>

Il conte Passalacqua, con 563 opere fu il quarto espositore per numero di oggetti portati alla mostra, preceduto nell'ordine dal nobile Poldi Pezzoli con 927, dal marchese Gian Giacomo Trivulzio che ne portò 751 e dal nobile Carlo Cagnola che figurava con 664 pezzi.<sup>118</sup>

Il numero degli oggetti fra Cina e Giappone era veramente esiguo: un migliaio, del quale circa 660 porcellane e ceramiche, 180 bronzi, 35 tessuti, 25 lacche e 80 fra armi e altri oggetti. All'incirca 150 manufatti riguardavano altri paesi dell'Asia.<sup>119</sup>

---

<sup>114</sup> L'edificio fu smantellato nel secolo successivo.

<sup>115</sup> Il motivo della sua partecipazione all'ultimo momento resta per ora sconosciuto. Cfr. Archivio della Camera di Commercio di Milano, Sezione 03, Categoria B, Esposizioni e Fiere, Scatola 183-184, Sottofascicolo 7b-7c: Descrizione Fascicolo: *Restituzione oggetti e programmi per la fondazione del Museo d'Arte Industriale di Milano*.

<sup>116</sup> Cfr. *Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano 1874*, cit.

<sup>117</sup> Cfr. *L'Illustrazione Universale*, Vol. II - n. 33 e 34, 5 luglio 1874, pp. 50 - 51.

<sup>118</sup> L'unico altro espositore che contribuì con un numero notevole di opere fu il conte Aldo Annoni di Cerro, che ne portò 437.

<sup>119</sup> Il conteggio è approssimativo, non potendo conoscere il reale numero di oggetti presenti all'interno di servizi e gruppi di oggetti.

Talvolta i reperti nelle vetrine erano accorpati in gruppi appartenenti a più espositori, per cui non è dato sapere con la massima precisione con quanti oggetti partecipò Passalacqua,<sup>120</sup> ma dal catalogo si evince che il Conte contribuì con più di 200 opere d'arte orientale di cui circa 114 bronzi, 21 ceramiche, 17 tessuti, 13 lacche, 31 fra armi e avori, e altri materiali ancora. Solo Vincenzo Comi contribuì con 20 bronzi giapponesi. Tutti gli altri contributi d'arte orientale apportati dagli espositori riguardavano soltanto porcellane cinesi per l'arredamento e per la tavola, e alcune statuette la cui provenienza dichiarata non è sempre attendibile.

La raccolta Passalacqua attuale fra ceramiche e bronzi è costituita di circa 90 pezzi in più rispetto a quelli presentati alla mostra del 1874. Fra questi si trovano armature e oggetti di notevole rilevanza artistica. Pur tenendo conto che una selezione doveva essere stata fatta dallo stesso Passalacqua, la natura degli oggetti oggi presenti nella collezione milanese induce a credere che egli abbia continuato ad acquistare anche dopo questa data.<sup>121</sup>

### 3.3 L'asta del 1885

Oltre alla descrizione dei duecento oggetti portati all'Esposizione d'Arte Industriale, esiste un catalogo<sup>122</sup> di una vendita all'incanto effettuata presso i locali del Teatro alla Scala il 14 aprile del 1885, lo stesso anno in cui Passalacqua si preoccupava di stilare il suo testamento. Fra le opere segnalate dall'ordinatore Giulio Sambon figuravano sei tavole di Bernardo Luini, un quadro di Breughel e altri di scuola fiamminga e bolognese. Seguivano nella lista le maioliche italiane e tre "superbi" vasi cinesi riprodotti in una tavola con un disegno molto accurato. I vasi a cui si fa riferimento come "*Pièces de la plus grande rareté [...] Chine de la plus belle époque*"<sup>123</sup>, sono a una più attenta osservazione delle cineserie. Salvo dunque un altro, unico, vaso céladon attribuito alla Cina, nelle migliaia di oggetti presenti all'asta non c'erano opere d'arte orientale.

Il conte Passalacqua aveva venduto diverse proprietà milanesi e certamente nel 1890, alla sua morte, non possedeva più il grande palazzo di famiglia di via Monti di Pietà fatto costruire dal padre. Purtroppo dai documenti esistenti presso l'Archivio Storico del Catasto di Milano<sup>124</sup> non è stato possibile identificare con precisione quali proprietà fossero già state vendute all'epoca dell'asta, ma il numero e la tipologia di oggetti messi all'incanto fanno pensare alla vendita dell'arredamento di un importante palazzo nobiliare. L'unica informazione desumibile con certezza è la volontà del Conte di non separarsi dai propri oggetti d'arte orientale.

### 3.4 I tessuti orientali e l'Esposizione di Roma del 1887

Dopo l'Esposizione Storica del 1874 non si hanno notizie di nuovi interventi pubblici e partecipazioni mondane da parte del Conte. Il Museo d'Arte Industriale come immaginato dall'Associazione degli Industriali Italiani non fu mai realizzato. Il comune si rifiutò di sostenere le

---

<sup>120</sup> Ad esempio, nel caso delle panoplie, le armi di più proprietari erano messe assieme, rendendo impossibile capire quale fosse la reale consistenza delle singole collezioni. Solitamente le armi di Passalacqua erano esposte assieme a quelle di Poldi Pezzoli e di Reichmann.

<sup>121</sup> A tal proposito si veda la tabella comparativa al par. 4.

<sup>122</sup> Cfr. *Catalogue de Tableaux, objets d'art et de curiosité formant la collection de M<sup>r</sup> le comte J. B. Lucini passalacqua de Milan...*, cit.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>124</sup> Presso il Catasto Storico di Milano, Registro 883/2033 compare nel 1882 la vendita a Milano di uno stabile e di una casa.

spese implicate nel progetto e si limitò a prestare le sale del Salone dei Giardini per ospitare opere che rimanevano di fatto proprietà privata.<sup>125</sup> Presumibilmente dunque Passalacqua, come gli altri espositori, ritirò i suoi oggetti immediatamente dopo la mostra.<sup>126</sup>

Nel 1886 le esigue raccolte private del Museo d'Arte Industriale confluirono nel nuovo Museo Artistico Municipale, passando al pubblico. Nell'occasione fu stilato un breve catalogo museale, privo d'immagini, dove, fra le opere presenti nel museo, si faceva riferimento ad alcuni tessuti orientali donati dal conte Giovanni Battista Lucini Passalacqua.<sup>127</sup> Nella stessa relazione si faceva riferimento ad altre, poche, opere orientali: "Di armi appena qualche esempio; né maggiore il numero delle stoffe; e tutte le poche di tipo orientale, tappeti e tessuti di seta; i quali ultimi traggono la loro origine fino all'estremo Giappone".

Altri tessuti orientali comparvero all'esposizione *Tessuti e Merletti* tenutasi nel 1887 al Museo Artistico - Industriale di Roma.<sup>128</sup> Nella sezione del comitato di Milano apparivano il *Museo Artistico Poldi Pezzoli* e altri nomi di privati cittadini milanesi, fra i quali quello di "Passalacqua-Lucini Conte G. B. Moltrasio (Milano)". Si tratta probabilmente di tessuti ancora appartenenti alla sua collezione privata. In tutto, i tessuti di Passalacqua erano nove e solo due provenivano dall'Asia Orientale: una "Veste giapponese in rosa viola, con ricami in seta rappresentanti vasi e canestri di fiori"<sup>129</sup> e un "Arazzo giapponese tessuto in oro e a colori rappresentante due draghi".<sup>130</sup>

### 3.5 Il lascito al comune di Milano e le ultime donazioni

Il 24 febbraio 1890 la giunta comunale di Milano riunita in consiglio accettava il Legato al Comune del Conte Lucini Passalacqua.<sup>131</sup> Il legato si riferiva al testamento olografo del 1885 e riportava di quattro preziosi oggetti che oggi si trovano ancora al Castello Sforzesco: "Un arazzo rappresentante la risurrezione di Lazzaro; un mobile in legno ed avorio con dipinti del Morazzone, già eseguito pel canonico Quintilio Lucini-Passalacqua; un bassorilievo con due faccie colla Madonna dalle due parti, opera di Pietro da Vinci; finalmente una cassetta in legno del XV secolo, colla storia di Giuditta, ed un piatto di maiolica a stucco Frata".

Trattandosi di un lascito molto importante, soprattutto per la presenza del mobile del Morazzone, oggi esposto nelle sale del Castello Sforzesco, tutti gli oggetti pervenuti all'allora Museo Artistico ed Archeologico, le cui collezioni confluirono nel 1900 al Castello Sforzesco, furono catalogati come "Legato Lucini Passalacqua 1890". In verità, Passalacqua mentre era in vita aveva donato in diversi momenti sia opere d'arte sia reperti archeologici. Fra le prime donazioni si rilevano otto oggetti nel 1867 al Museo Patrio di Archeologia<sup>132</sup>. Nell'*Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte* del

---

<sup>125</sup> Cfr. Capitolo 3:5.

<sup>126</sup> Non esiste un registro che metta a conoscenza dell'entità della collezione dell'epoca.

<sup>127</sup> Cfr. Giuseppe, MONGERI, "Il nuovo Museo Artistico Municipale", in *Archivio Storico Lombardo*, Milano, fasc. XIX, 30 settembre 1878, p. 527.

<sup>128</sup> Cfr. Raffaele ERCULEI, *op. cit.*, pp. 40, 43, 45, 47, 48, 51.

<sup>129</sup> La veste, è purtroppo dispersa, ma corrisponde certamente al n. 442 del catalogo dell'Esposizione d'Arte Industriale del 1874: "Veste giapponese di raso pavonazzo trapunta a canestri e vasi di fiori". *Ibid.*, p. 47, n. 8 e *Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano 1874, op. cit.*, p. 106.

<sup>130</sup> Identificabile con il reperto G663 delle attuali Raccolte Extraeuropee del Castello Sforzesco, probabilmente di fattura cinese.

<sup>131</sup> Cfr. *Atti del Municipio di Milano* (anche *Atti del Comune di Milano*), annata 1889-90, *op. cit.* pp. 117-118.

<sup>132</sup> Cfr. "Lettera del 7 maggio 1867 di Antonio Beretta a Giovanni Lucini Passalacqua", in *Archivio della Consulta del Museo Patrio Archeologico*, numero corda 486/1 - 2, nella quale lo ringrazia per il dono di otto oggetti, indicati in dettaglio in calce alla lettera.



Castello Sforzesco<sup>133</sup> sono segnalate inoltre quattro fotografie “Dono Conte Giovanni Lucini Passalacqua 1875”, “Fotografie di oggetti artistici” nel 1884<sup>134</sup>, e “N. 8 piastrelle di rivestimento di antica maiolica di Milano, dono 1888”.<sup>135</sup> Inoltre, il 22 dicembre 1885<sup>136</sup>, l’allora Presidente delegato del Museo Artistico Municipale e Membro del Museo Patrio di Archeologia,<sup>137</sup> Marchese Carlo Ermes Visconti di San Vito (1834-1911), ringraziava in una lettera il Passalacqua per il dono di un fregio in marmo.<sup>138</sup> Fra le Raccolte Extraeuropee si trovano oggi anche alcune preziose ceramiche mediorientali a nome Passalacqua delle quali però non è stato ancora possibile risalire all’anno di acquisizione.<sup>139</sup>

All’interno del legato del 1890 furono dunque erroneamente incluse tutte le donazioni precedenti e anche la più consistente collezione d’arte orientale. Come si evince invece da un *Verbale di consegna* del 18 gennaio del 1900, ritrovato solo recentemente<sup>140</sup> nell’archivio della Fondazione Visconti di San Vito a Somma Lombardo, per molti anni ancora, dopo la morte del Conte, la raccolta orientale rimase nella dimora di Moltrasio come parte dei beni ricevuti in eredità dalla nipote Alessandra Negrotto Cambiaso.

### 3.6 La dispersione all’asta di alcuni oggetti

Fino alla sua morte la collezione d’arte orientale del Conte doveva essere rimasta integra. A distanza di pochi anni dall’acquisizione dei beni dell’eredità, la nipote Alessandra, che con il matrimonio si era trasferita a Livorno, iniziò a vendere il patrimonio lasciatole dallo zio. Nel 1896 la biblioteca era già stata trasferita a Roma per essere venduta l’anno successivo.<sup>141</sup> Del 1897 è invece il catalogo d’asta della *Collezione del fu Sig. Conte G. B. Lucini Passalacqua di Milano – II Parte*<sup>142</sup>. La vendita si ebbe a giugno presso l’impresa di Giulio Sambon in Corso Vittorio Emanuele e il catalogo fu depositato presso tutte le più importanti città d’Europa<sup>143</sup> e a New York.

---

<sup>133</sup> *Archivio Civiche Raccolte d’Arte* (ACRA). Si tratta di una fondo costituito di singoli documenti separati ordinati per cartelle e faldoni dalla conservatrice dott.sa Laura Basso, attualmente conservato ai piani superiori degli uffici delle Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco.

<sup>134</sup> Cfr. *Archivio Civiche Raccolte d’Arte*, Cartella VI/5/2.

<sup>135</sup> *Ibid.*, Cartella VI/5/6, raccolta di fogli singoli.

<sup>136</sup> Pochi mesi dopo la stesura del testamento di Passalacqua, avvenuta il 13 maggio 1885. Cfr. *Pubblicazione e deposito di Testamento Olografo N°1266 Reg. Gen. - N°277 Ref. Reg.*, cit.

<sup>137</sup> Cfr. Michela M. GRISONI, “Carlo Ermes Visconti: tra privato collezionismo e tutela dei monumenti patri”, in *Rivista della Società Storica Varesina*, Varese, Società Storica Varesina, 2008, Fascicolo XXV, p. 142.

<sup>138</sup> Cfr. “Lettera del 22 dicembre 1885 di Carlo Ermes Visconti a Giovanni Lucini Passalacqua”, in *Archivio della Consulta del Museo Patrio Archeologico*, numero corda 628. Si deve rilevare che il dono arrivò a pochi mesi dalla stesura del testamento in cui si legavano altre opere più importanti al Comune di Milano. Il fatto che Passalacqua abbia subito donato il fregio in marmo potrebbe essere stato dettato dalla motivazione pratica di semplificare il trasloco a Moltrasio lasciando al Comune le opere archeologiche che non erano andate all’asta quell’anno.

<sup>139</sup> Cfr. *Schedario Islam e Registro di Raccolta Islam*, presso le Raccolte Extraeuropee del Castello Sforzesco.

<sup>140</sup> Il documento *Verbale di Consegna degli Uffici tanto della scuola superiore d’arte applicata all’industria quanto del Museo artistico municipale, nonché della contabilità, suppellettile, opere d’arte, cimeli di pertinenza del Comune o ricevuti in deposito da altri enti*, protocollato con il N. 5480-114 Rip. 6° del 18 gennaio 1900, e costituito da fogli di protocollo rilegati a filo e piegati in quattro, sono stati scoperti nel Castello Visconti di San Vito a Somma Lombardo, dalla dott.sa Michela Grisoni, del Politecnico di Milano. Siamo venuti a conoscenza del prezioso documento nel 2011 in occasione di una conferenza tenuta alla Fondazione Visconti di San Vito dalla prof.ssa Laura Basso, conservatrice delle Raccolte d’Arte Antica e Pinacoteca del Castello Sforzesco.

<sup>141</sup> Cfr. *Catalogo della biblioteca del fu conte Gian Lucini-Passalacqua patrizio comasco – Teologia, scienze diverse, belle arti, arti industriali, arti diverse, letteratura, storia*, cit. Si noti che il catalogo è del 1896, ma la vendita ebbe luogo nel corso di un mese, dall’11 gennaio al 15 febbraio 1897.

<sup>142</sup> Cfr. *Catalogo di Oggetti d’Arte formanti la collezione del fu Sig. Conte G. B. Lucini Passalacqua di Milano – II*

Ancora una volta, il catalogo non mostra una particolare selezione di opere, ma riguarda oggetti d'arredamento: oltre alla maggiore attrazione data dai quadri e dalle stampe, si trovano mobili, servizi da tavola e da tè, statuette di porcellana, coperte, ricami, fazzoletti, cassoni, ecc. Nell'elenco non si accenna a capolavori o a opere di particolare pregio, come nel caso della prima vendita. Se si eccettuano poche opere in bronzo, le sculture sono del tutto assenti.

In quell'occasione furono venduti anche alcuni oggetti orientali. Il numero supera di poco il centinaio. L'inventario degli oggetti comprende 59 voci in tutto, delle quali ben 41 sono porcellane (circa 103 oggetti<sup>144</sup>). La lista aiuta a completare il quadro di ciò che possedeva il Conte:

#### Sezione Porcellane

- 68 – Tre piatti concavi; Cina, famiglia rosa.
- 69 – Due piatti ottagonali; Cina, famiglia rosa.
- 75 – Due scatole da tè; Cina.
- 89 – Servizio in porcellana decorata a medaglioni: caffettiera, lattiera, zuccheriera, tazza e vassoio entro astuccio. Giappone.
- 91 – Tre coppe (bols); medaglioni con ornati in oro e colori; uno con ornati a stecco. Giappone.
- 107 – Due vasi giapponesi; ornati policromi; coperchio sormontato da leone.
- 109 – Due piatti giapponesi; ornati policromi.
- 110 – Bottiglia giapponese a disegno di arbusti e fiori.
- 113 – Piatto della Cina; famiglia verde. Raro.
- 114 – Due piattini cinesi; fiori policromi. Marca di fabbrica.
- 115 – Piatto in porcellana; il Giudizio di Paride. Camaïeu rosa.
- 117 – Grande piatto della Cina; nel centro due rose; bordo centinato.
- 119 – Due piatti di porcellana giapponese; paesaggi con figure e fiori policromi; ornati a stecco sul bordo.
- 125 – Gran piatto di porcellana giapponese; ornati su fondo bleu.
- 126 – Gran piatto ovale centinato; ornati bleu. Giappone.
- 127 – Gran piatto ovale centinato; ornati bleu. Giappone.
- 128 – Altro simile più piccolo.
- 131 – Tazza: arbusti policromi. Cina con marca.
- 132 – Lotto di numero 14 capi: sette tazze, sei piattini dispari ed una lattiera. Giappone e marche varie rare.
- 133 – Grande piatto in porcellana del Giappone; fiori bleu e marca.
- 134 – Profumiera di forma elegante in porcellana bianca della Cina.
- 135 – Piccola coppa Céladon. Base di bronzo cesellato e dorato, luigi XV.
- 141 – Due cani; Giappone.
- 142 – Otto piccoli cani in porcellana bianca giapponese.
- 144 – Animale fantastico; porcellana gialla, Cina.
- 145 – Gruppo; uomo seduto sul cavallo; porcellana colorata del Giappone.
- 146 – Gruppo; uomo allato ad un cavallo; porcellana colorata del Giappone.
- 147 – Idolo in porcellana bianca. [623 del 1874]
- 148 – Sei piccole figurine; porcellana bianca della Cina. [623 del 1874]
- 149 – Thejera; ornati policromi e oro; fiori e arbusti. Cina.
- 150 – lattiera; Ornati bleu, rossi e oro. Cina.

---

*Parte, Quadri, Disegni, Porcellane Europee ed Orientali, Majoliche, Stampe, Mobili e Stoffe, Oggetti preziosi, Miniature, Bronzi, Oggetti di curiosità*, Milano, Impresa di vendite in Italia di Giulio Sambon, tipografia L. Marchi, 1897.

<sup>143</sup> Oltre a Milano, Roma, Firenze, Napoli, Venezia, Londra, Parigi, Berlino, Vienna, Monaco di Baviera, Bruxelles, Stoccarda, Francoforte e Atene.

<sup>144</sup> È utile stimare il numero reale di oggetti perché all'interno del sistema museale ogni singolo oggetto viene numerato con un codice museale proprio. Per esempio, una *guarniture*, è solitamente costituita da quattro o cinque vasi che vengono conteggiati separatamente. Lo stesso avviene per un servizio da tè, ecc. Talvolta tazzina e piattino sono compresi nello stesso numero d'inventario.

- 151 – Due centri da tavola ornati in porcellana del Giappone; ornati policromi. Montatura di metallo dorato. [501 del 1874]
- 152 – Tre piatti concavi; ornati policromi e oro; nel mezzo, volatile sopra arbusti. Giappone.
- 153 – Due altri simili più piccoli.
- 154 – Piatto concavo; arboscelli fioriti; decorazione verde, bleu, rossa e oro. Cina.
- 155 – Piatto concavo; arboscello con fiori; decorazione bleu e oro. Cina.
- 156 – Due piatti; Cina. Famiglia rosa.
- 166 – Cinque tazzine e piattini; fagiano e piante fiorite; decorazione policroma e oro. Giappone.
- 167 – Quindici tazzine e sedici piattini in porcellana bianca. Giappone.
- 177 – Grande coppa (bol); porcellana della Cina; decorazione policroma a fiori; all'esterno, medaglioni e greca a stecco.

#### Sezione Bronzi

- 367 - Vassoio di metallo giapponese; albero con volatile.

#### Sezione Oggetti Diversi

- 369 – Coppa a due manichi in pietra dura; (azzurrite?); all'ingiro del corpo, dodici caratteri incisi alternati significanti Felicità e lunga vita. Cina.
- 370 – Coppa a due manichi e coperchio in giada scolpito. Lavoro cinese.
- 371 – Scatola d'avorio ottagonale, forma di cesto, ornati incisi; sul coperchio frutta e volatili in rilievo. Lavoro cinese.
- 378 – Piccolo vaso antico su tre piedi, in smalto cloisonné; fondo bleu.
- 379 – Grande vaso antico a collo e piede; smalto cloisonné; volute a foglie e rosoni.
- 380 – Due Cornets (vasi a tromba); antichi in smalto cloisonné; foglie e altri ornati su fondo bleu e verde.
- 381 – Grande Coppa (bol) molto antica in smalto cloisonné.
- 382 – Piccola Coppa (bol) molto antica in smalto cloisonné.
- 390 – Bonzo; scultura in giada colorata. Cina.
- 391 – Dama con fiore; scultura in giada colorata. Cina.
- 392 – Uomo tenendo un bastone ed una zucca; giada. Cina.

#### Sezione Tessuti

- 489 – Stoffa giapponese in seta marrone, ricamata in oro e seta a disegno di ventagli e fiori.
- 490 – Due grandi portiere giapponesi in raso bleu ricamato; personaggi e ornati a fiori.
- 491 – Cinque pezzi di stoffa giapponese in seta bleu ricamata in seta e oro; quadrupedi e volatili.
- 492 – Coperta giapponese da tavolo, in raso rosso; ricco ricamo in oro di draghi, ibis ed animali fantastici: galloni in oro e frangia antica.

#### Sezione Mobili

- 512 - Scrigno di lacca scura, decorazione in oro e madreperla: sportello caditore. Nell'interno, nove cassetti, dei quali il centrale a serratura: Giappone.
- 527 - Baule in lacca scura con ornati in oro e stemma del Daimio; angeli e guarnizioni di bronzo graffito e dorato. Giappone.
- 528 – Scatola da tè in lacca scura, decorata in oro.

Fra le porcellane, la gran parte è costituita da piatti e servizi da tè che dovevano far parte degli oggetti d'uso quotidiano. Alcuni piatti e vasetti componevano parte dell'arredamento, così come le statuine. La presenza di sculture di cani giapponesi lascia perplessi. Le riproduzioni di cani in porcellana creati soprattutto nella Cina del XVIII secolo per l'esportazione (fig. 11), sono oggi oggetti rari e



**Fig. 11 Statuetta zoomorfa, Dinastia Qing (1644-1911). Museo Duca di Martina, Napoli. Inv. 3404**



**Fig. 12 Coppia di ceste in avorio. 1800-15. Rijks-museum, Amsterdam. N. mus. AK-NM-7006-A, B** **Fig. 13 Cassa per armatura. Coll. Privata**

di pregio.<sup>145</sup> Quelli giapponesi sono ancora più rari. Non sempre però l'attribuzione delle opere è attendibile. All'epoca non era facile stabilire per una casa d'aste cosa fosse davvero cinese e cosa fosse di produzione giapponese. La stessa definizione di "cane" potrebbe riferirsi al "cane di Fo", termine popolare per definire il leoncino cinese. Figurine in bianco di Cina comparivano anche all'Esposizione d'Arte Industriale del 1874, ma le descrizioni sono troppo approssimative per capire se potesse trattarsi delle stesse. I piatti ovali, ai numeri 126 e 127 potrebbero invece essere gli stessi apparsi nel 1874, e oggi assenti dalla collezione del Castello Sforzesco.<sup>146</sup> Anche la stoffa giapponese n. 489 ricamata in oro e seta a disegno di ventagli e fiori corrisponde alla descrizione di un tessuto apparso all'Esposizione e oggi mancante.<sup>147</sup>

La vendita di cinque *cloisonné* (da 378 a 382) fra piatti e coppe giustificherebbe inoltre la differenza di numero fra gli smalti esposti nel 1874 e i pochi che si ritrovano nell'attuale collezione. Inoltre si rilevano tipologie di oggetti oggi quasi assenti nella collezione del Conte: giade, pietre dure e avori.

Non si sa per quale motivo questi pezzi finirono sul mercato né chi li selezionò. Si può ipotizzare che non ne fosse riconosciuto il valore oppure che essi appartenessero all'arredamento della casa e che quindi fossero fisicamente separati dalla collezione personale che il Conte aveva allestito nella sua abitazione. Di fatto, alcuni oggetti apparentemente preziosi come la scatola a cesto ottagonale in avorio traforato<sup>148</sup> (fig. 12), le giade, o il baule laccato n. 527 con stemmi di 大名 *daimyō* (fig. 13)<sup>149</sup>, non furono salvati, ma la quasi totalità della raccolta non venne dispersa, forse perché

<sup>145</sup> Per alcuni esempi cfr. Craig CLUNAS (a cura di), *Chinese Export Art and Design*, London, Victoria and Albert Museum, 1987, p. 50 e Lucia CATERINA, *Il Museo Duca di Martina, la collezione orientale*, Napoli, Electa, 1999, p. 67.

<sup>146</sup> Si veda la tabella comparativa. Capitolo 2:2.2.

<sup>147</sup> Si deve rilevare tuttavia che la mancanza di molti dei tessuti che si trovano nei vecchi elenchi e inventari è probabilmente dovuta alla forte deperibilità dei materiali per cui in un certo momento potrebbero essere stati eliminati perché ritenuti inutilizzabili o di nessun valore.

<sup>148</sup> Si veda ad esempio il cestello num. AK-NM-7006- A e B del Rijks Museum. Cfr. Jan VAN CAMPEN, "Masters of the Knife, Chinese Carvings in Wood, Ivory and Soapstone", in *The Rijksmuseum Bulletin*, Amsterdam, Rijksmuseum, 2011, vol. 59, 2011/2, p. 168.

<sup>149</sup> La descrizione fa pensare che si tratti probabilmente di una cassa per riporre le armature.

negli stessi anni in cui la marchesa Negrotto alienava il patrimonio di famiglia, Carlo Ermete Visconti<sup>150</sup>, coadiuvato dall'amico Lodovico Pogliaghi, stava cercando di acquistare la collezione per il Comune di Milano. Visconti potrebbe avere anche acquistato il piatto n. 115 in *camaïeu* rosa, con il Giudizio di Paride, oggi presente nelle collezioni del Castello Sforzesco con il numero d'inventario [C533].<sup>151</sup>

### 3.7 L'arrivo della collezione al Castello Sforzesco

Attualmente, l'unico documento che attesti l'arrivo della raccolta di oggetti orientali al Castello Sforzesco è il *Verbale di consegna* del 18 gennaio 1900, nel quale, a seguito del rinnovo dell'Amministrazione comunale, l'allora presidente del Consiglio direttivo della Scuola superiore d'arte applicata all'industria e del Museo Artistico Municipale marchese Carlo Ermete Visconti rassegnava le dimissioni rimettendo tutte le sue competenze nelle mani del nuovo Sindaco. In quell'occasione fu stilata una lista approssimativa delle proprietà del Museo artistico e Visconti consegnò il rendiconto della gestione dell'anno 1899. Nell'elenco delle spese sostenute si legge:

[...] tra questi ultimi [conti d'esercizio] figura per £5.000 una ricevuta di saldo sul prezzo d'acquisto del Museo Giapponese Passalacqua. La compera di questo Museo ebbe luogo nel 1898 per £10.000. Di queste, 5.000 furono pagate senza aggravio del Museo, solo figurando al passivo del consuntivo 1899 £378,55 per il suo imballaggio e trasporto a Milano. Le residue £5.000 furono anticipate dal Museo; soggiunge il signor Marchese essere egli persuaso che nel corrente anno esse sarebbero state interamente rimesse per opera di parecchi benemeriti concittadini che gliene diedero affidamento; questo affidamento, essendo però affatto personale a lui, deve ritenersi ora cessato. Vedrà la nuova Direzione del Museo come meglio convenga regolare questa pendenza. A tale riguardo, sopra proposta dell'Assessore Pisa, ed annuendo i presenti, si determina di caricare detta somma di £5.000 [alla nuova amministrazione comunale].

Il "Museo Giapponese Passalacqua" doveva essere dunque il museo privato del Conte e il fatto che vi fossero delle spese per il trasporto a Milano è un'ulteriore conferma che la collezione si trovasse nella villa di Moltrasio<sup>152</sup> nel 1898, anno dell'acquisto. Il trasferimento, direttamente negli spazi del Castello, si perfezionò quindi tra il 1898 e il 1899. Si spiega altresì la mancanza della segnalazione di un "museo giapponese" privato a Milano nei documenti dell'epoca.<sup>153</sup>

Anche il prezzo d'acquisto è indicativo per comprendere la natura dell'operazione di acquisizione della raccolta. Diecimila lire dell'epoca corrispondono a circa 40.000 euro attuali. Pur ignorando la presenza di oggetti che da soli oggi sono stimabili al centinaio di migliaia di euro<sup>154</sup>, la semplice divisione dell'importo per il numero dei pezzi (circa 300) chiarisce come dovesse trattarsi di un prezzo di favore.<sup>155</sup>

---

<sup>150</sup> Allora responsabile delle Raccolte Artistiche ed Archeologiche del Comune di Milano.

<sup>151</sup> Cfr. Scheda num. inv. C533, in *Schedario Cina*, Raccolte Extraeuropee del Castello Sforzesco. La tipologia *en camaïeu* è alquanto rara e il ritrovare questo reperto nella raccolta comunale potrebbe non essere una coincidenza

<sup>152</sup> La villa di Moltrasio fu venduta solo nel 1907. Cfr. Registro dell'Archivio di Stato di Como.

<sup>153</sup> Nella sua guida ai musei milanesi del 1881, Antonio Gramola citava due musei privati: la casa del conte Aldo Annoni dove "si ammirano due vasi giapponesi dei più grandi che esistano a Milano [...] bronzi artistici di ogni provenienza asiatica ed europea; armi e armature complete, giapponesi ed europee", e la Collezione Trivulzio che raccoglieva tra l'altro tessuti orientali porcellane cinesi. Cfr. Antonio GRAMOLA, *Gallerie e musei in Milano*, Milano, s.e., 1881, pp. 206, 208, 209.

<sup>154</sup> Ad esempio la scatola laccata G758 o l'armatura G900. V. par. 5

<sup>155</sup> Può tornare utile il paragone con la vendita nel 1913 della collezione di 17.000 pezzi di Enrico Hillyer Giglioli

La circostanza è ulteriormente chiarita più avanti:

Accenna da ultimo il signor Marchese Visconti che a ordinamento ultimato converrà: [...] adempiere alla promessa verbale fatta alla M.<sup>sa</sup> Alessandra Negrotto, in occasione della compera da lei fatta del Museo Giapponese Passalacqua, di consegnarle una riproduzione in cemento della grande vasca-fontana in bronzo che faceva parte del Museo stesso.<sup>156</sup> Per la esecuzione di quest'obbligo interpellare il prof. Lodovico Pogliaghi che è stato intermediario di quell'acquisto.

Passalacqua frequentava sia Carlo Ermes Visconti<sup>157</sup> sia Lodovico Pogliaghi<sup>158</sup>, i quali a loro volta conoscevano bene la sua collezione, ed eventuali trattative in corso spiegherebbero l'assenza di questa all'asta del 1897. In quell'anno probabilmente Visconti e Pogliaghi<sup>159</sup> avevano concordato con la marchesa Negrotto l'acquisto in blocco del Museo Giapponese. Solo a causa del cambio di Amministrazione e a seguito dell'effettivo licenziamento di Visconti da tutti gli incarichi avuti fino a quel momento, l'acquisto fu pagato per metà dal Museo Artistico. La prima parte fu interamente offerta da privati, dei quali purtroppo non si conosce l'identità<sup>160</sup>, mentre è verosimile pensare che Visconti avesse le conoscenze necessarie a trovare sponsor per saldare anche la cifra restante.<sup>161</sup>

Il documento riporta infine che gli oggetti a quella data si trovavano già nelle sale del Castello. Le armature<sup>162</sup> sono già disposte:

Oltre alle vetrine delle stoffe, sono pronte quelle per i costumi e le armature dell'estremo Oriente (Museo Passalacqua). I primi stanno in ufficio, le seconde insieme ai legni scolpiti ed alle lacche negli armadietti inferiori del Medagliere. [...]

Per gli oggetti mancanti di inventario, quali le ceramiche [...], e finalmente la raccolta

---

venduta dalla moglie allo stato per 180.000 lire, assieme a un nucleo di libri e foto e dello schedario completo della collezione, ceduti a titolo gratuito. Cfr. Maria Carlotta ROMANO, "L'esperienza giapponese di Enrico Hillyer Giglioli: il piacere della scoperta fra collezionismo erudito e gusto per la ricerca", in Teresa CIAPPARONI LA ROCCA, Pierfrancesco FEDI, Maria Teresa LUCIDI, (a cura di), *op. cit.*, p. 67. Nel caso della collezione di Passalacqua il singolo oggetto è costato 30 lire, nel caso di Giglioli 10 lire (senza contare la leggera svalutazione), ma questa grande differenza è giustificabile per il grande numero di oggetti coinvolti nell'acquisto.

<sup>156</sup> Della grande vasca fontana in bronzo non esiste attualmente nei reperti niente di paragonabile.

<sup>157</sup> Il quale figurava con lui nella Commissione Ordinatrice dell'Esposizione del 1874. Visconti, in qualità di responsabile dei musei milanesi, aveva anche più volte scritto ufficialmente a Passalacqua per ringraziarlo delle numerose donazioni fatte al comune di Milano.

<sup>158</sup> Già citato nel testamento fra gli amici personali del Conte, V. Capitolo 1.3.

<sup>159</sup> Si deve rilevare che Lodovico Pogliaghi era egli stesso collezionista d'arte. Oggi la sua casa museo a Sacro Monte di Varese è proprietà dell'Ambrosiana. Grazie alla collaborazione della dott.ssa Elisa Mantia, è stato possibile verificare la presenza di circa 140 oggetti d'arte orientale fra le collezioni dell'artista, molte delle quali in linea per stile a quelle raccolte da Passalacqua. Ottavio Alberti riferisce che Pogliaghi aveva abitato per molti anni nel palazzo dei Conti Passalacqua in via Brera 16 e che nel 1904 si trovava in barca con Achille Ratti e alcuni amici di ritorno da una visita ai Passalacqua a Moltrasio. Cfr. Ottavio ALBERTI, *La vita, le opere, la casa, le raccolte di Lodovico Pogliaghi: Santa Maria del Sacro Monte, Varese*, Milano, Fondazione Lodovico Pogliaghi, 1955, p. 10.

<sup>160</sup> È plausibile che gli stessi Visconti e Pogliaghi abbiano partecipato alla raccolta dei fondi con dei propri contributi e che fra i nomi dei partecipanti vi figurassero gli stessi concittadini che avevano concorso alla creazione del Museo d'Arte Industriale.

<sup>161</sup> A questo proposito è bene ricordare come Visconti avesse ricoperto un gran numero di incarichi fino ad allora, fra i quali: membro della Società orticola Lombarda (già nel 1864); socio fondatore della Società italiana di scienze naturali (dal 1857); conservatore del Museo civico di storia naturale (dal 1871); direttore del Club Alpino Italiano, sezione di Milano (1873-1884); Socio Onorario dell'Accademia di Brera (dal 1882); Membro dell'Amministrazione della Veneranda Fabbrica del Duomo (dal 1881); Membro della Commissione per gli studi del Municipio di Milano (dal 1885); Membro del Museo Patrio di Archeologia (dal 1885); Membro della Commissione per il Museo del Risorgimento (dal 1886); Vice-Presidente della Commissione Amministratrice delle Civiche Scuole Popolari di Musica (dal 1886). Cfr. Michela GRISONI, *op. cit.*, p. 142.

<sup>162</sup> Delle quali, prima del ritrovamento di questo documento si ignorava la provenienza.

Passalacqua, di cui havvi soltanto un elenco sommario descrittivo, occorrerebbe a rigore fare una consegna regolare; ma, richiedendosi a tal uopo un tempo assai lungo, non meno di due o tre mesi, l'Assessore Pisa per doveroso riguardo verso il Marchese Visconti, il quale sarebbe costretto a presenziare, con suo non lieve disagio, alla consegna, dichiara di rinunciarvi.<sup>163</sup>

Della “raccolta Passalacqua” esisteva dunque soltanto un elenco sommario, ora disperso, e la mancanza di una consegna regolare spiega come la collezione sia stata trattata confusamente, causando fin dal principio la creazione di quel “Fondo museale” che le schede citano nel definire quegli oggetti dei quali è andata persa la provenienza. Con questo studio è stato possibile riportare molti oggetti di quel fondo alla raccolta originaria.

## 4 Considerazioni finali

Il viaggio di Passalacqua si svolse in un contesto particolarmente propizio, sia per la possibilità di essere accompagnato e consigliato da concittadini esperti, sia per le epocali rivoluzioni apportate dalle grandi opere fluviali e ferroviarie. Il Giappone, nuova meta esotica, era a portata di mano e il giro del globo diventava una realtà che coinvolgeva sempre più persone facoltose che intraprendevano il viaggio con spirito turistico più che d'avventura.<sup>164</sup> Il conte Lucini Passalacqua fu certamente uno dei primi in Italia ad avvalersi di questa possibilità, come il conterraneo Enrico Cernuschi, che frequentava però il milieu parigino. Se gli anni cinquanta e sessanta furono quelli dei pionieri, gli anni settanta furono quelli dei primi viaggi turistici e dei grandi scambi commerciali e diplomatici. Assieme a questi viaggiatori del turismo e del commercio arrivavano in Europa e in America sempre più oggetti giapponesi, cinesi e del Sud est asiatico. Quella di Cernuschi fu la prima grande collezione orientale francese, e per i primi anni settanta funzionò d'esempio per gli studi di importanti autori come Gonse e i Goncourt. In modo simile, quella di Passalacqua, seppur ridotta, fu nel milanese la prima vera collezione d'arte giapponese.<sup>165</sup>

Il diario di viaggio e le lettere sono state fonti fondamentali per comprendere il criterio con il quale Passalacqua iniziò la sua raccolta, quali fossero le sue idee e quali amicizie influenzarono le sue scelte collezionistiche. È immaginabile che al ritorno dal viaggio Passalacqua abbia continuato i

---

<sup>163</sup> Visconti aveva effettivamente dato la disponibilità a consegnare tutto personalmente, ma risulta chiaro l'imbarazzo dell'amministrazione, intenzionata a liberarsi di Visconti, nel trattare con lui. Gli strascichi del licenziamento arrivarono sui giornali. L'8 gennaio 1900 nel quotidiano *La Sera* si leggeva: “Il Marchese Visconti fu alla bell'e meglio licenziato, ed il suo posto viene preso... ridete, o cittadini ambrosiani – da quell'artista genialissimo che è il pro-sindaco Mussi”. Il giorno seguente *La Perseveranza* si univa all'appello e scriveva fra le “Notizie Cittadine”: “se quella notizia fosse vera, noi dovremmo unirci, con tutto il cuore, alla *Sera*, nel deplorare la leggerezza e, diremmo anzi, l'ingratitude con cui l'autorità municipale avrebbe accettato le dimissioni del marchese Visconti. [...] Fu lui che con una saggia amministrazione ha saputo trovare i mezzi per ingrandirlo e arricchirlo; fu lui che ha curato il trasporto difficile e delicato di tutto il materiale artistico nelle sale del Castello, dove [...] lo ha disposto da farne [...] una nuova e splendida attrattiva per la città.”

<sup>164</sup> Si può parlare in effetti propriamente di turismo, se si considera che in seguito all'apertura del Canale di Suez, l'inglese Thomas Cook, che per primo inventò i “viaggi di gruppo”, nel 1872 presentò il primo giro del mondo organizzato. Cfr. Angela MADESANI, “Segni di luce: un viaggio fotografico da Istanbul a Yokohama nella seconda metà dell'Ottocento”, cit., p. 26.

<sup>165</sup> In Italia erano già presenti da qualche anno le collezioni fiorentine del naturalista Hillyer Giglioli e dello zoologo Filippo De Filippi, giunte nella città dei Medici nel 1867, e forse quella di Pompeo Mazzocchi, a Coccaglio, vicino a Brescia, mentre altre collezioni come quella di Pier Francesco Garda a Ivrea e della Casa Reale si stavano formando negli stessi momenti proprio grazie agli apporti dei semai viaggiatori che affiancavano al commercio di seme bachi quello di opere dal Giappone. Le grandi collezioni come quelle di Chiossone, Bardi, e Stibbert arrivarono solo negli anni ottanta, quando il fenomeno del Giapponismo era già in pieno sviluppo.

suoi acquisti sul mercato europeo. Grazie alle ricerche d'archivio è venuta alla luce l'esistenza di un "museo privato", come era uso definire nella metà dell'Ottocento le raccolte più ricche che su richiesta potevano essere visitate dai conoscenti. Tuttavia, non si è capito se la collezione fosse stata collocata subito a Moltrasio, dove si trovava all'epoca della morte di Passalacqua, o se sia rimasta per qualche tempo a Milano prima che il Conte si trasferisse definitivamente sul Lago di Como.

Così come avevano fatto Enrico Cernuschi a Parigi, e Pier Alessandro Garda a Ivrea, lasciando le proprie collezioni alle municipalità, se dopo l'Esposizione Storica del 1874 la collezione di Passalacqua fosse rimasta al Museo d'Arte Industriale, Milano avrebbe avuto una delle prime raccolte d'arte orientale in Italia. Tuttavia i dissapori avuti a Milano dal Conte devono avere intaccato lo spirito di condivisione con il pubblico che animava le sue prime scelte e le sue donazioni.

Giovanni Battista mise all'incanto le importanti collezioni d'arte europea, ma non si separò mai dagli oggetti che avevano segnato uno dei momenti più importanti della sua vita: il giro del mondo e la permanenza in Giappone. Senza la successiva alienazione di alcune opere da parte della nipote Alessandra, oggi il Castello Sforzesco avrebbe posseduto anche altri materiali cinesi di indubbio interesse quali i cesti d'avorio, le statuine di cani in porcellana, alcuni cloisonné, giade, e un centinaio di porcellane cinesi tipiche delle collezioni patrizie di fine Settecento e inizi Ottocento.

Stabilire la reale consistenza di una raccolta d'arte vasta ed eterogenea non è semplice. Un insieme di oggetti o una singola opera composta di più parti possono essere conteggiati in maniera diversa a seconda della percezione di chi ne stila l'inventario. Una quantificazione precisa è quindi impossibile. Considerare una collezione storica della quale non esiste una documentazione accurata implica dunque una certa approssimazione. Tuttavia, analizzando la presenza degli oggetti del Conte alle esposizioni storiche e i dati dei cataloghi d'asta è stato possibile avere un'idea più precisa del numero e del tipo di oggetti cinesi e giapponesi da lui posseduti. I risultati così ottenuti sono stati fondamentali per ricondurre molte opere, delle quali si erano persi i dati di acquisizione, alla sua raccolta. La ricostruzione dell'arrivo dei reperti al Castello Sforzesco ha permesso inoltre di riconsiderare più in generale la storia della formazione dei musei milanesi: nel 1890, anno nel quale i registi riportavano il "Legato Lucini Passalacqua", il Museo Artistico Municipale non era ancora in possesso di una Raccolta Orientale. Notizie della collezione si avranno nuovamente solo nel 1900, a quasi vent'anni dalla sua formazione, e a dieci anni dalla morte del Conte. La decisione nel 1899 di Ermes Visconti di acquistare la collezione Passalacqua fu particolarmente lungimirante in quanto essa fece da traino all'arrivo, negli anni successivi, di molte altre raccolte orientali.



## Capitolo 2: La Raccolta Passalacqua al Castello Sforzesco: analisi degli oggetti

Con lo studio delle opere della raccolta Passalacqua si è cercato di definire quali siano le caratteristiche salienti della collezione nel suo insieme, coll'intento di mettere in evidenza alcuni fattori quali la qualità degli oggetti, la loro antichità o rarità, la loro destinazione d'uso e la proporzione fra i vari tipi di materiali.

Ogni opera è stata inventariata e catalogata ex novo, fornendone una breve definizione, una descrizione essenziale e l'attribuzione all'epoca di produzione e alla manifattura. Quando possibile, gli oggetti sono stati brevemente commentati e ricondotti ad alcune categorie funzionali e sottocategorie. Le schede delle opere sono riportate in appendice.

Fin dall'inizio dello studio è stata palese la mancanza di documentazione museale e la relativa imprecisione nella corrispondenza fra inventari e oggetti. Con l'approfondimento delle ricerche e la scoperta di nuovi documenti sono stati riconosciuti molti oggetti dei quali era stata persa la provenienza, e la collezione Passalacqua si è rivelata più grande di circa un quarto della stima fatta inizialmente.<sup>1</sup>

### 1 Documentazione museale

Quando una collezione è acquisita da un museo, essa viene segnata nel "Registro di Carico Generale" con un "numero di carico" sequenziale, seguito dal nome del collezionista e dalla natura dell'acquisizione (dono, legato<sup>2</sup>, acquisto). I singoli oggetti vengono poi smistati nelle raccolte presenti in museo: raccolta di mobili, raccolta di stampe, raccolta africana, ecc. Ad ogni raccolta corrisponde un "registro di raccolta" e uno schedario. Le schede dello schedario sono dattiloscritte e rimovibili, mentre i registri di raccolta sono volumi rilegati e compilati a mano, ma entrambi i documenti riportano gli stessi dati. Quando l'oggetto è smistato in una raccolta, esso è fisicamente segnato con un numero di inventario che comparirà contemporaneamente sulla scheda corrispondente del registro di raccolta e sulla scheda mobile dello schedario. Le schede e il registro riportano alcuni dati fondamentali quali: il "numero di carico generale"; il tipo di acquisizione seguito dal nome del collezionista e dall'anno di acquisizione;<sup>3</sup> una descrizione sommaria dell'oggetto; la posizione attuale dell'oggetto e tutti gli aggiornamenti dovuti agli spostamenti<sup>4,5</sup>.

I primi documenti consultati per identificare gli oggetti della Raccolta Passalacqua sono state le schede degli inventari "Cina" e "Giappone" e i relativi registri di raccolta. Essendo pervenuti prima che fosse istituzionalizzato il nuovo Museo Artistico al Castello, gli oggetti della collezione

---

<sup>1</sup> Nelle Raccolte Extraeuropee sono ancora molti gli oggetti definiti "Fondo Museale", che non hanno cioè una corrispondenza con il collezionista, per cui non è possibile escludere che in futuro si possa ricondurne altri a Passalacqua.

<sup>2</sup> Il legato è una donazione pervenuta dopo la morte del collezionista.

<sup>3</sup> Ad esempio: "Dono Giussani 1908".

<sup>4</sup> Spostamenti all'interno delle vetrine del museo o degli armadi nei depositi, mostre, traslochi, ecc.

<sup>5</sup> Questi sono tutti i dati fondamentali per identificare univocamente l'oggetto e assicurarne la custodia in museo. La scheda si completa infine con i dati specifici dell'osservazione dell'opera: l'autore; il luogo e la data di produzione; la presenza di iscrizioni; l'esistenza di rilievi fotografici; l'esistenza di pubblicazioni; e ogni dato utile alla comprensione dell'opera quali note sulla committenza, commenti, studi, ecc.

Passalacqua non fanno riferimento ad alcun numero di carico generale. Delle opere inventariate dal primo conservatore, il marchese Carlo Ermes Visconti, esistono ancora due registri risalenti alla fine del 1800: uno per i legati e uno per le donazioni. Si suppone dovesse esistere anche un registro degli acquisti, ma ad oggi non è mai stato rinvenuto.<sup>6</sup> Alla voce “provenienza” le schede riportano solamente la dicitura “Legato Lucini Passalacqua”, seguita talvolta da un numero. Il numero segue probabilmente una lista, persa, dove doveva essere registrata tutta la Raccolta Passalacqua.<sup>7</sup>



Fig. 14 Etichetta “M. G. L. P.”



Fig. 15 Uno dei fogli ritrovati. Archivio Civici Musei, Milano

Non sempre purtroppo i dati trascritti sulle schede sono coerenti con quelli dei registri, per cui in alcune di esse compare “Legato Passalacqua” quando nel registro non c’è alcuna provenienza, e viceversa.

La prima perdita di dati si ebbe certamente già nel 1900 con l’interruzione improvvisa della catalogazione di Carlo Ermes Visconti, dovuta al suo licenziamento. Il resto lo fecero i traslochi nelle sale del Castello, il cambio delle vetrine e l’inserimento di nuovi reperti che si affiancarono a quelli preesistenti. Dal confronto fra i numeri di inventario di tutta la raccolta “Cina” del Castello, con le segnature della prima posizione in museo rilevata sulle schede, si evince che i numeri di inventario seguono la posizione nelle vetrine poste nella Sala della Balla.<sup>8</sup> Quando i compilatori stilavano le schede, di molte opere si era già persa la provenienza, e anche la corrispondenza di alcune etichette museali era andata perduta.

La gran parte dei reperti pervenuti prima della Seconda guerra mondiale presenta etichette numerate simili a francobolli. Talvolta si tratta di etichette apposte dal collezionista, ma più spesso sono applicate in occasione dell’acquisizione da parte del museo. Solo in presenza di un nome è possibile ricollegarle alla collezione originaria.<sup>9</sup> Anche il significato dell’etichetta bianca e rotonda dal bordo dentellato con scritto a mano “M. G. L. P.” è stato a lungo ignorato (fig. 14). Una corrispondenza con alcuni oggetti “Lucini Passalacqua” era stata notata, ma l’etichetta si trovava solo su alcuni di questi e non era chiaro cosa si intendesse con “M. G.”<sup>10</sup>.

La risposta è giunta solo nel 2010 con il ritrovamento di 24 biglietti formati da fogli di protocollo e tagliati a metà, dove in matita blu era riportato “Museo Giapponese Lucini Passalacqua 1899” e una descrizione sommaria di opere singole o in gruppi.<sup>11</sup> Si tratta con ogni probabilità dei biglietti che accompagnavano il trasloco delle collezioni del Museo Artistico ed Archeologico al Castello

<sup>6</sup> L’idea che dovesse esistere un Registro degli acquisti, si deve alla dott.ssa Laura Basso, conservatrice della Pinacoteca del Castello e Civiche Raccolte d’Arte Antica, che da anni svolge studi sulla documentazione dei Musei del Castello Sforzesco.

<sup>7</sup> Non è da escludersi che si trattasse dell’elenco “sommario e descrittivo” di cui si parla nel *Verbale di Consegna* del 1900. V. Capitolo 1:3.7.

<sup>8</sup> Ad esempio, i numeri dell’inventario “Cina” da 1 a 45 si trovavano tutti dentro la Vetrina 1 di Sala della Balla, dal 46 in poi inizia la Vetrina 3 (la due doveva trovarsi di fronte alla 1), ecc.

<sup>9</sup> Ad esempio “Giussani n. 32” e “Raccolta Turati 1918”.

<sup>10</sup> L’acronimo del conte sarebbe dovuto essere “G.B.L.P.”

<sup>11</sup> Ad esempio: “veste a fiori”, oppure “46 maioliche”. Si veda *Archivio Civiche Raccolte d’Arte*, VI, 6, 17.

Sforzesco. In quel momento, solo due biglietti riportavano “acquisto - Museo Giapponese Passalacqua 1899” (fig. 15), mentre un altro riportava la dicitura “Mostra Giapponese Lucini Passalacqua 1899”. Non avendo ancora ritrovato il *Verbale di Consegna*, si era ipotizzata l’esistenza di una sala in Castello dedicata alla collezione Passalacqua e denominata alternativamente “mostra” o “museo” Passalacqua, mentre non ci si spiegava l’esistenza di un acquisto fatto dopo la morte del Conte.

C’è da rilevare che l’etichetta con l’acronimo “M. G.” compare anche su opere chiaramente cinesi, e che molti reperti della collezione Passalacqua non sono stati etichettati.<sup>12</sup> Non si è riscontrato alcun nesso tra l’apposizione dell’etichetta sugli oggetti e la presenza degli stessi alla mostra del 1874.<sup>13</sup> Confermata però la relazione con la collezione Passalacqua, è stato possibile ricondurre a questa altre 19 opere.

Gli ultimi documenti presi in considerazione sono alcuni fogli relativi alle verifiche effettuate fra il 1944 e il 1946 sugli oggetti posti nelle casse traslocate a S. Angelo Lodigiano durante la guerra. Nelle liste stilate si trova una breve descrizione dell’oggetto, il nome del collezionista e il numero del reperto, oltre al numero della cassa dentro la quale esso era riposto.<sup>14</sup> Con questi fogli sono stati ultimati gli aggiornamenti sulle schede e si sono identificati altri 3 oggetti facenti parte della collezione.

## 1.1 Problemi di interpretazione dei documenti e limiti della ricerca

È doveroso rilevare che tutti i documenti considerati in questa ricerca per l’identificazione della collezione, quali schede, registri, cataloghi d’asta, liste sono passibili di errori dovuti sia all’imperizia del rilevatore, sia a quella del compilatore. Solitamente si tratta di errori minori, tuttavia è anche possibile che il reperto di una collezione finisca per errore in quella di un’altra. Alcuni errori sono stati rilevati e corretti, ma molti altri non sono da escludersi.

Il secondo limite evidente è dovuto alla definizione approssimativa usata nei documenti. Quando si stilano delle liste si devono utilizzare descrizioni concise ed efficaci, tuttavia spesso gli elementi forniti non sono sufficienti a identificare con certezza l’oggetto, e in molti casi sono assolutamente inconsistenti.<sup>15</sup> A questo si aggiunge, come già accennato, l’impossibilità nello stabilire la consistenza numerica di alcuni gruppi di oggetti quando essa non è specificata.<sup>16</sup>

Infine, tutte le attribuzioni trovate sui cataloghi delle mostre e delle aste sono inaffidabili. Il reperto “antichissimo” potrebbe essere moderno e il pezzo “cinese” potrebbe essere giapponese.

Pochi dati sono dunque da assumersi con certezza quando non si conoscono gli autori delle liste e il criterio con il quale sono state stilate. Si può tuttavia raggiungere un ragionevole grado di

---

<sup>12</sup> Su alcune è stata certamente strappata. Molte etichette sono state incollate proprio al centro del fondo delle ceramiche cinesi, per cui nel tempo molte sono state strappate per vedere se esisteva un marchio di regno. Sulle ceramiche è possibile anche che l’etichetta sia stata lavata via, ma gli oggetti non etichettati sono troppi per affermare che le etichette siano andate perse.

<sup>13</sup> L’ipotesi era che le etichette fossero state messe in quell’occasione per riconoscere i proprietari degli oggetti.

<sup>14</sup> Il foglio è dattiloscritto e riporta i numeri di collezione. Solo in un secondo momento sono stati riportati a matita i numeri di inventario. Si suppone dunque che ancora nel 1944 non tutti gli oggetti fossero stati numerati.

<sup>15</sup> Ad esempio nel catalogo della Esposizione Storica del 1874 la descrizione “Vasetto di gres con coperta nera, con tre piedi formati con piccoli atlantidi – Mascheroni interposti con anelli” ha permesso di identificare con certezza un incensiere tripode con gambe a forma di bambini cinesi, mentre la voce più volta ripetuta “Vaso ad ornati” non permette alcuna identificazione. Cfr. *Esposizione Storica d’Arte Industriale in Milano 1874*, cit.

<sup>16</sup> Si pensi all’impossibilità di definire la quantità di oggetti inclusi in definizioni quali “servizio da tè”, “parte di servizio da tè”, “idoletti”, ecc...

affidabilità incrociando le fonti e verificando la frequenza con la quale i dati si ripetono e se anche dovesse sussistere la possibilità di errore, questo non sarebbe significativo al fine dell'analisi complessiva della raccolta.

## 2 *Gli oggetti*

Gli oggetti della collezione sono stati suddivisi in categorie tipologiche utili all'analisi statistica. Una prima parte riguarda la suddivisione per materiali utilizzati: i bronzi, le ceramiche, le lacche, i tessuti. Una seconda parte analizza categorie utili alla comprensione della qualità e del valore della raccolta, nonché dell'idea collezionistica alla base della raccolta: oggetti artistici, oggetti di costume e del folclore, oggetti per l'esportazione. Per ogni voce di categoria vi è un'introduzione atta a definire la caratteristica precipua che accomuna gli oggetti inclusi e a fornire informazioni tecniche necessarie alla loro comprensione.

### 2.1 **Definizione delle categorie e problemi metodologici**

Ogni oggetto può essere considerato sotto molteplici punti di vista. Se ne possono analizzare i materiali, le tecniche costruttive, la decorazione o il significato del motivo decorativo, la forma, il suo utilizzo, il riuso<sup>17</sup>, la frequenza con la quale si trovano oggetti simili sul mercato, il valore culturale che aveva nel paese dove è stato prodotto e quello datogli nel paese dell'acquirente. A seconda della caratteristica osservata si attribuisce una categoria all'oggetto. Il reperto [G29] è una porcellana, una statuetta, una figura di culto, un oggetto decorativo, ecc.<sup>18</sup>

La suddivisione che risulta più immediata è quella materica: sono considerati in questo caso i gruppi più numerosi quali bronzi, ceramiche, lacche e tessuti. Si tratta della suddivisione storicamente utilizzata all'interno delle raccolte museali, che si ritrova nei documenti d'epoca quali cataloghi d'asta e di mostre, e che ancora persiste nella maggior parte dei musei. Categorie desuete come "piccolo mobilio" usata nella mostra del 1874 per riunire oggetti dei quali non era chiaro l'utilizzo finale, non sono state considerate, come pure i materiali dei quali si osserva soltanto la scarsità o la totale mancanza, ad esempio pietre dure o dipinti.

All'interno di queste macro-categorie possono sussistere sotto-categorie molto più numerose. Essendo l'idea di "sotto-categoria" suscettibile di arbitrarietà, si è cercato di supportarne la scelta attraverso il confronto con quelle utilizzate dai curatori dei musei europei per descrivere le proprie collezioni giapponesi, riportate nella ricerca del prof. Kreiner, *Japanese Collections in European Museums*.<sup>19</sup> Fra queste, le più utilizzate sono: dipinti, stampe, 根付 *netsuke*, 印籠 *inrō*, sculture buddiste, arti decorative, oggetti etnografici, armi e armature, oggetti buddisti, oggetti scintoisti, opere contemporanee. Nei musei etnografici si trovano anche sotto-categorie qui considerate solo in parte: oggetti folcloristici, mappe, monete, equipaggiamento tecnico, corredo medico, mobili, teatro, giochi, strumenti musicali, souvenir, bambole, oggetti di casa, articoli cosmetici.

---

<sup>17</sup> Un nuovo uso rispetto a quello per il quale è stato creato.

<sup>18</sup> L'accostamento di più oggetti rende maggiormente evidenti le categorie che li accomunano. Per esempio, in una vetrina di una statuetta di Buddha in bronzo, di un Avalokiteśvara in porcellana e un dipinto di Samantabhadra rappresenteranno la categoria "figura di culto" – e la sottocategoria "figura buddista".

<sup>19</sup> Cfr. Josef KREINER (a cura di), *Japanese Collections in European Museums, reports from the Toyota-Foundation-Symposium Königswinter 2003*, cit.



**Fig. 16** Alcune etichette museali delle Raccolte Extraeuropee, Milano



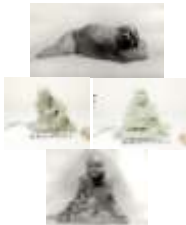

Nel contesto del collezionismo milanese, oltre a quelle già citate, se ne devono prendere in esame altre meno definite, ma altrettanto importanti, che nascono da istanze legate all'estetica, ai moderni studi sull'arte, e al collezionismo: oggetti artistici o di alto artigianato, oggetti per l'esportazione, oggetti antichi, oggetti contemporanei.




## **2.2 La presenza all'Esposizione Storica del 1874: tabella comparativa**







Nella seguente tabella sono stati incrociati i dati di più documenti: l'Esposizione d'Arte Industriale del 1874; le schede museali; i cataloghi d'asta; i biglietti; le etichette (fig. 16) trovate sugli oggetti. Questa comparazione è necessaria per vedere quanti di questi reperti si trovano oggi nel museo rispetto a quelli esposti all'epoca e quanti non risultano più nella collezione, e serve anche per giustificare l'attribuzione alla collezione Passalacqua di alcuni oggetti del "fondo museale".

La tabella è divisa in due sezioni. Inizialmente compaiono gli oggetti della mostra del 1874 divisi per vetrine. In seguito sono analizzati gli oggetti mai comparsi alla mostra. Le colonne della tabella presentano la descrizione data all'oggetto nel 1874, il numero museale dell'oggetto corrispondente, il rilevamento di tutti i tipi di etichetta trovati sull'oggetto, e infine le eventuali considerazioni concernenti l'attribuzione dell'oggetto alla collezione Passalacqua. Per semplificare la lettura della tabella alcune voci sono state evidenziate con *font* del medesimo colore. La seconda tabella, oltre a oggetti chiaramente non presenti alla mostra del 1874, include oggetti che avrebbero potuto comparire, ma che non sono identificabili a causa di una descrizione troppo generica nel catalogo del 1874. Tale descrizione è stata riportata a fianco dell'oggetto ipotizzato.





## TABELLA COMPARATIVA



Esposizione Storica d'Arte Industriale 1874	Oggetto	Etichette	Considerazioni
501_Piccoli vasi montati su piedestallino di bronzo dorato – Soriani a coda forcuta nei manichi, ornamenti policromi, festoni al piede			
521_Vaso calodonio a traforo	 <p style="text-align: center;">C317</p>		Già raccolta Passalacqua [caledonio=celadon?]
617_Piatto ovale – Fiori centrali, altri ordinati a due a due con vitigni	 <p style="text-align: center;">C538</p>		Già raccolta Passalacqua Asta 1897: 126 – Gran piatto ovale centinato; ornati bleu. Giappone; 127 – Gran piatto ovale centinato; ornati bleu. Giappone.
623_Idoletti in bianco di China, una delle statuette rappresenta il Dio degli onori e del talento; emblematiche le tavolette e le perle attributi del letterato	 <p style="text-align: center;">G29-G30-G31</p>		Già raccolta Passalacqua Ipotesi: Possiedono un rosario e un libro. Asta 1897: 147 – Idolo in porcellana bianca. [623 del 1874]
1186_(Annoni, Belgioioso, Passalacqua) Vaso emisferico, draghi e simboli sacri dorati in coperta azzurra	 <p style="text-align: center;">C415</p>	Rettangolare dentellata con cornice dorata (diversa dalle precedenti): G.L.P. 98 [a matita]	Biglietto: M. Giapp. Passa/porcellane e maioliche/grande vaso bleu






Esposizione Storica d'Arte Industriale 1874	Oggetto	Etichette	Considerazioni
1198_Vaso di fabbrica antica in grès con fregi e ornamenti sopra fasce policrome divise da scompartimenti a filigrana dorata. Sul coperchio un cane di foo	 <p>G26</p>	Etichetta dentellata bianca: M.G.L.P.; Etichetta rettangolare con quattro cornici ottagonali blu: N stampato; G.L.P [a penna]; Etichetta rettangolare bianca dentellata con cornice dorata: 36 [a timbro]	ATTRIBUITO nel 2011 per etichetta
1199_Pagoda in grès dell'imperatore Hoang-ti e dell'imperatrice Loui-tsen, adorati quali divinità dai Chinesi	 <p>G28</p>		Già raccolta Passalacqua IPOTESI remota
1208_Bricco in terra di grès – Ciocca di fiori policromi e piccolo fregio in orlo	 <p>G9</p>		ATTRIBUITO: unico della collezione Raccolte Extraeuropee corrispondente
1210_Vasetto per pomata – Coperta rossa con ornamenti dorati – Piccolissimi medaglioni in riserva con fioretti azzurri			
1211_Scaldavivande divisibili in più pezzi F. A. – Fondo di paese e animali acquatici, nel piatto fiori ornamentali aggruppati	 <p>G19</p>  <p>G994</p>	G19: Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P.; Etichetta rettangolare dentellata con cornice dorata: 26:  G994: Etichetta rotonda bianca dentellata (strappata): M.G.L.P.	Già raccolta Passalacqua  G994: ATTRIBUITO nel 2011 per etichetta
1214_Vassoio con decorazione a filigrana – Scena campestre nel piattino	 <p>G401</p>		Già Raccolta Passalacqua











Esposizione Storica d'Arte Industriale 1874	Oggetto	Etichette	Considerazioni
1216_Vasetto di gres con coperta nera, con tre piedi formati con piccoli atlantidi – Mascheroni interposti con anelli	 G16	Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P.; Etichetta rettangolare dentellata con cornice dorata: 23	Già raccolta Passalacqua
28_Vaso piccolo fusiforme addogato			
40_Vaso con engobbiatura rossa sottocoperta	 C414	Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P.	Già raccolta Passalacqua
43_vaso in forma di zucca; capricciosa decorazione	 G58		Già Raccolta Passalacqua
45_vasi screpolati con manici formati di draghi in tutto rilievo			
393_Cintura giapponese verde broccata in oro e colori	 G960	Etichetta: n. 110	ATTRIBUITO: unico della collezione Raccolte Extraeuropee corrispondente
400_Stoffa giapponese con ornati in oro su fondo nero	 G661	Etichetta: Sala Giappone 34; Etichetta in carta piccola: 91	IPOTESI remota Biglietto: M. Giapp. Passa/stoffe/n. due stoffe ageminate
401_Stoffa su fondo verde			Biglietto: Museo Giapp. Passalacqua/stoffe/Pezza stoffa verde
402_Stoffa su fondo bianco			Biglietto: M. G. Passa/stoffe/Pezzi stoffa bianco e oro
403_Gallone cinese d'argento con piccole pagode a colori			
405_Stoffa giapponese a fiori colorati broccata in oro	 G670	Etichetta in carta piccola: 89; Etichetta: Sala Giappone 33	Già raccolta Passalacqua IPOTESI Biglietto: M. Giapp. Passa/stoffe/Pezzi stoffa oro e fiori









Esposizione Storica d'Arte Industriale 1874	Oggetto	Etichette	Considerazioni
406_Stoffa giapponese trasparente con fiori ed ornati tessuti in oro			Biglietto: M. Giapp. Passa/stoffe/Pezzi stoffa oro e fiori
407_Abito giapponese a colori e oro sopra fondo rosso con guarnigioni in velluto			Biglietto: Museo Giapp. Passa/stoffe/Pezzi stoffa rosso e fiori
408_Abito giapponese da fanciullo in seta verde			
410_Veste cinese di lana gialla			
411_Stoffa giapponese con ornati in oro su fondo nero	 <p>G662</p>	Etichetta in carta piccola: 93; Etichetta: Sala Giappone 35	IPOTESI remota Biglietto: M. Giapp. Passa/stoffe/n. due stoffe ageminate
412_Stoffa cinese broccata in oro e colori su fondo grigio perla			Biglietto: M. G. Passa/stoffe/pezza stoffa argento
413a._Stoffa giapponese con fiori e ventagli a colori e oro			
414_Stoffa giapponese con ornati in oro su fondo pavonazzo	 <p>G664</p>	Etichetta in carta piccola: 89 Etichetta: Sala Giappone 37 cancellato da croce	ATTRIBUITO: unico della collezione Raccolte Extraeuropee corrispondente Trovato biglietto: M. Giapp. Passa/stoffe/pezza stoffa viola
416_Stoffa giapponese con ornati in oro su fondo verde scuro	 <p>G665</p>	Etichetta in carta piccola: 94; Etichetta: Sala Giappone 25 (frammento)	IPOTESI
417_Veste giapponese con fiori in oro e colori su fondo olivastro	 <p>G955</p>	Etichetta: n.107	IPOTESI Biglietto: Museo Giapponese Passalacqua/stoffe/una veste [1°]
418_Veste giapponese di stoffa trasparente tessuta con ornati in oro e uccelli bianchi			Biglietto: Museo. Giapp. Passalacqua/stoffe/una veste [2°]

Esposizione Storica d'Arte Industriale 1874	Oggetto	Etichette	Considerazioni
419_Veste giapponese tessuta a fiori e colori ornati in oro su fondo verde			Biglietto: M. Giapp. Passa/stoffe/una veste [3°]
420_Abito giapponese di broccato di seta con ornati	 G953		IPOSTESI Ci si chiede la differenza fra "abito" e "veste".
421_Broccato giapponese a colori e oro su fondo bianco			
422_Stoffa giapponese trasparente – fiori a colori su fondo verde			
433_Veste giapponese di drappo d'oro con fiori trapunti a colori	 G958		ATTRIBUITO: unico della collezione Raccolte Extraeuropee corrispondente Biglietto: Museo Giapp. Passalacqua/stoffe/veste d'oro
436_Stoffa giapponese bianca broccata in oro e trapunta a fiori in seta a colori			
441_Veste giapponese trapunta ad uccelli, tartarughe e fiori in seta a colori e oro sopra stoffa bianca			Biglietto: Museo. Giapp. Passalacqua/stoffe/una veste [4°]
442_Veste giapponese di raso pavonazzo trapunta a canestri e vasi di fiori			N. 8 del catalogo di Roma Tessuti e Merletti 1887 Biglietto: Museo. Giapp. Passalacqua/stoffe/una veste [5°]
443_Veste giapponese di stoffa turchina trapunta a cicogne, farfalle e fiori			Biglietto: Museo. Giapp. Passalacqua/stoffe/una veste [6°]
585_Cappello da ufficiale giapponese laccato in nero ed oro			

Esposizione Storica d'Arte Industriale 1874	Oggetto	Etichette	Considerazioni
588_Elmo con figure ed ornati di sbalzo con tracce di dorature	 G1345	 Alternativa: disperso, s.n.	ATTRIBUITO Potrebbe anche trattarsi di un altro elmo nanban, disperso, pubblicato in s.a. "I tesori dei nostri musei", in Città di Milano, bollettino municipale mensile di cronaca amministrativa e statistica, anno xxxv, n. 7, 31 luglio 1919, pp. 280-282.
589_Elmo con figure ed ornati di sbalzo a fondo dorato con agemina tura in argento	 G449		Già raccolta Passalacqua
590_Trofeo composto di 4 lance colle loro buste, un arco, una gualdrappa in maglia metallica dorata con stemma in cuojo, e un ventaglio di comando colle due stecche estreme in ferro laccato in nero (Passalacqua e Reichmann Cav. Alfonso)			Diverse lance delle Raccolte Extraeuropee senza provenienza.
591_Trofeo composto di tre museruole da cavallo [da qui in avanti il sottolineato è mio], un casco, due spade da ufficiale giapponese, un crick malese sulla cima, e due placche votive in bronzo dorato provenienti dalle tombe del Tai-kun. A Jeddo. (Reichmann e Passalacqua)			
592_Trofeo composto di 4 lance, due lunghe sciabole da Samourai (guardie del Tai-kun), un fucile, una testiera da cavallo in cartone, due staffe in ferro ageminato in argento, un elmo in ferro ageminato in argento a draghi ed ornato probabilmente Corceno e due sciabole da ufficiale; toltone l'elmo, tutte le altre sono armi giapponesi	 G918 (maschera) G920 (Barda, sella) staffe  s.n. Disperso	BARDA: Etichetta rettangolare bianca con spesso bordo blu: Passalacqua; Etichetta quadrata rosa: st. 102; Etichetta rettangolare bianca con cornice nera museo artistico ed archeologico: 413	Barda:  Elmi pubblicati in "I tesori dei Nostri Musei", in Città di Milano, bollettino municipale mensile di cronaca amministrativa e statistica, Anno xxxv, n. 7, 31 luglio 1919, pp. 280-282. SCOMPARI  (Tutti i fucili delle Raccolte Extraeuropee provengono dalla Raccolta Turati)

Esposizione Storica d'Arte Industriale 1874	Oggetto	Etichette	Considerazioni
593_Lancia giapponese con fodero e manico lanati			
596_Spada da ufficiale con fodero laccato e stemmi, colle fascette e l'elsa in ferro bronzato e dorato a stemmi	 G581		ATTRIBUITO: unico della collezione Raccolte Extraeuropee corrispondente
599_Porta-sciabole in lacca d'argento e d'oro con due mazze a foglia di pugnali giapponesi	 G577	Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P. 6	Già raccolta Passalacqua
602_Mestola giapponese per bere a cavallo, in legno intarsiato in madreperla	 G676	Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P.	Già raccolta Passalacqua
603_Giaco giapponese in maglia di ferro	 G924		Già raccolta Passalacqua
604_Cuffia in ferro a squame a maglia giapponese.	 G924		Già raccolta Passalacqua
606_Due fodere di sciabole e di lance, un coltello, un pugnale da Arakiri, armi giapponesi e un piccolo crick malese (Reichmann, Poldi Pezzoli, Passalacqua)	 G1401  G1402  G1399  G1403  G1404	G1399: Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P. G1403: Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P.; Etichetta Bianca: Museo Artistico ed Archeologico [e a matita blu] 421 G1404: Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P.; Etichetta Bianca: Museo Artistico ed Archeologico [e a matita blu] 421	Foderi di spada: ATTRIBUITI: unici della collezione Raccolte Extraeuropee corrispondenti  Foderi di lancia: ATTRIBUITI nel 2011 per etichetta







Esposizione Storica d'Arte Industriale 1874	Oggetto	Etichette	Considerazioni
607_ (Reichmann, Poldi Pezzoli, Passalacqua) Sella giapponese in cuoio e legno, con ornati in lana, colla staffa in ferro ageminato in argento ed ottone	G920 (Barda, sella) staffe [ripetuto]		ATTRIBUITA: l'unica barda della collezione Raccolte Extraeuropee
615_ (superiormente alla finestra) Due elmi giapponesi e uno cinese. (Reichman, Passalacqua, Poldi Pezzoli, sig. Pozzi Pompeo)			
628_ Gualdrappa giapponese in cuoio rosso lavorato in oro, due cappelli da Jacovrier in ferro sbalzato giapponese e due cappelli da Mandarinino cinese	G920 (Barda, sella) staffe [ripetuto]  G906, G907		Per la "gualdrappa" si veda sopra la barda G920.  Elmi: IPOTESI
845_ Portafori a forma di zucca, bronzo giapponese antico	 C83		Già raccolta Passalacqua
846_ Bacile con piede e piccola ansa decorato da tartarughe, bronzo giapponese antico	 G507		ATTRIBUITO: unico della collezione Raccolte Extraeuropee corrispondente
847_ Profumiera pensile a forma d'anitra volante, bronzo giapponese antico	 C110		Già raccolta Passalacqua
848_ Vaso per fuoco con coperchio lavorato a figure a trafori, bronzo giapponese antico	 C74	Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P.	Già raccolta Passalacqua
849_ Piccola profumiera pensile a forma di pipistrello, bronzo giapponese antico	 C112		Già raccolta Passalacqua

Esposizione Storica d'Arte Industriale 1874	Oggetto	Etichette	Considerazioni
850_Vaso da fuoco ad ornati, bronzo giapponese antico			Varie ipotesi (vedi tabella successiva)
853_Candeliere con testa d'elefante per base, bronzo giapponese antico	 C108	Etichetta rotonda bianca dentellata (coperta) Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 107	Già raccolta Passalacqua
854 Coppa con drago, bronzo giapponese antico	 G490	Coll. Passalacqua	Già raccolta Passalacqua
855 Tejera raffigurante un majale, bronzo giapponese antico	 C21	Etichetta rotonda bianca dentellata: Pass.2	Già raccolta Passalacqua
861_Vaschetta ornata con draghi e mostri, bronzi giapponesi antichi	 G508		Già raccolta Passalacqua
863_Gru con altra più piccola sorretta da una tartaruga, bronzo giapponese antico	 C130	Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P.; Etichetta con scritta in rosso	Già raccolta Passalacqua
865_Secchiello con chimere, bronzo giapponese antico	 C51		Già raccolta Passalacqua
866_Vedi al n. 854	 G491		Già raccolta Passalacqua
867_Candelliere raffigurante un fiore, bronzo giapponese antico	 C107		Già raccolta Passalacqua
868_Vaso ad ornati, bronzo giapponese antico			Varie ipotesi (vedi tabella successiva)


Esposizione Storica d'Arte Industriale 1874	Oggetto	Etichette	Considerazioni
870_Piccolo braciere sostenuto da tre figurine, bronzo giapponese antico	 C63		Già raccolta Passalacqua
871_Piccola bottiglia con ornati, bronzo giapponese antico			Varie ipotesi (vedi tabella successiva)
872_Vaso con piede ad onda marina e ornato di rampini, bronzo giapponese antico	 G472	Etichetta strappata.	ATTRIBUITO: unico della collezione Raccolte Extraeuropee corrispondente
873_Buddha, raccolta di 11 figurine e di una piccola profumiera; lavori giapponesi antichi	 G762	 G460	<p>RAKAN: Già raccolta Passalacqua Si tratta di 10 figurine di Rakan trovati in un Oi. Forse l'undicesima figurina era proprio un Buddha, oggi difficilmente identificabile</p> <p>BUDDHA: IPOTESI remota G460</p>
874_Piccolo elefante, bronzo giapponese antico	 C98	Scritta a smalto bianco: M.G.L.P.; Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 98	Già raccolta Passalacqua
875_Frutto in bronzo giapponese antico	 G455	Scritta a smalto bianco: M.G.L.P.	Già raccolta Passalacqua
876_Secchiello lavorato ad animale, bronzo giapponese antico	 C59	Residui di etichetta rotonda bianca dentellata; Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 59	Già raccolta Passalacqua
877_Bottiglietta, bronzo giapponese antico			Varie ipotesi (vedi tabella successiva)







Esposizione Storica d'Arte Industriale 1874	Oggetto	Etichette	Considerazioni
878_Gruppo di tre bronzi; lavoro cinese antico	 <p>G464, G465, G466</p>		Solo G466 era segnalato come Raccolta Passalacqua, ma una vecchia lista relativa alle vetrine di S. Angelo Lodigiano riporta tutti e tre i pezzi
879_Coppa a patina verde ad ornati in rilievo; lavoro cinese antichissimo	 <p>C19</p>	Etichetta rotonda bianca dentellata: Pass	Già raccolta Passalacqua
880_Gruppo di quattro bronzi; lavoro cinese antichissimo			Varie ipotesi (vedi tabella successiva)
881_Piccola tejera, bronzo giapponese antico	 <p>C26</p>	Cartellino 34 [a matita blu]; Pass. 61	Già raccolta Passalacqua
882_Gruppo di idoli bronzo dorato con pietre, cinese antico.			Varie ipotesi (vedi tabella successiva)
883_Vaso con iscrizione e piede a trafori, bronzo giapponese antico	 <p>G497</p>		Già raccolta Passalacqua
884_Piccola coppa a patina verde con ornati; lavoro giapponese antico	 <p>C61</p>	Scritta a smalto bianco: M.G.L.P. Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 61	Già raccolta Passalacqua
885_Cicogna, profumiera in bronzo, giapponese antico	 <p>C100</p>	Etichetta Pass. Staccata	Già raccolta Passalacqua
886_Orso che balla, piccolo bronzo giapponese antico	 <p>C12</p>	Scritta in vernice bianca: M.G.L.P.	Già raccolta Passalacqua (È un tanuki)

















Esposizione Storica d'Arte Industriale 1874	Oggetto	Etichette	Considerazioni
887_Statuetta da filosofo giapponese, bronzo antico			Varie ipotesi (vedi tabella successiva)
888_Coppa liscia con greca sul labbro piede triangolare a trafori, bronzo giapponese antico	 C500	Etichetta rotonda polilobata: Pass. 2	Già raccolta Passalacqua
889_Profumiera in ferro ageminato in argento; lavoro giapponese antichissimo	 C221		Già raccolta Passalacqua
890_Profumiera rappresentante un mostro, ornato con vetri a colori, bronzo giapponese antico	 Opere incendiate. s. n.		IPOTESI
891_Vaso in bronzo ageminato in argento con mostro formante il piede, bronzo cinese antico			
892 Piccola profumiera in metallo dorato con ornati a trafori e a graffito con le armi del Tai-kun; lavoro giapponese antico	 G448	Resti di etichetta ottagonale con cornice blu; Resti di etichetta polilobata con cornice dorata	Già raccolta Passalacqua
893_Profumiera con drago sul coperchio, bronzo giapponese antico	 C31	Etichetta rotonda bianca dentellata: Pass. 2; Cartellino: 37 [a matita blu] Pass. 68; Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 31	Già raccolta Passalacqua
895_Cane accosciato, bronzo ageminato in argento, giapponese antico	 C97		Già raccolta Passalacqua






Esposizione Storica d'Arte Industriale 1874	Oggetto	Etichette	Considerazioni
896_Vaso ad ornati a foglia di onde con tre piccole tartarughe	 G492	Etichetta Pass	Già raccolta Passalacqua
897_Piccolo tripode, bronzo giapponese antico			Varie ipotesi (vedi tabella successiva)
899_Ornato a tutto rilievo, rappresentante piante ed uccelli, bronzo giapponese antico	 C75	Scritta a smalto bianco: M.G.L.P.; Etichetta strappata	Già raccolta Passalacqua
900_Vaso esagonale in bronzo a figure e trafori; lavoro coreano	 C91		Già raccolta Passalacqua
901_Bollitojo per thè, bronzo giapponese antico	 G504		Già raccolta Passalacqua
902_Piccolo vaso con divinità a rilievo, bronzo giapponese antico	 C28	Scritta in vernice bianca: M.G.L.P.; Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 28	Già raccolta Passalacqua
903_Piccolo vaso con figure ed ornati, bronzo giapponese antico	 C79		Già raccolta Passalacqua
904_Vaso in bronzo ageminato d'argento, bronzo giapponese antico			Varie ipotesi (vedi tabella successiva)
905_Profumiera in ferro con mostro sul coperchio; lavoro giapponese antico	 C227	Etichetta rotonda bianca dentellata: Pass.	Già raccolta Passalacqua
906_Piccolo granchio, bronzo giapponese antico	 G458	M.G.L.P.	Già raccolta Passalacqua





Esposizione Storica d'Arte Industriale 1874	Oggetto	Etichette	Considerazioni
908_Piccolo elefante con figura, bronzo giapponese antico	 <p>C139</p>	Scritta in smalto bianco: M.G.L.P. 2	Già raccolta Passalacqua
909_Coppa ornata a draghi e piede a testa d'elefanti, bronzo giapponese antico	 <p>G499</p>		Già raccolta Passalacqua
910_Vaso a foggia di cesto di vimini, bronzo giapponese.	 <p>G438</p>		Già raccolta Passalacqua
911_Piccolo tripode sostenuto da figure, bronzo giapponese antico	 <p>C104</p>	Scritta a smalto bianco M.G.L.P.	ATTRIBUITO nel 2011 per etichetta
913_Piccolo scodellino ovale con foglie, bronzo giapponese antico	 <p>C105</p>	Scritta a smalto bianco M.G.L.P.	ATTRIBUITO nel 2011 per etichetta
915_Giocoliera, statuetta, bronzo giapponese antico	 <p>C140</p>		Già raccolta Passalacqua
916_Vaso a ornati a foggia di cordone, bronzo giapponese antico	 <p>C49</p>	Etichetta rotonda bianca dentellata: Pass.; Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 49	Già raccolta Passalacqua
917_Vaschetta ovale ad ornati, bronzo giapponese antico	 <p>G482</p>		Già raccolta Passalacqua
919_Vaso ad ornati, bronzo giapponese antico			Varie ipotesi (vedi tabella successiva)
920_Piccolo vaso, bronzo giapponese antico			Varie ipotesi (vedi tabella successiva)

Esposizione Storica d'Arte Industriale 1874	Oggetto	Etichette	Considerazioni
921_Vaso, giapponese antico			Varie ipotesi (vedi tabella successiva)
923_Campana con drago, bronzo giapponese antico	 C7	Etichetta rotonda bianca dentellata: Pass.; Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: China 7	Già raccolta Passalacqua
929_Pavone, bronzo dorato giapponese antico	 C579		Già raccolta Passalacqua
930_Due gran vasi con figure d'uccelli e fiori, bronzo giapponese	 G505  G506		Già raccolta Passalacqua
933_Lucernetta pensile, bronzo giapponese antico	 C84		Già raccolta Passalacqua
934_Porta fiori da appendere, raffigurante un cestellone di vimini, bronzo giapponese antico	 G439		Già raccolta Passalacqua
935_Bonzo con una mano appoggiata ad un ginocchio e l'altra ad una profumiera, bronzo giapponese antico			C576: DANNI DI GUERRA: DISTRUTTA O TRAFUGATA ALLA MOSTRA TERRE D'OLTREMARE DI NAPOLI DA REGISTRO: Statua. Uomo con ricco manto dai bordi ricamati a rilievo, rilevato sul capo. Viso digrignante con gli incisivi superiori sporgenti dalle labbra semiaperte. Gambe incrociate col piede sinistro ignudo sporgente. Appoggia il gomito destro sulla spalla di un vaso ad anfora decorata di tre fasce sovrapposte di elementi geometrici a rilievo, e di una inferiore a palmette capovolte






Esposizione Storica d'Arte Industriale 1874	Oggetto	Etichette	Considerazioni
936_Tre statue sedute rappresentanti la trinità indiana	 C148  C149  C182		Già raccolta Passalacqua
938_Campane, bronzo giapponese antico			Varie ipotesi (vedi tabella successiva)
941_Gruppo di rospi, bronzo giapponese antico	 C131		Già raccolta Passalacqua
945_Vaso in bronzo con draghi per anse; lavoro giapponese moderno			Varie ipotesi (vedi tabella successiva)
946_Buddha in una nicchia, bronzo dorato giapponese antico	 C181		Già raccolta Passalacqua
947_Gru, bronzo giapponese	 C574		ATTRIBUITO: unico della collezione Raccolte Extraeuropee corrispondente
948_Braciere, fondo in bronzo ed ornato; lavoro giapponese moderno			Varie ipotesi (vedi tabella successiva)
1005_due lampade in bronzo; lavoro giapponese moderno	  C66, C68	C68: Etichetta strappata	Già raccolta Passalacqua

Esposizione Storica d'Arte Industriale 1874	Oggetto	Etichette	Considerazioni
1006 Vaso grande per l'acqua del tè; lavoro giapponese	 C32	Etichetta rotonda bianca dentellata: 2; Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 32	Già raccolta Passalacqua
102_scultura giapponese raffigurante un rospo	 C196	Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P.; Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 196	Già raccolta Passalacqua
104_Piede in lacca rossa, scultura giapponese antica			
105_Vaso ottagonono in legno e lacca a trafori; lavoro giapponese	 G772	Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P.	Già raccolta Passalacqua
107_bassorilievo giapponese in legno laccato	 C193	Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P.; Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 193	Già raccolta Passalacqua
110_Astuccio da medicine; lavoro in lacca, annesso piccolo sigillo in legno			
111_Specchietto con cassettoni nella base; lavoro giapponese in lacca color d'oro	 G787		Già raccolta Passalacqua
119_Scatola in legno laccato color d'oro con incrostazioni d'argento, stemmi del Tai-Kun; lavoro giapponese antico	 G758	Etichetta rotonda bianca dentellata: Pass. 2; Etichetta rosa Museo Artistico Castello Sforzesco: mostra [Giapponese] (strappata)	Già raccolta Passalacqua








<b>Esposizione Storica d'Arte Industriale 1874</b>	<b>Oggetto</b>	<b>Etichette</b>	<b>Considerazioni</b>
120_Piattino giapponese in lacca rossa e oro			
121_Piattino giapponese in lacca rossa e oro			
125_Tabernacolo cinese, sulle imposte scultura in legno laccato e oro, raffigurante la trinità buddistica	 G780	Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P.	Già raccolta Passalacqua IPOTESI
127_Scatola rotonda con coperto, lacca argento e oro nell'interno, lacca a colori nell'esterno	 G791	Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P. Etichetta rettangolare bianca Museo Artistico ed Archeologico: 407	Già raccolta Passalacqua
128_Astuccio da medicine, lacca intarsiata a madreperla, argento ed oro; lavoro antico	 G294		ATTRIBUITO: unico della collezione Raccolte Extraeuropee corrispondente
129_Stipetto in avorio, lacca e oro, fregi di bronzo incastonato d'oro. Lavoro giapponese moderno			ASTA 1897: 512 - Scrigno di lacca scura, decorazione in oro e madreperla: sportello caditore. Nell'interno, nove cassetti, dei quali il centrale a serratura: Giappone.
131_Piattello in legno laccato; lavoro cinese antico			
133_Cassetta con coperchio; lavoro giapponese antico in lacca e oro	 G776		Già raccolta Passalacqua
91_Bocchetta con anse in smalto cloisonné, cinese antico			
93_Scodella in smalto cloisonné giapponese antico	 C224	Etichetta bianca rotonda dentellata: Pass	Già raccolta Passalacqua Biglietto: M. Giapp. Passalacqua/porcellane e maioliche/n.4 oggetti cloisonné

Esposizione Storica d'Arte Industriale 1874	Oggetto	Etichette	Considerazioni
95_Piatto in ferro smalto con frutto, smalto giapponese antico	 G733	Etichetta rotonda bianca dentellata: Pass; Etichetta: mostra [Giapponese] (strappata)	Già raccolta Passalacqua
96_Bollitojo da thè, smalto cloisonné, giapponese antico	 G489	Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P.; All'interno etichetta rettangolare bianca "museo artistico municipale": sec. XVIII Teiera con coperchio decorazione a smalto(cloisonné) Leg.Lucini Passalacqua"; Cartellino rettangolare bianco: 105; Cartellino rettangolare verde: 99	Già raccolta Passalacqua
99_Vaso in smalto cloisonné; lavoro cinese antico			ASTA 1897: 379 – Grande vaso antico a collo e piede; smalto cloisonné; volute a foglie e rosoni
100_Vasetto in smalto a colori, cinese antico			ASTA 1897: 378 – Piccolo vaso antico su tre piedi, in smalto cloisonné; fondo bleu.
103_Piattino in smalto verde e bianco, giapponese antico			
109_Piatto in smalto cloisonné, giapponese antico	 C228	Etichetta bianca rotonda dentellata: M.G.L.P. Scritta a china(?):N 49 P. piatto cloisonné	Già raccolta Passalacqua
110_Vaso in bronzo a smalto cloisonné, cinese antico			
111_Piatto in smalto cloisonné, giapponese antico	 G485		Già raccolta Passalacqua










Esposizione Storica d'Arte Industriale 1874	Oggetto	Etichette	Considerazioni
116_Scodellino in smalto cloisonné, giapponese antico			ASTA 1897: 382 – Piccola Coppa (bol) molto antica in smalto cloisonné.
333_N. 6 bottoni in ferro ageminato in oro; lavoro giapponese	 G1457	Scritta a china nera: M.G.L.P.	ATTRIBUITO nel 2011 per scritta (ex. Dono Robecchi)
	 G1570	Scritta (sbiadita) M.G.L.P.	ATTRIBUITO nel 2011 per scritta (ex. Dono Robecchi)
146_Quattro marche da giuoco giapponesi antiche con ornamenti in lacca			
149_Una simile [sopra: Quattro piccole figure giapponesi (di Vincenzo Comi)]	 G340	Sul verso scritta M.G.L.P.	ATTRIBUITO nel 2011 per scritta (ex BISLERI?)
156_Becco d'uccello, lavoro cinese	 G928	Etichetta bianca rotonda dentellata: M.G.L.P.; Etichetta bianca rettangolare piccola: a 119	Già raccolta Passalacqua
187_Arazzo giapponese, tessuto in lana e oro rappresentante mostri e deità	 G663		ATTRIBUITO: Esposizione 1887 "Tessuti e Merletti", Roma: p. 48, n. 6, vetrina 33 "Arazzo giapponese tessuto in oro ed a colori rappresentante due draghi"

## Opere non identificate nell'Esposizione d'Arte Industriale in Milano del 1874

Ipotesi Esposizione 1874	Oggetto	Etichette	Considerazioni
623_Idoletti in bianco di China, una delle statuette rappresenta il Dio degli onori e del talento; emblematiche le tavolette e le perle attributi del letterato	 C435	Etichetta rotonda bianca dentellata coperta dalla precedente: (M)G.(L.P.) Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 435	Già raccolta Passalacqua  Presenta libri e tavolette alla, sinistra e perle nella collana
1199_Pagoda in grès dell'imperatore Hoang-ti e dell'imperatrice Loui-tsen, adorati quali divinità dai Chinesi	 G28		Già raccolta Passalacqua
45_vasi screpolati con manici formati di draghi in tutto rilievo	 G25		Già raccolta Passalacqua  Presente solo in un esemplare.
	 G33	Etichetta (M.G.L.P) strappata	Già raccolta Passalacqua
	 C312		Già raccolta Passalacqua
	 G15		Già raccolta Passalacqua
	 C483	Etichetta rotonda bianca dentellata: ... M.G. Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 483	Già raccolta Passalacqua

Ipotesi Esposizione 1874	Oggetto	Etichette	Considerazioni
	 <p>C631</p>	<p>Etichetta rotonda bianca dentellata bianca: M.G.L.P. 36</p>	<p>Già raccolta Passalacqua</p>
	 <p>G7</p>	<p>Etichetta rotonda bianca dentellata Etichetta rettangolare dentellata con cornice dorata</p>	<p>ATTRIBUITO nel 2011 per etichetta</p>
	 <p>G11</p>	<p>Etichetta rotonda bianca dentellata bianca: M.G.L.P. Etichetta rettangolare dentellata con cornice dorata: 18</p>	<p>Già raccolta Passalacqua</p>
	 <p>G12</p>	<p>Etichetta rotonda bianca dentellata bianca: M.G.L.P. Etichetta rettangolare dentellata con cornice dorata: 19</p>	<p>Già raccolta Passalacqua</p>
	 <p>G181</p>	<p>Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P. Etichetta rettangolare dentellata con cornice dorata: 215</p>	<p>Già raccolta Passalacqua</p>

Ipotesi Esposizione 1874	Oggetto	Etichette	Considerazioni
	 <p>G37</p>	<p>Etichetta rotonda bianca dentellata [vuota] Etichetta rettangolare dentellata con cornice dorata: 58</p>	<p>ATTRIBUITO nel 2011 per etichetta</p>
	 <p>G77</p>	<p>Etichetta rotonda bianca dentellata M.G.L.P. Etichetta rettangolare dentellata con cornice dorata: 103</p>	<p>Già raccolta Passalacqua</p>
	 <p>G76</p>		<p>ATTRIBUITO nel 2011 per etichetta (assieme a G77)</p>
	 <p>C342</p>	<p>Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P. Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 342</p>	<p>Già raccolta Passalacqua</p>
	 <p>C519</p>	<p>Etichetta rotonda polilobata: M.G.L.P. Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 519</p>	<p>Già raccolta Passalacqua</p>

Ipotesi Esposizione 1874	Oggetto	Etichette	Considerazioni
	 G44  G41, G42, G43, G45, G46.	G44: Etichetta rotonda bianca dentellata: MCLP Etichetta rettangolare dentellata con cornice dorata: 66	Biglietto: M. Giapp. Passalacqua/porcellane e maioliche/n. 15 tazze (sul tavolo x)
	 G1456	Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P	ATTRIBUITO nel 2011 per etichetta (assieme a G77)
	 C327		Biglietto: M. Giapp. Passalacqua/porcellane e maioliche/frammento murario/
	 G32		Biglietto: M. Giapp. Passa/porcellane e maioliche/grande jatte verde
	 G142		Biglietto: M. Giapp. Passalacqua/porcellane e maioliche/n. 24 pezzi maioliche

Ipotesi Esposizione 1874	Oggetto	Etichette	Considerazioni
	 <p data-bbox="778 741 847 770">C533</p>		<p data-bbox="1150 282 1414 891">Cfr. Catalogo di Oggetti d'Arte formanti la collezione del fu Sig. Conte G. B. Lucini Passalacqua di Milano – Il Parte, Quadri, Disegni, Porcellane Europee ed Orientali, Majoliche, Stampe, Mobili e Stoffe, Oggetti preziosi, Miniature, Bronzi, Oggetti di curiosità, Milano, Impresa di vendite in Italia di Giulio Sambon, tipografia L. Marchi, 1897</p> <p data-bbox="1150 927 1414 1048">115 – Piatto in porcellana; il Giudizio di Paride. Camaïeu rosa</p>
	 <p data-bbox="778 1205 847 1234">C514</p>		<p data-bbox="1150 1133 1310 1196">Già raccolta Passalacqua</p>
	 <p data-bbox="778 1368 847 1397">C500</p>		<p data-bbox="1150 1308 1310 1370">Già raccolta Passalacqua</p>
	 <p data-bbox="794 1547 836 1576">G2</p>		<p data-bbox="1150 1442 1390 1594">Biglietto: Acquisto Museo Giapponese Passalacqua 1899/Porcellane e maioliche n. 47</p>
	 <p data-bbox="794 1727 836 1756">G8</p>		<p data-bbox="1150 1666 1310 1729">Già raccolta Passalacqua</p>
	 <p data-bbox="786 1883 847 1912">G20</p>		<p data-bbox="1150 1823 1310 1886">Già raccolta Passalacqua</p>






Ipotesi Esposizione 1874	Oggetto	Etichette	Considerazioni
	 G47		Già raccolta Passalacqua
	 G30		
	 G147		Già raccolta Passalacqua
	 G398		Già raccolta Passalacqua
	 G400		Già raccolta Passalacqua
	 G405		Già raccolta Passalacqua
	 G407	Etichetta con cornice blu e pallini bianchi: 407	Già raccolta Passalacqua
	 G418		Già raccolta Passalacqua
	 G411		Già raccolta Passalacqua  Biglietto: M. Giapp. Passalacqua/porcellane e maioliche/grande piatto China/
	 G412		Già raccolta Passalacqua










Ipotesi Esposizione 1874	Oggetto	Etichette	Considerazioni
	 G432		Già raccolta Passalacqua
	 G406		ATTRIBUITO da lista cassa 981 Sondalo [NON ATTENDIBILE]
	 G10		Già raccolta Passalacqua
	 G4		Già raccolta Passalacqua
	 C329		Già raccolta Passalacqua
	 G668	Etichette: sala Giappone 29 M.G.L.P. 96	Già raccolta Passalacqua
	 G956	Etichetta: M.G.L.P. n. 101	Già raccolta Passalacqua
	 G968	Etichetta: N. 109 ...GLP	ATTRIBUITO nel 2011 per etichetta
	 G966		ATTRIBUITO grazie a bigliettino "Museo Giapp. Passalacqua/stoffe/ Pantaloni. Sono gli unici della collezione. INCERTO
	 G667		Già raccolta Passalacqua
	 G618		Già raccolta Passalacqua












Ipotesi Esposizione 1874	Oggetto	Etichette	Considerazioni
	 <p data-bbox="778 544 852 573">G921</p>		<p data-bbox="1150 282 1418 618">ATTRIBUITA: Vedi pubblicazione: in s.a. "I tesori dei nostri musei", in Città di Milano, bollettino municipale mensile di cronaca amministrativa e statistica, anno xxxv, n. 7, 31 luglio 1919, pp. 280-282.</p>
	 <p data-bbox="778 940 852 969">G922</p>		<p data-bbox="1150 660 1418 996">ATTRIBUITA: Vedi pubblicazione: in s.a. "I tesori dei nostri musei", in Città di Milano, bollettino municipale mensile di cronaca amministrativa e statistica, anno xxxv, n. 7, 31 luglio 1919, pp. 280-282.</p>
	 <p data-bbox="778 1276 852 1305">G923</p>		<p data-bbox="1150 1039 1418 1375">ATTRIBUITA: Vedi pubblicazione: in s.a. "I tesori dei nostri musei", in Città di Milano, bollettino municipale mensile di cronaca amministrativa e statistica, anno xxxv, n. 7, 31 luglio 1919, pp. 280-282.</p>
	 <p data-bbox="778 1691 852 1720">G900</p>		<p data-bbox="1150 1417 1418 1753">ATTRIBUITO: Vedi pubblicazione: in s.a. "I tesori dei nostri musei", in Città di Milano, bollettino municipale mensile di cronaca amministrativa e statistica, anno xxxv, n. 7, 31 luglio 1919, pp. 280-282.</p>
<p data-bbox="172 1843 671 1910">945_Vaso in bronzo con draghi per anse; lavoro giapponese moderno</p>	 <p data-bbox="786 1915 850 1944">C53</p>	<p data-bbox="948 1798 1078 1944">Etichetta rotonda bianca dentellata: Pass.</p>	<p data-bbox="1150 1843 1310 1910">Già raccolta Passalacqua</p>


Ipotesi Esposizione 1874	Oggetto	Etichette	Considerazioni
<p>868_Vaso ad ornati, bronzo giapponese antico</p> <p>880_Gruppo di quattro bronzi; lavoro cinese antichissimo</p>	 <p>C38</p>	<p>Etichetta rotonda bianca dentellata: Pass.</p> <p>Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 38</p>	<p>Già raccolta Passalacqua</p>
	 <p>C73</p>	<p>Etichetta: Pass.</p>	<p>Già raccolta Passalacqua</p>
	 <p>C71</p>	<p>Etichetta Inventario 1936.</p>	<p>Già raccolta Passalacqua</p>
<p>919_Vaso ad ornati, bronzo giapponese antico</p>	 <p>G494</p>		<p>ATTRIBUITO: Liste di S. Angelo Lodigiano: Vetrina 4, 3° ripiano: Coppa con supporto marcato Toun (G494) "Legato Luc. Pass. 10" [NON ATTENDIBILE]</p>
	 <p>G498</p>		<p>Già raccolta Passalacqua</p>
	 <p>G476</p>		<p>Già raccolta Passalacqua</p>
	 <p>G463</p>	<p>Scritta in vernice bianca: M.G.L.P.</p>	<p>Già raccolta Passalacqua</p>
	 <p>C94</p>		<p>Già raccolta Passalacqua</p>

Ipotesi Esposizione 1874	Oggetto	Etichette	Considerazioni
920_Piccolo vaso, bronzo giapponese antico 921_Vaso, giapponese antico	 C88	Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 88	Già raccolta Passalacqua
920_Piccolo vaso, bronzo giapponese antico 921_Vaso, giapponese antico	 C89		Già raccolta Passalacqua
	 C87	Scritta: M.G.L.P.	Già raccolta Passalacqua
	 C90	Etichetta rotonda bianca dentellata (coperta) Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 90	Già raccolta Passalacqua
	 C76, C77	Foglietto interno: Dal Municipio 25-02-1899 D. del Padre Saleri delle Missioni Estere al Mus. Civico Di Storia Naturale - 1867 [Difficile che il foglietto si riferisca a questi due vasetti]	Già raccolta Passalacqua

Ipotesi Esposizione 1874	Oggetto	Etichette	Considerazioni
	 G444 – G445	Etichetta rotonda bianca dentellata: Pass.	Già raccolta Passalacqua
945_Vaso in bronzo con draghi per anse; lavoro giapponese moderno	 G495	Etichetta rotonda bianca dentellata: Pass.	Già raccolta Passalacqua
919_Vaso ad ornati, bronzo giapponese antico 920_Piccolo vaso, bronzo giapponese antico 921_Vaso, giapponese antico	 G442	Etichetta rotonda bianca dentellata strappata: Pass	Già raccolta Passalacqua
919_Vaso ad ornati, bronzo giapponese antico 920_Piccolo vaso, bronzo giapponese antico 921_Vaso, giapponese antico	 C13	Scritta in vernice bianca: M.G.L.P.	Già raccolta Passalacqua
919_Vaso ad ornati, bronzo giapponese antico 920_Piccolo vaso, bronzo giapponese antico 921_Vaso, giapponese antico	 G446	Etichetta gialla: 64 G	Già raccolta Passalacqua
871_Piccola bottiglia con ornati, bronzo giapponese antico	 C50		Già raccolta Passalacqua
877_Bottiglietta, bronzo giapponese antico	 C82		Già raccolta Passalacqua
880_Gruppo di quattro bronzi; lavoro cinese antichissimo	 C48		Già raccolta Passalacqua
846_Bacile con piede e piccola ansa decorato da tartarughe, bronzo giapponese antico	 G502		Già raccolta Passalacqua

Ipotesi Esposizione 1874	Oggetto	Etichette	Considerazioni
	 G441	Segni di etichetta M.G.L.P.	Già raccolta Passalacqua
	 G443		Già raccolta Passalacqua
880_Gruppo di quattro bronzi; lavoro cinese antichissimo	 C52		Già raccolta Passalacqua
880_Gruppo di quattro bronzi; lavoro cinese antichissimo	 C58	Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 58	Già raccolta Passalacqua
880_Gruppo di quattro bronzi; lavoro cinese antichissimo	 C24		Già raccolta Passalacqua
880_Gruppo di quattro bronzi; lavoro cinese antichissimo	 C60	Etichetta inventario 1936.	Già raccolta Passalacqua
880_Gruppo di quattro bronzi; lavoro cinese antichissimo	 C64		Già raccolta Passalacqua
880_Gruppo di quattro bronzi; lavoro cinese antichissimo	 C43	Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 43	Già raccolta Passalacqua
880_Gruppo di quattro bronzi; lavoro cinese antichissimo	 C62	Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 62	Già raccolta Passalacqua








Ipotesi Esposizione 1874	Oggetto	Etichette	Considerazioni
880_Gruppo di quattro bronzi; lavoro cinese antichissimo	 C67	Residuo di etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936	Già raccolta Passalacqua
880_Gruppo di quattro bronzi; lavoro cinese antichissimo	 C69		Già raccolta Passalacqua
880_Gruppo di quattro bronzi; lavoro cinese antichissimo	 C14		Già raccolta Passalacqua
897_Piccolo tripode, bronzo giapponese antico	 C23	Scritta a smalto bianco: M.G.L.P.	Già raccolta Passalacqua
897_Piccolo tripode, bronzo giapponese antico	 C54	Scritta a smalto bianco: M.G.L.P.	Già raccolta Passalacqua
904_Vaso in bronzo ageminato d'argento, bronzo giapponese antico	 C226	Scritta a smalto bianco: M.G.L.P.	Già raccolta Passalacqua
880_Gruppo di quattro bronzi; lavoro cinese antichissimo	 C65		Già raccolta Passalacqua
880_Gruppo di quattro bronzi; lavoro cinese antichissimo	 C10	Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: China 10	Già raccolta Passalacqua
904_Vaso in bronzo ageminato d'argento, bronzo giapponese antico	 G447	Scritta a china in corsivo: Passalacqua	Già raccolta Passalacqua









Ipotesi Esposizione 1874	Oggetto	Etichette	Considerazioni
919_Vaso ad ornati, bronzo giapponese antico	 G503	Etichetta: Pass.	Già raccolta Passalacqua
	 C16		Già raccolta Passalacqua
	 C85		Già raccolta Passalacqua
880_Gruppo di quattro bronzi; lavoro cinese antichissimo	 C40	Cartellino: Pass 16 Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 40 Cartellino rotondo con bordo metallico: Vaso di bronzo niellato 257 Cartellino: 51	Già raccolta Passalacqua
850_Vaso da fuoco ad ornati, bronzo giapponese antico	 C72		Già raccolta Passalacqua
948_Braciere, fondo in bronzo ed ornato; lavoro giapponese moderno	 C39	Etichetta rotonda bianca dentellata: Pass. Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 39	
948_Braciere, fondo in bronzo ed ornato; lavoro giapponese moderno	 G1103	Etichetta rotonda bianca dentellata M.G.L.P.	ATTRIBUITO nel 2011 per etichetta

Ipotesi Esposizione 1874	Oggetto	Etichette	Considerazioni
	 C93	Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 93	Già raccolta Passalacqua
	 G488		Già raccolta Passalacqua
	 C27		Già raccolta Passalacqua
	 C92		Già raccolta Passalacqua
	 G483, G484		Già raccolta Passalacqua
	 C96	Scritta a smalto bianco: M.G.L.P.	Già raccolta Passalacqua
	 C109	Etichetta staccata (M.G.L.P.)	Già raccolta Passalacqua
	 C103	C103	Già raccolta Passalacqua
	 C20	C20	Già raccolta Passalacqua






Ipotesi Esposizione 1874	Oggetto	Etichette	Considerazioni
	 C137	Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 137	Già raccolta Passalacqua
	 C2	Scritta in vernice bianca: M.G.L.P.	Già raccolta Passalacqua
882_Gruppo di idoli bronzo dorato con pietre, cinese antico	 C548		Già raccolta Passalacqua
882_Gruppo di idoli bronzo dorato con pietre, cinese antico	 C549		Già raccolta Passalacqua
882_Gruppo di idoli bronzo dorato con pietre, cinese antico	 C550		Già raccolta Passalacqua
882_Gruppo di idoli bronzo dorato con pietre, cinese antico	 C551		Già raccolta Passalacqua
	 C150	C150	Già raccolta Passalacqua [MA UNA è CERTAMENTE PUINI]
	 C151	C151	Già raccolta Passalacqua
	 C153	C153	Già raccolta Passalacqua





Ipotesi Esposizione 1874	Oggetto	Etichette	Considerazioni
	 C168	C168	Già raccolta Passalacqua
	 C170	C170	Già raccolta Passalacqua
	 C171	C171	Già raccolta Passalacqua
	 C159	Residuo di etichetta rosa Cartellino: 260 bronzo antico si badi alla perfezione del piede. Probabilmente e' donna tartara [Verificare la provenienza del cartellino]	Già raccolta Passalacqua
	 C163	C163	Già raccolta Passalacqua
887_Statuetta da filosofo giapponese, bronzo antico	 C128	Scritta a smalto bianco: M.G.L.P.	Già raccolta Passalacqua
887_Statuetta da filosofo giapponese, bronzo antico	 C133	Scritta a smalto bianco: M.G.L.P.	Già raccolta Passalacqua





Ipotesi Esposizione 1874	Oggetto	Etichette	Considerazioni
887_Statuetta da filosofo giapponese, bronzo antico	 C134	Scritta a smalto bianco: M.G.L.P.	Già raccolta Passalacqua
887_Statuetta da filosofo giapponese, bronzo antico	 C136	Scritta a smalto bianco: M.G.L.P.	Già raccolta Passalacqua
	 C141	Etichetta rettangolare bianca: 11b Etichetta rettangolare bianca: 07261	Già raccolta Passalacqua [MA CORRISPONDE AD ALTRA COLLEZIONE (SELETTI?)]
	 C152	C152	Già raccolta Passalacqua
	 C123	C123	Già raccolta Passalacqua
	 C138	C138	Già raccolta Passalacqua
	 C125	Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 125 Cartellino piccolo: 24b	Già raccolta Passalacqua
	 C122	C122	Già raccolta Passalacqua

Ipotesi Esposizione 1874	Oggetto	Etichette	Considerazioni
	 C129	Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 129	Già raccolta Passalacqua
	 C132	C132	Già raccolta Passalacqua
	 C176	C176	Già raccolta Passalacqua MA è IN CASA PUINI
	 C570	C570	Già raccolta Passalacqua
	 C144	C144	Già raccolta Passalacqua
	 G501	G501	Già raccolta Passalacqua
	 C142	Etichetta Passalacqua staccata.	Già raccolta Passalacqua
	 G732	Scritta M.G.L.P.	Già raccolta Passalacqua
	 G561	Scritta M.G.L.P.	Già raccolta Passalacqua
	 C222	Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 222	Già raccolta Passalacqua

Ipotesi Esposizione 1874	Oggetto	Etichette	Considerazioni
	 G547	Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P.	Già raccolta Passalacqua
	 G395		[Attualmente l'oggetto è catalogato elet- tronicamente come raccolta Passalacqua, ma nei registri figura fondo museale]
	 C496	Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936 strappata	Già raccolta Passalacqua
	 GG671	Tracce in negativo di etichetta rotonda bianca dentellata	ATTRIBUITO nel 2011 per etichetta
	 G1455	Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P. Etichetta bianca Museo Artistico e Archeologico: 124 Etichetta adesiva stampata Civici Musei Milano Argentata: N. 1230 mobili	ATTRIBUITO nel 2011 per etichetta

Ipotesi Esposizione 1874	Oggetto	Etichette	Considerazioni
	 <p data-bbox="778 607 847 636">G761</p>	<p data-bbox="948 282 1098 645">Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P. 14 Etichetta ovale polilobata bianca con bordo dorato: ...GL P Tracce di etichetta bianca con bordo blu</p>	<p data-bbox="1155 501 1310 562">Già raccolta Passalacqua</p>
	 <p data-bbox="778 949 847 978">G821</p>	<p data-bbox="948 815 1086 972">Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P. 7</p>	<p data-bbox="1155 860 1310 920">Già raccolta Passalacqua</p>
	 <p data-bbox="778 1128 847 1158">G747</p>	<p data-bbox="948 1021 1086 1178">Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P. 2</p>	<p data-bbox="1155 1066 1310 1126">Già raccolta Passalacqua</p>
	 <p data-bbox="778 1503 847 1532">G678</p>	<p data-bbox="948 1214 1118 1671">Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P. Etichetta bianca Museo Artistico e Archeologico: 462 in blu e 678, tutto cancellato con una croce.</p>	<p data-bbox="1155 1415 1310 1476">Già raccolta Passalacqua</p>
	 <p data-bbox="778 1850 847 1879">G1408</p>	<p data-bbox="948 1715 1086 1872">Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P.</p>	<p data-bbox="1155 1760 1374 1821">ATTRIBUITO nel 2011 per etichetta</p>

Ipotesi Esposizione 1874	Oggetto	Etichette	Considerazioni
	 <p data-bbox="778 633 855 663">C191</p>	<p data-bbox="948 282 1107 678">Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 191; Etichetta bianca coperta dalla precedente; Etichetta rettangolare bianca: 3-4B</p>	<p data-bbox="1150 454 1310 517">Già raccolta Passalacqua</p>
	 <p data-bbox="778 925 855 954">G1329</p>	<p data-bbox="948 723 1075 965">Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P.; Etichetta bianca strappata</p>	<p data-bbox="1150 813 1374 875">ATTRIBUITO nel 2011 per etichetta</p>
	 <p data-bbox="778 1249 855 1279">G1421</p>	<p data-bbox="948 1010 1107 1373">Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P. Etichetta rettangolare bianca Museo Artistico ed Archeologico: 403 in blu</p>	<p data-bbox="1150 1167 1374 1229">ATTRIBUITO nel 2011 per etichetta</p>
	 <p data-bbox="778 1491 855 1520">G553</p>		<p data-bbox="1150 1442 1310 1505">Già raccolta Passalacqua</p>
	 <p data-bbox="778 1641 855 1671">G554</p>		<p data-bbox="1150 1592 1310 1655">Già raccolta Passalacqua</p>
	 <p data-bbox="778 1792 855 1821">G1423</p>		<p data-bbox="1150 1742 1310 1805">Già raccolta Passalacqua</p>
	 <p data-bbox="778 1986 855 2016">G729</p>	<p data-bbox="948 1870 1075 2045">All'interno, biglietto: Giuseppe Lucini. Dietro M.G.L.P.</p>	<p data-bbox="1150 1921 1310 1984">Già raccolta Passalacqua</p>

Ipotesi Esposizione 1874	Oggetto	Etichette	Considerazioni
	 G292; C215;C217	Scritta a mano in nero: M.G.L.P. Etichetta rettangolare semplice (avori) con scritta a mano: a.114	Già raccolta Passalacqua
	 C218	Etichetta rotonda bianca dentellata (scritta nascosta): (M.G.L.P.) Etichetta rettangolare semplice (avori) con scritta a mano a.111 Etichetta quadrata inventario 1939: 218	ATTRIBUITO nel 2011 per etichetta (ex. Legato Poggi?)
	 C220	Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P.	Già raccolta Passalacqua
	 C539, C540, C541		Già raccolta Passalacqua
Non trovati (dipinti ncorniciati?)			Trovato biglietto: M. Giapp. Passa/n. due telai con carte dipinte
Varie ipotesi			Trovato biglietto: M. Giapp. Passa/Stoffe/Pezza stoffa caffè
Campana Zhong	C56 Campana Zhong		Già raccolta Passalacqua
Incensiere a forma di cane di fo con torre sul dorso	C102 Incensiere a forma di cane di fo con torre sul dorso		Già raccolta Passalacqua



<b>Ipotesi Esposizione 1874</b>	<b>Oggetto</b>	<b>Etichette</b>	<b>Considerazioni</b>
Ritratto di vecchia donna in bronzo dorato.	C126 Ritratto di vecchia donna in bronzo dorato.		Già raccolta Passalacqua
Guanyin a 18 braccia in lacca	C544 Guanyin a 18 braccia in lacca		Già raccolta Passalacqua
Buddha	C562 Buddha		Già raccolta Passalacqua
Buddha	C563 Buddha		?
Buddha	C572 Buddha		?

Dall'elenco del 1874 risultavano esposti circa 204 oggetti. Di questi è stato possibile identificarne 144, dei quali 133 con certezza, mentre undici sono solo ipotesi. Fra quelli che non è stato possibile riconoscere, una quindicina sono tessuti giapponesi, altrettante le armi, e una decina i bronzi. Altri oggetti sono stati forse venduti, come i cloisonné<sup>20</sup>, e un oggetto è andato disperso.<sup>21</sup>

Dei 144 riconosciuti solo 49 presentano un'etichetta "M.G.L.P.". Ai 144 reperti in mostra, se ne sommano altri 180 pervenuti con l'acquisto della collezione, per un totale di circa 324 pezzi. Sul totale, solo 119 hanno la scritta "M.G.L.P.", a escludere ancora una relazione fra l'intera collezione e le etichette.

### **3 Caratteristiche fisiche degli oggetti**

Se si analizza nel suo complesso la collezione Passalacqua si trovano in generale oggetti di piccole dimensioni. Fanno eccezione le tre armature e la statua di buddha [C327]. Non è stato possibile stabilire se fra le lance e gli archi del "fondo museale" vi siano quelli esposti da Passalacqua nel 1874 nel gruppo delle panoplie.

È evidente l'interesse per l'arte applicata rispetto a quella figurativa, praticamente assente, una tendenza che rispecchia il momento collezionistico europeo votato alla ricerca dell'"arte per l'industria".

Le grandi categorie di materiale portato in Italia riguardano, nell'ordine, bronzi, ceramiche e tessuti.

#### **3.1 Bronzi**

I bronzi della collezione Passalacqua sono 196, più della metà del totale degli oggetti. Risulta evidente una predilezione per questo materiale da parte del Conte se si considera che la seconda

<sup>20</sup> V. Capitolo 1:3.6.

<sup>21</sup> Si aggiungono circa 8 oggetti dispersi alla mostra Terre d'Oltremare di Napoli del 1940, fra i quali una sola campana e per il resto tutte statuine, che non comparivano all'esposizione del 1874.

categoria più vasta, le ceramiche, conta solo 65 oggetti. Questa proporzione si ritrova anche nella presenza delle opere all'Esposizione del 1874 dove figuravano 102 bronzi e 21 ceramiche.

L'interesse per le opere in bronzo era dovuto all'ammirazione per le capacità raggiunte dall'artigianato giapponese nel metodo della fusione a cera persa e nelle tecniche di colorazione e incisione dei metalli, che scaturivano in uno squisito effetto decorativo. L'idea era che questa capacità potesse essere d'esempio per i nostri artisti nella creazione di oggetti d'arte applicata.<sup>22</sup> Sandra Pinto in un'analisi delle collezioni italiane d'arte orientale rilevava come Edoardo Chiossone possedesse molti vasi arcaistici, soprattutto di periodo Ming (1368-1644), e interpretava questa scelta collezionistica come quella di un incisore che a ragione del suo lavoro prediligesse le tecniche decorative del metallo.<sup>23</sup> Sono molteplici in effetti le raccolte degli anni settanta dell'Ottocento nelle quali i bronzi costituiscono il nucleo principale. In Italia si distingue la collezione di Pier Alessandro Garda, donata al comune di Ivrea già nel 1876, quella di Pompeo Mazzocchi a Coccaglio e la più rinomata collezione genovese di Edoardo Chiossone, solo per nominarne alcune. Ma la più vasta e conosciuta raccolta bronzi dell'epoca è quella parigina di Enrico Cernuschi, che ne conta circa 2000 su quasi 5000 oggetti riportati in Francia.<sup>24</sup> Nel diario di Duret si accenna alle ragioni di questa scelta:

*Nous avons débuté comme tout le monde, sans dessein arrêté, sans parti pris, allant un peu au hasard, cependant nous nous sommes vite sentis attirés vers les bronzes. Nous avons deviné qu'il y avait là une veine à exploiter. A Yedo nous systématisons nos achats. Nous avons amené avec nous de Yokohama un Japonais servant depuis longtemps d'intermédiaire aux marchands européens. Il nous conduit chez un certain Yaki, une sorte de commissaire –priseur japonais. Sur le bruit de nos acquisitions, la maison de Yaki est devenue le rendez-vous de tous les marchands, courtiers et commissionnaires de Yedo. [...] Tous les jours chez Yaki on nous apporte des bronzes par centaines. Nus faisons un triage, un lot, un prix en bloc, et notre collection grossit à vue d'œil.*<sup>25</sup>

Cernuschi aveva dunque deciso di collezionare bronzi, ma la sua scelta fu influenzata anche dalla possibilità di acquistarne grandi quantità velocemente, per lotti, grazie all'aiuto di un intermediario. Oltre al gusto occidentale, contribuiva l'enorme disponibilità di questo materiale presente in quel momento in Giappone e Hillyer Giglioli, che già nel 1866 l'aveva notato, aveva dedicato ben tre pagine alla sola descrizione di quel tipo di produzione "certamente di primo rango fra i prodotti dell'arte e dell'industria giapponesi".<sup>26</sup>

Nella collezione Passalacqua il numero di bronzi giapponesi e cinesi è quasi equivalente: 87 giapponesi e 83 cinesi. Differisce però la tipologia: quelli giapponesi sono in maggioranza vasi, incensieri e piccole statue, prodotti per lo più nella prima metà del XIX secolo, mentre quelli cinesi

---

<sup>22</sup> Gonse riporta le parole di Falize, uno dei maggiori orafi parigini: "Il n'y a pas au monde d'ouvrier du métal au Japon [...] Ce n'est pas seulement un graveur, un damasquineur, dont l'outil précieux décore de minuscules objets [...] c'est un puissant artiste qui modèle avec fermeté les plus grandes figures et les jette en bronze plus sûrement qu'un Cellini [...] ce que j'admire [...] c'est le respect du modèle, c'est l'absence de retouches, la fidélité du bronze à reproduire la cire". Cfr. Louise GONSE, *L'Art japonais*, Paris, Quantin, 1883, tome 2, pp. 74-75.

<sup>23</sup> Sandra, PINTO, *Arte cinese in collezioni d'arte di fine secolo*, Roma, Museo Nazionale d'Arte Orientale, 1985, pp. 8-11, 14.

<sup>24</sup> Circa 1600 sono le ceramiche, in parte acquisite al ritorno dal suo viaggio.

<sup>25</sup> Cfr. Théodore DURET, *op. cit.*, pp. 20-21. Michel MAUCUER ritiene anche che Francis Brinkeley (1841-1912) abbia fatto da interprete e mentore a Cernuschi e Duret in Giappone. Cfr. Michel MAUCUER, "L'Asia a portata dell'Europa", *cit.*, p. 31. Lo stesso Brinkley, assieme ad Anderson e al direttore d'industria Tokuno, avrebbe consigliato anche Chiossone.

<sup>26</sup> Enrico HILLYER GIGLIOLI, *op. cit.*, pp. 390-393.

sono in maggior parte figurine votive o statuaria di culto buddista e taoista che erano già al momento dell'acquisto più antiche.

I 31 vasi per *ikebana* sono proprio l'esempio di virtuosismo naturalistico, plasticità e tridimensionalità che aveva colpito gli europei. Per la gran parte si tratta di opere di artisti attivi in Giappone fra la fine del Settecento e la metà dell'Ottocento, che producevano per il nuovo gusto borghese del letterato, 文人 *bunjin*.

Le iscrizioni rilevate sui vasi per *ikebana* indicano che la gran parte di essi erano stati creati durante le ere Kansei e Tenpō (dal 1789 al 1844), quando operavano Murata Seimin 村田整珉 (1761-1837), e i suoi allievi, artisti a tutt'oggi poco conosciuti come Kimura Toun 木村渡雲 (1781? - ?), Juryūsai (?), Sōmin 宗珉 e Kurihara Teijō (Sadanori) 栗原貞乘, quest'ultimo importante per avere realizzato le 500 statue del Kenchōji 建長寺 di Kamakura.<sup>27</sup> Rientrano in questa tipologia i vasi [G490] e [G491], il vaso [G493 (a firma Tanchō 丹頂)], e i vasi dell'atelier di Toun del tipo 薄端 *usubata*, [G492], [G493], [G498] e [G508 (datato 1838)]. Kimura Toun è conosciuto oggi in Giappone come discepolo del più famoso Seimin che lo scelse come suo successore nel 1829, tanto che in Giappone è chiamato Murata Seimin II (Seimin nidai 整珉二代) e assieme a Seimin I è ricordato come il rinnovatore dell'arte del bronzo durante il periodo Bunka-Bunsei (1804-1830).<sup>28</sup> Un rinnovamento legato alla domanda privata di oggetti d'uso domestico come brucia profumi, vasi per i fiori e oggetti del letterato o decorativi. I motivi decorativi prediletti dalla scuola di Seimin erano il bambù, i vimini intrecciati, le onde, e soprattutto la tartaruga<sup>29</sup>, realizzata in maniera assolutamente realistica.

La vaschetta circolare [G502], con tartarughe a formare i piedini d'appoggio, presenta il marchio di Seimin. La grande vasca [G507] con tartarughe a rilievo è invece firmata Nakao Sōtei (Munesada) 中尾宗貞 e datata agli anni Kansei (1789-1800). Francis Brinkley (1841-1912) riferiva che attorno al 1835 operavano a Osaka il figlio di Nakao e altri artigiani<sup>30</sup> che assieme a lui portavano avanti il nome del padre. Il già citato vaso [G492] di Toun associa al naturalismo delle tartarughe il virtuosismo delle onde a voluta, che si ritrova anche nel vaso [G472] e che deve avere notevolmente influenzato lo stile Liberty e l'Art Nouveau dei primi anni del 1900.

A proposito del naturalismo con il quale sono riprodotti gli 置物 *okimono* di animali in Giappone sono emblematiche le parole di Hillyer Giglioli:

---

<sup>27</sup> Cfr. *Tokubetsuten, Kanagawa no kindōbutsu, akagane-kurogane no bututachi* (Statue buddiste di metallo, bronzo e ferro), Kamakura, Kanagawa kenritsu Hakubutsukan, 1998, p. 110.

<sup>28</sup> Le opere di Toun furono portate in Occidente in grande quantità, e si presentano di qualità variabile. Come per le firme a nome di Seimin, il cui nome era utilizzato dai suoi discepoli negli ultimi quarant'anni del XIX secolo, molto spesso sono d'atelier o spurie. Una delle opere più conosciute di Toun, datata al 1870 ca. è il grande bruciaprofumi globulare con dragone che si trova al Museo Cernuschi di Parigi, che lo fece conoscere in Europa grazie a Goncourt e che preannunciava lo stile colossale e barocco del periodo Meiji. Oggi tuttavia Toun è spesso associato a opere più piccole e raffinate. Cfr. Rosanna PAVONI (a cura di), *op. cit.*, p. 69 e Joe EARLE, *Bronzi Giapponesi. Vasi da fiore e rituali \* Dal periodo Muromachi all'Età Meiji*, [*Flower Bronzes of Japan* (1995)], trad. di Laura Maggi, Novara, De Agostini, 1996, p. 109.

<sup>29</sup> L'esempio più famoso è rappresentato dalla tartaruga *okimono* conservata al British Museum (inv. Asia JA 1954.4-17.6), pubblicata in Lawrence SMITH, Victor HARRIS, Timothy CLARK, *Masterpieces of Japanese Art in the British Museum*, London, The British Museum Press, 1990.

<sup>30</sup> Fra cui Nabeya, Chobei, Kihan e Kamacho. Cfr. Frank BRINKLEY, *Japan, its History, Arts and Literature*, Boston, J. B. Millet Co., 1901-2, (Vol. 7), p. 32. Michel Maucuer ritiene che Francis Brinkley abbia fatto da mentore a Duret e Cernuschi durante la loro permanenza in Giappone. Cfr. Michel MAUCUER, "L'Asia a portata dell'Europa", *cit.*, p.27.

Sempre notevoli per esattezza sono le figure di animali; i rospi sembrano godere di molto favore tra gli artefici del bronzo, ne ho veduti di tutte le grandezze: alcuni in singolare, altri al plurale [...]

La tartaruga è un altro degli animali favoriti [...] ma nessuna immagine supera in bellezza [...] un mio granchio, dono prezioso del mio amico Comi, l'artista giapponese ha copiato talmente bene la natura che non ebbi la minima difficoltà nel riconoscere l'effigie di una bella specie di *Lupea* comune a Yokohama [...] nulla è stato dimenticato; sembra avere innanzi un granchio modellato dal vero.<sup>31</sup>

L'immagine presentata è quella che si ha osservando le tartarughe della scuola di Seimin appena citate, il gruppo di rospi [C131], e il granchio [C458], quest'ultimo utilizzato per reggere i fiori all'interno delle bacinelle, forse prodotto in serie. Michel Maucuer rileva che l'amore per il naturalismo era ispirato dalle idee di Zola in reazione all'estetica dei Lumi e del Romanticismo che legava l'arte alla ricerca dell'ideale. Un naturalismo condiviso da Gonse e da Edmond de Goncourt, il quale affermava di preferire, nella collezione di Cernuschi, l'insieme dei bronzi che rappresentavano animali.<sup>32</sup>

Il granchio nella collezione di Giglioli e di Passalacqua non è l'unica opera prodotta "in serie". Infatti, un dato di non minore importanza è la notevole presenza di oggetti che si trovano identici in altre raccolte. Il corredo d'altare 三つ具足 *mitsu gusoku* [G464, G465, G466] con marchio di Nakao Sōtei eseguito in ottone 宣徳 *sentoku* e di fattura elevatissima, è identico al disegno di quello riportato in Europa nel 1829 da Philipp Franz von Siebold (1796-1866).<sup>33</sup> Lo stesso si può dire per un fornello<sup>34</sup> [G1068] e per un candeliere<sup>35</sup> a forma di gru sopra la tartaruga dei diecimila anni [C130], probabilmente del XVIII secolo. Esempari simili si trovano anche nella collezione Garda di Ivrea.<sup>36</sup> Infine, il versatoio 水次 (水注) *mizutsugi* a forma di leprotto [C21] compare anche nella raccolta di Enrico Cernuschi.<sup>37</sup>

---

<sup>31</sup> Enrico HILLYER GIGLIOLI, *op. cit.*, pp. 391-392.

<sup>32</sup> Cfr. Michel MAUCUER, "L'Asia a portata dell'Europa", cit., p. 32. Anche Castagnary, nel *Le Siècle* del 7 settembre scriveva: "*Une civilisation tout entière se séroule sous nos yeux [... on y voit] des animaux de toute nature, chats, chiens, chevaux, éléphants, rues, paons, corbeaux, tortues, crabes, langoustes; puis des vases, et quels vases!*" [...]. Citato in *Le Japonisme*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1988, p. 152.

<sup>33</sup> Cfr. Philipp Franz VON SIEBOLD, *Nippon*, vol. IV, tav. IX.

<sup>34</sup> *Ibid.*, vol. IV, tav. V.

<sup>35</sup> *Ibid.*, vol. IV, tav. VI.

<sup>36</sup> Cfr. *Kinkō: i bronzi orientali della Collezione Garda*, cit., p. 26. Nel catalogo compaiono oggetti simili a quelli di von Siebold e di Passalacqua. Un contenitore per acqua per santuari e giardini 手水鉢 *chōzu bachi* della collezione milanese (G397 – fondo museale) compare sia nelle collezioni Garda sia in quella di Von Siebold, mentre nella collezione di Enrico Cernuschi si trovano bronzi identici a quelli di Von Siebold. Nel grande numero di bronzi esportati in Europa ritrovare oggetti prodotti in serie è molto probabile, ma non si deve dimenticare che la collezione di Von Siebold era già conosciuta in Europa grazie alla pubblicazione tra il 1832 e il 1852 della rivista *Nippon Archiv zur Beschreibung von Japan* che ritraeva i vasi riportati prima del 1829, e soprattutto la citazione nel *Journal* dopo che i fratelli Goncourt ebbero visitato la collezione di Leida. Cfr. Edmond et Jules DE GONCOURT, *Journal Mémoires de la vie littéraire*, voll. 4, Paris, Fasquelle Flammarion, tome 1, (1851-1856).

<sup>37</sup> Si tratta del reperto M.C.1139. Cfr. *Henry Cernuschi (1821-1898), voyageur et collectionneur*, (catalogo della mostra), cit., pp. 100, 101.



**Fig. 17 Felice Beato, Negozio di Curiosità, 1868. Musée Cernuschi, inv. M.C. 4621 C/3**

I grandi vasi da fiori di tipo *usubata* [G505 - G506] si distinguono invece dai vasi visti finora, per le grandi dimensioni, l'affollamento confuso del decoro e la fattura evidentemente più approssimativa. Si tratta di opere non firmate, degli ultimi anni del periodo Edo, non più create per il mercato interno, ma con l'intento di incontrare il gusto dei viaggiatori europei.<sup>38</sup> Felice Beato immortalava alcuni vasi dal medesimo gusto barocco e confuso in una famosa fotografia (fig. 17) del 1868.<sup>39</sup> Sono gli unici vasi di questo tipo presenti nella collezione di Passalacqua. Negli anni successivi al 1871 aumenterà la produzione di questi grandi e complicati oggetti e un notevole numero sarà portato anche in Italia.

La seconda categoria per numero è quella degli incensieri, presenti in 26 esemplari. La maggior parte di essi è per uso domestico e di piccole dimensioni. Gli incensieri cinesi, spesso con forme arcaizzanti, sono la maggioranza. Passalacqua aveva certamente acquistato delle opere in Cina,<sup>40</sup> ma si deve considerare che gran parte dei vasetti arcaistici di epoca Qing, Ming e anche di periodi precedenti, proveniva dalla dismissione di collezioni aristocratiche giapponesi, dove erano collezionati e usati nella cerimonia del tè o per la disposizione dei fiori.<sup>41</sup> A questo proposito è rivelatore un passaggio del diario di Duret, il compagno di viaggio di Cernuschi:

<sup>38</sup> Hillyer Giglioli riportava nel suo resoconto di viaggio stilato nel 1874: “[I grossi vasi] variano di forma a capriccio dell’artefice che li ha fusi; sono quasi sempre ornati ai lati da fantastici drachi, o da altri animali mitici; in origine tali vasi erano senza dubbio esclusivamente dedicati ad ornare gli altari dei tempî; [...] i vasi più grandi avevano oltre un metro in altezza [...] ora si fanno tali vasi in grande copia e sempre appaiati, per lo spaccio estero”. Cfr. Enrico HILLYER GIGLIOLI, *op. cit.*, p. 390. Molti di questi, probabilmente importati dagli stessi viaggiatori italiani, si ritrovano nella collezione Garda di Ivrea, raccolta a cavallo fra gli anni sessanta e settanta dell’Ottocento.

<sup>39</sup> *Negozio di curiosità a Yokohama, Giappone, 1868*. Stampa all’albumina conservata al Musée Cernuschi, inv. M.C. 4621 C/3. Cfr. Rosanna PAVONI, *op. cit.*, p. 110.

<sup>40</sup> V. Capitolo 1:2.3.7.

<sup>41</sup> Almeno dal periodo Song i bronzi erano esportati in Corea e Giappone. Un cargo diretto in Giappone, partito da Ningbo nel 1323 e affondato sulle coste di Sinan, è stato ritrovato con ceramiche e bronzi. Questi erano acquistati dai templi dal XIV secolo e per la cerimonia del tè. Cfr. Rose KERR, *Later Chinese Bronzes*, London, V&A, 1990, pp. 46-49.

*Arrivés en Chine, nous découvrons du reste, à la vue des vieux bronzes chinois dont nous faisons connaissance, qu'un certain nombre de vieilles pièces que nous avons achetées au Japon et que nous avons d'abord crues japonaises se trouvent être chinoises. Cela s'explique quand on pense que les Japonais, avant de connaître l'Europe, prisent par-dessus tout les choses venues de Chine.*

Rose Kerr riporta che fra il 1860 e il 1910 il South Kensington Museum acquistò molti bronzi e fra questi 150 furono comprati in blocco nel 1876 dall'antiquario parigino Samuel Bing<sup>42</sup>. A lungo si era creduto che i bronzetti fossero tutti giapponesi, ma studi recenti hanno dimostrato che molti di essi sono in realtà cinesi e fra questi si trovano diversi pezzi arcaistici dei periodi Song o Yuan, a riprova dell'enorme quantità di bronzi cinesi che dev'essere entrata in Giappone fin da quelle epoche.<sup>43</sup>

D'altra parte in Cina gli europei trovavano una situazione differente e gli acquisti dei bronzi più antichi erano molto più difficili. Qui gli antiquari avevano sviluppato una maggiore capacità di contrattazione in virtù del fatto che esisteva da molto più tempo una domanda, anche interna, di oggetti archeologici e si era sviluppata una più profonda conoscenza dell'arte antica anche supportata da pubblicazioni specializzate:

*Arrivant en Chine après avoir fait au Japon une collection de bronzes japonais, nous nous mettons de suite à collectionner les bronzes chinois. A Shanghai, à Yang-Chau, nous vous déjà fait une récolte, mais nous trouvons que Pékin, pour les curiosités, est en Chine le grand marché que Yedo est au Japon.*

*A Pékin, les boutiques de curiosités sont nombreuses, particulièrement dans la ville chinoise, où elles occupent deux rues presque entières. Le commerce des curiosités, bronzes, porcelaines, jades, cloisonnés, est fait en Chine par des gens qui connaissent exactement l'âge, le style, la valeur des objets qu'il possèdent. Lorsqu'une pièce rare paraît ici chez un marchand, elle est assitôt connue de tous les amateurs. Quoiqu'il n'y ait point d'hôtel des ventes, les marchands savent fort bien mettre les amateurs en concurrence. Les amateurs chinois et le personnel des légations européennes, qui, dans son ennui, passe son temps à collectionner, se trouvent ainsi fort souvent rivaux.*

*A Pékin nous ne pouvons point opérer comme à Yedo, où nous achetions les bronzes par centaines en bloc. Il nous faut acquérir les pièces les plus souvent une à une, après un long marchandage, et il faut toujours finir par les payer un prix élevé.<sup>44</sup>*

Nella collezione Passalacqua i pezzi arcaistici sono più di una decina: i più riconoscibili sono i tripodi tipo 鼎 *ding*, [C14, C24, C60, C64] ma vi sono anche altre forme [C69, C58, G446]. Alcuni presentano tipicamente il mascherone 饕餮 *taotie* [C14, C19, C24, C38, C54, C67]. Duret nel diario di viaggio parla infatti di “vieux bronzes” e di “curiosités”<sup>45</sup> che i due turisti hanno comprato in quantità nei porti costieri, senza reali difficoltà. Ma non bisogna sottovalutare la capacità dei mercanti locali (e forse, di tutto il mondo) nel trasformare agli occhi del turista produzioni contemporanee in preziosi oggetti antichi. Duret dimostrava infatti tutta l'ingenuità del viaggiatore di allora nell'affermare:

---

<sup>42</sup> Sigfried (questo il vero nome) Bing, famoso per il Salon de l'Art Nouveau, viaggiò in Giappone nel 1875 e in seguito aprì due negozi a Parigi come importatore d'arte giapponese.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 9. Viceversa, le prime pessime produzioni giapponesi di cloisonné realizzate fra il 1860 e il 1870 furono a lungo considerate antichissimi esemplari cinesi (C485, C489).

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 91.

*Il n'y a point de doute à avoir sur leur authenticité; ils portent des inscriptions tracées en caractères presque hiéroglyphiques qui ont cessé d'être depuis longtemps en usage, mais dont les livres donnent la transcription en caractères modernes.*<sup>46</sup>

Anche il vaso rituale 簋 *gui* [C19] acquistato da Passalacqua presenta un'iscrizione a caratteri arcaici sul fondo. Ma si tratta di un falso che riproduce grossolanamente una suppellettile di epoca Shang (ca. 1700-1027 a.c.) ricoperto da vernice verde che cerca di imitare l'ossidazione del tempo. Oggi un falso di questo genere è riconoscibile a occhio, ma allora, senza punti di riferimento reali, doveva essere facile ingannare l'acquirente, e il mercato di questi oggetti prosperava<sup>47</sup>. Le tanto ricercate produzioni arcaiche non sono però presenti nella collezione Passalacqua, e gli oggetti più antichi sono riferibili ai secoli XIII e XIV [C16, C54, C89, C91, C93].

Il resto dei bronzi della collezione sono oggetti per il tempo. Con la caduta del Bakufu e la successiva restaurazione imperiale Meiji che si identificava con la religione scintoista, molti templi buddisti erano stati distrutti o dismessi, e gli oggetti e le icone provenienti da quei luoghi si riversavano sul mercato antiquario, così come era accaduto in Cina con il saccheggio delle tombe e con le distruzioni operate dagli occidentali. Nella raccolta si trovano una dozzina fra versatoi per acqua [C27, C92], grandi incensieri [C40, C43, C62, C67, C72], vasi [C38, C53], candelieri [C107, C108] e altro [C181], più 28 statuette votive cinesi e 10 statue giapponesi di 羅漢 *rakan*.

Ciò che colpisce è la preponderanza di figure votive cinesi anche antiche. Un gruppo raffigurante Buddha, Laozi e Confucio [C148, C149, C182] si distingue, oltre che per le dimensioni importanti, per l'iscrizione che data le tre statue al 1612. Si tratta delle uniche statue cinesi esposte all'Esposizione d'Arte Industriale del 1874. In effetti, la qualità del resto della statuaria è relativamente bassa e difficilmente le statuette potevano rappresentare l'eccellenza alla quale ispirare l'arte industriale. Con l'eccezione dei bronzetti dorati a fuoco di produzione himalayana, si tratta di piccole statuette buddiste e taoiste dei periodi Ming e Qing, di fattura approssimativa, spesso in cattive condizioni di conservazione, che si trovano facilmente in molte collezioni di fine Ottocento. In Italia, il collezionismo di statuette era cominciato all'inizio del XIX secolo attraverso i missionari residenti in Cina<sup>48</sup> i quali, per promuovere le loro missioni e raccontare delle religioni incontrate, riportavano in Italia un grande numero di figurine votive che spesso finivano in vendita.<sup>49</sup> In particolare quelle dorate raffiguranti il buddha Amitāyus [C150, C151, C153] con iscrizioni che le datano agli anni di Yonzheng e Qianlong, si ritrovano ovunque<sup>50</sup>.

---

<sup>46</sup> Théodore DURET, *op cit.*, p. 124.

<sup>47</sup> La questione dei falsi è discussa da Rose Kerr, che porta gli esempi del Victoria and Albert Museum. Come nel caso del Musée Cernuschi, anche a Milano un certo numero di falsi occupa oggi gli scaffali dei depositi delle Raccolte Extraeuropee e il fenomeno coinvolge certamente molte altre collezioni italiane, ma crediamo che non venga trattato dai conservatori per un malriposto "riguardo" nei confronti delle proprie collezioni. Il viennese Adolf Fischer, che fu in Giappone dal 1892, e la cui collezione è oggi al Museum für Ostasiatische Kunst Köln, riportava che uno dei modi per riconoscere un falso bronzo era avvicinarlo a una fiamma così da vedere se la patina si fosse sciolta. Molti dei bronzi antichizzati derivanti dalla collezione di Carlo Puini sono infatti ricoperti da colofonia (pece) per fare aderire una spessa polvere verde. Cfr. [www.museenkoeln.de](http://www.museenkoeln.de)

<sup>48</sup> Si vedano ad esempio i musei missionari di Fiesole, di Parma e il Museo Popoli e Culture del P.I.M.E. di Milano. Cfr. Lucia MONTUSCHI, (a cura di), *Antichi Bronzi Cinesi del Museo Missionario di San Francesco a Fiesole*, Firenze, Octavo, 1993 e Giuseppe TOSCANO, *Arte e Cultura Cinese*, Parma, Artegrafica Silva 1984.

<sup>49</sup> Sandra Pinto descrive come "patetica" la rassegna di "bibelots" d'arte cinese ("idoli in bronzo" e incensieri) delle Missioni in seno all'Esposizione Italiana di Torino nel 1898. Da quell'evento però padre Odoardo Manini recuperò alcuni oggetti in vendita e li destinò ai Saveriani formando nel 1902 il Museo Etnografico Cinese di Parma. Cfr. Sandra PINTO, *op. cit.*, p. 11.

<sup>50</sup> Letteralmente. Il mercato antiquario ne è ancora pieno e ogni collezione storica italiana ne possiede qualche

Indubbiamente uno dei forti interessi dei viaggiatori era per le religioni e i templi, e all'ammirazione per l'architettura seguiva la ricerca per la scultura sacra. Il buddismo era una religione vista con simpatia, tuttavia la capacità di distinguere fra buddismo, confucianesimo e taoismo era poca e tutto era ricondotto all'India in quanto culla delle religioni asiatiche. Le tre statue sopra menzionate di Buddha, Laozi e Confucio furono infatti esposte alla mostra del 1874 come "trinità indiana".<sup>51</sup>

### 3.2 Ceramiche

Le ceramiche sono 65 in tutto: 40 giapponesi e 21 cinesi.<sup>52</sup> Dall'osservazione d'insieme risulta una raccolta totalmente eterogenea. Ogni pezzo è diverso dall'altro per fattura, e anche il raggruppamento per siti produttivi non porta a creare nessun nucleo di rilievo. L'impressione è che in generale il Conte possedesse una collezione di singoli pezzi, per lo più porcellane decorative, o artistiche. Gli oggetti d'uso quotidiano sono pochi. Non vi sono servizi da tavola o grandi nuclei di piatti da parete.<sup>53</sup> La qualità è generalmente alta.

Nel caso delle produzioni giapponesi la differenza di stile è molto evidente. Si tratta di oggetti decorativi di alto artigianato, per la maggior parte contemporanei all'epoca del viaggio di Passalacqua. La gran parte delle porcellane era prodotta attorno ad Arita 有田, nel Kyūshū. Fra queste si trovano un incensiere bianco con decoro *grisaille* [C631], una grande statua di gallo [G34], una tazzina con coperchio "a colori" 色絵 *iroe* [G76, G77], una bottiglia 伊万里 *imari* [G399], una preziosa statuetta nello stile di Kakiemon 柿右衛門 delle fornaci Nangawarayama 南川原山 [G33], tre raffinatissime statuette in porcellana bianca dei forni privati di Shinkai Sōden 深海宗傳 [G29, G30, G31 e G39], un'alzata nello stile rosso 九谷 *kutani* moderno, una bottiglia nello stile verde *kutani* antico, 古九谷 *kokutani* [G400].

Alcune porcellane provengono dalla zona di Hirado 平戸 [G47, G181], mentre per un grande vaso a forma di zucca [G58] e una bottiglia [G407] la provenienza non è certa.

Un piccolo gruppo è formato da ceramiche di Satsuma 薩摩, o nello stile Satsuma creato a Kyoto [G7, G9, G11, G12, G19, G994]. Vi sono poi un grande e pesante incensiere da esportazione [G26] e un incensiere più piccolo [G408] a pasta scura con la tavolozza di Ninsei 仁清, un vaso con paesaggio in verde [G147], e infine due tazze da tè a pasta bianca [G4, G10].

Il resto delle ceramiche è grès o terracotta prodotte presumibilmente fra il 1830 e il 1868. Si trovano le manifatture di Bizen 備前 [G2], Shigaraki 信楽 [G28], Seto 瀬戸 [G15], Mino-Oribe 美濃-織部 [G410], Banko 萬古 a pasta chiara [G8] e a pasta scura [G16], Higo 肥後 [G37], Karatsu 唐津 [G432], e infine un piatto nello stile di Gennai, 源内焼 *gennaiyaki* [G411], un grande vaso a vetrina flambé [G23] e una giara per conserve in terracotta invetriata [G329].

Le tipologie citate non esauriscono l'enorme produzione giapponese e cinese, ma certamente ne abbracciano molte. Le produzioni Kyōto-Satsuma presentano una tavolozza tipica della fine del

---

esemplare. Solo ad esempio: il Museo Missionario di Fiesole, il Museo Stibbert, il Vittoriale, il MAO di Torino. Presso le Raccolte Extraeuropee se ne trovano altri 4 esemplari portati da Giussani e Puini.

<sup>51</sup> D'altra parte anche il viaggiatore contemporaneo Cernuschi aveva dedicato particolare attenzione alle religioni. Cfr. Michel MAUCUER, "L'Asia a portata dell'Europa", cit., p. 30.

<sup>52</sup> Di queste 26 presentano l'etichetta "M.G.L.P" e 39 ne sono prive. Passalacqua nel 1874 ne espose solo 12 giapponesi e 8 cinesi.

<sup>53</sup> Alcuni di questi sono stati venduti all'asta dalla nipote nel 1887, ma come è stato possibile vedere non doveva trattarsi di oggetti considerati nella collezione. V. Capitolo 1:3.6.



periodo Edo e dell'inizio Meiji, dunque ancora contemporanee a Passalacqua. Hillyer Giglioli riferiva che a Yokohama vi erano due botteghe in particolare che trattavano porcellane, e che le produzioni moderne migliori provenivano da Satsuma, e rimarcava che “le qualità moderne [di porcellana giapponese] sono diverse, ma non sempre inferiori a quelle antiche; è poi indubitato che sono di molto superiori alle presenti produzioni barocche e volgari della Cina, non solo in sostanza, ma in merito artistico.”<sup>54</sup> La grande richiesta di ceramiche Satsuma, nata anche in seguito alla partecipazione del *Bakufu* 幕府 con i *daimyō* di Saga 佐賀 all'Esposizione Universale di Parigi nel 1867, portò ben presto anche queste ad assomigliare alle ‘barocche e volgari’ produzioni cantonesi. Questi oggetti caratterizzati da grandi dimensioni, impasto molto chiaro e un decoro affollato di dorature non si trovano però nella collezione di Passalacqua.

Undici manufatti sono statuette di divinità o di animali, e a eccezione di tazza e piattino [G76 e G77], e degli oggetti per la cerimonia del tè [G432, G4, G10], si tratta di ceramiche decorative. Giovanni Battista come collezionista e intenditore d'arte sapeva riconoscere ceramiche e porcellane di qualità, e conosceva bene le porcellane cinesi, ma non doveva essere così facile per lui valutare le produzioni giapponesi moderne. In un certo senso, la raccolta, seppur numericamente modesta, possiede ceramiche simili a quelle che furono vendute in blocco nel 1875 a Enrico Cernuschi dal loro comune amico Ferdinando Meazza, che comprendeva grès di Kyoto e di importanti fornaci come quelle di Gennai, Eiraku, e Mokubei.<sup>55</sup> L'impressione è quella di una piccola collezione, ma attentamente selezionata. Il piatto *gennaiyaki* [G411], la conchiglia [G410], il gruppo [G28] e la bottiglia [G400] sono certamente pezzi rari.

Le porcellane giapponesi più antiche si trovavano soprattutto sul mercato europeo. Hillyer Giglioli rilevava che “le porcellane fabbricate due o tre secoli fa nel Giappone sono molto superiori a quelle odierne [...] e si dice pure che i Giapponesi stessi ricomprano in Europa, e specialmente in Olanda, le loro porcellane antiche, tanta è la stima che ne hanno”.<sup>56</sup> Un esempio ne è la statua giapponese di bambino [G33] prodotta per l'esportazione a fine Seicento, della quale in Giappone esistono ancora pochi, ricercati esemplari.

Allo stesso modo è verosimile che le porcellane cinesi siano state acquistate in Europa. L'esempio italiano più rappresentativo in questo senso è quello di Placido di Sangro, duca di Martina, che fra il 1866 e il 1869 aveva radunato porcellane antiche, anche molto preziose, provenienti dai *cabinets* parigini più esclusivi.<sup>57</sup>

Un'eccezione è la statua [C327] proveniente dalle rovine del Giardino d'Estate di Pechino<sup>58</sup>, che potrebbe essere stata acquistata durante il viaggio in Cina, visto che nel suo diario il Conte annotava la somiglianza dei grès invetriati alle opere degli artisti Della Robbia.<sup>59</sup>

---

<sup>54</sup> Cfr. Enrico HILLYER GIGLIOLI, *op. cit.*, p. 396.

<sup>55</sup> Hiraga Gennai 平賀源内 (1728-1779), Eiraku Hōzen 永楽保全 (1795-1854), Aoki Mokubei 青木木兵 (1761-1833). Si vedano ad esempio gli oggetti pubblicati in Henry Cernuschi (1821-1898), *voyageur et collectionneur*, cit.

<sup>56</sup> Cfr. Enrico HILLYER GIGLIOLI, *op. cit.*, p. 396.

<sup>57</sup> In quegli anni era nata a Parigi l'*Union Centrale des Beaux Arts appliquées à l'Industrie*, secondo l'esempio tanto invidiato del museo di modelli per le arti industriali di South Kensington. Albert Jacquemart, che aveva inventato le categorie “verde” e “rosa” (avversate da Goncourt, Gonse e Grandidier), riportava di avere incontrato spesso il duca di Martina al *Musée Oriental* dell'*Union*. Cfr. Sandra PINTO, *op. cit.*, pp. 9 e 12.

<sup>58</sup> Lucia Caterina riporta che anche dalla catalogazione della collezione cinese di Hillyer Giglioli al Museo L. Pigorini di Roma risultano molti oggetti provenienti dalle spoliazioni dei palazzi imperiali di Pechino. Cfr. Lucia CATERINA, “La formazione del patrimonio artistico giapponese nella penisola. Le principali collezioni”, cit., p. 416.

<sup>59</sup> Sulla certezza della provenienza della statua V. Capitolo 4:1.

La produzione cinese più comune, quella di Jingdezhen 景德镇, è presente in 16 esemplari: una piccola teiera bianco blu [C483], una preziosa scatola della famiglia verde tipo 斗彩 *doucai* [C342], un bacino *imari* [G142], un piatto della famiglia rosa [C500], due pezzi *armorial* [C514 e C538], un piatto *en camaïeu* [C533], un vasetto monocromo rosso 郎窑红 *langyaohong* o *sang de boueuf* [C415], una “giara del drago” 龙缸 *longgang* monocroma blu con decoro in oro [C414], un piattino a imitazione del tipo 哥 *ge* o 官 *guan* [G20] e una grande vasca gialla e verde [C584]. Fuorché la scatola [C342], del XVI secolo, tutti gli esemplari sono del XVIII secolo. Si aggiungono poi le tazze [G41-G46] e un pregevole supporto per cappello [C519], della metà del XIX secolo. Le altre produzioni comprendono due *celadon* di Longquan [G32, C317], una statuetta di Dehua 德化 [C435], una giara Shiwan 石湾 [G412], e una grande statua in grès architettonico 琉璃 *liuli* di Pechino [C327].

Anche in questo caso è evidente l'estrema varietà delineata da singoli pezzi rappresentativi di una tipologia, una caratteristica peculiare se si considera che le collezioni settecentesche e ottocentesche presentano solitamente grandi gruppi di oggetti della medesima famiglia. Inoltre, a differenza dei suoi contemporanei, Passalacqua non acquistò le produzioni cantonesi di inizio Ottocento, ma si concentrò sul periodo aureo della porcellana.

### 3.3 Tessuti

La sezione che riguarda i tessuti ha richiesto da subito una rivisitazione in toto sia sotto l'aspetto quantitativo sia qualitativo, poiché, nessun tessuto o veste era stato catalogato come proveniente dalla raccolta di Passalacqua. Questo probabilmente perché molti tessuti orientali erano stati il primo nucleo di oggetti donati da Passalacqua al Museo d'Arte Industriale, poi divenuto Museo Artistico Municipale. Dei numerosi reperti catalogati come “fondo museale” è stato possibile riconoscerne tre in quanto possedevano l'etichetta “M.G.L.P.”, mentre altri sono stati ricondotti alla raccolta basandosi sulle descrizioni sommarie dei cataloghi delle esposizioni del 1874 e del 1885.

Dei 26 oggetti che Passalacqua aveva esposto alla mostra del 1874, attualmente ne sono rimasti una decina fra vesti e campioni di tessuto. Anche se molte descrizioni sono così approssimative da non permettere di riconoscere i pezzi, l'impressione è che molti tessuti siano andati perduti per l'estrema delicatezza del materiale che, se non conservato in modo corretto, viene irrimediabilmente compromesso. Lo studio di Kreiner sulle collezioni europee conferma come sia difficile valutare l'originale consistenza di tessuti in quelle più antiche, per cui le importazioni di kimono e stoffe sono ricavabili solo dai documenti storici.<sup>60</sup>

Dalle descrizioni dei 26 tessuti in mostra, si rilevano 22 pezzi giapponesi e 4 cinesi. Le stoffe sono 10 e le vesti<sup>61</sup> 12. Di queste ultime 5 sono certamente ancora al Castello Sforzesco, e tutte sono costumi del teatro Nō. I singoli scampoli di tessuto sono stati montati su telaio. I pannelli più grandi reggono ritagli interi per vestiti, quelli più piccoli sono invece campionari di tessuti di seta operata e

---

<sup>60</sup> Cfr. Josef KREINER, *op. cit.* La fragilità di alcuni tessuti cinesi e giapponesi è causata da pigmenti che compromettono irrimediabilmente il filo di seta sfaldandolo. In molti musei, come al Castello Sforzesco, la pratica di conservare le vesti appese a grucce negli armadi, ha causato strappi, accumuli di polvere e irrigidimento delle fibre visibili chiaramente anche su tessuti di periodo Meiji, dunque relativamente recenti. Anche in occasione di una dismissione di 120 pezzi di stoffe della Collezione Bardi vendute dall'ingegner Pendini al signor Giobatta Carrer fra il 1919 e il 1920, i beni furono descritti come “stoffe deteriorate”. Cfr. Cecilia VASCOTTO, *op. cit.*, p. 88 e Fiorella SPADAVECCHIA, *Museo d'Arte Orientale. La collezione Bardi, da raccolta privata a museo dello Stato*, “Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia”, 16, Venezia, Soprintendenza, 1990, p. 41.

<sup>61</sup> Non è chiaro se i compilatori del catalogo intendessero distinguere fra “veste” e “abito”.

garze ricamate. Si trovano poi due cinture [G960, G956] e infine, nella sezione dedicata agli arazzi, il grande arazzo [G663]. Fuori mostra sono segnalati, in un biglietto, un paio di pantaloni [forse lo 袴 *hakama* G966].

La preponderanza dei pezzi giapponesi su quelli cinesi si riscontra in ogni collezione orientale dell'epoca. All'Esposizione Universale del 1878 Duranty lamentava la debolezza del settore tessile orientale e rilevava che le stoffe giapponesi annullavano completamente i corrispettivi cinesi.<sup>62</sup> Il kimono giapponese era conosciuto in Europa già dal XVII e XVIII secolo.<sup>63</sup> Chiamati dagli olandesi *Japonsche rocken*, essi erano indossati come gonne da uomini e donne dell'alta società.<sup>64</sup> La moda ritornò in Inghilterra e in Francia con la riscoperta del Giappone alla metà del 1800, come mostrano alcune opere dei pittori di quegli anni.<sup>65</sup> I kimono richiesti erano quelli più elaborati e vistosi, e per questo erano importati soprattutto costumi del teatro Nō<sup>66</sup>. Il reperto [G958] 縫い箔 *nuihaku*, in seta figurata, completamente coperto di foglia d'oro, è un chiaro esempio di questa tendenza.

L'acquisto di questi costumi poteva dunque essere fatto anche solo per soddisfare un proprio vezzo, mentre quello di campioni di tessuto aveva uno scopo documentario. Passalacqua, che frequentava Parigi, potrebbe essere stato colpito dai kimono esposti nelle sale dell'*Union Centrale* all'esposizione *L'histoire du costume* dove si trovavano vesti e tagli non confezionati portati da collezionisti e mercanti francesi, con una divisione didattica di Albert Jaquemart.<sup>67</sup>

L'interesse didattico per i tagli di tessuto non stupisce se si pensa che nelle aree milanesi e comasche la filiera del tessile occupava circa il 50% della manodopera locale. Per far fronte alla concorrenza europea, resa più agguerrita dalla nascita del telaio meccanico, era dunque necessario trovare idee innovative da introdurre nel mondo produttivo. Per Passalacqua questo fu indubbiamente uno dei motivi che lo indusse all'acquisto delle stoffe giapponesi, e il fatto che esse furono poi fra i primi reperti donati al museo, fa capire come egli fosse convinto sostenitore del rapporto tra arte e industria.

Anche Carlo Giussani (in Giappone del 1869 al 1902), che era stato per anni *Silk Inspector* a Yokohama, riportò in Italia un grande numero di ritagli quadrati o rettangolari di tessuti con tecniche e motivi decorativi diversi. Non doveva essere un caso perciò che le prime casse spedite da Passalacqua dal Giappone contenessero i tessuti.

---

<sup>62</sup> Cfr. Sandra PINTO, *op. cit.*, p. 12.

<sup>63</sup> I kimono erano ordinati fin dal 1641 dagli olandesi, i quali importavano sete dal "Tonkin" per farli produrre in Giappone. Nel 1645, furono portati in Europa 60 kimono. Erano stimati dagli aristocratici e tenuti nelle *wunderkammern* come ad esempio quella di Athanasius Kircher a Roma. Cfr. Josef KREINER (a cura di), *Japanese Collections in European Museums, reports from the Toyota-Foundation-Symposium Königswinter 2003*, cit., pp. 8, 11.

<sup>64</sup> La richiesta era tale che venne stabilita una produzione di gonne alla giapponese nella costa Coromandel nel 1689. Nel 1725 a Leiden si proibì agli studenti di presentarsi in *habitu asiatico*. Nel 1752 furono ordinati dalla VOC kimono di specifico gusto occidentale. Nel 1762 molti studenti lo indossavano ancora. *Ibid.*, p. 12.

<sup>65</sup> Solo ad esempio, James McNeill Whistler fu ritratto da Henry Fantin-Latour nel 1865 con uno dei kimono che indossava molto spesso, e Monet ritrasse la moglie in kimono nel 1876. *Ibid.*, p. 16.

<sup>66</sup> Hasekura Tsunenaga della missione Date a Roma nel 1616 impressionò l'immaginario europeo con il suo stupendo kimono che era in realtà un costume per il teatro Nō. La sua figura è stata ritratta in un dipinto di Archita Ricci oggi a Villa Borghese. *Ibid.*, p. 7.

<sup>67</sup> Cfr. Fiorella SPADAVECCHIA, "Un principe nel Giappone Meiji", in Teresa CIAPPARONI LA ROCCA, Pierfrancesco FEDI, Maria Teresa LUCIDI, (a cura di), *op. cit.*, p. 139.

### 3.4 Lacche

All'Esposizione d'Arte Industriale del 1874 fra la sezione "Piccolo mobilio indiano e giapponese" e quella delle "Armi e armature", figuravano 25 oggetti in legno<sup>68</sup> laccato, dei quali più di due terzi appartenevano al Conte. Gli altri espositori avevano contribuito con uno o due esemplari ciascuno. In Europa le lacche giapponesi e cinesi erano conosciute sin dal XVI secolo quando, importate dai portoghesi, finivano nei castelli e nelle *wunderkammern* europee. Nel XVII secolo, le lacche iniziarono ad arrivare in maggior numero in Europa attraverso le Compagnie delle Indie Orientali, destinate ad arredare le grandi residenze aristocratiche. Già nel 1693 la VOC aveva interrotto il suo commercio ufficiale e da quella data arrivarono soprattutto piccoli carichi portati dal commercio privato. In Europa infatti le lacche giapponesi e cinesi iniziavano ad essere imitate. Con il finire del XVIII secolo la VOC fu dissolta e a causa degli scontri interni all'Europa il mercato si interruppe del tutto. La riapertura del commercio col Giappone nella seconda metà del XIX secolo fu dunque l'occasione per la riscoperta di quest'arte alla quale nessuno era più avvezzo.<sup>69</sup>

L'attuale collezione di lacche consiste di 21 esemplari, un numero esiguo di pezzi rispetto al complesso della raccolta orientale. Ben 5 di esse sono state ricondotte alla collezione solo recentemente, grazie alla presenza dell'etichetta "M.G.L.P.", che in questa sezione è presente su 14 esemplari.

L'impressione che si ha osservando le 11 lacche identificabili con quelle apparse all'esposizione del 1874 è che fossero state scelte quelle più appariscenti e in perfette condizioni. Delle 10 lacche conteggiate fuori dalla mostra, una è solo parziale [G1421] e altre dovevano essere in pessime condizioni conservative già all'epoca dell'acquisto [G821, G1408, G1455]. Anche tre oggetti antichi e molto interessanti, facenti parte del corredo religioso buddista, come la rara cornice per specchio [G547], lo *oi* 笈 [G761], il tavolino per *sūtra* [G671], sono fortemente segnati dal tempo. La cornice si presenta scollata in tutte le sue parti, mentre lo *oi* mostra alcune lacune nella superficie laccata<sup>70</sup> e il tavolino ha sul piano i segni e le bruciature di incensieri e candelieri.<sup>71</sup>

Al contrario, rimane ancora oggi intatto il forte impatto estetico di alcuni pezzi esposti alla mostra del 1874, come la scatola [G776] e il grande versatoio per acqua a forma di calamaio 矢立 *yatate* [G676]. La ricchissima e brillante doratura della scatola è giustificata da condizioni di conservazione in linea con la sua età relativamente recente. Per l'uso del colore blu e per la sottigliezza dello strato di lacca si attribuisce al periodo Meiji. La stessa opulenza si ritrova nel versatoio, completamente incrostato di piccole tessere di madreperla che offrono un vivace gioco di riflessi. Quest'ultimo fu esposto però nella sezione dedicata ad armi e armature, come "mestola per bere a cavallo". Altrettanto appariscenti e riccamente lavorati, ma di piccole dimensioni, sono l'altarino portatile [G780] e l'*inrō* [G294], anch'essi attribuibili al periodo Meiji.

Di questi oggetti Hilmyer Giglioli parla nella sua opera:<sup>72</sup>

---

<sup>68</sup> Per "lacche" si intendono quelle in cui la lacca è il materiale principale e il legno il sostrato naturale. In questo studio, manufatti di materiale diverso dal legno il cui rivestimento di lacca costituisce una parte secondaria dell'oggetto, come nel caso di elmi e armature, non sono considerati propriamente "lacche".

<sup>69</sup> Josef KREINER (a cura di), *Japanese Collections in European Museums, reports from the Toyota-Foundation-Symposium Königswinter 2003*, cit., pp.11-13.

<sup>70</sup> In tempi moderni, forse dopo la guerra, è stato restaurato e malamente ricoperto da un protettivo trasparente che ne ha falsato i colori.

<sup>71</sup> Caratteristiche che oggi sono apprezzate come segno del naturale passaggio del tempo su oggetti d'uso, ma che all'epoca non si addicevano all'idea di "modello" per le arti industriali.

<sup>72</sup> Enrico HILLYER GIGLIOLI, *op. cit.*, p. 395.

[...] Le botteghe dell'*Honciô-niciomi* contenevano migliaia e migliaia di oggetti laccati di forma e per usi svariati; [...] Quasi tutti quegli oggetti erano di qualità detta mediocre, ma sempre bellissimi, anzi molte volte si richiede un minuzioso confronto onde distinguerli dalle lacche più fine; la maggior differenza sta nel prezzo che è altrettanto modico nelle une quanto nelle altre; giacché mentre si paga spesso una cinquantina di *bu* per un portabiglietti coperto di *salwokat*, si ha per 8, 10, 15 *bu* una scatola, uno scrigno, una tavola da lavoro od uno scrittoio, di apparenza non meno bella e di lavoro pregievolissimo. Molti furono gli oggetti di questo genere trasferiti sulla Magenta. [...] Una specie di lacca nera con intarsi e disegni di madreperla, è fra le più mercate; è però molto meno di buon gusto che le altre, si fabbrica principalmente a Nagasaki, e dicesi che l'uso [...] sia di origine esotica. [...] Nell'industria delle lacche, come in molte altre, l'artefice giapponese ha saputo studiare i bisogni e gli usi degli Europei, e molti oggetti si fanno ora esclusivamente per essi, così i mobili, gli scrittoi, ed altro.

Di evidente qualità e impegno artigianale e artistico è invece la scatola circolare [G791], in lacca rilevata con incrostazioni di grandi lamine di piombo e argento. Ma fra gli oggetti esposti nel 1874 spicca oggi fra tutti la scatola da cancelleria [G758], capolavoro dell'arte della lacca attribuibile all'atelier di Kōami Chōjū 幸阿弥長重 (1599-1651), decimo esponente della famiglia di laccatori Kōami di Kyoto. In un approfondito studio pubblicato in Giappone, Mayumi Koyama si dice propensa ad attribuire la scatola al corredo matrimoniale di Chiyohime<sup>73</sup>, oggi conservato al Museo Tokugawa di Nagoya e registrato come “Tesoro nazionale”.<sup>74</sup> Anche se un'attribuzione di questa importanza dovrebbe essere confermata da studi ulteriori<sup>75</sup>, si può affermare con certezza che il livello qualitativo, il notevole impiego di materiali preziosi e la precisione artigianale sono coerenti con quelle di Chōjū, la cui produzione, ineguagliata, è stata presa a modello dagli artigiani che gli sono succeduti.

L'interrogativo che ci si pone di fronte al ritrovamento di quest'opera è dove e quando il Conte possa essere giunto in possesso di un oggetto così prezioso. La scatola potrebbe essere finita sul mercato antiquario giapponese, come successe per molte altre, in seguito alle dismissioni dei beni delle famiglie samuraiche. All'epoca del viaggio di Passalacqua, nelle vie di Yokohama e delle città portuali dove stanziano gli stranieri si trovavano antiquari e venditori di cose vecchie e “curiosità”. Sarebbe ingenuo però credere che i mercanti giapponesi non sapessero riconoscere gli oggetti di valore o che li cedessero comunque a buon mercato ai ricchi acquirenti stranieri. È interessante in tal senso la testimonianza del diario di Bardi relativamente al valore delle lacche. Come rileva Fiorella Spadavecchia, commentatrice del diario<sup>76</sup>, alcuni oggetti come le vecchie armature erano cedute a prezzi irrisori rispetto a quelli delle lacche. Così le lacche potevano costare dai 100 ai 1000 o 2000 dollari e “non è difficile trovare delle scatolette della grandezza di una

---

<sup>73</sup> Chiyohime 千代姫 (1633-1698), primogenita di Tokugawa Iemitsu 家光 (1604-1651), nipote del fondatore dello shogunato Tokugawa, Ieyasu, era andata sposa bambina a Tokugawa Mitsutomo 光友 (1625-1700), capo del ramo Tokugawa nel dominio di Owari 尾張, che aveva in Nagoya il quartier generale.

<sup>74</sup> Il servizio, fu commissionato nel 1637 a Chōjū, che lo avrebbe terminato entro il 1639, anno del matrimonio, mentre le parti metalliche furono prodotte grazie alla collaborazione di Gōto Kenjo 後藤後藤顯乘 (1586-1663). Sembra infatti che gli oggetti del corredo, di cui non si conosce la consistenza numerica originaria e che si presenta eterogeneo per scelta delle tecniche decorative, siano stati parzialmente dispersi già dopo il ritiro di Chiyohime alla vita monastica. Cfr. Mayumi KOYAMA, “Introduction of Historical Material: Lacquered Stationary Box with *Hatsune* design in *Makie* owned by Civiche Raccolte d'Arte Applicata Castello Sforzesco di Milano”, in *History of Lacquer Art, Bulletin of The Academy of Lacquer Research*, 19, 1996, pp. VIII-IX, 50-53.

<sup>75</sup> Avendo trovato in Europa molte attribuzioni all'atelier di Chōjū per oggetti simili, tale attribuzione è da accettare con cautela. Sarebbe auspicabile uno studio confermativo attraverso un'analisi scientifica realizzata dagli stessi studiosi del Museo Tokugawa di Nagoya.

<sup>76</sup> Ad oggi l'unica persona in possesso del diario, non ancora pubblicato per intero.

tabacchiera per 50-100 dollari”, mentre “quasi in ogni bottega delle vecchie armature da Daimio in ferro od in lac [...] si possono avere al prezzo sino a 3 o 2 dollari l’una”<sup>77</sup>. Il diario di Bardi fu compilato a distanza di vent’anni da quello di Passalacqua, in un’epoca nella quale a seguito dell’editto Haitōrei 廃刀令 la classe guerriera era stata del tutto smantellata, ma in linea generale il valore di certi oggetti artistici laccati rimaneva comparabile a quello del 1871. Hillyer Giglioli riportava che nel 1866 “ [...] guidati da un amico, entrammo in un negozio [...] il quale all’opposto degli altri non faceva pomposa mostra del suo contenuto [...]. Il padrone [...] ci introdusse in una sala ove eccitò al più alto grado la nostra ammirazione ponendo innanzi a noi alcuni dei più bei saggi [di lacca].” E infine “le lacche antiche, specialmente quelle di Kiōto, sono molto ricercate anche dagli stessi Giapponesi, e si vendono a prezzi favolosi. Devo questi particolari a un amico giapponese. [...] Ci furono fatti vedere degli scrigni che valevano da 5 a 800 *bu*; una bella somma, anche per un oggetto così artistico”. Anche i giapponesi ponevano dunque una distinzione fra l’oggetto artistico e quello d’artigianato, per cui acquistare certi pezzi richiedeva una grande capacità di contrattazione.<sup>78</sup>

In alternativa, Passalacqua potrebbe avere acquistato la scatola in Europa da antiquari o a un’asta <sup>79</sup>, oppure all’esposizione Universale di Vienna dove, oltre a produzioni create appositamente per il gusto europeo, furono selezionati oggetti antichi altamente rappresentativi. Invece, il tavolino decorativo [C496] in spessa lacca rossa con decorazione intagliata, potrebbe essere stato acquistato dopo il 1874, considerando che l’oggetto è ancora in perfette condizioni e ben eseguito.

Nella collezione le lacche cinesi sono quasi assenti [G772 e C193]. Ancora una volta la produzione cinese era considerata meno interessante. Hillyer Giglioli affermava che la lacca era “un’arte in cui i giapponesi sono maestri, lasciando di molto indietro i più abili artefici di simili lavori della Cina, del Tong-Kinag e dell’Annam”. Con le conoscenze odierne è possibile rilevare l’infondatezza di tale affermazione, dettata probabilmente dalla scarsa conoscenza di questo tipo di manifattura in Cina, ma all’epoca questo pensiero doveva essere condiviso da molti.

Nel complesso, a eccezione dei tre oggetti provenienti dalla dismissione dell’arredo dei templi buddisti [G547, G761, G671], tutte le altre lacche sono da considerarsi come parte del corredo aristocratico giapponese legato alla scrittura [G772, G821, G758], all’arredamento [G747, G678] e alle cerimonie domestiche: del tè [G791, G1408], delle bambole [G787], dei fiori [C496], ecc. L’*inrō* [G294] è l’unico esemplare del suo genere della collezione. Alla mostra del 1874 Passalacqua ne aveva portato anche un altro, ma il periodo del collezionismo di questi piccoli oggetti in Europa non era ancora cominciato.

---

<sup>77</sup> Cfr. Fiorella SPADAVECCHIA, “Un principe nel Giappone Meiji”, *op. cit.*, pp. 140-141.

<sup>78</sup> Un esempio è riportato ancora dalla lettura del diario di Bardi, compilato da Alessandro Zilieri, che accompagnava il Principe nel suo viaggio in Giappone e che aveva il compito di saldare i conti degli acquisti del principe: “Kobe. 3 Aprile. Passo la mattina a fare i conti con l’antiquario dell’emporio (...) e diffalcare molti oggetti già scelti ed a tirare in tutti i sensi il conto che aveva fabbricato per le LLAA”. *Ibid.*, p. 138.

<sup>79</sup> È possibile infatti che la scatola fosse arrivata in Europa già nell’XVIII secolo e che fosse ritornata sul mercato attraverso la dismissione di una collezione aristocratica.

## 4 Suddivisione della raccolta per tipologia d'oggetto

Alcuni oggetti che non rientrano nella suddivisione per materiale non sono stati conteggiati nel paragrafo precedente. Si tratta di 20 pezzi fra armi, elmi e armature, e 16 oggetti di altra natura, per lo più oggetti di costume e del folclore.

Gli stessi reperti considerati sopra per materiale, in questa sezione sono analizzati per funzione, stile decorativo, o valore artistico.

### 4.1 Armi e armature

Degli oggetti del corredo militare due armature sono attribuibili alla metà del XIX secolo [G922, datata 1855, e G921], mentre una terza all'inizio del Periodo Edo. Quest'ultima [G923] è di un raro tipo con il corpo centrale 胸 *mune* totalmente laccato, ed è coerente in ogni sua parte, per cui l'attuale valore collezionistico risulta molto elevato. Purtroppo la precaria condizione delle sete non ne premette più l'esposizione.<sup>80</sup> Vi sono poi una cotta di maglia [G924] con elmo richiudibile e una bardatura da cavallo in quadretti dorati di cuoio, completa di maschera di cartapesta laccata, sella, staffe, staffili e nappe di seta per le processioni a cavallo [G00918 - G00920]. La barda, elaborata ed appariscente, non è rara. Simili esemplari si ritrovano sia nelle collezioni di Stibbert, sia in quelle di Bardi, e in molte altre collezioni europee, soprattutto inglesi. Questa versione "da parata", che ricopre tutto l'animale, sembra essere una tipologia molto tarda<sup>81</sup>, e il considerevole numero di esemplari reperito già negli anni settanta dell'Ottocento potrebbe spiegarsi con la scomparsa delle sontuose sfilate da e verso la capitale effettuate dai signori feudali prima della caduta del Bakufu. Sia la barda, sia la cotta di maglia sono comparse all'Esposizione Storica del 1874, mentre le tre armature non c'erano.<sup>82</sup>

Alla mostra del 1874 si trovavano lance, elmi, fucili e spade, ma curiosamente mancavano le armature complete, che in Europa erano già presenti dal XVII secolo<sup>83</sup>, anche se in pochi esemplari.<sup>84</sup> Completavano la sezione quattro elmi, tutti peculiarmente in stile 南蛮 *nanban* con decorazioni alla cinese, dei quali due scomparsi prima della Seconda guerra mondiale,<sup>85</sup> dei comuni cappelli da guerra 陣笠 *jingasa* [G906, G907] per soldati appiedati, una spada [G581] e accessori minori come foderi di spada e di lancia. Inoltre, la sezione "armi e armature" presentava un certo numero di panoplie composte da reperti di più collezionisti, per cui non è possibile conoscere la vera entità del nucleo di armi portato da Passalacqua. È probabile che dei tanti archi e lance oggi al Castello Sforzesco come "fondo museale", alcuni provenissero dalla sua collezione. Se Passalacqua avesse

---

<sup>80</sup> Cfr. Alice MARANGON, *Seta, lacca e metalli: analisi e proposta di conservazione di un'armatura presente nei depositi del Castello Sforzesco di Milano* (Tesi di laurea magistrale), Università Ca' Foscari di Venezia, 2009-2010.

<sup>81</sup> Fulvio Cinquini, studioso della cultura del cavallo nel mondo, mi riferiva di non avere ancora trovato alcuna rappresentazione grafica di questo tipo di barda nell'arte giapponese.

<sup>82</sup> Non era stato esposto neanche il "Baule in lacca scura con ornati in oro e stemma del Daimio" venduto dalla nipote Alessandra Negrotto nel 1897, che con ogni probabilità doveva essere una cassa per armature.

<sup>83</sup> Cfr. Josef KREINER (a cura di), *Japanese Collections in European Museums, reports from the Toyota-Foundation-Symposium Königswinter 2003*, cit., p. 6.

<sup>84</sup> All'Esposizione Universale di Parigi del 1867 figurano 20 numeri di inventario per armi e armature. *Ibid.*, p. 26.

<sup>85</sup> I due elmi sono stati pubblicati nel 1919, ma non hanno mai figurato nell'inventario del 1939. Si veda "I tesori dei Nostri Musei", in *Città di Milano, bollettino municipale mensile di cronaca amministrativa e statistica*, Anno XXXV, n. 7, 31 luglio 1919, pp. 280-282.

posseduto all'epoca le armature, esse sarebbero state il naturale completamento della sezione espositiva.

Le grandi collezioni di armature italiane come quelle di Stibbert<sup>86</sup>, Bardi e di Chiossone, appartengono in verità agli anni novanta dell'Ottocento. Cernuschi stesso non ne aveva acquistate e non fa cenno ad esse neppure Hillyer Giglioli nella sua opera:

In sul mezzogiorno [...] venditori di curiosità [...] salirono in coperta, e come a Singapore, in pochi minuti la spaziosa batteria della corvetta fu convertita in bazar animato. Quei mercanti avevano specialmente armi, elmi e cappelli laccati, oggetti di porcellana guscio d'uovo, e piante di Yedo; [...]. Le armi attrassero specialmente la nostra attenzione e molte furono comperate; le più notevoli erano le sciabole per le quali i Giapponesi sono famosi, esse sono il distintivo della persona che non è plebe [...] comprai un paio (*daisciò*) di quelle sciabole. [...] I negozianti che vennero a bordo ci vendettero pure altre armi del loro paese; così lance di varia lunghezza, con lama triangolare di bellissimo acciaio [...]. Fummo molto interessati negli archi e nelle frecce, allora ancora di uso comune nel Nippon.<sup>87</sup>

Anche l'elaborato "elmo straordinario" con corna [G900] deve essere stato acquistato più tardi.

## 4.2 Accessori del costume e oggetti del folclore

Per concludere il primo elenco degli oggetti della raccolta, si devono segnalare quei reperti costituiti da materiali diversi presenti in misura minore o in pezzi singoli. Così, contribuiscono al numero complessivo circa 16 oggetti di varia natura. Il pendente con sfere concentriche in avorio [G0292; C0215; C0217], la scatolina intagliata [C218] e il cranio di buccero intagliato, tutti oggetti decorativi cinesi esistenti già dal XVII e XVIII secolo e prodotti per l'esportazione, potrebbero corrispondere a quello che Passalacqua e Hillyer Giglioli definirono i "lavori di pazienza" dei cinesi.<sup>88</sup> Allo stesso modo doveva essere considerato il pomo di giada intagliato per coperchio [C220].

Fra gli oggetti giapponesi si trovano alcuni accessori del costume fra i quali una borsetta da tabacco con pipa [G729], un *netsuke* [G340] e due piastrine di bronzo lavorato a più colori per *netsuke* rotondi tipo 鏡蓋 *kagamibuta*<sup>89</sup> [G1457, G1570]. Anche includendo nel gruppo i due *inrō* esposti alla mostra del 1874, il numero esiguo di questo tipo di reperti mostra come l'attenzione dei collezionisti degli anni settanta dell'Ottocento per gli accessori del costume fosse ancora acerba. La passione per i *netsuke* fu portata dal Giappone all'Europa solo alla fine del XIX secolo, trovando piena fioritura agli inizi del secolo successivo.

---

<sup>86</sup> Secondo Dominique Charles Fuchs, il primo acquisto di Stibbert presso l'antiquario Jannetti di un guerriero completo avvenne nel 1872, assieme a una barda da cavallo. Fino al 1880 gli acquisti, fatti in tutta Europa, furono estremamente eterogenei, comprendendo porcellane, mobilio, lacche, armi. Dal 1885 venne a mancare Janetti e la provenienza delle armi divenne quasi esclusivamente anglosassone. Fra il 1889 e il 1890 Stibbert acquistò armi a Londra da Samuel Wilson, Walter Reynolds, Charles Hindley, J. J. Duveen. Solo nel 1893, con l'apertura di Liberty & C., Stibbert decise di specializzarsi sull'apparato guerriero. Prima di morire, nel 1906, acquistò una collezione di armature antiche da W. D. Cutter a Londra e, nel 1899, i pezzi che forse appartenevano alla collezione formata in Giappone da M. Hodgson, fra cui si trovavano due barde da cavallo, armature e molti elmi. Cfr. Dominique CHARLES FUCHS, "Frederick Stibbert e il Giapponismo", in *Draghi e Peonie, capolavori della collezione giapponese*, (Museo Stibbert Firenze, vol. 1), Firenze, Polistampa, 1999, pp. 25, 27.

<sup>87</sup> Enrico HILLYER GIGLIOLI, *op. cit.*, p. 421-422.

<sup>88</sup> V. Capitolo 1:2.3.6.

<sup>89</sup> Un interesse più specifico per questo tipo di oggetti lo ebbe Cristoforo Robecchi, primo console a Yokohama. La moglie Carlotta Brentano, nell'anno 1893 lasciò in dono alle Raccolte Civiche una collezione di 25 di queste piastrine a bottone, e alcune spille simili fatta dal marito.



## 5 Considerazioni sulle funzioni originarie degli oggetti e sul valore della raccolta

Prima di essere dismessi e riversati sul mercato antiquario o delle curiosità, anche gli oggetti di questa raccolta avevano una loro funzione specifica e un utilizzo in vari ambiti sociali. L'osservazione della funzione originaria aiuta a fornire l'idea di quali cose si incontrassero in maggiore quantità sui mercati antiquari, e quali produzioni artigianali contemporanee incontrassero il favore degli stranieri nel Giappone del 1871. Pur considerando che la scelta degli oggetti è operata dal collezionista secondo il suo gusto personale, si deve valutare che un notevole contributo nella formazione di una collezione è spesso dato dalla disponibilità di alcuni rispetto ad altri. Nel Giappone Meiji alcuni oggetti avevano perso la loro utilità o non erano più indispensabili, per cui venivano rivenduti sui mercati frequentati dagli stranieri come oggetti di curiosità, arte locale e testimonianza di viaggio. Viceversa, l'abbondanza di un determinato tipo di reperti poteva essere la risposta a una forte richiesta dovuta alle tendenze di gusto del momento. In ogni caso, per Passalacqua non doveva essere sempre chiara la reale funzione degli oggetti che acquistava. In un'epoca in cui in Europa le conoscenze dell'arte giapponese non erano ancora sviluppate, l'attenzione dell'acquirente occidentale si fermava il più delle volte all'ammirazione per la qualità del materiale e della tecnica decorativa dell'oggetto, ignorando o talvolta travisando la sua funzione originaria.

Dei più di 300<sup>90</sup> reperti qui esaminati, il nucleo più consistente, circa 90, proviene da abitazioni borghesi e nobiliari dove erano utilizzati nell'ambito domestico. Di questi 14 sono riconducibili al corredo di tazze, bollitori, piattini e mobili utilizzati nella cerimonia del tè, 60 (dei quali 23 di origine cinese) sono incensieri di piccole dimensioni per ogni uso rituale,<sup>91</sup> e 59 sono oggetti (dei quali 13 di origine cinese) da utilizzarsi per la disposizione dei fiori.

Il secondo nucleo più grande, con circa 85 pezzi, è quello dell'apparato religioso. Gli oggetti cinesi e giapponesi dismessi dai templi, come vasi, incensieri e candelieri, sono 34. Le figure di culto fra opere in legno, bronzo e ceramica sono circa 41, più un gruppo di 10 figurine giapponesi di *rakan*. Delle 41 figure religiose, ben 30 sono cinesi. Le poche apparse alla mostra del 1874 non furono considerate in quanto oggetti di culto, ma furono esposte e catalogate per materiale.

Fra le 51 figurine votive e statue di immagini religiose, solo 10 sono di culto taoista, mentre le restanti provengono da altari e templi buddisti. Oltre ai 10 *rakan*, si trovano 15 immagini di buddha, 4 Guanyin e 15 effigi di divinità cinesi convertite al buddismo (figure storiche o mitologiche del folclore).

Le descrizioni degli oggetti del catalogo dell'esposizione del 1874 terminano per la maggior parte con l'espressione "lavoro giapponese antico" o "lavoro cinese antichissimo". Questa era infatti la percezione che si aveva all'epoca. In alcuni casi vi era poi il problema, già accennato, di distinguere gli oggetti cinesi da quelli giapponesi. Le attribuzioni erano dunque approssimative e, comunque, sbagliate nella datazione.<sup>92</sup> Come è possibile constatare nei documenti museali, ancora

---

<sup>90</sup> Osservando il grande numero di oggetti segnati come "Fondo museale" e valutando l'impossibilità di riconoscere oggetti come lance e altre armi fra quelle descritte nella mostra del 1874, è verosimile immaginare una consistenza originaria di quasi 350 oggetti.

<sup>91</sup> A questi si deve aggiungere un set di strumenti per gli incensi [G561].

<sup>92</sup> Il problema delle attribuzioni fantasiose è evidente all'interno delle collezioni museali del Castello Sforzesco come in quelle di tutti gli altri musei. Gregory Irvine rileva che gli appunti del tempo risultano molto spesso totalmente sbagliati, ma anche per questo gli archivi museali sono delle ottime risorse per lo studio del pensiero collezionistico.

negli anni Venti e Trenta, i piccoli incensieri tripodi e i vasi con mascheroni *taotie*, di produzione cinese o giapponese, erano scambiati per bronzi rituali arcaici di epoca Shang e Zhou.<sup>93</sup> I fangosi smalti cloisonné e *champlevé* giapponesi degli anni sessanta e settanta dell'Ottocento sono stati scambiati a lungo per le primissime produzioni cinesi.

Oggi è possibile constatare che tutti o quasi gli oggetti giapponesi erano stati prodotti non più di cinquant'anni prima. Per la maggior parte di essi si trattava di oggetti “vecchi” dei quali, come si usa oggi con ciò che non si considera antiquariato, ci si poteva disfare senza troppi problemi. Volendo proporre un azzardo, oggi parleremmo di oggetti di “modernariato”. Se ai circa 93 reperti cinesi e giapponesi appartenenti alla prima metà del XIX secolo, si aggiungono poi i circa 42 oggetti contemporanei, si può osservare come per più della metà della collezione si debba parlare di produzione “moderna”.

Gli oggetti databili anteriormente al XIX secolo sono circa 120, dei quali 40 giapponesi e 90 cinesi. Il nucleo più antico è costituito dalle 34 statuine votive cinesi, per la maggior parte attribuibili al XVIII secolo, con alcune eccezioni riferibili al periodo Ming (1368-1644).

Gli oggetti realmente “antichi”, ascrivibili ai periodi precedenti il XVIII secolo, sono pochi: circa 9 giapponesi e 11 cinesi. Fra i più rilevanti si segnalano le ceramiche [C317, C342, C631, G33], l'incensiere in ferro [C221], i bronzi [C54, C91 e C93], la scatola [G758], e la maschera del teatro Nō<sup>94</sup> [G1423]. Oggetti “antichissimi”, ovvero quelli che, volendo interpretare l'immaginario dell'epoca, erano prodotti attorno ai primi secoli, non si trovano in questa collezione, né in tutte quelle giunte fino a oggi al Castello Sforzesco.

Delle opere contemporanee, una trentina era prodotta appositamente per la vendita agli occidentali o comunque per l'esportazione. Oltre agli smalti cloisonné giapponesi si identificano in questa produzione la coppia di grandi vasi [G505 e G506], l'incensiere 京薩摩 *kyō-satsuma* [G26], l'alzata [G401], i grandi vasi [G58 e G25], la scatola [G776], le lacche [G747 e G577]. Vi è poi una produzione storicamente dedicata all'esportazione che riguarda inevitabilmente tutta la porcellana cinese prodotta anteriormente al XIX secolo, la statua 柿右衛門 *kakiemon* [G33] e gli oggetti intagliati in avorio cinesi.

Così come sono stati segnalati quei piccoli oggetti che per la loro natura utilitaria sono considerati sotto l'aspetto della testimonianza culturale ed etnografica, indubbiamente alcuni reperti devono essere guardati per l'intrinseco valore artistico che esprimono attraverso l'alta fattura artigianale. La scatola per documenti [G785] è certamente un'opera rara, antica e preziosa, probabilmente l'opera d'arte più importante di tutta la collezione Passalacqua. La maggior parte delle porcellane giapponesi della fine del periodo Edo [G29, G30, G31, G400, G408, G410, G411] può considerarsi a tutti gli effetti una produzione artistica, così come il braciere con poesia [G1103], il vaso di bronzo [G472] e una quindicina di altri bronzi riferibili alla produzione dell'era Tenpō, firmati e datati.

Le maschere del teatro Nō, anch'esse firmate, sono oggi reputate dei capolavori dell'arte giapponese, così come alcune vesti elaborate di broccati e d'oro [G958], ma all'epoca potevano essere state acquistate come semplice testimonianza di costume. Viceversa, le raffigurazioni in

---

Cfr. Gregory IRVINE, “Victoria & Albert Museum, London”, in Josef KREINER (a cura di), *Japanese Collections in European Museums, reports from the Toyota-Foundation-Symposium Königswinter 2003*, cit., p. 21.

<sup>93</sup> Si veda ad esempio la lista di acquisto della collezione di Carlo Puini in Cartella Puini, *Archivio donazioni, legati, acquisti e comodati d'uso* delle Raccolte Extraeuropee, Castello Sforzesco.

<sup>94</sup> Gli oggetti più antichi sono già stati segnalati nella sezione dedicata ai materiali. V. Capitolo 2:3.

bronzo di animali, presenti in 17 esemplari, e i vasi decorati con animali, che oggi sono considerati alla stregua di souvenir, per Edmond de Goncourt erano l'espressione massima dell'arte giapponese, e così era per Duret, che vi vedeva un mondo vivo e pieno d'espressività,<sup>95</sup> e per Hillyer Giglioli, che vi ammirava la perfezione naturalistica. Queste caratteristiche si sarebbero poi ritrovate nelle espressioni artistiche del Liberty e dell'Art Nouveau.

Infine vi sono alcuni pezzi che per unicità o rarità possono dirsi preziosi: l'incensiere sferico ageminato d'argento con disegni di strumenti musicali [C221]; il contenitore di icone a forma di statua buddista [C181], la specchiera [G547] espressione del sincretismo fra religione buddista e shintō, e il buddha [C327] proveniente dal Palazzo d'Estate, Yiheyuan 颐和园, a Pechino.

### 5.1.1 Raccolta di viaggio e acquisti europei

In più momenti della ricerca l'analisi della collezione ha mostrato l'esistenza di oggetti dei quali è verosimile pensare che l'acquisto sia avvenuto in Europa prima o dopo il ritorno di Passalacqua dal giro del mondo. Allo stato attuale delle ricerche non è possibile distinguere gli acquisti fatti in Giappone da quelli fatti in Europa. Nel diario si accenna a una cassetta di bronzi e ad alcune casse spedite in Italia contenenti fra l'altro dei tessuti. Non si ha idea però di quante fossero le casse e quanti oggetti potessero contenere.

Il confronto con i reperti esposti nel 1874, cioè a distanza di due anni dal ritorno in Italia, fornisce la misura di quanti oggetti Passalacqua potrebbe avere posseduto fino ad allora. In quei due anni però ci fu l'Esposizione Universale di Vienna. In quell'occasione Passalacqua avrebbe potuto trovare una nuova selezione di oggetti moderni e antichi dalla quale attingere per continuare la sua raccolta.

Ipotesi più concrete sono invece quelle fatte sugli oggetti pervenuti al Castello Sforzesco, che però non compaiono alla mostra del 1874. Fra questi, come già visto, ci sono le tre armature [G921, G922, G923] e le maschere del teatro Nō [G553, G554, G1423]. Altri reperti che avrebbero potuto fare "bella mostra" all'esposizione del 1874 e che invece sono comparse in numero irrisorio, sono le 25 ceramiche "artistiche" giapponesi.<sup>96</sup> Come Cernuschi, che acquistò in blocco la collezione di ceramiche da Meazza solo al ritorno dal suo viaggio, anche il Conte potrebbe avere voluto completare la sua collezione acquistando alcune ceramiche dagli amici semai.

Per quanto riguarda le opere cinesi le prospettive sono diverse. Le statuette religiose si reperivano facilmente in Cina, ed è probabile che siano state acquistate sul posto. Perché a fronte dell'acquisto di un numero così consistente di statue e statuette antiche solo poche di esse siano state esposte nel 1874 non è chiaro, è possibile però immaginare, come già accennato, che siano state selezionate solo quelle meglio eseguite. Quanto alle poche porcellane, sia quelle comparse nel 1874, sia quelle non esposte, esse sono tutte riferibili alle produzioni d'esportazione settecentesche ed è possibile che provenissero in parte dal corredo familiare e in parte da acquisizioni effettuate sul mercato antiquario anche prima del viaggio in Asia. Lo stesso principio si può applicare agli oggetti d'avorio intagliato.

La mancanza tra i bronzi di opere tipiche della metà del periodo Meiji, prodotte secondo il nuovo gusto dettato dalla committenza occidentale e identificabile con le produzioni della Kiryū kōshō kaisha 起立工商会社 del 1874, comparse alle esposizioni di Philadelphia del 1876 e di Parigi del

---

<sup>95</sup> Cfr. Michel MAUCUER, "L'Asia a portata dell'Europa", cit., p. 31.

<sup>96</sup> V. tabella in Capitolo 2:2.2.

1878, fa supporre che Passalacqua abbia terminato la stagione degli acquisti di questa tipologia già nella prima metà degli anni settanta.<sup>97</sup>

### 5.1.2 Scelte collezionistiche: gusto, conoscenza e opportunità

Le pubblicazioni più recenti sulla formazione delle collezioni d'arte orientale in Italia e in Europa sono sorte da convegni e tavole rotonde svoltisi nei primi anni 2000.<sup>98</sup> Avendo per lo più come oggetto di studio quelle raccolte portate in Italia da viaggiatori che avevano nel Giappone la loro meta finale, gli studi sono stati svolti da nipponisti, e hanno mantenuto uno sguardo di privilegio sulle collezioni giapponesi. Come nel caso della collezione Passalacqua, si tratta in realtà di collezioni miste, che possiedono cioè al loro interno anche importanti nuclei d'arte cinese e asiatica, che non dovrebbero essere considerati separatamente.

L'indagine curata da Josef Kreiner sulle collezioni giapponesi nei musei europei svolta in seno al Toyota-Foundation-Symposium di Königswinter del 2003, è particolarmente utile a collocare nel giusto contesto alcuni aspetti della presente ricerca. Infatti, pur nei vincoli del solo sguardo sull'arte giapponese, e comunque nei limiti dalla parzialità<sup>99</sup> dei dati raccolti, nella pubblicazione<sup>100</sup> che ne è conseguita lo studioso offre una sintesi dei punti fondamentali del collezionismo europeo d'arte orientale.

Lo studio di Kreiner considera varie tipologie di collezione, come ad esempio quelle dei musei etnografici, quelle dei musei missionari, e quelle dei mercanti professionisti, oltre alle collezioni d'arte più conosciute, e presenta cartine e tabelle molto utili, che mostrano quali sono stati in passato i canali commerciali principali e secondari di reperimento delle opere, e che rilevano il numero e la tipologia di opere per nazioni e per istituzioni museali.

Definendo il ventesimo come il secolo del “*random collecting*”, e rilevando che i secoli anteriori al XIX non videro mai la formazione di collezioni numericamente rilevanti, Kreiner sposa l'idea di Gregori Irvine<sup>101</sup> nel definire il XIX secolo come il periodo aureo del collezionismo giapponese. Lo studioso distingue le raccolte “etnologiche” degli *opperhoofd*, i soprintendenti olandesi a Deshima agli inizi dell'Ottocento (Titsingh, Doeff, Blomhoff, Overmeer-Fissher e Von Siebold), quelle ‘colte’<sup>102</sup> degli お雇い *oyatoi*, i professionisti stranieri assunti dal governo Meiji (fra i quali Chiossona, Fenollosa, Moslé e Ragusa), e le collezioni di viaggio.

---

<sup>97</sup> La ricerca artistica giapponese portò inizialmente a risultati di gusto diverso. Gli artigiani, nello sforzo di comprendere il gusto europeo, e partendo da elementi giapponesi cercavano di riadattarli al gusto occidentale. A ciò si aggiungeva l'esubero di artigiani le cui capacità non erano più richieste, i quali dovettero riconvertire le loro produzioni e iniziarono a produrre oggetti con forme nuove e destinazione d'uso non definita. Si iniziarono ad esempio a produrre 鑓 *tsuba* che non sarebbero mai stati montati sulle spade.

<sup>98</sup> Del 2003 è l'opera *Italia – Giappone 450 anni*, a cura di Adolfo Tamburello per l'IsIAO, in due volumi, uno dei quali quasi interamente riservato agli studi sulle collezioni d'arte giapponese italiane, mentre del 2000 è il *Convegno Internazionale Italiani nel Giappone Meiji*, i cui *Atti* sono stati però pubblicati solo nel 2007. Cfr. Adolfo TAMBURELLO (a cura di), *Italia – Giappone, 450 anni*, cit. e Teresa CIAPPARONI LA ROCCA, Pierfrancesco FEDI, Maria Teresa LUCIDI, *op. cit.*

<sup>99</sup> Lo studioso ammette la quasi totale mancanza del [fondamentale] contributo francese e rileva che le collezioni europee non ancora rilevate dagli studi devono ancora essere molte.

<sup>100</sup> Josef KREINER (a cura di), *Japanese Collections in European Museums, reports from the Toyota-Foundation-Symposium Königswinter 2003*, cit.

<sup>101</sup> Attualmente curatore del dipartimento giapponese al Victoria and Albert Museum.

<sup>102</sup> La definizione non è sua, ma è quella sostanzialmente condivisa da tutti i critici e sposata anche da Kreiner.

A proposito delle collezioni di viaggio, lo studioso sostiene che quelle di Cernuschi e Guimet si distinguono da tutte le altre per essere le prime “‘programme’ collections”. Kreiner non entra nel merito della definizione<sup>103</sup> da lui scelta di “raccolta programmata”, ma si limita a rilevare che

*Cernuschi was the first European collector who also took interest in types of Japanese art other than ukiyo-e, such as sculpture, and in periods older than just 18th and 19th century.*

*Émile Guimet and painter Félix Régamey [...] put together a large collection of ukiyo-e<sup>104</sup>, the only large collection that was not dispersed [...]. But Émile Guimet's Japanese collection also included many important pieces from other periods of Japanese art history.*

*I will repeat once again a very important conclusion at this point: no one single European collection of Japanese art can be compared to the large American ones such as those of Fenollosa in Boston or Freer in Washington. In my opinion, the collections of Edoardo Chiossone and the French collections of Émile Guimet and Henry Cernuschi come closest – even though neither of the last two collectors stayed for any extended period in Japan.*

Kreiner vede un “programma” in quelle di Cernuschi e di Guimet, che invece non ritiene esista in tutte le altre collezioni di viaggio, iniziate molto tempo dopo:

*For more than two decades, no other comparable travelling collectors from Europe were seen in Japan, [...] of course members of the aristocracy such as [...] Enrico di Borbone conte di Bardi [...] or Archduke Franz Ferdinand von Este, the Austrian Crown Prince (collection at the Museum für Völkerkunde, Vienna), put together large collections during their respective stays in Japan in the 1890s, but these are collections more of crafts and applied art than art, and are sometimes assigned little value by Japanese specialists although they contain some fairly rare objects [...].*

*Other travellers, also from the newly developed bourgeoisie, brought home whatever met their eyes by chance and caught their interest; in most cases, they were influenced by their preconceived ideas of what Japanese art should look like, that is, by the European taste that reflected the emerging Japonisme and Art Nouveau [...].<sup>105</sup>*

Le conclusioni di Kreiner sono utili a questa ricerca proprio nella misura in cui dimostrano le difficoltà che si incontrano nell'analizzare una raccolta e nello stabilire una scala di valori fra collezioni diverse. I limiti delle sue affermazioni sono già insiti negli incisi “*these are collections more of crafts and applied art than art*” e “*although they contain some fairly rare objects*”. Infatti: quanto è lecito distinguere fra arte e arte applicata nella valutazione delle opere? Le collezioni ‘programmate’ contengono una maggiore quantità di opere d'arte? o meglio, perché anche le

---

<sup>103</sup> L'autore fa riferimento probabilmente agli scritti di Maucuer, il quale rileva che quella di Cernuschi è basata su uno scopo pedagogico come quella di Guimet, il quale definiva la sua una “collezione d'idee” rivolta all'educazione del proletariato. Cfr. Michel MAUCUER, “L'Asia a portata dell'Europa”, cit., p. 29.

<sup>104</sup> Lo studio rileva il progetto collezionistico della grande raccolta di *ukiyo-e*, dimenticando però di rimarcare quello più ampio di costituzione di un museo dedicato alle religioni del mondo. Lo scritto di Kreiner, che fa riferimento agli studi dei curatori dei vari musei in Europa, su Guimet è estremamente limitato, non avendo ricevuto un contributo specifico dal museo francese. La visione legata al collezionismo di *ukiyo-e* è a nostro avviso limitata dalla prospettiva esclusivamente giapponese. L'idea collezionistica di Guimet non può che essere analizzata nell'insieme degli acquisti svolti in tutto il suo viaggio attorno al mondo e dal progetto sviluppato durante i suoi viaggi, di creare un museo dedicato alle religioni. A questo proposito si veda Frank BERNARD, *Le panthéon bouddhique au Japon – Collections d'Émile Guimet*, Paris, RMN, 1991.

<sup>105</sup> Kreiner considera il collezionismo d'arte giapponese anteriore al XIX secolo limitato alle ricche abitazioni aristocratiche e strettamente legato al commercio operato dalle Compagnie delle Indie, mentre tratta di quello del XX secolo relegandolo a un periodo di “*random collecting*”. Altre categorie di collezionismo quali le raccolte missionarie, etnografiche e di mercanti professionisti sono trattate a parte. Cfr. Josef KREINER (a cura di), *Japanese Collections in European Museums, reports from the Toyota-Foundation-Symposium Königswinter 2003*, cit., p. 18.

collezioni più recenti possiedono un numero (non indifferente) di opere antiche o di valore? viceversa, nelle collezioni più rinomate i ninnoli e i souvenir non si trovano?

Il problema che interessa inevitabilmente ogni studio di questo tipo è quello di doversi affidare alle interpretazioni che i singoli curatori danno delle proprie collezioni.<sup>106</sup> Questa è probabilmente la ragione per la quale Kreiner relega la collezione di Enrico di Borbone fra quelle “d’arte applicata”, collocando invece quella di Cernuschi fra le collezioni d’arte. Le opinioni che Michel Maucuer esprime nei suoi scritti sulla collezione di Cernuschi come di una collezione repubblicana e universalista che si è strutturata subito come museo<sup>107</sup>, possono apparire più indulgenti di quelle che Fiorella Spadavecchia riservava alcuni anni fa alla collezione Bardi, raccolta “secondo un gusto che talvolta sembra ancora risentire di quello secolare delle raccolte d’arte e di meraviglie dei principi, quali erano state le *wunderkammern*, per altro aggiornato [...] sulle istanze che le nuove curiosità etnografiche, nate nell’Ottocento, andavano suscitando in Europa”<sup>108</sup>.

Si tratta dunque di punti di vista personali. Come per la collezione di Bardi, al simposio di Königswinter molti curatori, a proposito delle proprie raccolte museali parlano di “*random collecting*” o “*collecting by chance*”.

La collezione di Passalacqua si è formata in Giappone nell’autunno del 1871, praticamente in contemporanea con quella di Cernuschi. Quella del Conte è dunque una collezione ‘programmata’ o si deve definire una collezione ‘casuale’? Il dato più rilevante che si osserva è che nonostante la differenza di numero, gli oggetti da lui collezionati sono molto simili per proporzione e genere a quelli raccolti da Cernuschi. Alcuni sono identici. Lo stesso avviene per alcuni reperti delle collezioni di Garda e Giglioli. Inoltre, Giglioli, Passalacqua e Cernuschi condividevano le stesse conoscenze (Meazza, Comi, Savio) e, come ammettevano nei loro scritti, per gli acquisti si affidavano agli amici, o a degli intermediari. È questa forse la ragione per la quale anche la collezione di Pier Alessandro Garda presenta oggetti simili, pur non essendo una raccolta di viaggio. Si tratta infatti di oggetti coerenti con quelli che venivano portati in Italia dagli stessi viaggiatori stagionali che raggiungevano il Giappone ogni anno fra il 1868 e il 1875-80.

Ma allora, quanto ha influito la cultura e il pensiero di Passalacqua nella formazione della sua collezione? I pensieri e le impressioni che il Conte esprime nei suoi scritti riguardavano solo l’arte cinese ed erano conformi a quelli del suo tempo. Anche l’apprezzamento per la ceramica invetriata cinese 琉璃 *liuli* era generalmente condiviso dai viaggiatori dell’epoca. Non si trovano invece testimonianze scritte del suo pensiero sull’arte nipponica. All’epoca dei suoi acquisti Passalacqua non poteva avere idea di cosa fosse l’arte giapponese, non per mancanza di interesse, il catalogo d’asta della biblioteca privata del Conte<sup>109</sup> testimonia infatti la presenza nelle sue case delle più

---

<sup>106</sup> Kreiner specifica di aver visitato personalmente alcune collezioni, in particolare quelle tedesche e austriache, e fra le italiane quelle di Chiossone e Venezia, ma ci si chiede in che misura possa avere indagato a fondo le raccolte.

<sup>107</sup> Michel MAUCUER, “L’Asia a portata dell’Europa”, cit., p. 29.

<sup>108</sup> Cfr. Fiorella SPADAVECCHIA, *Museo d’Arte Orientale di Venezia*, Milano, Electa, 1998, p. 8.

<sup>109</sup> Fra i libri d’arte di Passalacqua due ampie sezioni erano dedicate alle arti industriali e alla ceramica. In esse si trovavano diverse pubblicazioni d’arte orientale: BURTY, Philippe, *Chefs d’œuvres des Arts Industriels*. Paris, Paul Ducrocq, 1866; GRAESSE, J. G. Th., *Guide de l’Amateur de Porcelaines et de Poteries...del l’Europe et de l’Asie*, Dresde, Schoenfeld, 1872 e ed. 1875 e 1885; BLONDE S., *Histoire des Éventails chez tous les peuples et à toute les époques*, Paris, Libr. Renouard, 1875; AUDSLEY G. A. & BOWES J. L., *La Céramique Japonaise*. Paris, Firmin-Didot et C.<sup>ie</sup>, 1877 e seconda ediz. 1881; DE GONCOURT, Edmond, *La maison d’un Artiste*, Paris, Charpentier, 1881; GONSE, Louis, *L’art Japonais*, Paris, A. Quentin, 1883, 2 gr. voll. e una seconda edizione del 1886; BING, Samuel, *Le Japon artistique, Documents d’Art et d’Industrie*, Paris, Marpon et Flammarion, s.d., 2 voll. Cfr. *Catalogo della biblioteca del fu Conte Gian Lucini Passalacqua, patrizio comasco*, cit.

importanti pubblicazioni d'arte orientale quali quelle di due edizioni de *L'Art Japonais di Gonse* (1883 e '86), *La Maison d'un Artiste* del 1881 di Goncourt, e infine Bing, Burty, Audsley & Bowes, Graesse, ma si trattava di pubblicazioni apparse solo negli anni ottanta, poiché prima di quella data nulla di importante era stato ancora scritto.

Quello che si può dunque affermare con ragionevole convinzione è che la collezione di Passalacqua è soprattutto una collezione “del suo tempo”, ovvero che non esprime un gusto personale, ma un gusto “condiviso”. La raccolta è rappresentativa dei primi 5 – 7 anni del periodo Meiji. Mentre in Giappone dalle case aristocratiche e samuraiche erano dismessi i primi oggetti, e alcuni templi buddisti venivano distrutti o smantellati, i primi viaggiatori europei si avvicinavano all'arte orientale con ben poche conoscenze, ma un gusto comune per l'arte decorativa, e fortemente influenzati dal movimento delle *Arts and Crafts* cominciato negli anni sessanta.

Quale è infine la ‘qualità’ dei reperti? Si trovano sia oggetti comuni, sia oggetti di indubbia qualità artigianale e artistica. Come ricorda Irvine, non si deve sottovalutare l'abilità degli uomini dell'epoca (collezionisti o mediatori) nel riconoscere le qualità estetiche di un buon oggetto.<sup>110</sup> Quasi tutti i pezzi studiati hanno degli equivalenti esposti nei principali musei d'arte tradizionale del Giappone e della Cina. Anche i pochi prodotti fatti in serie dimostrano la cura dell'alto artigianato. Non si deve infatti ritenere che gli oggetti fossero pensati per il mercato occidentale. Nel complesso si trova solo una coppia di incensieri che esprime il chiassoso e sovraccarico gusto Meiji. Il resto delle opere è stato creato secondo il gusto giapponese. Il senso estetico europeo ha selezionato poi i pezzi più complicati e vivaci dell'inizio dell'Ottocento, fra quelli disponibili in quel momento. In un certo senso, gli oggetti che i milanesi hanno potuto vedere per la prima volta alla mostra del 1874 erano gli antesignani del giapponismo italiano.

Nel numero si trovano anche oggetti più antichi e rari, e un “capolavoro”, termine improprio, ma efficace, per definire l'importanza della scatola laccata per documenti [G785]. Anche in questa proporzione la collezione è esemplare di ciò che afferma Kreiner: si rilevano oggetti di valore notevole in gran parte delle collezioni. Naturalmente, le collezioni prese ad esempio da Kreiner interessano un grande numero di opere, ma non bisogna dimenticare che tra le raccolte giunte in Italia e in Europa, quelle che raggiungono il migliaio di oggetti sono più l'eccezione che la regola. La raccolta di Passalacqua in questo senso è più simile a quelle di personaggi come Pompeo Mazzocchi, Pier Alessandro Garda e, in una certa misura, Hillyer Giglioli.<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> Gregory IRVINE, “Japanese collections in the UK”, in Josef KREINER (a cura di), *Japanese Collections in European Museums, reports from the Toyota-Foundation-Symposium Königswinter 2003*, cit., p. 7. Anche Louise Cort, curatrice alla Smithsonian Institution, riportava che gli oggetti di Cernuschi non erano di valore o antichità, ma erano di qualità e buongusto. Cfr. *Henry Cernuschi (1821-1898), voyageur et collectionneur*, cit., p. 152.

<sup>111</sup> Si potrebbero aggiungere a queste, per il numero di oggetti, anche le contemporanee collezioni del milanese Cristoforo Robecchi, primo console italiano a Yokohama (1867 – 1871), e del bresciano Alessandro Fe' d'Ostiani, subentrato a De la Tour come responsabile della delegazione italiana a Yokohama nel 1870. Non si tratta tuttavia propriamente di collezioni di viaggio, ma di raccolte di ‘professionisti’ che hanno risieduto per un maggiore periodo in Asia e, come gli お雇い外国人 *oyatoi gaikokujin*, hanno ricevuto doni ufficiali e riconoscimenti.

Robecchi donò nel 1886 una collezione di carte geografiche e altri documenti cartacei alla Società Geografica Italiana. Cfr. Nadia FIUSSELLO, “Cristoforo Robecchi, Yokohama 1867 – 1871, gli esiti culturali di un incarico diplomatico in Giappone”, in Teresa CIAPPARONI LA ROCCA, Pierfrancesco FEDI, Maria Teresa LUCIDI, (a cura di), *op. cit.*, p. 78. Del 1887 è la donazione di una ottantina di oggetti al Museo Etnografico di Luigi Pigorini. Una collezione di 25 piastrene per *netsuke* sono state donate dalla vedova Carlotta Brentano nel 1893 al Museo Artistico ed Archeologico di Milano, e si trovano oggi nelle Raccolte Extraeuropee del Castello (documentazione museale). La collezione di Fe' d'Ostiani è costituita per lo più da dipinti e si trova oggi a Brescia. Si veda Renata STRADIOTTI, Luisa CERVATI, *Dipinti Giapponesi a Brescia*, Brescia, Grafo, 2005.

Infine, anche gli oggetti di ‘curiosità’ non mancano, ma sono pochissimi. Il gusto per le raccolte etnografiche e di costume era ancora acerbo e sarebbe comparso del tutto attorno ai primi anni del 1900.<sup>112</sup> Non ci sono raccolte di piccoli oggetti, ma esemplari singoli: 罽 *tsuba*, *netsuke* e *inrō* iniziarono a comparire in collezioni dagli anni ottanta, soprattutto a seguito delle prime pubblicazioni sull’arte giapponese, mentre avori e giade cinesi non erano in voga. I veri grandi assenti della collezione sono stampe e dipinti.

## 6 Considerazioni finali

Questo capitolo si inserisce nel dibattito sul collezionismo di opere dell’Asia Orientale nel XIX secolo in Italia e, in prospettiva, in Europa, portando l’esempio di una collezione, sinora sconosciuta agli studiosi, che può essere assunta a paradigma del collezionismo lombardo in corrispondenza dei primi anni Meiji.

La seconda metà dell’Ottocento è considerata la stagione più prospera del collezionismo d’arte orientale in Europa. Le raccolte italiane create in questo periodo appaiono eterogenee per qualità e tipologia dell’oggetto. È compito di chi lavora a contatto con gli oggetti ricercare il senso del loro insieme. Si tratta di un impegno che può richiedere molto tempo, come nel presente caso, per ritrovare la documentazione museale originaria, sopperire alle carte perdute con ricerche all’esterno del museo, fino a risalire, quando possibile, all’acquisto delle opere.

Nel caso di questa collezione si è dovuto ricomporre la consistenza originaria per poi analizzarla sotto l’aspetto della statistica data dai numeri degli oggetti, divisi per categorie tipologiche. Contemporaneamente, l’indagine della vita del collezionista è stata fondamentale per ricostruire l’ambiente nel quale egli aveva vissuto e metterlo in relazione con quello più vasto del milieu culturale del suo tempo. Le difficoltà più evidenti, e dunque i limiti della presente ricerca, consistono nell’incrociare i risultati scaturiti da queste statistiche con gli studi di altri conservatori, senza conoscere il metodo e metro d’analisi utilizzati per le raccolte da loro curate.<sup>113</sup>

L’immagine che offre la collezione Passalacqua è, in sintesi, quella di una collezione “esemplare” dei primi tentativi di collezionismo a Milano e in Italia, sull’onda della moda europea del Giapponismo. Il contesto è quello dell’ambiente milanese ma, con i dovuti raffronti, i risultati possono essere utili anche alla lettura di altre collezioni italiane e estere.

La cornice temporale entro la quale si inquadra la raccolta è riconducibile alla decina d’anni intercorsa fra il 1866, anno della prima missione diplomatica italiana a Yokohama, che aveva fra i suoi compiti principali quello di ufficializzare il commercio di seme-bachi fra il Giappone e l’Italia, e il 1880, anno nel quale fu trovata la soluzione della malattia che affliggeva il baco, con la conseguente improvvisa flessione di uno dei periodi di più intenso scambio commerciale fra Europa e Giappone. In quegli anni il Giappone diventò un luogo abituale di lavoro per decine di italiani che vi si recavano annualmente, i quali acquisirono una conoscenza ben più approfondita e sostanziale

---

<sup>112</sup> Un po’ per gusto coloniale, un po’ per una maggiore consapevolezza del valore scientifico delle raccolte dovuta all’apertura dei primi musei etnografici fra la fine dell’Ottocento e i primi anni del 1900. A questo proposito si veda anche Gregory IRVINE, “Japanese collections in the UK”, in Josef KREINER (a cura di), *Japanese Collections in European Museums, reports from the Toyota-Foundation-Symposium Königswinter 2003*, cit., p. 6.

<sup>113</sup> Molte delle informazioni sulla formazione delle raccolte si ricavano da cataloghi di mostre e musei, che non sempre presentano la figura del collezionista sotto una luce obiettiva.



della lingua e della cultura del paese rispetto al mercante che vi capitava casualmente, al marinaio in transito e al turista.<sup>114</sup> Il culmine delle presenze si ebbe fra il 1870 e il 1873.<sup>115</sup>

È apparso evidente che molti setaioli italiani, spinti dalla sempre maggiore richiesta europea di oggetti giapponesi, si occuparono anche di commerciare in opere d'arte e di artigianato locali. Fra questi certamente vi furono i milanesi Ferdinando Meazza, Carlo Antongini<sup>116</sup>, Pietro Sacconi<sup>117</sup>, Giovan Battista Parodi<sup>118</sup>, e personaggi che rivendevano a Milano e nel Nord Italia come Don Giuseppe Grazioli e Pietro Savio<sup>119</sup>, i quali inoltre, come anche Pietro Bertone, avevano acquistato per "l'ill.mo Guardaroba di S.M. il Re d'Italia". Gli importatori dovevano però essere molti di più.<sup>120</sup> Alcuni erano essi stessi collezionisti, come Pompeo Mazzocchi.<sup>121</sup>

Quella di Passalacqua è la collezione di un nobile che poteva viaggiare per diletto. Solitamente gli studi distinguono fra le raccolte di viaggio e quelle effettuate in Europa sul mercato antiquario e dell'arte, tendendo a privilegiare le prime quanto a qualità delle opere e valore della raccolta. Michel Maucuer rileva che la maggior parte dei viaggiatori alloggiava nei porti aperti lungo gli itinerari marittimi tracciati dall'occidente, e gli oggetti che vi si potevano trovare non erano dissimili da quelli dei mercanti d'arte parigini che possedevano succursali in quegli stessi luoghi.<sup>122</sup> Egli sostiene dunque che sarebbe un errore considerare le collezioni dei viaggiatori dell'epoca come se fossero una categoria a parte. Ciò che risulta infatti dall'osservazione dei pezzi di Passalacqua è che vi è in effetti ben poca differenza fra la scelta fatta direttamente in Giappone dal viaggiatore e quella di chi acquistava, spesso quasi alla cieca,<sup>123</sup> dagli importatori di Yokohama o dai negozi che

---

<sup>114</sup> Cfr. Claudio ZANIER, "Ricchezze e splendori di un mondo fluttuante. Setaioli italiani in Giappone dal 1863 al 1880", in Adolfo TAMBURELLO (a cura di), *Italia-Giappone, 450 anni*, cit. Vol. 2, p. 93. Dalla decina di unità degli anni sessanta, la colonia italiana in Giappone era cresciuta a 39 nel 1871, anno del viaggio di Passalacqua, per raggiungere i 65 individui nel 1873. V. anche Adolfo Tamburello, "Le iniziative commerciali e il volume dei traffici", in Adolfo TAMBURELLO (a cura di), *Italia-Giappone, 450 anni*, cit. Vol. 2, p. 169.

<sup>115</sup> Gli italiani a Yokohama erano 25 nel 1866, 52 nel 1868, 67 nel 1870, 68 nel 1873. Nel 1874 erano già calati a 47 e da quell'anno sarebbero sempre diminuiti, fino ai 21 del 1880. Dopo quella data, quando la malattia del baco in Italia fu risolta, gli ultimi setaioli terminarono di fatto i propri viaggi. Cfr. Claudio ZANIER, *Semai setaioli italiani in Giappone (1861-1880)*, cit., p. 142.

<sup>116</sup> Una pubblicità apparsa ne *Il Secolo di Milano*, n. 1351 del sabato 29 gennaio 1870, a pagina 4, riportava: "Cartoni – Seme Bachi e curiosità giapponesi –/ Importazione diretta – vendita nello studio Antongini – Via Filodrammatici 4 a Milano. [alla Scala]/ Giapponesi e Chinesi/ In galleria Vittorio Emanuele scala 7, sopra il caffè Biffi. Trovasi una bellissima raccolta di oggetti del Giappone e della China. Cioè cabrate, servizi da caffè, porta bicchieri, vasi del Giappone, tendine di seta, ventagli, parafuoco, portasigari, portatabacco, scatole d'ogni dimensione, giuocattoli, canne da pesca, palloni a macchina per illuminazione, un magnifico servizio da tavola per 24 persone, ecc./ L'esposizione è aperta per pochi giorni".

<sup>117</sup> Quest'ultimo aveva aperto a Milano un negozio specializzato in opere d'arte giapponesi con Pietro Beretta. Cfr. Claudio ZANIER, *Semai setaioli italiani in Giappone (1861-1880)*, cit., p. 252.

<sup>118</sup> *Ivi*.

<sup>119</sup> I viaggi di Pietro Savio sono occasione di commerci, i più disparati, di mercanzie orientali. Cfr. Adolfo TAMBURELLO (a cura di), *Italia-Giappone, 450 anni*, cit., vol. 1, p. 180.

<sup>120</sup> Dai documenti della Camera di Commercio di Milano risultano all'epoca i negozi d'arte di Carlo Antongini, solo nel 1870, Antongini e Canzi (Luigi Canzi, 1839-1922) nel 1873, Arienti P. e C. nel 1874 in via Monte Napoleone, e Sacconi e Beretta nel 1881. Articoli giapponesi erano ancora venduti da Giovanni Maurer in via Manzoni 3 a Milano nel 1893.

<sup>121</sup> Cfr. Claudio ZANIER, *Semai setaioli italiani in Giappone (1861-1880)*, cit., p. 252.

<sup>122</sup> Lo studioso sostiene in realtà questa ipotesi per rimarcare che Cernuschi non si sarebbe accontentato di visitare le concessioni occidentali e i loro magazzini e proprio per questo riuscì ad acquistare bronzi arcaici e specchi giapponesi di periodo Kofun. Cfr. Michel MAUCUER, "L'Asia a portata dell'Europa", cit., pp. 22, 25.

<sup>123</sup> Si pensi al barone Elio di Morpurgo (1804-1876) presidente del Lloyd austriaco di Navigazione, che nel 1871 fece arrivare da Yokohama 5 casse piene di oggetti artistici giapponesi eterogenei (bronzi, lacche, avori, spade, smalti e altro) per arredare la sua residenza. Cfr. Francesco MORENA, "Le raccolte giapponesi dei musei civici di Trieste", in

in ultima istanza si rifornivano dai ‘pendolari’ del Giappone. Anche Cernuschi aveva scoperto quali fossero stati tutti i suoi acquisti solo al suo ritorno in Francia.<sup>124</sup>

In pratica, le collezioni realizzate in quegli anni si caratterizzano per essere molto simili fra loro, provenendo le opere in gran parte dallo stesso mercato antiquario. Si tratta in maggioranza di oggetti d’arte decorativa giapponese della prima metà dell’Ottocento, in parte di oggetti di antiquariato non più antichi del XVIII secolo, e in misura minore di oggetti artistici contemporanei. Nel numero, non mancano gli oggetti rari e di pregio, ma sono un’eccezione. Le opere in bronzo sono la maggioranza, e fra queste si trovano anche vasi e incensieri di produzione cinese.

Ciò che distingue la ‘collezione di viaggio’ è in effetti la maggiore presenza di oggetti cinesi, reperiti direttamente negli scali portuali della Cina. Anche in questo caso gli oggetti si assomigliano: più che sulle porcellane, la cui qualità era calata in modo evidente a seguito della crisi politica ed economica che stava affrontando il paese, l’attenzione si era concentrata sul buddismo e sulle figure religiose. Un’altra attrattiva erano i reperti archeologici in bronzo del periodo classico, mai davvero pervenuti a Milano, ma che si trovano solamente sotto forma di “falsi” o di produzioni moderne contraffatte sia cinesi, sia giapponesi. Infine, non mancavano i souvenir costituiti da mattonelle in ceramica invetriata dei più famosi monumenti.<sup>125</sup> In ultima analisi, le collezioni “di Yokohama” si caratterizzano per l’assenza o quasi di opere pittoriche cinesi o giapponesi.<sup>126</sup>

Non si può affermare che vi fosse una reale capacità dei collezionisti di comprendere il valore dei propri acquisti. Nel suo diario lo stesso Duret, artista e critico d’arte, affermava più volte che sia lui, sia il suo compagno di viaggio, Cernuschi, non conoscessero nulla dell’arte asiatica.<sup>127</sup> Così era probabilmente per Passalacqua, per Mazzocchi e per tutti gli altri. Le prime pubblicazioni sull’arte giapponese risalgono infatti al 1881.<sup>128</sup> Anche se non si può negare che in ultima istanza la scelta fosse del collezionista, e che non è da sottovalutarsi la capacità degli uomini dell’epoca nel distinguere l’oggetto di pregio da quello di fattura minore, la presenza di intermediari negli acquisti rendeva uniforme la qualità delle collezioni.

Nel 1870 le manifatture che creavano opere per il mercato occidentale erano già molte, ma queste produzioni, ricchissime ed elaborate, erano ancora l’eccezione. Sul mercato giapponese si trovavano ancora opere di qualche decina di anni prima, di ottima fattura. Oggetti dall’estetica totalmente trasformata si troveranno solo più tardi, con l’arrivo dei professionisti stranieri, che

---

Adolfo TAMBURELLO (a cura di), *Italia-Giappone, 450 anni*, cit., vol. 1, p. 435.

<sup>124</sup> Quello di comprare in blocco è un comportamento comune a molti collezionisti, Nel 1873 Cernuschi acquistò in blocco la collezione di Michele Cavaleri di Milano senza averla neanche vista. Come riferiva Philippe Burty, nel 1875 Cernuschi acquistò l’“importante” collezione di ceramiche giapponesi di Ferdinando Meazza. In pratica, dal 1871 al 1875 Cernuschi spedì in Francia un museo completo. Anche quella di concentrare gli acquisti in un periodo di pochi anni della propria vita, per poi cambiare interessi, è una caratteristica verificabile in molti collezionisti.

<sup>125</sup> Sembra che anche Hillyer Giglioli, già nel 1866, fosse riuscito a recuperare alcuni materiali provenienti dal sacco del Palazzo d’Estate di Pechino. Cfr. Lucia CATERINA, “La formazione del patrimonio artistico giapponese nella penisola. Le principali collezioni”, cit., p. 416.

<sup>126</sup> Quella di Fe’ d’Ostiani, Ministro d’Italia a Yokohama, è la grande eccezione: per i suoi servigi egli ricevette infatti in dono direttamente dall’imperatore Mutsuhito, 140 opere fra dipinti e disegni. Il prof. Claudio Zanier rileva la presenza di opere pittoriche anche nella collezione di Pompeo Mazzocchi, mettendone in risalto appunto l’originalità. Cfr. Claudio ZANIER, *Semai setaioli italiani in Giappone (1861-1880)*, cit., p. 254.

<sup>127</sup> Cfr. *Henry Cernuschi (1821-1898), voyageur et collectionneur*, cit., p. 152.

<sup>128</sup> Le uniche pubblicazioni apparse all’epoca riguardavano i bronzi di Von Siebold. *Nippon. Archiv zur Beschreibung von Japan und dessen Neben- und Schutzländern: Jezu mit den Südlichen Kurilen, Krafto, Koorai und den Liukiu-Inseln*, Leida, 7 volumi dal 1832 al 1852.

porteranno tecniche e stili occidentali.<sup>129</sup> Questa tipologia non si trova tuttavia nella collezione Passalacqua, a indicare che a pochi anni di distanza dal viaggio il Conte aveva già smesso di collezionare. È utile infatti ribadire l'importanza della cornice temporale nella lettura delle collezioni. Se si vuole trovare un gusto comune che mosse le scelte degli italiani in Giappone, questo si può identificare nella ricerca di un artigianato che fosse da stimolo per le nuove arti industriali.<sup>130</sup> Così le collezioni di Cernuschi<sup>131</sup> e Ragusa si strutturano subito come musei basati su uno scopo pedagogico. Ragusa scriveva: “La mia raccolta è là, pronta ad essere d’esempio ad operai ed artisti”<sup>132</sup>. Lo stesso Pier Alessandro Garda volle una destinazione pubblica. E in un certo senso anche Passalacqua partecipò alla creazione di un museo di arti industriali a Milano, ma finì per creare un proprio “Museo Giapponese”, che rimase privato, forse per dissapori avuti nella città meneghina.



Fig. 18 Casa Puini

Non sono state trovate ancora fotografie degli interni di Villa Passalacqua, ma è immaginabile pensare che il suo Museo Giapponese non differisse, in definitiva, nella disposizione dalle tante immagini dei padiglioni delle esposizioni di fine secolo e delle ricche abitazioni che continuavano le tradizioni d’arredo, dove il proprietario riuniva gli oggetti attorno a sé, dominandoli e abbracciandoli, secondo un asistemico gusto da *wunderkammern*<sup>133</sup> (fig. 18). Il risultato non doveva essere comunque diverso da quello delle altre collezioni destinate a diventare ‘museali’.<sup>134</sup>

Il progetto collezionistico, cioè, poteva essere diverso, ma finiva per convergere nel risultato. In questo senso, la collezione Passalacqua, interpretata in questo studio attraverso il confronto con le altre collezioni italiane dell’epoca, può divenire essa stessa occasione di una rilettura delle collezioni prese a paragone.

<sup>129</sup> Come si è visto, inoltre, le nuove conoscenze si sommarono a quelle raffinatissime, tradizionali, perfezionate con la consulenza del chimico Gottfried von Wagner per cui la porcellana divenne più fine e il cloisonné fu perfezionato. Cfr. *Kinkō. I bronzi estremo orientali della Raccolta Etnografica del Castello Sforzesco*, cit., p. 104

<sup>130</sup> Michel Maucuer rileva che sia Duret sia Goncourt “croyaient que l’évolution de la société impliquait le fait que l’art industriel allait supplanter la grand art”. Cfr. *Henry Cernuschi (1821-1898), voyageur et collectionneur*, cit., p. 158.

<sup>131</sup> Cernuschi pensava ad artisti e ad artigiani europei. Nel 1884 il Museo Artistico Industriale di Napoli riceveva in dono da Cernuschi alcuni bronzi giapponesi. Le parole di Cernuschi furono: “L’avvenire di questo Museo è sicuro; i poveri saranno riconoscenti. Che i contemporanei coadiuvino. Citato da Eduardo ALAMARO, “Traffici d’oriente”, *Faenza*, I, LXXIII, 1987, pp. 66, 93; Arturo FITTIPALDI, “Gaetano Filangeri: un sistema museale nella Napoli di fine Ottocento e l’Europa”, in Nadia BARRELLA, *Il Museo Filangeri*, Napoli 1988, pp. 7-38.

<sup>132</sup> Cfr. Vincenzo RAGUSA, *Per l’inaugurazione del Museo Giapponese*, Palermo, Tipografia del “Giornale di Sicilia”, 1833. Citato in, *Italia-Giappone, 450 anni*, cit., vol. 1, pp. 238, 241, 235.

<sup>133</sup> Un’idea, questa, rimarcata da molti autori. Si veda ad esempio Adolfo TAMBURELLO (a cura di), *Italia – Giappone, 450 anni*, cit.

<sup>134</sup> In questo senso, la vera differenza in senso museale era fatta da personaggi come Giglioli o dai professionisti Ragusa e Chiossone, che conoscevano l’importanza scientifica della documentazione e catalogavano sistematicamente gli oggetti da loro raccolti.

Si deve infine rilevare il ritardo generale nello studio su questo tipo di oggetti, considerati per troppi anni di minore valore.<sup>135</sup> Il perché è ben spiegato dal conservatore della raccolta Cernuschi, il quale lamenta che:

In nome dell'interesse della storicità, la collezione, ben presto definita una "collezione dell'amatore" e ciò che per tacito accordo veniva chiamato il "gusto" di Cernuschi, cominciarono presto a essere oggetto di critiche [...]. Da allora le collezioni d'arte orientale del XIX secolo sono state prese in considerazione unicamente come fonti di influenza per l'arte occidentale, oppure, al giorno d'oggi, come testimonianze dello *sguardo occidentale* sull'Asia, e non sono state più valutate dal punto di vista del contenuto e della composizione: erano considerate poco più che ammassi di cianfrusaglie e di falsi destinati ai turisti occidentali. Gli oggetti raccolti da Cernuschi sono quindi stati guardati ben presto con sospetto e l'intera collezione, o poco ci manca [...] è stata progressivamente riposta nei depositi.<sup>136</sup>

Anche la collezione di Passalacqua ha seguito un destino simile. Dall'osservazione della formazione delle raccolte asiatiche a partire dal 1900, quando la raccolta di Passalacqua è stata allestita per la prima volta al Castello Sforzesco assieme a pochi altri oggetti lì confluiti a seguito del riordino dei musei della città, si può infatti vedere che, dopo un iniziale ed entusiastico incremento realizzatosi fra gli anni Venti e Trenta, dal dopoguerra esse sono state relegate nei depositi del Castello Sforzesco, dove rimangono tutt'oggi.

---

<sup>135</sup> Già all'Esposizione Internazionale di Torino del 1902 Vittorio Pica definiva la presenza "penosa" di oggetti orientali, commerciali, di poco valore artistico, o solo decorativo.

<sup>136</sup> Cfr. Michel, MAUCUER, "l'Asia a portata dell'Europa", cit., p. 34.

## Capitolo 3: L'arte dell'Asia Orientale nelle istituzioni museali milanesi

Le questioni inerenti lo sviluppo dei musei cittadini e i passaggi di proprietà di alcune collezioni fra istituzioni, sono state trattate dagli studiosi del collezionismo lombardo e milanese negli ultimi decenni.<sup>1</sup> In questa sede, tuttavia, si intende rivedere a grandi linee l'evolversi degli accadimenti con un occhio di riguardo per le collezioni orientali, integrando le notizie già pubblicate con dati inediti forniti dall'archivio del Castello Sforzesco. Purtroppo, i ripetuti e talvolta turbolenti passaggi di proprietà, e gli spostamenti che hanno interessato fisicamente gli oggetti e i documenti, che non sempre sono avvenuti seguendo i protocolli, hanno determinato in alcuni casi la perdita di registri e carte, causando una confusione sulla provenienza dei pezzi che perdura a tutt'oggi.

L'approdo della prima collezione orientale al Castello Sforzesco fu di fatto il risultato di una serie di eventi iniziati negli anni settanta dell'Ottocento, quando un gruppo di illuminati cittadini pose le basi per lo sviluppo di nuove realtà museali, cogliendo lo stesso fermento culturale che pervadeva gran parte delle città europee. Quando la collezione del conte Lucini Passalacqua fu acquisita dalla municipalità milanese, qualche raro oggetto asiatico era già entrato nelle raccolte dei musei della città. Alcuni reperti, già presenti al Museo Artistico Municipale, andarono subito a unirsi alla collezione, mentre altri giunsero a distanza di qualche anno in seguito al riordinamento delle istituzioni museali. Il formarsi del primo nucleo di opere orientali fu quindi il *primum movens* per l'arrivo di nuove e più consistenti donazioni, che portarono all'apertura al Castello di una Sala Orientale negli anni anteriori alla Seconda guerra mondiale.

In questa sezione della ricerca si accennerà ad alcune istituzioni museali private e statali che si sono sviluppate parallelamente a quelle municipali e che, secondo tendenze alterne, hanno collaborato o si sono poste in concorrenza con quelle civiche, acquisendo anch'esse collezioni private d'arte orientale.

### 1 L'Ambrosiana

L'Ambrosiana, un'istituzione privata di proprietà della Chiesa, è stata a lungo considerata il luogo preposto alla conservazione delle collezioni cittadine, aggiudicandosi per molti anni un posto di riguardo nel cuore dei milanesi. L'interesse che riscuote per la formazione delle raccolte asiatiche risiede nell'aver per alcuni anni conservato delle collezioni municipali sotto forma di deposito.

La Biblioteca Ambrosiana fu fondata nel 1607 dal cardinale Federico Borromeo e fu aperta al pubblico per la prima volta nel 1609. Fin da subito il cardinale la ideò come centro di studio, e presto la Biblioteca fu affiancata da una Pinacoteca e da un'Accademia di belle arti. La pinacoteca, che si trova ancora nella stessa sede che ospita la biblioteca, fu inaugurata nel 1618 per garantire un appoggio culturale gratuito agli spiriti artistici e intellettuali. La Biblioteca Ambrosiana e la Pinacoteca sono strettamente collegate in quanto entrambe possiedono opere d'arte. In questo senso per i milanesi le due istituzioni arrivano a identificarsi, per cui molti autori usano riferirsi ad esse

---

<sup>1</sup> Si vedano ad esempio gli studi dei conservatori Laura Basso e Francesca Tasso, e per quanto riguarda le collezioni etnografiche le pubblicazioni di Antonio Aimi e Carolina Orsini. Nello stesso anno 2012 per opera delle Raccolte Extraeuropee di Milano è stata pubblicata la pagina web di Wikipedia con un riassunto sull'origine delle raccolte etnografiche.

con il semplice nome di Ambrosiana. Ancora nei primi anni del Novecento giungevano in questa sede le collezioni di stampe di Carlo Giussani e alcuni oggetti e carte provenienti dalla collezione di Cristoforo Robecchi.

### 1.1 Il Museo Settala all'Ambrosiana

La sala 23 dell'Ambrosiana ospita oggi alcuni oggetti di quello che fu un tempo il Museo Settala, proveniente dalle collezioni raccolte nella casa di via Pantano dal canonico Manfredo Settala (1600-1680). Manfredo, figlio del fisico Lodovico, che già possedeva una raccolta di *naturalia* e *artificialia*, arricchì enormemente la collezione paterna secondo un gusto enciclopedico che vedeva insieme animali esotici imbalsamati, conchiglie, pietre, fossili, strumenti scientifici, reperti archeologici precolombiani, dipinti, arredi e oggetti artistici provenienti da diverse parti del globo.<sup>2</sup> La sezione etnografica comprendeva anche oggetti dell'Asia occidentale, dell'India e della Cina.<sup>3</sup>

Settala studiò a Pisa e a Siena e alla fine degli anni venti, grazie all'appoggio dei Medici, compì un viaggio in Egitto, Asia minore e Costantinopoli. Nel 1630 fu ordinato Canonico di S. Nazaro in Brolo dal cardinale Federico Borromeo. Grazie ai suoi contatti personali e soprattutto al legame con i missionari gesuiti, Manfredo raccolse più di 5.000 oggetti nell'arco di cinquant'anni. Secondo alcuni autori non si trattava a tutti gli effetti di una Wunderkammern, ma piuttosto di una enciclopedia oggettiva, con un'attività professionale di tipo moderno che si contrapponeva con criterio scientifico agli errori e ai luoghi comuni della sua epoca. Lui stesso costruiva e decorava oggetti, anche scientifici. Il suo Museo divenne tappa per i viaggiatori stranieri.<sup>4</sup> Manfredo discusse ad esempio con Ehrenfried Walter Von Tschirnhaus (1651-1708) la creazione della formula per ricreare la porcellana.<sup>5</sup>

Della sua collezione di porcellane cinesi e materiali giapponesi o indiani non sembra essere sopravvissuto nulla. Fin da subito molti oggetti andarono dispersi. La collezione sarebbe dovuta pervenire all'Ambrosiana all'estinzione della discendenza maschile in linea diretta di primogenitura, ma già alla morte di Manfredo gli studenti del Collegio di Brera compromisero la collezione ponendo alcuni degli oggetti sul suo catafalco. La primogenitura maschile si estinse nel 1716<sup>6</sup>, ma il legato pervenne all'Ambrosiana solo nel 1751<sup>7</sup> dopo un lungo contenzioso con la famiglia Settala-Anguissola che nel frattempo ne aveva venduta una parte. Il resto, considerato di minore importanza, fu smembrato in più sale e i pezzi giudicati superflui furono venduti dall'Ambrosiana stessa. Un duro colpo finale fu inferto dalle requisizioni napoleoniche.

---

<sup>2</sup> Per una descrizione più esaustiva della storia della famiglia Settala e del Museo si veda Clelia ALBERICI, "Un automa del Museo Settala", in *Rassegna di Studi e di Notizie*, Vol. X – Anno IX, Milano, Castello Sforzesco, 1982, pp. 37-63.

<sup>3</sup> Cfr. Antonio AIMI, Laura Laurencich MINELLI, *Museo d'Arti Applicate*, Raccolta precolombiana, "Musei e Gallerie di Milano", Milano, Electa, 1991, p. 17.

<sup>4</sup> Cfr. Elisa MANTIA, *La collezione Settala*, in *Pinacoteca Ambrosiana, Tomo VI*, "Musei e Gallerie di Milano", Milano, Electa, 2010, p. 33.

<sup>5</sup> Il famoso scienziato, che creò la prima porcellana europea nel 1702 con Friedrich Böttger, visitò Settala nel 1676. Cfr. [www.tschirnhaus-gesellschaft.de](http://www.tschirnhaus-gesellschaft.de).

<sup>6</sup> Cfr. Antonio AIMI, *Il collezionismo milanese di interesse americanistico e l'origine della raccolta precolombiana del Castello Sforzesco di Milano*, in *Rassegna di Studi e di Notizie*, vol. XVIII, anno XXI, Milano, Castello Sforzesco, 1994, pp. 27-52, p. 30

<sup>7</sup> Antonio AIMI, Laura LAURENCICH MINELLI, *Museo d'Arti Applicate*, Raccolta Precolombiana, Milano, Electa, 1991, p. 17.

## 1.2 L'Ambrosiana nell'Ottocento

La presenza del Museo Settala nelle sale dell'Ambrosiana aveva portato questa istituzione milanese a occuparsi anche di alcuni campi dell'arte e della scienza che esulavano dagli schemi tradizionali dei musei di quell'epoca. Gli oggetti furono da richiamo per ulteriori donazioni di arti applicate e di carattere etnografico<sup>8</sup>.

Quando negli anni sessanta dell'Ottocento, la municipalità ebbe in dono le raccolte di Antonio Guasconi e del conte Gian Giacomo Attendolo Bolognini,<sup>9</sup> non esisteva ancora a Milano un luogo espositivo per quegli oggetti che per la maggior parte interessavano le arti applicate, per cui nel 1867 si risolse di affidarle in deposito all'Ambrosiana.<sup>10</sup> La prima guida al nuovo Museo Artistico Municipale, compilata da Mongeri, riportava un certo imbarazzo nel presentare in mezzo all'arte due collezioni che comprendevano anche "bronzi, avori, stoffe, sete, tappeti e libri"<sup>11</sup>. Il regolamento dell'Ambrosiana prevedeva che il deposito fosse perpetuo, ma come si vedrà<sup>12</sup>, a soli dieci anni dall'arrivo delle collezioni, esse furono ritirate per confluire nel nuovo Museo Artistico Municipale.<sup>13</sup> In quell'occasione l'istituzione borromea non ebbe difficoltà a fare un'eccezione alla propria regola, perché già all'arrivo delle collezioni, gli spazi delle sale non erano sufficienti a esporre tutti gli oggetti, per cui una parte delle opere era stata subito smistata nelle stanze degli uffici di Palazzo Marino, dell'Economato, nei depositi dei magazzini municipali e al Museo Patrio Archeologico.<sup>14</sup> Nel 1895, nel catalogo a cura di Luca Beltrami, *La Biblioteca Ambrosiana - Cenni Storici e descrittivi*, si riscontrava che nell'arco di trentacinque anni vi era stato il raddoppio dei numeri d'inventario.<sup>15</sup>

### 1.2.1 Le collezioni d'arte giapponese: doni Giussani e Robecchi

Il dato più rilevante per questa ricerca riguarda la donazione che Carlo Giussani, che aveva vissuto in Giappone dalla fine degli anni sessanta dell'Ottocento al 1902, effettuò a favore dell'Ambrosiana nel 1908, ovvero nello stesso anno in cui donava la sua collezione di diverse centinaia di oggetti al Museo Artistico del Castello Sforzesco. La raccolta è purtroppo andata

---

<sup>8</sup> Fra le altre nel 1871 pervenne il notevole lascito di Alessandro Litta Modignani con 141 pezzi di antichità americane e precolombiane.

<sup>9</sup> Di Gian Giacomo Attendolo Bolognini (1794-1865), era nota la passione per l'arte e la collezione riunita anche grazie a lunghi viaggi all'estero. La raccolta si trovava all'origine nell'abitazione paterna di via Molino delle Armi. Il padre di Gian Giacomo era un esponente di rilievo sia del governo austriaco sia di quello napoleonico. La collezione formata da oltre 200 opere antiche e 40 moderne, anche se prevalentemente pittorica comprendeva sculture, reperti archeologici, medaglie e monete, bronzi, ceramiche e una grande varietà di arte decorativa, oltre a souvenir di viaggio e reperti di storia naturale. Si veda al proposito il saggio di Alessia SCHIAVI, "Alle origini delle Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco. La Collezione del Conte Gian Giacomo Attendolo Bolognini", in *Rassegna di studi e notizie*, vol. XXVII, Anno XXX, Milano, Castello Sforzesco, 2003, pp. 307-346. Cfr. anche Giuseppe MONGERI, *Il nuovo Museo artistico municipale*, in *Archivio storico lombardo*, fasc. XIX, 30 settembre 1878, p. 250. Va detto che il resto della collezione di famiglia fu ereditato interamente dalla figlia Clotilde.

<sup>10</sup> Il più antico dei lasciti alla città di Milano, quello di Luigi Castiglioni, primo dei presidenti dell'Accademia di Belle Arti fra il 1807 e il 1832, fu posto in deposito all'Ambrosiana nel 1816. Cfr. Giuseppe MONGERI, *op. cit.*, p. 517.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 520.

<sup>12</sup> V. Capitolo 3:6.

<sup>13</sup> Cfr. Alessandro ROVETTA, *Storia della Pinacoteca Ambrosiana. III. Dall'Unità d'Italia al secondo dopoguerra*, in *Pinacoteca Ambrosiana, Tomo VI, "Musei e Gallerie di Milano"*, Milano, Electa, 2010, pp. 13-26, p. 15.

<sup>14</sup> Cfr. Alessia SCHIAVI, *op. cit.*, p. 337.

<sup>15</sup> Cfr. Alessandro ROVETTA, *op. cit.*, p. 15.

distrutta nei bombardamenti inglesi del 1943. La descrizione che ne fa Morazzoni<sup>16</sup> a distanza di 24 anni dalla donazione, riporta alla luce l'esistenza di un fondo molto importante:

Carlo Giussani [...] nel 1908 donava la sua raccolta giapponese costituita da acquarelli, disegni, incisioni in nero e a colori, carte geografiche; un complesso di 338 volumi che assai degnamente possono rappresentare la civiltà dell'Estremo Oriente prima del suo inquinamento dovuto al contatto con l'Occidente. Ancora una volta ci troviamo di fronte a un valoroso italiano che la necessità e le cure commerciali ristora colla contemplazione dell'arte esotica, avendo saputo penetrare nel misterioso animo asiatico. Carlo Giussani dimorando nel Giappone fra il 1872 e il 1892<sup>17</sup>, a somiglianza di un altro italiano Davide [sic!] Chiossone, faceva incetta di bronzi e di stampe con così fine discernimento e squisito gusto, da poter vantare incontrastabili diritti alla nostra gratitudine.

La raccolta Giussani, pur non raggiungendo la ricchezza e la varietà della raccolta legata da Davide Chiossone a Genova, nel suo genere è certamente quella che si presenta più armonicamente costituita, e soprattutto è una di quelle che utilmente si possono consultare. Il munifico donatore nel presentare il suo dono all'Ambrosiana scriveva che la sua raccolta "può interessare chi si occupa di arte applicata all'industria come decoratori, disegnatori, tessitori, ricamatori, incisori, giardinieri, fioristi, e sarebbe oltremodo utile che i più degni fra essi potessero profittare di tal miniera di informazioni". Infatti basterebbe un attento esame dei quindici *Mangua* di Hokusai. Ma avrebbe potuto anche aggiungere che l'artista e il filosofo molto troverebbero da imparare attraverso le opere di Toyokuni, Yoshitora, Kunisada, Hiroshige, Korin, Kuniyoshi, Hokusai, perché proprio attraverso le opere di questi pittori ed incisori dall'espressione vivace e libera, dalla penetrante osservazione abbiamo le più efficaci e spontanee manifestazioni dell'anima nipponica. Hokusai e Hiroshige ne saranno i più possenti e felici interpreti sia ch'essi ci offrano l'immagine del loro meraviglioso paese, sia che essi ci rivelino in ogni minimo particolare la vita domestica, la vita della strada, la vita del teatro. Chi potrà raggiungere la potenza sintetica di Hokusai che sa essere ironico e ferocemente satirico? E il misticismo sarà esaltato poeticamente nelle guide di Yeddo, e il tragico eroismo medioevale e leggendario Kunisada terribilmente canterà ne' suoi Viaggi dei *Daimii*. Grazia profumata di voluttà emanano le pagine dei venti volumi dedicati al giardinaggio e al modo di disporre i fiori. Queste stampe e questi acquarelli che appena oltrepassano il Secolo XVIII e di poco valicano la metà del Secolo XIX, quasi ci fanno deplorare che i diritti della nostra civiltà nell'Estremo Oriente si siano imposti così prepotentemente da indurre i giapponesi ad abbandonare forme ed espressioni d'arte tanto squisite e profonde. E questa persuasione rafforzano in noi i quarantaquattro volumi donati nel 1912 dalla signora: templi e divinità, uccelli, piante e fiori ci meravigliano ed esaltano. Pure il Giussani faceva una seconda donazione di bibliografia nipponica nel 1925.

Queste preziose informazioni rendono giustizia al Giussani collezionista, che dall'osservazione della donazione al Castello risultava parziale.<sup>18</sup> Giussani aveva riportato in Italia una collezione che comprendeva materiali di ogni genere fra bronzi, lacche, rotoli dipinti, grandi sculture religiose, e oggetti del costume. La presenza di stampe degli autori più importanti e di carte geografiche, e ancor più il possesso di una biblioteca di libri giapponesi, completano il suo profilo e denotano una personalità colta e attenta alle tendenze che, come poneva in evidenza Morazzoni, con le dovute proporzioni non differisce dal punto di vista collezionistico da quella di Edoardo Chiossone.

---

<sup>16</sup> Cfr. Giuseppe MORAZZONI, *L'Ambrosiana nel Terzo Centenario di Federico Borromeo*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 1932, pp. 56-58.

<sup>17</sup> Questa data è controversa. Lia Beretta, che ha dedicato molti anni alla ricerca sugli italiani in Giappone, e a oggi è la studiosa che ha raccolto più informazioni su Carlo Giussani, propone la data del 1902. Carlo Giussani avrebbe deciso di tornare in Italia solo alla morte della moglie, e in effetti non si trovano informazioni circa una sua presenza a Milano prima di quella data.

<sup>18</sup> V. Capitolo 4:2.



Dallo stesso documento si viene inoltre a conoscenza di un'ultima donazione effettuata dalla signora Carlotta Brentano vedova Robecchi. Cristoforo Robecchi, primo console a Yokohama, era stato già autore di un'importante donazione al Museo Pigorini di Roma nel 1878<sup>19</sup> e di carte geografiche alla Società Geografica Italiana nel 1886, mentre la signora Carlotta aveva lasciato alcuni oggetti giapponesi al Castello Sforzesco nel 1893.<sup>20</sup>

### 1.2.2 Il Museo Pogliaghi

Nel documento di Morazzoni si riportava anche della disposizione di Achille Ratti (1857-1939)<sup>21</sup> di aumentare le raccolte eseguendo, quando era il caso, anche acquisti.<sup>22</sup> L'ultimo e più notevole per quanto riguarda le arti dell'Asia Orientale è quello legato alla collezione di Lodovico Pogliaghi, che pervenne quando Ratti era ormai stato consacrato papa Pio XI.

Lodovico Pogliaghi (1857-1950) donò alla Santa Sede la sua casa museo al Sacro Monte di Varese. Ratti, di cui Pogliaghi era amico personale sin da quando era prefetto all'Ambrosiana, decise, d'accordo con l'artista, di trasferire la donazione all'Ambrosiana.<sup>23</sup> Pogliaghi, scrittore, pittore e scenografo decoratore, che tra l'altro si era formato con il maestro Bertini sotto la cui direzione aveva curato l'arredamento del Museo Poldi Pezzoli, aveva creato la propria casa museo allestendola con importanti opere d'arte di tutti i secoli, con oggetti d'archeologia egizia e d'epoca greco romana, e reperti di arti applicate e orientali. Nelle sale superiori, dove si trova la camera da letto, si possono ancora ammirare una parte delle statue religiose della sua raccolta asiatica.

La raccolta asiatica di Pogliaghi si lega idealmente a quella di Passalacqua. Pogliaghi, che frequentava la casa del Conte, doveva conoscere molto bene la sua collezione orientale, e non è da escludersi che Passalacqua abbia influito sulle scelte d'acquisto dell'artista. Non desta sorpresa quindi il fatto che egli abbia avuto un ruolo di mediatore fra Carlo Ermes Visconti e Alessandra Negrotto nel momento della vendita della collezione del Conte al Museo Artistico Municipale. Per favorire la cessione, in quell'occasione Pogliaghi accettò di riprodurre in cemento la "vasca fontana" giapponese in bronzo della villa di Moltrasio.<sup>24</sup>

La collezione è brevemente descritta in un libretto curato dalla Fondazione Pogliaghi del 1955<sup>25</sup>, che riporta "al piano superiore [...] la stanza da letto [...] racchiude una notevole raccolta di oggetti orientali, alcuni Budda in bronzo, in porcellana, un raro stendardo cinese, dipinto su seta, colla descrizione del 'paradiso di Budda' ed altri kakemoni alle pareti". Scorrendo lo sguardo per le sale è possibile vedere riposte nelle vetrine le collezioni di porcellane, circa una quarantina di pezzi fra cinesi e giapponesi, delle categorie più varie quali 薩摩 *satsuma*, 伊万里 *imari*, 三彩 *sancai*, 德化

---

<sup>19</sup> Cfr. Nadia FIUSSELLO, *op. cit.*, p. 75.

<sup>20</sup> La donazione è descritta su un quaderno che riporta l'elenco dei donatori del Museo Artistico Municipale, compilato da Carlo Ermes Visconti e ora custodito presso le Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco. Cfr. *Quaderno del Museo Artistico Municipale, elenco dei donatori*, presso le Raccolte Artistiche, Pinacoteca del Castello Sforzesco; V. Capitolo 4:1

<sup>21</sup> Il quale nel 1922 divenne papa col nome di Pio XI. Ratti aveva cominciato nel 1905 il riordino della Pinacoteca. Nel 1907 divenne prefetto e dunque direttore della stessa Pinacoteca. In seguito, negli anni Trenta, la disposizione degli oggetti fu rivista dal prefetto Giovanni Galbiati. *Ivi*.

<sup>22</sup> Come quello del 1909 di 1610 codici raccolti a Şan'ā' in Yemen dal Cavalier Giuseppe Caprotti (1862-1919), che là aveva speso venticinque anni della sua vita. L'acquisto fu appoggiato dall'architetto e senatore Luca Beltrami e la cifra di trentamila lire fu coperta da 25 sottoscrittori. Cfr. Giuseppe MORAZZONI, *op. cit.*, p. 56.

<sup>23</sup> Ulteriori dettagli sono pubblicati sul sito web dell'Ambrosiana.

<sup>24</sup> V. Capitolo 1:1.3.

<sup>25</sup> *La vita di Lodovico Pogliaghi*, Santa Maria del sacro Monte di Varese, Fondazione Lodovico Pogliaghi, 1955, p. 40.

*dehua*, a smalti rosa e cantonesi, e naturalmente bianchi e blu, anche di tipo “kraak”. Nella camera da letto non si trovano solo buddha giapponesi, ma anche esemplari del sud est asiatico<sup>26</sup> e altre figure, fra le quali spicca una notevole Guanyin. Accanto a essi si trovano i rotoli dipinti<sup>27</sup>. Non mancano infine i piccoli oggetti in pietra, armi e ventagli. Il tutto è affiancato da reperti di diverse culture, secondo uno stile ravvisabile in altre più note case museo.

### 1.3 Le collezioni attuali

I bombardamenti inglesi del 1943, che colpirono duramente anche il Castello Sforzesco e il Museo di Storia Naturale, non risparmiarono la Biblioteca Ambrosiana. Si salvarono però i locali della Pinacoteca, tranne la sala Leonardesca e quelle destinate al Museo Settala.<sup>28</sup> Nel 1947 la biblioteca fu riaperta e nel 1948 pure la Pinacoteca, a esclusione, per alcuni anni, delle sale colpite dai bombardamenti.

Attualmente sullo scalone che porta alla Pinacoteca sono ospitati una coppia di grandi vasi ornamentali di Arita dell’inizio del XX secolo, donati nel 1994 da Liliana Pogliani, e il preziosissimo tavolo “Marco Polo” in legno intagliato e laccato o verniciato con motivi di cineserie,<sup>29</sup> in parte cancellati, databile fra la fine del XVI secolo e il 1661 quando se ne ha la prima testimonianza nella Sala delle pitture, ora Sala Fagnani, dove reggeva il famoso Codex atlanticus di Leonardo.<sup>30</sup> Nei depositi si trova infine una canna di archibugio giapponese<sup>31</sup>, forse danneggiato ai tempi del bombardamento, della cui provenienza non si hanno però notizie.<sup>32</sup>

## 2 Il Museo del Pontificio Istituto Missioni Estere

Le origini delle attuali Raccolte Extraeuropee del Castello Sforzesco si intrecciano parzialmente con quelle del Museo Popoli e Culture del Pontificio Istituto Missioni Estere.

Nel 1856, dopo un’infelice missione in Micronesia, alcuni missionari partiti nel 1852 per la Papua Nuova Guinea con la prima spedizione del Pontificio Istituto Missioni Estere a seguito del giovane Padre Carlo Salerio (1827-1870) erano rientrati in Italia riportando una considerevole mole di reperti etnografici provenienti dalle isole di Woodlark e altri reperti delle provincie della Cina dove si trovavano i missionari. Della compagnia<sup>33</sup> era anche il futuro vescovo di Hong Kong,

---

<sup>26</sup> Così come si trovano lacche birmane e marionette del teatro delle ombre balinese.

<sup>27</sup> La collezione conta circa sei opere fra *thangka* e rotoli dipinti cinesi e giapponesi.

<sup>28</sup> Fin dal 1942 il patrimonio artistico era stato comunque messo in salvo nei *caveaux* della cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde, nei sotterranei del Duomo e presso l’abbazia di Pontida. Cfr. Alessandro ROVETTA, *op. cit.*, p. 22.

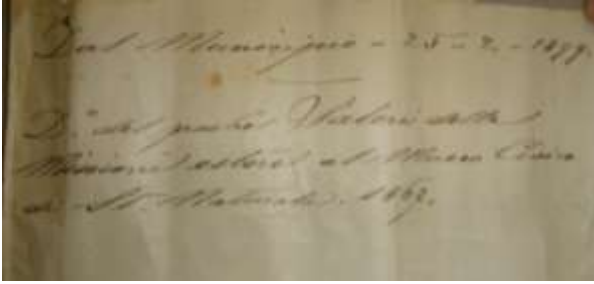
<sup>29</sup> Lo stile del tavolo riprende stilemi in voga nel XVI e XVII secolo. Forse prodotto in Asia Orientale e poi decorato parzialmente in Europa, il tavolo mostra dei punti a pennello in corrispondenza degli incastri interni delle gambe, come si ritrova nella falegnameria giapponese, mentre la laccatura e il decoro sono alla cinese.

<sup>30</sup> Si vedano le schede da me curate in *Pinacoteca Ambrosiana, Tomo VI*, “Musei e Gallerie di Milano”, Milano, Electa, 2010, pp. 197-199.

<sup>31</sup> Il fucile riporta l’iscrizione 芝辻長左 ( 右? ) 衛門作之 Shibatsuji Chōsaemon (Chōzaemon) saku kore: “Fatto da Chosaemon [della famiglia] Shibatsuji”. I rami Shibatsuji lavorarono certamente fra la seconda metà del secolo XVIII e la prima del secolo XIX.

<sup>32</sup> Monsignor Fumagalli mi riferiva inoltre di una non meglio specificata donazione Mantovani che nel 2010 era ancora in via di perfezionamento.

<sup>33</sup> Carlo Salerio, Timoleone Raimondi e Paolo Reina si erano formati alla scuola di Mons. Giuseppe Marinoni (1810-1891), uomo di cultura anche scientifica.



**Fig. 19** Un biglietto trovato fra le opere, fa riferimento a p. Salerio

Timoleone Raimondi (1827-1895), fratello minore del più noto esploratore Antonio che si era stabilito in Perù.<sup>34</sup> I pezzi riportati costituirono il primo nucleo del Museo Etnografico di San Calocero (1860-61).

Nel 1862 la collezione raccolse l'interesse dell'Accademia fisico-medica-statistica della quale aveva fatto parte il direttore del Museo di Storia Naturale, Emilio Cornalia. Per esaminare gli esemplari e dare una valutazione scientifica del piccolo museo<sup>35</sup> fu istituita una commissione che deliberò che il materiale fosse messo a disposizione di pubblico e studiosi. Mons. Marinoni decise dunque di offrire la collezione al Museo di Storia Naturale insieme ad altri reperti provenienti dalle Missioni di Cina e America latina, per un totale di circa 280 pezzi. Nel 1864 si unirono anche una cinquantina di oggetti delle Suore della Carità (o "di Maria Bambina").<sup>36</sup>

L'attuale Museo nacque nel 1910, come "Museo Etnografico indo-cinese"<sup>37</sup> e nelle sue sale si esponevano raccolte non sistematizzate che contenevano tutti i nuovi oggetti provenienti dalle missioni. Era infatti in uso presso tutte le sedi estere di raccogliere reperti delle religioni e dei costumi dei paesi raggiunti, per poi creare esposizioni in Italia che pubblicizzassero le attività svolte. Nel 1952 il museo cambiò nome in "Museo di arte e di etnologia estremo-orientale", e negli anni Settanta divenne il "Museo di arte estremo-orientale e di etnografia". Il nome attuale è del 1998.<sup>38</sup>

Il museo si distingue oggi per alcune opere importanti legate all'attività missionaria. Fra queste, una copia del *Novus Atlas Sinensis* di p. Martino Martini (1614-1661) e alcuni reperti delle culture neolitiche del Guandong scavati negli anni Trenta da p. Raffaello Maglioni (1891-1953).<sup>39</sup> Quest'ultima raccolta è stata donata al Museo di Storia di Hong Kong, ma una piccola parte è rimasta in prestito alla sede milanese. Infine, Mons. Simeone Volonteri (1831-1904), vicario apostolico della provincia di Henan, lasciò al museo numerose carte geografiche da lui studiate.<sup>40</sup> Dei tanti oggetti esposti sono stati pubblicati i vari cataloghi a cura del PIME.

<sup>34</sup> Cfr. Antonio AIMI, *Il collezionismo milanese di interesse americanistico e l'origine della raccolta precolombiana del Castello Sforzesco di Milano*, cit., p. 30.

<sup>35</sup> Della commissione faceva parte P. A. Curti, F. Tonini e G.B. Scotti, quest'ultimo medico curante dei seminaristi di S. Calogero ai quali teneva regolari lezioni di scienze. Cfr. Paola LIVI, "La storia naturale dell'uomo nella Milano dell'Ottocento. Un viaggio attraverso le raccolte del Museo Civico di Storia Naturale", in *Atti della Società Italiana di Scienze Naturali e del Museo Civico di Storia Naturale in Milano*, Vol. 149, Fascicolo II, Milano, Società Italiana di Scienze Naturali e Museo Civico di Storia Naturale, 2008, p. 279.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 41. V. Capitolo 3:3.

<sup>37</sup> Negli stessi anni in cui sono allestite le sale orientali al Castello Sforzesco.

<sup>38</sup> Cfr. *Una finestra sul Mondo. Il Museo Popoli e Culture*, Milano, PIME, 1999, pp. 5-6; Gérard MAUSSAY, Maria ANGELILLO, *Jean Baptiste Pallegoix, Missionario linguista*, "I quaderni del museo", n. 8, Milano, PIME, 2006-2007.

<sup>39</sup> Cfr. Isabella DONISELLI ERAMO e Laura DENARO, *Raffaello Maglioni Missionario Archeologo*, "I quaderni del museo" n. 6, Milano, PIME, 2011.

<sup>40</sup> Mario MARAZZI, John CROCKETT, Laura DENARO, *Volonteri – Vaggioli missionari cartografi e antropologi*, "I quaderni del museo" n. 7, Milano, PIME, 2006-2007.

### 3 Il Museo di Storia Naturale

Il Museo di Storia Naturale fu il primo museo di proprietà comunale e per anni rimase l'unico, per cui fu a lungo chiamato semplicemente Museo Civico.<sup>41</sup> Fondato nel 1838, grazie alle prime collezioni del naturalista Giuseppe de Cristoforis (1803-1837) e di Giorgio Jan (1791-1866), primo direttore del museo, esso dapprima fu ospitato nella galleria privata di De Cristoforis, poi fu trasferito a Santa Marta in un edificio ora non più esistente, per finire a Palazzo Dugnani nel 1863<sup>42</sup>.



**Fig. 20** Alcuni strumenti musicali dell'Esposizione Nazionale di Milano del 1881

Con Emilio Cornalia (1824-1882) direttore dal 1866, l'istituzione manteneva contatti con l'élite culturale lombarda e con le più importanti personalità scientifiche italiane e del mondo, anche attraverso i forti legami che la massoneria offriva alle comunità italiane all'estero.<sup>43</sup> Cornalia scambiava corrispondenza con noti darvinisti come il prof. Filippo de Filippi<sup>44</sup> (1814-1867), che partecipò con il naturalista Hillyer Gilioli al viaggio della pirocorvetta Magenta attorno al globo per stabilire nuove relazioni commerciali con il Giappone, e con diplomatici come Cristoforo Robecchi,<sup>45</sup> primo console a Yokohama, poi trasferito in America Latina, che spedì su commissione del museo diverso materiale di varia natura.<sup>46</sup>

La prima vera collezione etnografica del museo, che conservava per lo più materiale naturalistico e di antropologia fisica, fu quella pervenuta nel 1862 dai Missionari di S. Calocero. Nel 1876 un numero considerevole di oggetti preistorici e 96 pezzi etnografici dei missionari furono trasferiti a Roma per l'inaugurazione del Museo Nazionale Preistorico ed Etnografico voluto da Luigi Pigorini.<sup>47</sup> Nel 1881 Cornalia fu presidente della Commissione per la raccolta etnografica durante l'Esposizione Nazionale di Milano del 1881, voluta dalla Camera di Commercio e aperta per sei mesi nell'area compresa fra corso Venezia, via Palestro e i Giardini pubblici, al termine della quale furono donate molte delle raccolte etnografiche esposte. Alcuni strumenti musicali di diverse parti del mondo

<sup>41</sup> Cfr. Antonio AIMI, *Il collezionismo milanese di interesse americanistico e l'origine della raccolta precolombiana del castello sforzesco di Milano*, cit., p. 33.

<sup>42</sup> *Id.*, p. 42.

<sup>43</sup> Fra questi Gaetano Osculati, Manfredo Camperio, Alessandro Litta Modignani, Paolo Mantegazza e Antonio Raimondi. Cfr. *Atti della Società Italiana di Scienze Naturali e del Museo Civico di Storia Naturale in Milano*, Vol. 149, Fascicolo II, Milano, Società Italiana di Scienze Naturali e Museo Civico di Storia Naturale, 2008, p. 277.

<sup>44</sup> Filippo de Filippi (1814-1867), zoologo aggiunto alla direzione del Museo Civico di Milano dal 1841 al 1847 e docente all'Università di Torino dal 1848, morì a Hong Kong proprio durante il viaggio della Magenta.

<sup>45</sup> V. Capitolo 4:1.

<sup>46</sup> Cfr. *Fondo Cornalia*, biblioteca MSNM, busta 6, fasc. 14 e 15; Antonio AIMI, *Il collezionismo milanese di interesse americanistico e l'origine della raccolta precolombiana del Castello Sforzesco di Milano*, cit., p. 44.

<sup>47</sup> Cfr. *Atti della Società Italiana di Scienze Naturali e del Museo Civico di Storia Naturale in Milano*, cit., p. 279.

furono presentati a lato della sezione musicale (fig. 20), ma non è chiaro se alcuni siano poi pervenuti al museo. Quelli giapponesi e cinesi inviati nella stessa occasione da Edoardo Chiossone furono donati invece al Museo Musicale del Regio Conservatorio, l'attuale Conservatorio Musicale Giuseppe Verdi di Milano, dove si possono ancora ammirare nel foyer.<sup>48</sup> La riunione di più collezioni etnografiche offriva l'occasione a Cornalia di proporre la creazione di un museo etnografico indipendente, ma con la morte di Cornalia nel 1882 l'idea fu abbandonata.<sup>49</sup>

Il nuovo direttore, Antonio Stoppani, ripose tutto il materiale etnografico e di paleontologia in casse. Lo stato di abbandono del materiale fu denunciato da Pompeo Castelfranco (1843-1921)<sup>50</sup>, il quale propose la propria collezione per l'istituzione di un museo preistorico etnografico, e si rivolse nel 1888 a Carlo Ermes Visconti, allora Soprintendente scolastico del Comune di Milano, e nel 1890 direttamente alla Giunta Municipale.<sup>51</sup> Tuttavia, anche l'idea di inserire il progetto del museo etnografico nel nuovo edificio ai Giardini di via Palestro, dove il Museo di Storia Naturale sarebbe stato spostato nel 1892, fu respinta.

La sezione etnografica rimase dunque nei depositi del Museo di Storia Naturale fino al 1929, quando fu finalmente trasferita al Castello Sforzesco sotto la direzione del Museo Artistico Municipale. Nel catalogo delle raccolte etnografiche del Museo di Storia Naturale, ora conservato negli uffici delle Raccolte Extraeuropee, si legge che la raccolta si chiudeva nel 1906 col numero d'inventario 701. Dopo quella data compaiono solo alcune note del 1929 inerenti due piccole collezioni non inventariate.<sup>52</sup>

L'Asia era presente con la prima raccolta dei missionari, completata con successivi invii da India e Cina. Seguivano la raccolta di Giovanni Battista Cerruti<sup>53</sup> di oggetti della popolazione Mai Darat<sup>54</sup> della Malacca, e alcuni singoli doni provenienti dal Giappone.

Non compaiono invece gli oggetti etnografici provenienti da Palazzo Brera, che nel 1877 passarono in deposito al Museo di Storia Naturale, per essere infine ritirati dal Museo Artistico Municipale che li portò al Castello Sforzesco nel 1912.<sup>55</sup>

---

<sup>48</sup> Il dono è documentato dalla "Lettera di conferimento di medaglia d'oro per la donazione di strumenti musicali" inviata a Chiossone dal ministro dell'Istruzione Pubblica nel 1882, la quale fa riferimento al "cospicuo dono [...] al Museo Musicale di Milano di una preziosa raccolta di antichi strumenti cinesi e giapponesi". Cfr. Donatella FAILLA, *Edoardo Chiossone, un collezionista erudito nel Giappone Meiji*, Genova, Comune di Genova, 1996, p. 31. Come indicatomi verbalmente dal prof. Renato Meucci, gli strumenti sono elencati nel catalogo del conservatorio di Eugenio de' Guarinoni del 1908, e presenti nel Foyer dell'allora Regio conservatorio.

<sup>49</sup> Cfr. *Atti della Società Italiana di Scienze Naturali e del Museo Civico di Storia Naturale in Milano*, cit., p. 278.

<sup>50</sup> Dal 1875 ispettore degli scavi e monumenti di Milano

<sup>51</sup> Cfr. *Atti della Società Italiana di Scienze Naturali...*, cit., p. 282; Biblioteca Archeologica e numismatica, Fondo Castelfranco, fasc. 274.01 e Archivio del Museo di Storia Naturale, busta 40, doc. 33.

<sup>52</sup> La raccolta originaria si concludeva in realtà nel 1890 con 678 reperti. Cfr. *Atti della Società Italiana di Scienze Naturali e del Museo Civico di Storia Naturale in Milano*, cit., p. 280.

<sup>53</sup> Giovanni Battista Cerruti (1850-1914) girò il mondo da giovane come marinaio e nel 1873 divenne secondo pilota della corvetta "Governolo". Dopo il congedo nel 1884 si trasferì prima a Batavia e poi a Singapore, girando il Sud est asiatico. Tornò in Italia nel 1906 per presentare all'Esposizione internazionale di Milano il materiale dei Mai Darat, nel padiglione destinato a illustrare le iniziative italiane all'estero, e nel 1912 per sollecitare finanziamenti dai soci della Società dell'Estremo Oriente, da lui fondata a Milano. Cerruti fu in contatto con naturalisti e con esploratori come Camperio e D'Albertis e donò parecchio materiale ai musei italiani, fra i quali una importante collezione di armi malesi a Savona. Si veda la scheda a opera di Francesco SURDICH in *Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 24* (1980) edito online: [www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-cerruti\\_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-cerruti_(Dizionario-Biografico)).

<sup>54</sup> Chiamati all'epoca volgarmente col termine malese "Sakai".

<sup>55</sup> Cfr. *Atti della Società Italiana di Scienze Naturali e del Museo Civico di Storia Naturale in Milano*, cit., p. 281.

## 4 Il Museo Patrio di Archeologia

Il Museo Patrio di Archeologia, oggi Museo Archeologico della città di Milano, interessa questo studio perchè alcuni oggetti etnografici e orientali di proprietà statale, che furono messi in deposito al civico Museo di Storia Naturale, sono oggi presenti nelle Raccolte Extraeuropee del Castello Sforzesco.

Il Museo Patrio di Archeologia nacque ufficialmente nel 1862, per decreto regio<sup>56</sup>. Il primo nucleo di opere era stato riunito dall'Accademia Braidense e conservato presso la Chiesa degli Umiliati, annessa al Palazzo di Brera fin dal 1808. Nel 1864, ottantanove oggetti etnografici che fino al 1815 erano stati al Consiglio delle Miniere, forse acquistati pochi anni prima a Parigi, furono donati dall'Accademia di Belle Arti al Museo Patrio Archeologico.<sup>57</sup>



Fig. 21 Etichetta “Ala Ponzone” 1899

L'inaugurazione ufficiale avvenne solo nel 1867 nella sala del piano terreno della ex chiesa trecentesca di S. Maria di Brera e l'istituzione fu affidata a una Consulta<sup>58</sup> permanente, presieduta dal sindaco che ne garantiva l'efficienza. Ben presto le raccolte museali si accrebbero passando da poche centinaia di pezzi a oltre il migliaio e la

situazione impose il trasferimento del museo in locali più capienti.<sup>59</sup> L'idea era di trovare una sede tanto al Museo Archeologico quanto a quello Artistico Municipale.

Nel 1887 le raccolte etnografiche, minerali e fossili passarono tutte in deposito al Museo di Storia Naturale, grazie alla mediazione dell'Istituto Tecnico Superiore.<sup>60</sup> Si trattava di reperti che Emilio Cornalia, ormai deceduto, aveva già richiesto a suo tempo per il suo museo, per cui il passaggio fu fatto senza grande clamore. Fra gli oggetti etnografici si trovavano anche quelli del legato Ala Ponzone (fig. 21).<sup>61</sup> In contemporanea il Museo Patrio richiedeva la cessione delle raccolte preistoriche, che furono concesse nonostante il parere contrario di Pompeo Castelfranco. Lo stesso anno, una commissione incaricata di valutare l'ingrandimento del Museo Patrio

<sup>56</sup> Decreto Ministeriale del 13 novembre 1862. Si veda anche Adriana SUMMA, “Alle origini del Museo Patrio di Archeologia: dal Museo di Antichità al regio Decreto del 1862”, in *Rassegna di studi e notizie*, vol. XIX, Anno XXII, Milano, Castello Sforzesco, 1995, p. 434.

<sup>57</sup> Entrambe le istituzioni avevano sede nel palazzo di Brera. Cfr. Antonio AIMI, *Il collezionismo milanese di interesse americanistico e l'origine della raccolta precolombiana del Castello Sforzesco di Milano*, cit., p. 46.

<sup>58</sup> Secondo il Regolamento della Consulta agli articoli 1-3, essa era suddivisa nelle sezioni di archeologica, arte e storia, con il compito sia di gestire il nuovo museo raccogliendo e ordinando tutti gli oggetti meritevoli, sia di provvedere alla vigilanza e alla conservazione del patrimonio monumentale della Città. La Consulta svolse tutte le sue funzioni fino a quando nel 1876 il Ministero dell'Istruzione Pubblica istituì commissioni conservatrici provinciali dei monumenti d'arte e d'antichità, sotto la presidenza dei prefetti e nel 1877 con l'istituzione della Commissione conservatrice per la provincia di Milano alla Consulta rimase solo la gestione del Museo Patrio. L'Archivio della Consulta è stato regestato e pubblicato completamente. Cfr. Rina LA GUARDIA, *L'Archivio della Consulta del Museo Patrio di Archeologia di Milano (1863-1903)*, Milano, 1989.

<sup>59</sup> Nel 1870 era giunta anche la collezione di Pompeo Castelfranco.

<sup>60</sup> Cfr. *Atti della Società Italiana di Scienze Naturali...*, cit., p. 281

<sup>61</sup> Non è chiaro a quale esponente della famiglia appartengano gli oggetti orientali, ma si suppone che siano da ricondursi al legato del marchese Filippo Ala. Cfr. Marina VOLONTÉ, “Giuseppe Sigismondo Ala Ponzone, collezionista di antichità”, in *Archivio Storico Lombardo*, n. 128, 2002, pp. 407-421. Nel novembre 2012 si è tenuta un'importante conferenza sulla famiglia Ala Ponzone dal titolo *Giuseppe Sigismondo Ala Ponzone (1761-1842), un collezionista milanese nella Lombardia asburgica*.

Archeologico propose il trasferimento delle collezioni al Castello Sforzesco.<sup>62</sup> La consegna al Comune del Castello, che era stato liberato dal Genio Militare, avvenne alla fine del 1893 e nel 1897-1898 i primi oggetti furono disposti nelle sale della Corte Ducale assieme a quelli del Museo Artistico Municipale e del Museo del Risorgimento, ma ancora le amministrazioni rimanevano separate.<sup>63</sup> Solo nel 1903<sup>64</sup> la Consulta veniva sciolta e le collezioni di proprietà statale cedute al Comune.<sup>65</sup> Nel 1912 il Museo Artistico ed Archeologico chiese il trasferimento al Castello anche delle raccolte etnografiche dell'ex. Museo Patrio, abbandonate nei depositi del Museo di Storia Naturale.<sup>66</sup>

Dal 1965 il Civico Museo Archeologico ha sede nel Monastero Maggiore di San Maurizio, dove tra l'altro si trova una notevole sezione dedicata all'arte del Gandhara.

## 5 Il Museo d'Arte Industriale

Il Museo d'Arte Industriale è particolarmente importante per lo studio della formazione delle raccolte civiche perché dallo scioglimento di questa prima istituzione nacque il Museo Artistico Municipale.

I musei di arte industriale rappresentarono una nuova concezione espositiva che vedeva gli oggetti di tutte le tipologie artistiche come strumenti finalizzati all'insegnamento. Questo tipo di museo originava dalle Esposizioni Universali e da quelle di settore, ed aveva per fine ultimo quello della formazione di artigiani qualificati, dell'apprendimento di nuove tecniche e dell'affinamento del gusto estetico.

L'Associazione Industriale Italiana, un ente privato, promotore nel 1871 della prima Esposizione Industriale Italiana tenutasi a Milano, pubblicava nel gennaio 1873 il *Programma per la fondazione del Museo d'Arte Industriale*.<sup>67</sup> L'associazione era cosciente dei limiti del progetto e dichiarava di trarre la sua ispirazione, pur con le dovute proporzioni, dai musei di Londra e di Vienna, “senza pretesa di rivaleggiare” con essi.<sup>68</sup> Si lamentava in Italia l'assenza di un'istituzione che fosse d'ispirazione per il “corretto disegno”, o per meglio dire, per le arti applicate all'industria, secondo le idee di William Morris e il modello del South Kensington Museum.<sup>69</sup>

Il progetto milanese prevedeva la creazione di una biblioteca, una fototeca e una raccolta di modelli per fini didattici, all'interno di una istituzione che esponesse permanentemente pregevoli

---

<sup>62</sup> Cfr. Rina LA GUARDIA, Consulta del Museo patrio di archeologia di Milano (1862 – 1903) maggio 28: contributo web del sito Lombardia Beni Culturali. Cfr. <http://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/soggetti-produttori/ente/MIDB001086/>.

<sup>63</sup> Cfr. Francesca TASSO, “Il Medioevo nella Milano ottocentesca. Qualche nota sulla costituzione delle raccolte civiche di arte sontuaria”, in *Rassegna di Studi e Notizie*, vol. XXXI, anno XXXIV, Milano, Castello Sforzesco, 2007-2008, p. 164.

<sup>64</sup> Per Decreto Regio del Ministero dell'Istruzione Pubblica del 28 maggio 1903.

<sup>65</sup> In quell'occasione fu smarrito il registro dei reperti, per cui si procedette al riordino delle opere.

<sup>66</sup> Archivio Museo di Storia Naturale, busta 63, doc. 164.

<sup>67</sup> Cfr. Eleonora BAIRATI, *Il Museo d'Arte Industriale: il museo della Città*, in Cesare MOZZARELLI e Rosanna PAVONI (a cura di), *Milano fin de siècle e il caso Bagatti Valsecchi*, Milano, Guerini e Associati, 1991, p. 47.

<sup>68</sup> Secondo Eleonora Bairati si trattava di una proposta precoce per l'Italia visto che il primo Museo Artistico Industriale nacque a Roma solo nel 1874. *Ibid.*, p. 48.

<sup>69</sup> Altra cosa era il Museo Industriale di Torino, costituito nel 1862 dedicato invece allo sviluppo tecnologico e all'istruzione tecnica e scientifica applicate all'industria. Cfr. Eleonora BAIRATI, *op. cit.*, p. 55; Michela M. GRISONI, *op. cit.*, p. 134.



**Fig. 22 Il Salone dei Giardini Pubblici**

oggetti antichi in comunione con moderni prodotti dell'industria nazionale artisticamente meritevoli. Al museo sarebbe stata annessa una scuola popolare dell'arte e una scuola di applicazione del disegno all'industria.

Il comitato organizzatore destinò al progetto 15.000 lire dal patrimonio dell'Associazione Industriale, confidando che questo avrebbe attratto anche i contributi del Comune, della Provincia e del

Governo, e aprì una sottoscrizione pubblica. Una commissione preposta al museo fu scelta dal Comitato Direttivo della Associazione Industriale.<sup>70</sup> Si risolse infine di organizzare una esposizione straordinaria da tenersi nel Salone dei Giardini (fig. 22), nella speranza che l'iniziativa convincesse poi gli espositori a lasciare i loro oggetti per qualche tempo al museo, allora privo di un patrimonio reale, al fine di facilitare la formazione di una raccolta permanente. La sede<sup>71</sup> era la stessa che aveva ospitato l'Esposizione del 1871 e quella di Belle Arti dell'anno successivo.

Dallo studio del catalogo dell'Esposizione Storica d'Arte Industriale del 1874, risultavano esposti al piano superiore dell'edificio circa 10.000 oggetti suddivisi in 12 classi, secondo un criterio prettamente tipologico, come si conveniva allora per le arti applicate. Per gli esiti dell'esposizione riguardo all'arte orientale, si faccia riferimento a quanto già scritto in occasione della partecipazione diretta del conte Lucini Passalacqua.<sup>72</sup>

A mostra conclusa, gli espositori ritirarono la gran parte del materiale prestato e quel poco che restò<sup>73</sup> fu sistemato negli stessi luoghi della mostra, al piano superiore del Salone, che furono affittati dall'Associazione Industriale, divenendo così la sede ufficiale del nuovo Museo d'Arte Industriale.

Si trattava a tutti gli effetti di un'istituzione privata. Nonostante non fosse pervenuto il desiderato contributo pubblico, si procedette alla produzione di documentazione<sup>74</sup>, alla raccolta di modelli, e a porre le basi della biblioteca, e si avviò sperimentalmente anche la scuola di disegno.<sup>75</sup>

Non è chiaro cosa fosse rimasto in dotazione al museo delle opere orientali prestate all'esposizione del 1874. La prima guida a cura di Giuseppe Mongeri segnalava alcune stoffe orientali<sup>76</sup> lasciate da Passalacqua e porcellane, non meglio specificate, del cav. Reichmann,<sup>77</sup> il

<sup>70</sup> Cfr. Eleonora BAIKATI, *op. cit.*, p. 49.

<sup>71</sup> L'edificio, risalente al XVII secolo, che sorgeva sui resti del monastero femminile delle monache Carcanine, poi modificato durante la prima sistemazione dei Giardini, nel XVIII secolo, dopo la chiusura del monastero, avvenuta nel 1782, divenne un luogo di ritrovo e di svago per la cittadinanza. Nel 1834 un incendio lo devastò e solo nel 1870 fu recuperato al patrimonio cittadino. Cfr. MONGERI, *op. cit.*, p. 526.

<sup>72</sup> V. Capitolo 1:3.2.

<sup>73</sup> Non solo Passalacqua, ma anche Carlo Ermes Visconti, membro dell'Associazione d'Arte Industriale, e promotore dell'Esposizione, ritirò i suoi oggetti, molti dei quali figurano ancora nel suo castello. Cfr. Michela M. GRISONI, *op. cit.*, pp. 134, 136. Visconti, entrò nella commissione del Museo Artistico municipale in rappresentanza della cessata società del Museo d'Arte Industriale.

<sup>74</sup> Cfr. *Catalogo delle fotografie pubblicate dal Museo d'arte industriale in Milano. N. I. Riproduzioni di oggetti esposti alla Mostra d'Arte Industriale 1874*, Milano, 1875.

<sup>75</sup> Cfr. Eleonora BAIKATI, *op. cit.*, p. 50.

<sup>76</sup> Secondo Mongeri "... tutte le poche di tipo orientale, tappeti e tessuti di seta; i quali ultimi traggono la loro origine fino all'estremo Giappone". Cfr. Giuseppe MONGERI, *op. cit.*, pp. 535.



quale però aveva portato un numero esiguo di oggetti orientali. Le due donazioni sono riportate nell'anno 1874 sul quaderno dei donatori compilato da Carlo Ermes Visconti.<sup>78</sup>

## 5.1 Il Museo Commerciale

Terminata l'esperienza milanese del Museo Industriale, commercianti e industriali riproposero la creazione di un'istituzione museale più consona alle loro esigenze di esposizione. L'interesse che il Museo Commerciale riveste ai fini del presente studio può sembrare modesto, poiché non si hanno notizie certe di oggetti pervenuti alle attuali raccolte museali milanesi attraverso questa istituzione. Tuttavia è doveroso accennarvi perché certamente esso favorì l'importazione di numerosi materiali provenienti soprattutto dal Giappone, ma anche dalla Cina e dall'India.

Le origini del Museo Commerciale possono ricondursi idealmente all'Esposizione nazionale di Milano del 1881, cui parteciparono oltre ottomila espositori. Come si è visto all'esposizione si trovavano anche oggetti artistici, strumenti musicali, e reperti etnografici, ma il fine era profondamente diverso da quello previsto per l'Esposizione d'Arte Industriale del 1874 e la gran parte del materiale interessava macchinari industriali e campioni commerciali. L'esempio al quale il museo di rifaceva era ancora straniero: il Museo dell'Industria di Bruxelles.

Il Museo Commerciale aprì il 10 giugno 1886 nei pressi della Loggia dei Mercanti, promosso dalla Camera di Commercio ed Arti di Milano e dal suo presidente De Angeli.<sup>79</sup> Secondo lo statuto, il museo doveva promuovere gli scambi commerciali e il perfezionamento delle industrie attraverso l'esposizione di campioni, sia di materie prime, sia di lavorati, che potessero essere prodotti nel paese e commerciati all'estero. Fin da subito si decise di non esporre la produzione nazionale per mancanza di spazi.<sup>80</sup>

In realtà, più che di un museo, si trattava di un luogo dove erano esposti i prodotti del momento.<sup>81</sup> Infatti questo Museo Commerciale, che riceveva tra l'altro una sovvenzione governativa, non aveva nulla a che vedere con il passato Museo d'Arte Industriale, che aveva lo scopo di incentivare la produzione artigianale. I musei commerciali si rivolgevano invece a imprenditori e commercianti perché riproducessero o importassero ciò che si realizzava all'estero. Essi mostravano dunque una serie di campioni merceologici sempre rinnovati, accompagnati da



**Fig. 23** Campione di tessuto giapponese entro cornice a vetri. N. inv. G652. Raccolte Extraeuropee

<sup>77</sup> *Ibid.*, pp. 527, 535.

<sup>78</sup> Cfr. *Quaderno del Museo Artistico Municipale, elenco dei donatori*, presso le Raccolte Artistiche, Pinacoteca del Castello Sforzesco.

<sup>79</sup> I Musei commerciali nacquero con decreto del 9 settembre 1884, n. 1429, che istituiva il primo museo di questo genere presso il Regio Museo Industriale Italiano di Torino. Il museo milanese fu istituito con il Decreto del 26-3-1885. Cfr. Monica AMARI, *I musei delle aziende. La cultura della tecnica tra arte e storia*, Milano, Franco Angeli, 2007<sup>3</sup> (2001), p. 37.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>81</sup> Cfr. L. MACCIA, *Sull'ordinamento del museo commerciale, relazione 1884*, scatola n. 21; *Catalogo del museo commerciale*, presso l'Archivio della Camera di Commercio di Milano, categoria H, scatola 223, sottofascicolo 10-11-12 (Museo, campioni, stoffe... campioni acquistati all'estero da collocare nel museo); scatola 223, bobina 124, fascicolo 9.

informazioni sul commercio internazionale per istruire i commercianti sui consumi dei vari paesi. Tra i prodotti orientali più importati dovevano esserci stoffe e sete cinesi e giapponesi probabilmente non molto differenti da quelli oggi ancora conservate all'interno di cornici a vetro presso le Raccolte Extraeuropee (fig. 23).

Le finalità di un museo in continua evoluzione erano però difficili da comprendere. Fin dai primi anni della sua esistenza esso alternò momenti di apertura e di chiusura, fino a quando negli anni Venti si convertì in sezione dell'Istituto italiano per il commercio estero.

## 6 Il Museo Artistico Municipale

Il Museo Artistico Municipale, costituito nel 1878, è l'istituzione dalla quale pervennero le attuali Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco. Qui confluirono i materiali di proprietà comunale in deposito all'Ambrosiana, le opere del Museo d'Arte Industriale, e alcuni reperti che un tempo appartenevano al Museo Patrio Archeologico e al Museo di Storia Naturale.

Le ragioni della creazione del Museo Artistico Municipale sono in qualche modo spiegate dal compilatore del primo catalogo della nuova istituzione, Giuseppe Mongeri, il quale, con parole non propriamente lusinghiere nei confronti dei collezionisti e delle loro opere, e sfiorando in alcuni passaggi il ridicolo, lasciava intendere che la nuova istituzione nasceva soprattutto per trovare degli spazi alle continue donazioni ricevute nel corso degli ultimi anni. Come si è visto,<sup>82</sup> la municipalità aveva già lasciato in deposito all'Ambrosiana un numero cospicuo di oggetti provenienti per lo più dai lasciti Castiglioni, Guasconi e Bolognini. Molti di questi, andarono a integrare gli arredi di Palazzo Marino e dell'Economato. Altri ancora, ritenuti di poco pregio, furono dispersi nei magazzini municipali.<sup>83</sup> Con l'arrivo dell'imponente Legato Malachia De Cristoforis<sup>84</sup> del 1876, e quello di Giuseppe Sormani, dell'anno precedente, l'amministrazione municipale si convinse, non senza qualche difficoltà,<sup>85</sup> della necessità di trovare una sede per un patrimonio artistico che sembrava essere in continua crescita.

L'idea di costruire un nuovo edificio non fu presa in considerazione, per cui si risolse di stabilire il nuovo museo negli ampi spazi del Salone dei Giardini pubblici, considerati più che sufficienti a contenere tutte le raccolte. Le sale erano però già affittate dall'Associazione Industriale, che le utilizzava per il proprio museo privato. La questione non fu un problema perché l'Associazione Industriale vide la cosa come l'occasione tanto attesa di trasformare il Museo d'Arte Industriale in museo civico. L'Associazione propose dunque di sciogliersi e di cedere alla città il proprio patrimonio, anche pecuniario,<sup>86</sup> purché il nuovo museo si impegnasse a perseguire gli stessi scopi sui quali si era fondato il Museo d'Arte Industriale.<sup>87</sup> Anche il Consiglio dei Conservatori dell'Ambrosiana decise per l'occasione di annullare eccezionalmente il vincolo del proprio statuto

---

<sup>82</sup> Cfr. Capitolo 3:1.2.

<sup>83</sup> Cfr. Giuseppe MONGERI, *op. cit.*, p. 522.

<sup>84</sup> Fratello di Giuseppe che nel 1831 aveva donato la propria raccolta al Museo di Storia Naturale.

<sup>85</sup> Cfr. Eleonora BAIRATI, *op. cit.*, p. 52.

<sup>86</sup> L'Associazione cedeva il patrimonio di 69.806 lire di cui 48.966 in denaro e il resto in oggetti, modelli, mobilio. Cfr. "Museo Artistico Municipale. Istituzione di esso nel locale dei Giardini pubblici e relativa convenzione con la Società del Museo d'Arte Industriale", in *Atti del Consiglio comunale di Milano*, 1877, I, p. 196 e segg.

<sup>87</sup> *Ivi.*

che legava i depositi in perpetuo all'istituzione borromea, accettando di restituire alla municipalità gli oggetti di proprietà comunale.<sup>88</sup>

La Convenzione tra la Giunta Municipale e il Consiglio dell'Associazione del Museo d'Arte Industriale, stipulata il 19 aprile 1877, prevedeva che al museo fosse annessa la scuola di disegno e che l'istituzione fosse chiamata Museo d'Arte e d'Arte Industriale. Per i primi dieci anni la commissione amministrativa del museo avrebbe dovuto essere formata da due membri di nomina comunale e da due membri scelti dall'assemblea dei sottoscrittori del cessante Museo d'Arte Industriale, in seguito sarebbe passata completamente a nomina comunale.<sup>89</sup>

Le volontà dell'Associazione Industriale furono realizzate solo in parte. Persisteva infatti nell'amministrazione comunale un certo distacco dalle cosiddette "arti minori",<sup>90</sup> per cui, quando fu finalmente inaugurata la nuova istituzione il 2 giugno 1878, fu preferita la dizione di Museo Artistico Municipale, escludendo l'aggettivo "industriale". Alla fine, comunque, il museo non poteva non risentire dell'impostazione del precedente istituto. L'ordinamento del Museo Artistico manteneva una traccia della configurazione del 1874 e gli oggetti rimanevano esposti mantenendo i nuclei collezionistici, ma ridistribuiti per classi secondo gli stessi criteri dell'esposizione,<sup>91</sup> e i reperti etnografici, quelli orientali, i ceselli e le armi persiane e arabe figuravano nella sala V.<sup>92</sup> Si accettò inoltre di ospitare nello stesso edificio una Scuola Superiore d'Arte Applicata all'Industria<sup>93</sup> e la direzione del museo fu affidata dal 1877 a Carlo Ermes Visconti, già membro dell'Associazione Industriale.<sup>94</sup> Dai documenti degli archivi museali e comunali si evince come Visconti svolgesse ogni funzione all'interno del Museo Artistico, fungendo anche da segretario e compilatore.

A distanza di una decina d'anni, nel 1887, la giunta municipale valutò la possibilità di accorpate negli spazi del Castello Sforzesco, previa ristrutturazione, le raccolte dei musei Artistico, Archeologico e del Risorgimento.<sup>95</sup> Nel 1892 l'ormai cadente Salone fu destinato alla demolizione<sup>96</sup> e le collezioni del Museo Artistico furono poste nei depositi in attesa della nuova sede. Nel 1894 si trasferirono le raccolte del Museo del Risorgimento alla Rocchetta. Nel 1896 si trasferì la Scuola Superiore d'Arte Applicata all'Industria, e nel 1897 si avviò il trasferimento delle collezioni del Museo Patrio Archeologico e di quelle del Museo Artistico Municipale nelle sale della Corte Ducale che proseguì per tutto il 1898 e il 1899.<sup>97</sup> A questo punto i materiali erano accorpati, ma le

---

<sup>88</sup> Cfr. Eleonora BAIKATI, *op. cit.*, p. 53.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>90</sup> Reso palese dagli scritti di Mongeri.

<sup>91</sup> Cfr. Eleonora BAIKATI, *op. cit.*, p. 56.

<sup>92</sup> Mongeri faceva notare come lo "spirito eclettico" che predominava fra le collezioni Guasconi e De Croistoforis, venisse a ritrovarsi anche in questa sala. Cfr. Giuseppe MONGERI, *op. cit.*, p. 534.

<sup>93</sup> Camillo Boito fu l'unico a interessarsi sinceramente alla scuola, opponendosi all'obiezione che esistesse già qualcosa di simile presso l'Accademia di Brera e la Società di Incoraggiamento delle Arti e dei Mestieri. Per Boito, inoltre, una scuola d'arte applicata all'industria era differente sia da un museo industriale che da una scuola di disegno industriale. Alla fine alla scuola contribuirono anche il Ministero dell'Agricoltura, Industria e Commercio, la Provincia e la Camera di Commercio di Milano. *Ibid.*, pp. 55, 57.

<sup>94</sup> Visconti entrò nella commissione in rappresentanza della cessata società del Museo d'Arte Industriale, ma il suo ingresso in commissione ordinatrice avvenne per nomina comunale. Egli era infatti una personalità conosciuta per i numerosi incarichi già ricoperti. Cfr. Michela GRISONI, *op. cit.*, pp. 133-142.

<sup>95</sup> All'epoca Visconti era assessore municipale e dirigeva il Museo Artistico, oltre a figurare come rappresentante con Carlo Cagnola del cessato Museo d'Arte Industriale. *Ibid.*, p. 154.

<sup>96</sup> Cfr. Eleonora BAIKATI, *op. cit.*, p. 58. Si deve comunque rilevare che in una seduta dell'amministrazione comunale veniva rilevato che nello stesso anno i materiali del Museo Artistico Municipale figurano ancora "nei depositi dei Giardini". Cfr. *Seduta straordinaria 13 febbraio 1906*, in *Atti del Comune di Milano*, 1907, pp. 230-232.

<sup>97</sup> Michela GRISONI, *op. cit.*, p. 155.

amministrazioni restavano separate. Le etichette apposte sugli oggetti di questo periodo riportano la dicitura “Civici Musei Artistico ed Archeologico”.

## 6.1 Il “disordine” del 1900

Nel 1899, a seguito del cambiamento della giunta municipale, la direzione dei musei civici e tutte le pratiche per l’allestimento all’interno delle sale castellane passarono agli uomini della nuova amministrazione. La convenzione con la quale le proprietà del Museo d’Arte Industriale venivano cedute al nuovo Museo Artistico Municipale prevedeva che a distanza di dieci anni la commissione amministrativa, che includeva la presenza di due rappresentanti del Museo Artistico Industriale, divenisse interamente di nomina municipale.<sup>98</sup> La nuova Giunta Mussi, facendo notare che dalla stipula della convenzione e dalle prime nomine erano ormai passati più di vent’anni, risolveva di nominare i nuovi componenti, destituendo così dalla carica Carlo Ermes Visconti e Camillo Boito.<sup>99</sup>

Dal *Verbale di consegna* del 18 gennaio del 1900<sup>100</sup> con il quale Carlo Ermes Visconti rimetteva tutto il patrimonio museale nelle mani della nuova amministrazione, risulta che Visconti avesse segnalato la mancanza di molti inventari e si fosse reso disponibile a completare la sua opera d’inventariazione. D’altronde la situazione non avrebbe potuto essere diversa se si pensa che ogni anno arrivavano al museo sempre nuove donazioni e che nell’anno 1899, oltre a pervenire l’acquisto della collezione Passalacqua, furono accettati numerosi legati. La proposta di aiuto fu però garbatamente rifiutata. La nuova amministrazione esprimeva così la volontà di liberarsi subito di una personalità troppo ingombrante.

Qualche anno dopo una commissione d’inchiesta presieduta dal cav. Forcella, responsabile dell’incremento e dell’ordinamento dei Musei, denunciava la sparizione di numerosi oggetti, della quale si accusava la direzione Visconti. Dal resoconto di una seduta straordinaria del febbraio 1906 si comprende invece cosa successe effettivamente.<sup>101</sup> Nella seduta si rilevava che, con lo studio delle raccolte, quasi tutti i reperti dispersi erano stati ritrovati. L’assessore Gabba faceva notare che se si voleva incolpare il marchese Visconti “che non resistette perché il passaggio [delle consegne] fosse fatto con le cautele più elementari”, si sarebbe dovuto anche riconoscere la responsabilità dell’Amministrazione subentrante “che si acquietò ad una consegna non regolare”. Si precisò poi che fu l’assessore d’allora Pisa a rifiutare una reale ed effettiva consegna da parte di Visconti. Il consigliere De Marchi rimarcò infine che il disordine era perdurato fino al 1904 e che di questo dovevano essere biasimate le nuove giunte Mussi e Barinetti. Il verbale della seduta riporta inoltre che “nel 1898 le raccolte principali, le quali giacevano nel salone dei Giardini pubblici,<sup>102</sup> per la maggior parte racchiuse in casse, furono trasportate nel Castello Sforzesco [e che] al lavoro di collocamento lento e difficile attendeva da solo il Cav. Ermes Visconti”. Infine, “circa alla riconosciuta mancanza di parecchi inventari da parte del marchese Carlo Ermes Visconti, e circa

---

<sup>98</sup> Art. 5 della convenzione del 18 giugno 1877.

<sup>99</sup> Nell’occasione furono eletti Giovanni Battista Vittadini, Carlo Bazzero, Leonardo Bazzaro, e Gio Battista Alessi. Cfr. *Atti del Comune di Milano*, anno 1899, p. 292, “n. 247: Nomina di quattro membri del Consiglio direttivo del Museo artistico municipale in sostituzione dei defunti nob. Carlo Cagnola e comm. Giuseppe Bertini, e degli scadenti per anzianità sigg. march. Carlo Ermes Visconti e comm. Prof. Camillo Boito.”

<sup>100</sup> Cfr. *Verbale di Consegna degli Uffici tanto della Scuola superiore d’arte applicata all’industria quanto del Museo artistico municipale, nonché della contabilità, suppellettile, opere d’arte, cimelii di pertinenza del Comune o ricevuti in deposito da altri enti*, cit.

<sup>101</sup> Cfr. *Seduta straordinaria 13 febbraio 1906*, cit., pp. 230-232.

<sup>102</sup> A quell’epoca però il Salone doveva essere già stato abbattuto.

quindi all'implicita ammissione del disordine delle collezioni [...] la dichiarazione del marchese [...] non era che un invito alla nuova Amministrazione a completare gli inventari [...] non condotti a termine [...] in conseguenza delle sue dimissioni”.

Nel frattempo, un'altra polemica sui criteri di conservazione delle raccolte archeologiche aveva portato a sciogliere nel 1903 la Consulta del Museo Patrio Archeologico e ad affidare le collezioni al comune di Milano.

## 6.2 Il riordino delle collezioni orientali al Castello Sforzesco



**Fig. 24** Li Tieguai, Avorio, Cina, secc. XVII-XVIII. Sotto la base la scritta “Guasc 29”. N. inv. C205

Prima dell'arrivo della collezione Passalacqua, di fatto la vera prima collezione orientale delle raccolte civiche, erano già pervenuti al Museo Artistico alcuni pezzi orientali tramite altre donazioni. Non è chiaro quanti oggetti asiatici vi fossero nelle collezioni Guasconi (fig. 24) e Bolognini, ma è molto probabile che contenessero almeno delle porcellane cinesi o giapponesi.<sup>103</sup>

Dal *Quaderno dei donatori* compilato da Visconti risultano nel 1888 la donazione di un piatto di porcellana cinese antica dello

stesso Visconti (fig. 25), seguita da quella di altri due piatti simili nel 1895.<sup>104</sup> Nel 1893 la signora Carlotta Brentano, vedova

Robecchi, donava un “lotto d'oggetti giapponesi ed indiani”, e

nel 1899 il signor Gian Paolo Poggi di Milano lasciava gli oggetti raccolti nei suoi viaggi dal defunto figlio Giuseppe. Nel 1900 infine la signora Luisa Bisleri, moglie di Felice, produttore dei famosi liquori, donava alcuni oggetti cinesi e giapponesi.<sup>105</sup>

Dal *Verbale di Consegna* del 1900,<sup>106</sup> si legge che le vetrine delle stoffe, quelle dei costumi e le armature “dell'Estremo Oriente” del museo Passalacqua erano già pronte alla fine del 1899, ed erano poste assieme ai legni scolpiti e alle lacche che stavano negli “armadietti inferiori del Medagliere”. La prima guida al nuovo museo, inaugurato nel maggio del 1900 segnalava oggetti orientali nella Sala della Guardia, ex Sala Ducale, detta “dei bronzi”, per i bronzi cinesi e giapponesi lì esposti, fra i quali è segnalato un pavone con dorature.<sup>107</sup>

Con l'arrivo nel 1908 delle grandi collezioni di Carlo Giussani e di Ermellina Dandolo, si valutò di riunire tutte le raccolte orientali, comprese le stoffe, allora esposte nella sala dei costumi, e i bronzi, separandole da quelle etnografiche<sup>108</sup> che sarebbero state poste in una non



**Fig. 25** Etichetta del Legato Visconti

<sup>103</sup> La presenza di oggetti orientali di Bolognini non è verificabile, ma è probabile che si ritrovino all'interno dell'ancora vasto “Fondo Museale”.

<sup>104</sup> Cfr. *Quaderno del Museo Artistico Municipale, elenco dei donatori*, presso le Raccolte Artistiche, Pinacoteca del Castello Sforzesco, pp. 27, 42.

<sup>105</sup> Cfr. Capitolo 4:1.

<sup>106</sup> *Supra*.

<sup>107</sup> Cfr. *Guida Sommaria del Museo Archeologico e Artistico nel Castello Sforzesco di Milano*, Milano, 1906, pp. 27-28.

<sup>108</sup> Per lo più raccolte archeologiche egiziane e precolombiane.

meglio identificata Sala F del piano terreno.<sup>109</sup> Forse proprio in vista di questo progetto, nel 1912 furono richieste al Museo di Storia Naturale le raccolte etnografiche dell'ex Museo Patrio Archeologico, abbandonate nei depositi di via Palestro.<sup>110</sup>

L'occasione di realizzare una Sala Orientale si ripropose solo dopo la Grande guerra con il trasferimento delle Raccolte d'arte moderna a Villa Reale nel 1921 che liberò nuovi spazi, ma si dovette aspettare ancora a lungo se in un articolo di Lamberto Vitali dell'ottobre 1926, a proposito del recente acquisto della collezione Puini, si leggeva: "Già tempo addietro [...] avevo detto della necessità di togliere dalle buie e polverose vetrine della prima sala delle ceramiche la Raccolta d'arte orientale e di mettere in valore i pezzi veramente degni d'essere esposti, seppellendo nei magazzini gli oggetti moderni e di nessun interesse artistico".<sup>111</sup> Da una relazione non datata, probabilmente della fine degli anni Venti,<sup>112</sup> si evince che a un certo punto tutta la collezione orientale di Carlo Puini fu esposta nella "Sala dei Tesori", mentre quelle di Passalacqua e di Giussani rimasero accorpate nella Sala della Ceramica.

Solo alcuni anni dopo, probabilmente nel 1928, anno di intensi acquisti,<sup>113</sup> o comunque attorno al 1930, le collezioni dell'Asia Orientale furono infine riunite in Sala della Balla secondo un allestimento creato dal barone Pompeo Bonazzi<sup>114</sup> e da Giorgio Nicodemi, a fianco della "Raccolta Etnografica", che nel 1929 si era anche arricchita dei materiali provenienti dal Museo di Storia Naturale.<sup>115</sup> Lo stesso Bonazzi, assieme a Ferdinando Sacchi, addetto ai musei d'arte e a Gerardo Brambilla del Pontificio Istituto delle Missioni Estere avrebbe provveduto a stilare una prima catalogazione dei pezzi.<sup>116</sup> Da un articolo di Ferdinando Sacchi del 1940<sup>117</sup> sappiamo che la "Civica Raccolta d'Arte Cinese e Giapponese" ospitata nella Sala della Balla fu dedicata alla memoria di Giuseppe Branca, probabilmente il creatore del famoso amaro, e che essa era suddivisa per materie e per dinastie.

Una guida delle collezioni del Castello del 1932 le descrive brevemente:<sup>118</sup>

Le collezioni della Cina e del Giappone occupano tutto il piano della sala. È possibile seguire l'evoluzione dell'arte cinese dal periodo degli imperatori Tcheon (XIII sec. a.C.), attraverso le documentazioni della produzione delle ceramiche, dei bronzi, delle lacche, degli avori, delle giade, delle porcellane, ecc. delle dinastie Hann, Tang, Sung, Ming, Thsing. Assai pregevoli gli

---

<sup>109</sup> Una relazione di Luca Beltrami del 1913 faceva riferimento a un vago progetto di realizzazione della Sala Orientale bloccato per motivi burocratici nonostante fossero stati stanziati i fondi da parte del Comune. Cfr. Paola ZATTI, "Collezionisti e viaggiatori milanesi fra Otto e Novecento", in *Kinkô. I bronzi estremo orientali della Raccolta Etnografica del Castello Sforzesco*, cit., p. 14, dove si fa riferimento a Luca BELTRAMI, *Il Castello Sforzesco dal febbraio 1911 al novembre 1913. Relazione del conservatore ai consiglieri comunali e alla commissione del Castello*, Milano, 1932, pp. 19, 20.

<sup>110</sup> Archivio del Museo di Storia Naturale, busta 63, doc. 164. Citato in Antonio AIMI, *op. cit.*, p. 46.

<sup>111</sup> Cfr. Lamberto VITALI, "La raccolta Puini al Castello Sforzesco", in *Le arti plastiche*, Anno III, n. 16, Milano, 16 ottobre 1926, p. 65.

<sup>112</sup> Di cui ci dà notizia Paola ZATTI, ma che non è meglio segnalata. Cfr. Paola ZATTI, *op. cit.*, p. 15.

<sup>113</sup> Il progetto doveva però essere considerato di primaria importanza. I Venti e i Trenta furono infatti anni di intensi acquisti da parte dell'amministrazione e di numerosi doni da parte di benemeriti cittadini.

<sup>114</sup> Il Barone era un intenditore e collezionista d'arte orientale e donò alcune opere nel 1928.

<sup>115</sup> I 701 oggetti, per lo più provenienti dalla raccolta dei missionari di p. Salerio, furono richiesti da Nicodemi stesso. Cfr. Antonio AIMI, *op. cit.*, p. 46.

<sup>116</sup> Cfr. Paola ZATTI, *op. cit.*, p. 14.

<sup>117</sup> Cfr. Ferdinando SACCHI, "Arte Orientale nel Castello Sforzesco di Milano", in *Vie del Mondo*, (Rivista mensile), agosto, Milano, Touring Club Italiano, 1940, pp.739-753.

<sup>118</sup> Cfr. *Guida sommaria del Castello Sforzesco e delle Civiche Raccolte d'Archeologia e d'Arte*, Milano, 1932, pp. 19-20. Si veda anche Leo CANDRINI, "Arte orientale al Castello Sforzesco. La Cina", in *Milano*, Fascicolo, 11 novembre, Milano, 1930, pp. 465-469.

esemplari di porcellane della cosiddetta famiglia rosa, della dinastia Thsing e di porcellane Celadon e Jac-Pien [*yaobian*] dello stesso periodo, e le ceramiche funerarie delle dinastie Tang e Sung. [...] I saggi dell'arte giapponese sono abbondantemente documentati al pari dei bronzi e delle lacche. La produzione ceramica comprende esemplari delle fabbriche Owari, Seto, Arita, Koutani, Scirato, Kioto, Bizen, Ecizen e Satsouma. Fra le stampe, notevoli quelle teatrali di Toyo.kuni. Numerosi i saggi pittorici, i costumi e i tessuti in prevalenza del sec. XIX.

Le attribuzioni si rivelarono in seguito in gran parte errate, soprattutto in relazione alla presenza di bronzi di periodo Zhou 周 (1045-221 a.C.), che si pensava di avere acquistato con la collezione Puini. Si deve rilevare invece che dall'articolo di Ferdinando Sacchi del 1940 si ha un'impressione totalmente diversa sull'esposizione offerta realmente nella Sala della Balla. Le datazioni sono riviste e corrette e i commenti riportati sono in gran parte condivisibili tutt'oggi.

L'ultima acquisizione d'arte orientale risale al 1941 con i rotoli dipinti cinesi del dono Giovanni Del Drago. Con l'arrivo della guerra infine le collezioni orientali furono trasferite in casse a Sondalo. Sotto l'effetto delle bombe incendiarie rimase invece una parte della raccolta etnografica, due pesanti statue buddiste in bronzo e alcune statuette giapponesi in cloisonné.<sup>119</sup>

### 6.3 La Scuola Superiore d'Arte Applicata all'Industria

Restano da fare infine alcune considerazioni sulla scuola di disegno voluta dall'Associazione Industriale già nel 1874. La Scuola, che fu fondata ufficialmente soltanto nel 1882<sup>120</sup> con il nome di Scuola Superiore d'Arte Applicata all'Industria,<sup>121</sup> rimase sempre legata alle Raccolte Artistiche. In città esisteva già dal 1776 l'Associazione di Belle Arti di Brera, ma questa non si occupava delle cosiddette "arti minori".<sup>122</sup>

Inizialmente, alcuni oggetti appartenenti a doni o legati, giudicati in condizioni inaccettabili per l'esposizione, furono inviati direttamente alla scuola.<sup>123</sup> In altri casi era la scuola a richiedere il prestito di oggetti che fungano da modello, e anche in questo caso, da ciò che si evince dalle schede d'inventario, gli oggetti venivano concessi quando considerati di poco valore.

---

<sup>119</sup> Su un foglio volante dattiloscritto intitolato *Raccolte orientali Sala della Balla*, nell'archivio delle Raccolte Extraeuropee, è riportata una lista più ampia che comprende altri oggetti scomparsi, accompagnata da una stima del valore in lire. Fra questi si trovano la "statua in legno scolpito e dorato di Maitreya" (£75.000) appartenuta a Puini, un tamburo giapponese con piedistallo (£30.000), due lanterne da giardino in lamiera di ferro (£20.000), 10 pannelli decorativi a stampa, policromi con scene e paesaggi vari; montati in cornice (£20.000), 10 bandierine di seta (£5.000), 36 vetrine, alcuni basamenti in legno, 10 casse di libri cinesi stampati (£ 225.000), e infine due grandi statue di bronzo danneggiate dagli incendi (£60.000 e 40.000, presenti ancora in museo, sebbene fortemente danneggiate), oltre alla "Tapezzeria in stoffa di color giallo a fiorami che ricopriva le pareti della vastissima sala della Balla (£60.000)".

<sup>120</sup> Con Regio decreto datato 2 luglio 1882, firmato da Umberto I. Cfr. Valentina BERTONI, Pietro NIMIS, Roberto BELLINI, "Fare con Arte il proprio mestiere, non fare dell'Arte solo un mestiere". La Scuola d'Arte Applicata all'Industria del Castello Sforzesco, in *Scuola Superiore d'Arte Applicata all'Industria – Castello Sforzesco*, in *L'alchimia del lavoro. I generosi che primi in Milano fecondarono le arti e le scienze*, Amilcare BOVO et al (a cura di), Milano, RaccoltoEdizioni, 2008, pp. 70-74.

<sup>121</sup> Inizialmente la scuola si trovava ai Giardini sotto la direzione del Pittore Luigi Cavenaghi. Nel primo consiglio direttivo compaiono oltre a Cavenaghi il suo maestro Giuseppe Bertini e, come presidente, Carlo Ermes Visconti. Cfr. *Ibid.*, p. 73.

<sup>122</sup> Cfr. Valentina BERTONI et al., *op. cit.*, p. 72,

<sup>123</sup> In una nota a margine di una donazione riportata sul *Quaderno delle donazioni* compilato da Visconti, un cassone nuziale del XV secolo donato dal Sig. Achille Cantoni di Milano è "passato alla scuola perché non presentabile nel museo". Cfr. *Quaderno del Museo Artistico Municipale, elenco dei donatori*, presso le Raccolte Artistiche, Pinacoteca del Castello Sforzesco, p. 47.



**Fig. 26 Sette elaborati eseguiti dagli allievi della scuola, copiando i modelli provenienti dal Museo (1916)**

Inoltre la Scuola ebbe un ruolo rilevante fino agli anni Trenta in merito alle acquisizioni condotte dal Museo.<sup>124</sup> Periodicamente venivano effettuati acquisti che fungessero da modelli di studio per gli allievi, che poi confluivano nelle raccolte del museo. Le occasioni per questi acquisti erano le esposizioni fieristiche nazionali e internazionali<sup>125</sup> fra le quali le biennali di Monza e Venezia e la Triennale di Milano, alle quali partecipavano anche gli allievi della scuola con i loro elaborati (fig. 26).

#### **6.4 Il “fondo museale”**

Ai tempi della stesura dei primi schedari delle raccolte artistiche del Castello Sforzesco, alla voce “provenienza”, dove si trascrivevano i dati dell’acquisizione, in mancanza di dati sicuri alcuni compilatori decisero di scrivere “fondo museale”. Le schede attualmente presenti negli uffici del Castello Sforzesco riportano la data della stampa del 1936. La compilazione deve essere avvenuta dunque dopo quella data. Se si considera la dispersione degli oggetti fra Palazzo Marino e l’Economato, il ripetuto passaggio di proprietà dei reperti fra diverse istituzioni, non sempre seguito dal passaggio di documentazione o dal trasferimento fisico di tutte le collezioni, e infine la confusione creata con la consegna del Museo Artistico al Castello Sforzesco effettuata senza seguire alcun protocollo, non desta meraviglia il fatto che all’interno delle Raccolte Extraeuropee, come per altro in quelle Artistiche, molto più numerose, il “fondo museale” occupi una parte così consistente dello schedario.

Numerosi errori furono compiuti anche dopo l’arrivo dei reperti al Castello. Delle prime liste sulla raccolta orientale rimangono solo pochi documenti fra gli archivi delle Raccolte Artistiche. Osservando la sequenza degli oggetti determinata dal loro numero d’inventario e confrontandola con la posizione nelle vetrine nel primo allestimento di Sala della Balla, ancora riportato sulle schede, si evince che i numeri d’inventario degli oggetti, e di conseguenza la loro schedatura, furono assegnati seguendo l’ordine degli oggetti all’interno delle vetrine. Si hanno quindi tutti gli oggetti della “vetrina 1” per poi passare a quella a fianco o a quella di fronte.<sup>126</sup> All’epoca, però,

<sup>124</sup> Cfr. Francesca TASSO, *op. cit.*

<sup>125</sup> A partire da quelle di Torino del 1884 e di Anversa del 1886, fino all’ultima, nel 1940 alla Triennale di Milano.

<sup>126</sup> Ad esempio gli oggetti dello schedario Cina dal numero 1 al n. 45 si trovavano nella vetrina 1, mentre quelli dal



tutte le raccolte erano state accorpate, e non avendo mai apposto prima dei veri numeri d'inventario, la provenienza di alcune opere, anche di più recente acquisizione, andò perduta. Un chiaro esempio è la statua inv. [C176] che si può chiaramente vedere in una foto dello studio fiorentino di Carlo Puini (fig. 17), inventariata invece come Legato Passalacqua. Allo stesso modo, fra le piastrine in rame per 根付 *netsuke* di tipo 鏡蓋 *kagamibuta* donate dalla vedova di Cristoforo Robecchi, sono state inserite alcune di Passalacqua e forse anche quelle di altri donatori.<sup>127</sup>

In tempi recenti, infine, dopo l'ulteriore confusione creata dallo sfollamento delle raccolte a Sondalo durante la guerra, e con il conseguente confinamento delle raccolte nei depositi del sottotetto della Rocchetta, le ultime donazioni pervenute sono rimaste a lungo prive di un inventario museale, mescolandosi ulteriormente fra loro, e solo in tempi recenti si sta provvedendo a ricostruirne la provenienza.

## 7 Altre collezioni di proprietà comunale: le Case Museo

Fanno capo alle Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco le collezioni di alcune persone che vollero trasformare le proprie abitazioni in case museo. Gli oggetti orientali arrivati con questi lasciti sono qui trattati separatamente perché fanno parte di una storia diversa rispetto alla formazione delle prime raccolte asiatiche del Castello Sforzesco che poi furono esposte nella Sala Orientale. La maggior parte delle opere si trova oggi nei depositi afferenti alle Raccolte Extraeuropee, dove sono rimaste fin dalla loro acquisizione. Altre invece sono state riposizionate all'interno delle case stesse, dove ancora oggi si possono ammirare.

### 7.1 La Galleria Durini del 1919

Nel 1939 il Comune di Milano ricevette in dono dalla Fondazione Alessandro Durini le opere della Galleria Durini, aperta al pubblico nel 1919 da Antonio Durini (1853-1934), che là aveva riunito le collezioni artistiche del ramo primogenito della storica famiglia e i quadri del padre Alessandro (1818-1892), pittore professionista (fig. 27).

All'interno della donazione inventariata nel 1939 con l'aiuto di Giorgio Nicodemi, e oggi in parte distribuita fra la Galleria d'Arte Moderna, il Gabinetto dei Disegni, le Raccolte Artistiche<sup>128</sup> e la Pinacoteca del Castello, si trovavano, oltre alle opere di Alessandro Durini, 3536 disegni, sette arazzi, un'ottantina di dipinti, e una grande quantità di arredi e suppellettili.<sup>129</sup> Fra queste ultime si ritrova anche un fondo di porcellane orientali di estremo interesse.

La famiglia Durini, originaria di Moltrasio, nel XV secolo si trasferì nella vicina Como, dove Gian Giacomo Durini (1573 ca. – 1639),



Fig. 27 L'etichetta della Fondazione Durini e quella del Castello Sforzesco (la data del 1936 su quest'ultima è dovuta a un recupero di vecchie etichette)

n. 46 al n. 74 si trovavano nella vetrina 3. Seguiva la vetrina 5 e così via.

<sup>127</sup> Un ulteriore esempio della confusione che può venirsi a creare nell'inventariazione dei pezzi è quello dei *netsuke* del dono Giussani. Non essendo mai stati registrati all'arrivo al Castello, essi si sono ormai mescolati con quelli di altre collezioni e ora non sono più riconducibili al donatore.

<sup>128</sup> Le opere qui pervenute portano il numero di Inventario generale 3037.

<sup>129</sup> Cfr. Cristina GEDDO, *Il cardinale Angelo Maria Durini (1725-1796), un mecenate lombardo nell'Europa dei Lumi fra arte, lettere e diplomazia*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2010.



**Fig. 28 Servizio da tavola a marca “Dai Nihon Hichoan Shinpo zō”, Giappone, Arita, ca. 1870-1875**

fondatore della fortuna del casato, accumulò un ingente capitale con il commercio dell'oro e, come da tradizione secolare in quell'area, della seta. La fortuna crebbe con il figlio Giovanni Battista che si spostò a Monza, dove la famiglia nel 1667 riuscì a ottenere il feudo di Monza. La casata si arricchì dunque di un palazzo principesco, di una cappella gentilizia e di diverse residenze di campagna, radicandosi sul territorio e accrescendo il proprio prestigio stringendo oculati matrimoni con l'antica nobiltà milanese. Nel 1741, sotto gli austriaci la famiglia ebbe accesso al patriziato milanese e fu accolta nell'oligarchia municipale con i privilegi

annessi riservati all'élite delle casate milanesi.

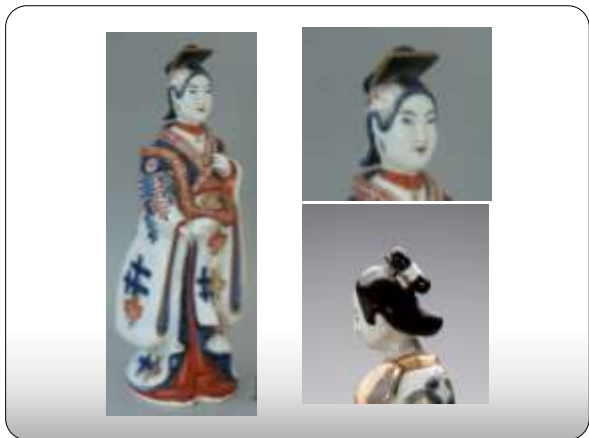
Fra gli ultimi discendenti del casato uno dei più noti a Milano fu Alessandro Durini (1818-1892), artista e patriota, tra i primi pittori di acquerello lombardo, animatore assieme alla moglie Guglielmina Litta Biumi di un prestigioso salotto letterario frequentato tra gli altri da Alessandro Manzoni e da Gioacchino Rossini.

Il figlio Antonio, appassionato d'arte e cultore delle memorie famigliari, allestì una casa museo nel palazzo seicentesco di via Guastalla, demolito dopo la Seconda guerra mondiale, radunandovi le eredità del padre provenienti dal nobile casato. Nel 1911 la “Galleria Durini” aprì al pubblico e Antonio nel testamento chiese l'istituzione di una Fondazione a nome del padre che gestisse l'universalità dei suoi beni a sostegno di artisti giovani e anziani. Nel 1939 infine, la Fondazione, divenuta Ente morale, cedette la quasi totalità delle opere della Galleria al Comune di Milano.

Con il dono pervennero al Museo Artistico più di 120 pezzi, fra i quali un servizio da tavola giapponese che conta circa 172 numeri d'inventario [da G1157 a G1328], prodotto dalla fabbrica di Hichoan<sup>130</sup>, di Arita, un marchio utilizzato da più artigiani, che si giovava di succursali a Yokohama, Nagoya e Shanghai. Si tratta di un curioso esempio del passaggio di consegne dalla produzione cinese di grandi servizi da tavola a quella giapponese, che all'epoca ancora non eguagliava la qualità storica della porcellana di Zhingdezhen, ma che certamente era ormai competitiva rispetto alle manifatture cinesi contemporanee (fig. 28). Vista l'epoca di produzione e la perfetta conservazione, è probabile che il prezioso corredo fosse appartenuto al padre Alessandro, o allo stesso Antonio, che lo conservarono come oggetto d'arredo.<sup>131</sup> Diversamente, il servizio cinese prodotto sotto Qianlong fra il 1760 e il 1780 e decorato con gli smalti della famiglia rosa nello stile “mandarino” con motivo quadrettato e puntinato color lavanda, denso e palpabile, che riprendeva le produzioni di Meissen, doveva appartenere agli avi dei Durini. Il servizio, che mostra tipicamente figure in giardino e su un terrazzo, è giunto purtroppo in soli 33 pezzi.

<sup>130</sup> Hichoan 肥蝶山 era un marchio usato per l'esportazione nel XIX secolo, fra la fine del periodo Edo e il periodo Meiji e prima dell'apertura dell'atelier Koransha 香蘭社 (1875), da un gruppo di artigiani delle fornaci di Arita, nella provincia di Hizen. Cfr. Gisela JAHN, *Meiji Ceramics, the Art of Japanese Export Porcelain and Satsuma Ware 1868-1912*, Stuttgart, Arnoldsche, 2004.

<sup>131</sup> Guglielmina Durini Litta Biumi (1837-1904) era sorella del conte Pompeo Litta Biumi (1828-1881), pittore, che con Ferdinando Meazza condivise un anno di prigionia a Bukhara. V. Capitolo 4:3. Il servizio potrebbe dunque essere arrivato negli anni in cui l'amico Meazza si recava stagionalmente in Giappone.



**Fig. 29** Statuetta, Giappone, Arita, ca. 1700-1720. A confronto l'acconciatura classica su un'altra statuina

Assieme ai due servizi arrivarono anche vasi, piatti e teiere giapponesi tutti riconducibili alla produzione di Arita in stile *imari*, del XVII secolo. Fra questi pezzi si trovano anche due figure femminili (fig. 29) che presentano una sopravveste decorata con glicini, conigli e motivi a staccionata. Queste statuine, che si trovano identiche nelle collezioni al museo degli Argenti di Firenze<sup>132</sup> e in alcune collezioni private europee, mostrano come l'artigiano giapponese abbia deciso di mantenere lo stampo ceramico tradizionale e di modificare per la vendita all'estero soltanto il decoro della fluente capigliatura, trasformandola in un foulard nello stile

europeo, aggiungendo poi orecchini e collana.

Concludono la collezione un pregevole incensiere scaldi mani in lacca nera, una teiera cinese della famiglia verde con montatura in ottone, e alcuni resti di coperchi e piattini. Nel complesso gli oggetti provenienti dalla casa Durini sono più di 120.

## 7.2 Casa Morando

In via S. Andrea, al primo piano di quella che fu la dimora milanese di Gian Giacomo Morando, si trovano oggi il Museo di Milano<sup>133</sup>, con una Pinacoteca, e il Museo del Costume<sup>134</sup>. Ciò che costituiva una volta l'arredamento di casa Morando è ora conservato nei depositi afferenti alle Raccolte Artistiche, ma alcuni oggetti sono stati riportati fra le sale del palazzo per ricostruire, in un ambiente di passaggio, una sorta di saletta orientale che rappresenti il gusto collezionistico della famiglia Morando.<sup>135</sup> Nell'ampia collezione lasciata al comune di Milano nel 1945 da Lydia Caprara di Montalba (1876-1945), vedova di Gian Giacomo Morando de' Rizzoni Attendolo Bolognini (1855-1919), erano infatti presenti numerosi oggetti cinesi e giapponesi fra opere d'arte, reperti archeologici, porcellane decorative e mobili, che hanno contribuito notevolmente ad accrescere le collezioni asiatiche delle Raccolte Extraeuropee del Castello.

Il nonno materno di Gian Giacomo Morando era lo stesso Gian Giacomo Attendolo Bolognini (1794-1865) già autore della cospicua donazione al Comune di Milano del 1865, lasciata in deposito all'Ambrosiana, il quale aveva fatto erede universale del resto del suo patrimonio la figlia Clotilde,<sup>136</sup> sposa di Alessandro Morando e madre di Gian Giacomo. Lydia Caprara fu bene accolta

<sup>132</sup> Cfr. Francesco MORENA, *op. cit.*, p. 385.

<sup>133</sup> Il Museo di Milano nacque con l'acquisizione da parte del Comune nel 1934 della collezione di Luigi Beretta, la quale, integrata con altro materiale proveniente dal Castello Sforzesco, fu inizialmente collocata a Palazzo Sormani in Largo Augusto, inaugurando il museo nel 1935. Le raccolte, ritirate nel 1940 per la guerra, furono ricomposte a palazzo Morando grazie al lascito della contessa Lydia Caprara, e il museo riaprì nel 1958.

<sup>134</sup> Di recente costituzione il Museo del Costume è stato aperto nel 2010 nelle sale di Palazzo Morando grazie al trasferimento alle Raccolte Storiche del fondo di costumi un tempo conservati presso le Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco. Cfr. Roberto GUERRI e Paola ZATTI (a cura di), *Museo di Milano, Palazzo Morando Attendolo Bolognini*, Milano, Skira, 2009, p. 9.

<sup>135</sup> Cfr. Paola ZATTI, *Tra le sale di casa Morando*, in Roberto GUERRI e Paola ZATTI (a cura di), *Museo di Milano Palazzo Morando Attendolo Bolognini*, Milano, Skira, 2009, p. 195.

<sup>136</sup> La stessa contessa Morando, residente al Ponte delle Pioppette, al quale il conte Giovanni Battista Lucini Passalacqua scriveva lettere durante il suo viaggio attorno al mondo.

dalla famiglia Morando, in particolare dalla zia acquisita Eugenia, sorella di Clotilde, moglie di Giulio Litta Visconti Arese, conosciuta come “La bella Bolognina”. Lydia, rimasta vedova subito dopo la Grande guerra, si dedicò fra l’altro ad amministrare il patrimonio artistico costituito da più eredità familiari. Gli oggetti orientali pervenuti al Comune potrebbero arrivare almeno in parte dalle dimore di campagna,<sup>137</sup> e sono il risultato di tre generazioni di collezionismo.<sup>138</sup> Nell’appartamento restano oggi pochi oggetti orientali ricollocati in tempi recenti, fra i quali alcuni grandi vasi cinesi e giapponesi da sala classificati nelle schede d’inventario come “vasi da pompa”, grosse statuette cinesi di Shiwan 石灣 in terraglia invetriata e alcune preziose bottigliette bianche e blu del XVI e XVII secolo. Un elenco delle opere di casa Morando fu fatto nel 1996 grazie a un finanziamento dell’Associazione Interessi Metropolitani.<sup>139</sup>

Fra le centinaia di oggetti donati, quelli orientali costituivano una parte cospicua. L’elenco del 1996, mostrava 106 numeri d’inventario cinesi e 50 giapponesi. Dei pezzi cinesi 100 sono porcellane, delle quali 36 della famiglia rosa, 18 di tipo *imari*, 3 della famiglia verde, 25 fra bianchi e blu e altre tipologie, più 8 figurine tombali fra cavalli con e senza cavaliere, e un carro in terracotta. Vi erano poi 12 bronzi e 4 opere lavorate a smalti cloisonné. Fra i pezzi giapponesi si trovavano 35 porcellane di Arita, due ceramiche e 13 bronzi.



**Fig. 30** Fornello con coperchio per farne un vaso per fiori. Giappone, ca. 1790-1830. N. invv. G1868 -G1330. A fianco la riproduzione di quello di Von Siebold in *Nippon IV*, tav. V

Si tratta per lo più di oggetti d’arredamento. La produzione giapponese è costituita in gran parte da opere *imari* del XVIII secolo di grandi dimensioni. La produzione cinese è più varia e riguarda in maggioranza piatti da portata, che nel XVIII secolo andavano tipicamente a ricoprire le pareti delle sale dedicate alle porcellane. Se si eccettuano alcuni grandi vasi con decorazione cantonese, il nucleo delle porcellane cinesi presenta tavolozze delle principali famiglie, e copre produzioni tipiche del XVII e il XVIII secolo. È possibile che una parte delle porcellane sia stata acquistata sul

mercato antiquario, ma è più verosimile che, almeno per quanto riguarda le ceramiche cinesi e i grandi vasi da pompa giapponesi, il nucleo principale di opere provenisse dalle storiche dimore di famiglia.

I bronzi, in special modo quelli giapponesi, sono ‘collezionisticamente’ contemporanei all’epoca di Gian Giacomo Morando. Si tratta di bronzi di periodo Edo, per lo più dell’inizio del XIX secolo, in tutto simili a quelli portati in Italia da Passalacqua negli anni settanta, quando questi scriveva alla madre di Gian Giacomo, Clotilde, che allora doveva risiedere ancora al ponte delle Pioppette.<sup>140</sup>

<sup>137</sup> Ad esempio Le ville di Lograto (Brescia), Monza e il Castello di S. Angelo Lodigiano. Cfr. Paola ZATTI, *Tra le sale di casa Morando*, cit., pp. 191 e 196.

<sup>138</sup> Includendo perciò quella di Gian Giacomo Attendolo Bolognini e in parte dei suoi fratelli, quella di Gian Giacomo Morando e quella di Lydia Caprara.

<sup>139</sup> Cfr. Anna RANZI e Marta VALDATA (a cura di), *Legato Morando, Elenco degli oggetti appartenenti al “Lascito Morando (1945)” e donati al Comune di Milano. Allegato n. 1 – Quaderno AIM n. 31. Il Museo di Milano. La storia-Le collezioni*, Milano, AIM, 1996.

<sup>140</sup> V. Capitolo 1:1.2.



**Fig. 31 Coppia di scatole circolari, Cina regno Qianlong (1736-1795)**

Uno scaldamani è identico nel disegno a un pezzo della collezione di Von Siebold (fig. 30), mentre un leoncino presenta la firma di Seimin 整珉. Vi sono però anche produzioni di bronzo tipiche del periodo Meiji giunte in Europa negli anni settanta dell'Ottocento con le esposizioni internazionali, come un grande incensiere sferico retto da leoncini firmato da Suzuki Masayoshi 鈴木政義, padre del più celebre Chōkichi 鈴木長吉, nello stile tipico dell'Esposizione di Vienna del 1873.<sup>141</sup> Due enormi incensieri in cloisonné, apparentemente giapponesi, ma di produzione incerta<sup>142</sup>, con montature create in Europa, potrebbero appartenere allo stesso periodo. Si tratta di oggetti rari, imponenti, simili a quelli che oggi si trovano alla Reggia di Racconigi, fuori Torino.<sup>143</sup> Un altro, identico, appariva in una foto della ricca abitazione dell'attrice Sarah Bernhardt (1844-1923), la grande stella dei teatri parigini, che tra l'altro attorno al 1884 aveva venduto a Cernuschi una grande statua giapponese in legno laccato raffigurante un felino, acquistata da Sigfried Bing qualche anno prima.<sup>144</sup>

Potrebbero appartenere a un terzo periodo collezionistico, quello di Lydia Morando, alcune figure di animali o "saggi" cinesi, alcuni cloisonné di periodo Meiji, una grande e pesante statua cinese di buddha in legno, le terraglie di Shiwan, e la flessuosa e realistica tigre firmata da Atsuyoshi 厚義, della ditta artistica di Marukisha まるき社, che espose alla mostra di Chicago del 1893.<sup>145</sup> Sempre a Lydia si deve l'acquisto delle figurine tombali, la cui autenticità è ancora da verificare, che cominciarono ad essere molto richieste in Europa attorno al primo quarto del secolo XX.

Ciò che appare più evidente da uno sguardo generale sulla collezione è la presenza di grandi oggetti. Oltre ai grandi vasi di porcellana e al grande incensiere appena discussi, si trovano tre alti paraventi creati nel tardo periodo Meiji per il mercato occidentale, in lacca e avorio con paesaggi e scene di falconeria, e due mobili a scaffali sfalsati, ricchi di intarsi. L'impressione è che essi siano

<sup>141</sup> Masayoshi partecipò certamente all'esposizione di Vienna con le sue opere, infatti è riportato che un altro suo incensiere fu acquistato in quell'occasione dal collezionista viennese Wahlliss.

<sup>142</sup> Le dimensioni e la forma polilobata sono tipicamente cinesi, così come la resa degli smalti, ma i decori sono stilisticamente più affini alla produzione giapponese.

<sup>143</sup> La presenza mi è stata segnalata telefonicamente dalla Soprintendenza di Torino.

<sup>144</sup> La foto fu esposta a fianco del grande incensiere Morando in occasione di una mostra su Enrico Cernuschi tenutasi a Monza nel 2004. Cfr. Rosanna PAVONI, *op. cit.*

<sup>145</sup> Cfr. Joe EARLE, *Bronzi Giapponesi*, cit., p. 142.

stati acquistati sul mercato antiquario uno ad uno, potendo avvalersi di ampie possibilità finanziarie. È doveroso notare a questo proposito che le terraglie di Shiwan e i grandi cloisonné giapponesi sono identici a quelli comprati per arredare il Vittoriale di D'Annunzio attorno al 1928, la cui provenienza dal mercato antiquario italiano, milanese e parigino è documentata.<sup>146</sup>

In conclusione, la presenza di oggetti raffinati come due preziose scatole circolari in cloisonné di epoca Qianlong (fig. 31), di una statuetta in bronzo di Jizō proveniente dal Nihonji 日本寺 di Tokyo e di numerose opere firmate, accresce ulteriormente la qualità generale della collezione.

### 7.3 Casa Boschi di Stefano

Casa Boschi Di Stefano è un museo di recente costituzione, dedicato all'arte contemporanea, realizzato per volere dell'ingegnere Antonio Boschi (1896-1987) e della moglie Marieda Di Stefano. In un primo consistente acquisto<sup>147</sup> del 1974, stipulato con la clausola che il Comune di Milano aprisse un museo nella palazzina di via Jan 15, progettata dall'architetto Portaluppi, erano incluse alcune opere d'arte orientale. Vi fu in seguito un lascito del 1988 che non interessa però questo studio. Una parte dell'arredamento e degli oggetti orientali si trova oggi nei depositi delle Raccolte Extraeuropee. Attualmente all'interno della casa si trova soltanto una grande testa in stucco del Gandhāra.

Le opere lasciate da Boschi sono circa 2200,<sup>148</sup> per lo più d'arte contemporanea. Il nucleo di oggetti orientali rappresenta invece una parte minore, se non irrisoria, del tutto, ed è formato per lo più da ceramiche. Marieda Di Stefano amava lavorare la ceramica e forse la sua raccolta va letta alla luce della passione per questo materiale. Fu lei a interessarsi all'arte per prima, per poi coinvolgere il marito negli acquisti già nei primi anni dopo il matrimonio, avvenuto nel 1927. Gli ambienti della casa di Via Giorgio Jan straripavano di quadri e di oggetti, e ciò che non poteva stare nell'appartamento veniva portato nella villa secentesca di campagna a Bedizzole nel bresciano.<sup>149</sup> Probabilmente l'arte orientale raccolta non rappresentava per i coniugi Boschi una ragione di collezionismo, ma doveva costituire parte dell'arredamento.

L'*Inventario del materiale della vendita Boschi di competenza delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata*, stilato nel 1974, presenta 298 numeri, ma gli oggetti potrebbero essere il doppio, visto che molti di essi furono contati per gruppi o coppie. 43 numeri d'inventario riguardano l'arte orientale, fra i quali si trovano: 44 reperti cinesi, di cui 35 porcellane, un tappeto e una statuetta d'avorio<sup>150</sup>; 24 pezzi giapponesi, tra i quali 15 porcellane, 2 grandi paraventi a due ante con scene monocrome di tagliatori di bambù sotto la pioggia, un *netsuke* a testa girevole, tre cloisonné, una lacca e due bambole; 7 pezzi asiatici comprendenti una testina cambogiana in bronzo, la testa del

---

<sup>146</sup> Cfr. TERRAROLI, Valerio, *D'Annunzio e la Cina, il fascino di due culture*, Gardone Riviera, Il Vittoriale degli Italiani, 1994.

<sup>147</sup> Nel catalogo dedicato alla casa museo si parla della collezione Boschi come di una "donazione" del 1973, mentre agli atti invece è riferita come "Vendita Ing. Boschi" del 1974. Cfr. *Registro d'Ingresso*, Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco, numero di inventario generale N. 2156°. Per il catalogo si veda Maria Teresa FIORIO, *Casa-Museo Boschi Di Stefano*, Milano, Skira, 2003, p. 25. Il comune di Milano pagò infatti la cifra di 180.000.000 di lire all'ing. Boschi, assolutamente simbolica visto che non poteva coprire neanche il valore della casa.

<sup>148</sup> Cfr. *Collezionare il proprio tempo. La donazione di Antonio Boschi e Marieda Di Stefano al comune di Milano*, volantino per il PAC - Padiglione di arte contemporanea - Via Palestro, 14, Comune di Milano, Cultura e Spettacolo, Raccolte d'Arte, Ufficio Stampa Irma Bianchi Comunicazione, 1997.

<sup>149</sup> Cfr. Maria Teresa FIORIO, *Casa-Museo Boschi Di Stefano*, Milano, Skira, 2003, pp. 16, 17.

<sup>150</sup> Dovevano esserci anche 8 cavallini d'avorio, di produzione incerta, oggi purtroppo non rintracciabili.



**Fig. 32** Bottiglia in ceramica, Hiroshi Kawai, Kyoto, ca. Kawai Hiroshi 河井博次 (1919-1993)

Gandhāra, un piccolo avorio thailandese e quattro statuette in ceramica invetriata definite “Khmer”.<sup>151</sup>

Le porcellane giapponesi sono per lo più contemporanee. Si tratta di oggetti moderni, ma dal nome importante, come quello di “Hiroshi Kawai Kyoto Japan”<sup>152</sup> che si trova su una bottiglia di ceramica (fig. 32), e quello di Kakiemon 柿右衛門 che si ritrova su tre pezzi con tanto di biglietto di “garanzia”<sup>153</sup>. Vi sono inoltre 6 piatti da portata a tavolozza *imari*, a forma di pesce, e 4 vasetti in cloisonné a smalti di vetro e una moderna coppa per zuppa in lacca con coperchio. Contemporanee anche due bambole, anch’esse con allegati dei biglietti che le attribuiscono a importanti artisti della metà del secolo XX. Una raffigurante Okina 翁<sup>154</sup> dell’artigiano Yuji Ikeda, definito nello stesso biglietto “Tesoro nazionale vivente”, e una raffigurante

una geisha, con un biglietto che specifica: “Testa di Shotaro Okamoto (Mentake IV); vestito di Tashino Kaike”.

Fra i pezzi cinesi si trovano quasi tutte porcellane di era Guangxu (1875 - 1908), come il servizio di piatti con due alzate a decoro di mille farfalle o dei “cento insetti”, alcune porcellane cantonesi della metà del XIX secolo, due leoncini di Shiwan a invetriatura blu, contemporanei, e un grande cavallo 三彩 *sancai* nello stile dei Tang, ma di chiara fattura moderna, che è possibile vedere nelle foto del vecchio appartamento e che si accompagna ad altre statuine “Made in Hongkong”<sup>155</sup> Un vaso della famiglia rosa, accompagnato da un biglietto del “Friendship Store”<sup>156</sup>, chiarisce quale sia la provenienza di gran parte dei pezzi.

Tutto questo si trovava in casa assieme a moderni manufatti in legno definiti “arte del Kenya”, nove terrecotte precolombiane, reperti persiani, tappeti, ecc. La qualità dei materiali giapponesi è alta se si considerano i pezzi a firme di noti artisti contemporanei, ma l’impressione generale è che per gli altri oggetti si tratti per lo più di ricordi di viaggio.

## 8 Collezioni orientali in altri musei cittadini

Vi sono a Milano altre istituzioni museali che possiedono raccolte d’arte orientale, ma che non appartengono alle attuali Raccolte Artistiche del comune di Milano. Il Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi ad esempio possiede ancora strumenti musicali donati da Edoardo Chiossone

<sup>151</sup> Nell’inventario museale figura provenire da casa Boschi anche quattro rotoli dipinti fra i quali due “ritratti di antenati”, del XIX secolo, uno più recente raffigurante il poeta Su Shi 苏轼 (1037-1101), e uno con immagini di dame e bambini in giardino.

<sup>152</sup> Hiroshi Kawai fu un’esponente del movimento Mingei 民芸 e seguace di Hamada Shōji 濱田庄司.

<sup>153</sup> Il biglietto riporta l’indirizzo della moderna manifattura: “Aritacho, Saga prefecture, Tel. Arita 560, 243; Tokyo Shop: N. 6 Takagicho, Aoyama, Minatoku, Tokyo. Tel. 408-0401”.

<sup>154</sup> Personaggio teatrale che si riconosce per la maschera da vecchio.

<sup>155</sup> Le foto si trovano sul catalogo di Casa Boschi. Cfr. Maria Teresa FIORIO, *op. cit.*

<sup>156</sup> Si tratta di negozi aperti in Cina negli anni Cinquanta per la vendita esclusiva ai turisti e agli stranieri.

all'allora Museo Musicale.<sup>157</sup> Anche Villa Necchi Campiglio, di proprietà del FAI, espone fra i suoi arredi numerose opere orientali.<sup>158</sup> Un'altra piccola ma preziosa raccolta si trova oggi a Villa Reale assieme alle opere d'arte moderna della collezione Grassi. Esistono poi altre collezioni più consistenti, come quelle di Francesco Mauro al Museo della Scienza e della Tecnologia Leonardo da Vinci, e quella di Poldi Pezzoli, la cui Fondazione ha recentemente acquisito anche una interessante collezione di *netsuke*.



Fig. 33 I diciotto *luohan*. Stucco, fil di ferro e lacca dorata. Cina, dinastia Qing (1644 -1912), sec. XVIII

## 8.1 La Collezione Grassi a Villa Reale

Alla Villa Reale di via Palestro si trova un piccolo insieme di oggetti cinesi e del Sud est asiatico che, pur essendo raccolte civiche, non appartengono alle Raccolte Extraeuropee.

Gli oggetti provengono dalla donazione del 1956 di Nedda Mieli, vedova del collezionista Carlo Grassi<sup>159</sup>, devoluta in memoria del figlio Gino, caduto ad El Alamein. La raccolta orientale, che conta un numero relativamente esiguo di opere, pervenne assieme all'importante collezione di dipinti e incisioni d'arte moderna e dipinti antichi e fu sistemata nel 1957-58 all'ultimo piano di Villa Reale con un progetto apposito di Ignazio Gardella. Le opere orientali sono dentro vetrine che incorniciano singolarmente ogni oggetto all'interno delle sale dedicate all'arte moderna. Nelle stesse sale si trovano anche tappeti e tessuti asiatici.

---

<sup>157</sup> V. Capitolo 3:3.

<sup>158</sup> Nella villa si possono ammirare un centinaio circa di opere, per lo più porcellane cinesi, fra le quali alcune di estremo interesse, ma anche opere pittoriche, bronzi e sculture. La collezione tuttavia deve essere ancora esaminata in modo adeguato.

<sup>159</sup> Carlo Grassi, imprenditore siciliano e Cavaliere del Lavoro, si era stabilito ad Alessandria d'Egitto e nella seconda metà del Novecento aveva trasferito nella sua casa a Lora (Como) una raccolta che comprendeva tappeti, porcellane cinesi, argenterie antiche e pitture moderne. Un gruppo di oggetti provenienti da scavi in Egitto fu invece donato ai Musei Vaticani di Roma nel 1952. Si veda il pieghevole della Galleria d'Arte Moderna a Villa Reale, 2011.



La collezione comprende circa 11 opere, più una rara serie di 18 罗汉 *luohan* in stucco laccato (fig. 33). Si tratta per lo più di reperti archeologici e statuaria. L'oggetto più appariscente, una grande statua di Guanyin in pietra con iscrizione che la riporta all'anno 508 d.C., della dinastia Wei (386-535), non corrisponde però stilisticamente al periodo di riferimento. Vi sono poi alcune statue di bronzo come un'interessante figura di Buddha durante l'ascesi (fig. 34), una rara testa di *garuda* e un piccolo Weituo 韦驮 (Skanda) di periodo Qing, oltre a un buddha thailandese del XVIII secolo nel gesto della testimonianza e a un *bodhisattva* affrontato da spiriti insaziabili *preta*. L'archeologia è rappresentata da un grande vaso 壶 *hu* in terracotta invetriata della dinastia Han (207 a.C.-221 d.C.) e da un grande cammello di ceramica invetriata a due colori della fine della dinastia Tang (618-907 d.C.). Tre ante da paravento in lacca intagliata e pietre dure e una ciotola Dehua della dinastia Qing (1644 -1912) concludono la collezione.



**Fig. 34 Siddhārta come asceta, bronzo, Cina, Dinastia Ming (1368-1644)**

In generale si tratta di una raccolta di reperti tipici del mercato degli anni Trenta, tra loro concettualmente slegati, ma riuniti certamente con un occhio per l'archeologia e per l'opera d'arte: arte esotica che negli anni Cinquanta poteva costituire il perfetto complemento di un salotto d'arte moderna.

## 8.2 Il Museo Poldi Pezzoli

La casa museo di Gian Giacomo Poldi Pezzoli (1822-1879) ospita oggi per la maggior parte le collezioni d'arte riunite dal nobile cittadino nell'arco di una vita. Pezzoli raccolse circa tremila oggetti, fra dipinti e arti decorative quali, tappeti, arazzi, mobili, costumi, gioielli, vetri, ceramiche e oggetti archeologici, oltre a un'intera armeria. La Fondazione Artistica Museo Poldi Pezzoli nacque nel 1881, in corrispondenza dell'Esposizione Nazionale di Milano.<sup>160</sup>

Le collezioni orientali originarie, non tutte esposte, comprendevano soprattutto tessili e metalli islamici, egiziani o siriani, tappeti persiani ed egiziani, e una collezione di centotrenta tessuti copti. Vi erano poi un centinaio di porcellane cinesi e giapponesi, per lo più servizi, vasi e statuine, e altri piccoli oggetti. Già nel 1874 Poldi Pezzoli aveva partecipato all'Esposizione Storica d'Arte Industriale come membro del Comitato esecutivo ordinatore della classe VI inerente i vetri. Il contributo di Pezzoli in quella circostanza fu eccezionale. Con ben 927 opere esposte egli aveva portato il maggiore contributo. Gli si avvicinava soltanto il marchese Gian Giacomo Trivulzio, con 751 pezzi. In quell'occasione Pezzoli esibì circa 32 porcellane cinesi, 5 bronzi cinesi, 7 altri oggetti giapponesi e una ventina di reperti da diversi paesi asiatici.<sup>161</sup>

Dal dopoguerra, il museo ha quasi raddoppiato i suoi numeri d'inventario grazie soprattutto a donazioni di importanti personalità milanesi.<sup>162</sup> Non poche collezioni, anche orientali sono infatti pervenute in tempi recentissimi. L'ultima acquisizione è stata quella dei *netsuke* appartenuti a

<sup>160</sup> Cfr. Alessandra MOTTOLA MOLFINO, "La Fondazione Artistica Poldi Pezzoli: vicende museografiche di una casa museo (1881-1981)", in *Dalla casa al museo: capolavori da fondazioni artistiche italiane*, Milano, Electa, 1981.

<sup>161</sup> Cfr. *Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano 1874*, cit.

<sup>162</sup> Il sito internet del museo segnala ad esempio quelli dell'ingegnere Bruno Falk, dell'architetto Piero Portaluppi, e i dipinti italiani di Emilio Visconti Venosta (1829-1914) donati nel 1973 e nel 1983 da Margherita Visconti Venosta Pallavicino Mossi. Cfr. *Musei dell'artigianato: oltre 300 collezioni in Italia*, Milano, Touring Club Italiano, 2003, pp. 61-64; Cfr. Maria Teresa BALBONI BRIZZA, Marina SAMBUY, *Il Museo Poldi Pezzoli*, Torino, Allemandi, 2010.

Giacinto Ubaldo Lanfranchi, circa quattrocento opere che vanno dal XVII al XIX secolo. Dagli anni Cinquanta, infatti, il museo è gradualmente divenuto nell'immaginario dei milanesi la casa del collezionismo cittadino e più in senso lato "Il Museo" milanese.

Dai cataloghi degli anni Settanta<sup>163</sup> sono riportate circa 100 opere, per lo più cinesi. Si tratta in gran parte di porcellane, fra le quali si trovano servizi da tè, oggetti per la tavola, blanc de Chine, servizi completi da camino della famiglia rosa, grandi piatti da esposizione, statuine di divinità riccamente colorate con gli smalti pieni, tipici del periodo Qianlong, due enormi vasi a smalti blu e rosso sotto coperta di periodo Kangxi, un vaso a fontana con smalti della famiglia verde e alcuni vasi con decorazione cantonese. Fra gli oggetti esposti si distinguono due notevoli vasi a tromba che accennano alla forma dei calici 觚 *gu*, dipinti con gli smalti 五彩 *wucai* e riconducibili al XVII secolo, e infine due grandi gru di periodo Qianlong di squisita esecuzione. Oltre alle porcellane si trovano alcuni tessuti cinesi, 8 figurine in pietra saponaria, alcuni vasi a smalti cloisonné del XVII e XVIII secolo e un interessante incensiere a forma di chimera 犀尊 *xizun* della prima metà del XVIII secolo. Fra gli oggetti giapponesi si trovano un 刀 *katana*, un 脇差 *wakizashi*, un 短刀 *tantō* e due bacini di porcellana del XIX secolo.

Le opere orientali costituivano una parte minore dell'insieme collezionistico di Poldi Pezzoli ed erano espressione della tradizione d'arredo del secolo precedente. L'assenza di un numero maggiore di pezzi giapponesi fra quelli del nucleo originario di casa Pezzoli lascia pensare che il nobile non fosse attratto dalle nuove tendenze che stavano prendendo piede a Milano attorno agli anni settanta dell'Ottocento. Nel complesso, anche se pochi, la gran parte dei manufatti mostra una qualità generale rilevante.

Oggi, la Fondazione è diventata una Onlus, retta da un Consiglio di amministrazione composto da un erede di Gian Giacomo Poldi Pezzoli, e da rappresentanti del Ministero dei Beni Culturali, della Regione Lombardia, della Provincia e del Comune di Milano. Il legame con le raccolte civiche milanesi è dunque molto forte e la collaborazione viva. In tempi recenti infatti, il museo ha dovuto rinunciare a interessanti proposte di donazioni d'arte orientale per mancanza di spazi espositivi, per cui i curatori della Fondazione hanno coinvolto le collezioni civiche, le quali hanno potuto accoglierle di buon grado.

### 8.3 La donazione Mauro al Museo della Scienza e della Tecnologia Leonardo da Vinci

Il Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia conserva una collezione di oggetti cinesi e giapponesi donati dall'ingegnere Francesco Mauro. Le ragioni della donazione a questa istituzione si trovano nel forte legame avuto da Mauro con il Museo Nazionale fin dalla sua ideazione.

Il museo fu inaugurato il 15 febbraio 1953 dopo più di vent'anni dalla sua progettazione. Nel 1930 infatti il Comune di Milano aveva istituito una prima commissione per la realizzazione di un "Museo delle Arti e delle Industrie" presieduta da Guido Uccelli di Nemi, che già nel 1906 all'Esposizione Internazionale del Sempione aveva espresso l'auspicio che nascesse un museo industriale. Nel 1942 Guido Uccelli e Arnaldo Salamini inauguravano la Fondazione Museo Nazionale della Tecnica e dell'Industria. Il Museo aprì infine con il nome di Museo Nazionale della Scienza e della Tecnica Leonardo da Vinci nell'ex caserma Villata, già monastero cinquecentesco dei monaci Olivetani.<sup>164</sup>

---

<sup>163</sup> Cfr. *Museo Poldi Pezzoli. Ceramiche. Vetri. Mobili e Arredi*, Milano, Electa, 1983.

<sup>164</sup> L'edificio era stato trasformato in ospedale militare in epoca napoleonica e poi in caserma. Dopo i

La donazione di oggetti orientali di Francesco Mauro fu fatta nel 1954, ad appena un anno dall'inaugurazione. L'ingegnere Mauro era stato un grande amico di Guido Uccelli e lo aveva vivamente appoggiato nella costruzione del Museo. Francesco Mauro, professore del Politecnico, era anche un viaggiatore e appassionato collezionista, attivo in tutta la prima metà del Novecento.<sup>165</sup> Nel 1962 fu inaugurata la sezione dell'arte orafa presso la quale furono esposti anche 鑢 *tsuba*, giade e pietre dure, in una saletta intitolata a Francesco Mauro e alla moglie Edi.

La collezione lasciata in dono consta di circa 235 reperti.<sup>166</sup> Il nucleo più importante di opere è costituito dalle 133 guardie di spada giapponesi. Si trovano poi 43 sculture e vasi cinesi in pietra dura, per lo più giada e pietra saponaria, e infine 26 oggetti fra bronzi in gran parte giapponesi e ceramiche del XIX secolo della tipologia Satsuma e cantonese. I restanti sono avori di periodo Meiji, *netsuke*, e bambù.

Nel complesso, la collezione di *tsuba* si rivela importante. In essa si osservano diversi stili decorativi e una grande varietà di tecniche artigianali e di materiali. L'Ing. Mauro prediligeva quelli in ferro, da sempre più apprezzati anche in Giappone. Sono infatti solo tre gli *tsuba* in bronzo, una tipologia che incontrava maggiormente il gusto occidentale alla fine Ottocento, ma che per tradizione è considerata separatamente, nella categoria del 金工 “*kinkō*”, i metalli morbidi, più appariscenti ed elaborati, patinati con acidi che rendono una grande varietà di colori.

I *netsuke*, una ventina, sono per la gran parte d'osso, pochi quelli d'avorio e non se ne trovano di altri materiali quali il legno di bosso, il corno, ecc. La passione del collezionista per le opere di cesello e intaglio si può ravvedere anche in altri oggetti, come le statuette in avorio, 置物 *okimono*, che rappresentano le “arti e i mestieri” giapponesi - una decina in tutto. Lo stile è quello, nuovo, apportato dai tecnici stranieri arrivati in Giappone a partire dal 1875 su incarico del governo giapponese per insegnare le arti occidentali.<sup>167</sup> Le rappresentazioni sono a volte buffe, come quella di un uomo spaventato da topi che escono da un nascondiglio, a volte idilliache o addirittura patetiche, come il buon vecchio che con aria pacata e sorridente torna dai campi o dalla pesca, talvolta accompagnato da un cagnolino. Oggi molto valutate per la rarità del materiale, rappresentano in verità il gusto “turistico” dei viaggiatori della fine dell'Ottocento.

In questo senso anche la maggior parte delle giade è costituito da oggetti decorativi adatti a un regalo per un'occasione importante. Non si tratta delle antiche giade del periodo classico, messe a protezione dei defunti, ma di lavori d'intaglio e di molatura destinati per esempio al tavolo di uno studioso o all'arredamento dell'abitazione di un funzionario civile o, in tempi moderni, di una famiglia benestante.<sup>168</sup> La collezione non include solo giade, ma anche pietre dure e morbide, quali il quarzo rosa, il cristallo di rocca, la pietra saponaria, il serpentino, ecc. in linea con la passione del collezionista per le pietre<sup>169</sup>.

---

bombardamenti del 1943, all'inizio degli anni cinquanta fu infine ristrutturato su progetto di Piero Portaluppi.

<sup>165</sup> Cfr. Federico MORELLI, “Sezioni del Museo: ‘Arte Orafa, Sala Mario Negri – Sala Edi e Francesco Mauro’”, in *Museoscienza: periodico del museo nazionale della scienza e della tecnica ‘Leonardo da Vinci’*, Milano, s.d.

<sup>166</sup> Gli oggetti sono stati inventariati e catalogati nell'anno 2010 da Isabella Tedeschi, sotto la mia supervisione e dal 2012 sono stati pubblicati nel sistema informatico regionale SIRBeC consultabile online.

<sup>167</sup> In particolare si rifanno all'opera dello scultore Vincenzo Ragusa presso la Kōbu Bijutsu Gakkō 工部美術学校, la scuola d'arte aperta nel 1876 a Tokyo e che fu all'origine di questo cambiamento stilistico.

<sup>168</sup> La funzione, quando esiste, è quella di ferma carte, vasetto per l'acqua del pennello o per contenere i pennelli, poggia pennelli, e tutto ciò che si poteva trovare sulla scrivania del letterato. Si trattava anche di regali: la loro valenza benaugurale era spesso giocata sull'omofonia del soggetto con parole quali fortuna, soldi, salute, longevità, ecc. creando rebus che equivalgono in un certo modo ai nostri “detti” o a delle “massime”.

<sup>169</sup> L'ingegnere Mauro ha anche donato una trentina di pietre preziose delle alpi italiane e altre pietre preziose e

Infine, i bronzi, ritenuti per lo più opere cinesi, si sono rivelati essere in realtà di provenienza giapponese. Come si è potuto riscontrare in tutte le collezioni di bronzi, e in particolare in quella del prof. Carlo Puini, venduta alle Raccolte Artistiche di Milano nel 1926,<sup>170</sup> questa confusione è restata sempre molto forte, fino almeno agli anni Settanta, quando i primi studi inglesi hanno iniziato a distinguere i bronzi cinesi da quelli giapponesi.<sup>171</sup>

Nel complesso si trova un discreto numero di oggetti antichi, in particolare fra le guardie di spada, che vanno dal XV e XVI secolo a tutto il XIX secolo, e fra le giade, riconducibili in gran parte al XVIII e al XIX secolo. Il resto della collezione appartiene alla fine del XIX secolo e alla prima metà del XX.

Per quanto concerne gli acquisti, è possibile che qualche manufatto, soprattutto contemporaneo, sia stato comprato dall'ingegnere durante i suoi viaggi, ma è più probabile che gli oggetti giapponesi fossero già in Europa da diverso tempo, così come le porcellane cantonesi e i cloisonné di fine Ottocento. Il mercato delle pietre e quello delle giade, invece, si andava sviluppando in Europa negli stessi anni in cui l'ingegnere formava la sua collezione, cioè tra gli anni Trenta e l'inizio della Seconda guerra mondiale. Comunque, già nel 1922, l'ingegnere partecipava alla "Mostra d'arte cinese e giapponese" tenutasi a Milano, con alcuni suoi oggetti.<sup>172</sup>

Il fatto che la maggior parte della raccolta si concentri sui piccoli oggetti finemente lavorati, come *nestuke* e *tsuba*, non è forse un caso, poiché proprio agli inizi del novecento comparvero le prime pubblicazioni sistematiche su questi oggetti che riportavano le foto dei pezzi e i nomi degli artigiani, cosa che stimolò questo tipo di collezionismo che ancora oggi è più che mai prospero. Per quanto riguarda le guardie di spada, si tratta della collezione di un vero appassionato, mentre quella dei *netsuke* e degli *okimono* sembra essere una passione suscitata per lo più dalla presenza sul mercato di molte opere del tardo periodo Meiji.

## 9 Considerazioni finali

Come si è potuto vedere, la costituzione delle raccolte d'arte asiatica dei musei civici ha avuto un passato difficile, in comune con quello dell'arte occidentale, sia per i ripetuti spostamenti avvenuti fra le diverse istituzioni, sia per l'iniziale discriminazione sofferta dalle arti applicate, considerate all'epoca "minori". Esistendo già in città l'Accademia di Belle Arti con una Pinacoteca, e l'Ambrosiana, che esponeva elaborati di varia natura, le collezioni ricche di opere d'arte applicata, e in alcuni casi anche di materiali etnografici o di esemplari naturali, ricevettero inizialmente una fredda accoglienza da parte della municipalità. Solo alla fine degli anni settanta dell'Ottocento, non senza alcune resistenze, al seguito del primo slancio generoso di cittadini emeriti e con l'arrivo di sempre nuove donazioni si procedette all'apertura di un nuovo museo cittadino con un'operazione che vedeva la trasformazione del giovane Museo d'Arte Industriale e delle sue sale in un più "idoneo" Museo Artistico Municipale. Ironicamente, quando le istituzioni civiche furono finalmente

---

semipreziose.

<sup>170</sup> V. Capitolo 4:5.2.

<sup>171</sup> Gli studi sui bronzi recenti, sia cinesi, sia giapponesi, sono ancora esigui e in gran parte imprecisi. In particolare, i cloisonné giapponesi del primo periodo Meiji (1868-1912) sono spesso pubblicati sui cataloghi d'asta italiani come opere cinesi.

<sup>172</sup> Cfr. *Guida alla mostra d'arte cinese e giapponese preceduta da brevi cenni storici a illustrazione degli oggetti esposti*, Milano, Circolo d'Arte e di Alta Cultura, Pirola, 1922.

pronte a ricevere gli oggetti, la congiuntura favorevole svanì, o in qualche modo diminuì, per il cambiamento politico e sociale che aveva costretto molte importanti case patrizie a vendere i propri beni, e il nuovo museo si trovò a effettuare un numero inaspettato di acquisti per incrementare il proprio patrimonio.

Il ruolo delle parentele e delle frequentazioni fra nobili, commercianti e imprenditori, fu fondamentale per fare confluire in vario modo alcune raccolte all'interno dei musei milanesi. La figura poliedrica di Carlo Ermes Visconti, primo curatore del Museo Artistico Municipale, al quale si deve fra l'altro il merito dell'acquisto della raccolta Passalacqua, fu estremamente importante per la formazione delle raccolte cittadine, soprattutto per l'opera imponente di conservazione, catalogazione e incremento che il Marchese poté operare grazie anche ai numerosi incarichi svolti all'interno delle istituzioni pubbliche e private milanesi.

Naturalmente al Museo Artistico arrivarono solo una parte delle collezioni cittadine. Molte andarono purtroppo disperse, prima fra tutte quella del museo privato del conte Aldo Annoni, che una guida dei musei milanesi del 1881<sup>173</sup> indicava per il possesso dei più grandi vasi giapponesi visibili in città, per i bronzi artistici e per le armi e armature giapponesi.<sup>174</sup> Altre collezioni finirono in differenti istituzioni museali, mentre alcune, rimaste agli eredi, potrebbero ancora trovarsi fra le stanze delle case di famiglia. Le ragioni per le quali un collezionista decida di lasciare i propri oggetti a una istituzione pubblica, piuttosto che lasciarla agli eredi, o venderla, sono le più varie, per cui in mancanza di testimonianze scritte affidabili<sup>175</sup> non è possibile comprendere da quali idee siano stati mossi molti dei personaggi i cui nomi compaiono fra le liste dei registri museali. Si tenga conto inoltre che, come si è potuto vedere, vi sono momenti di maggiore o minore risposta da parte delle istituzioni alle esigenze e ai desideri dei donatori, per cui una collezione può essere accettata solo parzialmente o rifiutata, e in caso di inerzia da parte di un'istituzione, può finire in un'altra.<sup>176</sup>

L'osservazione di ciò che è confluito nelle raccolte milanesi aperte al pubblico offre oggi un'idea dell'attenzione riservata da alcuni cittadini, fra la metà del XIX secolo e la fine del XX, alle arti dell'Asia Orientale. Attraverso l'unione di questi dati con quelli forniti dai registri del Museo Artistico Municipale al Castello Sforzesco sulle maggiori acquisizioni d'arte orientale dal 1900, sarà possibile osservare i cambiamenti avvenuti sul mercato antiquario e d'importazione in città, e l'alternarsi delle preferenze per l'uno o l'altro aspetto delle produzioni artistiche giapponesi e cinesi.

---

<sup>173</sup> Cfr. Antonio GRAMOLA, *op. cit.*, p. 206.

<sup>174</sup> Paola Zatti segnala anche altre collezioni disperse, fra le quali quella di Ettore Viola, acquistata durante i soggiorni a Tokyo, ed esposta in più occasioni, e la collezione Bordoni Bisleri, finita all'asta nel 1933. Cfr. Paola ZATTI, *Tra le sale di casa Morando*, cit., p. 197. Anche delle preziose raccolte di porcellane e tessuti orientali di casa Trivulzio non si ha traccia all'interno delle Raccolte Extraeuropee del Castello Sforzesco.

<sup>175</sup> Ad esempio quelle di Carlo Giussani, che volle offrire le sue collezioni alla cittadinanza per la formazione di artisti e operai, o quelle di Gian Paolo Poggi o di Nedda Mieli date in ricordo dei figli defunti.

<sup>176</sup> È successo ad esempio recentemente con la collezione indiana di un privato cittadino che, dopo una lunga attesa in vista dell'apertura del nuovo Centro delle Culture Extraeuropee, è stata in parte donata al comune di Torino.



## Capitolo 4: Le collezioni dell'Asia Orientale al Castello Sforzesco

Dopo il trasferimento del Museo Artistico Municipale la gran parte delle collezioni orientali cittadine si concentrò al Castello Sforzesco. La presenza di una più ricca documentazione museale dopo il 1900 ha permesso di analizzare l'evoluzione della raccolta castellana in modo più approfondito di come non si sia potuto fare con le collezioni ottocentesche. Dall'osservazione dei registri dei doni, dei legati e degli acquisti è dunque possibile farsi un'idea abbastanza accurata di come sia cambiato nel tempo il collezionismo d'arte orientale a Milano.

In questo capitolo sono presentati tutti i maggiori nuclei di opere donati o venduti al museo, assieme, quando possibile, a un breve profilo del collezionista che li ha raccolti. Per non redigere solo uno sterile elenco di oggetti e di persone, non sono state prese in considerazione tutte le acquisizioni che per la loro esiguità non potevano offrire dati utili alla comprensione del gusto collezionistico della loro epoca. All'opposto, la ricerca intrapresa si focalizza su alcune delle personalità più significative del collezionismo di oggetti orientali a Milano, sulle presenze antiquariali, e sulle politiche d'acquisto dell'amministrazione del Museo Artistico, al fine di portare alla luce alcuni aspetti ancora celati fra gli archivi milanesi.

### 1 I primi oggetti orientali esposti al Castello Sforzesco

Il primo piccolo nucleo coerente e storicamente interessante di oggetti giapponesi fu donato nel 1893 dalla signora Carlotta Brentano Robecchi, vedova del primo Console di Yokohama. La raccolta compariva nel Quaderno dei donatori compilato da Visconti come "Lotto di oggetti giapponesi e indiani, cioè armi, bronzi, dipinti, bottoni, stoffe, etc. raccolte dal mancato commendatore Cristoforo Robecchi inviato straordinario e ministro plenipotenziario onorario" (fig. 35), ed è descritta nel dettaglio in una lista manoscritta.<sup>1</sup> Fra questi si trovavano gli oggetti ancor oggi



Fig. 35 Etichetta Robecchi

fra i più interessanti della raccolta orientale: 49 "bottoni", ovvero piastrine in bronzo patinato e dorato con le tecniche usate per gli 鐔 *tsuba*, da inserire nei 根付 *netsuke* di tipo 鏡蓋 *kagamibuta*,<sup>2</sup> alcune spille<sup>3</sup>, 8 bambole raffiguranti dame e samurai, 38 monete in ferro, oro e argento, antiche e correnti, e 6 pezzi di carta moneta<sup>4</sup>, 3 oggetti di bronzo antichi, 6 armi, 5 piccoli manufatti, fra i quali oggetti di costume come 3 borsette da tabacco e un portaocchiali. L'elenco includeva anche due campioni di tessuto, due paraventi in terraglia<sup>5</sup>, sei "kakeji, cioè tele dipinte quadri giapponesi

<sup>1</sup> Cfr. *Elenco degli oggetti dati in dono dal Museo Artistico municipale dalla signora Carlotta Brentano ved. Robecchi*. Documento manoscritto in copia presso l'Archivio donazioni, legati, acquisti e comodati d'uso delle Raccolte Extraeuropee, Castello Sforzesco, cartella Robecchi.

<sup>2</sup> Questi bottoni furono parzialmente messi in mostra e pubblicati in occasione della mostra Kinkô del 1995. Cfr. *Kinkô. I bronzi estremo orientali della Raccolta Etnografica del Castello Sforzesco*, cit. pp. 136-138.

<sup>3</sup> Fra i quali anche oggetti da inserire all'interno dell'impugnatura di spada.

<sup>4</sup> Biglietti che probabilmente si trovano oggi al Medagliere del Castello Sforzesco.

<sup>5</sup> Probabilmente si tratta di schermi da tavolo.

da appendere al muro” e sei “lunghi disegni di carta rotolata di donne giapponesi; [e] altra simile processione in sei pezzi uniti”, dei quali purtroppo attualmente non si hanno che parziali riscontri.<sup>6</sup>

Negli stessi anni in cui si concludevano le trattative per l’acquisizione della prima consistente raccolta orientale di Passalacqua, perveniva al Castello il dono del sig. Gian Paolo Poggi di Milano, di oggetti raccolti nei suoi viaggi dal figlio Giuseppe, scomparso prematuramente.<sup>7</sup> È possibile che il signor Poggi fosse lo stesso destinatario dei saluti che Passalacqua inviava attraverso alcune sue lettere dal Giappone.<sup>8</sup> Poggi donava “Sei armi cinesi e malesi, un tappeto persiano, un gruppo cinese in avorio, sette vasi di porcellana cinese, un baciletto smaltato giapponese e otto bronzi cinesi”, oltre a una “statua di Budda in terra cotta verniciata”. Di questi 25 oggetti se ne identificano



**Fig. 36 Etichetta Poggi**

oggi solo alcuni, e non vi è traccia della statua di buddha. L’unica statua di questo tipo presente oggi nelle raccolte è quella inventariata come “Legato Lucini Passalacqua” e discussa nel secondo capitolo.<sup>9</sup> La ceramica in questione non è il solo manufatto non riconosciuto della collezione Poggi, ma è doveroso evidenziare che, vista la confusione creatasi nel 1900,<sup>10</sup> e tenuto conto che almeno due oggetti, segnati come “Legato Lucini Passalacqua”, provenivano da altre collezioni<sup>11</sup>, il sospetto che il buddha invetriato possa essere stato di Poggi piuttosto che di Passalacqua non è del tutto remoto. Si aggiunga che le stesse etichette di raccolta, bianche, rotonde e dentellate, sono state all’epoca

utilizzate per marcare sia gli oggetti di Passalacqua, sia quelli di Poggi (fig. 36).<sup>12</sup> Nel 1905 pervenne anche un ultimo “Legato Gian Paolo Poggi”, di altri 10 vasi “giapponesi”, ma in realtà in gran parte cinesi, e di una statuette in bronzo “raffigurante la divinità della guerra”<sup>13</sup>.

Nel 1900 la signora Luisa Bisleri, vedova del creatore del famoso liquore, lasciava al Castello alcuni oggetti orientali in memoria del defunto figlio Luigi, così segnati nel quaderno di Visconti<sup>14</sup>: “n. 6 flabelli, n. 2 tappeti, n. 2 carte trasparenti, n. 2 pellegrine di stoffa e seta ricamata, n. 5 pezzi di stoffa ricamata, n. 9 armi diverse, n. 2 borse in pelle, n. 2 vasi di metallo, n. 2 piccoli vasi di bronzo, n. 1 candeliere di bronzo, n. 6 idoli di bronzo, n. 4 figurine d’avorio con cabaret”. Tali oggetti sono descritti in modo più accurato in alcuni fogli separati relativi al dono<sup>15</sup>, dove si legge di tre spade giapponesi di cui “una di lunghezza ordinaria e due più corte”, sei pugnali indiani, turchi e

---

<sup>6</sup> È possibile che alcuni di essi possano trovarsi, non inventariati presso la Raccolta di Stampe Achille Bertarelli al Castello Sforzesco.

<sup>7</sup> Cfr. *Quaderno del Museo Artistico Municipale, elenco dei donatori, presso le Raccolte Artistiche, Pinacoteca del Castello Sforzesco*, all’anno 1899, p. 50.

<sup>8</sup> V. Capitolo 1:2.3.4.

<sup>9</sup> V. Capitolo 2:3.2.

<sup>10</sup> V. Capitolo 3:6.1.

<sup>11</sup> V. tabella al Capitolo 2:2.2.

<sup>12</sup> Fra l’altro, anche la faretra giapponese G868 con etichetta “Poggi” non risulta in alcuna lista relativa ai doni e ai legati di questo collezionista.

<sup>13</sup> Cfr. *Bullettino dei Civici Musei Artistico ed Archeologico di Milano*, per cura del Consiglio Direttivo, anno I num. I, Milano, in data 17 marzo 1905. Gli oggetti furono lasciati per legato testamentario del 15 gennaio 1901 e 16 novembre 1903. Cfr. *Distinta degli oggetti legati dal defunto sig. Gian Paolo Poggi al Museo Artistico del Comune di Milano...*, documento manoscritto su foglio di protocollo, datato 17 marzo 1905, nell’Archivio Donatori, legati, acquisti e depositi presso le Raccolte Extraeuropee, busta “Poggi”.

<sup>14</sup> Cfr. *Quaderno del Museo Artistico Municipale, elenco dei donatori*, presso le Raccolte Artistiche, Pinacoteca del Castello Sforzesco, p. 51.

<sup>15</sup> V. *Archivio Doni, legati, acquisti e depositi* delle Raccolte Extraeuropee alla voce “Bisleri”.



nordafricani, tre statuine giapponesi d'avorio<sup>16</sup>, dei vassoi piccoli in legno laccato, una parte di costume giapponese e due gonne definite giapponesi, ma più probabilmente cinesi.<sup>17</sup>

Nel 1902 si ritrova anche un "Legato Camillo Bianchi" registrato il 20 novembre<sup>18</sup> che fra più di 120 oggetti fra ceramiche, porcellane, terraglie e vetri comprendeva 28 porcellane e terraglie cinesi e giapponesi, nessuna delle quali è mai stata registrata fra le raccolte orientali. La descrizione degli oggetti nella lista è spesso troppo generica ("tazzina con piattino cinese" o "piatto da appendere giapponese") mentre in altri casi è di difficile comprensione ("Figurine giapponesi – Chinese" o "Marmitta grande stile turco con coperchio - Giappone) o non corrisponde ad alcun oggetto presente nelle attuali raccolte. Inoltre, il numero di statuette della lista è più alto di quello riscontrabile nel fondo museale, per cui sorge il sospetto che tutto questo legato possa essere stato mescolato a quello di altre acquisizioni o che non sia mai arrivato nella sua completezza. D'altronde, come accennato nel capitolo precedente, gli anni a cavallo fra i due secoli registrarono una reale confusione nella catalogazione delle opere, come confermato dall'osservazione di queste prime acquisizioni.

## **2 La collezione di Carlo Giussani, residente a Yokohama dal 1870 al 1902**

L'inventario della collezione d'arte orientale di Carlo Giussani (1846-1930), giunta in dono al Castello Sforzesco nel 1908, fu pubblicato interamente l'anno successivo sul *Bullettino dei Civici Musei Artistico ed Archeologico di Milano*<sup>19</sup>. Nella pubblicazione, che riprendeva l'elenco manoscritto del "Catalogo del Museo Patrio di Archeologia in Milano IV"<sup>20</sup>, figuravano 222 numeri d'inventario, ma fra questi erano segnalati, entro alcuni vassoi, altri 76 piccoli oggetti per lo più *netsuke*, e 22 "quadretti 'ex voto'" 絵馬 *ema* per cui con circa 310 pezzi la collezione fu la prima per consistenza donata alle raccolte castellane. La raccolta originaria di Giussani doveva essere comunque molto più ampia, visto che il collezionista era stato anche autore nello stesso anno di una donazione alla biblioteca Ambrosiana comprendente 338 volumi fra xilografie e carte geografiche<sup>21</sup> che integrò nel 1925 con i restanti libri in lingua giapponese.

Vi sono però altri oggetti, certamente appartenuti a Giussani, arrivati al Castello solo dopo la sua morte, avvenuta nel 1930, prima tramite il Dono Villa del 1932, quindi tramite il più consistente Legato Villa del 1937. Dalla nota manoscritta<sup>22</sup> ritrovata sull'unica opera effettivamente segnata come Dono Villa e riportata sul Registro di Raccolta della collezione giapponese, è confermata

---

<sup>16</sup> Si riconoscono due piccoli *okimono*, mentre dell'avorio più grande di "uomo con bambino" non ci sono tracce.

<sup>17</sup> Questa seconda descrizione mostra alcune incongruenze con quanto riportato nell'*Elenco dei donatori*, dove si parlava anche di "idoli in bronzo".

<sup>18</sup> Cfr. *Oggetti entrati nei Musei dal 15 dicembre 1901 in avanti*, fogli consequenziali non rilegati, presso le Raccolte Extraeuropee del Castello Sforzesco.

<sup>19</sup> Cfr. *Bullettino dei Civici Musei Artistico ed Archeologico di Milano*, per cura del Consiglio Direttivo, anno IV num. IV, Milano, 1908, pp. 12-17.

<sup>20</sup> Dal n. 3772.

<sup>21</sup> Cfr. Capitolo 3:1.2.1.

<sup>22</sup> Sul numero d'inventario G825 è riportato: "Ex proprietà del cav. Carlo Giussani. Il nipote ing. F.B. Villa al Castello Sforzesco, Agosto 1930 VIII".

l'ipotesi precedentemente formulata da Lia Beretta<sup>23</sup> che gli oggetti appartenuti all'Ing. Filippo Giorgio Benvenuto Villa (Milano 1880 - Brescia 1936) fossero in effetti dello zio Carlo Giussani.<sup>24</sup>

## 2.1 La vita di Carlo Giussani

Molte informazioni su Carlo Giussani ci sono pervenute attraverso lettere inviate al Castello Sforzesco negli anni Novanta dalla dottoressa Lia Beretta<sup>25</sup>, pubblicati da Paola Zatti nel catalogo *Kinkō*<sup>26</sup> e da Angela Madesani in un saggio sulle fotografie giapponesi.<sup>27</sup> Più recentemente il prof. Zanier gli ha dedicato una voce del suo volume sui semai italiani in Giappone.

Carlo Giussani nacque a Milano, dove si diplomò ragioniere.<sup>28</sup> Il giovane Carlo Giussani figurava già nel 1865 “commissionario con rappresentanze di case estere e nazionali” in via S. Antonio 14. Nel 1866 fu volontario garibaldino nella Seconda Guerra d'Indipendenza, combattendo a Bazzecca. Nel 1870 si recò in Giappone stabilendo residenza a Yokohama dove iniziò a esportare seta greggia e cartoni di seme bachi. Da quell'anno Giussani figurerà sempre in Giappone fino al 1902<sup>29</sup>, ma è probabile che, pur avendo deciso di stabilirsi in quel paese, egli non abbia smesso completamente i viaggi stagionali assieme agli altri semai. Nel 1871 le autorità consolari italiane lo davano residente a Yokohama con una “ditta italiana” autonoma, mentre l'annuario locale lo indicava come dipendente della V. Aymonin & Co.<sup>30</sup> di Yokohama sia nel 1871, sia nel 1872. Negli anni successivi si mise in proprio. Secondo Lia Beretta, la casa e sede della sua ditta, con cortile e magazzini, riprodotta anche in una foto dove Giussani compare assieme alla moglie giapponese Yae, servì da base per una stampa che riporta l'indicazione “C. Giussani, Publ. Silk Inspector, Yokohama, N°. [civico] 168”<sup>31</sup>. Sempre secondo le informazioni fornite da Lia Beretta, Giussani

---

<sup>23</sup> L'ipotesi è riportata in Angela MADESANI, “Una selezione del fondo di fotografie giapponesi della Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli”, in *Rassegna di Studi e Notizie*, Vol. XX – Anno XXIII, Milano, Castello Sforzesco, 1996, pp. 219-241.

<sup>24</sup> Secondo un'altra precedente supposizione, questi ultimi oggetti avrebbero potuto appartenere al cognato di Giussani, Filippo Michele Giovanni Villa, padre di Benvenuto, forse il Villa che possedeva a Yokohama la ditta “A. P. Villa & Bros. Of the Orient. Ltd”. Sappiamo anche che lo stesso Aymonin aveva a Milano un distributore a nome *Villa Vimercati e C.* Cfr. Claudio ZANIER, *Semai setaioli italiani in Giappone (1861-1880)*, cit., p. 199.

<sup>25</sup> Studiosa orientalista specializzata sulle biografie degli Italiani in Giappone, la dott.sa Beretta ha svolto alcune ricerche su Giussani durante la propria permanenza in Giappone. Nelle lettere, spedite da Kamakura, la dottoressa Beretta si riservava di fornire ulteriori informazioni all'interno di una propria pubblicazione, non ancora prodotta. La dott.sa Beretta negli ultimi anni ha invece pubblicato un approfondito studio su Edoardo Chiossone e per il Castello Sforzesco ha pubblicato un articolo su Ferdinando Meazza, dove si ritrovano alcune informazioni anche su Giussani. Cfr. Lia BERETTA, *Chiossone inedito. Il testamento originale e il primo Museo Chiossone*, Tokyo, Associazione Choyokai, 2004 e Lia BERETTA, “Ferdinando Meazza, avventuroso collezionista milanese”, cit.

<sup>26</sup> Paola ZATTI, “Collezionisti e viaggiatori milanesi fra Otto e Novecento”, cit.

<sup>27</sup> Angela MADESANI, “Una selezione del fondo di fotografie giapponesi della Civica Raccolta delle Stampe Bertarelli”, in *Rassegna di Studi e Notizie*, Vol XX - Anno XXIII, Milano, Castello Sforzesco, 1996.

<sup>28</sup> L'informazione è fornita da Lia Beretta in una lettera al Castello Sforzesco datata Kamakura 7 settembre 1995.

<sup>29</sup> Così è specificato nella donazione del 1908: “Collezione di oggetti giapponesi fatta dal 1870 al 1902 al Giappone, dal cav. Carlo Giussani”. Cfr. *Bullettino dei Civici Musei Artistico ed Archeologico di Milano*, per cura del Consiglio Direttivo, anno IV num. IV, Milano, 1908.

<sup>30</sup> Vittorio Aymonin (Torino 1826 – Tokyo 1888), come Giussani fu un commerciante di seta greggia e seme-bachi. Dopo alcuni anni di viaggi in Giappone fra il 1864 e il 1866, prese residenza stabile a Yokohama nel 1867, dove restò fino al 1881. Egli fu a tutti gli effetti uno dei primi italiani a trasferirsi stabilmente in Giappone, collaborando inizialmente con i francesi e poi avviando un'attività autonoma che presto acquisì notevole importanza nel commercio di seta di qualità. Negli ultimi anni Aymonin lavorò come bibliotecario per il Ministero degli Affari Esteri Giapponese. Cfr. Claudio ZANIER, *Semai setaioli italiani in Giappone (1861-1880)*, cit., p. 281.

<sup>31</sup> Nella rivista della *Oriental Ceramic Society of Japan* per cui scrisse, Carlo Giussani compare invece a due differenti indirizzi: in Via Vivajo 6 a Milano e al 224a, Bluff, Yokohama. La dottoressa Lia Beretta ha rilevato inoltre

avrebbe lavorato anche per la ditta Siber<sup>32</sup> a Yokohama, di fronte alla quale è raffigurato in una fotografia che oggi si trova al Gabinetto Fotografico del Castello. La sua attività di ispettore autorizzato al controllo della seta cessò nel 1896, quando il governo giapponese istituì un proprio servizio pubblico, ma Giussani restò in loco come agente commerciale per ditte straniere, azionista della Yokohama Engine and Iron Works e socio della locale camera di commercio.



**Fig. 37 1905 Yokohama (Japan)  
Donna in costume \*Autografo  
Carlo Giussani a Paolo Gaffuri**

Da una foto raffigurante una donna giapponese in costume proposta in vendita nel web,<sup>33</sup> inviata al sig. Paolo Gaffuri, di cui ignoriamo l'identità, una scritta autografa "Cordiali saluti da C. Giussani, Yokohama 26 Settembre 1905"<sup>34</sup> fa comprendere come Giussani non lasciò in effetti per sempre il Giappone nel 1902, ma vi tornò saltuariamente per visitare il paese al quale doveva essere ormai fortemente legato. La sua presenza fra gli assessori milanesi rilevata in alcune vecchie pubblicazioni è invece da ritenersi un errore dovuto all'omonimia con un più noto professore milanese.<sup>35</sup>

La comunità italiana in Giappone, pur essendo poco numerosa, ebbe indubbiamente un punto di riferimento in Giussani. Egli figurava in comitati civici a Yokohama e, come rappresentante degli italiani, con un signor F. Bianchi nel comitato per lo studio della condizione degli stranieri nel paese dopo la firma dei nuovi trattati tra il Giappone e le nazioni estere.<sup>36</sup> Giussani aveva sviluppato una notevole cultura sul paese che lo ospitava. Egli

parlava e scriveva correntemente il giapponese e nel 1886 compilò per l'*Asiatic Society of Japan* una vasta bibliografia di saggi e opere sul Giappone.<sup>37</sup> Fra le personalità più famose di cui era amico si segnala il fotografo Adolfo Farsari, che lavorò in Giappone per circa 15 anni.<sup>38</sup> Lia Beretta ricorda che Giussani era conosciuto per la sua generosità, per l'accuratezza nel lavoro, come esperto di seta, e per le parche abitudini.

---

una sua casa al mare a Kamakura intestata alla moglie Yae.

<sup>32</sup> Cfr. Angela MADESANI, "Una selezione del fondo di fotografie giapponesi della Civica Raccolta delle Stampe Bertarelli", cit., p. 222. Si trattava della ditta svizzera *Sieber & Brennwald*, o della Sieber e C. proprietà di bergamaschi di origine svizzera. Cfr. Claudio ZANIER, *Semai setaioli italiani in Giappone (1861-1880)*, cit., pp. 181, 193.

<sup>33</sup> La foto è in vendita presso un noto sito d'aste, mentre scrivo, ma potrebbe presto sparire dal web.

<sup>34</sup> In quell'occasione potrebbe essersi recato in Giappone assieme al nipote Filippo Benvenuto. Cfr. Angela MADESANI, "Una selezione del fondo di fotografie giapponesi della Civica Raccolta delle Stampe Bertarelli", cit., p. 222.

<sup>35</sup> La presenza di Giussani come consigliere comunale e assessore è rilevata da Paola Zatti. Cfr. Paola ZATTI, "Collezionisti e viaggiatori milanesi fra Otto e Novecento", cit. Esisteva in effetti un prof. Carlo Giussani (1840-1900), milanese, sanscritista e latinista, che lavorò per lo più a Firenze, e che dal 1895 al 1899 a Milano fu consigliere comunale e assessore all'Istruzione dal 1897 al 1899.

<sup>36</sup> Lettera di Lia BERETTA all'architetto Michele Stolfà datata Kamakura, 5 dicembre 1926. V. *Archivio Doni, legati, acquisti e depositi* delle Raccolte Extraeuropee del Castello Sforzesco.

<sup>37</sup> Cfr. Carlo GIUSSANI, "A list of works, essays etc., relating to Japan" in *Transactions of the Asiatic Society of Japan*, v. 14, part II, March, May, June, Yokohama, R. Meiklejohn, 1886.

<sup>38</sup> La dottoressa Lia Beretta, studiando la corrispondenza del famoso fotografo, ha potuto rilevare una forte amicizia fra i due. Giussani stesso possedeva album fotografici di Farsari, in seguito pervenuti al Castello Sforzesco, sembra per tramite del dono del nipote Filippo Giorgio Benvenuto Villa.

## 2.2 La collezione

Giussani morì a Milano nel 1930, a ottant'anni, forse ancora in tempo per vedere la propria collezione degnamente esposta nella Sala della Balla al Castello Sforzesco. A differenza di legati e acquisizioni postume, dove l'attribuzione degli oggetti è perduta assieme alle conoscenze di chi gli oggetti li aveva raccolti, in questo caso è possibile immaginare che Giussani abbia contribuito personalmente all'attribuzione delle opere. Le descrizioni fornite dal *Bullettino* sono infatti abbastanza precise e hanno permesso oggi di ricondurre a questa collezione molti oggetti. Inoltre sulle opere compare un'etichetta creata specificamente per il dono Giussani dove sono riportati per ogni singolo oggetto i numeri di riferimento all'elenco della donazione, che rispecchia quello del *Bullettino* (fig. 38). Al dono Giussani 1908 si aggiunsero poi, a distanza di più di vent'anni, le opere



Fig. 38 Etichetta Giussani

lasciate in eredità al nipote Filippo Benvenuto Villa. Prima un piccolo dono di due strumenti a fiato e di “15 zufoli da richiamo in bambù, giapponesi”<sup>39</sup>, quindi un dono di maggiore entità nel 1934. Anche queste ultime opere furono all'epoca segnate con la medesima etichetta “Dono Giussani”, inserendo al centro, invece del numero della lista del *bullettino* del 1908, quello della lista del dono Villa.<sup>40</sup>

Le opere giunte al Castello Sforzesco si presentano estremamente eterogenee, e coprono tutti i principali ambiti artistici e produttivi del Giappone. L'epoca degli oggetti, come per la collezione Lucini Passalacqua e le altre collezioni contemporanee, si estende dal periodo Edo al Meiji, con alcune eccezioni costituite da reperti giapponesi più antichi e da un numero minore di oggetti cinesi.

Un importante apporto alle raccolte castellane fu innanzitutto quello dei 24 rotoli dipinti. Nell'elenco sono indicati il tema e talvolta una presunta datazione. I temi sono i più vari, si spazia da figure famose come quelle della scrittrice Murasaki Shikibu a immagini di famosi guerrieri, da icone taoiste e buddiste a paesaggi e attività lavorative tradizionali. Qualcuno, come il “rotolo che raffigura i pompieri di Jeddo alla rivista del primo anno del 1810” non è più stato rinvenuto. Si deve notare che le datazioni offerte si riferiscono realisticamente al XIX secolo e in particolare agli anni 1830, 1840 e 1850, con alcune datazioni contemporanee più precise, come per un dipinto di corvo del 1885 e un “Orange, acquarello del pittore Yamamoto di Yokohama” del 1898, anche questo non più nelle collezioni del Castello. Non mancano però dipinti attribuiti al secolo precedente, come l'interessante rotolo “I sette Dei della felicità, a passeggio, incontrano il Dio del tuono (1780?)” e “I sette Dei della felicità si divertono in campagna (1700?)”, quest'ultimo con apposta la firma di Kanō Tanyū 狩野探幽, sulla cui autenticità oggi permangono molti dubbi.

Il *Bullettino* prosegue nell'elenco della donazione segnalando “sete, ricami, bandiere”. Il numero non è così alto come ci si aspetterebbe per la collezione di un riconosciuto esperto di seta come Giussani. Si tratta di circa 29 pezzi fra “arazzi”, “ricami”, bandiere, insegne e borsette, per lo più campioni e quadrati di tessuto 袱紗 (帛紗・服紗) *fukusa*, per avvolgere doni o per l'uso nella cerimonia del tè. La gran parte di questi si trova oggi sotto vetro entro cornici che un tempo erano appese ai muri di Sala della Balla. Non tutti i tessuti sono però facilmente identificabili, perché in

<sup>39</sup> Cfr. *Registro d'Ingresso*, Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco, numero generale d'inventario 2355, “Dono Ing. F. B. Villa, via Leopardi 29, Milano”.

<sup>40</sup> Si sono create dunque etichette con numeri doppi.



**Fig. 39 Buddha Amida, Giappone, periodo Edo (1603-1868), sec. XVII. N. inv. G909**

questo caso le descrizioni sono approssimative. Certamente qualcosa è andato perduto o, come è probabile sia successo anche per i tessuti e i kimono di Passalacqua, alcune sete potrebbero essere state distrutte o eliminate a causa di un attacco da parte di tarne, o comunque per una cattiva conservazione.<sup>41</sup> Certamente di tredici bandiere ne restano oggi soltanto due. Non vi sono invece kimono da teatro o altre vesti complete, ma solo tre interessanti accessori di costume come le “borsette con fermaglio e cordoni”, dal carattere estremamente moderno.

L’inventario del *Bullettino* continua elencando “Lacche, legni ecc.”. In questa sezione si trovano le opere buddiste. Si distingue in particolare una statua di buddha Amida su trono di loto alta 145 cm, in legno laccato e dorato con finissima decorazione della veste<sup>42</sup> (fig. 39), due tempietti portatili 厨子 *zushi*, una sedia da tempio, una campana in bronzo, 磬子 *kinsu*, e delle iscrizioni in metallo e in legno da apporre all’ingresso dei padiglioni. Si devono inoltre segnalare 22 “quadretti ‘ex voto’”, 絵馬 *ema*, in legno dipinto e decorato con lacca e materiali diversi, anche a tutto

tondo, di notevole interesse per lo stile peculiare: oggetti votivi certamente affascinanti, trasformati in originali opere da collezione (fig. 40).

Oltre ai tipici oggetti laccati quali vassoi, piatti e coppette, si segnalano per l’ottima qualità un contenitore per riso cotto con lo stemma dei Tokugawa, un corredo di tavolino e scatola per la scrittura e tre cassette da fumo 煙草盆 *tabakobon*. Sopra ai vassoi si trovavano anche 87 *netsuke* per lo più in legno.

Seguono poi le armi, una quarantina in tutto, fra le quali otto 脇差 *wakizashi*, quattro 刀 *katana* sei lance fra 槍 *yari* e 薙刀 *naginata*, e una “lancia-spada”<sup>43</sup>. Il resto è per lo più materiale di costume, come i due cappelli da guerra 陣笠 *jingasa* in ferro e i due in legno, i due rari “costumi completi da scherma con quattro sciabole di bambù per esercizi” o



**Fig. 40 Tavolettina votiva, ema, Giappone, sec. XIX. N. inv. G815**

<sup>41</sup> In un’epoca nella quale non esistevano gli attuali rimedi per l’eliminazione dei parassiti, era possibile che si decidesse di distruggere alcuni materiali perché non causassero danno a quelli ancora in buono stato. Un documento datato 27 agosto 1912, a firma del sindaco, e protocollato con numero 88316-839, autorizzava la distruzione di alcuni “cenci irrecognoscibili [...] e senza possibilità di classificazione etnografica di costumi contadineschi italiani” richiesta dal prof. comm. Lamberto Loria all’amministrazione comunale in merito a materiali prestatati mostra etnologica di Roma del 1911 “resi a brandelli dalle tarle, l’esistenza dei quali costituiva pericolo di infezione per gli altri oggetti inviati”.

<sup>42</sup> Una statua molto simile della collezione di Emile Guimet riporta la datazione del 1605.

<sup>43</sup> Non identificata.

l'“Arco, frecce e porta frecce per esercizi all'interno della casa”, un morso per cavallo, un frustino, due 十手 *jitte*, due 刀掛け *katanakake* e uno sgabello da campo.

I metalli contano appena 21 numeri di inventario, fra i quali un drago in bronzo firmato Toun 渡雲, un vasetto a forma di vimini intrecciati, una lampada pensile da giardino, una sfera di cristallo di rocca su piedistallo di bronzo. Il resto sono tutti piccoli oggetti. Un numero d'inventario è riservato a 12 porta inchiostro con pennello 矢立 *yatate* e a 51 *netsuke* dalle forme più varie, raffiguranti oggetti quotidiani e maschere da teatro.



Fig. 41 Vaso, porcellana di Owari (Seto), sec. XIX, seconda metà. N. inv. G177



Fig. 42 Piatto, Marca Hirado, Giappone, sec. XIX, seconda metà. N. inv. G135

Terminano la lista le ceramiche, quasi tutte pesanti porcellane bianche e blu con motivi a rilievo prodotte nella zona di Seto 瀬戸, indicate nelle schede d'inventario come porcellane di Owari 尾張. Sono circa 33 pezzi, per lo più grandi vasi da giardino, ma non mancano un piccolo ferma carte e vasi più piccoli, catini, bacinelle, recipienti a forma di barchetta per servire i cibi o a forma di mastello in legno 角樽 *tsunodaru*. Un vaso cilindrico è molto interessante perché identico a quello presente in una famosa fotografia raffigurante un negozio di antichità (fig. 17 e fig. 41). Due grandi incensieri “satsuma” a marca *Dai Nihon Taizan sei* 大日本帶山製, sono attribuiti nel *Bullettino* all'anno 1885. Contemporanei sono inoltre i due vasi a tromba con marchio Fukagawa 深川 con orchidea, una zuppiera con il marchio della Seiji Kaisha 精磁会社<sup>44</sup>, squisiti piatti che riportano la firma Hirado 平戸, ma riprendono nello stile quello Nabeshima 鍋島 (fig. 42), un vaso in porcellana bianca a forma di carpa guizzante, che risale la cascata, e altri piatti e piattini bianchi e blu o di stile 伊万里 *imari*.

Fra gli oggetti ‘antichi’ figurano invece “un incensiere con coperchio d'argento (Ecizen antico) e piede di legno” e altri due contenitori simili, un “vaso di Kanga, arabeschi su fondo d'oro”, a marchio Kutani, un vasetto da fiori a forma di Shōki 鍾馗 e una statuetta di Daruma 達磨. Nell'elenco figura anche un “piatto da barbiere, imitazione di porcellana olandese”, attualmente non rinvenuto.

Infine, qua e là nell'inventario compaiono alcuni piccoli oggetti d'uso quotidiano, di gusto che potrebbe essere definito “etnografico” quale un pallottoliere in legno, una impugnatura con fodero degli Ainu, un sistro per la lettura del *sutra*, un rosario buddista, un “cappello di legno per funzionario di corte”, un peso in bronzo per bilancia e oggetti non più riconosciuti come i “due fregi terminali di bandiera”, la “lanterna per ufficiale a cavallo”, i “tre simboli militari per fanciulli” e i “due ganci porta lancia”.

### 2.3 I Doni Villa del 1934 e i Legati Villa del 1937

A partire dell'anno della morte di Giussani, altri oggetti pervennero al Castello tramite piccole donazioni da parte del nipote, l'ing. Felice Benvenuto Villa. Nel 1930 un quadretto [G825] incorniciato, e del 5 luglio 1934, in corrispondenza del suo imminente trasferimento di residenza da Milano a Brescia, è un altro piccolo dono consistente in “N. 15 zufoli da richiamo in bambù,

<sup>44</sup> Una ditta per l'export fondata nel 1879 da ceramisti provenienti da Koransha 香蘭社.



Fig. 43 Etichetta Villa

giapponesi, e n. 2. strumenti a fiato, pure in bambù”, dei quali restano solo alcuni pezzi ancora privi di numero d’inventario, e certamente uno 尺八 *shakuhachi* che riporta anche l’etichetta (ex libris)<sup>45</sup> del “Dono Ing. F. B. Villa” (fig. 43).<sup>46</sup> Infine seguì, il 17 luglio dello stesso anno, quello di una lancia giapponese.

Al 22 gennaio del 1937 corrisponde invece un più consistente “Legato Ing. Filippo Benvenuto Villa, Brescia”, che fu completato il 25 novembre dello stesso anno. I legati, pervenuti a un anno dalla morte dell’ingegnere, lasciavano definitivamente alle raccolte civiche il materiale restante della collezione di Carlo Giussani. Il legato di gennaio trattava per lo più materiale d’uso popolare quali ventagli, due contenitori per sake *tsunodaru*, un bacile 盥 *darai* e diverse lacche di vario genere, fra “piccolo mobilio”, vassoi, coppette, scatole, ecc. A parte la presenza dei ventagli, che fin da subito devono essere stati scorporati dalle raccolte orientali e che oggi è difficile riconoscere, le lacche non aggiungevano molto alla raccolta già pervenuta nel 1908. Ciò che costituiva una reale novità era invece “l’album di incisioni di scene varie giapponesi” inventariato “al Gabinetto delle stampe [Achille Bertarelli]”.

Questo legato è stato riportato presso l’attuale Raccolta delle Stampe A. Bertarelli sul Registro di Carico, solo nell’anno 1944. Qui il “Dono Ing. F. B. Villa, per tramite dei Musei d’Arte”, è inventariato col numero d’ordine 1834, segnato come “Registrazione Arretrata”. In esso figurano tre piante di Yokohama, un volume della guerra Russo-Giapponese dell’aprile 1904, un album con “fotoincisioni da disegni e foto” della guerra Cino-Giapponese, alcuni fascicoli di disegni, un “Views of Tokyo, volumetto oblungo fotoincisioni”, un “Views et [sic!] Costumes of Japan. Albo fotografico”, “tre albo fotografici con vedute del Giappone”, un “albo con i ritratti in fotografia dei membri del ministero giapponese c. 1900”, “The great earthquake of Japan, albo di fotografie”, “The Russo-Japanese War. Tokyo, K. Ogawa (incisioni fotomeccaniche) numero undici fascicoli Silografie relativi la guerra Cino-Giapponese (uno doppio)”, un “Atlante del Giappone, pubblicato dalla Imperial Geographical Survey of Japan, 1884-1901”, una “Carta dei dintorni di Yokohama compilata da A. Farsari, 1887 pubblicata a Yokohama”, altre piante del Giappone, di Yokohama e Hong Kong, quindi carte fotografiche parziali del Giappone pubblicate tra gli anni 1875-1881, settanta cartoline varie, un calendario del Giappone e altro materiale di viaggio non giapponese, e infine “N. 99 Fotografie di vedute e costumi del Giappone” e una “Veduta schematica della località di Kitagawa del Giappone. Yokohama, A. Farsari et C.”. Secondo Angela Madesani, che ha analizzato la raccolta fotografica e ne ha pubblicate alcune, si tratta di un fondo di fotografie di alta qualità.<sup>47</sup>

<sup>45</sup> L’etichetta mostrerebbe secondo Angela Madesani, simboli tipicamente massonici. Lo Zio Carlo Giussani infatti avrebbe ricoperto la carica di tesoriere in una loggia massonica a Yokohama. Cfr. Angela MADESANI, “Una selezione del fondo di fotografie giapponesi della Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli”, cit., p. 219

<sup>46</sup> Cfr. *Registro d’Ingresso*, Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco, al num. Inv. Generale 2369, “Dono ing. F. B. Villa, via Leopardi 29, Milano”. V. anche Angela MADESANI, “Una selezione del fondo di fotografie giapponesi della Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli”, cit., p. 219.

<sup>47</sup> Angela Madesani riassume la donazione presente presso il Gabinetto Fotografico in “un centinaio di fotografie sparse, due album gemelli rilegati in pelle marrone, un piccolo album con la copertina verde contenente fotografie di costume, un altro con la copertina di seta a quadretti con paesaggi e immagini di vita quotidiana giapponese, infine un album in broccato con i ritratti dei ministri. *Ivi*.”



Fig. 44 Elefante, dipinto su carta, Giappone, fine sec. XVIII, inizio sec. XIX. N. inv. G847

Al 25 novembre è segnato un secondo “Legato Ing. Benvenuto Villa” dove compaiono gli ultimi oggetti di Giussani custoditi dal nipote, fra cui una bandiera di seta, due ombrellini di carta, 15 ventagli in seta policroma, alcuni opuscoli e libri sulla produzione della seta in lingua inglese, francese e italiana, e due album di disegni giapponesi del XX secolo.<sup>48</sup> Sono di interesse più artistico un buddha Amida in legno laccato e dorato, 9 rotoli dipinti e 34 disegni dipinti su carta raffiguranti animali esotici, di grande interesse per il carattere di documentazione che si rifaceva agli studi olandesi 蘭学 *rangaku* del XVIII e XIX secolo (fig. 44)

Attraverso la lettura dell'intera collezione, la figura che si può ricavare del Giussani

collezionista è quella di un uomo attento sia all'arte, sia alla testimonianza di costume. Nel lungo periodo vissuto in Giappone egli fu testimone del profondo e veloce cambiamento del Paese avvenuto durante il periodo Meiji. Nel 1870, come si è visto per la collezione di Passalacqua, i bronzi e le porcellane erano venduti a basso prezzo e per lotti in grandissime quantità e l'acquisto di lacche e armi di vario tipo era in linea con la grande disponibilità che si ebbe per tutta la fine del XIX secolo.<sup>49</sup> Ma già a distanza di una ventina d'anni gli oggetti raccolti dal Conte erano ormai scarsamente collezionati perché considerati meno interessanti. Tutti quei manufatti in bronzo e in ceramica tipici delle epoche Kansei e Tenpō (dal 1789 al 1844) si ritrovano solo in minima parte nella raccolta Giussani. Le porcellane sono contemporanee e chiaramente d'arredamento o d'uso quotidiano e le lacche sono della qualità più varia e spaziano da raffinati oggetti del corredo nobiliare a piatti e vassoi di qualità più comune. Mancano invece armature complete come quelle di Passalacqua e di Aldo Annoni a Milano, né si trovano opere cinesi o quegli oggetti asiatici che si potevano raccogliere nei paesi raggiunti dalle linee marittime dell'epoca.

È invece indice di maggiore familiarità con l'arte nipponica la raccolta di pitture e xilografie di quegli autori che già dagli anni sessanta dell'Ottocento erano ammirati in tutta Europa. Si deve infatti riconoscere a Giussani il merito di avere portato il più grande nucleo di rotoli dipinti giapponesi e in particolare la collezione di rare pitture su carta raffiguranti animali, dimostrando dunque più di qualunque altro collezionista milanese una sensibilità per le arti figurative giapponesi. La mancanza di opere grafiche che si osserva analizzando le collezioni di quegli anni era stata rilevata anche dal prof. Zanier, che indicava in Mazzocchi un'eccezione. Come suggeriva già il professore, la pittura dell'Asia Orientale negli anni settanta era forse ancora troppo distante dai gusti europei. Probabilmente, l'apprezzamento per le arti figurative incominciò attorno agli anni ottanta fra i residenti italiani in Giappone, ma a Milano non se ne ebbe percezione fino al 1900 quando arrivarono le prime donazioni. Zanier, rilevava che Mazzocchi, come semai collezionista,

<sup>48</sup> Figuravano anche 45 fogli a stampa e cappelli vari che dovevano però essere di produzione occidentale.

<sup>49</sup> Oggetti che oggi si possono ammirare precipuamente in collezioni più ampie e ricche come quella del conte Bardi e di Stibbert.



costituì una grande eccezione proprio perché aveva acquistato rotoli dipinti e xilografie, e si chiedeva se tale gusto erudito fosse il risultato di una tendenza nata solo alla fine della sua carriera di semaio, attorno al 1880:<sup>50</sup>

Non sappiamo quando Mazzocchi acquistasse tali oggetti, all'interno di una carriera di semaio che spazia dal 1864 al 1880, ma se anche li avesse acquistati negli ultimi anni, quando già l'infatuazione per una grafica totalmente aliena dai canoni occidentali di allora cominciava ad affermarsi in Europa, non si può non essere colpiti dalla qualità delle scelte operate, soprattutto in considerazione del modesto livello di istruzione che egli aveva ricevuto. [...] Per ora, su questo, poco altro si può dire, ma il tema della sensibilità degli italiani allora in Giappone alle manifestazioni più "originali" (dal nostro punto di vista) dell'arte di quel paese ed il ruolo da essi svolto nel trasmetterne l'apprezzamento e la possibilità concreta di usufruirne, in Italia, resta un problema aperto, ma che certo varrà la pena di cercare di approfondire.

È pur vero che, alcune testimonianze pittoriche, risalenti agli anni settanta, giunsero a Milano anche da Cristoforo Robecchi, ma è solo con Giussani che queste pervennero in quantità rilevante. Quella di Giussani si costituisce dunque come una collezione dal carattere più consapevole rispetto a quelle limitate ai primi anni settanta, dove si avvertiva maggiormente l'influenza dei mercanti e dei mediatori che si trovavano sul posto. Egli si dedicò anche a un altro tipo di collezionismo che si manifestò dopo gli anni ottanta dell'Ottocento e che prevedeva la raccolta di piccoli oggetti quali *netsuke* e *yatate*.

In conclusione, l'impressione è che Giussani non cercasse l'opera d'antiquariato, ma che fosse più attratto da testimonianze di vita e di costume che rappresentavano la società nella quale egli viveva: forse in gran parte oggetti che costituivano i ricordi di più di trent'anni di vita. Riportando dipinti, cartine geografiche, xilografie, tessuti, lacche, porcellane, libri, e fotografie sembra che Giussani abbia voluto coprire a 360 gradi la produzione artistica e artigianale del suo tempo, dimostrando una conoscenza ben più profonda delle arti rispetto alle collezioni di chi aveva visitato l'Asia durante il boom degli anni settanta. La donazione del 1908 fu un atto di grande generosità, ispirato come si conveniva allora, dalla speranza che gli oggetti potessero contribuire all'educazione all'arte associata all'industria. Di fatto questo notevole numero di oggetti permise alle raccolte giapponesi del Castello Sforzesco di conseguire una maggiore dignità artistica, andando a coprire molte delle lacune che, con l'accrescersi delle pubblicazioni sull'arte orientale dall'inizio del secolo, si erano rese sempre più evidenti.

### **3 L'arte come investimento: la collezione di Ferdinando Meazza**

Come si è visto nel primo capitolo di questo studio Meazza fu importante non solo per Passalacqua, del quale fu prezioso compagno di viaggio e buon amico, ma per la comunità milanese che si recava a Yokohama ogni anno essendo egli uno dei più ricchi e facoltosi semai e abile commerciante. La figura di Ferdinando Meazza è stata approfondita in un saggio di Lia Beretta<sup>51</sup> a lui dedicato nel 2001, ed è stata trattata negli studi del prof. Zanier sui semai italiani in Giappone. Meazza, compare negli studi orientalistici per avere venduto a Enrico Cernuschi nel 1875 una

---

<sup>50</sup> Cfr. Claudio ZANIER, Claudio ZANIER, *Semai setaioli italiani in Giappone (1861-1880)*, cit, p. 254.

<sup>51</sup> Cfr. Lia BERETTA, "Ferdinando Meazza, avventuroso collezionista milanese", cit.

collezione di ceramiche e porcellane giapponesi, come riportato in un articolo di Philippe Burty del 1899.<sup>52</sup>

Ferdinando Meazza nacque a Milano probabilmente fra il 1837 e il 1838.<sup>53</sup> Sembra che il padre Angelo fosse collegato al commercio di seme-bachi fin dal 1862. Le date sulla costituzione della ditta Ferdinando Meazza e C. nei primi anni sessanta sono discusse<sup>54</sup>, ma è interessante notare che ad essa parteciparono fin da subito personaggi importanti come il senatore Antonio Beretta, già sindaco e setaiolo, i fratelli Gavazzi, fra i maggiori filandieri della Lombardia e la Pasquale De Vecchi e C. di Milano, banchieri e produttori di seterie.<sup>55</sup> Il nome di Meazza rimase sempre legato a una sfortunata spedizione organizzata nel 1863 per la ricerca di seme-bachi a Bukhara, dove rimase imprigionato per 13 mesi assieme ai compagni di viaggio conte Pompeo Litta Biumi, Modesto Gavazzi e altri due compagni, tutti considerati spie inglesi. In quell'occasione la granduchessa Elena di Russia, zia dell'imperatore, conosciuta da Meazza a San Pietroburgo, fu fondamentale per il loro rilascio.<sup>56</sup>

Nel 1867, in occasione del suo primo viaggio verso il Giappone come rappresentante della Società Bacologica fra Proprietari e Coltivatori in Milano, Meazza era sul vapore francese Phase in compagnia del conte Vittorio Salier de La Tour, primo ambasciatore in Giappone. I due giunsero a Yokohama il 9 giugno, in anticipo sull'apertura dei commerci, per visitare alcuni allevamenti di bachi a poche ore di cavallo da Yokohama. Durante il viaggio, Meazza informava Emilio Cornalia, membro della direzione della Società Bacologica e direttore del Museo di Storia Naturale di Milano, di avere provveduto a Hong Kong alle pratiche per il rimpatrio della salma dello scienziato e senatore Filippo de Filippi, deceduto durante il viaggio diplomatico della pirocorvetta Magenta. Nello stesso anno egli fu inoltre incaricato dal console Cristoforo Robecchi di portare a termine, per conto della Società Agraria di Lombardia, gli acquisti di Giuseppe Veneroni, deceduto in agosto.<sup>57</sup> Nella primavera del 1869, come esperto bacologo, Meazza prese parte con de La Tour, Pietro Savio e altri connazionali, alla prima visita ufficiale nei distretti sericoli giapponesi autorizzata dal nuovo governo Meiji.<sup>58</sup> Come per la missione diplomatica di Arminjon del 1866, alla quale fu invitato il semaio milanese Vincenzo Comi,<sup>59</sup> uno dei primissimi commercianti italiani a Yokohama, anche in questo caso la presenza di persone con una comprovata capacità di negoziazione ed esperienza nelle relazioni estere si rivelava di estrema utilità. Egli tornò in Giappone nel 1871, nel 1873 e nel 1875, ma non si esclude che possa esservi stato altre volte, poiché nel necrologio del 1913 venivano riportati ben 11 viaggi. Nel gennaio 1873 fu a Milano per accogliere, assieme al vicepresidente

---

<sup>52</sup> Philippe BURTY, "La poterie au Japon", in *Le Japon Artistique*, tome XVII, Volume 2, Paris, 1889, p. 55.

<sup>53</sup> Queste date si deducono dal necrologio del 1913 dove si riporta che Meazza morì a Milano all'età di 75 anni. Cfr. *L'Illustrazione Italiana*, I, 1913, p. 184.

<sup>54</sup> Lia Beretta riferisce di una lettera conservata nell'Archivio Storico della Camera di Commercio di Milano in data 8 novembre 1860 indirizzata all'allora sindaco di Milano Antonio Beretta su carta intestata "Società in Accomandita per la produzione seme bachi, Ditta Ferdinando Meazza e comp., via della Torre de' Meriggi n. 1" (poi dal 1867 in Corso Venezia 62), mentre Zanier fa risalire la ditta al 18 gennaio 1863.

<sup>55</sup> Cfr. Claudio ZANIER, *Semai setaioli italiani in Giappone (1861-1880)*, cit., p. 357.

<sup>56</sup> Si veda il necrologio in *L'Illustrazione Italiana*, I, 1913, p. 184; cfr. anche Claudio ZANIER, *Semai setaioli italiani in Giappone (1861-1880)*, cit., p. 358.

<sup>57</sup> Claudio ZANIER, *Semai setaioli italiani in Giappone (1861-1880)*, cit., p. 358.

<sup>58</sup> Cfr. Pietro SAVIO, *La prima spedizione italiana nell'interno del Giappone e nei centri sericoli effettuate nel mese di giugno 1869 da Sua Eccellenza il Conte de La Tour, Milano*, cit.; Id., *Il Giappone al giorno d'oggi nella sua vita pubblica e privata, politica e commerciale. Viaggio all'interno dell'isola e nei centri sericoli eseguito nell'anno 1874*, cit.

<sup>59</sup> Il cui nome compare anche nel catalogo dell'Esposizione Storica d'Arte Industriale del 1874.

della Camera di Commercio di Milano, Carlo Colombo, la “Commissione Bacologica Giapponese” reduce da Vienna, per la quale fece da interprete.

Ciò che caratterizza dunque la figura di Meazza sono le importanti conoscenze diplomatiche e le ampie possibilità economiche. Pochissimi altri setaioli potevano trattare le grandi quantità di seme bachi importate da Meazza, che era appoggiato da banche e ricchi sponsor. Non solo egli aveva dimostrato una forte volontà di carattere e un temperamento intrepido e avventuroso, ma dalle testimonianze lasciate nei diari di chi lo ha conosciuto risulta una persona estremamente simpatica<sup>60</sup>, di compagnia, per certi versi carismatica. Nel necrologio de l’*Illustrazione Italiana* è riportato: [fu un] conosciutissimo e tipico ambrosiano, che in questi ultimi vent’anni ebbe così larga parte in tutte le manifestazioni filantropiche, artistiche di Milano, dove fu per sedici anni consecutivi presidente effettivo e da ultimo onorario della grande Società Artistica e Patriottica”<sup>61</sup>.

È certo inoltre che Meazza fosse rinomato come esperto collezionista d’arte. Lui stesso dipingeva, come sappiamo dalla testimonianza del semaio francese Hector Meynard di Valreas, il quale durante il viaggio di ritorno dal Giappone del 1871 con Meazza annotava nel suo diario della grande abilità pittorica del milanese.<sup>62</sup> Il necrologio riporta ancora della “preziosa raccolta di opere d’arte e di oggetti rari accumulati nei suoi viaggi”. Dal catalogo<sup>63</sup> della prima vendita all’asta delle sue collezioni nel 1884 si hanno importanti informazioni:

M. Le Chev. F. Meazza entreprit d’abord un voyage en Asie, d’où il rapporta un grand nombre d’objets d’art en tous genres et des plus précieux. De retour dans son pays, il se dédia entièrement à l’étude de l’art européen; mais c’est surtout à la peinture qu’il se consacra d’une manière spéciale. [...] C’est principalement en Russie que M. Meazza eut occasion d’acquérir les plus beaux chef-d’œuvre qu’il possède. [...] En Italie M. Meazza[...] acheta plusieurs tableaux du Comte Castelbarco-Albani, du Comte Lochis, ainsi que toute la belle collection de M. A. De Amicis [...].  
En résumé, la galerie Meazza contient plus de 280 tableaux d’une conservation hors lignée [...] les magnifiques porcelaines et les bronzes du Japon, de la Chine et de la Perse ont été entièrement choisis sur les lieux par M. Meazza lui-même.

In un secondo catalogo, del 1893,<sup>64</sup> si rimarcava invece la preziosità dei quadri fiamminghi acquistati per lo più in Russia, “pei quali il cav. Meazza aveva una predilezione e si era dedicato a studiarli con cura”. I cataloghi furono inviati oltre che in Italia anche a Londra, Parigi, Berlino, Vienna, Budapest, Monaco, Bruxelles, Stoccarda, Francoforte, Losanna e a New York, come si

---

<sup>60</sup> Passalacqua stesso, che nei suoi scritti era estremamente parco di lodi nei confronti di tutti i suoi compagni di viaggio, non può che riconoscere di stimare enormemente l’amico Meazza: “Duolemi tanto lasciare l’ottima compagnia di Meazza che fu tanto buono e premuroso per me, le dico sinceramente, più lo conosco più lo amo”. Cfr. lettera spedita da Yokohama il 5 ottobre all’amministratore di famiglia Maurizio Carcano, in *Archivio familiare Lucini Passalacqua*, busta 2, fasc. 69. Giacomo Bove riportava “chi molto contribuì a farci passare un’allegra serata fu il sig. Meazza [...] il quale con un cifoletto non più lungo di mezzo centimetro suonò certe ariette in parodia dell’orbo di Milano. Cfr. Paolo PUDDINU, *op. cit.*, p. 318.

<sup>61</sup> Cfr. *L’Illustrazione Italiana*, I, 1913, p. 184.

<sup>62</sup> Claudio ZANIER, *Setaioli italiani in Giappone (1861-1880)*, cit., p. 359.

<sup>63</sup> Cfr. *Catalogue de la collection Meazza de Milan, Tableaux, objets d’art et de curiosité*, Anno VII, Num. 5, Impresa di vendite di Giulio Sambon, Firenze, Corso Vitt. Em., 10, Roma, Sala Dante, Milano Via S. Tomaso, 3, Milano, 1884, p. 167.

<sup>64</sup> Cfr. *Catalogo della collezione del Cav. Meazza di Milano (ora proprietà della Banca di Torino). Quadri, porcellane, Maioliche, Mobili, Oggetti diversi di cui la vendita al Pubblico Incanto avrà luogo a cura della Impresa di vendite in Milano di A. Genolini*. Milano – Via Giulini, N. 6 – Milano nei giorni di Lunedì 24, Martedì 25 e Mercoledì 26 Aprile 1893 [...], Milano, Tipografia di Giacomo Pirola, 1893.

usava per le collezioni più importanti, e la presenza di nomi dei più grandi artisti all'interno della sua quadreria confermano il valore della collezione.<sup>65</sup>

Sembra che Meazza abbia dovuto vendere la propria collezione per alcuni rovesci finanziari occorsi durante un quinquennio passato in Russia come rappresentante della “Fabbrica lombarda di prodotti chimici”, un'impresa che fu messa in liquidazione, causandogli forti perdite finanziarie. Nei documenti non è specificato quando e per quanto tempo Meazza abbia vissuto in Russia, ma si evince che doveva trattarsi di un periodo compreso fra il 1875, data del suo ultimo viaggio registrato in Giappone, e il 1884, data della prima vendita all'asta.

Si rivela così una vera passione per la pittura, confermata anche nella partecipazione all'Associazione Artistica e Patriottica, che però curiosamente non si riscontra nel corrispettivo artistico orientale, essendo le sue collezioni costituite soprattutto da porcellane e in parte da bronzi.

### **3.1 La collezione orientale di Ferdinando Meazza: le vendite all'asta e l'Acquisto Meazza 1910**

In un documento datato 26 febbraio, protocollato col n. 1680, è riportato: “Il comm. Ferdinando Meazza consegna l'elenco degli oggetti d'arte giapponesi e orientali in genere da lui prospettati – (prezzo £ 4000) [e a fianco, a matita...] concordato con Meazza 30/III/1910 per £ 3000. Regala l'anello; pagamento quando verrà la roba [e infine sotto...] La raccolta venne consegnata in Castello il 29/3/1910”. Il 30 marzo 1910, l'Assessore-presidente comunicava al Civico Cassiere del Comune di Milano l'autorizzazione “in conformità della deliberazione municipale 26 giugno 1904 N. 53340-449 Rip. VI, 2°” a voler versare al “sig. Comm. Ferdinando Meazza, residente in via Unione 18, la somma di £ 3000 quale prezzo per avere ceduto al Comune la sua raccolta d'antichi oggetti giapponesi”.<sup>66</sup>

Se è corretta la data del 1904, ci vollero dunque alcuni anni perché fosse accettato l'acquisto, ma nel 1910 bastarono pochi giorni per giungere alla conclusione dell'“affare”, concordando al momento la cifra. Bisogna anche dire che il 6 marzo di quell'anno, lo stesso Meazza donava anche due medaglie commemorative e un anello nuziale di Martin Lutero.<sup>67</sup>

La collezione che giunse al Castello non rispecchia però affatto ciò che ci si sarebbe aspettati da un così profondo conoscitore del Giappone e amante dell'arte. Il *Bullettino dei Civici Musei Artistico ed Archeologico di Milano*<sup>68</sup> elenca solo 29 oggetti orientali e 6 islamici, alcuni dei quali di un certo valore, come la “Mazza di comando, di ferro, con testa di demonio niellato in argento ed oro, che appartenne all'Atamann dei Cosacchi, Kondratieff, e altre testimonianze di viaggio, molto probabilmente ricordi della prigionia a Bukhara, come due piccoli cucchiari kirghisi.

---

<sup>65</sup> Fra gli altri, Caravaggio, Pietro da Cortona, Procaccino, Rubens, Salvator Rosa, Vasari, Veronese, Tiepolo, Tintoretto.

<sup>66</sup> Cfr. *Archivio donazioni, legati, acquisti e comodati d'uso* delle Raccolte Extraeuropee, Castello Sforzesco.

<sup>67</sup> Cfr. *Bullettino dei Civici Musei Artistico ed Archeologico di Milano*, per cura del Consiglio Direttivo, anno VI num. VI, Milano, 1910, p.10.

<sup>68</sup> *Ibid.*, pp. 15-17.



**Fig. 45 Faretra, Giappone, periodo Edo (1603-1868), n. inv. G867**

Fra gli oggetti orientali si trovano dunque 3 lance, 3 spade, “una faretra di lacca avventurina con stemma principesco e N. 11 frecce” (fig. 45), 8 “bastoni da comando”, ovvero scettri 如意 *ruyi*, per lo più cinesi, in ferro ageminato, in legno, in osso o laccati, quindi “cotte d’armi in ricche stoffe di seta”, forse i tre 陣羽織 *jinbaori* segnati a suo nome, e “un paio di pantaloni di seta celeste con stemma del Taj-Kun” dei quali non si ha attualmente traccia, un “Kimono di mussola di seta bianca”<sup>69</sup> e un “Kimono di raso di seta bianca operata a losanghe” [C868], una bandiera,

non più presente, quindi un moderno vaso cloisonné, un vasetto per ikebana, un “cappello tondo da guerriero con drago a sbalzo” (forse identificabile col n. inv. G906), due “bracciali in ricche stoffe di seta, con artistici attacchi di metallo”, in effetti bracciali per arciere 弓籠手 *yugote*, e infine un “Grande vaso in terra di Bizen (Giappone) decorato a rilievo” e “Un piatto grande di terraglia smaltata con 3 piedi”.

Meazza vendette al Comune solo alcuni oggetti realmente interessanti, come la faretra e la mazza di comando persiana, ma il resto della collezione consisteva solo di oggetti di minore importanza artistica, se si pensa che le due ceramiche e il cloisonné erano stati probabilmente prodotti appena qualche decina d’anni prima e che, a eccezione dei due kimono, tutto il resto possedeva singolarmente uno scarso valore pecuniario. La cifra pagata allora, che secondo calcoli approssimativi corrisponderebbe più o meno a 11.000 euro di oggi, rispecchia il valore attuale degli oggetti. L’impressione è che il Comune abbia acquistato la collezione dell’avventuroso ambrosiano sulla fiducia, poiché il numero dei pezzi era così esiguo da non creare una reale differenza per le raccolte orientali. In alternativa, l’acquisto, pianificato nel 1904, è da inquadrarsi all’interno del progetto della direzione di incrementare le raccolte, sia etnografiche sia orientali.<sup>70</sup>

Una lettera datata 9 ottobre 1910 vergata su carta intestata “Società degli Artisti e Patriottica”, indirizzata da Meazza al Prof. Vicenzi, direttore del Castello, a pochi mesi dalla vendita dei suoi oggetti orientali, aggiunge alcuni particolari a ciò che è stato scritto finora su di lui: “Egregio Prof. Vicenzi, Le mando il catalogo della mia galleria. Gli unisco il catalogo della Vendita sotto il nome del Principe Radetski, in cui c’erano i miei quadri e ugualmente quello che interessa ...”. Non è chiaro se per “galleria” si intenda la propria collezione privata di quadri o una propria attività di compravendita di oggetti d’arte. Non si hanno altre notizie su eventuali acquisti d’arte da parte del Castello Sforzesco, ma è evidente che Meazza provò a vendere anche opere occidentali.

Certamente doveva esserci stato un momento di difficoltà economica, tuttavia l’episodio della vendita al Castello non dovrebbe essere considerato separatamente della vendita delle sue collezioni bandite all’asta più di vent’anni prima, e soprattutto da quella di ceramiche giapponesi a Cernuschi del 1875, quando Meazza era al culmine del proprio successo commerciale. Dallo spoglio dei cataloghi d’asta si nota come le opere orientali costituiscano una parte decisamente minore dell’intera collezione. Nella vendita del 1884 comparivano 283 quadri e 31 incisioni, seguivano

<sup>69</sup> Certamente ancora presenti nelle Raccolte Extraeuropee ma a tutt’oggi non ancora inventariati, dunque privi di numero di inventario.

<sup>70</sup> V. Capitolo 4:5.1.

quindi fra gli *Objets d'art et d'ameublement* 91 mobili, e dal n. 411 le *Porcelaines de la Chine et du Japon*, che comprendevano pressappoco 91 pezzi, dei quali circa 25 dovevano essere porcellane cinesi, per lo più della famiglia rosa, alcuni in lotti di tazze a gruppi di 5 la cui provenienza non è segnalata, mentre il restante erano pezzi giapponesi di varie forme, dove le terraglie a più colori figuravano in numero maggiore. L'impressione che si ha dalle scarse e approssimative descrizioni è che si tratti di terraglie e ceramiche artistiche molto simili a quelle osservabili nella collezione di Passalacqua e nella collezione di Cernuschi<sup>71</sup>. Oggetti dunque di rinomate fornaci, tutt'oggi ricercate e valutate. La sezione dei bronzi non ha un ruolo significativo. Erano presenti 11 bronzi in tutto, fra figure di draghi, vasi con decorazioni a rilievo e figure di divinità su animale. Nella sezione seguente, *Armes et fers et objets divers*, i bronzi e gli ultimi oggetti erano mescolati a quelli occidentali e persiani. Numerosi i *narguilè*. Si concludeva la descrizione degli oggetti orientali con alcune teiere cinesi e tre "bastoni di comando", probabilmente *ruyi*.

Il catalogo del 1893 presentava 21 porcellane, delle quali alcune erano già presenti all'asta del 1884. Le armi giapponesi qui figuravano in grandi lotti su panoplie che comprendevano anche pezzi di armature, maschere e scudi di altri paesi, secondo uno stile coloniale che non valutava questi reperti opere degne di apprezzamento se presi singolarmente. Vi erano poi alcuni oggetti laccati fra i quali riconosciamo l'"oggetto in legno laccato giapponese con cordone con fiocco in seta rossa" come uno scettro *ruyi* che oggi si trova al Castello [G748]. Ancora numerosi erano i *narguilè*. Gli oggetti orientali, anche in questa occasione, erano dunque pochi e mescolati fra quelli occidentali, e l'impressione è che in parte fossero gli stessi andati invenduti alla prima asta.

Dalla lettura delle raccolte private di Meazza messe all'asta e di quelle vendute al Castello, e dalle poche notizie che si sono potute reperire sulla sua vita avventurosa, sortisce un ritratto di un raffinato intenditore d'arte, ma soprattutto di un abile commerciante che aveva saputo dalle congiunture sfavorevoli cogliere l'occasione per intraprendere un'attività altamente redditizia. La sua passione per l'arte, che non lo aveva mai abbandonato anche quando si era buttato con tutte le sue energie nel commercio dei seme bachi, lo fece diventare un esperto intenditore<sup>72</sup> di quegli oggetti d'arte giapponese che tanto interesse suscitavano nella sua Milano, e non solo. Se dai documenti si era già potuto risalire alla vendita di ceramiche giapponesi fatta nel 1875 a Cernuschi, molto ancora non si sa dei loro rapporti personali, e neppure della consistenza di questa vendita, poiché, come riporta Maucuer<sup>73</sup>, queste ceramiche si sono disperse tra quelle già presenti. È dunque probabile che Meazza, come facevano il collega Pietro Savio e altri semai, in parallelo all'attività di setaiolo si occupasse professionalmente anche dell'importazione di oggetti d'arte dalla Cina e dal Giappone, e che gli oggetti finiti al Castello non fossero altro che reperti rimasti invenduti. Si può inoltre dedurre, non essendoci informazioni diverse, che la scelta di non acquistare opere grafiche, pur essendo egli un pittore dilettante e collezionista di quadri, sia da ricondurre al fatto che, come sostiene anche Zanier, la pittura orientale fosse ancora troppo lontana dai canoni estetici occidentali o ancor più da quelli lombardi dell'epoca.

---

<sup>71</sup> Alcune pubblicate in *Henry Cernuschi (1821-1898), voyageur et collectionneur*, (catalogo della mostra), Paris, Paris musées, 1998.

<sup>72</sup> Come rileva anche Lia Beretta, non è possibile pensare che Meazza potesse vendere una collezione di qualità scadente a chi come Cernuschi frequentava studiosi rinomati come Philippe Burty, Louis Gonse ed Edmond de Goncourt.

<sup>73</sup> Cfr. Michel MAUCUER, "l'Asia a portata dell'Europa", cit.

## 4 La collezione “etnografica” di Achille Turati

Nel 1918 l'ing. Renzo Turati propose al Castello Sforzesco la collezione dello zio, dott. Achille Turati (1843-1917), per compiere le sue volontà. Achille Turati, scomparso l'anno precedente, aveva lasciato detto al nipote e all'amico Giovanni Vergani che nella sua casa di Santa Marta al n. 12 fossero scelti gli oggetti che potevano interessare il Castello Sforzesco.<sup>74</sup>



Fig. 46 Etichetta Turati

Inizialmente i due fiduciari, che si rivolsero al dott. Vicenzi, l'allora direttore del Museo Artistico, pensarono di donare un gruppo di terrecotte precolombiane. Da una lettera indirizzata al Sindaco dall'allora consigliere delegato per il Castello e i Musei, datata 25 marzo 1918, e presente in copia manoscritta e dattiloscritta nell'archivio delle Raccolte Extraeuropee, si legge che il museo dimostrò subito interesse non solo per i reperti archeologici, ma per tutto il “copioso materiale messo assieme dal Turati direttamente, in un decennio di viaggi nella Cina, nel Giappone, nel settentrione e nel centro dell'Africa, nella Svezia, nella Norvegia e nelle regioni balcaniche”. Il documento continuava specificando: “ad uno ad uno gli oggetti possono parere delle curiosità: nel complesso costituiscono un cospicuo nucleo di raccolta etnografica generale che ha un valore reale per lo studio degli usi e dei costumi delle diverse razze”. Secondo quel documento Turati aveva apposto cartellini su tutti gli oggetti, tenendo “nota precisa dei luoghi d'acquisto e dell'uso degli oggetti”, e aveva “redatto uno schedario accurato”. La lista dei reperti è ancora presente all'interno dei documenti del legato e sugli oggetti è stata apposta un'etichetta quadrata rosa del “Museo Artistico e Archeologico” con la scritta “Raccolta Turati” (fig. 46), ma i cartellini sono stati purtroppo in gran parte tolti<sup>75</sup> e sulle raccolte orientali ne rimangono solo alcuni (fig. 47). In alcuni casi sugli oggetti è stata apposta anche un'etichetta bianca con, a china, il numero di collezione, cioè il numero corrispondente all'oggetto all'interno della lista stilata in occasione della donazione.

La storia dell'acquisizione della raccolta mostra come le cose non andarono subito per il verso giusto perché la clausola d'esposizione<sup>76</sup> imposta dall'Ing. Turati non era stata soddisfatta. Solo a distanza di due anni la raccolta fu infine esposta andando a costituirsi come il primo nucleo del Museo Etnografico del Castello Sforzesco.

<sup>74</sup> In un documento datato al 21 gennaio di quell'anno, protocollato col numero 4117, è specificato che l'erede aveva “facoltà di dare e di non dare” poiché nel testamento in realtà non si parlava di donazioni.

<sup>75</sup> Impedendo, ancora una volta, il riconoscimento completo della collezione

<sup>76</sup> In una lettera del 30 luglio 1918, Morazzoni scriveva all'Assessore per l'istruzione secondaria e superiore informandolo di avere provveduto al ritiro dei materiali, aggiungendo che a suo parere non convenisse accettare la conservazione perpetua al Castello Sforzesco, ma che sarebbe stato opportuno mantenere una riserva. A questo punto la documentazione castellana riporta la lettera del 24 aprile 1920 in cui Renzo Turati scriveva al sindaco chiedendo di potere ritirare la raccolta dello zio non avendo trovato soddisfazione la richiesta di esporla nelle sale castellane. Alla lettera di aprile ne seguì un'altra il 22 luglio indirizzata stavolta a Marangoni, sovrintendente del Castello Sforzesco. Si veda la Cartella Turati, in *Archivio donazioni, legati, acquisti e comodati d'uso* delle Raccolte Extraeuropee, Castello Sforzesco.

Dalle prime missive si ottengono preziose informazioni sulla sorte delle raccolte etnografiche, la cui collocazione doveva essere in progetto da molti anni, ma che fino ad allora non era stato possibile disporre in Castello. Il 27 luglio il soprintendente del Castello Sforzesco, Marangoni, specificava che le opere sarebbero state poste nella sala “adiacente a quella del Tesoro”, andando così a costituire il primo nucleo del futuro Museo Etnografico, auspicando che con l’imminente trasloco della Galleria d’Arte Moderna nella Villa Reale, il Museo Etnografico avrebbe trovato definitiva costituzione entro le mura del Castello. In data 3 novembre il nuovo soprintendente del Castello, dott. Gian Paolo Vergani, comunicava di avere completato il riordino della Raccolta Turati nella “sala adiacente alla sala del consiglio in Rocchetta” e il 29 dicembre 1920<sup>77</sup> il prefetto della provincia di Milano firmava finalmente l’autorizzazione al sindaco per l’accettazione della donazione.<sup>78</sup>



**Fig. 47 Cartellino Turati**

#### 4.1 Gli oggetti

La raccolta di Achille Turati fu definita etnografica fin dal primo momento. Il nucleo di oggetti dell’Asia Orientale, per quanto consistente, rappresenta una parte minore dell’insieme. La maggioranza degli oggetti proviene dall’Africa, le armi dall’est europeo e dall’area mediterranea, mentre la presenza di oggetti australiani e americani dimostra la volontà di coprire idealmente tutte le parti del mondo. Dalla testimonianza del nipote e da quelle fotografiche, sappiamo che si trattava di una raccolta effettuata durante i viaggi compiuti in lungo e in largo per il mondo. L’intera collezione fu inventariata dal prof. Vicenzi in 602 reperti. La lista degli oggetti era stata stilata stanza per stanza a cominciare da quelli africani dell’anticamera, proseguendo talvolta per area geografica, talvolta per tipologia.

<sup>77</sup> Fino al 1920 la costituzione di un Museo Etnografico aveva incontrato numerosi problemi. Già due anni prima, il 9 aprile 1918 il sindaco Emilio Caldara scriveva al rappresentante del Collegio dei Consiglieri delegati delle Sezioni della Commissione per il Castello, dott. Alessandro Schiavi, di richiedere la donazione delle opere al dott. Turati, riservandosi di decidere in seguito se fosse più “opportuno tenerle presso i musei d’arte o presso il museo di storia naturale”. Lo Schiavi, nella lettera del 25 marzo 1918, informava il sindaco di avere fermato la sua attenzione già dall’anno prima sui “numerosi oggetti d’etnografia, sparsi in un salone di deposito del Museo Civico di Storia Naturale e sottratti all’esposizione pubblica in quanto non pertinenti al carattere specifico di quell’istituto”, e continuava “con tali oggetti e con questi di pertinenza Turati si può, parmi, dar valido inizio ad una collezione che manca nella città nostra, dove avrebbe invece ragione precipua d’esistere per il movimento dei traffici che irradia da essa per ogni parte del mondo [...]. Si può forse discutere se il Castello sia la sede più adatta per una raccolta di questo genere. È certo tuttavia che se una raccolta etnografica si vuol iniziare, non conviene perdere questa occasione fortunata e che è bene ritirare in Castello tali oggetti nelle sale attualmente disponibili nella Cortina frontale, presso la sede che sarà del Soprintendente e del Collegio dei delegati”. Si veda la Cartella Turati, in *Archivio donazioni, legati, acquisti e comodati d’uso* delle Raccolte Extraeuropee, Castello Sforzesco.

<sup>78</sup> Nei documenti castellani la collezione è stata alternativamente definita Dono Turati 1920 o Legato Turati 1918, con riferimento prima al nipote e poi al volere dello zio. Alla luce dei documenti castellani, la scelta più diplomatica utilizzata per le etichette che riportano “Raccolta Turati 1918” appare anche come la più corretta.





**Fig. 48** Statuette provenienti dalle fornaci di Shiwan, Cina, sec. XIX. N. invv. C429 – C431

Dal numero 213 al numero 274 figurano 88 oggetti orientali, raccolti sotto il titolo “Giappone”. Si tratta in realtà di un gruppo eterogeneo di oggetti cinesi e giapponesi. Di questi la maggior parte sono armi, circa 17, per lo più spade *katana* e coltelli *tantō* con lame e montature di qualità molto variabile, alcune autentiche, altre prodotte per il turista con montature in osso, grossolanamente intagliato e lame non forgiate. Vi sono infine 2 fucili, alcuni archi con frecce e faretre, una “maschera in ferro, laccato all’interno”<sup>79</sup> e 4 spade cinesi in pessime condizioni. Il secondo nucleo di opere è costituito dai bronzi, circa 13, fra statuette di divinità, vasi, incensieri e contenitori per l’acqua dell’inchiostro sia cinesi sia giapponesi. L’ultimo gruppo è costituito da 13 ceramiche fra le quali si distinguono *Guanyin* delle fornaci di Dehua 德化, due statuette cinesi per l’esportazione in ceramica di Shiwan 石湾 (fig. 48), una figurina policroma, tre coppette e un curioso “vaso di antica porcellana giapponese decorato da scheletri” nello stile 薩摩 *satsuma* di Kyoto. Il resto sono oggetti vari, anche rari, come un corno di rinoceronte intagliato, una serie di 24 manici di 小

柄 *kodzuka*,<sup>80</sup> un “anello in pietra dura cinese” per il tiro con l’arco (fig. 49) e alcune miniature su carta raffiguranti “mandarini”, probabilmente passati alle Raccolte delle Stampe Achille Bertarelli.

Seguivano poi altri oggetti elencati fra i numeri 275 e 320 che oggi non figurano fra le raccolte perché distrutti sotto i bombardamenti del 1943 assieme alle Raccolte Etnografiche.<sup>81</sup> Fra questi diverse armi indiane, sciabole coreane, 7 copricapo coreani, 2 grandi cappelli di paglia, 3 cappelli da contadino giapponese, un parapioggia coreano, una veste in paglia intrecciata giapponese e un ornamento tessuto in crine nero coreano. Scarpe, sandali e zoccoli di legno si trovavano fra i numeri 400 e 442, e includevano 13 calzature giapponesi di vario tipo, 4 cinesi, 2 coreane, 7 indiane, e un paio di staffe in ferro e bronzo giapponesi. Infine dal numero 583 al 590, si trovavano alcuni cappelli da mandarino e una “collana” [il rosario buddista n. inv. G926] oggi ancora presenti.



**Fig. 49** Anello per il tiro con l’arco, nefrite, Cina. N. inv. C219

<sup>79</sup> Che oggi potrebbe trovarsi associata ad una armatura.

<sup>80</sup> Alcuni sono pubblicati in *Kinkō. I bronzi estremo orientali della Raccolta Etnografica del Castello Sforzesco*, cit., pp. 126-128 e Fabrizio FERRANTI, *Monete e armi del Giappone*, Milano, Castello Sforzesco - Comune di Milano, 1982.

<sup>81</sup> Queste, a differenza delle Raccolte Orientali di Sala della Balla non furono spostate in tempo.



Fig. 50 Bollo della dogana di Milano, 1895

Dallo spoglio del Registro d'Ingresso della Raccolta Bertarelli, compare anche una serie di album fotografici appartenuti a Turati, ma donati quasi trent'anni più tardi, nel 1957, dal dott. Gian Paolo Vergani di Blevio, forse il figlio<sup>82</sup> di Giovanni Vergani, l'amico di Turati che aveva condiviso con lui alcuni viaggi. Si tratta di 12 album di paesaggi, usi e costumi dei paesi visitati. Le foto risalirebbero agli anni 1903 – 1914, un lungo periodo nel quale Turati ebbe l'occasione di visitare la Cina, il Giappone, l'Australia, l'Africa e la Russia.<sup>83</sup> Tuttavia se si osservano le bolle della Regia Dogana di Milano ritrovate su alcune porcellane cinesi, si nota la data del luglio 1895 (fig. 50). In base a questo dato si può supporre che parte degli oggetti orientali non furono acquistati durante i suoi viaggi, ma sul mercato antiquario.

## 5 *Gli acquisti degli anni Venti e Trenta: la formazione della raccolta cinese*

Dopo la Prima guerra mondiale, e in particolare a partire dal 1920, quando si liberarono alcune sale del Castello Sforzesco con il trasferimento delle raccolte d'arte moderna a Villa Reale, iniziò a prendere consistenza il progetto di costruzione di una sala dedicata alle collezioni etnografiche e di uno spazio riservato a tutte le collezioni orientali.

Dopo l'acquisto della raccolta Passalacqua, altre opere giapponesi furono comprate nel 1904 e nel 1917 presso privati o antiquari specializzati, ma il vero grande acquisto d'arte orientale si ebbe nel 1926, quando Milano non si fece sfuggire l'ampia raccolta del prof. Carlo Puini, uno dei primi orientalisti in Italia, allora creduta interamente d'arte cinese.

Sulla scia di questa nuova acquisizione, a seguito della quale fu espressa da più parti la necessità di riordinare e riunire in una sola sala tutte le collezioni orientali, si procedette nel 1928 a un altro acquisto d'arte cinese, particolarmente significativo per il numero notevole di opere comprate in una sola tranche dalla direzione delle Raccolte d'Arte. Nel momento in cui si disponevano le opere in Sala della Balla doveva essersi evidenziata la penuria di opere cinesi in rapporto a quelle giapponesi. Con gli acquisti del 1930, 1933 e 1935 presso antiquari e privati collezionisti, si cercò di incrementare e impreziosire la collezione d'arte cinese secondo il suggerimento del barone Pompeo Bonazzi, il consulente per l'arte orientale dell'epoca, che già aveva contribuito alle raccolte cinesi con una piccola donazione personale nel 1928<sup>84</sup>.

<sup>82</sup> Potrebbe tuttavia trattarsi dell'amico stesso di Turati. I nomi nei documenti analizzati sono talvolta errati. In particolar modo alcuni documenti del 1918 relativi alla raccolta confondono il nome Achille con quello di "Antonio". Si veda la lettera del Consigliere delegato per il Castello e i Musei al sindaco del 25 marzo 1918, presso l'archivio donatori, legati e acquisti delle Raccolte Extraeuropee; Cfr. anche Paola ZATTI, "Collezionisti e viaggiatori milanesi fra Otto e Novecento", cit., p. 17.

<sup>83</sup> Secondo quanto riporta Angela Madesani la collezione concernente i ricordi di viaggio di Turati, si rivela scarsamente significativa dal punto di vista fotografico, essendo le fotografie di mediocre qualità esecutiva e di piccolo formato.

<sup>84</sup> Il dono Bonazzi è riportato nel *Registro d'Ingresso*, Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco, con il numero

## 5.1 Gli acquisti Enrico Bonomi 1904 e Pietro Bonomi 1917

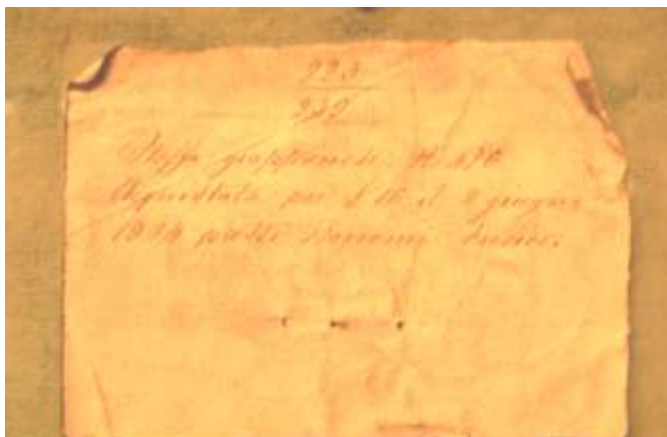


Fig. 51 Etichetta Enrico Bonomi, 1904

Nel Registro d'Ingresso del Museo Artistico è riportato in data 29 luglio 1904 l'acquisto di 9 stoffe giapponesi e 41 volumi giapponesi per £536. In data 17 agosto 1904 la stessa lista è riportata su carta intestata di Enrico Bonomi, dove nella metà superiore è riprodotta un'incisione raffigurante una bottega con oggetti orientali al cui interno una donna giapponese legge un rotolo. Nel registro, a fianco dell'acquisto, un appunto a matita vicino ai tessuti specifica "Sala Costumi" e vicino ai libri "in direzione".

Enrico Bonomi aveva un'attività ai numeri 84 e 86 in Galleria Vittorio Emanuele. Nella carta intestata, o pubblicitaria, è riportato "Magazzino di fotografie – importazioni Artistiche dal Giappone."<sup>85</sup>

Dei tessuti acquistati nel 1904 se ne riconoscono ancora alcuni.<sup>86</sup> (fig. 51). Sono ritagli di tessuto in forma quadrata che furono incorniciati negli anni dell'esposizione in Sala della Balla. Probabilmente all'epoca i tessuti portati da Passalacqua non dovevano essere ritenuti sufficienti, oppure si trovavano già in pessime condizioni. Con l'apporto dei tessuti di Giussani pervenuti quattro anni più tardi, la collezione avrebbe acquisito un numero di campioni ben più consistente. Dei libri, probabilmente xilografie giapponesi, non si hanno riscontri presso le Raccolte Extraeuropee. Una parte potrebbe essere bruciata nei bombardamenti dell'agosto 1943,<sup>87</sup> ma la speranza è che si trovino ancora all'interno delle biblioteche milanesi. Di fatto questo nucleo di opere andava a colmare un'evidente lacuna fra le raccolte orientali per quanto concerneva le arti figurative.

---

d'inventario generale 1219, protocollato col numero 5413. Esso consisteva in 14 ceramiche cinesi, due delle quali funerarie, e 4 giapponesi. Nel 1923 il dott. Bonazzi aveva già venduto al Castello Sforzesco 10 ceramiche persiane e ancora nel 1927 altri otto oggetti fra i quali 7 oggetti d'area islamica. Si vedano a tal proposito i numeri di Inventario Generale 1003 e 1159.

<sup>85</sup> L'attività di Bonomi risulta nei registri della Camera di Commercio di Milano come fotografo. In alcune pubblicità e biglietti dell'epoca, che si trovano attualmente in vendita presso privati, ma visionabili nel web, il nome Enrico Bonomi figurava anche come preparatore naturalista, e un animale impagliato risulta a suo nome anche al Museo di Storia Naturale. Nel caso invece dell'autore del libro *Il problema della grande Asia* (Roma, Istituto Nazionale di Cultura Fascista, 1942) si tratta di un omonimo.

<sup>86</sup> Purtroppo solo poche etichette si trovano oggi sulle stoffe, mentre le liste non offrono una descrizione sufficiente alla loro identificazione. Dietro ad alcune si trova una segnatura in bianco riferibile al numero che si riscontra nell'elenco del Registro d'Ingresso. Cfr. *Registro d'Ingresso*, Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco.

<sup>87</sup> Un foglio dattiloscritto che si trova negli archivi delle Raccolte Extraeuropee intestato "Raccolte Orientali – Sala della Balla" riporta una lista di oggetti danneggiati dagli incendi o altrimenti spariti fra i quali si legge "10 casse di libri cinesi stampati".



Fig. 52 Etichetta Pietro Bonomi

Su un foglio di protocollo intestato all'ufficio del conservatore<sup>88</sup> avente per oggetto "acquisto di oggetti giapponesi dott. Bonomi, S. Dalmazio 5 del 1917 (fig. 52), è riportata la proposta di vendita di 50 *tsuba* da parte di Pietro Bonomi, forse il figlio di Enrico<sup>89</sup>: "Il sig. Pietro Bonomi ha verbalmente chiesto £ 1000: ora chiede £ 800. Il Prof. Cavenaghi, che ebbe occasione d'osservare la serie [...] si è dichiarato favorevole all'acquisto". Nella seconda parte è inoltre riportato: "Il sig. Bonomi aggiunge alla serie di 50<sup>90</sup>

*tsuba* n. 12 impugnature di coltelli in bronzo che è disposto a cedere per la somma di £ 100". La collezione, pubblicata interamente da Fabrizio Ferranti<sup>91</sup> presenta opere in bronzo e in ferro in eguali proporzioni e di qualità molto varia. Certamente, fatte salvo quelle che si trovavano montate sulle spade, le guardie di spada, che dalla pubblicazione di Henri Joly del 1900<sup>92</sup> erano ormai diventate oggetti di collezionismo anche in Europa, erano le nuove grandi assenti in una sala che doveva rappresentare al meglio l'arte giapponese.<sup>93</sup> Anche le 12 "impugnature di coltello", ovvero le piastrine metalliche che fanno da manico al coltellino per spade *kodzuka*, erano una novità per la collezione castellana.<sup>94</sup>

Quella del 1917 fu uno degli ultimi acquisti d'arte giapponese e da allora in poi oggetti giapponesi sarebbero pervenuti solo attraverso doni e legati di collezioni costituite alla fine dell'Ottocento. Infatti, il Giappone venne a poco a poco dimenticato. La tendenza collezionistica si spostò verso l'arte antica cinese, non più opere d'esportazione, delle quali era piena l'Europa, ma oggetti d'arte tradizionale, meglio se risalenti all'età classica.

## 5.2 La collezione di Carlo Puini, sinologo e nipponista fiorentino: l'acquisto Puini 1926

Carlo Puini (Livorno 1839 - Firenze 1924) fu uno dei primissimi orientalisti in Italia. Le sue pubblicazioni in materia risalgono al 1872<sup>95</sup>. Con il professor Antelmo Severini<sup>96</sup> (1828-1909) nel 1875 redasse il *Repertorio sinico-giapponese*<sup>97</sup>, un'opera volta a facilitare la ricerca nei dizionari di

<sup>88</sup> Foglio a stampa *Comune di Milano - Castello Sforzesco - Ufficio del Conservatore*, documento non protocollato del 10 gennaio 1917, in fotocopia, *Archivio donazioni, legati, acquisti e comodati d'uso* delle Raccolte Extraeuropee, Castello Sforzesco.

<sup>89</sup> L'oggetto del documento è "Acquisto di oggetti giapponesi dott. Bonomi E.", ma le trattative vengono fatte con Pietro Bonomi. *Supra*.

<sup>90</sup> Il numero di *tsuba* oggi è 51, per una guardia di spada che era già presente.

<sup>91</sup> Cfr. Fabrizio FERRANTI, "Catalogazione di Kozuka, Kogai e Umabari nella Raccolta Giapponese del Castello Sforzesco" in *Rassegna di studi e di notizie*, vol. VII - Anno VI, 1979.

<sup>92</sup> V. ad esempio Henri JOLY, *Legend in Japanese art; a description of historical episodes, legendary characters, folk-lore myths, religious symbolism*, London, New York, John Lane, The Bodly Head, 1908.

<sup>93</sup> Si veda ad esempio la collezione di *tsuba* raccolta dall'ing. Mauro, oggi al Museo della Scienza e della Tecnologia. Cfr. Capitolo 3:8.3.

<sup>94</sup> Un altro nucleo consistente arrivò con la donazione Turati del 1920.

<sup>95</sup> Certamente all'epoca dell'opera *I sette genii della felicità: notizia sopra una parte del culto dei giapponesi*, edita in Firenze per Le Monnier nel 1872. La scrittrice Jolanda de Blasi, che lo aveva conosciuto, riferiva "Visse - fin oltre i trenta - con aperta e scapigliata libertà. Assaggiò tutti i mestieri. Pittore alla scuola dello zio Raffaello Payer [...] soldato, architetto secondo la tradizione paterna, musicista, matematico. Quella che poi diventò la sua disciplina - la storia degli antichi popoli dell'Estremo Oriente - non gli fu insegnata da nessuno..." Cfr. Jolanda DE BLASI, "Carlo Puini", in *La lettura* (Rivista mensile del Corriere della Sera), fascicolo 12, 1 dicembre 1926.

<sup>96</sup> Antelmo Severini, formatosi a Parigi in studi cinesi, fu il primo cattedratico italiano per le Lingue Orientali.

<sup>97</sup> Cfr. Antelmo SEVERINI, Carlo PUINI (compilatori), *Repertorio sinico-giapponese*, Firenze, Le Monnier, 1875.

cinese e giapponese, e nel 1876 divenne suo aiuto. Dal 1878 Puini tenne un corso indipendente di Storia e Geografia dell'Asia Orientale all'Istituto di Studi Superiori di Firenze, che condusse fino al 1920. Fu socio corrispondente dei Lincei dal 1909 e segretario della Società Geografica Italiana. Nel 1922 fu nominato professore emerito. Suoi alunni furono Giovanni Vacca, Alberto Castellani e Giuseppe Tucci.

Ricordato soprattutto come sinologo, tradusse anche opere giapponesi come lo *Ema no tehon*<sup>98</sup> (esempi di tavolette votive), e con la sua opera *I sette genii della felicità, notizia sopra una parte del culto dei giapponesi*, dimostrò di padroneggiare i principi della religione autoctona giapponese.<sup>99</sup> Dal necrologio, scritto dal collega sanscritista Paolo Emilio Pavolini,<sup>100</sup> sappiamo che le lezioni di Puini si allargavano a

corsi di lingua e letteratura cinese, giapponese, tibetana; a letture di testi confuciani, taoisti, buddisti; a lezioni sulle civiltà e sulle religioni della Cina, del Giappone, del Tibet, persino sulle manifestazioni artistiche dei popoli dell'Estremo Oriente [...] Per quanto conoscesse a fondo il cinese, leggesse senza fatica il tibetano e il giapponese e avesse notizia non superficiale di alcune altre lingue asiatiche, come del mangese e del mongolico, il Puini non fu un glottologo; lo studio della lingua non fu per lui lo scopo, ma mezzo; chiave per aprire non tanto gli scrigni della letteratura e della poesia, quanto gli archivi delle leggi, delle costumanze, dei riti.

Egli si dedicò dunque più agli studi storico religiosi che a quelli letterari. Fra i suoi lavori si ricordano infatti anche la presentazione della relazione del viaggio in Tibet di padre Ippolito Desideri (1715-1721)<sup>101</sup> e la pubblicazione di opere divulgative come *Budda, Confucio, Lao-tse*<sup>102</sup> e *La vecchia Cina*<sup>103</sup>.

La descrizione di Pavolini concludeva parlando della sua collezione: “Pieno di libri e di suppellettili cinesi e giapponesi, il suo studio era diventato a poco a poco un vero museo: bronzi preziosi, armi, statuette, ceramiche, mobili di squisito lavoro - ridicevano all'attonito visitatore la storia di un popolo laborioso, paziente, studioso, artista. Dobbiamo augurarci che questo tesoro raccolto con sì intelligente e laboriosa cura, non solo non vada disperso, ma non emigri nemmeno dalla città”.

Un articolo dell'amica e scrittrice Jolanda de Blasi<sup>104</sup> chiarisce alcuni particolari della vendita:

[...] università accademie e comuni formularon voti acché la collezione Puini non andasse dispersa, e il governo la tenne sotto il vincolo di inalienabilità dallo stato. [...] Finalmente per l'accorta e nobile intelligenza degli uomini del Comune di Milano - primi il Gallavresi e il Mangiagalli - [...] la rara e preziosa raccolta ha trovato degna sede. [...] Una benemerita gentildonna, la duchessa Melzi<sup>105</sup> - col legato espressamente da lei devoluto all'acquisto di opere che accrescessero il patrimonio artistico della sua città, ha permesso [l'acquisto].

---

<sup>98</sup> Cfr. Carlo PUINI, F. Victor DICKINS, “The seven gods of happiness. Essay on a portion of the religious worship of the Japanese”, in *Transactions of the Asiatic Society of Japan*, Tokyo, 1906, v. 8, pt. 4, pp. 1-36.

<sup>99</sup> Piero CORRADINI, “Lo sviluppo degli studi giapponesi in Italia”, in *2001 Italiani in Giappone*, atti del convegno internazionale “Cinquecento anni di rapporti culturali tra Italia e Giappone”, Sendai-Kawasaki-Tokyo, 2001, pp. 97-110.

<sup>100</sup> Cfr. Paolo Emilio PAVOLINI, “Carlo Puini”, in *Il Marzocco*, Anno XXIX - n. 24, 15 Giugno 1925.

<sup>101</sup> Cfr. Carlo PUINI, “Il Tibet (Geografia, storia, religione, costumi) secondo la relazione del viaggio del P. Ippolito Desideri (1715-1721)”, in *Memorie della Società Geografica Italiana*, vol. X, Roma, Società Geografica Italiana, 1904.

<sup>102</sup> Cfr. Carlo PUINI, *Il Buddha, Confucio e Lao-Tse: notizie e studii intorno alle religioni dell'Asia orientale*, Firenze, Sansoni, 1878.

<sup>103</sup> Cfr. Carlo PUINI, *La vecchia Cina*, Firenze, Self, 1913.

<sup>104</sup> Cfr. Jolanda DE BLASI, *op. cit.*, pp. 905-910.

<sup>105</sup> Si trattava di un lascito di 600.000 lire fatto dalla duchessa Melzi d'Eril al Museo Artistico. Cfr. Raffaello

### 5.2.1 L'acquisto della collezione Puini: una lettura della raccolta attraverso le perizie dell'epoca

Dai carteggi relativi all'acquisto della collezione Puini, contenuti in una cartelletta piena di lettere e documenti protocollati, che dovranno essere in futuro catalogati e studiati più a fondo, è riportato che da una prima richiesta di 850.000 lire, il Comune di Milano si accordò per £609.000, da pagarsi in 4 rate.<sup>106</sup>

Sembra che la figlia Matilde Onori Puini avesse espresso al Comune di Milano la propria premura<sup>107</sup>, e che l'amministrazione cercò di concludere nel tempo più breve possibile l'accordo. Secondo una lettera del 15 marzo 1926, dell'“Asp. Presidente” alla signora Puini, sappiamo che la collezione fu visionata dal barone Pompeo Bonazzi e da un signor Bricco, ma che di fronte all'evidente incertezza dei due, si pensò di “chiedere l'intervento di altro esertissimo conoscitore di antichi bronzi cinesi, specialmente indicato, oltre che per la perfetta conoscenza della materia, anche per le origini, essendo esso di nazionalità appunto cinese”.<sup>108</sup> L'esperto cinese, di cui non è riferito il nome, non rilasciò poi alcuna perizia. Venne invece consultato un francese, il prof. Maurice Caurant della facoltà di lettere dell'università di Lione, il quale rispondeva così all'appello dell'amministrazione milanese:

*[...] quant à l'avis que vous me demandez, sur la collection de feu M. Carlo Puini, je ne sais si je suis bien compétent pour vous le donner, étant avant tout philologue et non pas historien de l'Art; il est bien vrai que, depuis le début de ma carrière, j'ai vu un bon nombre de pièces curieuses: je pourrais donc en cas de besoin vous donner un avis scientifique, mais il me serait difficile de formuler une estimation de valeur.*<sup>109</sup>

Chiamare lo studioso francese non fu una scelta felice. Al di là dei risultati e degli errori dovuti alle scarse conoscenze che si avevano all'epoca sulla materia,<sup>110</sup> il risultato della perizia<sup>111</sup> mostrava tutte le incertezze di una persona poco avvezza all'arte orientale. Non si trattava di un compito facile, i bronzi della collezione Puini mostrano infatti caratteristiche estremamente diverse fra loro. Nella premessa lo studioso ricordava infatti che “*Ces pièces antiques, recherchées de tout temps par les Chinois [...] sont fort rares. Elles ont donc été l'objet d'une copie avouée, mais aussi elles ont fourni un travail fructueux aux faussaires chinois et japonais fort adroits à mouler les objets, à imiter les patines, etc.*”, ma arrivato al punto dimostrava di non sapere riconoscere le evidenti contraffazioni, affermando “*Nos 109, 138 – le modèle, le décor, la patine extérieure paraissent*

---

GIOLLI, “La Cina in Castello, Lao-Tse a passeggio e Budda a sedere - La dea dalle undici braccia - La collezione Puini - Guardare e sapere - Un Centro di studi all'università - Un perito francese”, in *La Sera*, 3 settembre 1926, p. 2.

<sup>106</sup> L'accordo per tale cifra è riportato su un foglio di protocollo datato 11 agosto 1926. Tutta la documentazione relativa all'Acquisto Puini è contenuta nella Cartella Puini in *Archivio donazioni, legati, acquisti e comodati d'uso* delle Raccolte Extraeuropee, Castello Sforzesco.

<sup>107</sup> Nella risposta a una lettera della signora Puini, non pervenutaci, lo scrittore parla di un “penoso stato di incertezza al quale Ella nella Sua lettera accenna”.

<sup>108</sup> Cfr. “Lettera del 15 marzo 1926, dell'Asp. Presidente (?) alla signora Matilde Onori Puini, via Ricasoli 29, Firenze”, in Cartella Puini, *Archivio donazioni, legati, acquisti e comodati d'uso* delle Raccolte Extraeuropee, Castello Sforzesco.

<sup>109</sup> La lettera in carta intestata dell'università “Faculté des Lettres, 15 Quai Claude Bernard”, e datata “Lyon, 22 avril 1926”, si trova nella Cartella Puini, in *Archivio donazioni, legati, acquisti e comodati d'uso* delle Raccolte Extraeuropee, Castello Sforzesco.

<sup>110</sup> Non si può non rilevare che il problema dell'attribuzione dei più recenti bronzi cinesi e giapponesi è tutt'oggi in parte irrisolto.

<sup>111</sup> Cfr. Maurice CAURANT, *Note relative à la collection Carlo Puini*, documento dattiloscritto su foglio di protocollo, Archivio Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco, in Cartella Puini, *Archivio donazioni, legati, acquisti e comodati d'uso* delle Raccolte Extraeuropee, Castello Sforzesco.

*antiques. L'enduit intérieur a probablement été mis volontairement pour protéger un objet précieux que l'on employait comme brûle parfums ; cet enduit est mêlé par places d'une sorte de résine odoriférante. Ces deux ont donc chances d'être antiques*", e ancora "N° 29 et N° 45, cloches dont la forme, le décor dans ces détails, la patine annoncent l'antiquité". In realtà la resina profumata di cui scriveva Caurant non era altro che la pece, o colofonia, usata per fare aderire le polveri verdi e azzurrine applicate per falsificare i pezzi, un sistema già notato alla fine del XIX secolo.<sup>112</sup>

Il critico e collezionista d'arte moderna Lamberto Vitali riassume così i risultati:<sup>113</sup>

Fra i bronzi [...] emerge una piccola coppa per libazioni (n. 141), con tre zampe e una sola piccola ansa dalla patina estremamente delicata, che, dal verde antico sfuma in un rosso quasi roseo. Attribuita tradizionalmente al sec. XXVII a.C., essa è stata giudicata in epoca più recente quale opera anteriore al X secolo a.C. ed è senza contrasto per la sua alta antichità, e per la sua perfezione formale, il pezzo più interessante dell'intera collezione; ma le fanno degna corona due piccole campane (N. 29 e 145), un bel vaso rituale ansato (N. 90), e due bruciaprofumi (N. 109 e 138), d'un verde cupo. Accanto a questo gruppo può essere posta una pietra squadrata, proveniente da una bonzeria del tempo degli Han, che, insieme a un'iscrizione contemporanea, ne reca un'altra fattavi incidere in più tarda età da un collezionista che la ridusse a calamaio. Alla dinastia dei Tang sono attribuiti due piccoli capolavori - un dio della medicina seduto (N. 120) ed un saggio che cavalca un animale simbolico (N. 35) - ed un grande vaso rituale con decorazioni a draghi in bassorilievo (n. 46). mentre d'epoca più recente sono un grande liocorno (N. 127) e un grande bruciaprofumi (N. 131) entrambi provenienti dalla collezione Panciatici [Panciatichi] Sangiorgi<sup>114</sup> di Firenze. [...] La dinastia Ming comprende naturalmente il maggior numero delle opere, per lo più cloisonnés [...]; e va infine segnalato in questa rapida e per forza incompleta rassegna, un vaso ad anse a circolo, che il Puini credeva coreano, ma che più probabilmente è d'arte tibetana.

L'attribuzione della maggior parte dei reperti fu difatti errata. Un confronto con le collezioni parigine di allora avrebbe risolto la questione, ma evidentemente in Italia gli studi sull'arte orientale si erano arenati da tempo e non vi erano, all'apparenza, esperti che si sentissero di confutare la perizia del prof. Caurant, che così concludeva:

*Collection méthodique d'une très belle tenue générale, renfermant des pièces remarquables. On sent, en celui qui l'a formée, un esprit élevé et averti. La collection existante du Castello Sforzesco a moins d'unité ; elle possède des pièces intéressantes des Song, des Thang, même de l'antiquité ; elle s'adjoindrait de la manière la plus heureuse à la Collection Puini et en compléterait certaines séries.*

Una nota polemica, ma che colpiva nel segno, si ebbe solo dal professore e storico dell'arte Giolli<sup>115</sup>:

Il Puini, grande orientalista italiano, non era un archeologo, ed aveva raccolto, con cautela, questo suo mondo cinese che l'accompagnasse ne' suoi studi letterari. Vi viveva in mezzo come tra i suoi familiari.

[...] L'idea di una sezione orientale del Museo milanese è ottima. Soltanto bisogna che non sia nata apposta per dimostrare la nostra ignoranza dell'arte orientale.

Quattro anni fa organizzammo a Milano, con materiali preziosi di private collezioni

---

<sup>112</sup> V. Capitolo 2:3.1.

<sup>113</sup> Cfr. Lamberto VITALI, "La raccolta Puini al Castello Sforzesco", in *Le arti plastiche*, Anno III, n. 16, Milano, 16 ottobre 1926, p. 65.

<sup>114</sup> Non sono state trovate informazioni circa questa collezione. Sangiorgi era il nome di una casa d'aste fiorentina, mentre l'unico nome rinvenuto che possa ricondurre a una collezione "Panciatici" potrebbe essere quello della marchesa Marianna Panciatici Ximenes d'Aragona Paolucci (1835-1919).

<sup>115</sup> Cfr. Raffaello GIOLLI, *op. cit.*

cittadine - che è augurabile vadano, poco per volta, ad arricchire il nascente Museo orientale cittadino - una esposizione d'arte cinese e giapponese; e non potemmo trovare in tutta Italia uno studioso italiano che potesse giudicare, con autorevole competenza, queste rare opere d'arte che avevamo portato alla luce.<sup>116</sup> In Germania, in Inghilterra, in Francia, escono settimanalmente monografie su questi temi e [...] si sta svolgendo un movimento di studi da cui l'Italia è completamente assente.

Ora Milano, con questo inatteso acquisto, si dichiara presente nella gara degli studi europei. Assieme con la collezione dei bronzi è venuta al Museo anche la bella collezione di libri cinesi del Puini, antiche edizioni rare, dei secoli XVI e XVII, spesso illustrate da silografie originali; e soprattutto par che sia venuta assieme la buona volontà di continuare a Milano la tradizione orientalista che dopo la morte del Puini si è spezzata a Firenze.

[...] Ma se il centro di studi che qui si vuole inaugurare vuol essere degno di sé, dovrà finalmente contare una cattedra di storia dell'arte orientale: che sarà la prima in Italia e non sterile davvero.

Servirà almeno a non guardar più tutti questi bronzi come le figurine di un libro o gli attori di un teatrino, e a studiar anche quelli del Puini un po' più a fondo di quanto non abbia fatto il prudente perito francese che, chiamato al momento dell'acquisto, s'è accontentato di riferire "impressioni" di questo genere: 'Questi due vasi mi sembrano antichi', o si è azzardato a giudizi di questa nettezza: 'Queste due statue sono probabilmente dell'epoca dei Ming', come se fosse un giudizio critico l'attribuire un bronzo ad un'epoca che va dal secolo XIV al XVII. [...] Nessuno tollererebbe questa critica cabalistica all'istante di dover comprare un bronzo italiano [...] non foss'altro perché cambia prezzo. Ma anche il bronzo cinese cambia prezzo, e interesse critico, e una critica che così l'indaghi non potrà essere sterile.

È difficile credere di essere arrivati a capire il mistero e la bellezza della Cina quando si resta in dubbio -- con questi illustri sinologi - davanti ad un bronzo, s'è cinese antico, o invece falso giapponese moderno.

Evidentemente qualcuno si era già accorto degli errori, poiché in effetti non vi sono nella collezione oggetti antichi o da scavo, e i cloisonné, creduti cinesi di periodo Ming, erano in realtà oggetti giapponesi quasi contemporanei.

Con l'eccezione di tre oggetti, una rara statua giapponese di legno laccato e dorato raffigurante un *bodhisattva* inginocchiato alta 142 cm, probabilmente bruciata sotto i bombardamenti alleati<sup>117</sup>, una statua giapponese più piccola del buddha Amida e una pietra per stemperare l'inchiostro formata da un mattone d'argilla, la collezione di Carlo Puini è costituita di opere in bronzo. L'elenco originario, stilato dal dott. Filippo Rossi, del comune di Milano, rilevava 145 numeri d'inventario, fra i quali si trovavano 54 opere fra statue e statuette di divinità, delle quali 15 erano di buddha, 4 di Guanyin, 11 di *bodhisattva* e 24 di figure taoiste e del folklore. A queste si aggiungevano 20 statuette di animali fantastici e non, e altri 61 pezzi di cui 6 "urne cinerarie", 16 brucia incensi, 39 vasi. Infine vi erano 6 oggetti fra campane e candelieri.

Dall'analisi attuale della collezione, che è stata tutta inventariata nel registro delle opere cinesi, si riconoscono 110 pezzi. Di questi 42 oggetti sono giapponesi, mentre i restanti sono per lo più cinesi. Fra i materiali giapponesi si riconoscono soprattutto i cloisonné, circa 24, della qualità più varia, tutti prodotti fra gli anni settanta e novanta del XIX secolo. Gli altri sono vasi di diverse

---

<sup>116</sup> Il catalogo del 1922 non presenta in effetti alcuno studio delle opere esposte, ma si limita a una loro descrizione sommaria compendiata da brevi cenni storici sulla produzione dei diversi materiali. Nessun nome dell'elenco degli espositori compare fra i donatori delle raccolte castellane, mentre tra gli acquisti figurano un oggetto di Padre Carlo Elli (n. inv. C431 del 1932) e diversi reperti di Pietro Bonomi. Cfr. *Guida alla mostra d'arte cinese e giapponese preceduta da brevi cenni storici a illustrazione degli oggetti esposti*, Milano, Circolo d'Arte e di Alta Coltura, Pirola, 1922.

<sup>117</sup> La "statua in legno scolpito e dorato di Maitreya" figura in un foglio volante dattiloscritto intitolato *Raccolte orientali Sala della Balla*, nell'archivio delle Raccolte Extraeuropee, dove sono elencate le opere bruciate con i relativi valori. La statua si trovava all'interno di un ripostiglio.



dimensioni per 生花 *ikebana*, con motivi o forme cinesi. Alcuni di questi sono stati patinati di verde per sembrare antichi bronzi rituali cinesi, pur essendo giapponesi (figg. 53 e 54). I pezzi falsificati sono in tutto 8 (fig. 55).



**Fig. 53** Vaso per fiori. Giappone, sec. XIX. N.inv. C286

**Fig. 54** Vaso in bronzo con motivi arcaistici. Giappone, sec. XIX. N. inv. C5

**Fig. 55** Vaso in bronzo tipo *jue*, Cina, sec. XX. N. inv. C33

Ci si è chiesti se Puini fosse cosciente di possedere oggetti patinati e antichizzati o se credesse che fossero davvero reperti da scavo. Rivelatrici, anche se parziali, sono le parole del prof. Giovanni Vacca, suo allievo, scritte in una relazione<sup>118</sup> del 1925 stilata nella speranza che la collezione fosse acquistata dallo Stato, qui riportata interamente perché fitta di particolari molto interessanti ai fini dello studio del collezionismo:

Il Prof. Carlo Puini durante gli ultimi 40 anni di vita operosa, raccolse, senza uscire da Firenze una collezione di bronzi e libri cinesi veramente notevole. Per quanto la cosa sembri oggi inverosimile, il fatto è che una quarantina di anni fa, non solo in Italia ma neppure in Europa, aveva posto attenzione sufficiente al valore degli antichi bronzi cinesi.

[...] Il prof. Puini, durante molti anni, comprò e rivendette più volte presso gli antiquari di Firenze gli oggetti della sua collezione, avendo come scopo piuttosto di raccogliere oggetti destinati al culto delle religioni della Cina, atti ad illustrare i suoi studi sulla storia delle religioni che non a formare una raccolta avente soltanto valore artistico.

Durante la maggior parte della sua vita egli impiegò pressoché tutte le sue economie che poteva fare come professore universitario conducendo egli una vita assai parca e modesta, nella sua collezione.

La collezione comprende poco più di un centinaio di oggetti, la maggior parte bronzi, alcuni sono in lacca, o meglio in legno dorato e laccato. Sono oggetti che assai di rado si trovano ora presso negozianti ed antiquari, sia in Europa che in Cina. La ragione è questa, che la maggior parte di essi sono stati asportati dalla Cina dopo le guerre ed i saccheggi che 1860 (guerra anglo-francese) e del 1900 (guerra dei boxer).

Nei primi anni del sec. XX il numero sempre crescente di amatori in Europa e in America, in Cina e in Giappone, hanno assorbito la massima parte degli oggetti autentici, di valore considerevole, che si trovano sul mercato. Oggi in Europa vi sono numerosi e importanti musei, a Londra a Parigi, in molte città della Germania, negli Stati Uniti e soprattutto in Giappone e in Cina, vi sono importanti musei aperti al pubblico.

<sup>118</sup> Cfr. *Relazione del prof. Giovanni Vacca richiesta in data 14 marzo 1925 dalla direzione delle Antichità e Belle Arti (divisione XII), sopra la collezione dei bronzi già appartenuta al prof. Carlo Puini*. Fogli dattiloscritti contenuti nella Cartella Puini presso gli uffici delle Raccolte Extraeuropee.

In Italia invece non si hanno che pochi oggetti cinesi nella ricca collezione di arte giapponese del Museo Chiossone di Genova, una piccola collezione in Firenze nella Regia Università, nel Museo di Etnografia ed Antropologia diretto dal prof. Mochi, poche decine di bronzi nel Museo di Bologna, fatti acquistare dal prof. Pullè, ed un piccolo numero di bronzi cinesi, alcuni dei quali però di valore considerevole, nel Museo Etnografico di Roma, raccolti per cura del prof. Pigorini. Sarebbe difficile, anche avendo sott'occhio gli oggetti della collezione Puini, farne una stima abbastanza esatta, soprattutto perché qui in Italia mancano collezioni di confronto.

Non è da escludere che alcuni degli oggetti della collezione non siano antichi, ma siano imitazioni giapponesi di antichi originali cinesi poiché in seguito alle crescenti richieste degli europei i giapponesi, nei primi anni del secolo XX cominciarono ad imitare e riprodurre oggetti antichi.

Si deve inoltre osservare che i vasi e gli oggetti del culto confuciano, sono assai stilizzati, di tipo poco variabile, e sono stati in passato e sono tutt'ora riprodotti in forme assai simili a quelli degli originali antichi, da artefici cinesi più moderni. Per un collezionista come il Puini, il quale si occupava piuttosto dell'uso degli oggetti destinati al culto che non alla loro antichità, non aveva grande importanza una stima esatta dell'età in cui gli oggetti erano stati fabbricati.

Nelle collezioni cinesi stesse gli oggetti più sicuri sono quelli di cui è nota la provenienza, specialmente poi quando si tratti di oggetti provenienti da scavi recenti.

Vi sono in Cina alcune provincie in cui quasi ogni giorno si hanno casualmente oggetti di scavo. Scavi metodici non si sono finora fatti. Il Governo Cinese, da questi ultimi anni, se ne è preoccupato, ed il Museo di Pechino si sta arricchendo di oggetti preziosi. Nel 1924 si è fondata in Pechino una scuola archeologica americana, la prima del genere fondata in Cina, da Europei, ed essa raccoglierà senza dubbio frutti meravigliosi perché le zone archeologiche della Cina sono assai vaste e finora poco studiate con metodi moderni.

Sembra quindi preferibile per valutare l'importanza ed il valore in denaro della raccolta del Puini procedere induttivamente, osservando che le economie che egli fece durante la sua lunga ed operosa vita furono non superiori certamente alle 200.000 Lire, forse assai inferiori a queste. D'altra parte il diminuito valore della moneta porta alla ragionevole ipotesi che il valore complessivo della collezione sia inferiore ad un milione di lire italiane.

Convien però aggiungere che il prof. Puini raccolse non soltanto oggetti, ma anche libri cinesi. Sono circa un migliaio di opere in parecchie migliaia di volumetti custodite in quattro grandi armadi a vetro nel suo studio. Di queste opere un certo numero sono abbastanza comuni, fra esse ve ne sono però di assai rare e preziose. Le edizioni di libri cinesi dei secoli scorsi sono comparativamente più rare delle nostre, perché il metodo adoperato fino al secolo scorso dai cinesi di stampare con tabelle xilografiche, ha fatto sì che si stampava un numero di esemplari di rado superiori ai bisogni immediati, di guisa che quando, dopo qualche tempo, si voleva procedere ad una nuova edizione le tabelle di legno erano spesso sciupate, contorte o distrutte da incendi.

Il prof. Puini poco dopo la metà del sec. XIX raccolse opere rare che si trovavano presso famiglie d'antiquari piacentini, pervenute in Firenze nei secoli scorsi perché inviate o portate da missionari.

Le edizioni xilografiche di libri cinesi antichi si vanno facendo ogni giorno più rare anche nella stessa Cina, poiché le edizioni moderne non si fanno più in xilografia, processo oggi costoso, ma in stampa a caratteri mobili o in litografia. Perciò oggi in Europa gli studiosi raccolgono con cura le edizioni antiche cinesi. Le più importanti raccolte sono quelle della Biblioteca Nazionale di Parigi, di Londra, di Cambridge e soprattutto della Congress Library di Washington. In Italia mancano raccolte di questo genere; non si hanno che quattro collezioni non molto importanti. La più e misera è quella dell'Istituto Orientale di Napoli, meglio fornita quella dell'Istituto Superiore di Firenze; invece con maggior numero di volumi, ma molti di essi incompleti, perché provenienti dal saccheggio del 1900, quella della Biblioteca V.E. Di Roma, infine una modesta raccolta nella Scuola Orientale di Roma. Complessivamente nemmeno un decimo di ciò che si trova a Parigi o a Londra, e nemmeno un centesimo di quello che fu stampato in Cina.

Il valore dei libri cinesi del Prof. Puini non potrebbe essere stimato con precisione se non dopo la compilazione di un catalogo, ma credo di non essere molto lontano dal vero attribuendo ai libri un decimo del valore dei bronzi, cioè circa 100.000 Lire.

Come conclusione di queste osservazioni esprimo il desiderio che il Governo Italiano voglia

seguire ciò che fanno i governi delle grandi nazioni civili europee nel dedicare la propria attenzione al progetto degli studi storici ed archeologici della Cina, incoraggiando questi studi con l'invio di missioni in Cina, con la formazione e l'incremento di Musei in Italia, ma soprattutto con l'accrescere le collezioni delle nostre biblioteche, senza le quali ogni altro studio è impossibile.

Qualora si voglia scegliere per il Museo Preistorico ed Etnografico qualche oggetto che la famiglia cede per ottenere il permesso di esportazione si suggeriscono i pezzi seguenti: N° 12439 (vaso cinese antico), statua di Confucio 12438 – il cavallino in bronzo 12435 e un brucia profumi a scelta, oltre ai libri cinesi che dovrebbero essere parimenti donati ad una biblioteca, preferibilmente a quella della Scuola Orientale della Regia Università di Roma, dove potrebbero essere adoperati e studiati prontamente e sicuramente.

Altre preziose informazioni si hanno da una lettera datata Roma, 20 maggio 1926<sup>119</sup>:

[...] Io non ricordo con precisione la storia dell'acquisto dei singoli pezzi, so però che alcuni tra i più importanti provengono da aste pubbliche che ebbero luogo in Firenze circa una cinquantina di anni fa nelle quali furono posti in vendita oggetti che da lungo tempo si conservavano in nobili famiglie fiorentine, per esempio alcuni oggetti della collezione della famiglia Panciatichi. Altri oggetti furono pure portati in Firenze da viaggiatori che avevano percorso l'Asia centrale e l'Estremo Oriente. Tra questi i più notevoli facevano parte della collezione del Barone Ujfalvi, celebre etnologo ungherese morto a Firenze molti anni or sono. Un altro notevole numero di oggetti fu dal prof. Puini acquistato da militari o ufficiali di marina, provenienti dalla Cina, al loro ritorno dalla spedizione dei Boxer. Ricordo tra questi un ex carabiniere che aveva avuto modo di comperare parecchi oggetti di notevole valore, i quali furono poco apprezzati dai rari amatori di bronzi cinesi che si trovavano in Firenze nei primi anni dopo il 1900.

Qualche oggetto fu acquistato dal Prof. Puini da impiegati delle dogane cinesi i quali avevano fatto in Cina una lunga residenza, ricordo fra questi il portoghese signor Juan Mencarini.

Infine qualche oggetto fu comprato da impresari italiani che avevano lavorato nelle ferrovie cinesi e avevano riportato in patria oggetti scoperti durante i lavori di sterro. Ricordo tra essi un singolarissimo tipo di soprintendente ai lavori, il quale, malgrado avesse vissuto in Cina più di 10 anni, credeva che i libri cinesi fossero tutti manoscritti.

Queste notizie un po' vaghe perché scritte a memoria, sono tutto ciò che posso dirle sull'origine dei bronzi della collezione per quanto io ricordi che egli molti anni fa mi aveva fatto vedere un libriccino di appunti nel quale aveva registrato l'origine e la provenienza di molti degli oggetti da lui acquistati.

Di questo però sono certo che oggi una collezione simile non si potrebbe formare né in Cina né in Europa senza spendere somme assai considerevoli perché il numero dei collezionisti in Cina, in Europa ed in America si è assai accresciuto, il numero degli studiosi e dei conoscitori di tali oggetti è tale, che i pochi oggetti che erano sparsi presso gli antiquari e specialmente a Firenze, un mezzo secolo fa, sono completamente scomparsi. Inoltre il numero crescente dei Musei e collezioni pubbliche in America, in Giappone ed in Cina, vanno rapidamente esaurendo e facendo sparire dal mercato una serie di oggetti che diventa ogni giorno più rara e difficile a procurarsi.

Purtroppo gli studiosi italiani che vogliono vedere e studiare con i propri occhi una raccolta di bronzi antichi cinesi, non hanno modo in Italia di osservare notevoli collezioni. Sono assai monche e deficienti le sole tre che io conosco, quelle del Museo preistorico etnografico di Roma, quella del Museo Antropologico di Firenze, ed il Museo Giapponese Edoardo Chiossone in Genova.

Io ho già ripetutamente fatto osservare al Governo Italiano l'utilità di impedire la dispersione della raccolta del prof. Puini la quale ha non solo un valore artistico, ma altresì un valore sociologico ed etnografico, poiché gli oggetti da lui raccolti sono specialmente bronzi destinati al culto confuciano, buddista, o taoista.

---

<sup>119</sup> La lettera, spedita a una non meglio identificata "signora", che crediamo essere la stessa figlia di Puini, si trova nella Cartella Puini presso gli uffici delle Raccolte Extraeuropee del Castello Sforzesco assieme ad altri documenti ed è apparentemente priva dell'incartamento.

Faccia pure quella che crede di questa mia lettera e mi dica liberamente se le occorrono indicazioni o notizie che io possa darle.



**Fig. 56** Vaso, Cina, sec. XX. L'etichetta trovata sotto il piede recita "Vaso trovato in una tomba presso la città di Honan – Ho-Nan, scavando il terrapieno per la ferrovia Pienlo 17 Novembre 1909". N. inv. n.inv. C336

che gli oggetti potessero provenire dagli scavi per una ferrovia o dalle razzie delle guerre avutesi in Cina appare come il protrarsi di stereotipi che accompagnavano la vendita di opere cinesi sin dalla fine dell'Ottocento (figg. 56 - 57). Inoltre, se è vero che gli acquisti furono



**Fig. 58** Buddha Amida, Giappone, era Kansei (1789-1800). N. inv. C194

Si è finora posto l'accento sui reperti antichizzati, ma ricondurre la lettura della collezione a quegli otto pezzi sarebbe riduttivo. Oltre al notevole *bodhisattva* ligneo alto 143 cm, che Courant credeva cinese di epoca Ming, ma che forse Puini sapeva essere giapponese, anche il buddha Amida di era Kansei si mostra di grande attrattiva (fig. 58). Fra le figure religiose ci sono inoltre 29 statuette cinesi, alcune di periodo Ming o appena

Dalle parole di Giovanni Vacca sembra dunque che a un certo punto il prof. Puini fosse stato cosciente di avere acquistato molti bronzi giapponesi. Le riproduzioni giapponesi di cui fa menzione Vacca non sono però i vasi patinati di verde della collezione, ma altri incensieri e cloisonné che probabilmente anche un amico come Hillyer Giglioli, che aveva frequentato il mercato di Yokohama e nei suoi scritti si era soffermato proprio sulle diverse arti del Giappone, avrebbe potuto segnalargli.<sup>120</sup> Dalla relazione

sappiamo inoltre con certezza che Puini non viaggiò mai in Cina o in Giappone e che tutti i suoi acquisti li fece sul mercato locale. Il fatto



**Fig. 57** Vaso con drago alato. Marchio Jurentang e Hongxian nian zhi titolo: i marchi fanno riferimento alla dittatura di Yuan Shikai (1859-1916), che fra il 1912 e il 1915-1916 si era autoproclamato imperatore, ma sono spesso spuri

fatti quaranta o cinquant'anni prima della vendita, ovvero fra gli anni settanta e ottanta

dell'Ottocento, il giro antiquario era lo stesso che attingeva a piene mani dal mercato dei porti di Yokohama e di Shanghai e che causava una confusione fra oggetti cinesi e giapponesi. Alla fine, furono i reperti ritenuti da scavo ad alzare il prezzo finale dell'acquisto e ad attrarre così tanto il Museo Artistico che con essi credeva di coprire le lacune della collezione orientale, e risulta alquanto curioso che nessuno abbia preso sul serio le parole del Vacca quando affermava che Puini rivendette e ricomprò molto, senza curarsi dell'antichità degli oggetti e, soprattutto, quando rilevava che, nonostante tali oggetti fossero richiestissimi e ormai introvabili sul mercato, i pochi collezionisti fiorentini non si dimostrarono interessati all'acquisto.

Si è finora posto l'accento sui reperti antichizzati, ma ricondurre la lettura della collezione a quegli otto pezzi sarebbe riduttivo. Oltre al

<sup>120</sup> L'amicizia è attestata dallo stesso Giglioli: "Ho detto che Ben-ten è uno dei sette genii della felicità, i Siti Fuku Zin, che sono stati illustrati con molta dottrina dal mio amico C. Puini, il cui lavoro in proposito (C. PUINI, I sette Genii della Felicità, Firenze 1872), mi è stato di grande utilità". Cfr. Enrico HILLYER Giglioli, *op. cit.*, p. 382.



**Fig. 59 Zou Chang, assistente di Guandi (da una serie di 4 assistenti). N. inv. C121**

anteriori, ed altre della dinastia Qing, che per la varietà avevano effettivamente colmato le lacune delle collezioni milanesi apportando un più vasto pantheon buddista, taoista e confuciano (fig. 59). Nell'insieme queste statuette assomigliano molto a quelle portate in Italia dai missionari agli inizi del XX secolo, come quelle del Museo Missionario di Fiesole e del PIME. Anche qui, immancabili, i buddha Amitāyus di bronzo dorato in stile tibetano (fig. 60). La qualità delle statuette è la più varia: si trovano il pezzo perfettamente cesellato e dorato di produzione tibetana, il pezzo più grossolano che ha perso la copertura di lacca e il reperto tombale delle ultime dinastie.

Anche i vasi e gli incensieri cinesi, circa una decina, sono talvolta di buona fattura, di dimensioni importanti e di peso rilevante, come si conviene a oggetti creati per un reale uso quotidiano. Fra questi si segnalano i tre incensieri con iscrizione del 1882 provenienti dalla Guanrentang<sup>121</sup> 廣仁堂 di Tianjin 天津 [C256, C257 e C30], gli unici che effettivamente potrebbero essere arrivati in Italia a seguito della spedizione alleata del 1900 contro i Boxer. Vi sono poi alcuni vasi e altre

suppellettili in bronzo con decori tradizionali come il classico 饕餮 *taotie*. Con questo decoro si presentano anche alcuni bronzi cinesi e giapponesi con lavorazioni all'agemina d'argento e d'oro, estremamente curati e di sicuro impatto estetico.

In conclusione, come confermato dalle informazioni fornite dal prof. Vacca, alcuni degli oggetti presentano delle affinità con le opere che si ritrovavano negli anni settanta del XIX secolo, ma tutte le statuette *champlevé*, che a giudicare dal numero erano la passione del professore, dovevano essere arrivate sul mercato antiquario solo più tardi. Un gran numero di queste si trova ad esempio in collezioni tarde come quella della casa museo al Vittoriale di D'Annunzio, formatasi fra Milano e Parigi attorno al 1928,<sup>122</sup> e quella di Casa Morando. La collezione Puini, per la sua complessità, dovrà tuttavia essere studiata più approfonditamente e presentata alla luce di tutti i documenti ancora privi di una sistemazione inventariale.<sup>123</sup>



**Fig. 60 Amitāyus, Cina, regno Qianlong (1736-1795). N. inv. C153**

<sup>121</sup> L'iscrizione è traducibile "Fatto sotto la supervisione di Sheng Xuanhai [1844-1916, ministro dei trasporti e dell'industria] del ministero della guerra a Tianjin, prefettura di Hejian, ufficio governativo del Governatore luogotenente (?) agli affari generali del lavoro, nell'ottavo anno del regno di Guanxu [1882] della grande dinastia Qing, l'estate del 19° anno [del ciclo sessagesimale], nell'estate del quarto mese, per la soprintendenza della Sala della benevolenza". L'iscrizione fa riferimento alla Guangrentang di Tianjin, la più grande camera della benevolenza, fondata proprio nell'anno 1882 per il ricovero di orfani e vedove. Il posto ha cambiato nome nel tempo ma esiste ancora come luogo di assistenza ai bambini.

<sup>122</sup> Cfr. Valerio TERRAROLI, *op. cit.*, p. 10.

<sup>123</sup> Alcuni studi sul fondo librario sono attualmente in corso. In particolare è pervenuta recentemente alle Raccolte Extraeuropee una richiesta di informazioni da una studiosa fiorentina.

### 5.3 I grandi acquisti del 1928 “in proposta della Direzione V”

In data 23 marzo 1928, con il numero generale d’inventario 1221<sup>124</sup>, si riportava l’“Acquisto per Decreto Podestarile in proposta della Direzione V<sup>a</sup>, Protocollo 5419” di ben 48 importanti oggetti cinesi, per la somma complessiva di 170.000 lire.



**Fig. 61** Vaso a vetrina celadon, Cina, marchio e regno di Qianlong (1736-1795). N. inv. C381

L’acquisto, suddiviso sul registro secondo i periodi storici, comprendeva 3 statuette funerarie “Tang”, cinque ceramiche “Sung”, fra le quali tre celadon, un incensiere monocromo e un piattino 青白 *qingbai*, 15 ceramiche “Ming” di forme e decori differenti, e 25 ceramiche “Tsing”.

Con questo sostanzioso acquisto si coprivano alcune carenze della raccolta ceramica cinese, che fino ad allora doveva contenere per lo più porcellane d’esportazione della famiglia verde e rosa, e che mancava quasi completamente di forme e decori tradizionali. Nell’elenco, dunque, oltre ai ricercati oggetti funerari e ai celadon di periodo Song, si introducevano ceramiche architettoniche, grès monocromi, come i “rosso tomates” e il “sangue di bue”, produzioni policrome [C389], ma anche porcellane di qualità molto alta, come un “vaso grande celadon fleuri marcato con sigillo imperiale” (fig. 61).

All’11 agosto 1928 è registrato un secondo acquisto, non meglio specificato, per £10.000<sup>125</sup>. Si trattava di 4 figure tombali fra le quali un “cammello in terracotta con smalto giallo”, una coppia di “sfingi” in terracotta 三彩 *sancai*, una statuina di “cavallo e cavaliere”, e “un piatto celadon – epoca Sung”. La voce successiva del Registro d’Ingresso riporta dell’acquisto presso la *Compagnie de la Chine e des Indes*<sup>126</sup> a Parigi di un “incensiere a forma di piatto sormontato dalla montagna dell’immortalità [...] epoca Han II sec. a.C.” e “un vasetto funerario in terra porcellanosa con disegno seppia – epoca Sung X secolo”.<sup>127</sup>

Per quanto costituiscano ancora una parte minore dell’intera collezione, è evidente come questi acquisti seguissero la tendenza collezionistica di quegli anni, rivolta soprattutto all’archeologia cinese. A quell’epoca si iniziavano a conoscere le produzioni funerarie dei periodi Han e Tang, e in Europa era già scoppiata la passione per le ceramiche tradizionali monocrome del periodo Song. Si trattava dunque di riempire una lacuna nel percorso espositivo, prendendo ciò che il mercato rendeva disponibile. Con la grande richiesta arrivarono anche le riproduzioni e i falsi<sup>128</sup>, e alcuni di questi entrarono nelle collezioni del Castello Sforzesco, come d’altronde accadde per tutti i musei d’Europa. Gli acquisti di reperti da scavo caratterizzarono anche gli anni seguenti.

<sup>124</sup> Cfr. *Registro d’Ingresso*, Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco.

<sup>125</sup> L’acquisto compare nel *Registro d’Ingresso*, Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco, con il numero di inventario generale 1256, protocollato con il n. 5493.

<sup>126</sup> Oggi esiste un negozio con lo stesso nome all’indirizzo 39 avenue de Friedland 75008 Paris, che sul sito web afferma di esistere da 70 anni, 14 in meno rispetto a quanto deducibile da questa data.

<sup>127</sup> L’acquisto compare sul *Registro d’Ingresso*, Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco, con il numero di inventario generale 1258, protocollato con il n. 5678.

<sup>128</sup> Ogni volta che si ritrovava una nuova statuina funeraria, la stessa veniva copiata e riprodotta in quantità per il mercato occidentale.

#### 5.4 Gli acquisti antiquari degli anni Trenta: La Ditta Lino Frassoldati, la Galleria Lurati e Pietro Bonomi

Purtroppo il luogo dell'acquisto dei tanti oggetti pervenuti nel 1928 non è stato segnalato. A Milano esistevano ditte d'importazione e case antiquarie che trattavano la vendita di manufatti d'arte cinese, ma come si è visto nel caso della *Compagnie de la Chine e des Indes*, gli oggetti potrebbero essere stati acquistati anche fuori dall'Italia.



**Fig. 62** Bottiglia in porcellana, Giappone, Arita, ca. 1600-1620. N. inv. G399

Nel 1930 si continuò alacramente a comperare per incrementare la collezione orientale di Sala della Balla. Pervennero così dalla Ditta Lino Frassoldati di Milano per lire 6.050, un vaso funerario con anse a drago di periodo Tang e 5 ciotole di periodo Song, fra le quali due a vetrina marrone a pelo di lepre [C307 e C303]<sup>129</sup>, mentre dalla Galleria Lurati di via S. Tomaso 6 a Milano,<sup>130</sup> che organizzava aste e trattava per lo più arte occidentale, fu acquistata una “teiera in ceramica cinese in stile Hann risalente alla dinastia Yuan”, per £ 440,50 e due anni più tardi un vaso di rame con lacca a stampo alto 90 centimetri.<sup>131</sup>

Il 28 agosto 1931, dallo stesso Pietro Bonomi che aveva venduto gli *tsuba* nel 1917, il Museo Artistico effettuava un nuovo acquisto per £6.500.<sup>132</sup> A quella data Bonomi figurava in via Filodrammatici 3. Il lotto consisteva di cinque porcellane cinesi delle dinastie Ming e Qing, che non riguardavano



**Fig. 63** Bottiglia per sake, con motivo di uccello *hōō* e fiori in *akae kinsai*, Giappone, Kutani, fornaci di Miyamoto, 1831 - ca. 1852. Creazione per l'esportazione. N. inv. G27

oggetti da scavo e non aggiungevano nulla alla collezione cinese esistente al Castello. Due anni più tardi, il 24 gennaio 1933, al numero d'inventario generale 1955<sup>133</sup>, presso lo stesso venditore si registrava l'acquisto per £5000 di altri 11 oggetti. Fra di essi si trovavano 6 porcellane cinesi, delle quali si riconoscono una “statuetta femminile - smalto nero – Kien-Lung”<sup>134</sup> e un “vaso quadrangolare con ornamenti a rilievo Ming” [C46]. Vi sono poi 5 ceramiche giapponesi, fra le quali una “scatola circolare a decorazione floreale” in porcellana [C495], un “bruciapfumi in terraglia di Ninsei Schimizujaki con decorazione policroma e oro di piante fiorite sec. XVIII”, un altro simile definito “Furojaky con manico a forma di ansa annodata”, un

<sup>129</sup> L'acquisto è segnato sul *Registro d'Ingresso*, Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco, con il numero di inventario generale 1660.

<sup>130</sup> Con il numero di inventario generale 1661. *Supra*.

<sup>131</sup> Il vaso fu acquistato per £5000. Cfr. *Registro d'Ingresso*, Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco, numero di inventario generale 1849 del 29 settembre 1932.

<sup>132</sup> Cfr. *Registro d'Ingresso*, Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco, al numero di inventario generale 1731, protocollo N. 92588.

<sup>133</sup> Cfr. *Registro d'Ingresso*, Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco, volume comprendente gli anni 1926-1934, e i nn. di raccolta 983-2233.

<sup>134</sup> Si tratta del num. inv. C931, il quale tra l'altro fu curiosamente catalogato all'interno di uno scarno inventario “Raccolte etnografiche”, che non sembra essere arrivato oltre la decina di oggetti.

vasetto a bottiglia in porcellana di Arita (fig. 62) e una “bottiglia quadrilobata in terraglia di Kutani a decorazione rossa e verde di fiori e uccelli sec. XVIII” (fig. 63).

Dalla natura degli oggetti di Pietro Bonomi si può dedurre che essi fossero in parte residui del commercio dell’attività di Enrico Bonomi, perché le poche porcellane cinesi riguardavano ancora tipologie delle ultime due dinastie e il resto dei reperti erano giapponesi di qualità.

Per quanto riguarda le ditte fornitrici bisogna sottolineare che l’attività di Enrico Bonomi era una delle poche a Milano specializzata nell’importazione d’arte orientale,<sup>135</sup> mentre la Galleria Lurati si occupava più in generale di aste, e della “ditta” Frassoldati non abbiamo informazioni sufficienti. È necessario osservare che al grande numero di acquisti d’arte orientale effettuati fra le due guerre, corrispose un numero proporzionato, o maggiore, di acquisti d’arte europea, che dettero un notevole incremento al patrimonio museale, evidentemente ritenuto ancora insufficiente.

### 5.5 Gli acquisti presso collezionisti privati: acquisto Eisner 1932, Bencivenga 1933 e Besana 1935

Agli acquisti antiquari seguirono in parallelo quelli effettuati presso alcuni privati. Il 15 maggio 1932 il Barone Angelo Eisner Von Eisenhoft di Vienna vendette 926 ceramiche al Museo Artistico.<sup>136</sup> La raccolta sarebbe stata pagata con dieci annualità da £12.000. Si trattava di un numero notevole di oggetti, per lo più di produzione europea, che fortunatamente fu interamente segnato con due etichette, una che riportava, oltre al nome, il numero generale di inventario e una con il Numero di Raccolta<sup>137</sup> (fig. 64). Gli oggetti orientali erano però soltanto 16, per lo più porcellane cinesi d’esportazione del XVIII e XIX secolo, già presenti in discreta quantità all’interno del museo, fra piatti e zuppiere bianchi e blu e della famiglia rosa, vasetti cantonesi e monocromi, e due tazzine da caffè *en grisaille* con figure riprese dalle stampe occidentali.

Il 19 gennaio del 1933 presso l’Avv. A. Bencivenga di via Cornelio Celso 24 a Roma, si effettuò l’acquisto per £5.000 di 9 pezzi celadon. Si trattava secondo le attribuzioni dell’epoca, di tre pezzi Song, quattro pezzi Ming e due Qing. Oggetti dalla vetrina verde, evidentemente provenienti in parte da Longquan 龙泉, e in parte da Jingdezhen 景德镇, che costituiscono un’importante novità per la collezione ceramica. Nel Registro d’Ingresso una nota segnalava che l’acquisto fu fatto “per tramite del O. Bonazzi”. Pompeo Bonazzi, come accennato aveva curato l’allestimento di Sala della Balla



Fig. 64 Le etichette della raccolta Eisner. Sopra il n. di carico, sotto il numero di raccolta, a fianco, entro cornice dorata, il vecchio numero di inventario, e in rosso il nuovo numero d’inventario della collezione giapponese

<sup>135</sup> Da una veloce lettura dell’*Elenco Botteghe di Milano* presso l’Archivio della Camera di Commercio di Milano, agli inizi del XX secolo risultavano aperte o possedere attività di commercio in oggetti giapponesi Massimiliano Wittig (1910), Fiaschi e Casaboni (1912), la *Italian and Japanese Trading* di Jacob e Pastorelli (1913), Lepri Giulio (1917), Maurer Giovanni di Via Manzoni 3, che commerciava arte giapponese dal 1893.

<sup>136</sup> L’acquisto è segnato sul *Registro d’Ingresso*, Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco, con il numero generale d’inventario 1848, protocollato col numero 5093.

<sup>137</sup> Ovvero il numero assegnato al singolo oggetto all’interno della raccolta originaria, prima di ricevere il numero d’inventario univoco della nuova collezione (anche Codice Museale).



assieme all'allora direttore del Castello Sforzesco Giorgio Nicodemi, e aveva contribuito alle collezioni con donazioni e vendite fra il 1923 e il 1928.<sup>138</sup> Sempre assieme a Nicodemi il “Cav. Dott. Pompeo Bonazzi” compare anche alla “Mostra di pittura cinese antica e moderna nel Palazzo Reale”<sup>139</sup> tenutasi a Milano fra dicembre 1933 e il gennaio 1934.

Nel 1935, infine, per £ 11.000 fu acquisita la collezione dell'architetto Paolo Besana di via Borghetto 5 a Milano.<sup>140</sup> I 18 pezzi che la compongono sono stati descritti in modo sufficientemente esaustivo da permetterne il riconoscimento all'interno della collezione attuale. Assieme a due specchi in bronzo “Tang”, la cui patina fa sorgere seri sospetti sulla loro autenticità, si trovavano un interessante incensiere tripode “Sung” [C173], e due cloisonné “Kan-shi”, un vasetto funerario *sancai*, otto porcellane, una grande scatola ottagonale in lacca, una figurina di giada e un “vasetto in forma d'elefante accosciato con una figurina in atto d'arrampicarsi sopra” che al momento non si trova fra le raccolte castellane.

Da segnalare c'è inoltre l'acquisto eseguito nel 1934, presso la ditta Bordoli & C. di Bologna, di due enormi statue in bronzo raffiguranti una il *sadhita* trascendente Guhyasamāja con la sua *śakti* e l'altra Vajrabhairava stante. Si trattava di due soli oggetti, ma indubbiamente di notevole importanza, costato all'epoca 30.000 lire.<sup>141</sup> Il nome iniziale della ditta era “Società Anonima Industrie Nippo Cinesi Bordoli e Giacobino”, di C. V. Bordoli e G. S. Giacobino,<sup>142</sup> con sede in via Piave 1. Una pubblicità dell'epoca (fig. 65), ci informa che si trattava di un'“Esposizione campionaria permanente di curiosità e oggetti d'arte del Giappone e della Cina”, con sedi a Bologna in via Pescherie, Milano in Via Serbelloni, Roma in P.zza SS. Apostoli e Napoli in via A. Depedis, e specifica che “le esposizioni campionarie di Bologna e Milano hanno una sezione speciale di antichità”. La società risultava in quella sede almeno dal 1925.<sup>143</sup> Presso il Gabinetto Fotografico del Castello Sforzesco è conservata una fotografia del padiglione della ditta Bordoli all'interno della Fiera Campionaria di Milano del 1936 (fig. 66). A quell'epoca il nome della ditta era mutato in “Industrie Italiane e Nippo Cinesi Bordoli & C.” e la sede era stata spostata in Via S. Vitale 298/300.<sup>144</sup>



Fig. 65 Pubblicità delle “Industrie Nippo-Cinesi”

<sup>138</sup> Il suo nome compare anche come autore di una vendita nel 1921 di una collezione di monete greche per £ 8.000 al Medagliere del Museo Nazionale Romano. Cfr. Gabriella ANGELI BUFALINI, Dario CALOMINO, “Roma e l’oriente nelle collezioni del Medagliere del Museo Nazionale Romano”, in Beatrice PALMA VENETUCCI (a cura di), *Il fascino dell’oriente nelle collezioni e nei musei d’Italia*, Roma, Artemide, 2010.

<sup>139</sup> Pompeo BONAZZI, Giorgio NICODEMI, *Mostra di pittura cinese antica e moderna nel Palazzo Reale* (Catalogo di mostra), Milano, La Bodoniana, 1933.

<sup>140</sup> Cfr. *Registro d’Ingresso*, Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco, numero di inventario generale 2517, del 9 luglio 1935.

<sup>141</sup> Cfr. *Registro d’Ingresso*, Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco, al numero di inventario generale 2218, acquisto 18 gennaio 1934 dalla ditta Bordoli e C. di Bologna, Protocollo. 14265.

<sup>142</sup> I documenti reperiti forniscono solo le iniziali dei nomi. Cfr. *Gazzetta Ufficiale del Regno d’Italia, Parte seconda, Foglio delle inserzioni*, Roma, Anno 72, martedì 8 settembre 1931, N. 207.

<sup>143</sup> Cfr. *Gazzetta Ufficiale del Regno d’Italia, Parte seconda, Foglio delle inserzioni*, Roma, Anno 66, martedì 27 ottobre 1925, N. 250.

<sup>144</sup> Cfr. *Gazzetta Ufficiale del Regno d’Italia, Parte seconda, Foglio delle inserzioni*, Roma, Anno 77, lunedì 14 dicembre 1936, N. 288. La ditta esisteva ancora nel 1948 visto che in quell’anno registrava il brevetto per un giocattolo



Fig. 66 Fiera Campionaria 1938, Padiglione Bordoli & C.

L'ultima acquisizione di rilievo fu quella del 1941<sup>145</sup> di 3 rotoli e di un album con dipinti cinesi donati dal Principe Giovanni Del Drago<sup>146</sup> Il Principe, che espose al Castello Sforzesco i rotoli nel 1931,<sup>147</sup> donò, di tutta la sua collezione orientale, ciò che probabilmente era andato invenduto all'asta di New York del 1939<sup>148</sup>.

## 6 Dal dopoguerra alla fine del secolo

Con lo scoppiare della guerra tutte le raccolte orientali furono spostate a Sondalo. Ciò che rimase nelle sale castellane, come alcuni cloisonné giapponesi, forse posti negli uffici o ritenuti meno importanti, oppure lasciati assieme alle raccolte etnografiche che invece non furono rimosse, e le due grandi statue di Guhyasamāja e Vajrabhairava, evidentemente troppo pesanti per essere spostate (fig. 67), finirono nel rogo causato dalle bombe incendiarie inglesi che colpirono Milano nell'agosto del 1943.<sup>149</sup> Dopo la ricostruzione del Castello Sforzesco tutto il materiale orientale fu riposto nei magazzini del sottotetto della Rocchetta, restandovi fino al recente trasloco del 2002. Le collezioni orientali sono state esposte solo negli anni Ottanta in due mostre curate da Fabrizio Ferranti, dedicate alle armi giapponesi, e in occasione della mostra *Kinkō* del 1995, sui bronzi giapponesi. Oggi pochi oggetti cinesi e giapponesi si trovano sparsi in alcune sale del Castello Sforzesco entro un percorso espositivo intitolato *Orientalia*.



Fig. 67 La statua di Vajrabhairava dopo l'incendio

meccanico (N. 17355, deposto il 18 novembre 1946). Cfr. [www.wikipatents.com](http://www.wikipatents.com)

<sup>145</sup> Il dono Principe Giovanni Del Drago, 270 Park Avenue Nuova York fu registrato in data 20 dicembre 1941 al numero di inventario generale 3330, atti 47561/41 P. G e 306/41 B.A. Cfr. *Registro d'Ingresso*, Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco.

<sup>146</sup> Da un articolo del *New York Times* del 23 maggio 1909, sappiamo che il principe "Don Giovanni del Drago" era un lontano cugino del re Alfonso e che sposò all'età di 27 anni la ricchissima Mrs. Schmid, ereditiera cinquantenne, vedova del proprietario della famosa Lion Brewery.

<sup>147</sup> Giovanni DEL DRAGO, Giorgio NICODEMI, *Le pitture cinesi della raccolta Del Drago esposte nel Castello Sforzesco di Milano*, Milano, Castello Sforzesco, 1931.

<sup>148</sup> Cfr. *Chinese & Japanese objects of art: including pottery, porcelains, bronzes, lacquer, screens, textiles; property of Prince Giovanni del Drago ...: public sale by auction, Saturday, April 22, at 2 p.m.*, New York, American Art Association, Anderson Galleries, 1939.

<sup>149</sup> Su un foglio volante dattiloscritto intitolato *Raccolte orientali Sala della Balla*, nell'archivio delle Raccolte Extraeuropee, risultavano scomparsi anche la "statua in legno scolpito e dorato di Maitreya" appartenuta a Puini, un tamburo giapponese, due lanterne da giardino, 10 pannelli decorativi a stampa, policromi, con scene e paesaggi vari e 10 bandierine di seta.



**Fig. 68 Servizio da caffè con rakan. Marca Dai Nihon Satsuma Jissei Chōshuzan Tomomitsu (?) ga (Prodotto a Satsuma da Jissei Chōshuzan e decorato da Tomomitsu). Periodo Meiji (1868-1912), inizio del XX secolo. Sotto il piatto, l'etichetta De Marchi**

Con la rimozione delle collezioni e dell'embrione di museo orientale che fu la Sala della Balla, diminuirono anche le acquisizioni e le donazioni di interi nuclei di opere cinesi e giapponesi. Anche l'arrivo di singoli oggetti fu sporadico. L'unico nucleo di opere asiatiche pervenuto dopo la guerra fu quello del Legato De Marchi che contava però poco più di una ventina di oggetti orientali all'interno di una più consistente collezione europea.

## 6.1 Il legato Rosa De Marchi Curioni 1981

Il legato De Marchi<sup>150</sup> fu fatto per volere di Rosa Curioni, vedova di Marco De Marchi (Milano 1872 – Varenna 1936). Esso era costituito da un vasto patrimonio di opere d'uso domestico e di ornamento dove si trovavano oggetti di vario genere, fra i quali ventagli, vetri, cristalli, porcellane, bronzi, smalti, ceramiche, orologi e argenti.<sup>151</sup> Le diverse centinaia di oggetti lasciati provenivano dalla Villa Monastero di Varenna, dalla villa di Pallanza e dalla residenza milanese di via Borgonuovo a Milano, oggi sede del Museo del Risorgimento. La famiglia De Marchi era proprietaria a Buenos Aires di una importante industria chimica, e pur non dedicandosi agli affari paterni, l'attività imprenditoriale in Argentina permise a Marco di condurre una vita agiata e cosmopolita. De Marchi si laureò in scienze naturali a Pavia nel 1901 e dedicò la sua vita a questo tipo di studi, elargendo contributi alla Società Italiana di Scienze Naturali e al Museo di Storia Naturale. A seguito del suo mecenatismo gli furono attribuiti numerosi incarichi di rappresentanza. Secondo gli studi di Oleg Zastrow sugli argenti della collezione, questa doveva caratterizzare la casa di una famiglia borghese di Milano nei primi anni del Novecento.<sup>152</sup> Fra gli oggetti si trovano due grandi vasi giapponesi delle fornaci di Satsuma con rapaci a rilievo, un servizio da caffè con rilievo di draghi e figure di 羅漢 *rakan* (fig. 68), quattro piccoli oggetti in cloisonné, fra cui alcuni vasetti a smalti vetrosi del tardo periodo Meiji, una teiera cinese, una piccola scatolina in bronzo nichelato [Inv. Oref. 533]<sup>153</sup> e pochi reperti di porcellana a smalti cantonesi del tardo XIX secolo. Dal

<sup>150</sup> Cfr. *Registro d'Ingresso*, Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco, al numero di inventario generale 3919, del 3 novembre 1981.

<sup>151</sup> Cfr. Oleg ZASTROW, "Le argenterie del Legato De Marchi", in *Rassegna di Studi e di Notizie*, Vol. XVI-Anno XVI, Milano, Castello Sforzesco, 1991-1992, pp. 321, 339.

<sup>152</sup> Id. "Le argenterie del Legato De Marchi, parte terza", in *Rassegna di Studi e di Notizie*, Vol. XIX- Anno XII, Milano, Castello Sforzesco, 1995, pp. 399, 400.

<sup>153</sup> La scatolina, pubblicata nel catalogo *Kinkō* del 1995, ha ancora un inventario Oreficerie, Cfr. *Kinkō. I bronzi estremo orientali della Raccolta Etnografica del Castello Sforzesco*, cit., p. 142.

tipo di oggetti e dallo stile anche questa raccolta rientra dunque fra quelle formatesi in famiglie vissute a cavallo fra il XIX e il XX secolo, con collezioni create non più tardi degli anni Quaranta.

## **7 Considerazioni finali**

Nell'ultimo quarto del XIX secolo in Europa l'interesse per l'arte giapponese oscurò quello secolare per l'arte cinese, e questo fu determinato senz'altro dalla congiuntura storica. Anche Milano partecipò a questo cambiamento grazie ai semai che fecero da tramite per una prima, seppur superficiale, conoscenza di questo Paese da poco apertosi anche all'Italia. Tuttavia, la parentesi dei semai durò solo pochi anni e, con l'eccezione dell'Esposizione del 1874, a Milano il pubblico ebbe percezione di questa novità solo nel secolo successivo con il pervenire alle istituzioni museali delle collezioni ottocentesche che non furono disperse.

Così, mentre in Europa le prime raccolte orientali strutturate iniziavano a essere esposte nei musei, e si andava sviluppando un collezionismo privato più consapevole grazie a nuove pubblicazioni sistematiche, a Milano l'avventura asiatica fu presto dimenticata. Solo nel primo decennio del XX secolo, le opere dei protagonisti di quella congiuntura storica che mise per alcuni anni gli italiani, e in particolare i lombardi, in prima linea fra gli scopritori del mondo nipponico, riapparvero in sordina fra le sale del Castello Sforzesco, ripartite fra acquisti, lasciti e donazioni.

Dalle grandi famiglie patrizie e borghesi che parteciparono all'Esposizione Storica d'Arte Industriale arrivarono però poche collezioni d'arte orientale. Alcuni, come Poldi Pezzoli, continuarono a guardare a un Oriente fatto di oggetti turchi e persiani, armi e porcellane cinesi, dimostrando un gusto raffinato, ma non consono con le tendenze prevalenti. Altri, di fronte al repentino passaggio da una economia agraria a quella industriale, che li aveva colti impreparati, furono costretti, per mantenere il proprio tenore di vita, a dismettere il proprio patrimonio. Lo stesso Meazza, forse il più influente semai milanese, che fu certamente artefice di un proficuo commercio d'arte giapponese, e che con ogni probabilità orientò le scelte collezionistiche di Passalacqua, indirizzandolo tra le botteghe di Yokoama, si liberò molto presto dei suoi oggetti. Probabilmente, senza l'interessamento di Visconti sarebbe andata dispersa anche la collezione Passalacqua, che costituisce ancora oggi la struttura portante delle raccolte orientali al Castello.

Anche il nucleo d'arte giapponese più consistente e completo fra quello delle raccolte castellane, la collezione Giussani - l'unica vera donazione d'arte orientale - formatasi interamente nei trentadue anni da lui vissuti in Giappone, giunse in quattro momenti diversi, diluito nell'arco di quasi trent'anni e parzialmente svuotato dalla divisione tra più istituzioni milanesi, tanto da non essere mai stato valutato nella sua interezza a fianco delle altre importanti collezioni italiane. Però a differenza della prima infatuazione per l'arte giapponese che si ebbe negli anni sessanta dell'Ottocento con la ricerca delle xilografie dei grandi artisti dello 浮世絵 *ukiyo-e*, e negli anni settanta con i bronzi artistici e le armi, la collezione di Giussani, giunta a Milano solo nel 1902, mostrava nuovi elementi tipici degli anni successivi, quali una maggior coscienza dell'arte giapponese, rappresentata dai rotoli dipinti, la volontà di documentare i costumi locali con oggetti quotidiani, e un collezionismo di piccoli oggetti come *netsuke* e *yatate*.

Fu quindi con l'unione delle raccolte Passalacqua e Giussani che si poté finalmente esporre in modo più organico l'arte orientale al Castello. Nel 1910, come si evince dalla lettura della presentazione del nuovo Museo Artistico, gli oggetti, in prevalenza giapponesi, erano divisi tra le sale dei costumi, dei bronzi e delle ceramiche. In quel momento in effetti l'idea di Oriente

richiamava ancora nell'immaginario il Giappone e, pur tenendo conto che diverse porcellane cinesi erano arrivate nel 1908 col Legato Ermellina Dandolo,<sup>154</sup> i reperti cinesi erano rimasti per lo più quelli portati da Passalacqua. Ancora fino al 1917 gli acquisti, volti a incrementare la raccolta dell'Asia Orientale, riguardavano sete, libri e guardie di spada giapponesi.

Come si evince da una veloce osservazione dei registri d'ingresso del Museo Artistico, prima della Seconda guerra mondiale furono molti di più gli acquisti che non le donazioni e i legati ricevuti dal Comune.<sup>155</sup> Proprio attraverso questi acquisti è possibile notare il cambiamento di tendenza che si ebbe in quegli anni rispetto all'arte asiatica.

I Venti e i Trenta furono anni di grandi disordini in Cina. La caduta dei Qing e la confusione che pervase il successivo periodo, crearono le condizioni per la fuoriuscita dal Paese di un numero impressionante di opere antiche trafugate sia dai palazzi sia dalle antiche sepolture. Attraverso gli agenti antiquari che risiedevano nella capitale e nelle principali città commerciali, i reperti antichi cinesi invasero l'Occidente, e in pochi anni il mercato si orientò verso questa nuova tendenza riducendo in breve tempo le richieste di oggetti giapponesi. In quegli stessi anni ci si accorse di aver sottovalutato l'importanza della componente cinese nelle collezioni del Castello e si corse ai ripari. Nel 1926 la grande raccolta di bronzi di Carlo Puini fu acquistata pensando che contenesse soprattutto bronzi cinesi arcaici tipici del corredo funerario. In realtà la raccolta, che aveva mantenuto tutte le caratteristiche del secolo precedente, presentava un gran numero di statuette cinesi e di bronzi giapponesi che somigliavano in buona parte a quelli riportati da Passalacqua dal suo viaggio in Oriente e che si ritrovavano sul mercato tra gli anni settanta e ottanta dell'Ottocento. I pochi bronzi che apparentemente provenivano dallo scavo di qualche tomba erano in realtà delle contraffazioni create sulla base di vasi giapponesi arcaistici. Risale ancora al 1928 l'acquisto da parte della direzione museale di importanti opere quali guardiani di tomba dei periodi Han e Tang, nonché di preziose ceramiche monocrome del periodo Song, operato in vista dell'apertura del Museo Orientale nella Sala della Balla, inaugurato nel 1930. Del 1934 è anche l'acquisto di due enormi statue lamaiste.

A soli dieci anni dall'apertura della Sala Orientale, lo scoppio della Seconda guerra mondiale costrinse l'amministrazione a traslocare le opere, e da allora esse sono ancora in attesa di uno spazio espositivo adeguato. Da quel momento diminuirono anche le acquisizioni di opere dell'Asia Orientale.

Un nuovo capitolo è ricominciato alla fine del primo decennio di questo secolo con il dono della signora Eliana Azzoni di un cospicuo numero di avori giapponesi di periodo Meiji e Taishō, avvenuto nella prospettiva di un'esposizione al nuovo Museo del Centro delle Culture a Milano. Di fatto, il collezionismo privato d'arte orientale in città non si è mai fermato, ma è continuato sotto una veste moderna.

---

<sup>154</sup> Due grandi servizi di piatti *imari* e della famiglia rosa risalenti al XVIII secolo.

<sup>155</sup> L'esempio più eclatante fu la collezione Trivulzio.



## Capitolo 5: Una moderna collezione di ceramiche di Longquan a Milano

Nel moderno panorama collezionistico di arte dell'Asia Orientale a Milano, si distingue una collezione di ceramiche *celadon* di un privato che è stata proposta recentemente alle Raccolte Extraeuropee in vista di una mostra d'arte cinese.

Escludendo quelle delle botteghe antiquarie, dal carattere necessariamente mutevole, e che seguono il gusto del mercato piuttosto che quello personale, a Milano si conoscono solo alcune collezioni private d'arte asiatica di una certa consistenza.<sup>1</sup> Poche di esse sono state finora pubblicate<sup>2</sup> o proposte per delle mostre o per una cessione in favore del comune di Milano,<sup>3</sup> per cui nel complesso non è possibile fornire maggiori informazioni.

Nel 2011, le Raccolte Extraeuropee hanno ricevuto una generosa donazione di avori di periodo Meiji, per lo più costituita da zanne intagliate e statuine raffiguranti le arti e i mestieri dei giapponesi alla fine del XIX secolo.<sup>4</sup> Una collezione d'arte cinese legata a un nome particolarmente noto in città, Alemagna, proposta a più istituzioni locali senza mai giungere a un'intesa, ha riscosso un enorme successo finanziario quando è stata battuta all'asta alla morte della proprietaria.<sup>5</sup> Ognuna di queste collezioni private pare concentrata su una determinata selezione tipologica, senza pretesa di esaustività riguardo all'arte dell'area geografica prescelta. Le collezioni eterogenee per materia e genere, che tentano di ricoprire più aspetti della cultura di un'area, sono al giorno d'oggi più rare e si rivolgono sempre meno alle culture dell'Asia, per indirizzarsi piuttosto verso quelle dell'Africa e del Sud America.<sup>6</sup>

La raccolta di *celadon* presa in esame in quest'ultima parte dello studio è stata scelta come testimonianza esemplare dell'evoluzione alla quale è pervenuto il collezionismo nell'arco di un secolo, dove il collezionista moderno, acquisendo competenze e conoscenze specifiche, focalizza il proprio campo d'interesse. In questo caso la preferenza è ricaduta su una tipologia artistica rara, poco presente nelle collezioni italiane museali e private.

In quest'ultimo capitolo la collezione sarà analizzata e presentata nel suo insieme. Al fine di rendere più comprensibile l'oggetto della discussione, dapprima si accennerà alle caratteristiche fisiche e chimiche della ceramica detta *celadon* e se ne affronterà brevemente lo sviluppo storico e geografico. In seguito sarà esaminata la formazione della collezione attraverso la testimonianza del collezionista e la presenza sugli oggetti di etichette di collezione. In particolare, in questo punto della ricerca, si guarderà ai nomi dei precedenti collezionisti, e quando possibile si cercherà di ricostruire la storia dell'arrivo degli oggetti in Europa. Inoltre, dopo avere fornito alcune basi

---

<sup>1</sup> Si tratta per lo più di collezioni private delle quali sono venuto personalmente a conoscenza e che ho potuto in alcuni casi visitare personalmente.

<sup>2</sup> Si veda ad esempio MORENA, Francesco, *Netsuke, sculture in palmo di mano*, Milano, Silvana Editoriale, 2008 e PIVA, Giuseppe, *Samurai. Opere della collezione Koelliker e delle Raccolte Extraeuropee del Castello Sforzesco*, Milano, Mazzotta, 2009.

<sup>3</sup> Ed è probabile che molte collezioni rimarranno custodite ancora a lungo nei salotti privati.

<sup>4</sup> Si veda il Dono Azzoni, in archivio collezionisti, Raccolte Extraeuropee del Castello Sforzesco.

<sup>5</sup> La vendita, che riguardava soprattutto grandi oggetti di giada collezionati negli anni dal fondatore della fortunata casa di produzione di panettoni, si è tenuta da Sotheby's Milano il 19 ottobre 2010.

<sup>6</sup> Questo dato si evince dall'osservazione delle collezioni pervenute negli anni 2000 alle Raccolte Extraeuropee di Milano. Per un veloce rapporto sulle acquisizioni più recenti V. Carolina ORSINI (a cura di), *Ethno Passion, altre culture a Milano. Quattro collezioni del Castello Sforzesco dall'Africa e dalle Americhe*, Milano, Mazzotta, 2008.

sull'apprezzamento estetico delle ceramiche, gli oggetti saranno visti nel loro insieme, attraverso le caratteristiche emerse dalla schedatura presentata in appendice.

Alla luce dei dati raccolti, si proverà a interpretare la collezione per individuarne potenzialità e limiti.

## 1 I celadon

Il celadon è un grès a coperta verde cotto a una temperatura di ca. 1200 gradi. Il corpo ceramico contiene una percentuale di ossido di ferro che dona un caratteristico colore rosso mattone alle zone risparmiata dalla vetrina. Quest'ultima è di tipo alcalino e utilizza ossidi di calcio o di potassio come fondenti. Il colore della vetrina è dato dalle percentuali di ferro e titanio in essa contenute e dalla loro reazione alla cottura in atmosfera riducente, arrivando ad assumere gradazioni che vanno dal blu - verde al giallo - bruno.

Le produzioni a vetrina verde sono nate, forse per caso, in diversi momenti e in più zone dell'Asia, ma lo sviluppo della vetrina propriamente definita celadon si attribuisce alla Cina.<sup>7</sup> I luoghi di produzione di questa tipologia sono stati molteplici, distribuiti fra il nord e il sud est della Cina, con produzioni maggiori e minori, che si influenzavano a vicenda. In alcuni casi non sempre erano prodotti da fornaci specializzate in quella determinata tipologia ceramica.<sup>8</sup> Ancora oggi gli studi sul celadon sono molto attivi, e in continuo aggiornamento. Molte convinzioni sono state recentemente riviste<sup>9</sup>, sempre nuove fornaci sono riportate alla luce da nuovi scavi, mentre altre, storicamente testimoniate dalla letteratura, non sono state ancora ritrovate o identificate. Riassumere l'evoluzione del celadon e tutte le sue sfumature richiederebbe uno studio specifico e una lunga presentazione, che esula dagli scopi del presente lavoro, ciononostante, prima di presentare la collezione milanese, non si può non accennare ad alcuni punti basilari che caratterizzano la ceramica celadon. Questioni tecniche più specifiche saranno trattate direttamente all'interno delle schede in relazione all'oggetto.

Il termine celadon è utilizzato oggi per tutte le vetrine di tipo verde traslucido, anche di produzione moderna e utilizzata su porcellana proveniente da forni diversi da quelli di Longquan. Si deve tuttavia rilevare che per celadon si intendevano inizialmente<sup>10</sup> quelle produzioni ceramiche di grès prodotte nello Zhejiang 浙江, e nelle province limitrofe, oltre alle produzioni Yaozhou 耀州 del nord, nello Shaanxi 陕西. In questa ricerca il riferimento alla parola celadon sarà sempre fatto in relazione alla manifattura di Longquan.

---

<sup>7</sup> Le prime terraglie invetriate del mondo sarebbero nate sotto la dinastia Shang (1600-1045 a.C), nel sud della Cina, forse per l'accidentale caduta delle ceneri sul corpo ceramico. La vicinanza del colore a quello della giada avrebbe poi influenzato il gusto nazionale. Cfr. Jessica HARRISON HALL, *Catalogue of late Yuan and Ming ceramics in the British Museum*, "cap. 16: Longquan and other green wares (1300-1644)", London, The British museum Press, 2001, p. 459.

<sup>8</sup> Cfr. QIN Dashu, "The development of Ceramic Archaeology in China", in *Asiatica Venetiana*, Dipartimento di Studi sull'Asia Orientale dell'Università Ca' Foscari di Venezia, Venezia, Cafoscarina, Vol. 5, pp. 123-140.

<sup>9</sup> Ad esempio si sta rimettendo in discussione la terminologia associata ad alcune produzioni, come la distinzione fra la produzione 哥 ge a Longquan. Cfr. ZHU Baoqian, *Longquanyao qingci, Celadon from Longquan Kilns*, Taipei, Yishujia Chubanshe, 1998, p. 43 e LI Huibing, "A Re-definition of Ge Ware and Related Problems" in *Chinese Ceramics, selected articles form Orientations*, Hong Kong, *Orientations Magazine Ltd.*, 1999 (articolo edito nel novembre del 1993), p. 338-340.

<sup>10</sup> Il termine sarebbe stato coniato in Francia nel XVII secolo per le produzioni di Longquan. V. Capitolo 5:1.1



I celadon si svilupparono nella provincia cinese dello Zhejiang, prima soprattutto al nord nella regione di Yue 越, poi al sud attorno a Longquan 龙泉 e, apprezzati per l'estetica e la loro praticità, nel periodo Song (960-1279) conobbero un forte aumento produttivo, diffondendosi anche nelle province limitrofe. Come accennato, il celadon è caratterizzato da una notevole varietà qualitativa. Pur non essendo incluso fra le produzioni imperiali ufficiali era selezionato per destinarne i pezzi più raffinati alla corte. I periodi Yuan (1279–1368) e Ming (1368-1644) videro un picco della produzione, ma questa diminuì notevolmente con il crollo della dinastia Ming, per la preferenza che fu data alle porcellane del potente centro ceramico di Jingdezhen.

### 1.1 Importanza dei celadon di Longquan

I celadon sono oggi, di tutta la ceramica monocroma cinese, la tipologia più conosciuta. Essi precedettero e accompagnarono la fioritura delle porcellane di Jingdezhen a decoro dipinto, che gradualmente, a partire dal XVI secolo, presero il loro posto. Con più di 400 fornaci e 1600 anni di storia, quella di Longquan è infatti la produzione ceramica più longeva di tutta la Cina.<sup>11</sup>

La derivazione del termine “celadon”, oggi comunemente utilizzata in Occidente per la produzione di Longquan e più in generale per tutte le produzioni a coperta verde, è incerta. Secondo alcuni autori il termine potrebbe derivare da quello del sultano Saladino, dopo che questi, nel 1171 fece un regalo di tale ceramica al sultano di Damasco,<sup>12</sup> ma la versione maggiormente accettata oggi è quella che lo vede attribuito alle ceramiche di Longquan attorno al XVII secolo traendolo dal nome di un personaggio del romanzo pastorale *L'Astrée*, di Honoré d'Urfé (1568-1625), nel quale il personaggio Celadon, portava un vestito per l'appunto di colore grigio-verde.<sup>13</sup>

Le classificazioni ceramiche universalmente riconosciute sono date da colore, porosità e suono. In Cina tuttavia per tradizione le ceramiche si suddividono per colore, per cui alcune categorie ceramiche come quella francese di *grès*, o inglese di *stoneware*, non sono generalmente considerate. Essendo la ceramica di Longquan costituita da un corpo cotto ad alta temperatura, che si distingue dalla porcellana solo per la presenza di ossido di ferro aggiunto in atmosfera riducente per ottenere un colore blu verde, essa è definita in cinese 青瓷 *qingci*, “porcellana blu o verde”.<sup>14</sup>

Lo Zhejiang, oggi una delle principali province del sud, trovandosi sul corso inferiore del fiume Changjiang 长江 (Yangtze), e avvalendosi dell'affaccio al mare e di condizioni naturali favorevoli per il clima piacevole, la zona fertile, e la produzione abbondante, è stata una delle culle della cultura e civiltà cinese, offrendo per 8000 anni prosperità a una numerosa popolazione. A sud ovest della provincia, ai piedi delle montagne dalle quali nasce il fiume Ou (Oujian 瓯江), il distretto di Longquan, nella prefettura di Lishui 丽水, ha una rete idrografica che facilita le comunicazioni ed è ricca di pietra porcellana e legno. Non è dunque un caso che proprio qui si sviluppasse una delle più importanti manifatture ceramiche. La pietra porcellana, che cotta diventa grigiastria, dava un buon contrasto ai colori della vetrina verde. Quando troppo bianca veniva addirittura adulterata con

---

<sup>11</sup> Cfr. He LI, *La céramique chinoise* [*Chinese Ceramics*, The Asian Art Museum of S. Francisco, 1996, tradotto dall'inglese al francese da Paul Delifer], Paris, Les éditions de l'amateur / L'aventurine, 1998, p. 137.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>13</sup> D'Urfé lo avrebbe tratto a sua volta dalle *Metamorfosi* di Ovidio. Cfr. Sabrina RASTELLI, *Ceramica cinese. Evoluzione tecnologica dal neolitico alle Cinque Dinastie*, Venezia, Cafoscarina, 2004, p. 185.

<sup>14</sup> Pamela VANDIVER, David W. KINGERLY., “Appendix A: Celadons: The Technological Basis of their Visual Appearances”, in, MINO Yutaka, TSIANG Katherine R, *Ice and Green Clouds, Traditions of Chinese Celadon*, Indianapolis, Indianapolis Museum of Art, Indiana University, 1986, p. 219.

argille ricche di ferro.<sup>15</sup> Il celadon nacque qui fra il V e il VI secolo e declinò nel XVIII secolo.<sup>16</sup> Il complesso dei forni raggiunse il numero massimo<sup>17</sup> fra i periodi Yuan e Ming. Il 70% della produzione era coperto dalle fornaci di Longquan, Dayao 大窑 a est, Jincun 金村 (a 2,5 km da Dayao) e Xikou 溪口 nel sud di Longquan, fra i medi e bassi rami del fiume Ou e i rami alti del fiume Songxi 松溪, che producevano di più e con qualità superiore.<sup>18</sup> Wenzhou 温州 e Fuzhou 福州, lungo i tributari del fiume Ou, erano i principali punti di distribuzione.<sup>19</sup>

Le ceramiche celadon nacquero come porcellane d'uso quotidiano ed ebbero così tanto successo che la produzione si differenziò presto per soddisfare le richieste non solo interne ma anche estere. Per secoli la ceramica di Longquan è stata considerata la migliore al mondo essendo esportata in Asia, Africa ed Europa.<sup>20</sup> Le fornaci di Yue, Longquan, Wuzhou 婺州 e Ou 瓯, e le fabbriche di stato dei Song Meridionali (1127-1279), in particolare, produssero ceramiche che con la loro coperta untuosa dal colore piacevole e dalle modulazioni indefinibili, erano considerate anche dagli europei una fra le più importanti invenzioni cinesi. Esistevano tuttavia anche produzioni di qualità inferiore solitamente dedicate all'esportazione.<sup>21</sup>

In Cina oltre che per conservare e servire i cibi, le ceramiche celadon erano usate a scopo rituale, per cui molte sono state ritrovate all'interno di sepolture<sup>22</sup>. In periodo Song, quando prendere il tè divenne un'abitudine sempre più popolare, i celadon, assieme alle ceramiche nere di Jianyang 建阳, divennero altamente apprezzati dai maestri di corte.<sup>23</sup> Come per altre tipologie ceramiche, i celadon erano usati come sostituti del metallo per vasi, incensieri, e per le statuine votive, in particolare durante i periodi Yuan e Ming.<sup>24</sup> In quel momento attorno ad essi si diffusero anche diverse

---

<sup>15</sup> Rose KERR, *Song dynasty ceramics*, in *Victoria and Albert Museum Far Eastern Series*, London, V&A Publications, 2004, p. 90.

<sup>16</sup> He LI, *op. cit.*, p. 137.

<sup>17</sup> Dai 300 ai 370 circa, ma sarebbero stati più di 500 in tutto i luoghi di produzione fra quelli trovati e non trovati, presenti nei registri ufficiali. Cfr. ZHU Baoqian, *op. cit.*, p. 30.

<sup>18</sup> ZHU Baoqian riporta che Lu Rong 陆容, ufficiale del governo dello Zhejiang, scrisse nel suo *Shuyuan Zaji* 椒园杂记 nel 1466 che il celadon arrivava innanzitutto da Liutian 流田 (oggi Dayao) a 30 km dalla contea, poi dalle fornaci di Jincun e infine da Baiyan 白雁, Wutong 梧桐, Anren 安仁, Anfu 安福 e Lüyi 绿逸 in periferia, ma che non si trattava di produzioni di qualità come a Liutian, come in effetti confermerebbero i ritrovamenti.

Sessanta fornaci fra i periodi Song e Ming, si trovavano nel raggio di 5 km da Longquan, fra le colline di Gaojitou 高际头 e Dayao, fino a Youtoucun 拗头村 (Aotoucun). Sarebbero seguite in ordine di mole produttiva le fornaci della contea di Qingyuan 庆元县, di Yunhe 云和, e le città di Lishui 丽水 e Yongjia 永嘉. In misura minore si evidenziano le fornaci di Jingning 景宁 nella contea di Lishui; Wuyi 武义 nella prefettura di Jinhua 金华市; Suichang 遂昌, Songyang 松阳, Jinyun 缙云, Qingtian 青田 (Lishui); Yongjia, Wencheng 文成 e Taishun 泰顺 nella prefettura di Wenzhou 温州 (市). Infine ci sono altri antichi forni trovati a Shangyang 上垟, Zhukou 竹口, Xinyao 新窑 nella contea di Qingyuan; Shuiduikeng 水碓坑, Chishi 赤石, Datianping 大田坪 (Yunhe); Lubukeng 路不坑, Baoding 保定 nella prefettura di Lishui; Qiaotouzhen 桥头镇, Zhutu 朱涂, Yantou 岩头, Gangtou 港头 e Lixi 鲤溪. Cfr. ZHU Baoqian, *op. cit.*, p. 30.

<sup>19</sup> WOOD, Nigel, *Chinese Glazes, Chemistry and Recreation*, London, A & C Black, Philadelphia University of Pennsylvania Press, 1999. Altri punti di distribuzione si trovavano anche lungo il fiume Songxi, nel porto di Quanzhou 泉州 e nelle città interne. Cfr. Jessica HARRISON HALL, *op. cit.*, p. 450.

<sup>20</sup> ZHU Baoqian, *op. cit.*, p. 30.

<sup>21</sup> In particolare create dai forni minori durante i Song del sud, la domanda fu così ampia che Longquan non poteva soddisfare le richieste e altri fornaci aprirono vicino ai porti di Canton, Quanzhou e Mingzhou 明州. Molti dei celadon thailandesi, indonesiani e filippini erano fatti in Fujian e Guangdong.

<sup>22</sup> Non solo cinesi, ma anche coreane e giapponesi.

<sup>23</sup> Rose KERR, *Song dynasty ceramics*, cit., p. 95.

<sup>24</sup> Come riporta la dott. Hall, già un monaco-poeta giapponese del XIV secolo riportava come non ci fosse più bisogno di incensieri in bronzo dacché c'erano quelli di Longquan. Cfr. Jessica HARRISON HALL, *op. cit.*, p. 450.

leggende magiche che dal Sud est asiatico<sup>25</sup> raggiunsero l'Asia occidentale e il Mediterraneo. I celadon erano usati in Indonesia in pratiche di guarigione.<sup>26</sup> Queste credenze magiche non erano confinate solo al Sud est asiatico. Nel Vicino Oriente si pensava che i celadon sudassero, cambiassero colore o si rompessero a contatto col veleno, e si riteneva anche che potessero essere macinati in polvere e ingeriti come cura per le emorragie o il sangue dal naso<sup>27</sup>. Credenze riproposte similmente anche in Europa.<sup>28</sup>

Le due più importanti fornaci per volume produttivo oltre a Longquan si trovavano nei grandi complessi di Jingdezhen e Dehua, che producevano porcellana bianca. Come per Jingdezhen<sup>29</sup>, seguenti scoperte di pietra porcellana e quarzo-mica, portarono all'abbandono dei vecchi grés dall'impasto fortemente grigio. Tuttavia, piuttosto che passare alle porcellane bianche, i ceramisti di Longquan cercarono di adulterare la porcellana con l'apporto di argille ricche di ferro per continuare la tradizione del verde, continuando a creare corpi di porcellana grigio pallido che potevano diventare rossi in cottura.<sup>30</sup> Le ragioni di questa scelta non sono conosciute, ma l'ipotesi più accreditata è che la scelta del verde fosse esteticamente e commercialmente vincente tanto che a Jingdezhen è stato trovato un sito dove nei periodi Yuan e Ming si produceva un celadon praticamente indistinguibile dagli originali di Longquan.<sup>31</sup> Di fatto i celadon di Longquan sono i più simili alla porcellana che non gli altri celadon cinesi.<sup>32</sup> Ciononostante, attorno al XVII secolo la produzione di Longquan fu definitivamente soppiantata da quella di Jingdezhen. Non tutte le fornaci sparirono completamente, ma la qualità peggiorò drasticamente e il commercio dei prodotti rimase solo a livello locale. La fine di Longquan può essere spiegata come una combinazione dei fattori addotti da più autori: un calo dell'argilla, disastri naturali come alluvioni, persecuzioni nel fermento del passaggio alla dinastia Qing, il peso delle tasse, e il successo dei corpi fini di Jingdezhen<sup>33</sup> che si adattavano perfettamente a un nuovo stile di vetrina celadon.

## 2 Formazione della raccolta

La raccolta di celadon analizzata in questo studio si è formata in Italia attorno agli anni Settanta. Il collezionista l'ha riunita nell'arco di diversi anni, ma il nucleo maggiore è pervenuto in blocco in un determinato momento e in seguito è stato completato con piccoli gruppi comprati in più riprese, o con singoli pezzi miratamente acquistati in Europa o durante qualche viaggio in Cina.

---

<sup>25</sup> La più conosciuta è quella dell'avventura del vecchio Buyu Kuda, alle prese con una tartaruga di fiume trasformatasi in piatto. *Ivi*.

<sup>26</sup> Come lo Ayun, dove lo sciamano esegue una danza tradizionale Melanu mentre siede sul piatto. *Ivi*.

<sup>27</sup> Regina KRAHL, and John AYERS, *Chinese Ceramics in the Topkapi Saray Museum Istanbul*, 3 vols, London 1986, vol 1, p. 46; *Lost at sea, the strange route of the Lena Shoal Junk*, London, Periplus, 2002, p. 87.

<sup>28</sup> Cfr. PENG Shifan, *Green Wares from Zhejiang*, Hong Kong, Fung Ping Shan Museum, The University of Hong Kong, 1993, p. 47.

<sup>29</sup> Questo avvenne più tardi che a Jingdezhen, nel secolo XI piuttosto che agli inizi del secolo X. Rimane invece un mistero la scelta dei vasai delle vicine e più antiche fornaci di Yue di non seguire l'esempio di Longquan, determinando così la propria scomparsa durante i Song meridionali (1127-1280). Cfr. Nigel WOOD, *op cit.*, p. 77.

<sup>30</sup> Cfr. Nigel WOOD, *op cit.*, p. 76.

<sup>31</sup> La produzione imperiale a Jingdezhen produceva anche nello stile Longquan dei Song come evidenziato in scavi recenti di materiale del regno Xuande (1425-1435). Cfr. Rose KERR, *Song dynasty ceramics*, cit., p. 95.

<sup>32</sup> Cfr. Nigel WOOD, *op cit.*, p. 76.

<sup>33</sup> Cfr. Rose KERR *Song dynasty ceramics*, cit., p. 95.

Per una migliore comprensione della formazione della raccolta è doveroso riassumere, seppur brevemente, la storia del collezionismo di questa ceramica, e quale interesse essa suscitò nei vari momenti storici. In secondo luogo, attraverso le evidenze delle etichette collezionistiche, si cercherà di tracciare, per quanto possibile, l'arrivo degli oggetti in Europa.

## 2.1 Acquisti in blocco e relazioni con altri collezionisti

Interpretare le ragioni del collezionismo o della passione per un determinato tipo di oggetto è un compito assai arduo. Spesso la collezione incomincia per caso. Un'occasione frequente è, ad esempio, la possibilità di acquisire in blocco una collezione altrui, ammirata per qualità e disponibile in un determinato momento a un costo particolarmente favorevole.

Un primo nucleo di oggetti è stato acquistato presso un esperto di arte cinese e giapponese che aveva pubblicato negli anni Sessanta due libretti sull'arte dell'Asia Orientale per la popolare collana "Elite, le arti e gli stili in ogni tempo e paese" dei Fratelli Fabbri Editori.<sup>34</sup> Sembra che l'autore, Luzzatto Bilitz, fosse amico personale dei fratelli Fabbri e che per un breve periodo di tempo avesse aperto un'attività di antiquariato orientale in via Borgonuovo a Milano. Luzzatto avrebbe costruito la propria collezione in Brasile dove aveva vissuto a lungo e, tornato a Milano, aveva messo all'asta i suoi oggetti presso la Galleria Brera al n. 14 della via omonima.<sup>35</sup> L'attuale proprietario avrebbe acquistato le rimanenze della vendita che aveva avuto scarso successo. In particolare il nucleo comprendeva molti incensieri tripodi del tipo *narcissus bowl* e alcuni vasi come la coppia 琮 *cong* con iscrizione.

L'attività antiquaria di Luzzatto passò successivamente a Sergio Romagnoli, che acquistava fra l'altro da Christie's a Londra.<sup>36</sup> Per il collezionista milanese Luzzatto e Romagnoli furono amicizie importanti che lo indirizzarono all'ammirazione dei celadon come espressione autentica dell'arte ceramica cinese.

Un altro nucleo di pezzi, costituito per lo più da piccole olle, è stato acquistato invece dalla signora Marion Barton, che sposò nel 1933 il barone Filippo Muzi Falconi (Roma 1901 - Monte Marcello 1966), ambasciatore, e che negli anni Cinquanta si trasferì col marito a Monte Marcello di Ameglia, in provincia di La Spezia. La collezione di olle sembra sia sempre appartenuta alla famiglia Barton. La Baronessa era a sua volta figlia di un ambasciatore. Il padre era Sir Sidney Barton (1876-1946), in Cina dal 1895 come membro del *HM Consular Service*. Nel 1922 fu nominato console generale a Shanghai, dove rimase fino al 1929, quando fu trasferito in Etiopia.<sup>37</sup>

Sempre in blocco furono acquistate le collezioni private degli antiquari Lattanzi di Massa Carrara e Dani Ghigo di Torino, fra gli anni Sessanta e Settanta. Altri acquisti furono invece fatti a

---

<sup>34</sup> V. Oscar LUZZATTO BILITZ, *Lacche orientali*, (Elite), Milano, F.lli Fabbri Editori, 1965; Id., *Antiche giade*, (Elite), Milano, F.lli Fabbri Editori, 1966.

<sup>35</sup> Queste informazioni mi sono state riferite dal collezionista. Inoltre, negli archivi dell'ufficio delle Raccolte Extraeuropee compare una perizia del 1973 su carta intestata riguardante un avorio e una porcellana fatta da Luzzatto.

<sup>36</sup> Una perizia sul vaso con gli otto immortali sulle onde fu da lui stilata a pochi mesi dall'acquisto dell'oggetto presso le sale di Christie's. V. scheda. Il collezionista racconta inoltre che Romagnoli vendeva anche ai reali di Svezia.

<sup>37</sup> Sir Sidney Barton studiò alla St. Paul School di Londra, sposò Mary Ethel Winfred MacEven, e nel periodo cinese ebbe altri tre figli oltre a Marion. Cfr. Hugh MONTGOMERY-MASSINGBERD, *Burke's Irish Family Records*, London, Burke's Peerage Ltd, 1976, p. 81. Questa fonte segnala Hasting come luogo di nascita di Marion, ma potrebbe trattarsi di un errore.

Milano da Perotto Antichità<sup>38</sup>, in America presso Warren & Cox e soprattutto a Londra nelle sale di Sotheby's e Christie's negli anni Settanta e Ottanta.<sup>39</sup>

## 2.2 Il commercio di celadon e le prime collezioni giunte in Europa

Le maggiori collezioni di celadon che si rilevano fuori dalla Cina si trovano nei paesi che all'epoca d'oro della produzione di Longquan erano raggiunti dal commercio cinese. Il Giappone e la Corea possiedono esemplari famosi,<sup>40</sup> storicamente presenti all'interno dei templi,<sup>41</sup> e altri rinvenuti grazie a scavi o a ritrovamenti di relitti lungo le coste. I ritrovamenti archeologici nei paesi del Sud est asiatico<sup>42</sup> mostrano una straordinaria distribuzione che copriva tutta l'area dalle Filippine allo Sri Lanka. I celadon di Yue erano già arrivati assieme ad altre produzioni ceramiche in diversi siti lungo la via del mare che univa Canton e Quanzhou alla Persia, passando per Kedah in Malaysia, Madras e Mysore in India, Samarra e Baghdad in Iraq. Il commercio con l'Europa iniziò molto più tardi rispetto a questi paesi, e si sviluppò inizialmente attraverso gli scambi con i paesi islamici all'interno del Mediterraneo.

Durante le Cinque Dinastie (907-960) e nei primi anni dei Song, le esportazioni raggiunsero infatti l'Africa Orientale<sup>43</sup> arrivando a toccare le città di Alessandria, Il Cairo e Al-Fustat<sup>44</sup>, in Egitto. Nel XV secolo i traffici commerciali erano gestiti soprattutto dagli arabi.<sup>45</sup> Le maggiori richieste di celadon<sup>46</sup> venivano dai sultani di Turchia che li usavano principalmente nei banchetti<sup>47</sup> e come corredo da viaggio o matrimoniale per principesse, oltre che come regalo nelle ambascerie. Il Topkapi Saray Museum di Istanbul, con 1354 reperti possiede oggi la più grande collezione di celadon del mondo.<sup>48</sup> Si tratta in particolare di celadon d'esportazione databili fra i secoli XIV e XV,

---

<sup>38</sup> L'attività di Perotto Antichità risultava nel 1984 in via San Giovanni sul muro 10 e nel 1988 in via del Gesù 17 a Milano.

<sup>39</sup> Per la documentazione si faccia riferimento alle schede.

<sup>40</sup> In Giappone molti celadon Yue sono stati ritrovati a Kyoto, Nara e Fukuoka, in tombe di periodo Nara (645-794) e Heian (794-1185). A partire dal tardo XII secolo, fino al XVI secolo, le produzioni cinesi influenzarono quelle locali di Seto e Mino. Nel XV e XVI secolo i celadon erano ammirati per la fattura spessa, talvolta non priva di difetti, ed erano richiesti per la cerimonia del tè. In Corea il celadon è la tipologia ceramica più ammirata. Sotto le dinastie Goryeo 高麗 (918-1392) e Joseon 朝鮮 (1392-1897) fu creata la decorazione *sanggam* formata con intagli sul corpo d'argilla riempiti di ingobbio bianco che una volta cotto traspare dalla vetrina celadon. Una tecnica che fu presto ripresa sia in Giappone sia in Cina. Cfr. Jessica HARRISON HALL, *op. cit.*, p. 460.

<sup>41</sup> Un famoso contenitore per olio di garofano si trova ad esempio a Hōryūji.

<sup>42</sup> Alcuni paesi di questa regione passarono presto da importatori a *competitor*, esportando nel resto dell'Asia le proprie produzioni. In Thailandia per esempio nel XV secolo erano attive fornaci a Kalong, Phan e Si Satchalai che producevano celadon più economici. Le ricerche archeologiche nelle Filippine hanno evidenziato la presenza di celadon provenienti sia dalla Cina, sia dalla Thailandia. Cfr. *Lost at sea, the strange route of the Lena Shoal Junk*, London, Periplus, 2002, p. 88.

<sup>43</sup> Celadon sono stati trovati anche in Somalia, Etiopia e in siti vicino al Kenya. Durante il periodo Tang, nell'antico sito di Siras, della dinastia Abbasside (750-1258), vicino alla costa persica, furono trovati diversi tipi di ceramica cinese fra i quali celadon di Yue, usati probabilmente al posto di oro, argento e rame, che erano stati vietati. Cfr. Rose KERR, *Song dynasty ceramics*, cit., p. 89. Inoltre, a Fustat, un porto sulle sponde del Nilo, la cui fortuna declinò nel XIV secolo, sono stati rinvenuti numerosi cocci celadon e bianchi e blu. Cfr. Jessica HARRISON HALL, *op. cit.*, p. 461.

<sup>44</sup> Capitale Fatimide dal 969 al 1169

<sup>45</sup> Francesco MORENA, *Di linea e di colore. Il Giappone, le sue arti e l'incontro con l'Occidente* (Catalogo della mostra), Firenze, Sillabe, 2012, p. 19.

<sup>46</sup> La produzione per il mondo islamico seguiva le esigenze di questo mercato che richiedeva forme elaborate, grandi dimensioni e, spesso, gli stessi decori che si trovavano sulle produzioni di bianchi e blu, i quali, resi nei celadon sotto forma di incisione, risultavano spesso affollati e confusi.

<sup>47</sup> Le collezioni islamiche possedevano in effetti soprattutto ceramica creata per la tavola e la conservazione dei cibi.

<sup>48</sup> I cinesi avrebbero distrutto la loro durante la rivoluzione culturale. Cfr. Peter MORGAN, "New Thoughts on Old

che si caratterizzano per le grandi dimensioni e l'uso utilitarario. Il Mausoleo Ardebil di Teheran, su un altipiano di 1525 metri, a 50 km a ovest del Mar Caspio, in una zona dell'Iran che confina con la Russia, contiene un'altra importante collezione di porcellane, prodotte nel 1611 per 'Abbās, Shāh di Persia dal 1587 al 1629, che su 804 pezzi ne annovera 58 databili ai secoli XIV e XV.<sup>49</sup>

Diversi celadon di collezioni europee risalgono al XV e XVI secolo, quando il centro di produzione ceramica in Cina si era già spostato a Jingdezhen, e per il loro numero esiguo, erano tenuti come rari tesori e venivano spesso assemblati a ricche montature dorate. La prima ceramica Ming in Europa con un marchio periodico attendibile è una coppa/scodella celadon nel museo di Kassel, montata in argento e giunta in Germania prima del 1453. Un altro famoso esemplare proviene invece dalla proprietà dell'arcivescovo di Warham, del 1532, e si trova ora nel Tesoro del Nuovo College di Oxford.<sup>50</sup>

In Italia non si conoscono che pochi pezzi storici. Alcune ceramiche cinesi furono portate ai Dogi di Venezia dai sultani mamelucchi tra il 1442 e il 1503. Nel 1487 il sultano d'Egitto Qu'ait-Baj portò una collezione di celadon in regalo a Lorenzo de' Medici (1449-1492).<sup>51</sup> Nel 1553 l'inventario di Cosimo I de' Medici (1519-1574) vantava 59 celadon e 289 bianchi e blu, ma il nucleo fu smembrato nel 1733.<sup>52</sup> Si trattava per l'epoca di un numero notevole, essendo gli arrivi provenienti dalla Cina ancora casi isolati.

Nel XVI e XVII secolo il commercio con l'Oriente fu gestito dalle caracche portoghesi e dagli spagnoli,<sup>53</sup> che riempirono di porcellane cinesi e altri oggetti di curiosità i più ricchi cabinet europei, come quello più celebre dell'Arciduca Ferdinando II (1529-1595) alla Shloss Ambras, vicino a Innsbruck.<sup>54</sup>

È questo il periodo delle Wunderkammern italiane.<sup>55</sup> Le uniche presenze accertate di celadon sono due piatti oggi conservati presso il Museo Civico di Arte Medievale di Bologna e appartenuti alla collezione del Marchese Ferdinando Cospi (1606-1686), che alcuni studiosi ritengono essere pervenuti dalle collezioni di Cosimo II dei Medici.<sup>56</sup>

Nel Seicento il commercio passò nelle mani delle Compagnie delle Indie inglesi e olandesi. La compagnia olandese fu nel 1609 a Batavia e dal 1624 al 1662 a Taiwan. Nel 1609 e nel 1613 gli inglesi si stabilirono a Hirado. Nel 1639 portoghesi e spagnoli furono cacciati dal Giappone, così

---

Hormuz: Chinese Ceramics in the Hormuz Region in the Thirteenth and Fourteenth Centuries Iran”, in *British Institute of Persian Studies*, vol. 29, 1991, pp. 67-83. La ceramica celadon usata dai sultani ottomani avrebbe influenzato le forme e i decori delle ceramiche Iznik turche nel XV e XVI secolo. Cfr. Jessica HARRISON HALL, *op. cit.*, p. 461 e Regina KRAHL, “The Chinese Porcelains in Topkapi Palace”, in *Expo Shanghai 2010, Better city Better Life*, Ankara, Miki press, 2010.

<sup>49</sup> Cfr. Jessica HARRISON HALL, *op. cit.*, p. 461.

<sup>50</sup> *Ivi.*

<sup>51</sup> Si trattava probabilmente di nove pezzi. Cfr. Francesco MORENA, “Chinese and Japanese Porcelains in the Palazzo Pitti, Florence”, in *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, vol. 70, 2005-2006, London, OCS, 2007, p. 31.

<sup>52</sup> Francesco MORENA, *Dalle Indie Orientali alla Corte di Toscana – Collezione di arte cinese e giapponese a Palazzo Pitti*, Firenze, Giunti, 2005, pp. 17, 18, 25.

<sup>53</sup> I portoghesi si stabilirono a Macao nel 1557, e vi rimasero fino a metà XVII secolo, mentre gli spagnoli si erano già stabiliti dal 1520 nelle Filippine, che raggiungevano passando dal Messico. A Madrid si trovano oggi le collezioni di Filippo I. Cfr. *Ibid.*, p. 41.

<sup>54</sup> Qui pervennero 214 pezzi di ceramica cinese.

<sup>55</sup> A Milano esisteva quella del fisico Lodovico Settala (1552-1633) passata poi al canonico Manfredo (1600-1680), mentre a Roma si trovava quella di Athanasius Kircher (1602-1680), della Compagnia di Gesù. V. Capitolo 3:1.1.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 80.

come gli inglesi, e dal 1641 rimasero solo gli olandesi. In quel momento il commercio portoghese e spagnolo in Asia era già terminato.<sup>57</sup>

La moda di decorare cabinets con porcellane cinesi e giapponesi tenute su mensole camini e stipi, in voga dalla metà del Seicento in Inghilterra e Olanda, passò velocemente in Francia e Germania. Alcune produzioni a vetrina verde arrivarono in Europa con le grandi importazioni di porcellana delle Compagnie delle Indie, ma nel periodo di massima attività commerciale le produzioni di Longquan avevano già lasciato il posto a Jingdezhen, e il celadon non era più ricercato.

I pochi celadon acquistati per arredare i palazzi delle case nobiliari<sup>58</sup> erano a quell'epoca gli stessi arrivati in Europa uno o due secoli prima attraverso il mercato islamico. Alle aste pubbliche i cataloghi non mancavano di mettere in evidenza l'antichità delle ceramiche.<sup>59</sup> Lo studio dell'inventario della collezione di porcellane di Philippe II d'Orléans,<sup>60</sup> compilato nel 1724, ha dimostrato che alcune porcellane dovevano provenire da acquisizioni più antiche. Alcuni celadon avrebbero raggiunto la Francia durante il regno di Luigi XIV (1638 – 1715). Due grandi vasi posseduti dal Grand Dauphin datavano al periodo Yuan,<sup>61</sup> così come altri due con montature del regno di Luigi XV, che si trovano ancora a Versailles, forse appartenute a Luigi XIV.<sup>62</sup> Altri celadon della lista sembrano invece essere produzioni di periodo Kangxi su porcellana bianca.<sup>63</sup>

L'arrivo dei celadon in Europa rimase sporadico fino al XIX secolo, quando, terminata l'attività delle Compagnie delle Indie, il commercio si spostò alle nuove compagnie marittime di America, Francia e Inghilterra. Le prime vere collezioni comprendenti anche esemplari dei periodi Song e Yuan si formarono in Europa soltanto a partire dalla fine del XIX secolo e si accrebbero nella prima metà del XX, anche grazie allo sviluppo degli studi archeologici.

---

<sup>57</sup> Il commercio interno all'Asia resta prevalentemente cinese fino al porto di Batavia. Alla fine degli anni cinquanta del Seicento la chiusura di Jingdezhen porta a promuovere le fornaci di Arita. I cinesi portarono il primo cargo di ceramiche ad Amoy, nel 1658, ma la produzione di Jingdezhen riprese solo nel 1683. Dal 1664 al 1698 si inserì nei viaggi in Cina anche la Compagnia francese fondata dal ministro Colbert, poi venduta a Jourdan Groué, che riuscì a compiere 12 viaggi tra il 1698 e il 1713. Cfr. Philippe HAUDRÈRE, *Les Compagnies des Indes orientales : Trois siècles de rencontre entre Orientaux et Occidentaux (1600-1858)*, Paris, Desjonquères, 2006.

<sup>58</sup> Ad esempio la collezione orientale sabauda risale agli inizi del Settecento. Cfr. Francesco MORENA, *Dalle Indie Orientali alla Corte di Toscana*, cit., p. 182.

<sup>59</sup> All'asta del 1772, fu ad esempio venduto il catino celadon della collezione medicea, oggi al Museo degli Argenti, assieme a 42 piatti di porcellana verde e tre grandi tazze. Cfr. Francesco MORENA, *Dalle Indie Orientali alla Corte di Toscana*, cit., p. 297.

<sup>60</sup> Pamela COWEN, "Philippe d'Orléans, l'avant garde. The porcelain owned by Philippe II d'Orléans, Regent of France", in *Journal of the History of Collections*, Oxford, (29 March) 2006, p. 11-18.

<sup>61</sup> Secondo l'autrice dello studio la descrizione coincideva con alcuni esemplari ritrovati nel relitto di Sinan (databile fra il 1310 e il 1325).

<sup>62</sup> Cfr. Sir Francis WATSON and John WHITEHEAD, "An inventory dated 1689 of the Chinese porcelain in the collection of the Grand Dauphin, son of Louis XIV, at Versailles", in *Journal of the History of Collections*, n. 3, Oxford, 1991, pp. 13-52. Gli Orléans potrebbero avere acquistato i celadon all'inizio del loro matrimonio, o averli ereditati. Molti sono montati in argento, che fu poi proibito da Luigi XIV, per cui potrebbero essere a lui anteriori. Si trovano inoltre diversi "pots pouris" e incensieri.

<sup>63</sup> Una tazza celadon liscia, montata in ottone è ancora nel Palazzo Reale, assieme a sei "soucoupes de porcelaine ancienne celadon en forme de feuilles de vigne", alquanto inusuali.

### 2.3 La ceramica nel mercato inglese d'arte orientale fra la fine del XIX e la metà del XX secolo

L'acquisto di porcellana cinese per arredare le grandi abitazioni patrizie era calato durante il XVIII secolo anche a causa della capacità degli europei di produrre loro stessi porcellana<sup>64</sup>. Nella seconda metà del secolo XIX, la generale chiusura della Cina al commercio occidentale aveva spostato l'interesse dell'Europa verso il Giappone, che aveva da poco aperto i propri porti. Nelle case patrizie arrivava ancora porcellana decorata a Canton, ma questa era di qualità inferiore a quella del secolo precedente. Gli ultimi oggetti artistici cinesi di valore giunsero in Francia e Inghilterra a seguito dei saccheggi delle residenze imperiali del 1860 e del 1900: si trattava per l'Europa di poche opere, ma tutte di altissima qualità, appartenenti a tipologie nuove e con forme mai viste prima, generalmente di dimensioni più piccole.<sup>65</sup>

Alla fine dell'Ottocento la produzione di grandi servizi di porcellana si era spostata in Giappone, mentre i nuovi viaggiatori che accorrevano in Cina, e i residenti delle concessioni di Shanghai e di Hong Kong, cominciarono a rivolgere il loro interesse verso l'acquisto di oggetti da scavo. La richiesta del mercato si orientava soprattutto verso i bronzi, ma anche verso le antiche porcellane e le ceramiche di periodo Song e Yuan.

Se alla metà degli anni cinquanta gli importatori d'arte orientale attivi in Europa erano relativamente pochi<sup>66</sup>, sul finire del secolo le agenzie e i negozi specializzati si erano moltiplicati, e famosi commercianti come Sigfried Bing, che possedeva gallerie a Parigi, ad Amburgo e a Londra, erano considerati un'istituzione. Il mercato dell'arte cinese era però per lo più gestito dagli inglesi, i quali avevano un impero coloniale più forte. Collezionisti come George Salting, Richard Bennett e James Orrock, accumularono grandi collezioni di porcellane del periodo Kangxi (1661-1722), secondo uno stile molto simile a quello settecentesco.<sup>67</sup> I primi collezionisti inglesi del XX secolo fra i quali si ricordano William Cleverley Alexander (1840-1916), William Hesketh Lever (1851-1925), Leonard Gow (1859-1936) e l'amico Sir William Burrell (1861-1958),<sup>68</sup> inizialmente continuarono questo tipo di raccolta,<sup>69</sup> ma già nella seconda decade, modificarono il proprio interesse, seguendo le nuove tendenze del gusto. Nel 1914 Richard Bennett iniziò a interessarsi ai vasi da scavo e acquistò un celadon di periodo Yuan di una tipologia che compariva solo allora sul mercato antiquario. Dal 1911, con la caduta dei Qing, l'instabilità politica della Cina aveva infatti

---

<sup>64</sup> Nel 1709 cominciò la produzione di porcellane a Meissen, seguita da Vienna e Sévres.

<sup>65</sup> Molti oggetti del Palazzo d'Esté confluirono nel gabinetto cinese della principessa Eugenia a Fontainebleau, vicino a Parigi, e altri a Fonthill House in Wiltshire. Alcuni pezzi della collezione formata dopo la ribellione dei Boxer da F. C. Harrison furono esposti in parte all'Ashmolean Museum di Oxford tra il 1903 e il 1907, prima di essere venduti da Bluetts nel 1925. Altri oggetti confluirono nella Quex Park collection in North Kent. Cfr. *Pictures, Furniture, European & Oriental Works of Art to include items from the estate of the late Hamish Alastair Phillips, Auction 17079*, Oxford, Bonhams, 4 Mar 2009, p. 317.

<sup>66</sup> Negli anni cinquanta dell'Ottocento a Trieste operava Adolf Wunsch, mentre a Parigi aveva aperto nel 1856 La Porte Chinoise, un negozio dove si potevano trovare oggetti esotici di varia natura, mentre dal 1861 in Rue de Rivoli si trovava il negozio dai coniugi Desoye.

<sup>67</sup> Ad esempio Richard Bennett acquistava da W. T. Dickinson & Son, S. M. Franck & Co., un grossista di Camomille Street a Londra, reputato per l'importazione diretta dalla Cina di Materiale Archeologico, che riforniva anche il Victoria and Albert Museum. Altri intermediari erano H. R. Hancock, T. J. Larkin, Charles Nott Ltd, Winifred Williams, e specialmente Frank Partridge & Sons Ltd. Cfr. Dominic JELLINEK, *Bluett Essay* (Chinese Art – Research into Provenance) contributo web in <http://carp.arts.gla.ac.uk>.

<sup>68</sup> Il quale iniziò a collezionare dal 1911 e fra gli anni Trenta e Quaranta acquistò collezioni dagli amici Gow, Garland e Bennet, senza mai recarsi in Cina nonostante possedesse navi che commerciavano con l'oriente. *Ivi*.

<sup>69</sup> Queste porcellane comparvero nelle prime mostre d'arte cinese del Regno Unito come quella che si tennero alla Burlington House nel 1910 e nel 1915.



favorito la sempre più crescente profanazione delle antiche tombe, e gli inglesi, con una forte presenza sul territorio, seppero più di altri approfittare della situazione, esportando un grande numero di ceramiche monocrome tradizionali.

A livello internazionale i maggiori importatori a partire dagli anni Venti furono C. T. Loo e Chinois Tonying, che avevano stretti legami con i Nazionalisti cinesi del Guomintang, e Yamanaka. “Cheng-Tsai Loo” (1880-1957) fu uno dei maggiori importatori da Pechino e Shanghai di arte cinese. Egli si stabilì a Parigi, mantenendo un ufficio a Shanghai e un negozio a New York fino al 1950<sup>70</sup>. Loo prestò anche alcune opere per la Royal Academy Exhibition del 1935-36.<sup>71</sup> Chinois Tonying, di Zhang Jingjiang, a Londra nel 1921 e a Parigi in un momento imprecisato fra il 1921 e il 1927<sup>72</sup>, si riforniva anche da C. T. Loo, e figurava appoggiarsi a K. K. Chow<sup>73</sup> presso Lao Brothers a Shanghai. Fra gli importatori parigini si trovano anche i nomi Wannieck e Compagnie de la Chine.<sup>74</sup> “Yamanaka”, di Yamanaka Adajiro è ricordato come il più grande commerciante d’arte cinese della metà del XX secolo. La base si trovava a New York, ma altri uffici si trovavano a Boston, Londra<sup>75</sup> e Pechino<sup>76</sup> e secondo alcuni autori anche a Parigi<sup>77</sup> dove avrebbe servito anche Cartier.<sup>78</sup> Invece in una pubblicità apparsa nel Burlington Monograph, *Chinese Art*, del 1925, compaiono le sedi di New York, Boston, Osaka, Peking, Shanghai, Kyoto e Keijo. Alla morte del fondatore, avvenuta alla fine degli anni Trenta, la firma perdette totalmente il prestigio iniziale.<sup>79</sup>

Fra gli anni Venti e Trenta si formarono le collezioni di ceramica più famose al mondo, create attorno a un circolo di appassionati collezionisti ed esperti londinesi, l’Oriental Ceramic Society, stabilita a Londra nel 1921. La società divenne il punto di riferimento di ogni collezionista di ceramica orientale fino ai tempi moderni, contribuendo attivamente allo studio della ceramica cinese. La collezione più rinomata è certamente quella di Percival David, oggi al British Museum. Nel 1927 David tornò in Cina per acquisire la collezione imperiale offerta da Cixi alla Yuin Yeh Bank (*Yanye yinhang jiuzhi* 盐业银行旧址?) ed ebbe così l’occasione di aggiudicarsi oggetti di qualità difficilmente visibili prima in Europa: non più ceramiche da portata o da esportazione, ma ceramiche raffinate, per il mercato interno, collezionate per anni come tesori.<sup>80</sup> David si recò in Cina nel 1931, 1932 e 1934. Nel 1933 lasciò una parte della collezione all’Università di Londra. In quegli anni egli riuscì anche a organizzare mostre a Pechino e poi alla Burlington House, e nel 1935 organizzò la prima esposizione internazionale di Arte Cinese in Occidente, “The International

---

<sup>70</sup> Nel 1920 era al 34 di Taitbout di Parigi, per poi spostarsi al 48 rue de Courcelles, 75008. A New York si trovava nel Fuller Building, 41 East 57th Street. Cfr. *Oriental Art*, Vol III, 1950, n. 1, p. 45; Edward VON DER HEYDT, “Cheng-Tsai Loo”, in *Artibus Asiae*, 20, n. 1 Ascona, 1957, p. 186.

<sup>71</sup> Cfr. Jessica HARRISON HALL, *op. cit.*, p. 952.

<sup>72</sup> Dai registri dell’attività egli è nel 1921 a Clarges Street London W1 e poi a Parigi figura a Place Saint Georges. Cfr. Dominic JELLINEK, *op. cit.*

<sup>73</sup> K. K. Chow tra l’altro aveva un’attività al 54 di Clarges Street a Londra. Cfr. Jessica HARRISON HALL, *op. cit.*, p. 587.

<sup>74</sup> Dai registri dell’attività, sembra che l’antiquario inglese Bluett comprasse anche da loro.

<sup>75</sup> Inizialmente al 127 di New Bond Street, e poi al 166 di Piccadilly.

<sup>76</sup> In una pubblicità apparsa a Berlino del 1919 figura a Pechino al “Mahsien Hu Tung”.

<sup>77</sup> Cfr. Thomas LAWTON, “Yamanaka Sadajiro: advocate for Asian Art”, in *Oriental Art*, Hong Kong, January 1995, pp. 80-93.

<sup>78</sup> Certamente per una partita di avori intagliati a forma d’animale. Cfr. Judy RUDOE, *Cartier 1900-1939*, London, The British Museum, 1998, p. 103.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>80</sup> Cfr. Anthony LIN HUA-TIEN, “An Interview with Lady David”, in *Chinese Ceramics, selected articles from Orientations, 1982-1998*, (april 1992), Hong Kong, Orientations, 1999, p. 307.

Exhibition of Chinese Art”, con circa 16.000 pezzi, che ebbe molta influenza sul collezionismo a venire. David comprò anche direttamente da Wu Laixi<sup>81</sup>, un commerciante famoso in Cina, e da Junkichi Mayuyama in Giappone. Oltre a Percival David, operavano all’interno della Oriental Ceramic Society altri 12 membri fondatori i cui nomi sono oggi conosciuti per i lasciti ai musei<sup>82</sup> o per le etichette di collezioni disperse all’asta.<sup>83</sup>

I Venti e i Trenta furono anni di forte competizione fra collezionisti, e anche fra le istituzioni museali. All’epoca i prezzi maggiori andavano per i celadon “Kinuta”, i 鈞窯 *junyao*, i migliori famiglia verde, le scodelle marchiate Chenghua e i pezzi 斗彩 *doucai*. David e gli altri soci della Oriental Ceramic Society si rifornivano per lo più dai due soli antiquari londinesi d’arte orientale, John Sparks Ltd e Bluett & Sons. Il commercio di Sparks era nato negli anni settanta dell’Ottocento da John, capitano di nave che si recava regolarmente in Cina e rivendeva nel proprio negozio londinese.<sup>84</sup> Nel 1910 il figlio Peter rilevò l’attività, che si avvaleva ormai di agenti in Cina,<sup>85</sup> e già dal 1920 il principale agente della compagnia trascorreva alternatamente sei mesi a Londra e sei a Shanghai<sup>86</sup>. Inoltre, ogni tre anni veniva organizzata regolarmente dall’antiquario una mostra, e questo fino alla Seconda guerra mondiale quando l’attività fu trasferita per 3 anni a New York. Nel 1990 l’esercizio fu chiuso e i libri d’archivio furono trasferiti alla Percival David Foundation. Poco distante da Sparks si trovava il negozio aperto da Alfred Earnest Bluett nel 1884 ed ereditato dai figli Leonard e Edgar nel 1910.<sup>87</sup> Presso Bluetts passarono quasi tutti i collezionisti, e negli anni Venti fecero acquisti il British Museum, il Victoria and Albert Museum, e la Bristol City Art Gallery dal 1950. Un’altra possibilità per i collezionisti era infine partecipare alle aste tenute soprattutto da Christie’s e Sotheby’s, per le quali Bluetts fungeva da agente di vendita, da Spink & Son Ltd, e dalle più piccole case d’asta Glendinning, Eastwood, Holt e Phillips che furono determinanti nel rimettere in circolo opere di collezioni private del secolo precedente.

Il momento era pionieristico e si andava molto sulla fiducia, affidandosi a foto e a informazioni fornite dagli agenti del posto. Il rischio di errori o imbrogli era alto, e poteva capitare che i pezzi arrivassero rotti. Le datazioni, soprattutto, erano incerte. Capitava che gli stessi antiquari si scambiassero frequentemente gli oggetti. Bluetts acquistava ad esempio dai suoi stessi concorrenti H. R. N. Norton, Weinberger, Burchard, Yamanaka e Moss, oppure si rivolgeva ai grandi importatori come Chinois Tonying. Gli stessi agenti cinesi operavano sia per Sparks, sia per Bluetts.

---

<sup>81</sup> Cfr. Jessica HARRISON HALL, *op. cit.*, p. 595.

<sup>82</sup> Le collezioni di Oscar C. Raphael, Harry Oppenheim e Charles Gabriel Seligman, quest’ultima composta prevalentemente di celadon, finirono in momenti diversi al British Museum. Mrs. Brenda Zara Seligman lasciò la collezione nel 1973. Altri furono Alice Mariquita Walter Sedgwick (la cui nipote è Jessica Rawson), Charles Russel, Winkworth, Norton, Palmer e il maggiore Lindsay F. Hay. Seguiti poi da Sir Harry Garner, Sir John Addis, diplomatico e sinofilo, che cedette la collezione al British Museum nel 1975, H. M. Knight e Lord Cunliffe. La collezione Elphinstone confluì invece nel Fitzwilliam Museum di Cambridge. Cfr. Jessica HARRISON HALL, *op. cit.*, pp. 588, 593, 594.

<sup>83</sup> Fra le collezioni disperse, la più famosa appartenne a George Eumorfopoulos (1863-1939), uno dei più influenti fondatori e presidente della Oriental Ceramic Society fino alla morte, la cui collezione, tenuta in casa come un museo privato, fu venduta nel 1940. *Ibid.*, p. 588.

<sup>84</sup> John Sparks, passò la sua vita in Asia. Risalì lo Yangtze facendo un grosso carico di oggetti che usò per aprire un negozio a Manchester Square 37a Duke Street a Londra nel 1898. Cfr. Jessica HARRISON HALL, *op. cit.*, p. 595.

<sup>85</sup> Cfr. *The Antique Collector*, Vol. VI, London, 1935-36, p. 368.

<sup>86</sup> Una pubblicità del 1919 segnala Spark al n. 103 di Chao Tung Road.

<sup>87</sup> I figli entrarono nella società paterna rispettivamente nel 1907 e nel 1910. Il primo negozio figurava al n. 89 di Queen Street London E. C., poi dal 1923 al n. 377 di Oxford Street, vicino alla metro di Bond Street, e infine a Brookfield House, fra Brook Street e Davies Street, sede che i fratelli tennero fino alla morte nel 63 e 64. Cfr. Dominic JELLINEK, *op. cit.*

Fra gli intermediari, uno dei più attivi era il Capitano W. F. Collins,<sup>88</sup> e negli anni trenta K. K. Chow, della Tonying Company, e l'avvocato italiano F. P. Musso, che aveva una sede legale in Hankow Road a Shanghai attiva fino al 1950.<sup>89</sup>

Il business, che era raddoppiato nel passaggio dagli anni Venti ai Trenta, subì una flessione durante la crisi del 1930, e cessò quasi del tutto nel 1938. Nel 1940 l'intervento armato dei Giapponesi determinò lo spostamento del commercio a Hong Kong. Nel dopoguerra il collezionismo ricominciò, ma la maggior parte degli oggetti era riciclata da quelli già portati in Europa negli anni precedenti. Nel 1951 il nuovo regime politico cinese pose fine all'uscita indiscriminata di materiale archeologico dal paese e i collezionisti si rivolsero dunque al Giappone dove si trovavano i commercianti Mayuyama, Kochukyo e Nakamura.<sup>90</sup> Negli anni Sessanta il percorso si invertì e gli stessi giapponesi iniziarono a ricomprare ceramica orientale. Contemporaneamente gli scavi dei siti archeologici si intensificarono sotto la vigilanza dello stato.<sup>91</sup> A questo punto il mercato era totalmente cambiato e iniziavano a circolare cataloghi illustrati molto più esaurienti. Con la scarsa disponibilità di nuove opere dalla Cina e con l'incremento della domanda, i prezzi fra gli anni Sessanta e Settanta si elevarono enormemente. Finiva dunque il periodo aureo del collezionismo d'arte cinese e da quel momento non sarebbe stato più possibile creare collezioni ampie e di così alta qualità come quelle formate prima della guerra. Negli anni Settanta, alla morte dei proprietari, l'alta richiesta di oggetti favorì la dispersione di molte di queste collezioni. Tra il 1971 e il 1973 venne dispersa la collezione di Lord Cunliffe, morto nel 1963, gran parte della quale fu acquistata da giapponesi. La raccolta di Alfred Clark, morto nel 1950, membro della Oriental Ceramic Society, che collezionò fra il 1934 e il 1948, fu venduta dalla moglie presso Spink and Son Ltd. nel 1974, e presso Sotheby's nel 1975.<sup>92</sup> Anche la collezione di celadon di Ray Thompson costituita da circa 80 pezzi tra cinesi, giapponesi, coreani e thailandesi, che spaziavano dal IV al XVII secolo, per lo più acquistata negli anni Sessanta da Dries Blitz, mercante di ceramiche e specialista di Bluetts, fu messa all'asta nel decennio successivo. In questi anni ricomparvero sul mercato anche molte opere appartenute alla collezione di "Mr. Wu Lai Hsi" (o Wu Lai Tse). La collezione, formata interamente a Pechino, fu dispersa all'asta nel 1937 senza ricevere grande attenzione, ma gli stessi pezzi quando tornarono sul mercato negli anni Settanta e Ottanta ottennero prezzi elevatissimi. Negli anni Ottanta infine riprese vitalità il mercato dell'antiquariato di Hong Kong nei piccoli negozi di Hollywood Road<sup>93</sup>, dove improvvisamente comparve un numero spropositato di ceramiche e pezzi da scavo trafugati o, per la gran parte, falsi. A questo punto i cataloghi si erano fatti meno specialistici, presentavano molti più pezzi nella stessa foto e invece di

---

<sup>88</sup> Il capitano figurava a Pechino al n. 13 di K'uei Chia Ch'ang. Alcuni oggetti da lui spediti nel 1925 finirono nelle collezioni di Charles Gabriel Seligman, Henry Oppenheim, George Eumorfopoulos, al British Museum e al Victoria and Albert Museum. Cfr. Jessica HARRISON HALL, *op. cit.*, pp. 588, 593.

<sup>89</sup> Fra gli altri figuravano sui registri nel 1921 un sig. Tanosuke, forse a Pechino, e fra il 1924 e il 1925 i signori E. Gordon Lowther e Peter Boode di La Hague in Olanda, commerciante, la cui collezione fu venduta nel 1934 da Bluetts. Potevano esserci poi singoli casi eccezionali di offerte da parte di stranieri di passaggio in Cina. Cfr. Dominic JELLINEK, *op. cit.*

<sup>90</sup> Pochi anni prima, l'archeologo Chen Te-K'un spedì in Inghilterra alcuni oggetti da lui scavati nella Cina del Sud e tenne alcune lezioni a Cambridge. Anche il Dr. Isaak Newton, medico della colonia di Hong Kong, tenne alcune lezioni alla Oriental Ceramic Society sul mercato antiquario di Hong Kong che si stava sviluppando attorno a Paddy's Market o Cat Street.

<sup>91</sup> Zhu Baoqian cita ritrovamenti di celadon negli anni 1954, 1957, 1966 e 1988. Cfr. ZHU Baoqian, *Longquanyao qingzi*, cit.

<sup>92</sup> Pochi oggetti sono pervenuti al British Museum, al museo di Bristol e al Fitzwilliam Museum di Cambridge.

<sup>93</sup> Le stesse vie dove si era sviluppato negli anni Cinquanta il Paddy's Market, altrimenti chiamato Cat Street.



**Fig. 69** Etichetta posta sul verso di una statuina di Guanyin dei Mari del Sud con attendenti

offrire collezioni coerenti, proponevano un accumulo di oggetti disparati. Il mercato delle aste finì per trasferirsi a Hong Kong e in misura minore a New York.<sup>94</sup>

Il resto è storia recente. Nel 1992 Bluetts ha interrotto l'attività e nello stesso periodo anche John Sparks ha chiuso il suo esercizio. Christie's ha assorbito Spink & Sons Ltd. Uno studio di Dominic Jellinek sugli archivi di Bluetts mostra come anche negli ultimi anni le attività di Bluetts con l'estero fossero più che fiorenti, confermando così la nuova tendenza collezionistica che vedeva molti oggetti cinesi riportati in patria.<sup>95</sup>

Ricapitolando, i primi anni del XX secolo hanno visto una forte concentrazione in Inghilterra di antiche ceramiche cinesi, inizialmente di periodo Kangxi e poi soprattutto monocrome, della qualità più alta e ricercata, comprendente tipologie prima quasi sconosciute come i Ru 汝, i Jun 鈞, i Guan 官, e i celadon di forma tradizionale. Non sorprende dunque che, fuori dalla Cina, le raccolte museali più ricche di oggetti di questo tipo si trovino in Inghilterra. Le collezioni private che non sono confluite in istituzioni museali, sono andate invece vendute, soprattutto a partire dagli anni Settanta, disperdendosi in parte in America, in Giappone e a Hong Kong.

## 2.4 Etichette e provenienza di alcune opere della collezione milanese

La lettura delle etichette rilevate sulle opere della collezione milanese conferma quanto esposto nel paragrafo precedente sull'arrivo in Europa della gran parte dei celadon attraverso collezionisti inglesi.

Un tempietto domestico con figura di Guanyin dei Mari del Sud nella grotta con attendenti riporta l'iscrizione "similar to this in the South Kensington Museum".<sup>96</sup> L'uso della china e il riferimento al South Kensington Museum, fondato a Londra nel 1852 e divenuto nel 1899 Victoria and Albert Museum, indica verosimilmente che questo pezzo si trovava in Inghilterra già alla fine del XIX secolo. L'iscrizione sulla Guanyin con rotolo, scritta invece a macchina "South Kensington Museum", non deve



**Fig. 70** Etichette alla base del contenitore per acqua a forma di coniglietto



**Fig. 71** Etichette alla base del vasetto funerario con tigre

<sup>94</sup> Dagli archivi di Bluetts per esempio risulta che Suzane Valenstein, del Metropolitan Museum visitasse regolarmente Bluetts negli anni Settanta e Ottanta. In America oggetti di Bluetts si trovano anche nell'Avery Brundage Collection dell'Asian Art Museum di San Francisco, nella collezione dei Fratelli Eugene e Paul Bernat, e al Museum of Fine Arts di Boston. Dominic JELLINEK, *op. cit.*

<sup>95</sup> Clienti cinesi di Bluetts furono negli ultimi tempi Dr. Ip Yee e C. P. Lin. Bluetts fece da agente per lo Hong Kong Museum of Art. *Ivi.*

<sup>96</sup> La Guanyin fu acquistata presso Perotto Antichità a Milano il quale usava rifornirsi a Londra.

riferirsi a un oggetto proveniente da quella istituzione, ma potrebbe trattarsi di un riferimento a reperti simili che si trovavano nel famoso museo. È comunque evidente l'influenza che il prestigioso museo doveva avere sui collezionisti nella scelta degli oggetti.

L'ambiente londinese che ruotava attorno alla Oriental Ceramic Society è rappresentato appieno dai contenitori a forma di coniglietto che pesta l'erba dell'immortalità, con vetrina di tipo "Kinuta". La coppia, che porta l'etichetta dell'associazione, fa riferimento a una mostra avvenuta nel 1947, appena dopo la guerra. L'etichetta è affiancata da quella di Brodie & Enid Lodge. Francis Brodie Lodge (1880-1967) iniziò a collezionare attorno al 1929, mettendo insieme un'ampia raccolta di ceramiche cinesi che comprendeva nella maggior parte celadon. Anche Brodie, come i suoi conoscenti e colleghi della Oriental Ceramic Society Sir Percival David, Sir Alan Barlow, Sir Hegmert Ingram e Reginald Palmer, era un cliente assiduo di Bluetts. A partire da quest'ultima etichetta, il catalogo d'asta di Sotheby's del 1988<sup>97</sup> risale ai precedenti proprietari, tutti appartenenti alla Oriental Ceramic Society. I due coniglietti appartennero al "Lt. Col. Kenneth Dingwall D.S.O."<sup>98</sup>, e furono venduti il 10 marzo 1933 nelle sale di Sotheby's (lot. 18) per passare nella collezione di Stephen D. Winkworth (1895-1937), conosciuto agli studiosi inglesi per le donazioni che fece ai musei londinesi. Winkworth diede anche un grande contributo alla Royal Academy Exhibition del 1935-36 prestando la sua collezione di porcellane cinesi, che poi passò al figlio, anch'egli rinomato collezionista.<sup>99</sup> Le sue collezioni furono disperse nelle stesse sale di Sotheby's in momenti diversi: il 25 aprile 1933, il 26 aprile 1938, quando comparvero i due celadon come lotto n. 36<sup>100</sup> e ancora il 24 aprile del 1947. Nello stesso anno i due coniglietti, ormai proprietà dei coniugi Lodge, furono esposti alla Oriental Ceramic Society nella *Exhibition of Chinese Ceramics Figures* di Londra dove comparvero col n. 63, come peraltro segnalato dall'etichetta che ancora permane sui due pezzi, e infine furono esposti con il numero di catalogo 389 alla mostra *The Animal in Chinese Art* della stessa O.C.S., tenutasi a Londra nel 1968. La collezione Lodge fu dispersa dalla moglie presso Sotheby's nel 1972.<sup>101</sup> In un certo senso i due contenitori rimasero sempre all'interno del circolo della Oriental Ceramic Society. È probabile che l'attuale proprietario italiano li abbia acquistati assieme ad altri celadon dall'ultimo acquirente di Sotheby's del 1988, forse Luzzatto Bilitz.<sup>102</sup>

All'asta del 1988 fu acquistato anche un altro prezioso oggetto che riporta sia l'etichetta ovale Victor Rienaecker Collection col numero 84<sup>103</sup>, sia l'etichetta di Brodie & Enid Lodge con il numero 44. Si tratta del vaso funerario con tigre e cane dalla preziosa vetrina "kinuta" che Brodie

---

<sup>97</sup> *Fine Chinese Ceramics and Works of Art*, 7, London, Sotheby's, June 1988, nn. 175-176.

<sup>98</sup> Il colonnello fra l'altro donò alcuni oggetti al Victoria and Albert Museum. Cfr. [www.jstor.org/pss/860420](http://www.jstor.org/pss/860420) per una citazione all'interno di *The Burlington Magazine for Connoisseurs, Illustrated and Published Monthly*, Vol. 30, n. 170, May 1917, pp. 168-169, 171, 172.

<sup>99</sup> Cfr. Jessica HARRISON HALL, *op. cit.*, pp. 595.

<sup>100</sup> Cfr. *Catalogue of the well-known & extensive collections of Chinese pottery, porcelain, glass, canton enamel, snuff bottles, cloisonne, bronzes, soapstone and fine old English furniture; The property of Stephen D. Winkworth ... : which will be sold by auction by Messrs Sotheby & Co ... at their large galleries ... on Tuesday, 26th of April, 1938, and three following days ...*, London, Sotheby & Co, 1936.

<sup>101</sup> Cfr. *Fine Chinese Ceramics and Works of Art Including Chinese Export Porcelain Sale: L00517 Location: London Auction Dates: Session 1: Tue, 14 Nov 1972, 10:30 A.M.*

<sup>102</sup> V. Capitolo 5:2.1.

<sup>103</sup> Victor Rienaecker donò al V&A Archive MA/1/R957: benefactor to the museum – gave an MA Rooker drawing 1921. 40 Stanley Gardens, Belsize Park, NW3 (1921); Of Oxford & 52 Westbourne Terrace, Hyde Park, W2 (1953). Lent to NZ 1937 exh. Sales, Sotheby's 14 April 1937 and 1 July 1943.

Lodge aveva acquistato presso Sotheby's nel 1937<sup>104</sup> dalla collezione di Victor Rienaecker di Oxford, curatore dell'Ashmolean Museum, che lasciò alcune opere sia al suo museo, sia al Victoria and Albert Museum. Oltre ai quadri europei, di cui si occupava, e di cui scrisse in alcuni cataloghi,<sup>105</sup> Rienaecker collezionava ceramiche cinesi e oggetti di pietra dura.

Esterni all'ambiente della Oriental Ceramic Society, ma in qualche modo legati a Londra, sono infine altri due nomi che compaiono fra le etichette qui esaminate. Un'etichetta bianca a stampa su una Guanyin di periodo Yuan riporta "Warren E. Cox Assocs. Inc. Collection New York". Warren E. Cox fu l'autore di un libro intitolato *The book of Pottery and Porcelain*, edito nel 1944 per la Crown Publishers di New York. Il legame con Londra si ritrova nei registri di Bluetts, dove il suo nome compare nell'acquisto del 1926 di un cane di periodo Wei e di un cavallo invetriato di periodo Tang, che furono spediti a Bluetts dal Capitano Collins, e che arrivarono malauguratamente danneggiati.<sup>106</sup>



**Fig. 72 Etichetta alla base della statuetta di Confucio**

La scritta a mano "Benson Collection" che si trova su una striscia di carta incollata sulla figura craquelé di Guandi, si riferisce alla raccolta di Robert Henry Benson (1850-1929), *senior partner* di Robert Benson & Co. Ltd., banchieri londinesi e Trustee della National Gallery dal 1912. Benson collezionava dipinti italiani e porcellana cinese. La moglie era anch'essa collezionista di porcellana cinese. Robert era membro del Burlington Fine Arts Club e prestò diversi oggetti ai musei di Manchester e al Victoria and Albert Museum, prima

della grande vendita all'asta delle ceramiche della sua collezione nel 1924. Il catalogo di Christie's è citato da Oliver Impey<sup>107</sup> il quale rimanda a sua volta a un catalogo privato prodotto da Rackham alcuni anni prima.<sup>108</sup>

Infine, l'etichetta rettangolare della "Rous Lench Collection", che compare sulla statua di Confucio, fa riferimento a una collezione venduta all'asta da Christie's e da Sotheby's a Londra attorno al 1990 nel cui catalogo non si fornivano ulteriori informazioni.

Gli oggetti fin qui citati sono a tutti gli effetti opere di alta o altissima qualità. Tutte hanno datazioni riconducibili ai periodi Song e Yuan, e la vetrina azzurra così tanto apprezzata negli anni d'oro del collezionismo.

Sono invece privi di etichette, per cui non se ne conoscono i proprietari precedenti, due oggetti comparsi nelle sale di Christie's e Sotheby's: il vaso con gli otto immortali taoisti e il porta pennelli con figura di Zhangqian e Ziyang, venduti rispettivamente nel 1976 e 1977. La presenza abbondante di figure sui piccoli cataloghi degli anni Settanta, dove generalmente molti oggetti di più collezioni venivano presentati assieme, ha permesso una facile identificazione.<sup>109</sup> Si deve rilevare a questo proposito che è proprio dagli anni Settanta, fino al 1980-82, che si ritrova la maggior parte degli oggetti in tutto simili a quelli della



**Fig. 73 Etichetta sul fondo della statua di Guanyin**

<sup>104</sup> Le sue collezioni cinesi furono messe all'incanto il 14 aprile e il primo luglio 1937.

<sup>105</sup> Alcuni dei titoli più conosciuti furono *William Blake A Natural Visionary*, *The Paintings & Drawings of J.B.C. Corot. In the Artist's Own Collection* e *John Sell Cotman 1782-1842*

<sup>106</sup> Dominic JELLINEK, *op. cit.*

<sup>107</sup> Oliver IMPEY, *The Dragon King of the Sea*, Oxford, Ashmolean Museum, 1992, p. 231.

<sup>108</sup> Per una citazione della collezione Benson si veda anche *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 63, No. 364, July 1933, pp. 36. Alcune informazioni sono reperibili nella pagina web [www.liverpoolmuseums.org.uk](http://www.liverpoolmuseums.org.uk).

<sup>109</sup> La scarsità di foto sui cataloghi degli anni precedenti rende viceversa impossibile risalire ai primi proprietari.

collezione privata milanese. In particolare attorno al 1977 compare un grande numero di statuette votive Yuan e Ming, mentre fra il 1979 e il 1986, con punte negli anni 1988-89, compaiono i vasetti e gli incensieri da esportazione con vetrina trasparente tipici del tardo periodo Ming. Gli oggetti della collezione effettivamente pubblicati si ritrovano nei cataloghi degli anni 1976, 1977, 1978, 1986 e 1988.

L'unica etichetta italiana presente su due pezzi della collezione riporta "Ghigo Antichità - C. So S. Maurizio 52: Torino", riferibile a Ghigo Daniele S.A.S., che compare fra gli antiquari torinesi fino al 1992<sup>110</sup>.

L'attuale proprietario milanese, dopo avere raccolto i primi nuclei di oggetti in blocco, avrebbe compiuto alcuni acquisti, secondo il proprio gusto, anche durante i viaggi in Cina, per poi smettere di comperare in tempi recenti, quando ormai sul mercato questo tipo di collezionismo non era più conveniente.

### **3 Analisi della collezione**

Per il collezionista, nella scelta di una ceramica, le condizioni fisiche e soprattutto le qualità estetiche non sono meno importanti di quelle storico culturali.<sup>111</sup> Nella valutazione estetica di una ceramica si osservano innanzitutto la forma e il colore, la leggerezza o la pesantezza, la qualità della cottura, la levigatezza della vetrina, l'assenza di punti di spillo o altre imperfezioni. Più specificamente si osservano la consistenza, la struttura (corpo, piede, base), le variazioni nello spessore e nel colore dell'invetriatura e ogni evidenza residua del corpo argilloso. Quindi si guardano i bordi, i segni di levigatura, le incisioni e i sigilli.

#### **3.1 L'apprezzamento del celadon: caratteristiche tecniche**

Le basi della nascita del celadon sono già state accennate.<sup>112</sup> Occorre tuttavia specificare brevemente quali sono in generale i mutamenti di colore che si ottengono sulla vetrina in relazione ad alcuni cambiamenti fisici, cioè quello che è chiamato il "comportamento fisico della ceramica". Oggi, attraverso test chimici e fisici si distinguono una ventina di tipi differenti di celadon<sup>113</sup>, ma per lungo tempo il metodo di classificazione è stato solo visivo.

Fra tutti i celadon quelli di Longquan sono i più simili alla porcellana.<sup>114</sup> Il corpo fine, grigio pallido era un requisito essenziale, non quanto però l'invetriatura che doveva raggiungere la tonalità desiderata. È infatti il colore e la maggiore o minore traslucenza che, anche ai giorni nostri, può fare cambiare il valore di questi oggetti agli occhi di un acquirente.

---

<sup>110</sup> Oggi allo stesso indirizzo non esiste più alcuna attività.

<sup>111</sup> A questo proposito si veda il contributo *Collezionisti della perfezione: "Porzellankrankheit"*, in Francesca MOLFINO e Alessandra MOTTOLA MOLFINO, *Il possesso della bellezza, dialogo sui collezionisti d'arte*, Torino, Allemandi & C., 1997, pp- 162-164.

<sup>112</sup> V. Capitolo 5:1.

<sup>113</sup> Si veda lo studio di Pamela B. VANDIVER e David W. KINGERY, "Appendix A: Celadons: The Technological Basis of their Visual Appearances", in MINO Yutaka e Katherine R. TSIANG, *Ice and Green Clouds, Traditions of Chinese Celadon*, Indianapolis, Indianapolis Museum of Art, Indiana University, 1986, p. 217.

<sup>114</sup> I materiali sono quasi gli stessi: vi è un alto tenore di alcali e silice, quasi identico alla porcellana di Jingdezhen, ma con un contenuto di ferro più alto e di titanio e una preponderanza di ossido di potassio K<sub>2</sub>O invece che ossido di sodio Na<sub>2</sub>O. Cfr. Nigel WOOD, *op. cit.*, p. 75.

I colori e le sfumature ottenibili sono virtualmente infiniti all'interno delle gradazioni di verde e vanno dal giallo o marrone all'azzurro. Il controllo della riduzione fornisce la gradazione di colore. Maggiore quantità di ossigeno porta a colori tendenti al verde, giallo e marrone, minore quantità porta alle gradazioni di verde e blu.<sup>115</sup> Anche la terminologia degli esperti è alquanto varia e non sempre coerente fra autori cinesi e occidentali. *Kinuta* è il nome dato alla vetrina degli oggetti "più belli" e rari in riferimento a un verde quasi azzurro. La gradazione di azzurro è tuttavia difficile da definire e al *kinuta* sono attribuite tonalità diverse. Allo stesso modo è difficile definire il verde "pisello" o il verde "oliva". Zhu Baoqiang propone alcune versioni cinesi non sempre usate da tutti gli autori. Fra queste, l'equivalente del *kinuta*, ovvero verde azzurro chiaro, è detto 粉青 *fenqing*, o verde polveroso (altrimenti detto in italiano "carta da zucchero") e in alternativa *meiziqing* 梅子青 verde "pruno". Vi è poi il verde pisello 豆青 *douqing*, giallo miglio 米黄 *mihuang*, giallo cera o miele 蜜蜂 *mifeng*, marroncino pasta di sesamo 芝麻酱 *zhimajiang*, giallo pelle d'oca 鹅皮黄 *epihuang*, con leggere sfumature viola 紫色 *zise*, verde granchio 蟹壳青 *xiekeqing*, verde nero 墨绿色 *molüse* con finitura vetrosa trasparente in superficie e incrinature, e nero specchio 乌金色 *niaojin*.<sup>116</sup> Monique Crick aggiunge il colore verde pallido, a strati più fini, detto verde cipolla 葱绿色 *conglüse*. Quali siano effettivamente le tonalità corrispondenti non è chiaro, soprattutto dall'osservazione di foto pubblicate, ma partendo da queste definizioni proposte, si può provare ad avvicinarsi alla descrizione del colore.

In generale il colore chimicamente si regola in diversi modi: bassa temperatura, basso tenore di diossido di titanio e basso tenore d'ossido d'alluminio danno il colore blu; maggiore temperatura di cottura porta al verde caldo e alla trasparenza; maggiore ossigeno in cottura e un maggiore tenore di ossido di ferro e diossido di titanio porta ai colori giallo, terra e marrone. Una cottura lenta toglie alla vetrina l'effetto zuccheroso.<sup>117</sup> Della vetrina si guarda inoltre se la superficie è ruvida o liscia, bollosa o nuvolosa, eterogenea o omogenea, e se nelle aree scheggiate vi sono strati intermedi fra corpo e invetriatura.

Le vetrine possono essere eccezionalmente spesse, da quattro a otto volte quelle prodotte a Yue.<sup>118</sup> Talvolta possono essere estremamente simili alla giada. La maggior parte della luce passa attraverso la vetrina e ne è condizionata. Una vetrina con grosse bolle produce un riflesso speculare sulla superficie, mentre con piccole bolle (meno di 0,1 mm) la luce rimbalza fra di esse e la vetrina risulta chiara e luminosa.<sup>119</sup> L'effetto di traslucenza e saponosità, tipica della giada o del feldspato verde, sono ottenute dalla combinazione fra le bolle rimaste nella vetrina e i residui interni a essa che creano diverse interazioni fra luce e invetriatura. Se la superficie è liscia la luce sarà riflessa specularmente. Dalla superficie ruvida arriva invece una luce più diffusa.<sup>120</sup> Particelle di quarzo non dissolte assorbono la luce, e danno un tono più soffice. Molto quarzo crea una vetrina opaca, cristalli fini, nell'ordine del micron, distorcono la luce dando l'apparenza traslucida tipica del celadon di Longquan.

---

<sup>115</sup> La variazione di colore è data dall'interazione dell'ossigeno con il ferro e il titanio. Cfr. Robert TICHANE, *Celadon Blues*, Iola, Krause, 1998, pp. 48-50.

<sup>116</sup> Cfr. ZHU Baoqian, *op. cit.*, p. 18.

<sup>117</sup> Cfr. Robert TICHANE, *op. cit.*, p. 48-50.

<sup>118</sup> *Ibid.*, pp. 77-78.

<sup>119</sup> Cfr. Pamela B. VANDIVER e David W. KINGERY, *op. cit.*, p. 218.

<sup>120</sup> Il 4-6% della luce incidente è riflesso o sparso sulla superficie esterna della vetrina. La luce è maggiormente riflessa se contiene elementi con numero atomico maggiore come il piombo, per cui le vetrine al piombo sono più luminose delle feldspatiche o delle alcaline.



Il grado di eterogeneità della vetrina è controllato dall'artigiano che prepara i materiali grezzi. Una superficie sufficientemente grossolana e materiali poco mescolati porta a un'eterogeneità chimica che fa formare i cristalli. Una lunga cottura ad alte temperature seguita da un lento raffreddamento produce un'interfaccia fra corpo e vetrina sotto forma di materiale grezzo non disciolto. Talvolta questo strato può essere scambiato per ingobbio bianco. Quando la luce attraversa l'invetriatura colpendo questo strato, essa crea un effetto diffuso interno alla vetrina che fa apparire più brillante il celadon.

Riassumendo, spesse applicazioni e macinatura grossolana portano a superfici traslucide come la giada, fini macinature e uniformità portano a vetrine trasparenti; il controllo della cottura, la riduzione, i tempi, il raffreddamento e il posto nella fornace costituiscono le altre variabili.

I celadon più apprezzati sono quelli prodotti fra il XII e il XIII secolo, di colore setoso, maggiormente tendente al verde chiaro e al blu, per l'uso nei grandi templi o in sepolture importanti. I migliori esemplari, forse provenienti dalle fornaci di Dayao, sono definiti 弟 *di*<sup>121</sup>, e in Giappone e Occidente sono detti *kinuta*, da un famoso vaso nella collezione del Bishamondō 毘沙門堂 di Kyoto a forma di pestello per la carta, che in giapponese è detto appunto 砧 *kinuta*. I corpi sono grigio molto pallido<sup>122</sup>, con vetrine spesse, anche di quattro strati fino a raggiungere il millimetro. Il fatto di creare più strati di vetrina,<sup>123</sup> invece che uno molto spesso, favoriva la formazione fra strato e strato di quarzi che riflettevano la luce. I pezzi erano notevolmente solidi e potevano essere usati quotidianamente. In periodo Yuan e Ming lo spessore poteva essere formato da tre a otto strati, andando da 0,4 a 1,7 mm ca. Più esteso era il percorso della luce, maggiore era la traslucenza. Un minore quantitativo di fondenti creava una vetrina più viscosa e meno colante, che favoriva questo processo.<sup>124</sup>

Vi erano poi vetrine appositamente create con craquelures che riprendevano quelle della produzione imperiale di tipo Guan 官 (ufficiale) prodotti nei forni di Xiuneisi 修内司 e Jiaotangxia 郊坛下 nei sobborghi della capitale quando questa fu spostata a Lin'an 临安<sup>125</sup> durante i Song meridionali. Si trattava di una tipologia dal corpo fine, ricco di ferro, molto fragile, perché le incrinature della vetrina continuavano nel corpo. Il colore scuro traspare dal bordo della bocca così come sul piede, perciò questi esemplari sono detti con “piede di ferro e bocca porpora” 紫口铁足 *zikou tiezu*.

L'effetto a craquelure era prodotto in particolare a Dayao<sup>126</sup>. Qui si creava una tipologia che poteva competere col 官 *guan* per qualità, ma non aveva il corpo scuro e aveva meno incrinature.

---

<sup>121</sup> Letteralmente “fratello minore”, forse un vasaio dell'area, una definizione creata in parallelo con quella di *ge* 哥 usata per gli oggetti craquelé a vetrina grigia. Cfr. ZHU Baoqian, *op. cit.*, p. 42; LI Huibing, “A Re-definition of Ge Ware and Related Problems” (edito nel novembre del 1993), in *Chinese Ceramics, selected articles from Orientations*, Hong Kong, *Orientations Magazine Ltd.*, 1999, p. 338-340.

<sup>122</sup> Sia il corpo, sia la vetrina avevano un tasso insolitamente basso di titanio (responsabile della tendenza al verde e al marrone), per cui risultavano anche molto blu. *Ibid.*, p. 78.

<sup>123</sup> Il corpo era invetriato una volta e cotto a bassa temperatura, per quattro volte, vino alla cottura finale a 1230°C-1290°C. Cfr. Nigel WOOD, *op. cit.*, p. 80.

<sup>124</sup> Maggiore viscosità favoriva la produzione di precipitati di anortite ad aghi fini (CaO-Al<sub>2</sub>O<sub>3</sub>-2SiO<sub>2</sub>), e Wollastonite (CaSiO<sub>3</sub>) che diffondono la luce. Cfr. Pamela B. VANDIVER e David W. KINGERY, *op. cit.*, p. 219.

<sup>125</sup> Oggi Hangzhou 杭州.

<sup>126</sup> Secondo la letteratura più precisamente Liutian 流田 vicino al monte Liuhua 流華 e sarebbero stati da Zhang Shengyi 章生一 per la tipologia detta 哥 *ge* (da fratello maggiore) e da Zhang Sheng'er 章生二 che faceva i verdi color giada, anche craquelé tipo Guan, detti 弟 *di* (fratello minore). Cfr. ZHU Baoqian, *op. cit.*, p. 42. Oggi la tipologia *ge* è attribuita ai pezzi color panna o marrone, mentre i craquelé verdi sono detti *guan*. Zhu Baoqian sostiene che in effetti derivino dallo stesso forno e la tipologia sia identica tranne che per la riduzione ottenuta all'interno della fornace.

Spesso le incrinature erano appositamente scurite a corpo caldo con materiali quali ossido di ferro o inchiostro. Raffreddandosi, esse si chiudevano imprigionando i pigmenti, e nel giro di settimane e mesi si formavano delle incrinature secondarie, pulite, con un effetto detto “fili di ferro e fili d’oro”.<sup>127</sup> Per ottenere la craquelure il pezzo era cotto a bassa temperatura con invetriatura molto spessa.

Per quel che riguarda la variazione nel tempo di forme, decori e vetrine, essa è estremamente varia, ma si possono osservare alcune tendenze generali. In periodo Song gli oggetti erano generalmente di piccole dimensioni, le decorazioni erano rare e riguardavano soprattutto il vasellame per l’uso quotidiano, mentre la vetrina era generalmente chiara e opaca. Il periodo Yuan fu caratterizzato invece da forme vigorose, da grandi dimensioni, e da un aumento della produzione specialmente per il mercato islamico. La coperta era resa con strati talvolta più fini, che lasciavano trasparire motivi impressi o intagliati, prima poco frequenti. In periodo Ming la vetrina diventò inizialmente spessa e poco traslucida, con un colore verde intenso che andava dal verde pisello al verde oliva. Le forme continuavano quelle di periodo Yuan. Durante la seconda metà del periodo Ming vi fu un’improvvisa perdita di qualità che portò a vetrine più fini e trasparenti che lasciavano trasparire intricati motivi incisi a fiori o geometrici. Nel periodo Qing la produzione era ormai crollata e le poche fornaci producevano oggetti piccoli, con vetrine fini, trasparenti e giallastre.

Le specifiche tecniche peculiari del celadon sono efficacemente trattate all’interno di numerose pubblicazioni in lingua cinese e giapponese<sup>128</sup>. Una recente mostra tenutasi al Ceramic Art Museum di Osaka ha presentato le ultime scoperte sull’argomento.<sup>129</sup> Le pubblicazioni aggiornate in lingue europee sono meno numerose. Un catalogo del 2005, a cura di Monique Crick, creato in occasione di una mostra di opere provenienti dallo Zhejiang, per lo più appartenenti ai musei di Shangyu e Hangzhou, portata al museo Cernuschi di Parigi e al Baur di Ginevra. Il catalogo, redatto in francese, riassume i più recenti studi sull’argomento.<sup>130</sup> Altrettanto interessante è il contributo di Jessica Harrison Hall.<sup>131</sup> Lo studio del celadon, come per molti altri generi di ceramica cinese, continua ad aggiornarsi grazie alle nuove scoperte archeologiche, e alcune attribuzioni sono messe di volta in volta in discussione. Non è raro trovare fonti discordanti. Zhu Baoqian, presentando nello stesso anno due pubblicazioni dei medesimi oggetti, propone per alcuni datazioni contrastanti.<sup>132</sup> Le pubblicazioni anteriori alla metà degli anni Novanta possono avere errori di datazione protrattisi dalla fine dell’Ottocento, in particolare molte attribuzioni al periodo dei Song Settentrionali (960-1127) sono state riviste e spostate ai Song Meridionali (1127-1279), e diversi oggetti ritenuti negli anni Settanta di periodo Song si rivelano oggi essere Yuan o del primo periodo Ming. Nelle schede

---

<sup>127</sup> Monique CRICK (a cura di), *Celadon: gres des musees de la province du Zhejiang, Chine*, Paris, Paris musees - Suilly-la-Tour, Findakly, 2005, p. 29.

<sup>128</sup> Cfr. IMAI Atsushi, *Seiji*, in *Chūgoku no tōji*, vol. 4 (Ceramiche cinesi, vol. 4, Celadon), Heibonsha, 1997; *Longquan qingci yanjiu*, (Studi sui celadon di Longquan) Beijing, Wenwu Chubanshe, 1998; ZHU BAOQIAN, *op. cit.*

<sup>129</sup> *Kokusai kōryū tokubetsuten, Hokusō Joyō seiji - kōko hakkutsu seika ten zuroku = Northern Song, Ru ware: recent archaeological findings*, Henshū, Ōsaka, Ōsaka Shiritsu Tōyō Tōji Bijutsukan, 2009.

<sup>130</sup> Monique CRICK, *op. cit.*

<sup>131</sup> Jessica HARRISON HALL, *Catalogue of late Yuan and Ming ceramics in the British Museum*, “cap. 16: Longquan and other green wares (1300-1644)”, London, The British museum Press, 2001.

<sup>132</sup> Si vedano ad esempio un incensiere alzata con svastiche e una figura di mandarino, datati in una pubblicazione alla dinastia Yuan e nell’altra alla dinastia Ming. Cfr. ZHU Baoqian, *op. cit.*, pp. 288, 291, e dello stesso autore Zhejiangsheng wenwuju, *Zhongguo Longquan Qingci* (Celadon cinesi di Longquan), Zhejiang sheying chubanshe, 1998, pp. 96, 107.

queste incongruenze fra le fonti sono evidenziate. Ulteriori approfondimenti e questioni strettamente tecniche saranno trattate nelle singole schede.

### 3.2 Le schede

La compilazione delle schede è stata formulata in modo da presentare gli oggetti mettendone in luce le caratteristiche specifiche, così da facilitare il confronto fra opere all'apparenza simili tra loro.

Il campo principale è costituito dalla “descrizione” dell'oggetto. Questa è affiancata dalla relativa foto e da quelle di eventuali particolari. La fotografia del fondo, importante in campo ceramico, è presente nella maggior parte dei casi. Oltre alla descrizione e ai campi più comuni, dove si indicano ad esempio le misure, il periodo e il luogo di fabbricazione, sono stati introdotti ulteriori campi specifici.

Il campo “oggetto” funge da titolo della scheda e fa riferimento alla funzione primaria dell'opera, come porta pennelli, versatoio per acqua, vaso funerario, piatto, ciotola, incensiere, vasetto, ecc. Il campo “soggetto” è presente nella maggior parte di esse, ma non sempre, e si riferisce in genere al motivo della decorazione. Talvolta soggetto e oggetto si sovrappongono, come per i vasi a imitazione dei 琮 *cong* di giada in cui il soggetto prende spunto dalla forma del pezzo. Lo stesso avviene per le statuette votive, il cui soggetto si identifica con l'immagine stessa della deità. Una ulteriore indicazione è fornita dalla voce “tipologia”, che approfondisce il campo funzionale specificando l'ambito di utilizzo del pezzo. Si tratta in questo caso di poche macro categorie: oggetti dello studio del letterato (strumenti per la scrittura, e oggetti decorativi); oggetti dell'apparato religioso (figurine votive e oggetti per l'altare); oggetti d'esportazione (figurine votive, piatti e scodelle); oggetti per uso domestico (scodelle, vasetti, incensieri); oggetti d'uso quotidiano (olle, vasetti, contenitori, piccoli incensieri).

Dedicata specificamente al celadon è la voce “tipo vetrina” relativa alla descrizione del colore e della consistenza della stessa, difficile da riprodurre in stampa e, come esemplificato nel paragrafo precedente, fondamentale per comprendere la fattura dell'oggetto.

Il campo “iscrizioni” è compilato solo quando necessario. In alcuni casi l'iscrizione è incisa a posteriori e fa riferimento a una sala di tempio, come per una coppia di vasi *cong*, oppure al nome di un donatore, come nel caso della grande Guanyin su fiore di loto con vetrina craquelé, ma più spesso sono impresse in cottura e fanno riferimento a motti o frasi benaugurali tipicamente a quattro caratteri, che possono essere intese anche come motivo decorativo. Come per le iscrizioni incise, all'interno dello stesso campo sono stati inclusi tutti quei segni lasciati sull'oggetto, quali etichette personali o antiquariali ed eventuali scritte di commento lasciate sul pezzo.

Il campo “note”, infine, contiene principalmente la bibliografia di riferimento e le eventuali pubblicazioni dell'oggetto. Vista la grande discordanza fra le fonti riguardo alla datazione dei celadon, anche nei casi di pubblicazioni recenti, i riferimenti bibliografici si pongono come fondamentale punto di confronto per le attribuzioni controverse. Nel caso delle opere più comuni, con datazioni universalmente accettate, si indicheranno solo le fonti più recenti.

### 3.3 Le opere: considerazioni sulla collezione milanese

La collezione milanese consta di più di un centinaio d'oggetti. Fra questi, tre celadon sono moderni, e una decina non proviene dallo Zhejiang. Come rilevava Jessica Harrison Hall per i

celadon del British Museum, anche nel nostro caso la quasi totalità delle opere proviene da un'area a 40 km a est della contea di Longquan.<sup>133</sup> Una quindicina di oggetti è riconducibile per genere a quelli delle aste degli anni Settanta, e interessa per lo più le statuette votive. Altri sedici pezzi sono omologhi a quelli comparsi soprattutto negli anni Ottanta, quando molti di essi arrivavano dal mercato di Hong Kong.

La maggior parte delle opere, una sessantina, è attribuibile alla prima metà del periodo Ming. Esso fu un periodo dinastico molto lungo nel corso del quale si ebbe il lento decadimento qualitativo della produzione dei celadon, per cui è solitamente suddiviso in fase iniziale, fase intermedia e fase finale. Fra quelle del primo periodo, una quindicina copre pressappoco i primi due secoli della dinastia. A queste si possono affiancare altrettanti pezzi databili fra il periodo Yuan e Ming che possiedono le stesse caratteristiche estetiche. Circa 23 opere si ascrivono alla metà del periodo Ming e altrettante si attribuiscono invece alla fine. Meno numerosi sono gli oggetti dei periodi dinastici precedenti. Solo quattro sono attribuibili pienamente al periodo Yuan, cinque appartengono al periodo Song o a periodi appena precedenti, come i vasi per granaglie 五管瓶 *wuguanping* e 虎瓶 *huping*. Ai Qing è riferibile soltanto un vasetto strombato con decoro di peonia, delle ultime fornaci attive a Sunkeng 孙坑.

I 26 vasi e le 25 statuette sono le due tipologie più rappresentate. Seguono i 14 incensieri di cui 6 grandi incensieri tripodi a bacino, 4 più piccoli, uno ad alzata e 3 zoomorfi. Le altre tipologie sono rappresentate da singoli esemplari o gruppi di pochi oggetti, fra cui 6 piccole olle, 3 piatti, 3 scodelle, una coppa a stelo, una giarretta, uno schermo da tavolo, un oggetto decorativo a forma di padiglione, e una serie di contenitori per l'acqua dell'inchiostro.

Le tipologie decorative sono tutte rappresentate. 18 oggetti mostrano motivi rilevati ottenuti a stampo, 5 riportano motivi modellati a tutto tondo e applicati, e 14 sono incisi o impressi a stampo, per lo più raffiguranti fiori o rombi. Solo due pezzi sono traforati, e altrettanti sono eseguiti lasciando una riserva in *bisquit* di colore rosso ferro.<sup>134</sup>

Le vetrine seguono la decorazione e conseguentemente le mode del periodo storico. Ben 26 sono di tipo trasparente, caratteristica questa del tardo periodo Ming, che permette di mostrare il fine decoro intagliato sul corpo. 23 pezzi possiedono vetrine traslucide, utilizzate sia su oggetti con motivi stampati a rilievo, sia su statuette, sia su pezzi privi di decorazione. 21 sono di tipo denso, di aspetto ceroso, che si trova soprattutto sulle statuette votive di periodo Yuan-Ming. 9 sono dense e opache, tipiche del primo periodo Ming. 10 oggetti sono realizzati con vetrina craquelé, e 9 possiedono le più ricercate vetrine azzurre.

I motivi decorativi che traspaiono sono per lo più fiori, in numero di 14, e draghi, 9 in tutto. Vi sono poi immagini di taoisti, 3 vasi con i 八卦 *bagua* e a seguire singoli casi di figure zoomorfe e di mascherone.

Gli oggetti per il culto religioso sono i più rappresentati nella collezione, circa il 50% delle opere. Fra questi si trovano 5 vasi funerari e diversi vasi da altare, di cui 7 arcaistici, particolarmente in voga nel primo periodo Ming. Ai vasi si affiancano 25 statuette votive. Si tratta di un numero importante, se si pensa che quelle pubblicate da Harrison Hall per il British Museum sono meno di una decina<sup>135</sup>. Sono figurine per altari domestici, esportate anche all'estero, soprattutto

---

<sup>133</sup> Cfr. Jessica HARRISON HALL, *op. cit.*, p. 459.

<sup>134</sup> Questa è ottenuta incerando la zona prima di immergere il pezzo nella vetrina, la quale in tal modo scivola via fermandosi solo sul resto del corpo. Il medesimo sistema è utilizzato per alcuni particolari delle statuette.

<sup>135</sup> La stessa Hall riporta che le statuette votive costituivano solo una parte ridotta della produzione classica di

nel Sud est asiatico, che, assieme alle divinità raffigurate sui vasi, rappresentano le principali religioni del paese: buddismo, taoismo e confucianesimo. Fra le 18 figurine buddiste si trova un solo Buddha, mentre Guanyin, l'immagine religiosa più popolare dell'Asia Orientale è presente in 9 esemplari, di cui ben 5 del tipo "dei mari del sud", una incoronata, una con velo, una con il gioiello fra i capelli e una con il rotolo fra le mani. Altre figure buddiste sono Puxian 普贤 e Wenshu 文殊, Budai 布袋, Zhenwu 真武 e Guanyu 关羽. Le icone taoiste sono 4 fra figure di immortali e una di Liuhai 刘海, e altrettante sono quelle confuciane, di cui due statuette di Confucio, una di Kuixing 魁星<sup>136</sup> e una di funzionario.

Escludendo le statuette, i pezzi creati per l'esportazione sono circa 28, per la gran parte oggetti d'uso domestico e quotidiano. Infine 15 sono gli oggetti da regalo o per il tavolo del letterato, legati per lo più alla scrittura.

### 3.3.1 Relazioni fra oggetti: le potenzialità di una collezione

Per fornire un quadro più chiaro delle tipologie di oggetti presenti nella collezione milanese e per meglio chiarire le potenzialità espositive che una raccolta di questo tipo può fornire a livello museale, nelle tabelle sottostanti alcune opere sono state affiancate cercando di creare gruppi coerenti per forme, decorazioni e funzione.

Vasi funerari e forme arcaiche				
Vasi funerari per granaglie di periodo Song. Rappresentano l'evoluzione della stessa forma				
Vasi di periodo Yuan-inizio Ming, sec. XIV. Inizialmente usati nei corredi funerari e in contesti religiosi	Rappresentano un'evoluzione del vaso a forma di giada funeraria "Cong"			
Successive interpretazioni della stessa forma alla fine del periodo Ming				











La prima sezione mostra alcune delle forme tradizionali del celadon. I quattro vasi funerari per contenere granaglie sono stati inseriti per primi perché assieme rappresentano in modo soddisfacente l'evoluzione stilistica del genere. Il gruppo che segue rappresenta invece la mutazione

Longquan. Cfr. Jessica HARRISON HALL, *op. cit.*, p. 459.

<sup>136</sup> Si tratta in effetti di una divinità taoista che si ritrova però spesso nei templi confuciani dedicati agli studenti e al passaggio degli esami come quello principale di Nanjing.

stilistica di una forma, quella dello *cong*, derivante dall'intaglio delle giade arcaiche nel tempo. Si tratta degli unici gruppi disposti in ordine cronologico. In questo modo, assieme, i due gruppi offrono un'immediata impressione del cambiamento che la vetrina ha subito nel tempo, passando dalle prime creazioni a uno strato singolo, simili per certi versi a quelle Yue, a vetrine più spesse e chiare, di tipo Kinuta sotto i Song del Sud, per degradare verso il verde intenso in periodo Yuan Ming e poi diventare sempre più trasparente e vetroso. La vetrina bicolore azzurro e verde del primo vaso *cong* mostra anche come il colore stesso dipendesse dal controllo dell'atmosfera all'interno del forno. La coppia con iscrizione presenta invece una perfetta vetrina di tipo craquelé azzurro. Una disposizione cronologica dell'intera collezione non sarebbe invece di facile comprensione, essendo diverse le tipologie, le vetrine e gli scopi per i quali sono stati creati gli oggetti. Con questo primo gruppo è inoltre messa in evidenza l'importanza e preziosità dei pezzi più antichi.















Il terzo gruppo ricorda la derivazione delle forme ceramiche dai più preziosi vasi in bronzo, e nel caso della coppa a stelo, dagli argenti.

Altre forme: produzioni Ming					
Forme derivanti dai metalli	 Coppetta "per bere a cavallo" inizio Ming, evoluzione di derivazione mongola dall'argento	 Calice <i>gui</i>	Vasetti "fushou" secc. XIV-XV		
Vasi della seconda metà del periodo Ming: passaggi di forma		 <i>yanyan</i>		 <i>meiping</i>	
Tardo Ming - Qing Produzioni dello Zhejiang	 Produzione di transizione	 Qing.			

A queste forme potrebbe aggiungersi il versatoio a chimera 辟邪 *bixie*, di cui esistono esemplari in bronzo nelle collezioni Chiossone e Duca di Martina. Seguono infine alcune forme classiche del

vaso con pancia bassa e lungo collo, a balaustra, a coda di fenice 凤尾尊 *fengwei*, a pancia alta e collo corto 梅瓶 *meiping*.

Una ulteriore sezione è quella dedicata al culto, che include soprattutto le statuette e rappresenta le tre principali religioni della Cina e la loro reciproca influenza.

Il culto Religioso						
Buddismo	Oggetti di un piccolo altare buddista				Buddha con ai lati Puxian e Wenshu	
	A fronte: vasi, incensiere e alzata					
			Figura di monaco: periodo Yuan. Particolari il colore del biscotto e della vetrina	Isolata, prima delle altre figure religiose		
	Il culto di Guanyin		Guanyin sul loto		Guanyin che regge il sutra	
			Guanyin "del mare del sud"		Guanyin con attendenti	
					Guanyin nella grotta	













Sincretismo religioso: buddismo e taoismo	 Tempietto Con Guanyin e Zhenwu			 Guandi/ Guanyu	 Budai o Milefo
Immortali e altre figure taoiste	 Gli otto Immortali	 Divinità su Qilin	 Zhangqian e Ziyang	 Liu Hai	 Zhenwu
Divinità confuciane e popolari	 Confucio	 Confucio?	 Kui Xing, protettore dei letterati	 Funzionario	 Divinità popolare

Il buddismo è rappresentato da un ipotetico altare domestico dove il Buddha è affiancato dai *bodhisattva* Puxian 普贤 e Wenshu 文殊. Associato a questo gruppo vi sono anche due vasi da fiori e un incensiere.<sup>137</sup> Un secondo nucleo mostra alcune delle numerose forme di Guanyin. Seguono infine alcune divinità che si ritrovano sia nei templi buddisti sia in quelli taoisti e confuciani e che mostrano il sincretismo religioso tipico della cultura dell'Asia Orientale: il generale Guanyu, Budai (Maitreya), la stessa Guanyin dei mari del sud, venerata in ambito taoista e nel folclore. Completano la serie le statuette di alcune divinità taoiste e confuciane.

Un gruppo a parte è costituito da piccoli oggetti per il tavolo del letterato, oppure da articoli da regalo con simboli benaugurali che rimandano alla letteratura e alla filosofia confuciana.

<sup>137</sup> Manca in questo caso il candeliere.












Oggetti dello studio del letterato					
Alcuni piccoli contagocce e versatoi, Song e Yuan		 Contagocce	 Lepre che pesta l'erba dell'immortalità	 Lepre che pesta l'erba dell'immortalità	
Altri contenitori per l'acqua per la scrittura, Ming					
Oggetti decorativi	 Incensiere. Forme zoomorfe	 Incensiere con iscrizione augurale "grandi ricchezze ed eterna primavera"	 Incensiere con coperta azzurra "Il sogno di Han Dan"	 Piccolo schermo da tavolo	 Scena di banchetto: un motivo classico, Ming

Infine una sezione è rappresentata da tutti quegli oggetti esportati dal periodo Song a tutto il periodo Ming, in Asia Orientale, nel Sud est asiatico, e nel mondo islamico, costituiti da ciotole e piatti per l'uso quotidiano e per la tavola. A questi si aggiungono le piccole olle per oli e spezie, e alcune statuette votive.

Esportazione in Asia: oggetti d'uso quotidiano					
Scodelle		 Song del nord, stile Yue	 Ming, spessa vetrina di tipo <i>guan</i>		
Coppe e piatti, xv secolo					








Piccoli contenitori per oli essenziali e spezie. Sec. XIV-XV				
				
Incensieri. Sec. XV				
Altre figure votive per esportazione				

Riprendendo alcuni oggetti da altri gruppi è possibile inoltre rappresentare abbastanza efficacemente le tecniche decorative e di fabbricazione tipiche del celadon, e i vari tipi di iscrizione.

Motivi decorativi					
Oggetti con il medesimo motivo decorativo intagliato a rombi, comune nel XV secolo					
 Motivi a pettine	 Intaglio rilevato	 Intaglio fine in trasparenza	 Motivi rilevati a stampo	 Motivi impressi in trasparenza	 Riserva in biscuit

	 Motivo in riserva per il corpo	 Vetrina piena	 Laccatura	 Motivi modellati e applicati a tuttotondo	 Traforo
Iscrizioni					
 Incisa dopo cottura per indicare la proprietà	 A stampo, benaugurale	 A stampo, benaugurale	 A stampo, benaugurale	 Intagliata, dedicatoria	 Marca a stampo

Terminano le sezioni i vasi che pur non essendo celadon riproducono vetrine di tipo verde: 清白 *cingbai*, Jun, porcellana di Jingdezhen, e infine alcune produzioni celadon straniere e moderne. Pochi oggetti infine sono esclusi per via dell'attribuzione incerta.

<b>Fuori collezione</b>				
Altre manufatture	 Qingbai	 Zhejiang, dinastia Qing	 Attribuzione incerta	 Attribuzione incerta
	Altri paesi	 Sud est asiatico (Annam)	 Giappone, sec. XVII	 Sud est asiatico, moderno



Nel complesso, la qualità della collezione è elevata e possiede un discreto numero di opere antiche. Fra queste si segnalano la coppia di contenitori per acqua di periodo Yuan a forma di lepre che pesta l'erba dell'immortalità, che è rara e ben eseguita. Il difetto che uno di questi riporta sulla vetrina è dovuto al tempo e rende l'oggetto più interessante. Anche il vasetto per granaglie con tigre *wuguanping* di periodo Song, con la vetrina color carta da zucchero è un oggetto di grande attrattiva. Sono inoltre pezzi provvisti di "pedigree". Dello stesso periodo, ma di tutt'altra fattura, è la ciotola, con motivo impresso di loto sul fondo, proveniente da Longquan nella zona del sito della collina delle scodelle Wanxishanyaozhi 碗扱山窑址 dove lavoravano fornaci attive dal periodo Song al periodo Ming, lungo la riva dal nome Shangliyangtan 上犁样滩. Si tratta di una ciotola perfettamente integra, che attraverso una eccezionale craquelure dovuta al contatto con la terra di scavo evoca il moderno legame fra collezionismo di celadon e archeologia.

Altrettanto rari e interessanti sono gli esemplari che riportano iscrizioni incise che li riconducono a luoghi templari. Anche la straordinaria figura di monaco, probabilmente del XIV secolo, perfettamente eseguita, con un biscotto chiaro e una ricercata invetriatura azzurrina, è un pezzo raro per la presenza eccezionale di un sigillo. Per la sua specificità, l'oggetto merita ulteriori studi di approfondimento. La ciotola con motivo di petali di loto intagliati sul corpo e una spessa invetriatura di tipo *guan* dalla tonalità grigio-azzurra, dimostra una fattura sapiente e ricercata di sicura attrattiva, ma come ha suggerito Degawa Tetsuro, curatore capo del Museo della ceramica di Osaka, la composizione degli elementi non la riporta ad alcuna produzione conosciuta.

Altri oggetti di squisito senso decorativo si ritrovano nel padiglione per il tè con scena di banchetto, nell'incensiere con immagine di vecchio saggio sdraiato, e nei vasetti porta pennelli con riserve in *bisquit*. Senza dubbio, l'insieme di questi reperti fa di questa raccolta la più importante collezione di celadon finora conosciuta in Italia.

#### **4 Considerazioni finali**

La collezione presentata in questo capitolo è stata presa ad esempio in quanto "tipologica", ovvero costituita da oggetti aventi caratteristiche comuni. Applicato alle raccolte d'arte orientale, salvo rare eccezioni, è questo il genere proposto più di frequente ai musei milanesi come dono o acquisto, a partire dagli anni Settanta, in antitesi alle raccolte generaliste, o a carattere etnografico o alle raccolte di viaggio della prima metà del Novecento. Negli ultimi anni sono pervenute all'attenzione delle Raccolte Artistiche del Comune di Milano diverse collezioni tipologiche fra le quali una collezione di giade cinesi, una collezione di avori giapponesi di periodo Meiji, una collezione di cappelli di tutto il mondo, e in ultimo questa raccolta di ceramiche cinesi di tipo celadon. Alcune sono state acquisite dall'istituzione museale, altre no.

La ragione della formazione di una raccolta tipologica, si riconduce solitamente a una forte passione, più o meno improvvisa. Chi si è occupato di psicologia del collezionismo ha potuto osservare le ragioni, i capricci e le manie che possono nascondersi dietro a una collezione.<sup>138</sup> Non vi sono tuttavia dinamiche comuni sulla ragione della creazione di una raccolta o sul suo eventuale e altrettanto improvviso abbandono. L'idea della collezione creata pezzo per pezzo, a partire dal primo, come nel più classico stereotipo, viene meno se si osserva la creazione della collezione milanese. Essa è stata formata con acquisti successivi di vari nuclei di opere e perfezionata integrandola con singoli oggetti comprati alle aste londinesi.

Nel caso milanese si nota come la raccolta si sia creata in un momento favorevole all'acquisto di celadon, cioè verso la fine di un processo durato una ventina d'anni, nel quale le grandi collezioni di ceramica cinese iniziavano a presentarsi sul mercato europeo disperdendosi. Un'approfondita ricerca sugli oggetti ha portato a ricondurne alcuni al loro arrivo sul mercato europeo e a rilevare che molti di essi erano presenti in collezioni inglesi degli anni anteriori alla Seconda guerra mondiale. Osservando i passaggi di proprietà e ritrovando le stesse opere fra le foto dei cataloghi d'asta, è stato possibile constatare come molti celadon abbiano una storia comune nei passaggi sul mercato dagli anni Sessanta agli anni Ottanta, e come alcuni siano comparsi alle medesime aste e da allora non siano più stati separati. La raccolta si è fermata quando gli oggetti hanno iniziato a scarseggiare sul mercato antiquario per la maggior richiesta cinese e ancor più per quella giapponese.<sup>139</sup> Anche questa collezione racconta dunque del suo tempo, e con il trasferimento del mercato in Asia Orientale sarà sempre più difficile che si ricrei nei prossimi anni in Italia una collezione simile.<sup>140</sup>

Lo studio presentato attraverso le schede ha messo in luce la presenza di un discreto numero di oggetti rari e di qualità ragguardevole, una caratteristica riscontrabile soprattutto per i celadon provenienti dalle più famose collezioni inglesi. La raccolta non è tuttavia esente dalla presenza di reperti di dubbia attribuzione o appartenenti ad altri gruppi ceramici, particolare, questo, determinato dall'acquisizione delle opere per gruppi.

Le tabelle sono state infine presentate per semplificare la lettura dell'insieme delle opere, come se si dovesse esporle all'interno di una mostra didattica. Una scelta operata per mettere in luce la versatilità che spesso una collezione tipologica può offrire.

---

<sup>138</sup> Per una trattazione sulla psicologia del collezionismo si veda ad esempio Francesca MOLFINO e Alessandra MOTTOLA MOLFINO, *op. cit.*

<sup>139</sup> Il proprietario afferma inoltre che negli anni Ottanta cominciarono a comparire troppi falsi.

<sup>140</sup> Si deve aggiungere che la grande fase collezionistica che si è protratta fino ad oggi dal dopoguerra inizia ora a venire meno con il nuovo sistema globalizzato e la comparsa del nuovo, complicato mercato creatosi nel web e in particolare dal nuovo e incerto modo di acquistare e vendere offerto dai siti di aste online.



## Conclusioni

Le collezioni milanesi d'arte dell'Asia Orientale si sono sviluppate in un arco di tempo che si può circoscrivere al periodo compreso fra il 1874, anno dell'apertura della Mostra d'Arte Industriale di Milano, alla quale fu presentata la prima vera collezione cittadina d'arte cinese e giapponese, e il 1945, anno dell'acquisizione del Legato Morando. Qualche piccola donazione si è avuta soltanto dopo il 1945, mentre risale agli anni Ottanta l'acquisto di spade giapponesi, la passione del curatore dell'epoca. Solo a partire dal 2003, con l'apertura del dipartimento delle Raccolte Extraeuropee e con il conseguente progetto di incremento del patrimonio esistente, sono state proposte alla municipalità alcune nuove collezioni. Fra le tante trattate, l'unica realmente pervenuta al Castello Sforzesco è il Dono Azzoni 2011 costituito da vasi e statuette d'avorio giapponesi del periodo Meiji. Nella sostanza però, le raccolte attuali sono ancora al 95% quelle storiche, riposte nei depositi dopo i bombardamenti dell'agosto 1943.

Abbiamo appurato che la prima consistente collezione milanese fu quella del conte Giovanni Battista Lucini Passalacqua, raccolta per lo più durante il suo viaggio attorno al mondo compiuto nel 1871 alla volta dei semai. Mentre Passalacqua, assieme a Ferdinando Meazza, partiva da Marsiglia passando per Aden e lo stretto di Suez, compiendo il giro orientale con le compagnie marittime francesi, Enrico Cernuschi compiva il giro opposto con le compagnie inglesi, partendo da Londra e passando per l'America. Passalacqua arrivò per primo, Cernuschi qualche mese dopo, ma i due incrociarono certamente le proprie strade per qualche giorno a Yokohama. Al loro ritorno entrambi esposero le proprie collezioni. Mentre la collezione di Cernuschi, il quale aveva grandi possibilità finanziarie, superava le migliaia di opere, quella di Passalacqua non contava che poche centinaia di pezzi. Ciò che ci ha colpito, tuttavia, è stata la preferenza di entrambi per la stessa categoria di oggetti. Quella di Cernuschi divenne celebre a Parigi, quella di Passalacqua fu ammirata all'Esposizione Storica d'Arte Industriale a Milano. Il Conte non scelse però un destino pubblico per la sua collezione, anche perché la città non sembrava pronta a riceverla, e nel giro di pochi anni si ritirò a vita privata, chiuso tra i suoi ricordi nella villa di Moltrasio, abbandonando l'ambiente milanese.

Ci eravamo chiesti quanto contasse in una collezione di quell'epoca il gusto del collezionista rispetto alla congiuntura storica. Certamente, in un momento in cui in Europa era viva l'idea che l'arte potesse essere di giovamento all'industria, secondo le idee di Ivan Morris, le raffinate tecniche della fusione a cera persa e della patinatura dei metalli raggiunte nell'artigianato giapponese dovevano essere di grande attrattiva. Ma l'idea che vogliamo qui affermare è che i collezionisti di quel periodo furono fortemente influenzati sia da ciò che si trovava sul mercato di Yokohama, e che i commercianti del luogo offrivano in quantità, sia dai semai, che funsero da mediatori e che si inserirono essi stessi nel commercio di opere d'arte.<sup>1</sup> L'esperienza dei tanti anni in Giappone doveva avere infuso a questi setaioli una conoscenza ben più approfondita e sostanziale della lingua e della cultura del paese rispetto al mercante che vi capitava casualmente, al marinaio

---

<sup>1</sup> Come già rilevava Claudio Zanier, fra quelli che commerciarono in opere d'arte ci furono certamente i semai milanesi Carlo Antongini, Pietro Sacconi e Giovan Battista Parodi. Vi erano poi personaggi che rivendevano a Milano e nel Nord Italia come Don Giuseppe Grazioli e Pietro Savio, che con Pietro Bertone, acquistarono anche per la casata reale italiana.

in transito e al turista. Si deve inoltre ricordare che alcuni, come Meazza, erano anche collezionisti d'arte.

A Yokohama, la città dove ogni anno si inaugurava una ricca stagione di scambi commerciali che vertevano sulla produzione dei cartoni di uova del baco da seta, si era creata una vivace comunità di stranieri residenti che mantenevano strette relazioni fra loro. La comunità degli italiani si era espansa grandemente attorno al 1870 e chi approdava in città faceva solitamente affidamento sui connazionali più esperti per i propri acquisti. Anche Passalacqua, durante la sua permanenza in Giappone, si appoggiò a semai come Meazza e Pietro Savio, sia per ricevere del credito, sia per riportare le proprie casse di oggetti in patria. Chi fece da tramite per Enrico Cernuschi, del quale abbiamo informazioni solo attraverso il diario di viaggio dell'amico francese Duret, non è dato sapere, ma abbiamo appreso che egli acquistò i suoi bronzi per lotti e che gli oggetti erano così tanti che molti li vide solo al suo ritorno a Parigi. Sappiamo inoltre che lo stesso Meazza aveva venduto a Cernuschi, qualche anno dopo il suo ritorno a Parigi, una collezione intera di ceramiche giapponesi. Abbiamo dunque appurato che l'interesse per il Giappone era così grande che qualsiasi oggetto proveniente da quel mondo esotico e lontano si trasformava in un sicuro investimento, e le casse di opere erano così ambite che erano spesso prenotate senza neanche sapere cosa contenessero.

Nelle collezioni di Yokohama prevalevano i bronzi, soprattutto quelli prodotti cinquant'anni prima, e dismessi in quel periodo come cose vecchie. Le firme sulle opere sono quelle di Murata Seimin, Kimura Toun e degli atelier che derivarono da Seimin. Anche le ceramiche sono per lo più terraglie artistiche dello stesso periodo, create cioè attorno agli anni trenta dell'Ottocento. Di base, le collezioni dei primi anni settanta dell'Ottocento presentano per lo più oggetti giapponesi d'arte decorativa d'inizio secolo, mescolati a quelli non più antichi del secolo XVIII. Nel numero si trovano alcuni oggetti prodotti in serie, ma anche per questi si tratta di alto artigianato. Non si deve invece ritenere che le opere acquistate fossero già pensate per il mercato occidentale. Si trovano, è vero, alcuni pastiche in bronzo dei tardi anni sessanta, di gusto incerto, ma gli oggetti contemporanei sono solitamente una parte minore della collezione. Fra i vasi, gli incensieri e le statuette votive si poteva trovare una piccola percentuale di bronzi cinesi, spesso scambiati per giapponesi. Talvolta, infine, capitavano opere importanti, ma sono rare eccezioni.

Josef Kreiner, autore di una pubblicazione sulla formazione delle collezioni giapponesi in Europa, sosteneva che vi fosse una differenza sostanziale fra le raccolte di viaggio francesi di Cernuschi e di Guimet rispetto a quelle formatesi con altre modalità nel resto d'Europa. Possiamo invece affermare che, nel modello lombardo, non si ravvedono differenze fra collezioni di viaggio e collezioni raccolte in Italia. Qui gli importatori e i negozi di antichità si rifornivano dai "pendolari" del Giappone e in ultima istanza dal mercato di Yokohama. In quest'ottica anche la collezione di Pier Alessandro Garda, donata alla città di Ivrea già nel 1876 e interamente creata in Italia negli stessi anni, può essere considerata analoga a quella di Passalacqua. Infatti al suo interno si trovano ceramiche, lacche e bronzi, ma sono questi ultimi a prevalere. Si può dunque asserire che le due collezioni siano entrambe rappresentative dei primissimi anni dell'era Meiji e si pongano perciò come collezioni "del loro tempo".

Come accennato, la collezione di Giovanni Battista Lucini Passalacqua fu portata quasi interamente alla Esposizione Storica d'Arte Industriale di Milano nel 1874. In quel momento quella del Conte era una delle primissime raccolte orientali esposte in Italia, ma non compaiono tuttavia articoli dell'epoca che ne rimarchino l'importanza, mentre nel 1873 quando la collezione di Cernuschi, certamente di maggiore sostanza, fu portata all'*Exposition Orientale* al Palais de



l'Industrie di Parigi, essa riscosse grande successo e ammirazione. I critici dell'epoca rimarcarono la straordinarietà del realismo degli animali in bronzo, e tali opere, poi pubblicate da Gonse, contribuirono a sviluppare la corrente del giapponismo. L'Esposizione milanese rimase invece un caso isolato. Il paese era ancora giovane e la situazione politica incerta. La proposta che seguì di creare un museo civico dalle raccolte là esposte rimase lettera morta, per cui fu creato un museo d'arte industriale privato, che conteneva però soltanto una parte minima di quegli oggetti. Solo l'arrivo di nuove collezioni di arte occidentale donate alla municipalità costrinse più tardi il Comune di Milano a creare il Museo Artistico Municipale che andò a sostituirsi al Museo d'Arte Industriale, inglobandolo. La storia della formazione del museo artistico mostra la grande difficoltà incontrata da parte dei governi milanesi ad appoggiare l'istituzione. In questa cornice, nessun'altra collezione orientale fu donata alla città fino all'approssimarsi del nuovo secolo.

Il primo nucleo di opere orientali, per quanto assai ridotto, arrivò nel 1893 dalla vedova di Cristoforo Robecchi, console a Yokohama dal 1867 al 1871, quando le raccolte civiche erano state riposte nei depositi in attesa del trasferimento al Castello Sforzesco. Solo con l'avvicinarsi dell'apertura della nuova sede, la collezione Passalacqua fu venduta alla municipalità da Alessandra Negrotto, nipote del Conte, e con i suoi oggetti nel 1900 furono allestite le prime vetrine d'arte orientale. Per circa 25 anni dunque, mentre in Europa si aprivano nuovi musei d'arte asiatica e le collezioni dettavano la moda del momento, Milano, e l'Italia in generale restarono in disparte.<sup>2</sup>

Con l'arrivo al Castello nel 1908 e nel 1910 delle collezioni di Carlo Giussani e Ferdinando Meazza, si concluse idealmente la fase collezionistica dei protagonisti della corsa al Giappone. Bisogna qui ribadire che gli anni settanta dell'Ottocento segnarono per certi versi il culmine di questo collezionismo, e che la parentesi dei semai durò solo pochi anni e cioè fino a quando non si riuscì a risolvere la malattia del seme-bachi. Se da parte di Ferdinando Meazza giunsero soltanto poche opere, scarsamente rappresentative della sua avventura giapponese, la collezione di Carlo Giussani, che visse in Giappone del 1870 al 1902, ci restituisce l'immagine di una raccolta colta, realizzata negli anni in modo consapevole. A differenza della raccolta di Passalacqua composta per lo più da bronzi e ceramiche artistiche e armi, Giussani aveva collezionato un numero elevato di xilografie e libri giapponesi, rotoli dipinti contemporanei e del secolo XVIII, statuaria buddista e oggetti d'uso quotidiano di vario genere. Indubbiamente la collezione di Giussani, che aveva vissuto più di trent'anni in Giappone, si dimostrava più completa e presentava inoltre quegli oggetti di collezionismo come i *netsuke* e gli *yatate* tipici del periodo compreso fra gli anni ottanta e novanta dell'Ottocento. Un insieme così eterogeneo è certamente dovuto alla possibilità di reperire le opere direttamente sul posto in momenti diversi, valutandole più attentamente.

Le collezioni orientali già dieci anni dopo il viaggio di Passalacqua e di Cernuschi erano dunque cambiate sostanzialmente. Quando Giussani portò la sua collezione in Italia vi erano già vent'anni di pubblicazioni sull'arte giapponese e il gusto era per certi versi mutato. Nel momento in cui egli donò la sua collezione alla città, dividendola fra l'Ambrosiana e il Museo Artistico Municipale, era ancora presente a Milano l'idea dell'arte ispiratrice del buon disegno applicato all'industria. Così Giussani esprimeva il suo augurio che gli oggetti da lui lasciati potessero interessare a “decoratori, disegnatori, tessitori, ricamatori, incisori, giardinieri e fioristi”.

---

<sup>2</sup> Una illustre eccezione milanese fu quella del nobile Poldi Pezzoli che fece della sua dimora una casa museo, inaugurata nel 1881. Le collezioni orientali di Pezzoli però risentivano ancora di un collezionismo legato a tradizioni d'arredo settecentesco, che possedeva cioè notevoli esemplari di porcellana cinese, ma pochi altri materiali orientali.

Se è vero che negli ultimi anni dell'Ottocento la richiesta di arte giapponese aveva praticamente soppiantato quella atavica cinese, dopo gli anni Venti un nuovo orientamento collezionistico cominciò a intravedersi anche a Milano, stavolta a discapito dell'arte giapponese. Questo passaggio dal Giappone alla Cina fra gli anni Venti e Trenta non è subito evidente se si legge il Registro d'Ingresso del Museo Artistico Municipale, poiché le collezioni ottocentesche patrizie ricche d'arte giapponese continuarono ad arrivare sotto forma di doni e legati fino all'inizio della Seconda guerra mondiale. Pur tuttavia il momento collezionistico era cambiato e anche in questo caso furono ragioni storiche a determinarlo. Il momento d'incertezza che si viveva in Cina con l'avvento della Repubblica e la forte corruzione dei funzionari del Guomindang 国民党 aveva causato la fuoriuscita di un elevato numero di opere provenienti dalle antiche residenze, nonché dagli scavi che venivano effettuati senza precisi criteri. Tutte le collezioni occidentali si andavano riempiendo di oggetti d'arte, testimonianze di quell'antica civiltà millenaria. La svolta a Milano, all'interno delle raccolte castellane, si vide nel 1926 con il maggiore acquisto di arte cinese fatto fino ad allora, quello della collezione di bronzi di Carlo Puini. La collezione fu acquistata pensando che fosse costituita in buona parte da bronzi rituali arcaici dei periodi Zhou e Han. Oggi sappiamo che quell'insieme di opere in realtà manteneva gran parte delle caratteristiche del secolo precedente, essendo costituito ancora da bronzi giapponesi e da statuette votive cinesi che provenivano proprio dal residuo dei commerci della fine del secolo XIX. Anche i pochi bronzi apparentemente antichi, probabilmente procurati fra gli anni Dieci e Venti, si dimostrarono essere contraffazioni create sulla base di bronzi giapponesi arcaistici. Le relazioni del prof. Giovanni Vacca, fatte all'epoca del trasferimento della collezione di Carlo Puini a Milano, rendono pienamente il panorama del "periodo di transizione" che si ebbe anche in Italia dal punto di vista collezionistico. Vacca raccontava di oggetti portati in Italia da militari e ufficiali di marina al loro ritorno dalla spedizione dei Boxer, da impiegati alle dogane cinesi e da impresari italiani che avevano lavorato nelle ferrovie cinesi. L'immagine offerta dal professore rispecchiava in effetti l'immaginario fantastico occidentale che permetteva ad antiquari di pochi scrupoli di rivendere manufatti cinesi contraffatti asserendo che provenissero da scavi o da chissà quale sito famoso.

Un acquisto più mirato e consapevole fu fatto invece nel 1928 in vista dell'apertura della sala dell'Estremo Oriente al Castello Sforzesco. Le opere giunte in quell'occasione rappresentano ciò che era la richiesta del momento. Si trattava in gran parte di oggetti archeologici quali statuine funerarie 明器 *mingqi* di vario tipo, ceramiche dei periodi Song e Yuan, porcellane di periodo Ming e opere del regno di Qianlong. Fra gli acquisti di allora si riconoscono oggi alcuni inevitabili falsi, ma anche opere notevoli. Con il nuovo secolo infatti si era compreso che l'arte cinese presente in Europa fino ad allora era stata prodotta per l'Occidente, e che le forme e gli stili dell'arte tradizionale erano altra cosa. Gli acquisti degli anni Trenta rispecchiano dunque la ricerca del reperto archeologico, della ceramica monocroma delle prime fornaci imperiali e della migliore porcellana monocroma del regno Qianlong, quando la Cina era all'apice del suo splendore. Altri materiali come le lacche e i dipinti non sembravano destare alcun interesse.

Con lo scoppio della Seconda guerra mondiale le collezioni furono portate lontano dalla città e in seguito lasciate nei depositi fino ad oggi. Da quel momento, i doni, i legati e naturalmente gli acquisti d'arte asiatica diminuirono drasticamente. L'ultima grande donazione fu quella della contessa Lydia Caprara di Montalba (1876-1945), che nel lasciare la propria casa al Comune di Milano alla sua morte, legava anche uno straordinario numero di opere che arredavano l'appartamento stesso e le abitazioni di campagna, fra le quali si trovano oggetti cinesi e giapponesi

spesso di qualità elevata. Il lascito della contessa comprendeva l'eredità del marito Gian Giacomo Morando (1855-1919) e quella dei Bolognini, il cui ramo primigenio si era estinto nel 1865 con la morte del conte Gian Giacomo Attendolo Bolognini (1794-1865), ed è particolarmente interessante proprio per la presenza al suo interno di oggetti che assieme riassumono i momenti collezionistici riconducibili alle tre generazioni di proprietari. Un primo filone collezionistico, composto di vasi da camino giapponesi e fiasche in porcellana cinese bianca e blu, si può far risalire all'eredità settecentesca proveniente dalle grandi sale dei palazzi nobiliari dei Bolognini. Un secondo filone collezionistico fatto di grandi mobili, paraventi laccati ed enormi vasi e incensieri giapponesi della metà del XIX secolo si può ricondurre al periodo del conte Morando. Infine le statuette funerarie, le terraglie e i preziosi cloisonné cinesi si possono attribuire al periodo di Lydia Caprara, che probabilmente li trovò sul mercato antiquario alla fine degli anni Venti del Novecento.

Nel dopoguerra la sala orientale del Castello Sforzesco non fu più riallestita, gli acquisti si fermarono e, in mancanza di spazi espositivi, anche le donazioni scemarono. Una collezione di più di duecento opere fu invece donata nel 1954 dall'ing. Francesco Mauro al nuovo Museo della Scienza e della Tecnologia inaugurato l'anno prima, alla cui creazione egli aveva partecipato. Mauro donò fondamentalmente tre piccole collezioni: una, notevole, di guardie di spada giapponesi, e due più piccole di avori giapponesi di periodo Meiji e di pietre dure cinesi. Quello dell'ing. Mauro era però un tipo di collezionismo diverso da quello riservato sino ad allora alle arti dell'Asia Orientale, in quanto distingueva le opere per generi e materiali, ed era composto di piccoli oggetti da studiare, classificare e raccogliere in gran numero. Si trattava dunque di un collezionismo di tipo moderno, simile a quello che a Milano fu fatto da persone facoltose come i coniugi Alemagna, che acquistarono giade cinesi, e da benestanti come quello dei signori Azzoni che si appassionarono agli avori Meiji.

Le raccolte tipologiche, come quelle appena citate, possono essere una grande risorsa per le collezioni museali perché spesso aggiungono a quelle già esistenti un nucleo selezionato di opere di qualità che ne accrescono il valore globale. Guardando alle raccolte d'arte dell'Asia Orientale, è questo il genere proposto ultimamente ai musei milanesi. Per esemplificare le peculiarità della collezione tipologica abbiamo preso ad esempio quella milanese di un privato che qualche anno fa fu proposta al Castello Sforzesco per l'organizzazione di una mostra sui celadon di Longquan. Come per la collezione Passalacqua, la raccolta è stata studiata oggetto per oggetto per stabilirne le caratteristiche e le potenzialità. In questo caso abbiamo evidenziato la funzione originaria degli oggetti e l'ambito di utilizzo e abbiamo inquadrato il materiale entro gruppi coerenti, ricostruendo con poco meno di un centinaio di pezzi almeno sedici gruppi coerenti che all'interno di un ambiente museale potrebbero costituire il soggetto di una mostra tematica.

La possibilità di domandare direttamente al proprietario le ragioni del suo interesse per gli oggetti acquistati e capire quale sia stato lo stimolo iniziale che lo ha poi portato a proseguire la sua raccolta, ha certamente facilitato l'indagine. Queste notizie sono state preziose, ma a distanza di decine d'anni dall'acquisto delle opere, molte informazioni sono andate perdute. Fondamentali per recuperare molte di quelle mancanti sono state dunque le etichette collezionistiche presenti sulle opere che hanno consentito di risalire ai proprietari precedenti fino ad arrivare, in alcuni casi, ai primi personaggi che li acquistarono agli inizi del Novecento. I dati così ottenuti hanno svelato un inaspettato legame col collezionismo di ceramica monocroma cinese che si ebbe attorno agli anni Trenta in Europa, fornendo lo spunto per un confronto con ciò che succedeva in quel periodo nel collezionismo milanese.

Osservando i passaggi di proprietà e ritrovando le stesse opere fra le foto dei cataloghi d'asta, abbiamo constatato come molti celadon siano ritornati sul mercato europeo dopo gli anni Sessanta. Come si è visto per la collezione di Passalacqua, anche questa rappresenta dunque un "momento collezionistico", ovvero si è formata per la volontà, l'interesse e il piacere estetico del proprietario, ma in ultima analisi ha influito certamente la disponibilità degli oggetti sul mercato.

L'osservazione delle principali raccolte, dalla prima vera collezione ottocentesca a quelle odierne, ci ha permesso dunque di vedere quale sia stata l'evoluzione del collezionismo d'arte dell'Asia Orientale a Milano in un secolo, evidenziando l'esistenza di quattro grandi periodi collezionistici. Un primo periodo, riferibile agli anni settanta dell'Ottocento, quando i viaggiatori stagionali che si recavano in Giappone per acquistare seme-bachi riportavano oggetti giapponesi e in minima parte cinesi. Un secondo periodo, che dagli anni ottanta è proseguito fino alla fine del secolo, dove l'interesse a Milano per l'arte orientale subiva un forte rallentamento, al contrario di quanto avveniva in Europa dove si aprivano nuovi musei d'Arte Asiatica e cresceva la fortuna dei grandi importatori di opere cinesi e giapponesi. Un terzo periodo, riferibile ai primi anni del XX secolo, nel quale le collezioni degli anni settanta iniziavano a essere esposte e il collezionismo milanese era costituito per lo più dal ritorno sul mercato di opere giapponesi provenienti dalla dispersione all'asta dei patrimoni delle grandi famiglie patrizie. Infine un quarto periodo, collocabile fra gli anni Venti e la Seconda guerra mondiale, nel quale l'attenzione era rivolta alla Cina e alle sue forme artistiche tradizionali, in antitesi al collezionismo di oggetti creati per l'esportazione. Il progressivo disinteresse per il mondo asiatico in favore di altre mete esotiche, come l'Africa o l'Oceania, ha caratterizzato invece il periodo moderno, determinando per l'arte cinese e giapponese il passaggio dalla raccolta onnicomprensiva a quella più specifica e coerente di una determinata tipologia artistica.

Naturalmente, una disamina così ampia delle collezioni milanesi non può che lasciare aperte ancora molte questioni che saranno approfondite in occasioni future. Auspichiamo che presto siano pubblicate le informazioni su Carlo Giussani che Lia Beretta ha scoperto nei suoi studi sugli italiani in Giappone e che potrebbero restituirci un'immagine ancora più precisa su questo personaggio. Anche la figura di Carlo Puini, ancora oggetto di studio per la sua opera di nipponista e sinologo, dovrà essere approfondita alla luce dei tanti documenti, lettere e articoli di giornale sparsi all'interno di un fascicolo a suo nome che si trova presso le Raccolte Extraeuropee. Ci auguriamo infine che la pubblicazione delle opere inedite contenute nelle schede di questo lavoro, e le informazioni d'archivio fornite su di esse, possano aiutare altri curatori a ricostruire la storia delle proprie collezioni.

## Glossario

Bagua	八卦	Longgang	龙缸
Bakufu	幕府	Luohan	罗汉
Bixie	辟邪	Meiping	梅瓶
Bunjin	文人	Meiziqing	梅子青
Cong	琮	Mifeng	蜜蜂
Conglüse	葱绿色	Mihuang	米黄
Daimyō	大名	Mingqi	明器
Darai	盥	Mitsu gusoku	三つ具足
Dehua	德化	Mizutsugi	水次 (水注)
Di	弟	Molüse	墨绿色
Ding	鼎	Mune	胸
Doucai	斗彩	Naginata	薙刀
Douqing	豆青	Nanban	南蛮
Ema	絵馬	Netsuke	根付
Epihuang	鹅皮黄	Niaojin	鸟金
Fengwei	凤尾尊	Nuihaku	縫い箔
Fenqing	粉青	Oi	笈
Fukusa	袱紗 (帛紗·服紗)	Okimono	置物
Ge	哥	Oyatoi	お雇い
Gennaiyaki	源内烧	Qingbai	青白
Gu	觚	Qingci	青瓷
Guan	官	Rakan	羅漢
Gui	篋	Rangaku	蘭学
Hakama	袴	Ruyi	如意
Hu	壺	Sancai	三彩
Huping	虎瓶	Satsuma	薩摩
Ikebana	生花	Sentoku	宣德
Imari	伊万里	Shakuhachi	尺八
Inrō	印籠	Tabakobon	煙草盆
Iroe	色絵	Tantō	短刀
Jinbaori	陣羽織	Taotie	饕餮
Jingasa	陣笠	Tsuba	鐔
Jitte	十手	Tsunodaru	角樽
Junyao	鈞窯	Ukiyoe	浮世絵
Kagamibuta	鏡蓋	Usubata	薄端
Kakiemon	柿右衛門	Wakizashi	脇差
Katana	刀	Wucai	五彩
Katanakake	刀掛け	Wuguanping	五管瓶
Kinkō	金工	Xiekeqing	蟹壳青
Kinsu	磬子	Xizun	犀尊
Kinuta	砧	Yari	槍
Kodzuka	小柄	Yatate	矢立
Kokutani	古九谷	Yugote	弓籠手
Kutani	九谷	Zhimajiang	芝麻酱
Kyō-satsuma	京薩摩	Zikou tiezu	紫口铁足
Langyaohong	郎窑红	Zise	紫色
Liuli	琉璃	Zushi	厨子



## Indice delle Immagini

Fig. 1	Villa Passalacqua. Foto, ©Comune di Moltrasio (CO), immagine come da contributo web .....	11
Fig. 2	Diario di viaggio di G. B. Lucini Passalacqua. ©Fondazione ISEC .....	17
Fig. 3	Lettera di G. B. Lucini Passalacqua. ©Fondazione ISEC .....	19
Fig. 4	Il tragitto delle Messageries Maritimes .....	21
Fig. 5	Il Pei-Ho a fine carriera. ©Collezione fotografica Philippe Ramona, immagine come da contributo web .....	22
Fig. 6	Il Camboge. ©Collezione fotografica French Lines, come da contributo web .....	25
Fig. 7	Colombo. Paradiso terrestre. Archivio fotografico Achille Bertarelli, Milano. [Albo F66/2 n.66].....	28
Fig. 8	Pagoda Dahongtai, Yiheyuan, Pechino.....	31
Fig. 9	Andrea Della Robbia. Il battesimo di Gesù, particolare, sec. XV, Pieve di Santa Fiora, (Grosseto). Foto ©Giorgio Zanetti, come da contributo web .....	31
Fig. 10	Mattonelle di ceramica invetriata provenienti dalla pagoda di Porcellana a Nanchino. N. inv. G585-G588.....	32
Fig. 11	Statuetta zoomorfa, Dinastia Qing (1644-1911). Museo Duca di Martina, Napoli. Inv. 3404. (Contributo fotografico da CATERINA 1999) .....	43
Fig. 12	Coppia di ceste in avorio. 1800-15. Rijks-museum, Amsterdam. N. mus. AK-NM-7006-A, B. Contributo fotografico da VAN CAMPEN 2011 .....	44
Fig. 13	Cassa per armatura. Coll. Privata.....	44
Fig. 14	Etichetta “M. G. L. P. ....	50
Fig. 15	Uno dei fogli ritrovati. Archivio Civici Musei, Milano.....	50
Fig. 16	Alcune etichette museali delle Raccolte Extraeuropee, Milano .....	53
Fig. 17	Felice Beato, Negozio di Curiosità, 1868. Musée Cernuschi, inv. M.C. 4621 C/3. Contributo fotografico da PAVONI 2005 .....	101
Fig. 18	Casa Puini. Foto Archivio di Stato di Firenze .....	123
Fig. 19	Un biglietto trovato fra le opere, fa riferimento a p. Salerio .....	131
Fig. 20	Alcuni strumenti musicali dell’Esposizione Nazionale di Milano del 1881. Riproduzione da catalogo, 1881 .....	132
Fig. 21	Etichetta “Ala Ponzzone” 1899 .....	134
Fig. 22	Il Salone dei Giardini Pubblici. Raccolte Fotografiche del Comune di Milano .....	136
Fig. 23	Campione di tessuto giapponese entro cornice a vetri. N. inv. G652. Raccolte Extraeuropee .....	137
Fig. 24	Li Tieguai, Avorio, Cina, secc. XVII-XVIII. Sotto la base la scritta “Guasc 29”. N. inv. C205.....	141
Fig. 25	Etichetta del Legato Visconti.....	141
Fig. 26	Sette elaborati eseguiti dagli allievi della scuola, copiando i modelli provenienti dal Museo (1916). Contributo fotografico da BOVO 2008.....	144
Fig. 27	L’etichetta della Fondazione Durini e quella del Castello Sforzesco (la data del 1936 su quest’ultima è dovuta a un recupero di vecchie etichette) .....	145
Fig. 28	Servizio da tavola a marca “Dai Nihon Hichozan Shinpo zō”, Giappone, Arita, ca. 1870-1875 .....	146

Fig. 29	Statuetta, Giappone, Arita, ca. 1700-1720. A confronto l'acconciatura classica su un'altra statua.....	147
Fig. 30	Fornello con coperchio per farne un vaso per fiori. Giappone, ca. 1790-1830. N. invv. G1868 -G1330. A fianco la riproduzione di quello di Von Siebold in <i>Nippon</i> IV, tav. V (contributo fotografico <i>Kinkô</i> 2005).....	148
Fig. 31	Coppia di scatole circolari, Cina regno Qianlong (1736-1795).....	149
Fig. 32	Bottiglia in ceramica, Hiroshi Kawai, Kyoto, ca. Kawai Hiroshi 河井博次 (1919-1993).....	151
Fig. 33	I diciotto <i>luohan</i> . Stucco, fil di ferro e lacca dorata. Cina, dinastia Qing (1644 - 1912), sec. XVIII.....	152
Fig. 34	Siddhārta come asceta, bronzo, Cina, Dinastia Ming (1368-1644).....	153
Fig. 35	Etichetta Robecchi.....	159
Fig. 36	Etichetta Poggi.....	160
Fig. 37	1905 Yokohama (Japan) Donna in costume *Autografo Carlo Giussani a Paolo Gaffuri. ©Ichartasrl, immagine come da contributo web.....	163
Fig. 38	Etichetta Giussani.....	164
Fig. 39	Buddha Amida, Giappone, periodo Edo (1603-1868), sec. XVII. N. inv. G909.....	165
Fig. 40	Tavoletta votiva, <i>ema</i> , Giappone, sec. XIX. N. inv. G815.....	165
Fig. 41	Vaso, porcellana di Owari (Seto), sec. XIX, seconda metà. N. inv. G177.....	166
Fig. 42	Piatto, Marca Hirado, Giappone, sec. XIX, seconda metà. N. inv. G135.....	166
Fig. 43	Etichetta Villa.....	167
Fig. 44	Elefante, dipinto su carta, Giappone, fine sec. XVIII, inizio sec. XIX. N. inv. G847.....	168
Fig. 45	Faretra, Giappone, periodo Edo (1603-1868), n. inv. G867.....	173
Fig. 46	Etichetta Turati.....	175
Fig. 47	Cartellino Turati.....	176
Fig. 48	Statuette provenienti dalle fornaci di Shiwan, Cina, sec. XIX. N. invv. C429 – C431.....	177
Fig. 49	Anello per il tiro con l'arco, nefrite, Cina. N. inv. C219.....	177
Fig. 50	Bollo della dogana di Milano, 1895.....	178
Fig. 51	Etichetta Enrico Bonomi, 1904.....	179
Fig. 52	Etichetta Pietro Bonomi.....	180
Fig. 53	Vaso per fiori. Giappone, sec. XIX. N. inv. C286.....	185
Fig. 54	Vaso in bronzo con motivi arcaistici. Giappone, sec. XIX. N. inv. C5.....	185
Fig. 55	Vaso in bronzo tipo <i>jue</i> , Cina, sec. XX. N. inv. C33.....	185
Fig. 56	Vaso, Cina, sec. XX. L'etichetta trovata sotto il piede recita "Vaso trovato in una tomba presso la città di Honan – Ho-Nan, scavando il terrapieno per la ferrovia Pienlo 17 Novembre 1909". N. inv. n. inv. C336.....	188
Fig. 57	Vaso con drago alato. Marchio Jurentang e Hongxian nian zhi titolo: i marchi fanno riferimento alla dittatura di Yuan Shikai (1859-1916) che fra il 1912 e il 1915-1916 si era autoproclamato imperatore.....	188
Fig. 58	Buddha Amida, Giappone, era Kansei (1789-1800). N. inv. C194.....	188
Fig. 59	Zou Chang, assistente di Guandi (da una serie di 4 assistenti). N. inv. C121.....	189
Fig. 60	Amitayus, Cina, regno Qianlong (1736-1795). N. inv. C153.....	189
Fig. 61	Vaso a vetrina celadon, Cina, marchio e regno di Qianlong (1736-1795). N. inv. C381.....	190



Fig. 62	Bottiglia in porcellana, Giappone, Arita, ca. 1600-1620. N. inv. G399 .....	191
Fig. 63	Bottiglia per sake, con motivo di uccello <i>hōō</i> e fiori in <i>akae kinsai</i> , Giappone, Kutani, fornaci di Miyamoto, 1831 - ca. 1852. Creazione per l'esportazione. N. inv. G27 .....	191
Fig. 64	Le etichette della raccolta Eisner. Sopra il n. di carico, sotto il numero di raccolta, a fianco, entro cornice dorata, il vecchio numero di inventario, e in rosso il nuovo numero d'inventario della collezione giapponese. ....	192
Fig. 65	Pubblicità delle "Industrie Nippo-Cinesi". ©Libreria: Soffientini Gianni Milano, come da contributo web .....	193
Fig. 66	Fiera Campionaria 1938, Padiglione Bordoli & C. Archivio Storico Fondazione Fiera Milano, Fondo Fiera campionaria, P_1938_175 .....	194
Fig. 67	La statua di Vajrabhairava dopo l'incendio .....	194
Fig. 68	Servizio da caffè con rakan. Marca Dai Nihon Satsuma Jissei Chōshuzan Tomomitsu (?) ga (Prodotto a Satsuma da Jissei Chōshuzan e decorato da Tomomitsu). Periodo Meiji (1868-1912), inizio del XX secolo. Sotto il piatto, l'etichetta De Marchi .....	195
Fig. 69	Etichetta posta sul verso di una statuina di Guanyin dei Mari del Sud con attendenti .....	212
Fig. 70	Etichette alla base del contenitore per acqua a forma di coniglietto.....	212
Fig. 71	Etichette alla base del vasetto funerario con tigre .....	212
Fig. 72	Etichetta alla base della statuetta di Confucio .....	214
Fig. 73	Etichetta sul fondo della statua di Guanyin .....	214

Quando non altrimenti specificato, le foto appartengono all'autore.

Le immagini delle opere giapponesi delle Raccolte Extraeuropee sono di Fulvio Lacitignola.



# Appendici

## Schede Lucini Passalacqua

### 孔雀塑像



( C00002 ): Piccola scultura reggia incensi a forma di pavone

Bronzo: fusione a cera persa; cm 9 x 16 x 4

Cina o Giappone; secc. XVII-XVIII  
[Scritta in vernice bianca: M.G.L.P.]

Statuetta di piccole dimensioni raffigurante un pavone accosciato, con il capo leggermente girato a sinistra. Sotto il becco, aperto, sono evidenti i bargigli. Sul dorso, un foro per l'inserimento dei bastoncini d'incenso. Patina bruno rossiccia, con alcune ossidazioni di colore rosso, segni di corrosione o di bolle d'aria in fase di fusione. Incrostazioni polverose negli incavi.

L'oggetto non sembra rifinito nei particolari e mostra segni di consunzione nei punti centrali, dove veniva preso con le mani. La presenza dei bargigli e il becco curvo, che non sono tipici del pavone, potrebbero essere licenze dello scultore che avrebbe tratto ispirazione dalla familiare figura della fenice. Il piumaggio del collo non è riprodotto. La mancanza di confronti bibliografici lascia l'attribuzione incerta. L'insieme dei particolari farebbe escludere comunque le produzioni cinesi e giapponesi del XIX secolo.

In Cina, durante la dinastia Ming il pavone era considerato simbolo di bellezza, dignità e posizione sociale.

### 龙纹铜钟



( C00006 ): Campanella con motivo di draghi

Bronzo sonoro: fusione a cera persa; incisione; patinatura; cm 15 x 12,2 x 12,2  
Cina; Dinastia Qing (1644-1911)

[Etichetta rotonda bianca dentellata: Pass; Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: China 6; Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 40]

Campana dal corpo cilindrico e bocca quasi quadrangolare con profilo ondulato e labbro sporgente. Al centro della superficie superiore, a forma di sezione di sfera terminante in una spalla obliqua, spicca un occhiello costituito da un drago stilizzato. Il corpo centrale è ornato a bassorilievo con motivi di due draghi filiformi, con zampe a tre artigli, che inseguono la perla fiammeggiante buddhista, alternati da altrettanti medaglioni di fiori di loto stilizzati a otto petali. Sulla spalla è incisa una fascia a greca 雷纹 *leiwen*.

La campana presenta un bronzo molto chiaro e semi sonoro, patinato per renderlo molto scuro. Il motivo abbozzato e filiforme di figure umane o di animali reali o fantastici è comune nella prima metà del periodo Ming, ma potrebbe ritrovarsi anche in altre epoche. L'aspetto anticato dato dalla patinatura e dai motivi *leiwen* un po' imprecisi e dai margini smussati, potrebbe essere voluto. Piccole campane come questa venivano appese a cornici lignee per essere battute con un baticchio di legno. In particolare durante la dinastia Qing questi oggetti erano

regalati in occasioni degli esami, ed andavano a costituire parte del corredo dei funzionari. Infatti, la parola usata per campana, 钟 *zhong*, è omofona di lealtà 忠, "centrare nel segno" 中, e "essere scelti" 中选 *zhong (xuan)*. Inoltre il suono scaccerebbe gli spiriti infausti.

Queste campane in Giappone sono chiamate 喚鐘 *kanshō* e sono usate per annunciare la cerimonia del tè.

(FANG 2004: 24; CIARDI et al. 1993: 48; EBERHARD 1999: 60; HARADA et al 2005: 106; MA 2004: 22, 72).

### 龙钮铜钟



( C00007 ): Campana rituale

Bronzo: fusione; incisione; cm 20 x Ø13,5  
Cina; secc. XVI-XVIII

[Etichetta rotonda bianca dentellata: Pass; etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: China]

Campana dal corpo cilindrico che si rastrema sfericamente alla sommità, sormontata da un occhiello a forma di drago 蒲牢 *pulao* che sembra appigliarsi a una foglia di loto rovesciata. Sotto la foglia si trovano motivi a rilievo di nappe con nodi benaugurali nelle quattro direzioni, alternati da medaglioni a fiore. L'ornato centrale del corpo è costituito da greche e volute incise a formare mascheroni 饕餮 *taotie* ed è delimitato superiormente da una fascia ad anello. In basso, una fascia a festoni unisce quattro medaglioni a fiore di loto stilizzato a otto petali. Il labbro sporgente esternamente a scalino, riproduce lo stesso motivo ondulato. Attorno al drago che forma

l'occhiello, pendono i resti di una catena usata per la sospensione.

Si tratta di una campana robusta e pesante se comparata alle altre delle Raccolte Extraeuropee. È stata infatti fusa con un bronzo molto chiaro e sonoro che permette un suono forte, pulito e durevole. Anche i particolari sono curati. La patina, scura e lucida non sembra creata artificialmente. I medaglioni a fiore di loto appartengono alla tradizione buddista e rappresentano quello che nelle campane da tempio di maggiori dimensioni è il punto di battuta del batacchio 撞座 *zhuangzuo* (*tsukiza*).

#### 蛇纹筒形兽耳铜炉



#### ( C00010 ): Porta braci cilindrico con motivi arcaistici

Bronzo, rame: fusione a cera persa, saldatura, patinatura; cm 10,3 x 12,5 x Ø12

Cina; Dinastia Qing (1644-1911), secc. XVIII-XIX

[Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: China 10; sulla scheda: Legato Lucini Passalacqua 18]

Contenitore cilindrico con due piccole anse verticali a occhiello sporgenti da mascheroni. L'ornato è disposto su tre fasce. Quella superiore è costituita da una teoria di motivi triangolari campiti da incisioni a greche, a ricordare il motivo a cicala 蟬纹 *chanwen* dei primi bronzi cinesi. La fascia centrale, più ampia, mostra animali fantastici molto stilizzati formati da segmenti a nuvola. Un essere dalla forma simile a quella di un serpente si dispone sulla superficie, a formare una greca, e un altro, dalla testa cornuta, fronteggia un disco, come un drago di fronte alla perla. La fascia inferiore riprende quella superiore, con motivi più piccoli. Il fondo, costituito da una sottile placca di rame saldata separatamente, si sta staccando.

La funzione di contenitori cilindrici come questo non è certa. Il suo uso come braciere o incensiere si ipotizza dai segni azzurrini di ossidazione lasciati sulla parete interna. La rientranza a scalino del piede lascia pensare che potesse inserirsi su una base di legno per isolarlo dalla base d'appoggio. Recipienti di questo tipo avrebbero anche potuto essere utilizzati come contenitori per l'acqua fresca, 水差 *mizusashi*, nella cerimonia giapponese del tè. Si veda ad esempio il recipiente per acqua della collezione di Chiossone, "karakane momo mizusashi" di forma simile, ma di diametro quasi doppio, identico ad altri esemplari del Nezu Institute of Fine Arts di Tokyo, rispettivamente datati al XVI e XIX secolo. (FAILLA 2002: 177), e il *mizusashi* di Eiraku Hozen (1795-1854) prodotto a Kyoto, ora alla Freerer Gallery of Art, Smithsonian Institution, (Num. mus. F1898.489a-b ). Il rapporto fra altezza e diametro fa escludere che l'oggetto potesse essere un contenitore per pennelli 筆筒 *bitong*.

#### 銅器狸置物



#### ( C00012 ): Statuina di tanuki in posizione eretta

Bronzo: fusione, rinettatura; cm 9,5 x 4 x 5,5

Giappone; Seconda metà del periodo Edo (1603-1868)

[Scritta in vernice bianca: M.G.L.P.; Sulla scheda: Legato Lucini Passalacqua 28.]

Statuina di cane procione, 狸 *tanuki*, in posizione eretta, nella forma fantastica che prevede una lunga coda e ventre prominente. Le gambe posteriori e la coda formano il sostegno.

La tipologia dell'oggetto rientra in quella degli 置物 *okimono*, oggetti da esporre su una mensola sfalsata, 違い棚 *chigaidana*, o da utilizzare come fermacarte. Questo piccolo oggetto è apparso alla

Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "886 - Orso che balla, piccolo bronzo giapponese antico". In realtà si tratta di un animale simile al procione, ma della famiglia dei canidi (*Nyctereutes procyonoides viverrinus*), detto procione giapponese. Si riconosce per il ventre sporgente e il naso lungo e alzato, oltre che per la posizione eretta. I *tanuki* nella mitologia del Giappone sono considerati esseri in grado di prendere le sembianze di cose o persone, in similitudine con le volpi, con le quali questi animali possono essere confusi. In arte le caratteristiche fisiche dell'animale diventano grottesche. Poiché possiede grossi testicoli, questi sono rappresentati enormi. Talvolta l'animale li porta sulle spalle, talvolta li usa come tamburi. Per questi particolari, e dato che la sua pelle veniva usata nella politura dell'oro, la sua effigie si vendeva come portafortuna. Le statue di *tanuki* si trovano anche di fronte a templi e ristoranti, e fin dal periodo Edo davanti alle case di sake, nella forma con cappello conico a foglia, e con una bottiglia di liquore nella zampa.

#### 胡銅麒麟耳花生



#### ( C00013 ): Vaso da fiori con mascheroni

Bronzo: fusione a cera persa, patinatura; cm 21 x Ø5

Giappone; Periodo Edo (1603-1868), seconda metà

[Scritta in vernice bianca: M.G.L.P.]

Vasetto da fiori a bottiglia con il corpo che si rastrema a tre quarti dell'altezza per espandersi a tromba verso la bocca. In corrispondenza della rastrematura si trova una fascia centrale a meandri con due mascheroni opposti di 麒麟 *kirin* il cui corno centrale forma due piccole anse a occhiello. Il vaso poggia su un piede circolare espanso. La patina è molto

scura con maculature leggermente più chiare. Alcune ammaccature.

La forma affusolata, non tradizionale, le dimensioni, il piede fortemente espanso e la patinatura molto scura, fanno propendere per una produzione giapponese nello stile cinese di vasi per la disposizione dei fiori nel 床の間 *tokonoma*. I mascheroni riprendono quelli che si ritrovano su vasi in bronzo cinesi Song e Yuan (YABE 2002: 31).

#### 错银饕餮纹方鼎



#### ( C00014 ): Incensiere arcaistico *fanding*

Bronzo, argento: fusione, rinettatura, agemina; cm 14,3 x 13,3 x 10  
Cina; Dinastia Qing (1644-1911), secc. XVII-XVIII

[Etichetta inventario 1936: 14; Sulla scheda: Legato Lucini Passalacqua 14]

Incensiere di forma arcaistica 方鼎 *fangding* a corpo rettangolare, ornato a basso rilievo con mascheroni 饕餮 *taotie* ageminati in argento su fondo di greche a meandri 雷纹 *leiwen*, e ai vertici sporgenze modanate. Il corpo centrale posa su alti piedi tubolari incisi a motivo di cicala 蝉纹 *chanwen*. Due anse ad arco, superiormente ageminate da una banda d'argento e leggermente inclinate verso l'esterno, spuntano verticalmente dai due lati minori della tesa orizzontale della bocca. Patina artificiale verde su bronzo bruno scuro.

La patina verde del presente reperto non si confà certamente a questo incensiere che intende riprodurre i vasi arcaici di epoca Shang, per soddisfare il gusto della committenza. La patinatura verde deve essere stata aggiunta prima dell'acquisto del Passalacqua per ingannare l'acquirente occidentale, che avrà probabilmente considerato il pezzo un originale d'epoca arcaica. Le patine antichizzate più dense create già in epoca

Ming per fuorviare i collezionisti cinesi erano delle più varie e comportavano l'uso di sali metallici come sal ammoniaca, allume, borace e acido solforico, in una serie di bagnature, cotture, essiccature, bagni d'aceto e periodi di interrimento, per poi aggiungere dettagli di resina con azzurrite, verde malachite o rosso cinabro. (KERR: 70-71, 74-78). L'uso dell'agemina su questo tipo di bronzi iniziato alla fine del periodo Song, si ritrova più spesso fra la fine del periodo Ming e l'inizio del periodo Qing. In particolare durante la dinastia Qing, sembra che i collezionisti ammassassero piccoli oggetti "preziosi" in cabinet personali di curiosità. (Per altri esempi di bronzi ageminati d'argento, ma datati alla metà del periodo Qing, si veda MA: 94, 97, 99, 114).

#### 胡铜六角形香炉



#### ( C00016 ): Piccolo incensiere a pianta esagonale con coperchio.

Bronzo, lacca: fusione, patinatura, doratura, laccatura (?); cm 7,8 x 10 x 6,4  
Cina, secc. XII-XV o Giappone, secc. XV-XVIII

Marchio sul fondo 叩/叫 (?)

[Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 33]

Piccolo incensiere a pianta esagonale con due lati opposti più ampi, con coperchio traforato a motivo di nuvole e bordo ornato da una teoria di cicala, 蝉文 *chanwen* (Giapp.: *semimon*). Dalla bocca di due mascheroni di unicorno si dipartono piccole anse verticali a occhiello. La decorazione del corpo è ripartita su tre fasce. Quella superiore a ornati incisi a spirale ottagonale 回纹 *huiwen* (Giapp.: 渦 *uzu*) e quella inferiore a motivo di onde sono separati nel mezzo da una fascia piana leggermente rilevata. Il corpo poggia su piedini modanati posti ai vertici. Sul fondo esterno un marchio a rilievo di carattere entro cornice rettangolare. Bronzo rossiccio, patinato di

nero (laccato?), con segni di doratura quasi del tutto svanita.

I motivi di onde sono tipici dei bronzi cinesi di epoca Song e Yuan (KERR: 43), ma sono ripresi anche nei bronzi Giapponesi. La forma a pianta esagonale si ritrova in alcuni piccoli incensieri di ceramica giapponese (per esempi in porcellana datati fra il 1650 e il 1670 V. The Kyushu Ceramic Museum, *Shibata korekushon sōmokuroku. Complete catalogue of Shibata collection 2003*: 93, nn. 687 e 688). La spirale ottagonale riprende quella a tartaruga 亀甲文 *kikkōmon*, ma in questa versione non si trovano elementi di paragone su bronzo. Il motivo a lancette o a cicala è simile a quella di un vaso della collezione Garda. (*Kinkō 2005*: 118). Anche la fascia piana a metà del corpo e i trafori a forma di nuvole si ritrovano su oggetti giapponesi di maggiori dimensioni. Il marchio riportato sul fondo sembrerebbe un carattere arcaizzante o di fantasia, forse il carattere 如 *ru* realizzato al contrario. Per la forma e per la presenza del marchio parrebbe trattarsi di un pezzo giapponese, ma è difficile fornire una datazione sicura. L'oggetto ha subito vari processi di ripatinatura, doratura e laccatura, verosimilmente avvenuti in periodi diversi, per cui si ipotizza una produzione almeno anteriore al XIX secolo.

#### 饕餮纹簋



#### ( C00019 ): Coppa arcaistica rituale di tipo *gui*

Bronzo: fusione a cera persa; 12,8 x 23,5 x 16

Cina; Dinastia Qing (1644-1911)

Iscrizione sul fondo della pancia di quattro caratteri arcaici: 用作寶尊 *yongzuo bao zun* "Si usa come tesoro prezioso/prodotto con rispetto"

[Etichetta rotonda bianca dentellata: Pass; Sulla scheda: Legato Lucini Passalacqua 8]

Riproduzione di coppa rituale 簋 *gui*. Il recipiente è composto da un corpo a pianta ovale, con pareti verticali terminanti in un labbro leggermente svasato, poggiante su un alto piede cilindrico che termina in una fascia anulare sporgente a scalino. Su ciascuna ansa è riprodotto il tema dell'animale che morde e inghiotte un volatile, con due scudi quadrati pendenti alle estremità inferiori. La decorazione, realizzata a basso rilievo sulle due facce del corpo e del piede, riproduce mascheroni formati da uccelli stilizzati affrontati e separati centralmente da creste modanate sporgenti. Sulle anse i segni leggeri di volute.

Potrebbe trattarsi del pezzo presente alla Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "879 coppa a patina verde ad ornati in rilievo; lavoro cinese antichissimo". L'oggetto è nato per assomigliare a un vaso rituale di bronzo dell'epoca Shang (ca. 1700-1027 a.c.) per l'offerta di cibi a base di cereali nei banchetti sacri. L'artigiano ha evitato di riprodurre i particolari più impegnativi come le fitte e complicate incisioni che caratterizzano le produzioni originali, realizzate con fusione entro matrici d'argilla, preoccupandosi solo di incidere qualche dettaglio sulle anse come se il resto dell'ornato fosse stato cancellato dal tempo. Nei punti in cui poggia il piede, il metallo si presenta giallo chiaro, a indicare un'alta presenza di zinco e forse di piombo, tipica degli ottoni di epoca Qing. La falsa patina verde è probabilmente una vernice frettolosamente applicata con l'intento di rivendere il pezzo a un ingenuo acquirente di antichità.

#### 伏羲八卦 纹龟形炉



#### ( C00020 ): Incensiere a forma di chimera *bixi*

Bronzo, doratura: fusione, rinettatura, agemina; cm 18,2 x 23 x 14,8  
Cina, secc. XVII-XVIII, o Giappone secc. XVIII-XIX

Incensiere a forma di chimera dal corpo di tartaruga, testa e coda di drago, detta in cinese 夔夔 *bixi* (Giapp. 夔夔 *hiiki, bishi*) o, meno frequentemente, *baxia* 霸下 o drago-tartaruga 龟龙 *guilong* (BJAALAND WELCH 2008: 122, 123). La testa è girata all'indietro e la bocca è aperta. Il bordo del carapace è decorato con una fascia a greche 雷纹 *leiwen* (Giapp.: 雷文 *raimon*). Il fornello, realizzato al centro del carapace, è sormontato da un coperchio piatto, traforato con motivi di trigrammi 八卦 *bagua* (Giapp.: *hakke*) nella disposizione circolare detta "prima sequenza celeste" o di Fuxi, 伏羲八卦 *Fuxi bagua*. Al centro del coperchio un pomello sferico. Il bronzo è patinato di scuro ed è dorato in alcuni punti.

Secondo la leggenda, il primo dei tre sovrani celesti Sanhuang 三皇 cinesi, Fuxi 伏羲 che sarebbe vissuto alla metà del XXIX secolo a.C., avrebbe trovato i trigrammi sul carapace di una tartaruga. Questi sono usati nella cosmologia taoista per rappresentare i principi fondamentali della realtà così come sono concepiti negli otto concetti correlati. Esistono due disposizioni circolari fondamentali: la Prima e la Seconda sequenza celeste. In questo caso si tratta della prima versione, detta anche di Fuxi, perché trovata, appunto, dall'imperatore. L'oggetto è ben eseguito, sebbene i particolari non siano troppo curati. Mayumi Koyama, attribuisce il pezzo al Giappone del XIX secolo (*Kinkô* 1995: 118), così come fa con altri pezzi della Collezione Garda (*Kinkô* 2005: 145) che per fattura e condizioni della doratura sono simili a questo. L'animale, detto 夔 夔 *rongui*, in Giappone si ritrova però raramente in questa forma.

Pubblicazioni: *Kinkô* 1995, p. 118.

#### 兔形水差



#### ( C00021 ): Teiera o recipiente per l'acqua a forma di coniglio

Bronzo: fusione, saldatura; cm 19 x 24,5 x 13,3

Giappone; Periodo Edo (1603-1868), XIX secolo

[Etichetta rotonda bianca dentellata: Pass 2; Sulla scheda: Legato Lucini Passalacqua 29]

Contenitore per acqua a forma di coniglio dal grande ventre, con coperchio circolare sul dorso dotato di tiretto traforato, e manico mobile ad arco che riprende la forma del bambù inserito fra due pomelli a bocciolo. L'animale porta verso l'alto lo sguardo e la testa, che funge da beccuccio.

Probabilmente questo pezzo è comparso alla Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "855 Tejera raffigurante un majale, bronzo giapponese antico". La forma dell'animale ricorda infatti molto quella del maiale, ma se si osservano coda e orecchie ci si accorge che si tratta di un leprotto. In questo caso è plausibile che l'artigiano abbia voluto riprendere il tema del leprotto che fissa la luna, un motivo che si rifà al racconto contenuto nello *Shanhaijing* 山海经 (*Libro dei monti e dei mari*) scritto nel periodo degli Han Anteriori (206 a.C.-9 d.C.) che racconta della lepre bianca che vive sulla luna con la dea Chang'e 嫦娥 servendola e pestando l'erba dell'immortalità. In Cina la lepre è anche simbolo di longevità e fertilità (FANG 2004: 158. 159). Mayumi Koyama lo ha pubblicato come contenitore per acqua 水注ぎ *mizutsugi*, cinese, del XIX secolo (*Kinkô* 1995: 135). Michel Maucuer attribuisce invece quello, identico, della collezione Cernuschi, al Giappone (MAUCUER 1998: 100, 101). La presenza di due esemplari identici è segno di una produzione realizzata in serie e, probabilmente, in grande quantità.

Le diverse attribuzioni rimarcano la difficoltà di collocare questo tipo di oggetti. Pubblicazioni: *Kinkō* 1995, p. 135.

#### 蹄足炉



#### ( C00023 ): Incensiere tripode con piedini a zoccolo

Bronzo, oro: fusione, doratura; cm 4,5 x Ø7 ca.

[Scritta a smalto bianco: M.G.L.P.; sulla scheda: Legato Lucini Passalacqua 25]

Piccolo incensiere a forma di ciotola semisferica sorretta da tre piedini zoomorfi di mascheroni leonini dalle cui bocche si dipartono zampe a zoccolo. Sulla spalla, in posizioni equidistanti dai piedini sono applicati tre mascheroni di unicorno sopra i quali spuntano altrettanti segmenti squadrati leggermente rivolti verso l'esterno. Il corpo è dorato e separato in tre fasce orizzontali di uguale dimensione da due solchi che percorrono la circonferenza.

Questo piccolo incensiere doveva avere in passato un coperchio che andava a incastrarsi fra i tre segmenti che sporgono dal labbro. In mancanza di oggetti di confronto, l'attribuzione risulta ardua.

#### 饕餮纹六鼎



#### ( C00024 ): Incensiere tripode Ding con mascheroni Taotie

Ottone: fusione a cera persa, cesello; cm 18 x Ø12,5 ca.

Cina; Dinastia Qing (1644-1911)

[Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 1]

Incensiere tripode di forma 鼎 *ding* con corpo pressoché sferico, con leggere depressioni che accennano alla forma mammelliforme di alcuni modelli di bronzo rituale 鬲 *li* dalle quali si dipartono lunghe gambe cilindriche, e anse squadrate verticali sulla tesa orizzontale che caratterizza la bocca. L'ornato è realizzato a rilievo su un fondo inciso di greche 雷文 *leiwen* ripetute, con disegno di mascheroni *taotie* in asse con le gambe e caratterizzati da creste sporgenti a formare il naso della maschera. Una gamba è leggermente staccata e le altre convergono al centro, probabilmente per una serie di colpi subiti nel tempo.

Gli elementi di questi mascheroni sono disegnati secondo uno schema moderno: si trovano un naso sporgente con narici a ricciolo e occhi messi in evidenza dal disegno delle palpebre a nuvola. I mascheroni arcaici invece prendevano forma dall'unione di più animali. Incensieri arcaistici di questo tipo furono prodotti in quantità durante il periodo Qing. Dalla spaccatura vicino alla gamba è evidente il cuore d'argilla dello stampo interno. (MA 2004: 103; KERR 1990: 32, 33, 35).

#### 挂墙波濤文花瓶



#### ( C00025 ): Vaso da fiori con motivo di foglia

Bronzo: fusione, patinatura; cm 16,2 x Ø9 Giappone; Periodo Edo (1603-1868)

[Etichetta Inventario 1936: Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 31]

Vaso a forma di tronco di cono rovesciato, con decorazione a rilievo presso l'orlo di doppie file di festoni e di doppi archi puntinati vicino alla base. Al centro, la decorazione principale è costituita da una teoria di foglie di pipal alternate ad altre, rovesciate, prive delle nervature interne. A tre quarti, un piccolo anello mobile per

la sospensione è saldato tramite un rivetto.

Si tratta di un oggetto raro e di eccellente fattura. L'anello per la sospensione lascia pensare che si tratti di un vaso da fiori a sospensione, forse da utilizzarsi a margine della nicchia 床の間 *tokonoma*. La foglia di pipal è invece un simbolo buddista che potrebbe collocarlo come oggetto da tempio.

#### 黄铜错银水滴



#### ( C00026 ): Versatoio contagocce per l'acqua dell'inchiostro

Ottone, rame, argento: fusione, agemina; cm 5,5 x 6,9 x 5

Cina: Jiangnan (?); Dinastia Qing (1644-1911)

[Sulla scheda: Legato Lucini Passalacqua 34: Cartellino:: 34 -a matita blu- Pass 61]

Contenitore per l'acqua per sciogliere l'inchiostro, a forma di piccola teiera con corpo bulbiforme a tre coste e tozze appendici a formare i piedini. Coperchietto con tiretto a forma di uccello stilizzato, apribile a ribalta con una cerniera assicurata a un'ansa a gomito che si diparte dalla bocca di un drago. L'ornato è realizzato ad agemina di fili di rame, d'ottone e d'argento a volute ripartite su più fasce. Ottone patinato con riflessi rosso rame nei punti di contatto colla superficie.

Potrebbe trattarsi dell'oggetto mostrato alla Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "881 - Piccola teiera, bronzo giapponese antico". Piccoli incensieri e vasi ageminati d'argento sono da sempre considerati una produzione cinese (per un'attribuzione alla fine del periodo Qing MA 2004: 63; produzioni Shisou MA 2004: 71; KERR 1990: 62-69), ma in epoca Tokugawa e Meiji in Giappone furono prodotti molti oggetti simili (*Kinkō* 2005: 153, 156; EARLE 1996: 83). Rose Kerr segnala un gran numero

di oggetti ageminati d'argento e firmati Shisou 石叟 (il vecchio Shi) al V&A Museum e suppone che si tratti di un marchio, e non di una manifattura, e che sia adottato da imprenditori commercianti che coordinavano il lavoro di più artigiani della regione Jiangnan 江南 l'area a sud del fiume Yangtse, fra Anhui, Jiangxi e Zhejiang. Christies la attribuisce genericamente al XVIII secolo, ma si tratta probabilmente di una datazione di comodo (v. www.christies.com/LotFinder: pezzi della collezione Plesh acquisiti da Spink and Son Ltd., London, nel marzo 1980, Bv 12C, da Hugh Moss, London, nel luglio 1969, Bh 11C e da Spinks, London, nel dicembre 1979, Bv 11). La tipologia può dirsi abbastanza comune. A differenza degli esempi trattati da Rose Kerr, che contengono oltre allo stagno e allo zinco, il piombo, ed hanno una patina grigio scura "canna di fucile", questo oggetto possiede una colorazione più chiara e tendente al giallo.

Pubblicazioni: *Kinkō* 1995, p. 134.

#### 布薩形水瓶



#### ( C00027 ): Brocca per l'acqua

Bronzo: fusione a cera persa, patinatura, lucidatura; cm 19 x 9,8 x 12,1

Giappone; Periodo Edo (1603-1868), secc. XVII-XVIII

[Sulla scheda: Legato Lucini Passalacqua 30]

Brocca priva di manico, con basso piede circolare espanso, pancia sferica, lungo collo rastremato al centro, terminante a bocca strombata con labbro verticale. Il corpo è scandito da scalini disposti circolarmente lungo il perimetro all'altezza della pancia, della spalla e a metà del collo. Un beccuccio sinuoso è collegato al ventre fra la spalla e l'equatore mediante un attacco ornato a corolla di petali di fiori di loto. Una leggera ammaccatura sulla pancia.

Questo tipo di brocca 水瓶 *suibyō* è usato nel rito buddista per contenere e versare l'acqua fresca. L'attribuzione ai secc. XVII-XVIII fornita da Koyama (*Kinkō* 1995: p. 90, 116) è verosimile. La studiosa inserisce questa brocca nella categoria degli oggetti per il rito 法具 *hōgu*, e spiega che si trattava in origine di brocche in dotazione ai monaci e solo in seguito furono usate per offrire l'acqua al cospetto della figura di culto. I *suibyō* sono di varie forme tutte di stile pulito ed essenziale come si confà a un oggetto per monaci. La tipologia è usata per la cerimonia mensile *fusatsu* 布薩, durante la quale i monaci si riuniscono per riflettere sui loro doveri morali, lavando le mani al cospetto della figura di culto per purificarsi (*Shugyoku no Nihon Bijutsu* 1996: p. 82). Lo stampo è realizzato con finitura al tornio e le superfici sono trattate con bagno d'acido o esposizione al fuoco (*chakushoku shiage* 着色仕上げ o *iroage* 色揚げ) per conferirgli colore scuro, e successivamente lucidate.

Pubblicazioni: *Kinkō* 1995, pp. 90, 116.

#### 老子纹炉



#### ( C00028 ): Piccolo incensiere con figure di divinità taoiste

Bronzo: fusione a cera persa; cm 7,3 x 6,5 x 5,4

Cina; Dinastia Qing (1644-1911), secc. XVII-XVIII

[Scritta in vernice bianca: M.G.L.P.; Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 28; Sulla scheda: Legato Lucini Passalacqua 39]

Piccolo incensiere a base rettangolare con angoli smussati che si rastrema in altezza in modo irregolare e termina a labbro stondato. Sulle due facce maggiori si trovano i bassorilievi abbozzati di due personaggi. Da un lato un personaggio (Laozi?) cavalca un bufalo con una pesca (?) nella mano destra e dall'altro un

personaggio con un alto cappello (o la testa fallica di Shoulao) e un ventaglio nella mano sinistra, con la destra alzata che impugna qualcosa, vestito di giacca e pantaloni, a fianco di un cervo. Sotto il labbro, su una faccia maggiore, è stato praticato un foro. Sul fondo è ancora visibile il materiale argilloso dello stampo. Potrebbe trattarsi dell'oggetto comparso alla Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "902 - Piccolo vaso con divinità a rilievo, bronzo giapponese antico". Questo piccolo contenitore poteva essere usato per sciacquare i pennelli, o più probabilmente come incensiere, vista la presenza sul fondo di materiale argilloso. La presenza delle figure taoiste rende probabile una attribuzione alla Cina. La figura del dignitario con un cervo può rappresentare nobiltà e successo negli studi, ed è sinonimo di fama e ricchezza. Il carattere di cervo 鹿 *lu* è infatti omofono di salario 禄 ufficiale (EBERHARD 1999: 68; FANG 2004: 57; KŌ 2005: 220). Un personaggio che arriva a dorso di bufalo esprime anche il rebus 紫气东来 *zìqì dōnglái* "una brezza purpurea arriva da est" a significare un buon presagio.

Il foro vicino al labbro potrebbe essere stato praticato in un secondo momento, in Giappone, per trasformarlo in un vasetto da appendere.

#### 狻猊纽盖熏炉



#### ( C00031 ): Incensiere con coperchio con pomello a forma di drago

Ottone, oro: fusione a cera persa, traforo, patinatura, doratura a fuoco; cm 22 x 18 x 11,2

Cina; Dinastia Ming (1368-1644), secc. XVI - XVII

[Etichetta rotonda bianca dentellata: Pass 2; Cartellino: 37 (a matita blu), Pass 68; Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 31; Sulla scheda: Legato Lucini Passalacqua 37]



Incensiere con corpo a pianta rettangolare con angoli stondati, poggiante su quattro lunghi piedini sinuosi. Sui lati minori si dipartono verticalmente due piccole anse ad arco leggermente inclinate verso l'esterno. Sotto di queste, al centro del corpo, si trova una cresta modanata e forata a creare un occhiello. L'incensiere è sormontato da un coperchio a calotta, con al centro un drago leone 狻猊 *suanni* a formare il pomello. Il corpo e il coperchio sono ornati con felini a basso rilievo caratterizzati da una coda biforcuta, e da tralci fitomorfi che spuntano dalle fauci riproducendo il fungo sacro 灵芝 *lingzhi*. Tutto l'oggetto è interessato da spruzzi dorati. Il coperchio è traforato in alcuni punti con motivi a virgola.

Questo oggetto potrebbe essere apparso alla Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "893 - Profumiera con drago sul coperchio, bronzo giapponese antico". Rose Kerr propone per le produzioni decorate con spruzzi o macchie d'oro una datazione ai secoli XVI e XVII (KERR 1990: 19, 27, 39). Invece MA postdata generalmente i decori a "gold splash" al periodo Qing (MA 2004: 86, 96). La tipologia stilistica che vede il drago leone, detto anche 金猊 *jinni* (BJAALAND WELCH 2008: 129) snello e con la testa rivolta all'indietro, così come i draghi con la coda biforcuta, caratterizza le produzioni Ming (KERR 1990: 55; MA 2004: 55, 76).

#### 七宝蟬文盛蓋水指



#### ( C00032 ): Contenitore per l'acqua fresca

Bronzo, rame: fusione a cera persa, lamina tagliata e piegata; cm 25 x 28 x 23 Giappone; Periodo Edo (1603-1868)

[Etichetta rotonda bianca dentellata: Pass 2; Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 32; Sulla scheda: Legato Lucini Passalacqua 35]

Contenitore dal corpo circolare leggermente bombato con collo e piede circolari bassi e lisci della stessa dimensione. Sulla bocca, con labbro stondato e leggermente sollevato, si incastra un coperchio del tipo 盛蓋 *morifuta* a calotta poco accentuata, con pomello di lamiera di rame, traforato a motivo di bocciolo di loto. All'altezza della spalla si trovano due anse a occhiello che nascono dalle fauci di protomi di drago e che sono attraversati da anelli pendenti di rame. L'ornato della pancia, è ripartito specularmente in due fasce opposte e separate all'equatore, costituite da due bande a motivi di moneta 七宝文 *shippōmon* o a cerchi intersecati 鞠挟み *maribasami* al centro, e due bande a motivi di cicala 蟬 *semi* in prossimità della spalla e del piede. Il decoro della cicala è disposto circolarmente anche sulla superficie del coperchio. Il metallo è bruno scuro, con leggere incrostazioni esterne, mentre all'interno del recipiente si presenta verde per il contatto con l'acqua.

Potrebbe trattarsi dell'oggetto "1006 - Vaso grande per l'acqua del tè; lavoro giapponese" comparso alla Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874. La decorazione e la forma delle anse derivano dai bronzi tradizionali cinesi. (Per un contenitore per l'acqua fresca 水指 *mizusashi* in bronzo e per la forma del coperchio V. YABE 2002: 38, 72).

#### 饗饗文広口花瓶



#### ( C00038 ): Vaso da fiori con mascheroni zoomorfi

Bronzo: fusione, patinatura; 25 x Ø22 Giappone; Periodo Edo (1603-1868), secc. XVIII fine - XIX

[Etichetta rotonda bianca dentellata: Pass; Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 38; Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 3]

Vaso da fiori in bronzo con bocca alta, ampia e strombata, pancia sferica e piede troncoconico. La decorazione generale riprende motivi arcaistici in versione moderna. La pancia e il piede sono suddivisi in quattro sezioni da creste modanate molto sporgenti. All'interno di ogni sezione si trova un mascherone zoomorfo 饗饗 *tōtetsu (taotie)*. Sotto la spalla e sulla circonferenza del piede si trovano due uccelli stilizzati affrontati. Sul collo, un'ampia decorazione lanceolata a ricordare il motivo della cicala, formata da due figure zoomorfe (uccelli?) affrontate. Le decorazioni principali sono ottenute su un fondo di greche ripetute 雷文 *raimon*. Bronzo patinato bruno chiaro.

Questo bronzo accenna alle forme dello 樽 *zun*, vaso cinese rituale per le offerte di vino, ma nella strombatura esageratamente espansa e nella leggerezza tradisce la sua funzione di vaso per la disposizione dei fiori 広口花瓶 *hirokuchi kabin*, di produzione giapponese. Le decorazioni arcaistiche erano utilizzate durante tutto il periodo Edo, ma furono particolarmente popolari verso la fine. Quando si incontrano vasi di questo genere, la datazione è nella gran parte dei casi riferita al XIX secolo. Nella seconda metà del periodo Edo in Giappone si ebbe una riscoperta dei motivi arcaistici cinesi grazie all'influenza della scuola Nanga, che si rifaceva all'estetica e alle filosofie cinesi (MURASE 1996: 301). I pezzi di questo periodo risentono particolarmente dell'ambiente del 文人墨客 *bunjin bokkaku*, dove lo studioso gentiluomo, che aveva seguito un apprendistato confuciano poteva dedicarsi alle arti, apparentemente libero dalle restrizioni imposte dalle committenze. La corrente Bunjin si sviluppò attorno a Kyoto, in antitesi con le nuove mode di Edo. Fra gli artigiani del bronzo, Harada segnala ad esempio un "Karamono [lett. Cose cinesi] Kyūbei" di Sakai, Osaka, che operava nel terzo decennio del XVIII sec. (Kinkō 2005: 18). Koyama riconduce questi oggetti alla categoria degli accessori del cerimoniale buddista 具足 *gusoku* per bruciare gli incensi, disporre i fiori, accendere i lumi e le candele (Kinkō 2005: 94-98). Vasi di questo tipo venivano eseguiti creando stampi separati per corpo, bocca e piede, poi uniti per creare lo stampo finale. Vasi arcaistici di forma *hirokuchi* datati all'era

Bunka (1804-1818) sono conservati a Hōryūji (*Kokuhō Hōryūjiten* 1994: 278).

#### 銅製高足杯形壺



#### ( C00039 ): Vaso a coppa con manici

Bronzo: fusione a cera persa; cm 21 x 28 x 21,5

Giappone; Periodo Edo (1603-1868), sec. XIX

[Etichetta rotonda bianca dentellata: Pass; Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 39; Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 17]

Vaso dal corpo a coppa, con parete verticale che si appoggia a semisfera su un alto piede circolare leggermente espanso. Poco sotto il labbro sono situate due fini anse orizzontali. L'ornato è distribuito uniformemente su tutta la parete centrale a motivi geometrici su fondo di ghirigori, disposti in modo da formare mascheroni taotie a ricordare le decorazioni arcaiche. Sulla pancia si trovano motivi lanceolati di fantasia, e sul piede una fascia superiore a motivi di mascheroni e più in basso una teoria di bullette. Mancante del fondo.

Questo oggetto si rivela interessante perché avendo perso il sottile fondo in lamina di rame mostra come la fusione di pancia e piede venisse eseguita contemporaneamente, mentre il fondo era aggiunto in un secondo momento. Ora il fondo è andato perso e rimane solo un sottile segno della saldatura. L'interno del vaso mostra segni verdastrici di utilizzo.

#### 繩耳三足夔龍紋熏炉 / 繩耳香炉



#### ( C00040 ): Incensiere con anse a nastro intrecciato

Rame, oro: fusione, sbalzo, doratura; cm 21,7 x Ø33

Giappone; Periodo Edo (1603-1868), secc. XVIII-XIX

[Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 40; Cartellino rotondo con bordo metallico: Pass (16/retro) 51; Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 19]

Incensiere biansato di forma bombata con tre piedi troncoconici. Sulla bocca, con labbro che sporge orizzontalmente, spuntano due anse a nastro intrecciato leggermente inclinate rispetto all'asse verticale. All'equatore, una linea liscia e sporgente separa in due parti la decorazione principale. All'emisfero superiore si trovano motivi arcaistici zoomorfi a rilievo che riprendono quello del drago 雨龍 *ameryū* (Cin.: 夔紋 *kuiwen*), sopra un fondo inciso a motivo di greche 雷文 *kaminarimon* (Cin.: 雷紋 *leiwen* o 回文 *huiwen*) disposte diagonalmente. All'emisfero inferiore si trova una fascia di greche *leiwen*. Sul basso collo si ripetono i motivi della pancia in modo più schiacciato e stilizzato. Il metallo si presenta rossiccio, con dorature che interessano il piede, il fondo e alcune parti dell'ornato. All'interno, il metallo si presenta ossidato di verde.

La perdita delle dorature potrebbe essere dovuta a qualche attacco chimico, per un'errata manutenzione, o a una consunzione creata dal tempo.

#### 雷对称龙纹鼎形炉



#### ( C00043 ): Incensiere d'altare

Bronzo: fusione, rinettatura; cm 25,3 x Ø19

Cina; Dinastia Qing (1644-1911), secc. XVIII-XIX

[Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 43; Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 20]

Incensiere tripode biansato a corpo globulare e lunghe anse a nastro sinuoso, con traforo centrale, che si dipartono dal collo. La bocca è formata da una bassa parete verticale, decorata esternamente a greche *leiwen*. Le greche sono riprese sulla spalla e sulla parte inferiore del ventre, separate al centro da una fascia a motivi di draghi intrecciati *duichenglong* 对称龙 o 蛟龙 *jiaolong*. I tre piedini sinuosi sono internamente cavi.

Il metallo presenta una naturale patina nera apparentemente formatasi nel tempo. La lega è di colore rosso rame, la fattura è precisa e il peso notevole. Gli spessori offrono un forte senso di solidità. Si tratta certamente di un incensiere creato per un tempio. Alcuni autori datano queste opere al periodo Ming (CIARDI et al. 1993: 36, 62; KERR 1990: 34). Altri li attribuiscono al periodo Qing (MA 2004: p. 41). Un incensiere in ceramica di forma pressoché identica che si trova all'Asian Art Museum of San Francisco è datato al periodo Qianlong (1736-1795) (LI 1996: 284). Bronzi dello stesso tipo erano usati nei templi, e dal XIV secolo nelle cerimonie del tè. (Per un'attribuzione giapponese di incensieri simili, ma patinati con acido, e con coperchio traforato con pomelli leonini V. *Kinkō* 2005: 96-97).

### 青铜/古铜象耳瓶



#### ( C00048 ): Vaso con anse a protome d'elefante

Bronzo, rame: fusione, bulino, cesello; cm 20,8 x 14 x 10

Cina o Giappone; secc. XVIII - XIX, ante 1871

宣德年製 Xuande *nianzhi*: Eseguito sotto il regno di Xuande

[Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 55]

Vaso da fiori in bronzo a balaustra, con anse a protome d'elefante. Il piede, ampio e circolare, leggermente rialzato, riprende la forma dei petali di loto. Il corpo a spalla alta si rastrema al collo terminante a bocca strombata. Le anse, poste all'altezza della spalla, hanno la forma di protomi d'elefante che tiene con la proboscide un anello pendente. La spalla è ornata a bullette a rilievo e sul bordo della bocca si trova intagliata la scritta *Xuande nianzhi* 宣德年製. La lega si presenta gialla con macchie rosse e brune. Sotto il piede, al centro, è inciso un doppio *vajra*.

Si tratta di un vasetto pesante, ben rifinito in ogni particolare, utilizzato per l'esposizione di fiori su un altare buddista. La patina a macchie rosse è certamente creata artificialmente, con acidi, mentre la marca periodica del periodo Xuande, incisa finemente sul bordo della bocca sembra più un'iscrizione onorifica che un tentativo di falsificare il pezzo. La forma del vaso e le protomi di elefante estremamente realistiche nella forma della testa, delle orecchie e delle zanne tagliate, sono estremamente moderne. La destinazione all'altare buddista è palese per la presenza del doppio *vajra* e della corolla di petali di loto attorno al piede. Protomi d'elefante sono comuni negli incensieri di periodo Ming e Qing, ma solitamente si trovano in versioni molto stilizzate. Nel buddismo l'elefante è

cavalcato da Samantabhadra ed è visto come simbolo di buon auspicio perché avrebbe portato il Buddha sulla terra (FANG 2004: 74).

### 繩耳袋形花瓶



#### ( C00049 ): Vaso da fiori a forma di sacchetto

Bronzo: fusione, rinettatura, patinatura; cm 21 x 15 x 12

Giappone; Periodo Edo (1603-1868), sec. XIX

[Etichetta rotonda bianca dentellata: Pass; Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 49; Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 54]

Piccolo vaso con pancia sferica e bocca strombata in forma di sacchetto chiuso da un cordone. La pancia, sferica, a spalla bassa, è ornata con motivi fitomorfi su fondo di greche 雷文 *raimon* e poggia su un piede circolare espanso. Le anse prendono forma dal cordone che avvolge a spire il collo, coprendo un decoro di svastiche ripetute 紗綾形 *sayagata*, e termina con due nappe sulla spalla. La bocca si presenta a profilo polilobato.

Si tratta probabilmente dell'oggetto "916 - Vaso a ornati a foggia di cordone, bronzo giapponese antico" comparso alla MAIM 1874. Questo vasetto è eccellentemente eseguito e rifinito, ed esprime pienamente nella sua forma fantasiosa e al contempo realistica il gusto raffinato del Giappone del tardo periodo Edo. Un vasetto a forma di sacchetto con corda, databile anteriormente al primo terzo del XIX secolo si trova nella collezione Von Siebold di Leida (*Shiiboruto to Nihon* 1988: 126, 127; KREINER 1996: 47) e sarebbe stato prodotto attorno a Osaka. Pubblicazioni: *Kinkō* 1995, p. 140.

### 宣德銅 梅花文花瓶



#### ( C00050 ): Vaso da fiori con motivo a rilievo di ramo di susino

Bronzo, ottone, oro: fusione, patinatura, saldatura, doratura; cm 34 x Ø19

Cina o Giappone; secc. XVII-XIX

[Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 57]

Vaso a bottiglia con basso piede circolare e pancia globulare schiacciata terminante con un lungo collo tubolare con bocca stretta circolare a labbro stondato. La superficie superiore è ornata da racemi di susino ad altorilievo. Il fondo esterno è costituito da una piastra di bronzo ritagliata a rombi. Lega di bronzo color rame. Il vaso è stato restaurato in alcuni punti con aggiunta d'oro o ottone ed è ricoperto da una pellicola trasparente.

La forma di questo vaso è detta anche "a cistifellea" 胆瓶 *dancing*. Il colore del metallo, simile all'ottone 宣德 *sentoku* farebbe pensare che si tratti di un oggetto giapponese che utilizza i motivi dorati spruzzati a imitazione del tipico decoro cinese. In effetti i motivi spruzzati interessano solo la pancia, e in particolare zone basse di questa. Il vaso è stato ricoperto o ripatinato con qualche prodotto traslucido per cui non è semplice analizzarne la superficie, ma l'impressione è che si tratti di restauri in oro o bronzo dorato, piuttosto che splash d'oro. Il vaso presenta infatti diversi segni di corrosione e frattura sulla pancia, mentre sembra in buone condizioni sul collo. Si noti l'uso della piastra di rame a rombi per coprire il fondo, che è comune ad altri vasi della collezione Raccolte Extraeuropee di Milano, che parrebbero cinesi. Anche questa potrebbe tuttavia essere un'aggiunta successiva. Il vaso è stato attribuito da Koyama al Giappone Meiji.

Pubblicazioni: *Kinkō* 1995, p. 140.

提梁把葫芦形熏炉



( C00051 ): Incensiere con manico centrale ad arco

Bronzo: fusione a cera persa, rinettatura, saldatura, traforo; cm 39,5 x 27 x 21  
Cina; Dinastia Ming (1368-1644)  
[Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 85]

Incensiere a forma di zucca a due globi, quello inferiore più grande e quello superiore schiacciato ai poli e di diametro più piccolo. Il globo maggiore posa su un piede circolare espanso. Sulle spalle, due leoni 瑞獅 *ruishi* nell'atto di mordere la "palla di broccato" 绣球 *xiu qiu*, traforata, formata da nastri che ricadono in parte sulla spalla. Dalle sfere di broccato si diparte l'alto manico centrale che sormonta la bocca, formato da protomi di drago affrontate e unite al centro dalla perla buddista 如意宝珠 *ruyibaozhu* (skt.: *cintāmani*). L'oggetto è decorato sulla base e nella strozzatura fra i due globi da bordure a rilievo con motivi zoomorfi su un fondo di greche 雷纹 *leiwen*. Il manico è inciso su tutta la superficie da motivi ripetuti a spirale. Nel punto di saldatura con le sfere il manico si è leggermente staccato e ora si muove.

Potrebbe trattarsi del pezzo mostrato all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano 1874 "865 Secchiello con chimere, bronzo giapponese antico". L'incensiere avrebbe dovuto avere un coperchio. Pur trattandosi di un oggetto cinese (per un pezzo, provvisto di coperchio, datato al periodo Ming V. MA 2004: 75), è verosimile pensare che sia uno dei tanti bronzi provenienti dal Giappone, dove poteva essere utilizzato come vaso per la disposizione dei fiori. La destinazione per l'uso nel rito di culto buddista è evidente nel doppio motivo del drago che insegue la perla e del leone che tiene la palla, entrambi simboli di buon auspicio che si ritrovano frequentemente nei bronzi e nelle ceramiche.

雲竜文花瓶



( C00052 ): Vaso con draghi fra le nuvole

Bronzo: fusione, patinatura; cm 24 x Ø7,5  
Giappone; Dinastia Qing (1644-1911)  
清/清高 Qinggao (distaccato dalle cose materiali)/ Kiyotaka  
[Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 53; Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 58]

Grande vaso con motivo di draghi fra le nuvole. Pancia bassa, a pianta ovale, rastremata superiormente con breve collo terminante a bocca leggermente strombata. Basso piede troncoconico. A circa metà del vaso si trovano due anse applicate di mascheroni con occhiello ai quali sono appesi due anelli mobili. Sotto di questi, in corrispondenza della pancia, si trovano due lunghi segmenti squadrati sporgenti verticalmente a ricordare i bronzi arcaici cinesi. Le pareti esterne sono patinate con striature che offrono un colore tendente al verde. Alla base un'iscrizione intagliata a bulino.

Si tratta di un vaso molto leggero. Questo tipo di fattura offre infatti la possibilità di eseguire in serie e velocemente dei vasi dello stesso tipo, risparmiando anche materiale. Il nome o marchio "Kiyotaka" non è sufficientemente documentato.

獸耳付花瓶



( C00053 ): Vaso con anse e motivi zoomorfi

Bronzo: fusione, patinatura; cm 36,5 x Ø16

Giappone; Periodo Edo (1603-1868), secc. XVIII-XIX

[Etichetta rotonda bianca dentellata: Pass; Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 80]

Vaso con pancia bassa che si rastrema superiormente a goccia e termina strombata con bocca cilindrica. All'altezza del collo si trovano due anse ricurve formate da protomi di drago, al cui interno passa una fascia decorata a rilievo con elementi zoomorfi e geometrici su fondo di greche 雷文 *raimon*. Sulla base si trovano onde marine. Le alte pareti del piede e della bocca sono ornate a rilievo con motivi di bullette entro cerchi concentrici.

I decori e la forma di questo vaso riprendono in modo fedele quelli dei vasi cinesi di epoca Song e Yuan. La produzione giapponese si distingue per il colore più chiaro del metallo e soprattutto per le maggiori dimensioni. Il vaso è pesante e molto ben eseguito. Potrebbe avere fatto parte di un set per altare da tempio.

(*Kinkō* 2005: 101; KERR 1990: 43). La forma del piede e della bocca con decoro di bullette è lo stesso dei vasi arcaistici del tempio di Nikko, datati al 1643 (*Nikkō Tōshōgū no hōmotsu*, 1985: 30).

饕餮纹贯耳鼎形香炉



( C00054 ): Incensiere con motivi arcaistici

Bronzo: fusione a cera persa; 12,5 x 14 x 10  
Cina, secc. XII-XIV o Giappone secc. XV-XVI  
[Scritta in vernice bianca: M.G.L.P.]

Piccolo incensiere tripode con manici a tronco di cono forato, della stessa forma dei piedini. Il fornello centrale è formato da due sezioni troncoconiche opposte. Quella inferiore, più grande, decorata con mascheroni 饕餮 *taotie* sopra un fondo di motivi geometrici e greche, e quella

superiore, più bassa, a formare la spalla, decorata a motivi lanceolati di cicala stilizzata 蟬纹 *chanwen*. Il bronzo si presenta molto scuro, a indicare un'alta percentuale di rame.

Il motivo decorativo di questo incensiere presenta una netta linea di elisione nella fascia decorativa che ricopre tutta la superficie circolare. Questa caratteristica si trovava tipicamente sui bronzi eseguiti in serie dei periodi Song e Yuan. La datazione sembrerebbe avvalorata dal colore rosso del bronzo e dalla mancanza di esempi simili di periodo Ming e Qing. La forma tubolare dei manici si ritrova anche nelle ceramiche di periodo Song (LI 1998: 156; KERR 1990: 15, 46, 47; COTTERELL 1994: 8). Nella collezione del Museo Duca di Martina di Napoli un vasetto di bronzo a forma di 壺 *hu*, con anse tubolari, è invece datato al periodo Ming.

Joe Earle, autore di molti saggi sull'arte del bronzo giapponese, commenta a proposito di un vaso da fiori con patina, prese tubolari e motivi arcaistici molto simili, spiegando che è molto difficile distinguere la fattura cinese o giapponese del pezzo, per cui lo definisce "cinese XII-XIV secolo o giapponese XV-XVI secolo (EARLE 1996: 33)".

#### 雲竜文喚鐘



#### ( C00055 ): Campanella con draghi fra le nuvole

Bronzo: fusione a cera persa; cm 23,7 x Ø11,5

Giappone; Periodo Edo (1603-1868), XIX secolo

大明宣德年製 *Dai Min Sentoku nen sei* (*Da Ming Xuande nian zhi*): Fatto durante il regno Xuande della grande dinastia Ming

[Etichetta rotonda bianca dentellata: Pass; su scheda: Legato Lucini Passalacqua 80]

Piccola campana di forma troncoconica sormontata da un occhiello a nastro e decorata a rilievo con motivo di draghi fra le nuvole. In basso una marca a sei caratteri. La superficie interna ha assunto una colorazione verdastra.

Queste campanelle vengono sospese e colpite con un baticchio di legno. Koyama specifica che dapprima queste campanelle erano usate nei templi buddisti e in seguito anche nelle abitazioni private per annunciare la cerimonia del tè. Nonostante l'iscrizione, per Koyama lo stile non convenzionale della decorazione tradisce una fattura Giapponese di tardo periodo Edo, inizio Meiji. L'iscrizione, che fa riferimento al regno dell'imperatore cinese Xuande (1426 - 1435), non solo compare come titolo onorifico su molti pezzi cinesi di epoca Qing, ma si trova anche in Giappone su oggetti che non sono necessariamente di stile cinese (*Kinkō* 2005: 100). Il metallo è sonoro e il pezzo ben eseguito.

Pubblicazioni: *Kinkō* 1995, p. 117.

#### 龙钮铜钟



#### ( C00057 ): Campanella con ornati a rilievo e mascheroni

Bronzo o rame: fusione, piegatura, saldatura, patinatura; cm 22 x 17 x 14

Cina; Dinastia Ming (1368-1644)

[Un'etichetta strappata; Legato Lucini Passalacqua 42]

Campana a forma troncopiramidale a pianta esagonale, con due lati opposti maggiori, terminante superiormente a calotta sormontata da un occhiello a forma di drago a due teste 蒲牢 *pulao*. L'ornato è costituito superiormente da incisioni a forma di cicala stilizzata 蟬纹 *chanwen* in corrispondenza dei vertici, e più sotto, a circa metà del corpo, da una fascia ornata con incisioni geometriche e mascheroni 饕餮 *taotie* stilizzati che

ricordano il muso di un felino. Sotto di questa, applicati a stampo, sono alternati singoli medaglioni di sezioni di fiore di loto e di pendenti modanati, uno per parete.

La campana è molto leggera e il suono è pessimo. Non sembra sia stata fatta per essere suonata, essendo la lega più simile al rame che al bronzo sonoro. È approssimativa anche la fattura del drago e delle pareti. Queste ultime in particolare sono formate da una sottile lamina metallica ripiegata e saldata. Potrebbe trattarsi più di un oggetto votivo o da regalo, che di una campana da usarsi effettivamente nei riti domestici.

#### 獸耳付花瓶



#### ( C00058 ): Piccolo vaso a fiasca con anse

Bronzo: fusione a cera persa, saldatura, patinatura; cm 24 x 17 x 6

Cina o Giappone, secc. XVII-XIX

大明宣德年製 *Da Ming Xuande nian zhi*: fatto durante il regno di Xuande della grande dinastia Ming

[Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 53]

Vaso a forma di fiasca a pianta ovale, con alto piede leggermente espanso e bassa pancia che si rastrema al collo per espandersi nuovamente verso la bocca dal labbro piatto. Dal centro del collo si dipartono due lunghe anse a forma di drago stilizzato che inghiotte un mostro dal corpo di serpe, terminanti sulla pancia. La decorazione è ripartita in due fasce principali: sul collo un motivo stilizzato di fiore di loto, e sotto, separata da una marca onorifica di periodo Xuande, un'ampia fascia a motivo di rombi campiti da un puntino con attorno motivi sinuosi a formare dei fiori molto stilizzati. Il piede è decorato con motivo di onde.

Mayumi Koyama pubblica un oggetto simile fra i bronzi giapponesi tardi (*Kinkō* 2005: 100). Un vaso a motivi arcaistici di

forma diversa ma con manici identici a questi è attribuito da Joe Earle a una "probabile" attribuzione giapponese del XVII secolo. La forma del corpo e delle anse deriva tuttavia dalle produzioni cinesi di periodo Song (KERR 1990: 46) per cui l'attribuzione resta incerta.

#### 手桶形花入



**( C00059 ) : Vasetto a forma di mastello**  
Bronzo: fusione, cesello; cm 18 x Ø10  
Giappone; Periodo Edo (1603-1868), prima metà

[Residui di etichetta rotonda bianca dentellata: Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 59; Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 99]

Piccolo vasetto a forma di mastello dal corpo cilindrico con tre piedini sferici e bocca a labbro sporgente sormontata da un manico mobile formato da tre segmenti sinuosi a tralci fitomorfi. L'ornato è suddiviso in due fasce sul corpo separate da un anello che circonda il perimetro a un terzo dell'altezza. Nella fascia superiore, su un fondo inciso a motivo di esagoni concentrici "a tartaruga" 龜甲文 *kikōmon*, è scolpito a bassorilievo un felino, mentre la fascia inferiore è interessata da un motivo di onde. Bronzo rossiccio, con ossidazione verde nella fascia bassa, segni di consunzione. L'interno presenta una patina bianco verdastra dovuta all'uso.

Potrebbe trattarsi del pezzo mostrato all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "876 - Secchiello lavorato ad animale, bronzo giapponese antico". Le piccole dimensioni sembrerebbero adatte a quelle di un incensiere, ma la foggia a secchiello ne indicherebbe un uso come contenitore per acqua. Non è chiaro se il pezzo abbia subito la consunzione del tempo o se sia la fattura a mancare di precisione. La forma del felino e la decorazione generale

fanno pensare che si tratti di un oggetto prodotto prima della seconda metà del periodo Edo, mentre il colore del bronzo lo daterebbe anche anteriormente. L'attribuzione alla produzione giapponese è data dall'originalità dell'insieme, che mescola elementi cinesi e forme nuove, come i piedini sferici. La foggia che più si avvicina è quella ceramica, giapponese, di periodo Edo, usata per alcuni grandi vasi da fiori. Descrivendo una ceramica cinese dell'Asian Art Museum di San Francisco, della fine del secolo XVI e inizio del secolo XVII, He Li, specifica che questa forma entrò nella cultura giapponese diventando uno degli oggetti essenziali della cerimonia del tè per l'acqua fresca (LI 1998: 229, 255). Un pezzo in ceramica Raku molto simile per dimensioni si trova nella collezione Cernuschi. Il conservatore del Museo Cernuschi, Michel Maucuer ritiene possa trattarsi di un contenitore da tè ora privo di coperchio (PAVONI 2005: 84).

#### 寿文丸鼎



**( C00060 ) : Incensiere tripode in bronzo con il carattere ripetuto di longevità**

Bronzo: fusione, patinatura, doratura; cm 16 x Ø11,5

Cina; Dinastia Qing (1644-1911), secc. XVII-XIX

壽 *Shou*: Longevità

[Etichetta inventario 1936; Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 1867]

Incensiere tripode a forma di bronzo arcaistico 鼎 *ding* con gambe tubolari, leggermente rastremate verso il basso, pancia a semisfera, anse verticali a ponte e decorazione centrale a rilievo con il carattere di longevità interpretato in tre modi diversi.

#### 青铜高足杯



**( C00061 ) : Piccola coppa ad alto stelo**

Bronzo: fusione, cesello, bulino; cm 6,5 x Ø7

Cina; Dinastia Ming (1368-1644), secc. XIV-XV (?)

[Scritta a smalto bianco: M.G.L.P.; Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 61; Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 71]

Coppetta con alto piede leggermente strobato e corpo semisferico cavo. Sotto al labbro, la coppa è ornata con un rilievo di festoni che formano motivi augurali di fungo 灵芝 *lingzhi*. Più sotto, su un fondo a nastri intrecciati, si trovano fiori di crisantemo 菊 *ju* a rilievo. L'ornato continua sul piede e termina con una teoria di figure a rilievo, forse immagini di buddha seduto sul trono. Il metallo è spesso, di colore giallo chiaro e ha sviluppato negli incavi una patina verde.

Le coppe ad alto stelo 高足碗 *gaozuwan* o calici 高足杯 *gaozubei* divennero popolari sotto la dinastia mongola degli Yuan. La raffinatezza della decorazione, particolarmente complicata e fitta, ma eccellentemente eseguita si ritrova soprattutto in epoca Yuan e Ming (LI 1998: 172, 176). Le dimensioni e il colore chiaro del metallo sembrano consone ai periodi Ming e Qing, quando si collezionavano anche oggetti molto piccoli (KERR 1994: 62-65; WANG 2006: 130, 138; MA 2004: 125, 126.

### 七宝文鼎形香炉



#### ( C00062 ): Incensiere tripode

Bronzo: fusione, rinettatura, bulino, patinatura, lucidatura; cm 12,1 x 19,7 x 16,8

Giappone; Periodo Edo (1603-1868), XVIII-XIX secolo

駒込 龍光寺 Komagome Ryūkōji (Tempio Ryūkō [del quartiere di Tokyo] Komagome)

[Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 62]

Incensiere tripode con piedini a forma di zampa felina che sporge dalle fauci di una testa di chimera zoomorfa, pancia a globo schiacciato, basso collo dal quale si dipartono verticalmente due manici sinuosi, labbro orizzontale. La forma è detta 鼎形 *kanaegata* (a forma di vaso arcaico *ding*). Sulla base è stata intagliata a bulino un'iscrizione a cinque caratteri. La pancia è interessata centralmente da un'ampia fascia con motivi incisi ripetuti di monete (o cerchi che si intersecano) 七宝文 *shippōmon* (钱纹 *qian*) con all'interno svastiche, mentre i manici sono incisi ai lati con motivi di greche 雷文 *raimon*.

Questo grande incensiere per altare, come il C00067, con il quale è in coppia, conserva l'iscrizione che ne attestava la proprietà. Il tempio è ancora esistente (sebbene totalmente rinnovato) al moderno indirizzo 〒113-0021 東京都文京区本駒込 1丁目 5 - 22. È possibile che Passalacqua abbia trovato i due incensieri sul mercato di Yokohama assieme ai tanti altri bronzi portati via dai templi buddisti in seguito alle distruzioni perpetrate proprio nei primi anni del periodo Meiji. Koyama definisce questi grandi incensieri, da porre di fronte alla figura di culto, 据香炉 *suegōro* (*Kinkō* 2005: p. 95)

Pubblicazioni: *Kinkō* 1995, p. 117.

### 六角形鼎炉



#### ( C00063 ): Incensiere tripode con immortali

Ottone: fusione, rinettatura; cm 10,2 x 12,5 x 14,2

Cina; Dinastia Qing (1644-1911), XIX secolo

[Scritta a smalto bianco: M.G.L.P.; su scheda: Legato Lucini Passalacqua 52]

Incensiere tripode a corpo esagonale a pareti verticali, con spalla squadrata sul cui limite si trovano pomoli a balaustra in corrispondenza dei vertici, collo cilindrico strombato e labbro orizzontale. I piedini sono formati da tre personaggi cinesi: uno regge un loto, uno un pennello scacciamosche, e uno regge uno scettro. Sulle pareti esterne del corpo esagonale si trovano motivi di mascheroni tracciati con linee sinuose, mentre sul collo sono incise linee a meandri formanti svastiche ripetute, tipiche dei tessuti. Il metallo si presenta di un giallo molto chiaro, con una patina biancastra che si è sviluppata all'interno delle superfici incise.

La datazione al XIX secolo è data dal disegno di mascheroni realizzato con linee continue e dal metallo, ricco di zinco. L'oggetto potrebbe essere stato pulito chimicamente in tempi recenti.

### 水果纹亢鼎



#### ( C00064 ): Incensiere tripode con motivo di frutta

Bronzo: fusione, patinatura; cm 18,5 x Ø15

Cina; Dinastia Qing (1644-1911), sec. XIX [Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 56]

Incensiere a forma di vaso rituale tripode 鼎 *ding* con lunghe gambe tubolari, corpo a bacile e bordo leggermente estruso orizzontalmente dal quale si dipartono due anse squadrate verticali. La pancia è decorata con motivi di frutti stilizzati.

### 雲龍文水差



#### ( C00065 ): Contenitore per l'acqua con motivo di nuvole e draghi

Bronzo: fusione, traforo, saldatura, patinatura; cm 13,2 x Ø16,6

Giappone; Periodo Edo (1603-1868)

[Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 50]

Contenitore per l'acqua fresca di forma cilindrica con labbro orizzontale e prese ad anello mobile, fissate tramite rivetti saldati o ribattuti, decorati a traforo a corolla di petali di crisantemo. Tutta la parete esterna è ornata con draghi fra le nuvole a rilievo. Sotto il labbro si trova una fascia incisa a motivo di greche 雷文 *raimon*. Alcune scaffitture sul fondo.

Il motivo dei draghi fra le nuvole ricorre tradizionalmente su numerosi oggetti

dell'Asia Orientale. I contenitori per l'acqua fresca 水差 *mizusashi* fanno parte del corredo di oggetti per la cerimonia del tè. L'attribuzione ad una produzione giapponese è motivata dalla forma dei finimenti 紐金具 *himokanagu* o 環座 *kansa* che decorano le prese ad anello. Queste potrebbero però essere state aggiunte in un secondo momento a un pezzo cinese.

#### 釣灯籠



#### ( C00066 ): Lampada pensile

Bronzo: fusione, saldatura; cm 19 x 10 x 10  
India (?); secc. XVI-XIX

Lampada a sospensione, a forma piramidale a pianta quadrata, con le pareti che si incurvano verso la sommità dove si trova l'anello per la sospensione. L'oggetto è decorato sulle quattro pareti con riquadri campiti da file di gioielli pendenti. Una delle pareti presenta un'apertura ampia di forma triangolare superiormente modanata, a ricordare un arco di tipo islamico. Piede basso, quadrato, rientrante rispetto alla base.

Non è chiara quale sia la funzione di questo oggetto, né dove sia stato prodotto. La forma assomiglia a quella di alcune piccole lampade pensili giapponesi, ma solitamente esse sono aperte su due lati e traforate per fare passare la luce in più sensi. La forma ad arco dell'apertura e quella dei gioielli sono di derivazione indo islamica e non si esclude che l'oggetto possa essere stato prodotto nelle zone centrali dell'Asia per poi essere esportato in Giappone. In alternativa l'oggetto poteva essere usato come incensiere pensile 釣香炉 *tsurikōro*.

#### 饗養文鼎形香炉



#### ( C00067 ): Incensiere tripode

Bronzo: fusione, rinettatura, bulino, patinatura, lucidatura; cm 12,5 x Ø15  
Giappone (?), secc. XVII-XVIII  
駒込 龍光寺 Komagome Ryūkōji (Tempio Ryūkō [del quartiere di Tokyo] Komagome)  
[Residuo di etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936; Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 84]

Incensiere tripode con piedini a forma di zampa felina che sporge dalle fauci di una testa di chimera zoomorfa, pancia a globo schiacciato, basso collo dal quale si dipartono verticalmente due manici sinuosi, labbro orizzontale. La forma è detta 鼎形 *kanaegata* (a forma di vaso arcaico *ding*). Sulla base è stata intagliata a bulino un'iscrizione a cinque caratteri. La pancia è interessata centralmente da un'ampia fascia con motivi di mascheroni 饗養 *tōtetsu* (*taotie*) mentre i manici sono incisi ai lati a volute 渦文 *uzumon*.

Questo grande incensiere per altare, come il C00062, con il quale è in coppia, conserva l'iscrizione che ne attestava la proprietà. Per eseguire questo pezzo si è adoperata una grande quantità di metallo. L'ornato dei due incensieri è diverso, ma la forma dei piedini è identica, per cui è probabile derivino dalla stessa bottega. Questo reperto è anche simile all'incensiere della collezione di Chiossone, che imita fedelmente quelli di periodo Ming con motivi arcaicizzanti (FAILLA 2002: 175). Koyama definisce questi grandi incensieri, da porre di fronte alla figura di culto, 据香炉 *suegōro* (*Kinkō* 2005: 95). Un incensiere quasi uguale della Perry Foundation mostra un'iscrizione incisa nello stesso stile a cesello, tipico degli armaioli, che lo attribuisce al 1726. Secondo Joe Earle, la produzione cinese di questo incensiere è

probabile ma non del tutto certa. (EARLE 1996: 16, 21).

#### 蟬文釣灯籠/ 釣香炉



#### ( C00068 ): Lampada pensile con motivi arcaistici

Bronzo: fusione, cesello, traforo, ribattitura; cm 16 x Ø11  
Giappone o Cina; secc. XVI I-XIX  
[Etichetta a bordo zigrinato strappata; Etichetta inventario 1936]

Incensiere o lanterna pensile di forma ovulare, con base schiacciata e piede anulare. L'oggetto è aperto ad arco su due lati opposti. Le due pareti risultanti sono decorate con motivi arcaicizzanti a cicala 蟬文 *seimmon* (Cin.: 蟬纹 *chanwen*). Superiormente, al centro, si trova un pomello traforato con anello mobile, e attorno vi sono quattro trafori a forma di moneta 七宝文 *shippōmon* (Cin.: 钱纹 *qianwen*), o cerchi intersecantisi 鞠挟み *maribasami*.

La forma assomiglia a quella di alcune piccole lampade pensili 釣灯籠 *tsuridōrō* giapponesi, ma potrebbe trattarsi anche di un incensiere pensile 釣香炉 *tsurikōro*. Alcuni esemplari di maggiori dimensioni, in lastra di bronzo martellata e traforata, sono nella collezione Chiossone (FAILLA 2002: 182). Questi più piccoli, sono invece oggetti più rari, dei quali si hanno poche informazioni.



### 簋形香炉



#### ( C00069 ): Incensiere biansato

Bronzo: fusione a cera persa, patinatura; cm 18,8 x 19,5 x 12,7

Cina; Dinastia Qing (1644-1911), XIX secolo

武□堂 *wu ...tang*: sala...

[Etichetta inventario 1936; Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 45]

Piccolo incensiere da tempio di forma arcaizzante di vaso per l'offerta di cibi, gui, a coppa ovoidale biansata con basso piede leggermente espanso, collo strombato terminante a labbro orizzontale. Su uno sfondo di rete puntinata si sovrappongono tre fasce alternate da greche 雷纹 *leiwēn* ). Sul piede e sul collo si trovano motivi a onde, sulla pancia si trovano due draghi affrontati con le code intrecciate. Le anse sono tipicamente a forma di protomi di animale mitico dalle cui fauci sporgono delle protuberanze.

La decorazione è finissima, molto precisa e definita. Si nota solo un difetto nell'ornato del piede dovuto allo stampo. Si tratta di un oggetto relativamente recente, pur essendo di alto artigianato.

### 銅製袋形薄端



#### ( C00071 ): Vaso per fiori a forma di fagotto con bocca ampia

Bronzo, argento: fusione, incisione, agemina; cm 19,5 x Ø36,8

Giappone; Periodo Meiji (1868-1912), ante 1874

[Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 63]

Grande vaso di tipo 薄端 *usubata* a forma di fagotto 袋 *fukuro*, con base piatta, pancia espansa suddivisa in quattro sezioni, collo stretto e bocca molto ampia con tesa larga a piatto che termina con orlo verticale. L'opera è eseguita in due parti: il piatto che scende fino al collo e la pancia, dentro la quale esso si incastra. Il vaso presenta depressioni incise a ricordare le forme morbide del tessuto, ed è decorato a intarsi di fili d'argento con motivo di gru fra nuvole.

La forma *usubata* ebbe grande successo durante il periodo Edo, usata nella disposizione dei fiori, per eseguire la forma Seika o Shoka (*Kinkō* 1995: 33). Questo esemplare si distingue per una forma nuova, slegata dagli stili sinizzanti di molti vasi prodotti in Giappone per l'*ikebana*.

La gru è un animale autoctono del Giappone, dove la sua immagine è riprodotta spesso anche su lacche e dipinti, e utilizzata in periodo Edo per gli incensieri in bronzo. La coppia di gru, una con il becco aperto e l'altra chiuso riproducono il "respiro armonioso" 阿吽 *a-un (om/ aum)*. La simbologia legata alle gru in volo era in Cina quella dell'elevazione sociale e della longevità (*Kinkō* 1994: 117).

Pubblicazioni: *Kinkō* 1995, p. 139.

### 青銅木瓜家紋大香炉



#### ( C00072 ): Grande incensiere a bacile

Bronzo: fusione, traforo, rinettatura, saldatura; cm 4 x 46 x 34

Giappone; Periodo Edo (1603-1868), secc. XVIII-XIX

[Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 64"]

Grande incensiere a forma di bacile, con quattro piedini zoomorfi, pancia espansa, schiacciata e allungata, spalla alta che termina direttamente a bocca ovale, labbro verticale depresso al centro. Due anse sinuose sono saldate alla spalla. L'oggetto è decorato al centro delle pareti più lunghe, in corrispondenza della spalla

da un medaglione campito da un motivo a rilievo di grata con al centro un traforo di stemma familiare 家紋 *kamon* a forma pentalobata 木瓜形 *mokkōgata* con all'interno e ai vertici, cinque petali a lancetta nello stile della ninfea 河骨 *kōhone* o del fiore di 寓生 *hoya* (DOWER 1985: 63, 79, 140). Lo stesso motivo traforato si ritrova sulla spalla in prossimità delle anse. Il traforo non è a giorno, ma chiuso internamente da una lamina metallica. Il bronzo si presenta chiaro di tipo 宣德銅 *sentokudō* o ottone 黃銅 *ōdō*.

Si tratta di un oggetto molto grande, bene eseguito, con un bronzo di qualità. Le anse sembrerebbero saldate in un secondo momento. Il traforo con lo stemma araldico fa pensare che provenga da un'abitazione aristocratica. Certamente si tratta di un oggetto per ambienti importanti.

### 黃銅植物形藤花耳花瓶



#### ( C00073 ): Vaso esagonale con manici fitomorfi

Bronzo: fusione a cera persa, saldatura, patinatura; cm 31 x 29,5 x 26

Giappone; Periodo Edo (1603-1868), secc. XVII-XVIII

Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 87]

Vaso da fiori a pianta esagonale, piede e bocca espansi, manici ad ansa fitomorfa, probabilmente di glicine. Le sei pareti sono bipartite e terminano modanate sul labbro. La forma dei manici è forse quella del bocciolo sormontato da tre foglie divergenti.

Il modello è molto particolare. Un vaso con medesime costolature e profilo della bocca, ma di tipo 二花 *futabana* si trova in una collezione privata (EARLE 1996: 92, 93) ed è datato al XVII e XVIII secolo. Troviamo similitudini nella forma dei glicini con un vaso nella collezione Von

Siebold (*Shiiboruto to Nihon* 1988: 126, 127).

Pubblicazioni: *Kinkō* 1995, p. 140.

#### 黄銅唐物香炉



( C00074 ): Grande porta braci con motivi figurativi cinesi

Ottone: fusione, cesello, patinatura; cm 22 x 32 x 45,5

Giappone; Periodo Edo (1603-1868), primo quarto del XIX secolo

大明宣德年製 *Dai Min Sentoku nen sei* (Fatto negli anni di Xuande dei grandi Ming)

[Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 65].

Grande braciere di forma ellittica schiacciata ai poli, con piede circolare, manici fitomorfi e coperchio rotondo a calotta schiacciata. Il coperchio è completamente lavorato a traforo e presenta superiormente un ampio foro quadrilobato vicino al bordo, mentre la parete circolare è a motivi fitomorfi. La spalla è decorata a rilievo con disegni che creano forme triangolari con margini modanati, alternati a motivi incisi di tralci di crisantemo. L'ornato del corpo è realizzato a bassorilievo con una fascia centrale campita da personaggi cinesi in ambienti di corte. Sotto, ancora incisioni a tralcio di peonie e sulla base motivi a rilievo di onde marine.

Si tratta di un grande contenitore per braci estremamente elaborato e raffinato, realizzato con un piacevole ottone 黄銅 *ōdō* patinato per fornire un colore giallo chiaro. L'ispirazione è cinese sia negli ornati che nelle immagini di vita quotidiana con elementi di paesaggio e figure umane. Sul mercato e nelle collezioni orientali si trovano diversi oggetti simili in ottone, e sono molti quelli con l'iscrizione "tradizionale" che allude al marchio di periodo Xuande ove l'interpretazione della forma dei caratteri è personale e denota una precisa scelta dell'artista. Per un oggetto simile, che

presenta lo stesso decoro e la medesima iscrizione entro quadrato a cornice lobata, creato certamente nella stessa bottega, si veda uno scaldamani della collezione Garda. Un altro oggetto simile è nella collezione Siebold di Leida. (*Kinkō* 2005: 28, 130-131).

Koyama definisce l'opera un brucia profumi 香炉 *kōro*, ma la stessa autrice riferisce che questi oggetti a seconda delle dimensioni possono essere definiti scaldamani 手炉 *shuro* o 手炙 *teaburi*, per superare il freddo invernale, mentre i bracieri di maggiori dimensioni 火鉢 *hibachi* servivano per scaldare l'ambiente, preparare l'acqua del tè o cucinare.

Il motivo del personaggio che arriva a cavallo nel palazzo celeste si riferisce probabilmente a un episodio letterario che si ritrova su molti materiali quali pietre dure, lacche e porcellane.

Pubblicazioni: *Kinkō* 1995, p. 119.

#### 莲花形笔架



( C00075 ): Supporto per appoggiare i pennelli

Bronzo: fusione, cesello, bulino; cm 11,5 x 18 x 6,2

Cina; Dinastia Ming (1368-1644)

[Scritta a smalto bianco: M.G.L.P.; Etichetta strappata; su scheda: Legato Lucini Passalacqua 145]

Supporto poggia pennelli a forma di tralci di fiore di loto 莲花 *lianhua*, gru e anatre su una base rettangolare con bordo a cornice modanata e sei piedini triangolari. La patina del metallo è molto scura.

Potrebbe trattarsi dell'oggetto comparso all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "899 - Ornato a tutto rilievo, rappresentante piante ed uccelli, bronzo giapponese antico". In oriente si utilizzano piccoli oggetti per appoggiare i pennelli ancora bagnati durante le pause nella scrittura. I poggia pennelli possono essere sia di metallo, sia di porcellana, e più raramente di pietra, e costituiscono una parte fondamentale del corredo da scrittura del letterato (MA 2004: 115).

#### 龙纹瓶



( C00076 - C00077 ): Coppia di piccoli vasi con drago rampante (in coppia)

Bronzo: fusione, patinatura; cm 16 x Ø6  
Cina; secc. XVI-XVII

Coppia di piccoli vasi con bassa pancia a bulbo, piede anulare, lungo collo con drago applicato e bocca tonda a labbro espanso. Il drago ha la coda biforcuta e tiene fra le fauci uno stelo terminante a nuvola o fungo buddista.

Rose Kerr attribuisce piccoli vasetti come questo con draghi applicati sul collo ai secoli XVI e XVII, prendendo come riferimento la lega di bronzo povera di zinco e soprattutto il paragone con produzioni ceramiche simili dei forni di Dehua nel Fujian, attribuiti agli anni 1640-80 (KERR 1990: 39, 42). Piccoli vasetti come questi erano usati per contenere fiori, piume o altri oggetti decorativi su altari domestici o da tempio. Un'altra coppia di vasi di questa categoria, databili al periodo Ming si trova nella collezione del Museo Missionario di S. Francesco a Fiesole (CIARDI et al. 1993: 51). Contribuisce alla datazione al periodo Ming il particolare della coda che si biforca (KERR 1990: 55).

All'interno di un vasetto è stato ritrovato un foglietto con scritto "Dal Municipio 25-02-1899 D. del Padre Saleri delle Missioni Estere al Mus° Civico Di Storia Naturale - 1867" ma è probabile che qualcuno l'abbia inserito a caso.

広口花瓶



( C00079 ): Piccolo vaso da fiori con figure a rilievo

Bronzo: fusione, cesello, patinatura; cm 15 x Ø13

Giappone; Periodo Meiji (1868-1912), ante 1878

大明宣徳年製 *Dai Min Sentoku nen sei*. Fatto negli anni di Xuande

[Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 82]

Vaso in bronzo dal ventre appiattito con quattro sporgenze a stella, piede espanso spiovente liscio, alto collo e bocca ampia strombata. Sul collo, su un fondo inciso di greche ripetute 雷文 *raimon*, si trova una figura a rilievo seduta fra alti crisantemi, con un fiore in mano,

Potrebbe trattarsi del pezzo mostrato all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "903 Piccolo vaso con figure ed ornati, bronzo giapponese antico". La forma di questo vaso con pancia a stella è particolare. Vasi con figure a rilievo sulla spalla si ritrovano in Giappone verso la fine del periodo Edo. Un esemplare simile, ma meno rifinito si trova nella collezione Garda di Ivrea (*Kinkô* 2005: 98). Un valido riferimento è costituito anche da una famosa stampa apparsa su *Le Monde Illustré* del 1878, che riproduce Enrico Cernuschi all'Esposizione universale del Trocadero a Parigi, vicino a un enorme vaso della medesima forma (FRANK 1991: 31; MOWRY 1993: 56). La marca onorifica di periodo Xuande è presente in moltissimi oggetti di bronzo del XIX secolo.

円筒形花瓶



( C00082 ): Vaso a bottiglia

Bronzo: fusione, rinettatura, patinatura; 29 x Ø65

Giappone; Periodo Edo (1603-1868)

[Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 91]

Vaso da fiori a bottiglia di forma cilindrica, che si rastrema leggermente alla metà superiore. In prossimità dell'orlo una fascia a greche 雷纹 *leiwen* o 雷文 *raimon*. Vicino alla base una fascia con motivi a losanghe campite da segmenti sinuosi e al centro altre losanghe crociate. Basso piede circolare espanso. Patina scura con maculatura più chiara.

Potrebbe trattarsi dell'oggetto mostrato all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "877 Bottiglietta, bronzo giapponese antico". Il motivo decorativo a losanghe era utilizzato durante il periodo dei Song del Sud (1127-1279) e presentava una cornice a segmenti sinuosi terminanti a ricciolo, con al centro quattro spirali squadrate disposte a losanga. Alcuni esempi si trovano al V&A Museum e al museo Cernuschi (KERR 1990: 47, 49; PAVONI 2005: 56). Per il colore del bronzo e per la sobrietà della forma il pezzo si potrebbe attribuire al periodo Song, ma la leggera differenza nell'ornato e il sospetto di una patinatura artificialmente scura, farebbero propendere per una produzione tarda o giapponese. Un motivo a losanghe identico a questo è presente anche su un esemplare della collezione Garda, pubblicato senza attribuzione (*Kinkô* 2005: 98).

青銅雲纹蒜头瓶



( C00083 ): Vasetto a testa d'aglio

Bronzo: fusione, patinatura; cm 24,5 x Ø11,5

Cinese o Giapponese; XVIII-XIX

[Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 51]

Vaso "a testa d'aglio" 蒜头瓶 *suantouping*. Basso piede cilindrico, ventre espanso, schiacciato, che prosegue in altezza rastremandosi fino a tre quarti per poi espandersi in forma lobata. Due manici sinuosi terminanti a ricciolo. Nella strozzatura centrale si sviluppa un ornato a fascia campita da motivi a rilievo di nuvole. Il resto della superficie si presenta butterata. Patina scura.

Potrebbe trattarsi dell'oggetto mostrato all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "845 Portafiori a forma di zucca, bronzo giapponese antico". Questo vasetto unisce la forma "a zucca" con quella della testa d'aglio che caratterizza la bocca. La forma è tipicamente cinese, ma è stata ripresa anche in Giappone. A fare propendere per una produzione cinese è il piede cilindrico, meno frequente in Giappone, dove si trova quasi sempre la base strombata. La forma delle anse è definita da Koyama "a doppi girali a germoglio di felce" 蕨で耳 *warabide mimi*, sebbene qui siano saldati al corpo nel verso contrario a quello che si trova nell'esemplare mostrato dall'autrice (*Kinkô* 2005: 118; WANG 2006: 31; MA 2004: 127).

### 青銅釣香炉



#### ( C00084 ): Incensiere pensile

Bronzo: fusione a cera persa, taglio, ribattitura; cm 11 x 18,5 x 12

Giappone; sec. XIX

Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 101]

Incensiere pensile, 釣香炉 *tsuri kōro*, a forma di foglia di loto ripiegata a formare il fornello, con tre vertici sormontati da fiori di crisantemo i cui gambi proseguono sulla parete esterna del fornello. L'incensiere è sorretto al centro da una catenella che passa all'interno di un occhio che spunta superiormente da un lato.

L'oggetto è stato pubblicato da Mayumi Koyama come incensiere pensile giapponese di periodo Meiji (1868-1912). La fattura, che vede una base di bronzo ribattuta, e decorata con applicazioni di piastre e fili di rame saldati, è simile a quella del vaso da fiori pensile a forma di giunca C00085.

Pubblicazioni: *Kinkō* 1995, p. 120.

### 舟形香炉 / 船形花入



#### ( C00085 ): Vaso pensile a forma di giunca

Bronzo, rame, ferro: fusione, saldatura, traforo, patinatura, taglio, ribattitura; cm 18 x 10,5 x 30

Giappone; Periodo Edo (1603-1868), XIX secolo

[Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 101]

Vaso a sospensione a forma di giunca cinese con catenella per la sospensione. L'oggetto è formato da segmenti sinuosi, lamine di rame e di bronzo saldati

assieme. La superficie superiore è tutta traforata e presenta un foro rotondo centrale per permettere l'inserimento delle bacchette e pinzette usate per sistemare gli incensi. La parte frontale dello scafo riproduce delle corde intrecciate tra loro. Sul retro, due piastre verticali con impressi motivi ripetuti di spirali squadrate, sono traforate a formare uno stemma 家紋 *kamon* a forma di quattro petali a croce 十字花 *jūjibana* trilobati simile nella forma al garofano stilizzato 丁字 *chōji*. Alcuni segmenti sinuosi sono spezzati.

L'oggetto è per materiale e fattura simile al num. inv. C00085. Incensieri e vasi per disporre i fiori, pensili, a forma di giunca datati ai periodi Meiji e Taishō si ritrovano tutt'ora sul mercato giapponese, sebbene i vasi da fiori con forma a barca 釣り船 *tsuribune* sono solitamente molto più stilizzati. Uno di questi appartenne a Takeno Jōō 武野 紹鷗 (1502-1555), maestro del tè e influente arbitro del gusto, per cui il gruppo è spesso chiamato 髹船 *Jōō hiratabune* "barche dal fondo piatto di Jōō". Alcuni hanno sagome a rettangolo, alcuni forme arrotondate e prue appuntite (EARLE 1996: 64; *Kinkō* 2005: 111; DOWER 1985: 54).

### 一輪花生



#### ( C00086 ): Vasetto a collo lungo

Bronzo: fusione a cera persa, patinatura; cm 26 x Ø7

Giappone; Periodo Edo (1603-1868)

[Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 1867 n. 92]

Vasetto con piede troncoconico, pancia espansa a spalla alta, collo lunghissimo cilindrico a bocca stretta, caratterizzata da una fascia a rilievo modanato che circonda il labbro. La pancia è decorata con quattro palmette impresse a motivo di cicala arcaicizzante su decorazione

geometrica, mentre la spalla presenta una corolla di petali lanceolati a rilievo. A un quarto del collo si trova un piccolo disco sporgente formato anch'esso da petali lanceolati.

Adatta a contenere un solo ramo, questa tipologia è detta 一輪挿 *ichirin-zashi*.

### 狛犬耳竹形花生



#### ( C00087 ): Piccolo vaso da fiori a forma di canna di bambù

Bronzo: fusione, patinatura; cm 22,3 x 14 x 4,5

Giappone; sec. XIX, seconda metà

[Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 94]

Vasetto con piede circolare e piccola pancia semisferica con spalla squadrata che prosegue in un lungo collo a forma di canna di bambù. Sulla spalla due manici a forma di "cani di foo" 狛犬 *komainu*. Patinatura bruno scuro.

Koyama riporta che si tratta di un tipico vaso da collocare nella nicchia 床の間 *tokonoma* della stanza del tè. Il corpo a forma di canna di bambù e i due leoncini cinesi sono elementi innovativi rispetto alla tradizione del bronzo buddista. Un altro termine per il leoncino cinese è quello di *shishi*, infatti Koyama descrive questo vasetto come 獅子耳花生 *shishiji hanaike*.

Pubblicazioni: *Kinkō* 1995, p. 121.

### 蝉耳花生



#### ( C00088 ): Piccolo vaso da fiori con manici a forma di cicala

Bronzo: fusione; cm 24 x Ø7

Giappone; Periodo Edo (1603-1868)

[Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 88; su scheda: Legato Lucini Passalacqua 95]

Vaso con piede circolare, base a campana, pancia sferica leggermente schiacciata ai poli e lungo collo cilindrico a bocca stretta con labbro espanso verticalmente a disco, dello stesso diametro del piede. A metà della lunghezza del collo si trovano due anse a forma di cicala. Sulla spalla, un decoro a forma di quattro petali modanati. Le cicale sono applicate su un fondo inciso a greche ripetute 雷文 *raimon*. I bordi esterni del piede e della bocca sono decorati con bullette a rilievo entro cerchi concentrici incisi. Il metallo è di colore cangiante e a seconda della luce tende dal giallo grigio all'arancione.

Anche questo vasetto, come il precedente si può definire 一輪挿 *ichirinashi*, per contenere un solo ramo, da utilizzare all'interno della nicchia 床の間 *tokonoma*. Lo stile dell'opera unisce motivi arcaistici e tradizionali giapponesi. La decorazione a bullette sui due dischi del medesimo diametro si ritrovano anche nel n. inv. C00053 di questa collezione e in due enormi vasi del tempio Tōshōgū di Nikko, del XVII secolo. (*Nikkō Tōshōgū no hōmotsu* 1985: 30). Un altro vasetto di bronzo con anse a forma di cicala si trova nella collezione Garda di Ivrea (*Kinkō* 2005: 120), ma l'oggetto non è stato attribuito e le anse sono definite "insolite". La cicala ha una notevole importanza nella cultura giapponese ed è spesso citata nella letteratura. Essa evoca l'estate, stagione adatta a esporre questo vasetto. La fattura notevole dell'opera si apprezza nel peso, nel colore chiaro della

lega e nella precisione delle forme, particolari che fanno pensare a una produzione speciale, forse eseguita su committenza.

### 青铜长颈瓶



#### ( C00089 ): Vaso a lungo collo

Bronzo: fusione, saldatura; cm 26,2 x Ø8  
Cina, secc. XII-XIV o Giappone secc. XVII-XVIII

[Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 97]

Vaso a bottiglia con pancia piriforme a base piatta e lunghissimo collo fine. Il metallo ha una patina maculata con toni rossi accentuati.

La semplicità della forma e il colore della lega metallica si riscontrano in esemplari cinesi trovati nelle tombe d'epoca Yuan (KERR 1990: 41). Patine di questo tipo erano tuttavia riprodotte anche in Giappone in epoche più tarde (EARLE 1996) L'oggetto dovrebbe dunque essere analizzato per valutarne l'autenticità della patina e l'attuale composizione della lega.

### 青铜长颈蒜头瓶



#### ( C00090 ): Vaso con bocca a testa d'aglio

Bronzo, rame: fusione, saldatura, patinatura; cm 28 x Ø15

Giappone; Periodo Edo (1603-1868)

[Etichetta rotonda bianca dentellata (coperta); Etichetta quadrata bianca con

cornice nera, inventario 1936: 90; su scheda: Legato Lucini Passalacqua 89]  
Vaso "a testa d'aglio" 蒜头瓶 *suantouping* con basso piede circolare, pancia schiacciata, lungo collo con sporgenza anulare nel mezzo, che termina allargandosi in una bocca a testa d'aglio con labbro verticale rotondo. Il vaso presenta una patina verde su fondo scuro. La sporgenza anulare potrebbe fare pensare a una produzione giapponese, come anche la patinatura verde, forse la stessa che Hillyer Giglioli vedeva sui vasi di bronzo venduti nel paese del Sol Levante. La forma rimane però una peculiarità della ceramica e della bronzistica cinese (MA 2004: 104). Secondo Joe Earle, la versione con labbro everso è una creazione elaborata, più consona alla produzione giapponese (EARLE 1996: 59). A contribuire a un'attribuzione giapponese anche la sporgenza anulare sul collo e la patinatura verde artificiale.

### 八仙纹双龙耳六方瓶



#### ( C00091 ): Vaso esagonale traforato con contenitore interno

Bronzo, rame, oro: fusione, cesello, traforo, doratura; cm 21,5 x 14 x 8

Cina; Dinastia Ming (1368-1644)

[Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 91; su scheda: Legato Lucini Passalacqua 49]

Vaso a pianta esagonale, schiacciata, con due facce maggiori. Il corpo si espande da una base piatta, allargandosi uniformemente verso la bocca. Tutto il corpo è traforato, con le figure degli otto immortali taoisti 八仙 *baxian* ad altorilievo che si sviluppano lungo tutto il perimetro. Superiormente e inferiormente alla zona centrale si trovano due fasce incise a motivi ripetuti di greche 雷纹 *leiwen* con al centro un foro quadrilobato e, sotto, sulle pareti minori, un foro a forma di cuore

rovesciato. Ai vertici ad angolo acuto due anse a forma di drago che morde l'orlo del vaso. All'interno si incastra un contenitore in rame dorato che traspare dal traforo a giorno del vaso esterno. La patina del bronzo è scura.

Potrebbe trattarsi dello stesso oggetto presente all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "900 - Vaso esagonale in bronzo a figure e trafori; lavoro coreano". Stilisticamente le figure sono simili a quelle abbozzate del porta incensi num. inv. C00093 e coerenti con il periodo Ming, al quale anche questo oggetto sembra appartenere.

#### 信實形水瓶



#### ( C00092 ): Versatoio per acqua

Bronzo: fusione, patinatura; cm 25,1 x 20,3 x 13,5

Giappone; Periodo Edo (1603-1868)

[Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 88]

Versatoio per acqua 信實形水瓶 *shikigata suibyō* con basso piede circolare corpo piriforme, becco sinuoso, ansa a gomito con cerniera d'unione al coperchio, provvisto di pomo.

Come scrive Koyama, il *shikigata suibyō* è usato "per l'offerta dell'acqua, simbolo di purificazione, al cospetto dell'immagine sacra". L'autrice lo definisce opera di buon livello.

Pubblicazioni: *Kinkō* 1995, pp. 90, 116.

#### 青铜香筒



#### ( C00093 ): Porta incensi

Rame o bronzo: fusione; cm 28,5 x 16 x 13

Cina; Dinastia Ming (1368-1644), sec. XIV

Tracce di caratteri in bianco

[Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 93; su scheda: Legato Lucini Passalacqua 48]

Cilindro per incenso 香筒 *xiangtong* tripode, poggiante su un piedistallo formato da una calotta dal profilo modanato, saldato a una base circolare tramite tre piedini. Alla bocca, due anse a forma di draghi affrontati che mordono l'orlo. La decorazione è eseguita ad altorilievo e bassorilievo con scena di genere dove tre personaggi a cavallo e un servitore appiedato si dirigono verso un palazzo o tempio nei pressi di una pagoda. Nella zona inferiore del cilindro, la decorazione è incisa a motivo di onde, mentre sopra ad esse si trovano montagne e fiori. All'interno si trovano alcune scritte in bianco parzialmente coperte.

La forma del contenitore con doppio basamento e anse a drago nasce probabilmente in periodo Yuan (1280 - 1368) e si ritrova anche nelle porcellane dello stesso periodo e della successiva dinastia Ming. Un esemplare di periodo Yuan si trova nella collezione Clague (n. 225, proveniente da Dr Sidney Smith di Cambridge. V. MOWRY 1993: 36). Questo oggetto per decori e materiale è affine a oggetti databili all'inizio del periodo Ming caratterizzati dallo spessore del metallo, dal colore nerissimo, quasi lucido, della superficie, e da forme abbozzate e filiformi. Un esempio simile si ravvede in una lampada pensile a forma di barca conservata al museo Guimet di Parigi (COTTERELL 1994: 43)

#### 双层镂空瓶



#### ( C00094 ): Vaso da fiori traforato

Rame: fusione, rinettatura, saldatura, patinatura; cm 25,5 x Ø14

Cina; Dinastia Qing (1644-1911)

[Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 93]

Vaso a bottiglia interamente traforato a motivo di tralci fioriti. Basso piede circolare, pancia bassa con spalla squadrata che sale a cono e prosegue in un lungo collo leggermente strombato in prossimità dell'orlo, inciso a motivo di corda. Il fiore rappresentato nella decorazione è forse il papavero o il pesco. All'interno si trova un piccolo vasetto di rame. Fra i tralci si nota una piccola lacuna.

Nella ceramica il vaso da fiori traforato con contenitore interno si ritrova già in periodo Song. Gli esemplari di bronzo sono più rari (MA 2004: 88).

#### 人物乘麒麟形香炉



#### ( C00096 ): Incensiere con personaggio che cavalca un unicorno

Bronzo: fusione a cera persa; cm 20 x 16 x 5,5

Cina; Dinastia Qing (1644-1911)

[Scritta a smalto bianco: M.G.L.P.; su scheda: Legato Lucini Passalacqua 114]

Incensiere a forma di statua di chimera cinese 麒麟 *qilin*, caratterizzato dalla presenza di tre corna disposte in linea fra

loro, raffigurato stante, con la coda alzata. Il foro del fornello, ricavato sul dorso, è coperto da un coperchio a foggia di personaggio seduto, con barba divisa in due grandi riccioli, un ginocchio alzato, un cappello a punta. La figura regge un rotolo nella mano destra.

Il coperchio non corrisponde al foro del fornello, per cui è probabile che appartenesse ad un altro oggetto. Anche la patina dei due pezzi è diversa. Mentre la figura del *qilin* è quella classica, l'iconografia del personaggio è molto particolare, per cui è difficile riconoscerlo. Forse si tratta di una divinità taoista legata a qualche località o tempio. Oggetti con personaggi a cavallo di animali sono comuni nella collezione delle Raccolte Extraeuropee di Milano e nella collezione Garda. Il catalogo di quest'ultima li pubblica senza offrire alcuna datazione o una distinzione chiara fra le produzioni cinesi e quelle giapponesi. Mayumi Koyama li inserisce nella categoria degli oggetti d'esportazione in quanto "furono uno degli elementi che caratterizzarono il gusto esotico e diedero impulso al mercato degli oggetti estremo-orientali in Europa" (Kinkô 2005: 147-150). Gli studi su questo genere di oggetti, apparentemente legati al culto, ma il cui ambito d'utilizzo non è sempre chiaro, sono scarsi.

#### 麒麟形香炉



#### ( C00097 ): Incensiere a forma di unicorno mitologico *kirin*

Bronzo: fusione, patinatura; cm 22 x 21 x 15

Giappone; sec. XIX (ca. 1850 - 1870)

? 六二 (in rosso, a pennello)

[Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 108]

Incensiere a forma di unicorno mitologico 麒麟 *kirin*. L'animale è accovacciato su una base rocciosa, con la coda sollevata

e la testa girata a fauci aperte. Sul dorso il foro centrale del fornello è sormontato da un coperchio che si incastra su tre punti, traforato con simboli buddisti (scettro, fiasca per il nettare dell'immortalità, parasole, perla, corallo, crotalo, conchiglia), su un fondo di svolazzi. Metallo rossiccio con segni di patinatura, persa in diversi punti. Sul fondo si trovano delle scritte a caratteri rossi.

L'incensiere è bene eseguito. La posizione dell'animale con la testa rivolta all'indietro e la coda sollevata è tradizionale. Il coperchio traforato è invece probabilmente un'aggiunta posteriore.

#### 青铜象像



#### ( C00098 ): Piccolo elefante

Bronzo: fusione a cera persa, cesello; cm 8,5 x 9 x 4,5

Cina; Dinastia Qing (1644-1911)

[Scritta a smalto bianco: M.G.L.P.: Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 98; su scheda: Legato Lucini Passalacqua 139]

Piccola statuina d'elefante indiano con un fiore tenuto con la proboscide. La ricca gualdrappa pendente è incisa con il disegno di tre fiori di loto a puntini, mentre sulla testa i cordoni dei finimenti pendono da un pomolo centrale a bulbo. Sul dorso si trova un foro centrale attorno al quale si sviluppa una corolla quadrilobata formata da motivi a cuore.

Probabilmente si tratta dell'oggetto comparso all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "874 - Piccolo elefante, bronzo giapponese antico". Il peso notevole rispetto alle piccole dimensioni dell'oggetto fa pensare che la statuina sia stata fusa senza utilizzare argilla all'interno dello stampo. Il foro al centro dell'animale potrebbe essere usato per reggere gli incensi.

Nella collezione delle Raccolte Extraeuropee vi sono altri esemplari simili, di fattura meno accurata. Un elefantino realizzato per fusione a staffa (due sezioni) e patinato di verde con solfato di rame si trova nel Museo Missionario di San Francesco a Fiesole (CIARDI et al. 1993: 107). L'elefante simboleggia forza e intelligenza ed è emblema di potere ed energia oltre ad essere uno dei Sette Tesori del buddismo *Sapta Ratna*. Nel buddismo l'elefante è cavalcato da Samantabhadra ed è visto come simbolo di buon auspicio perché avrebbe portato il Buddha sulla terra. La parola elefante 象 *xiang* è omofono di 祥 "buon auspicio" (FANG 2004: 74; MA 2004: 52, 113)

#### 鷺香炉



#### ( C00100 ): Incensiere a forma di airone

Bronzo: fusione, patinatura; cm 23,8 x 12,5 x 6,5

Giappone; Periodo Edo (1603-1868), sec. XIX

[Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 112]

Incensiere in bronzo a forma di airone 鷺 *sagi* (egretta garzetta), con una zampa leggermente sollevata e il collo ritratto.

Si tratta probabilmente dell'oggetto mostrato all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "885 - Cicogna, profumiera in bronzo, giapponese antico". Questo esemplare esprime tutta la precisione e l'abilità nella fusione a cera persa raggiunta dai giapponesi alla fine del XVIII secolo. Realismo e perfezione che avevano suscitato tanta ammirazione nei viaggiatori europei della seconda metà del XIX secolo.

Pubblicazioni: Kinkô 1995, p. 119.

麒麟形熏炉



( C00103 ): Incensiere a forma di unicorno

Bronzo: fusione, cesello; cm 7 x 7 x 6  
Cina; Dinastia Ming (1368-1644), secc. XVI-XVII  
[Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 109]

Incensiere a forma di unicorno 麒麟 *qilin* o drago leonino. La testa, incernierata al petto, copre tutto il corpo, tozzo e bombato, e può essere sollevata per accedere al fornello.

Il catalogo *Kinkō*, attribuiva questo oggetto e l'incensiere C109 al Giappone del XIX secolo. La forma e la fattura sono però ritenute cinesi dalla gran parte degli autori (CIARDI et al. 1993: 38, 62; MA 2004: 11, 108). Il leoncino con la testa sollevabile si ritrova anche nelle produzioni ceramiche di Longquan (ZENONE PADULA 1992: 119). Un leoncino molto simile datato al periodo Ming, XV secolo, è conservato al Tokugawa Art Museum di Nagoya (*Masterpieces of the Tokugawa Art Museum* 1995: 103; per un incensiere di forma simile ma cloisonné giapponese della metà del periodo Edo V. Dr. Gunhild Gabbert Avitabile 1881: 216-217) Pubblicazioni: *Kinkō* 1995, p. 119.

唐子足釣香炉



( C00104 ): Incensiere tripode con piedini a forma di bambini cinesi

Bronzo: fusione, patinatura; cm 13,5 x Ø11  
Giappone; Periodo Edo (1603-1868), XIX secolo  
[Scritta a smalto bianco M.G.L.P.]

Piccolo incensiere tripode con pancia sferica con piedini a forma di bambini cinesi 唐子 *karako* che lo reggono come degli atlanti. I bambini sono realizzati sopra cartigli bilobati campiti da greche 雷文 *raimon*, mentre sulla spalla, alternati a essi, si trovano tre anse a occhio con anello mobile pendente. Il fornello è sormontato da un coperchio traforato con segmenti a grata che convergono al centro con pomo a forma di leoncino cinese 唐獅子 *karashishi*.

Si tratta probabilmente dell'oggetto mostrato all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "911 Piccolo tripode sostenuto da figure, bronzo giapponese antico". Si noti la somiglianza con l'incensiere di ceramica giapponese G16, di questa collezione. Gli anelli mobili servivano per appenderlo con delle catenelle. Un incensiere di bronzo molto simile è nella Collezione Garda (*Kinkō* 2005: 95). Si tratterebbe di oggetti da viaggio o da usare durante gli esercizi di meditazione dei monaci.

菜纹笔洗/彩文葉形筆洗



( C00105 ): Vaschetta sciacqua pennelli

Bronzo: fusione; cm 8,2 x 16 x 8  
Cina o Giappone; sec. XVIII-XIX  
[Scritta a smalto bianco M.G.L.P.; Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 96]

Recipiente a forma di foglia, concavo, ovaleggiante, con un ornato di viticci e frutti di melanzana ad alto rilievo che coprono tutta la parete esterna. Alcuni dei tralci fungono da piedini e da piccola presina a occhio. Si distinguono alcune melanzane.

Probabilmente si tratta dell'oggetto mostrato alla Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "913 Piccolo scodellino ovale con foglie, bronzo giapponese antico". La forma è anche detta "a pesca" (桃式洗 *taoshi* / 桃形 *momogata*) (V. WANG 2006: 160 e CHEUNG 1991: 12, per le tazze a foggia di pesca 桃形碗 *taoxiwan* e lava pennelli 笔洗 *bixi*). L'oggetto possiede una foggia in uso in Cina, ma il decoro a tralci vegetali resi ad alto rilievo sembra più giapponese per precisione tecnica.

孔雀形香炉



( C00106 ): Incensiere a forma di pavone

Bronzo, rame: fusione, patinatura, doratura, ribattitura del rame; cm 37 x 19 x 23  
Giappone; Periodo Edo (1603-1868)  
[Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 113]



Incensiere a forma di pavone, stante, ad ali spiegate e coda aperta, estraibile. Sul dorso si trova una piastra forata, mobile, che copre un piccolo fornello a cesta di rame. La statuetta fa corpo con una base di petali di loto ellissoidale, leggermente concava frontalmente.

L'oggetto è rifinito, leggero e fuso perfettamente. Il basamento a petali di loto è particolarmente ricco e lascia pensare che possa trattarsi di un incensiere per un tempio buddista, essendo il pavone tradizionalmente associato al buddha Amithaba. Le piume della ruota sono molto definite, come è facile osservare per la maggior parte delle realizzazioni del XIX secolo, ma la forma del basamento e lo stile dell'uccello rimandano a canoni stilistici d'inizio Edo (1615-1868). Un bronzo molto simile, ma senza piedistallo è pubblicato come fenice di bronzo del VII-IX secolo (HAJEK 1955: n. 35 - le attribuzioni del libro sono inattendibili ma si rileva la presenza di un oggetto uguale al museo di Praga).

#### 蓮形燭台/燭台



#### ( C00107 ): Candeliere tripode a foglia di loto

Bronzo: fusione a cera persa; cm 44 x 13 x 8

Cina; Dinastia Ming (1368-1644)

[Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 77]

Candeliere tripode con piedi a forma di protome di unicorno 麒麟 *qilin*, fusto sagomato con una base a forma di frutto del fiore di loto e terminante in tre steli divergenti che reggono una foglia di loto con al centro il puntale per fissare la candela.

Probabilmente si tratta dell'oggetto mostrato alla Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "867 Candeliere raffigurante un fiore, bronzo giapponese antico". Nella collezione

Passalacqua sono due i candelieri 烛台 *zhutai* (Giappone: 燭台 *shokudai*) con questa forma, che rispecchia quella classica per il rito buddista. Il candeliere, assieme al vaso per fiori e all'incensiere costituisce la serie di oggetti per l'altare (Giappone: 具足 *gusoku*). Le serie sono tradizionalmente di tre o cinque elementi (Cina: 五供 *wugong*) (GAO 1991: 21). La forma a fiore di loto 蓮形 *lianxing* suggerisce una destinazione per il rito buddista (in Giappone: 仏具 *butsugu*).

#### 蓮形燭台/ shokudai 燭台



#### ( C00108 ): Candeliere con piedi a protome d'elefante

Bronzo: fusione, rinettatura, traforo, patinatura; cm 50 x 17,5 x 16

Cina o Giappone; Dinastia Ming (1368-1644)

[Etichetta rotonda bianca dentellata (coperta); Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 108; Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 78]

Candeliere tripode con piedi a forma di protome d'elefante con finimenti. Fusto sagomato a balaustra interamente realizzato a traforo terminante a pungiglione centrale sopra un piattello a orlo lobato. Bronzo patinato nero.

Probabilmente si tratta dell'oggetto mostrato alla Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "853 Candeliere con testa d'elefante per base, bronzo giapponese antico". Per lo stile dei piedini si veda un incensiere di periodo Ming in una collezione cinese (MA 2004: 44). Un incensiere traforato con lo stesso stile è nella collezione Garda (*Kinkô* 2005: 99).

#### 麒麟形熏炉



#### ( C00109 ): Incensiere a forma di unicorno

Bronzo: fusione, doratura; cm 27,1 x 14 x 17,4

Cina; Dinastia Qing (1644-1911)

[Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 107]

Incensiere a forma di unicorno 麒麟 *qilin*, stante. La base è formata da un serpente sopra il quale l'animale poggia le zampe. La testa, di forma leonina, con criniera, copre tutto il corpo ed è legata da una cerniera frontale. Il bronzo è chiaro e dorato in corrispondenza della testa e delle volute che si trovano sulle zampe.

Il catalogo *Kinkô* del 1995, attribuiva questo oggetto e l'incensiere C109 al Giappone del XIX secolo. La forma e la fattura sono però ritenute cinesi dalla gran parte degli autori (CIARDI et al. 1993: 38, 62; MA 2004: 11, 108). Il leoncino con la testa sollevabile si ritrova tipicamente nelle produzioni celadon di Longquan (ZENONE PADULA 1992: 119). Un incensiere molto simile per fattura e dimensioni è nella collezione del Museo d'Arte Cinese di Parma (TOSCANO 1965: 113). Un altro è esposto al British Museum.

Pubblicazioni: *Kinkô* 1995, p. 118.

鴨形釣香炉



( C00110 ): Incensiere pensile a forma d'anatra in volo

Bronzo, ferro: fusione, piegatura, ribattitura; cm 6 x 27 x 21

Giappone; Periodo Edo (1603-1868)

[Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 111]

Incensiere a sospensione 釣香炉 *tsurikōro* / *tsurigōro* a forma di anatra in volo, sorretto da tre catenelle di ferro. Il foro del fornello si trova sul dorso ed è coperto da una piastra mobile traforata.

Probabilmente si tratta dell'oggetto mostrato alla Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "847 Profumiera pensile a forma d'anitra volante, bronzo giapponese antico". Si tratta probabilmente di un oggetto giapponese della fine del periodo Edo. La forma è però di derivazione cinese. Vasi a foggia d'anatra detti 周亮樽 *Zhoufu zun* (vaso *zun* a forma d'anatra degli Zhou) divennero popolari a partire dal periodo Song (KERR 1990: 16; PAVONI 2005: 58; FAILLA 1996: 77,78) e incensieri a forma d'anatra più realistici furono prodotti fra la fine del periodo Ming e per tutto il periodo Qing. Questi oggetti ebbero poi diffusione in Giappone a partire dal XVI-XVII secolo (Kinkō 2005: 115).

蝙蝠形釣香炉



( C00112 ): Incensiere pensile a forma di pipistrello

Bronzo: fusione, patinatura, piegatura, ribattitura; cm 4,5 x 28 x 11,5

Giappone; Periodo Edo (1603-1868)

[Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 110]

Incensiere pensile a forma di pipistrello 蝙蝠 *kōmori*, supportato da tre catenelle giuntate e legate a una catena principale. Il fornello, con coperchio traforato, si trova sul dorso ed è anch'esso assicurato a una catenella.

Probabilmente si tratta dell'oggetto mostrato alla Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "849 Piccola profumiera pensile a forma di pipistrello, bronzo giapponese antico." L'uso di incensieri pensili di questo tipo era popolare in Giappone durante il periodo Edo. Sebbene dunque il gusto dell'oggetto sia cinese, è molto probabile che esso sia stato prodotto in Giappone. L'oggetto è simile a un altro della collezione delle Raccolte Extraeuropee del Castello Sforzesco, num. inv. C111. Attribuito da Koyama alla fine del periodo Edo, inizio Meiji. In Cina il pipistrello 蝠 *fu* è considerato un animale di buon auspicio per la coincidenza con la pronuncia di felicità 福. Per questo in tutta l'Asia Orientale è spesso rappresentato nelle arti decorative come motivo ornamentale.

龙女立像



( C00122 ): Statuina di Longnü

Bronzo: fusione, rinettatura; cm 13 x 5,5 x 5

Cina; Dinastia Qing (1644-1911)

Figura di Long Nü 龙女, assistente della divinità Guanyin, raffigurata come bambina stante con i capelli tenuti in due ciocche, vestita con lunga tunica a falde aperte, con grande svolazzo di seta che passa dietro la testa e con in mano un vaso contenente una perla. Fa corpo con una base quadrata modanata.

La figura del bambino o della bambina oppure di personaggi adulti con un vaso o un fagotto fra le mani è tipica degli assistenti di divinità. Longnü (in sanscrito Nāgakanya) "la figlia del drago" compare a fianco di Guanyin (Avalokiteśvara) assieme a Sudhana (Sudhanakumāra, Shancaitongzi 善财童子), raffigurato come un bambino con le mani giunte in segno di saluto o preghiera. Longnü secondo la leggenda era la figlia di otto anni del Re *nāga* del mare dell'est (Ch. Longwang 龍王; Skt. *nāgarāja*), citata nel dodicesimo capitolo del Sutra del Loto (Saddharma Puṇḍarīka Sūtra). Qui la bambina, dopo avere appreso di non potere ottenere l'illuminazione essendo donna, offre la perla a Buddha e subito dopo si trasforma in maschio ottenendo l'illuminazione. In altri racconti offre la perla a Guanyin. Le leggende che affiancano i due bambini a Guanyin sono numerose e legate a versioni buddiste, taoiste e del folclore. Secondo uno dei racconti più accreditati in Cina, i due bambini sono diventati accoliti di Guanyin quando questa meditava sul monte Putuo 普陀山. La raffigurazione più frequente è invece quella detta di "Guanyin dei mari del sud" Nanhai Guanyin 南海观音 di cui troviamo esempi nelle collezioni Raccolte Extraeuropee. I due bambini sono talvolta sostituiti dal generale Guanyu 关羽 e da

Skanda, Wéituó 韦驮 (IDEMA 2008: 30-34).

#### 韦驮立像



#### ( C00123 ): Figura di Weituó

Bronzo, policromia a pasta, oro: fusione a cera persa, rinettatura, pittura a freddo, doratura; cm 34 x 15 x 9,5  
Cina; secc. XVI-XVIII

Statua di Weituó 韦驮 (Skanda), stante su una base rettangolare con i piedi ai vertici opposti, e a mani giunte nella tipica posizione che lo contraddistingue, mentre regge fra le braccia una spada. La figura indossa un'armatura composta di elmo con pennacchio, corazza e gambali e presenta uno svolazzo che da dietro la testa passa sotto gli avambracci fino ai piedi. Tracce di doratura e colore in corrispondenza dell'armatura.

Weituó (Skanda) è uno dei guardiani del buddhismo e per questo in Cina la sua immagine si trova spesso alla fine dei Sutra a ricordare il suo voto di proteggere il *dharma*. Nei templi cinesi è posto di fronte al Buddha nella sala principale, o può trovarsi alla destra quando alla sinistra si trova Sangharama, identificato come Guan Yu 关羽. La figura, come è qui rappresentata, si ritrova fin dal periodo Yuan, ma le origini della divinità non sono certe. Alcuni autori lo fanno derivare da divinità induiste (TOSCANO 1984: 67), mentre altri lo identificano come il bodhisattva Vajrapani o lo legano al Sutra della Luce Dorata *Suvarṇaprabhāsa-sutra* (Jīn guāng míng jīng 金光明经), dove compare come il capo dei Ventiquattro Guardiani Celesti. Una statua della collezione del Museo Missionario di San Francesco a Fiesole, di simile fattura, riporta una scritta devozionale con il nome della persona che l'ha commissionata (CIARDI et al. 1993: 90; Id. 80, 100). Anche questa statuetta è stata probabilmente pensata

come dono votivo a un tempio. Difficile stabilire in quale periodo sia stata prodotta. Gli esempi di Fiesole sono stati datati al periodo Qing, mentre altri, del medesimo tipo, in una collezione privata di Taipei sono tutti attribuiti al periodo Ming (CAI 1997: 144).

#### 提卷轴女孩子立像



#### ( C00125 ): Figura femminile che regge un rotolo

Bronzo, oro: fusione a cera persa, doratura; cm 24,5 x 10,5 x 8,5  
Cina; Dinastia Qing (1644-1911)  
[Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 125; Cartellino piccolo: 24b; su scheda: Legato Lucini Passalacqua 131]

Statuina di fanciulla, stante su un ampio piedistallo quadrato. La figura ha i capelli raccolti in due ciocche, indossa una veste costituita di giacca a lunghe maniche e gonna con abbondante panneggio, e tiene nella mano destra un rotolo il quale è retto verticalmente con le dita della mano sinistra. Bronzo scuro con dorature in gran parte mancanti. Patina grigiastra e porosa.

Non è facile stabilire quale sia il personaggio rappresentato. La posizione stante, frontale, lascia pensare che possa trattarsi di un attendente.

#### 达摩立像



#### ( C00128 ): Statuetta di Bodhidharma

Bronzo: fusione, cesello, saldatura, patinatura; cm 27,5 x 10,5 x 8  
Cina; secc. XVII-XIX  
[Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 126]

Statuetta di Bodhidharma, Puti Damo 菩提达摩, stante, in abito monacale, con il cranio rasato e scoperto, che regge un rotolo. La figura poggia su un piedistallo traforato a motivo di onde, la cui superficie è tutta puntinata. Statua e basamento sono stati realizzati in due momenti diversi e poi saldati. Attualmente le due parti si sono staccate. Patina bruno scuro.

La statua è realizzata con cura per i dettagli. Il basamento a onde vuole forse rappresentare il momento in cui Bodhidharma attraversa il mare per portare il Buddhismo Chan in Cina. L'iconografia di questa statuina è molto simile ad altre in porcellana prodotte nelle fornaci di Dehua 德化 durante il periodo Ming, salvo per la base le cui onde sono rese qui in modo molto stilizzato.

#### 三太子立像 / 哪吒立像



#### ( C00129 ): Statuetta di Nata/ Nezha

Legno, bronzo, lacca, pigmenti, oro; Intaglio, laccatura, doratura; cm 26 x 8,5 x 6,5

Cina; Dinastia Qing (1644-1911), secc. XVIII-XIX

[Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 129; Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 129]

Piccola statua di bronzo con base lignea di Santaizi 三太子 o Nezha 哪吒 raffigurante la divinità nella forma di un bambino cinese. La giovane età si intuisce dal ciuffo frontale sulla testa rasata e dal vestito che indossa. La figura è nell'atto di incedere, con il braccio destro alzato e quello sinistro portato in avanti. Il bambino, poggiante su un piedistallo a forma di zoccolo manca degli attributi che distinguono Santaizi, che sono l'anello e la spada o lancia. La superficie scolpita è laccata di rosso e poi dorata.

Questa divinità, popolare in Asia Orientale e soprattutto a Taiwan, si distingue in questo caso per la posizione del giovane e per le vesti. Talvolta è rappresentata con una o due ruote fiammeggianti sotto i piedi: le ruote di fuoco e di vento. In mancanza degli oggetti che reggeva fra le mani, la figura può essere confusa con Lihai, la divinità taoista che distraeva il rospo a tre zampe con una fila di monete.

Nezha (skr. Nata) è citato nei racconti cinesi *Xiyou jì* 西游记 (*Il racconto dello scimmiotto*) e nel *Fengshen Yanyi* 封神演义 (*L'investitura delle divinità*). Nezha è chiamato anche Santaizi 三太子 "il terzo figlio" perché in questi racconti compariva come figlio di Li Jing 李靖, divinità identificabile nel buddismo con il Guardiano del nord Vaiśravaṇa, Duō Wén Tiān 多闻天, uno dei re celesti, riconoscibile per la pagoda che regge in mano. Secondo la mitologia taoista Nezha avrebbe ucciso i figli del Re drago del Mare dell'Est, Donghai Longwang 东海龙王, mettendo nei guai il padre. Quando Nezha decise di suicidarsi per salvare il padre dalla vendetta del Re Drago, egli fu premiato come esempio di pietà filiale e fu riportato in vita come immortale. In qualità di immortale taoista la leggenda vuole che abbia servito da generale sotto l'imperatore di Giada Yu Huang 玉皇 o Yu Di 玉帝. Da qui la presenza dello stendardo da combattente che porta sulla schiena nelle immagini di Taiwan. Nezha con i suoi attributi e poteri protegge gli altari e per questo si trova accanto alle divinità di famiglia o dei

templi. Nel buddismo è visto come protettore del verbo.

(Per la figura di Santaizi V. BJAALAND WELCH 2008: 154; per Li Jing V. "Webster Online Dictionary" alla voce "Li Jing").

#### 亀鶴燭台



#### ( C00130 ): Candeliera a forma di gru sopra una tartaruga

Bronzo: fusione, rinettatura, patinatura; cm 25 x 14 x 9,5

Giappone; Periodo Edo (1603-1868), secc. XVIII-XIX

[Etichetta M.G.L.P.; Etichetta con scritta in rosso; su scheda: Legato Lucini Passalacqua 136]

Candeliera raffigurante la tartaruga mitologica dei diecimila anni 亀 *kame* con una gru, 鶴 *tsuru* grande e una più piccola sul dorso. La gru più grande volge il capo verso il basso e tiene nel becco aperto un peduncolo di loto che termina all'attaccatura del collo. In questo punto si fissava un secondo stelo di loto terminante a foglia con chiodo centrale per reggere la candela, ora mancante.

Si tratta certamente dell'oggetto mostrato all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "863 Gru con altra più piccola sorretta da una tartaruga, bronzo giapponese antico". Due coppie di candelieri simili a questo, sebbene di forma più grossolana, si trovano nella collezione Garda. Anch'essi hanno una patina scura con colore uniforme, ma a differenza di questo non hanno la seconda gru e sono meno dettagliati (*Kinkō* 2005: 98 e 99). Secondo Koyama questi candelieri si ritrovano a cominciare dal XVI secolo, usati in particolare dalla setta della "Terra Pura" Jōdo shinshū 浄土真宗, che ancora oggi continua a impiegarli. L'autrice mostra un disegno della collezione Von Siebold molto simile a questo (Id.: 26).

In Cina la gru sopra la tartaruga con lo stelo di loto in bocca rappresenta il gioco di parole 龟鹤齐龄 *guiheqiling* (tartaruga e gru assieme vivono a lungo) con significato augurale di longevità (KŌ 2005, vol. 3 *Ju/kotobuki* 寿: 160). In questo caso l'augurio si rafforza con la presenza del cucciolo.

#### 蝦蟇置物



#### ( C00131 ): Statuetta di rospo con piccolo sul dorso

Bronzo: fusione, patinatura; cm 9 x 16 x 16,5

Giappone; 1800 - 1871

Oggetto decorativo in bronzo a forma di rospo, 蝦蟇 *gama*, che porta un piccolo sul dorso.

Si tratta probabilmente dell'oggetto mostrato all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "941 Gruppo di rospi, bronzo giapponese antico". La scultura è molto ben eseguita in uno stile naturalistico che suscitava molta ammirazione da parte dei viaggiatori occidentali. Il gusto per oggetti della natura come questi, legati alla tradizione figurativa giapponese, iniziò in Giappone alla fine del XVIII secolo con la diffusione della cultura borghese dei 町人 *chōnin* (*Kinkō* 2005: 147). Nella seconda metà del XIX l'esportazione di queste opere si intensificò.

Pubblicazioni: *Kinkō* 1995, p. 135.

### 西王母坐像



#### ( C00132 ): Statuette di Xi Wangmu

Bronzo: fusione, cesello; cm 27 x 13 x 9

Cina; Dinastia Ming (1368-1644)

[Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 125]

La divinità taoista Xiwangmu, Regina madre dell'Ovest, è rappresentata come una donna seduta, in ampi paludamenti, con una tavoletta fra le mani giunte, e una corona a forma di fenice. La figura poggia su un piedistallo modanato con quattro piedini. Il bronzo è scuro, con una leggera patina di ossidazione verdastra e segni di corrosione che hanno creato delle lacune. Xiwangmu, la divinità taoista che vive sui monti Kunlun 昆仑 e regna sul paradiso dell'Ovest, è ampiamente rappresentata nell'arte cinese. La figura di dama opulenta dal viso giovane, seduta regalmente con in testa una fenice, nasce nel periodo Yuan (FANG 2004: 26, 193-194). La sua icona è venerata in Cina e Taiwan dove è vista come simbolo di virtù e integrità, e dispensatrice di longevità. Lo stato del metallo indicherebbe una datazione al periodo Ming.

### 观音坐像



#### ( C00133 ): Statuina di Guanyin

Bronzo: fusione; cm 11 x 9 x 6,5

Cina; Dinastia Qing (1644-1911), secc. XVII-XIX

[Scritta a smalto bianco: M.G.L.P.: su scheda: Legato Lucini Passalacqua 128]

Statuina di Guanyin con il ginocchio sinistro al suolo e l'altro alzato, che si appoggia con il gomito destro su un ripiano naturale (fungo?/ roccia?). La mano sinistra poggia sul ginocchio corrispondente. Guanyin ha i capelli acconciati all'indietro e divisi al centro del capo in due trecce raccolte sul collo e indossa un'ampia veste semplice che lascia scoperto leggermente il petto. Il metallo è giallo chiaro, patinato bruno scuro.

La posizione semi sdraiata, con in mano un rotolo distingue Guanyin, anche nella sua versione maschile. Il bodhisattva porta solitamente dei gioielli. Un'immagine molto simile, in porcellana di Dehua, con dedica a un tempio di Guanyin e datata al 1615, si trova nella collezione dell'Asian Art Museum di San Francisco (LI 1998: 245). La stessa posizione si ritrova in alcune immagini di Bodhidharma.

### 达摩立像



#### ( C00134 ): Statuina di Bodhidharma

Bronzo: fusione, patinatura; cm 14 x 6 x 3,5

Giappone; secc. XVIII-XIX

[Scritta a smalto bianco: M.G.L.P.; su scheda: Legato Lucini Passalacqua 127]

Statuina di Damo/ Daruma 達磨 (Bodhidharma) in una delle forme più tipiche, in piedi, con manto drappeggiato, capo coperto, piedi nudi e mani unite di fronte al petto, sotto la veste.

La figura di Bodhidharma, il monaco che visse fra il V e VI secolo e che avrebbe portato il buddismo Chan (Skr. Dhyāna) dall'India alla Cina, in taluni casi potrebbe confondersi con l'arhat dal capo coperto Ajita 阿氏多. Ciò avviene perché nel ritratto di Bodhidharma non sempre sono

riprodotti la barba, gli orecchini e le palpebre tagliate.

La statuina è bene eseguita, e per la fattura e la patina potrebbe essere stata prodotta in Giappone.

### 罗汉坐像



#### ( C00136 ): Statuina di arhat con rotolo

Bronzo: fusione, rinettatura; cm 14,5 x 8 x 6,3

Cina; Dinastia Ming (1368-1644)

[Scritta a smalto bianco: M.G.L.P.]

Piccola statua di monaco col capo rasato, seduto su una roccia, con una veste che lascia scoperta la spalla sinistra, e un rotolo nella mano corrispondente. La statuina è chiusa alla base e presenta un foro sul retro, dove si intravede il legno dello stampo interno. Segni di consunzione sul viso.

Molto probabilmente il monaco è l'Arhat Nagaxina 那伽犀那 (Skr. Nagasena), uno dei principali discepoli di Buddha (TANAKA 2000: 632; FANG 2004: 117). Quanto all'aspetto corroso di questa statuina, Rose Kerr sostiene che alcune di esse fossero posizionate all'interno delle tombe. A riprova di questo l'autrice mostra due statue di bronzo di periodo Ming quasi identiche, delle quali una mostra gli stessi segni del tempo che si vedono su questo reperto (KERR 1994: 84).

### 古铜马摆件



#### ( C00137 ): Cavallo con finimenti

Bronzo: fusione; cm 29 x 29 x 9  
Cina (?); secc. XVII - prima metà del XIX  
[Etichetta quadrata bianca con cornice  
nera, inventario 1936: 137]

Statuetta di cavallo con sella, staffe e finimenti, nell'atto d'incedere, con la testa rivolta leggermente a sinistra. Sul dorso, posteriormente, un bastone tenuto da due corde. Patina scura e segni di stucco.

È probabile che sulla sella si incastrasse una figura. L'opera, a differenza della maggior parte dei bronzi che si ritrovano in questa collezione e più in generale in Europa, non ha la funzione di incensiere, ma di oggetto decorativo. La fattura è poco realistica, la patina è scura e con diversi segni lasciati dal tempo, per cui si suppone che il pezzo sia stato prodotto prima della metà del XIX secolo. Sella e staffe sono simili a quelle di molti paesi asiatici ed europei. Difficile stabilire quale sia il luogo di produzione.

### 善财童子立像



#### ( C00138 ): Statuina di Sudhana

Bronzo: fusione, rinettatura; cm 20 x 9 x 8  
Cina; Dinastia Qing (1644-1911)  
[Su scheda: Legato Lucini Passalacqua  
132]

Statuetta di Sudhana (Sudhanakumāra), Shancaitongzi 善财童子, raffigurato come un bambino con giacchetto, pantaloni

corti e larghi, piedi nudi, cavigliere e braccialetti, a testa rasata con il solo ciuffo frontale, sciarpa a svolazzi che passano dietro le braccia e le mani giunte in segno di saluto o preghiera. Posa su un basamento a pianta ovale sagomato a fiore di loto.

Shancai tongzi "il bambino della salute" o solo Shancai, compare in racconti buddisti, taoisti e del folclore. In questo caso la presenza del fiore di loto lo identifica come deità buddista. È uno degli accoliti di Guanyin assieme a Long Nü nel Nanhai Guanyin Quanzhuan 南海观音全撰, il "Racconto completo di Guanyin dei mari del sud", del XVI secolo. Nel racconto dello scimmietto (*Viaggio a occidente*) Xiyouji 西游记 è Hong Haier 红孩儿, il bambino rosso.

È probabile che la presente statuina facesse parte di una coppia posta al fianco di Guanyin.

### 骑大象孩儿摆件



#### ( C00139 ): Oggetto decorativo di bambino che cavalca un piccolo elefante

Bronzo, legno: fusione, intaglio; cm 5,5 x 5,5 x 3,2

Cina; Dinastia Qing (1644-1911), XIX secolo

[Scritta in smalto bianco: M.G.L.P. 2]

Piccola statuina raffigurante un bambino che cavalca un elefantino accosciato. Il bambino regge fra le mani un oggetto costituito da un'asta terminante a tronchi di cono opposti. La statuina si incastra nella sagoma realizzata sul basamento in legno sagomato, con quattro piedini.

Si tratta probabilmente dell'oggetto mostrato all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "908 Piccolo elefante con figura, bronzo giapponese antico". Il bronzo è chiaro, con zone più scure in corrispondenza delle rientranze. La figura del bambino

sull'elefante esprime il gioco di parole *Jixiangruyi* 吉祥如意 con significato di "fortuna e felicità". KŌ 2005, vol. 3 *Ki* 喜: 82).

### 青铜刘海立像



#### ( C00140 ): Statuetta di Liu Hai

Bronzo: fusione; cm 25 x 13,5 x 12,5

Cina; Dinastia Qing (1644-1911)

Quattro caratteri poco leggibili

[Su scheda: Legato Lucini Passalacqua  
124]

Statuetta di personaggio stante, sorridente, con acconciatura a caschetto e riga nel mezzo. La figura indossa un giacchetto aperto frontalmente a mostrare un ventre prominente. Il piede destro è alzato come per calciare col tallone un disco a moneta che poggia sul piede. Le braccia sono allargate e il braccio sinistro è portato in avanti. Sulla schiena regge una zucca all'interno della quale è praticato un foro non passante. Basamento rettangolare a forma di tavolino rientrante sotto il piano, con trafori lobati sui quattro lati e, sotto, quattro piedi modanati a lancette.

Si tratta probabilmente dell'oggetto mostrato all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "915 Giocoliera, statuetta, bronzo giapponese antico". Purtroppo i quattro caratteri della firma sono incisi malamente e non sono comprensibili. Potrebbe anche trattarsi di un'iscrizione di fantasia. Non è facile stabilire con certezza chi sia il personaggio rappresentato. La presenza del disco a moneta lascia pensare che si tratti della divinità taoista Liu Hai. In questo caso possiamo immaginare che dalle mani partisse la sfilza di monete che tradizionalmente distingue questa divinità e con la quale essa distraeva il rospo a tre zampe che l'accompagnava.

#### 亀菊鶴波文円鏡



#### ( C00142 ): Specchio di bronzo con immagini di tartarughe, crisantemi, gru e onde

Bronzo: fusione; cm 1,3 x Ø11,5  
Giappone; Periodo Edo (1603-1868), XVII-XIX  
[Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 79]

Piccolo specchio, rotondo, con bordo rialzato sul retro, dove si trovano immagini speculari di tartarughe dei mille anni, pino, crisantemo e gru all'interno di un doppio cerchio che copre parzialmente una cornice di fiori di crisantemo, germogli di pino, e, in basso, ondine.

Mayumi Koyama reputa questo oggetto come "evidentemente falso" poiché realizzato, come l'altro della collezione (C293), con stampo di tipo riutilizzabile, e ipotizza possa essere attribuibile per questo alla fine del periodo Edo - inizio Meiji. Il bronzo è quello usato per gli specchi e chiamato 白銅 *hakudō*, ad alta percentuale di stagno. Al centro, una sporgenza emisferica a forma di tartaruga era il punto dove si agganciava lo specchio a un perno che lo rendeva mobile.

Pubblicazioni: *Kinkō* 1995, p. 121.

#### 薄肉彫七賢人



#### ( C00143 e C00144 ): Bassorilievo con figura dei sette saggi della foresta di bambù

Bronzo: fusione; cm 20 x 21 x 1,6; cm 22,5 x 16,5 x 1,6  
Giappone; Periodo Edo (1603-1868), secc. XVIII-XIX

Bassorilievo costituito di due parti con figure di sette personaggi (4 + 3) identificabili come i sette saggi della foresta di bambù. Ottone patinato di scuro. Il motivo dei Sette saggi della foresta di bambù Zhulin Qixian 竹林七賢 è cinese ed è popolare nell'arte. I sette saggi, un gruppo di letterati mitologici che secondo la leggenda sarebbero vissuti attorno al III sec. a.C., si riunivano per discutere di letteratura e musica, arti e filosofia. Simboleggiano le qualità positive dell'arte e della conoscenza (FANG 2004: 169).

Pubblicazioni: *Kinkō* 1995, p. 124.

#### 玉皇像



#### ( C00147 ): Statua di Imperatore divino

Bronzo: fusione, rinettatura; cm 56 x 19 x 29

Cina; secc. XVII/ XVIII

[Su scheda: Legato Lucini Passalacqua n. 117]

Grande statua raffigurante probabilmente l'Imperatore di giada (Yu Huang 玉皇) assiso, con copricapo a corona, ampia veste, e una tavoletta fra le mani tenuta di fronte al petto.

Il personaggio non è facilmente identificabile, in quanto la stessa iconografia può appartenere a più deità. Solitamente la corona e la tavoletta indicano una divinità derivante da un imperatore storico, per esempio l'Imperatore di giada (Yu Huang 玉皇, o Yu Di 玉帝 ma gli sono attribuiti anche molti altri nomi) che nella cultura popolare cinese regna su tutte le sfere dell'esistenza, celesti e terrene. Yu Huang è una delle deità più importanti del pantheon taoista. In alternativa potrebbe trattarsi di una divinità tutelare della città.

#### 孔子坐像



#### ( C00148 ): Statua di Confucio

Bronzo: fusione, rinettatura; cm 42,2 x 32 x 18,5

Cina; Dinastia Ming (1368-1644), 1612

萬曆壬子歲季秋吉旦登氏義房造 Wanli renzi sui jiqiu jidan Deng shi Yifang zao: Fatto da Yifang della famiglia Deng, nel giorno propizio di fine autunno del quarantanovesimo anno del regno Wanli.

Statua di Confucio assiso a gambe incrociate su un trono di loto triangolare con doppia fila di petali, le mani unite sul ventre a palme rivolte verso il basso. La deità, che si riconosce per la lunga barba dell'uomo saggio e per i capelli raccolti in una crocchia legata entro un tessuto con un nastro che pende su due lati del viso, indossa una veste a lunghe maniche che si lega sul ventre e lascia scoperto il petto. Questa statua, assieme ai reperti C182, Buddha e C149, Mencio/Laozi, con le quali ha in comune l'iscrizione che le attribuisce all'anno 1612, costituisce il gruppo definito dei Tre Patriarchi. Le tre deità, assieme, rappresentano il motto "I Tre Insegnamenti sono uno" *sanjiao heyi* 三教合一, con riferimento alla setta sincretista neoconfuciana fondata durante la dinastia Ming da Lin Zhaoen 林兆恩 dove gli insegnamenti confuciano, taoista, e buddista erano uniti. In alternativa, e nel sentimento comune, esse rappresentano la mutua influenza e complementarità degli insegnamenti delle tre religioni.

Queste statue si riconoscono come un insieme per l'identico basamento di petali di loto, che solitamente caratterizza le figure buddiste, ma che in questo caso può interessare anche quelle di altre religioni. Ad esempio, la triade del tempio del famoso monte taoista Kongtong 崆峒山, nel Gansu, mostra i tre su un fiore di loto, con Laozi/Mencio al centro, Buddha alla sua destra e Confucio alla sinistra. In altri casi Buddha può trovarsi al centro.

Le tre statue, la cui iconografia non è comune, potrebbero essere comparse all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "936 Tre statue sedute rappresentanti la trinità indiana".  
Pubblicazioni: *Kinkō* 1995, p. 124.

#### 坐像老子



#### ( C00149 ): Statua di Laozi

Bronzo: fusione a cera persa, rinettatura; cm 45 x 31 x 18

Cina; Dinastia Ming (1368-1644), 1612  
萬曆壬子歲季秋吉旦登氏義房造 Wanli renzi sui jiqiu jidan Deng shi Yifang zao: Fatto da Yifang della famiglia Deng, nel giorno propizio di fine autunno del quarantanovesimo anno del regno Wanli.

Statua di Laozi, assiso a gambe incrociate su un trono di loto triangolare con doppia fila di petali, la mano sinistra tiene la destra aperta fra le dita. La deità, che si riconosce per la lunga barba dell'uomo saggio, e la testa calva, indossa una veste a lunghe maniche che si lega sul ventre e lascia scoperto il petto. Questa statua, assieme ai reperti C182, Buddha e C148, Confucio, con le quali ha in comune l'iscrizione che le attribuisce all'anno 1612, costituisce il gruppo dei Tre Patriarchi Sanjiaoguo 三教国.

Pubblicazioni: *Kinkō* 1995, p. 124.

#### 金铜无量寿佛坐像



#### ( C00150 ): Statuetta di Amitāyus

Bronzo, rame, stagno, oro, pigmenti: fusione, doratura, rinettatura, cesello, saldatura, doratura a foglia, doratura a crudo, cromia a pasta; cm 21 x 12 x 11  
Cina; Dinastia Qing (1644-1911), regno di Qianlong (1736-1795); 地六一三 di liu yil san; a terra 61/ 3;

Statuina di bronzo dorato raffigurante il buddha di lunga vita Amitāyus seduto nella posizione del loto, *padmāsana* e le mani in *dhyāna mudrā*, su un trono coperto da un tessuto che ricade frontalmente e con aureola posteriore mobile a doppia mandorla fiammeggiante. Piedistallo quadrangolare traforato e sagomato con motivi a doppia voluta con al centro una perla. Amitāyus indossa tipicamente una corona a cinque cuspidi con nastri pendenti che ricadono sulle spalle. Il buddha ha un'alta protuberanza cranica, *uṣṇīṣa*, con al centro il gioiello, e i capelli di colore blu che si dipartono dalla nuca in due ciocche che cadono sugli avambracci. Indossa la tipica veste indiana, *dhoti*, che lascia una spalla scoperta, orecchini e una collana con tre pendenti. Un foro in corrispondenza delle mani. La figura è cava e chiusa sul fondo da una lastra di rame. Tracce di cromia rossa dietro la corona. Sul fondo si trovano diverse tacche a punzone (tre graffi intersecati da uno centrale). A pennello, in nero, sulla piastrina di rame il segno 三. Sulla base, un'iscrizione a tre caratteri. Su un lato, all'interno, un punzone a cinque puntini, dei quali uno centrale.

Il buddha di lunga vita Amitāyus, in cinese Wuliangshoufo 无量寿佛 o Changshoufo 长寿佛 (oppure Emituofo 阿弥陀佛 Amitābha o Amitāyus), rappresenta un aspetto del buddha Amitābha in *sambhogakāya* e si distingue per la presenza fra le mani della fiala *kalaśa* che

contiene il nettare dell'immortalità *amṛta*. In questo caso la fiala, che si incastrava nel foro fra le mani, è andata persa. Sotto Qianlong, seguace del buddhismo lamaista, la figura di Amitāyus divenne particolarmente popolare e questo tipo di statuina votiva prodotta in serie, con all'interno un rotolo di preghiera, veniva lasciata al tempio e riposta sui muri laterali delle sale. Bronzetti identici a questo in ogni particolare, eccetto talvolta nei gioielli, si trovano in sei esemplari nelle raccolte delle Raccolte Extraeuropee, di cui tre della collezione Passalacqua. Sono infatti statuine comuni che è facile trovare in ogni collezione italiana (Stibbert, Museo Missionario di S. Francesco a Fiesole, MAO di Torino, Il Vittoriale, ecc.). LI, definisce queste statuine di tipo "standard", a cominciare dal periodo Qianlong. La produzione sarebbe stata talmente grande da creare così tante scorte da determinare un arresto della manifattura nei periodi finali della dinastia Qing. Il saccheggio di più templi o di una Pagoda dei diecimila buddha, Wanfota 万佛塔, potrebbe essere stata la principale causa dell'arrivo di così tante statuine in Europa (LI 2004: 29, 74; per una statuina simile con stessa datazione V. CAI 1997: 164). Secondo Lucia CIARDI questa figura, identificata dall'autrice come il bodhisattva Mañjuśrī, troverebbe un largo successo nella produzione in bronzo del Nepal (CIARDI et al. 1993: 88).

La piastra di rame non è mai stata aperta per cui è probabile che essa contenga ancora tutto il materiale di riempimento: piccoli rotoli di preghiera e cascami di seta e cotone.

#### 铜无量寿佛坐像



#### ( C00151 ): Statuetta di Amitāyus

Bronzo, rame, stagno, oro, pigmenti: fusione, doratura, rinettatura, cesello,



saldatura, doratura a foglia, doratura a crudo, cromia a pasta; cm 21,5 x 11,5 x 9  
Cina; Dinastia Qing (1644-1911), Regno di Qianlong (1735-1796), 1770  
大清乾隆庚寅年敬造 *Da Qing Qianlong gengyin nian jing zao*: fatto con rispetto nell'anno 1770 del regno Qianlong della grande dinastia Qing.

Statuina di bronzo dorato raffigurante il buddha di lunga vita Amitāyus seduto nella posizione del loto, *padmāsana*, e le mani in *dhyāna mudrā*, su un trono coperto da un tessuto che ricade frontalmente e con aureola posteriore mobile a doppia mandorla fiammeggiante. Piedistallo quadrangolare traforato e sagomato con motivi a doppia voluta con al centro una perla. Amitāyus indossa tipicamente una corona a cinque cuspidi con nastri pendenti che ricadono sulle spalle. Il buddha ha un'alta protuberanza cranica, *uṣṇīṣa*, con al centro il gioiello, e i capelli di colore blu che si dipartono dalla nuca in due ciocche che cadono sugli avambracci. Indossa la tipica veste indiana, *dhoti*, che lascia una spalla scoperta, orecchini e una collana con tre pendenti. Un foro in corrispondenza delle mani. La figura è cava e chiusa sul fondo da una lastra di rame.

#### 真武立像



#### ( C00152 ): Statuetta in bronzo di guardiano celeste

Bronzo, pigmenti, doratura: fusione, incisione, policromia a pasta, doratura; cm 32 x 17 x 10  
Cina; Dinastia Ming (1368-1644)

Statuetta di guardiano celeste 天王 *tianwang* (*lokapāla*), dal viso irato, stante su un piedistallo a calotta su base ovale. La figura indossa una corazza a maglie quadrate e romboidali e un'alta cintura sulla quale è raffigurata a rilievo una testa leonina. Un nastro che forma un fiocco semplice cinge il torace e le braccia. Dal

copricapo si dipartono due nastri che scendono fino ai piedi formando degli svolazzi. Calza degli stivali. Il braccio sinistro è alzato e la mano brandisce l'elsa di una spada. Il bronzo, di colore giallo chiaro, con patina nera, è stato ricoperto completamente con pigmenti dalla consistenza gessosa, ora in gran parte persi, e presenta tracce di doratura. Figure come questa sono raramente pubblicate o esposte. In Italia si ritrovano nella collezione del Museo Missionario di San Francesco a Fiesole (V. CIARDI et al. 1993: 78 per una statua datata alla prima fase del periodo Qing). In Cina una figura molto simile è esposta al museo di Wudang 武当博物馆, nello Hubei. Si tratterebbe di Zhenwu 真武, e l'attribuzione si riferisce al periodo Ming. La presente statuetta differisce da quella del museo cinese solo per il viso irato. Il viso irato, l'armatura e la posizione del corpo sono tipiche dei re guardiani delle quattro direzioni, 四天王 *sitianwang* (*lokapāla*). Non è chiaro però a quale di essi faccia riferimento questa statua. La spada caratterizza infatti in guardiano del Sud, Zengzhangtian 增长天 (*Virūḍhaka*), ma questi dovrebbe avere la faccia rossa, mentre in questo caso il viso è dipinto di blu, come per il guardiano del nord Wèishāmén Tiān 畏沙門天, Vaiśravaṇa (V. FRANC 1991: 184 per una breve descrizione dei quattro re celesti).

#### 金铜无量寿佛坐像



#### ( C00153 ): Statuetta di Amitāyus

Bronzo, rame, stagno, oro, pigmenti: fusione, doratura, rinettatura, cesello, saldatura, doratura a foglia, doratura a crudo, cromia a pasta; cm 21 x 11 x 10  
Cina; Dinastia Qing (1644-1911), regno Qianlong (1736-1795)  
王 Wang (in più punti)/ 十六 *shiliu* (sul fondo)/ 大 da oppure 太 *tai* (a destra)/ 八 +? *bashi*? (a destra) Re/ onorevole

Statuina di bronzo dorato raffigurante il buddha di lunga vita Amitāyus seduto nella posizione del loto, *padmāsana*, con le mani in *dhyāna mudrā*, su un trono coperto da un tessuto che ricade frontalmente, con un'aureola posteriore mobile a doppia mandorla fiammeggiante. Piedistallo quadrangolare traforato e sagomato con motivi a doppia voluta, con al centro una perla. Amitāyus indossa tipicamente una corona a cinque cuspidi con nastri pendenti che ricadono sulle spalle. Il buddha ha un'alta protuberanza cranica, *uṣṇīṣa*, con al centro il gioiello, e i capelli di colore blu che si dipartono dalla nuca in due ciocche che cadono sugli avambracci. Indossa la tipica veste indiana, *dhoti*, che lascia una spalla scoperta, orecchini e una collana con tre pendenti. Un foro in corrispondenza delle mani. La figura è cava e chiusa sul fondo da una lastra di rame. Il piedistallo è stato piegato alla base sia frontalmente, sia posteriormente, in modo notevole. Impressi alla base, in modo sparso, tre caratteri 王.

#### 观音立像



#### ( C00159 ): Guanyin

Bronzo, oro: fusione, intarsio, cesello; cm 23 x 7,5 x 7,5  
Cina; Dinastia Qing (1644-1911), secc. XVII-XIX

[Residuo di etichetta rosa sul fondo (museo artistico ed archeologico); Cartellino: "260"; "bronzo antico si badi alla perfezione del piede. Probabilmente e' donna tartara".]

Guanyin stante a piedi nudi, con lungo manto dai bordi ricamati, mani raccolte frontalmente all'altezza del bacino, capelli a tutulus con fermaglio. Bronzo chiaro, con due quadretti dorati, uno al centro del petto, l'altro in basso sulla tunica. Alla base, un foro. Patina marroncino chiaro tipo 四分一 *shibuichi*.

La statuina è bene eseguita ed è prodotta con un bronzo molto chiaro, probabilmente a elevata percentuale di zinco, molto simile ai pezzi intarsiati d'argento e firmati Shishou. La tipologia è quella della Guanyin dalla bianca veste, senza attributi particolari che la distinguono, altrimenti detta Maria Guanyin (TANAKA 2000: 361; LI 2004: 92). Il tipo di bronzo, chiaro, e la forma, rassomigliante a quella delle giade intagliate di periodo tardo, indicano una produzione di periodo Qing.

#### 南海观音坐像



#### ( C00163 ): Statuetta di Guanyin con assistenti

Bronzo: fusione a cera persa, cesello, patinatura; cm 24 x 11 x 15

Cina; Fine sec. XIV - inizio sec. XVIII

Il bodhisattva Guanyin, le mani in meditazione, *dhyanamudrā*, che reggono un gioiello a forma di perla, è assiso su un piedistallo a forma di fiore di loto, in *paryāṅka āsana* ("intorno al grembo", con il piede sinistro posto sotto il ginocchio destro). Sulla testa si trova una corona riccamente decorata a volute e guglie. Sul petto ricadono più fili di perle. In basso, ai lati, alla destra si trova Shancaitongzi 善財童, con le mani nel gesto di preghiera, *añjalimudrā*, mentre alla sinistra una figura con lunga barba non meglio identificata. Al fianco destro di Guanyin all'altezza della spalla si trova il parrochetto bianco, o uccello del paradiso di Amida, e alla sua sinistra un libro.

Guanyin 观音 (Avalokiteśvara) è solitamente rappresentata come Nanhai Guanyin 南海观音 (Guanyin del mare del sud), assieme agli attendenti bambini Longnü 龙女 e Shancaitongzi. Forse in questo caso il personaggio orante dalla lunga barba è il committente della statuina. Il bronzo è molto scuro e il

modellato è definito. Il viso è realizzato con tratti curvi e occhi molto grandi. Statuette come queste potevano essere poste su altari domestici, donate ai templi come figure votive o lasciate all'interno di sepolture. Le datazioni proposte per bronzetti come questo spaziano dal periodo Song al Qing. Lo stile della corona e l'uso degli attributi sulla spalla diventò popolare durante il periodo Yuan e raggiunse il suo apice durante la prima metà del periodo Ming. La lega di bronzo molto scura e le condizioni quasi ottime dell'oggetto restringono a nostro avviso il campo di produzione al XIV-XVIII secolo.

#### 释迦牟尼佛坐像



#### ( C00168 ): Buddha nel gesto della testimonianza

Bronzo: fusione a cera persa, rinettatura; cm 26 x 16 x 12,5

Cina; Dinastia Ming (1368-1644)

Statuetta raffigurante il Buddha storico Sakyamuni assiso su un trono di loto a due file di petali contrapposti, con la mano destra nel gesto di contatto con la terra, o della testimonianza, *bhūmisparśamudrā*, e la sinistra sul grembo. La figura ha il viso squadrato e un'alta *uṣṇīṣa*.

Questa statuette presenta un metallo molto chiaro e poroso, segno di una probabile pulizia con acidi che ne hanno causato la corrosione. Stilisticamente si caratterizza per la lunga protuberanza cranica *uṣṇīṣa*, che lo accomuna ad alcune statuette di periodo Ming (LI 2004: 56, 65, 68; CAI 1997: 135, 150).

#### 佛坐像



#### ( C00170 ): Statuetta di buddha

Bronzo, rame: fusione, cesello, politura, agemina; cm 30 x 20 x 13

Cina; Shanxi Dinastia Qing (1644-1911)

Statuetta di buddha con la mano destra nel gesto di toccare la terra, *bhūmisparśamudrā*, e con la sinistra nel gesto di esposizione della dottrina, *vitarkamudrā*. La lega è di colore giallo chiaro, priva di doratura. Sul petto un inserto di rame. Sul retro del trono di loto una lunga iscrizione.

La scheda inventariale riporta che il pezzo è stato "restaurato dal sig. Figini". Probabilmente sul metallo è stato utilizzato un prodotto chimico per la lucidatura del bronzo. Non rimangono infatti segni di patinatura o doratura, che dovevano esserci prima del restauro. La datazione fornita dalla scheda al periodo Tang (618-906) deve essere il risultato di una errata interpretazione dei caratteri Datang 大堂 "grande sala". Il colore chiaro del metallo e la forma slanciata, con protuberanza cranica *uṣṇīṣa*, a ciambella con sopra una protuberanza sferica, fanno supporre si tratti di una produzione di periodo Qing.

L'iscrizione dedicatoria indica che la statuina è stata donata a un tempio. Compare la scritta di Guogxian 崞縣, l'antico nome della città di Yuanping 原平 (市), che si trova nel centro della provincia dello Shanxi.

崞縣大堂都地?正(定)?村恶(衣)?善?人芽/寺 Guo xian da tang dou di? pi? cun e? ren ya (si) 長男馬桓趙氏 zhengnan ma huan zhao shi 造佛 zao fo

王(壬)侃 wang (ren) kan  
同恶?信人 tong e? zin ren  
趙從明郭氏 zhao cong ming guo shi  
馬仲才趙氏 ma zhong cai zhao shi  
糾首 tou shou

释迦诞生像



( C00171 ): Statuetta di buddha al compimento dei sette passi

Bronzo, pigmenti, lacca: fusione, doratura a foglia, policromia laccata; cm 21,5 x 9,5 x 9

Cina; Dinastia Qing (1644-1911)

Statuetta raffigurante il buddha bambino su un basamento a forma di fiore di loto con breve base rotonda, rossa, petali dorati e frutto centrale azzurro con punti neri. La figura è seminuda, con solo il bacino coperto, mentre indica il terreno con il braccio destro teso e il cielo con il braccio sinistro piegato verso l'alto. Il bronzo è laccato e dorato in corrispondenza del corpo del bambino, mentre è colorato con pigmenti a pasta sul fiore di loto.

L'immagine rappresenta il Buddha "dei sette passi", quando, appena nato, compie sette passi in ciascuna delle direzioni e rivela di essersi incarnato per indicare la via della liberazione dal dolore. Si tratta di un esempio di artigianato popolare. Sulla datazione dei bronzi laccati e colorati non vi è concordanza fra gli autori (CAI 1997: 115; CIARDI et al. 1993: 85, n. 48).

阿弥陀/释迦诞生像/文青銅箱



( C00181 ): Contenitore per figure votive a forma di buddha Amida

Bronzo, oro: fusione, cesello, doratura; cm 53 x Ø29

Giappone; Periodo Edo (1603-1868)

Il buddha Amida è raffigurato classicamente nella posizione del loto, con le mani poste nel grembo in *dhyānamudrā*, su un piedistallo a doppia fila di petali di loto, disegnati a cesello su due semisfere opposte e unite da un anello centrale. La figura di buddha è coperta sul retro da un'ampia aureola a barca. Il petto è apribile e presenta all'interno una placca dorata che fungeva da sfondo alla figurina votiva che veniva inserita. Buddha, aureola e piedistallo sono scomponibili.

Questo piccolo oggetto è apparso alla Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "946 Buddha in una nicchia, bronzo dorato giapponese antico". Si tratta in effetti di una scatola a forma di buddha, di fattura approssimativa, sia nella cesellatura del basamento, sia in quella dell'aureola a barca, fatta per contenere figure più piccole ma preziose. Si tratta di un oggetto raro. Un esemplare simile si trova a Kamakura (*Tokubetsuten, Kanagawa no kindōbutsu, akagane-kurogane no butsutachi*: 50, 108).

释迦诞生像



( C00182 ): Buddha

Bronzo: fusione, saldatura, rinettatura, patinatura; cm 47 x 33 x 15

Cina; Dinastia Ming (1368-1644), 1612

萬曆壬子歲季秋吉旦登氏義房造 Wanli renzi sui jiqiu jidan Deng shi Yifang zao: Fatto da Yifang della famiglia Deng, nel giorno propizio di fine autunno del quarantanovesimo anno del regno Wanli.

Il Buddha Shakyamuni è rappresentato assiso su un trono triangolare a doppia fila di petali di loto opposti, nella posizione del loto, le mani in meditazione *dhyānamudrā*, con una veste monacale portata frontalmente sul ventre che lascia scoperto solo il petto. Fra i riccioli della testa, frontalmente, la seconda *uṣṇīṣa*.

Questa statua, assieme ai reperti C148, Confucio e C149, Mencio/Laozi, con le quali ha in comune l'iscrizione che le attribuisce all'anno 1612, costituisce il gruppo dei Tre Patriarchi. Le tre deità, assieme, rappresentano il motto "I Tre Insegnamenti sono uno" 三教合一 *sanjiao heyi*, con riferimento alla setta sincretista neoconfuciana fondata durante la dinastia Ming da Lin Zhaoen dove gli insegnamenti confuciano, taoista, e buddista erano uniti. In alternativa, e nel sentimento comune, esse rappresentano la mutua influenza e complementarietà degli insegnamenti delle tre religioni. Queste statue si riconoscono come un insieme per l'identico basamento di petali di loto, che solitamente caratterizza le figure buddiste, ma che in questo caso può interessare anche quelle di altre religioni. Ad esempio, la triade del tempio del famoso monte taoista Kongtong 崆峒山, nel Gansu, mostra i tre su un fiore di loto, con Laozi/Mencio al centro, Buddha alla sua destra e Confucio alla sinistra. In altri casi Buddha può trovarsi al centro. Le tre statue, la cui iconografia non è comune, potrebbero essere comparse

all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "936 Tre statue sedute rappresentanti la trinità indiana".

#### 持手版官员立像



#### ( C00191 ): Figura di funzionario con la tavoletta delle udienze

Legno, lacca: intaglio, laccatura, doratura; cm 31 x 10 x 9,5

Cina; Dinastia Qing (1644-1911)

[Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 191; Etichetta bianca coperta dalla precedente; Etichetta rettangolare bianca: 4B]

Statuetta in legno laccato e completamente dorato, di personaggio maschile stante su un basamento a quattro piedini. La figura è vestita con una lunga tunica, porta un cappello cilindrico e regge una tavoletta.

Le figure stanti, come questa, su piedistallo semplice, potevano essere affiancate a immagini di divinità principali taoiste o confuciane, in funzione di assistenti e figurano avere fra le mani le tavolette di legno 笏 *hu* portate davanti al petto dagli ufficiali per avere accesso alle udienze dell'imperatore, o da usare durante i riti taoisti come simbolo di rispetto verso gli spiriti. Le tavolette in giada 圭 *gui* sono invece tenute fra le mani da imperatori e divinità di vario tipo (FANG 2004: 99).

#### 插屏



#### ( C00193 ): Schermo da tavolo

Legno, lacca, doratura: intaglio, laccatura, doratura; cm 31,5 x 36,5 x 9

Cina; Dinastia Qing (1644-1911), sec. XIX [Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936]

Schermo da tavolo 插屏 *chaping* costituito di un pannello in legno intagliato, stuccato e dipinto, incorniciato e montato su una base con piedini e pomoli a pigna sporgenti. La decorazione mostra l'arrivo in una città di una processione di personaggi a cavallo assistiti da inservienti appiedati che reggono il parasole. La scena è quasi bidimensionale e mostra all'interno delle abitazioni diversi personaggi intenti a giocare, osservare rotoli e svolgere altre attività quotidiane. La cornice e il piedistallo sono scollati.

Potrebbe trattarsi dell'oggetto comparso all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "107 - bassorilievo giapponese in legno laccato". Solitamente le scene di personaggi a cavallo con attendenti si riferiscono a racconti letterari inerenti gli episodi della vita di imperatori mitici di periodo Zhou. Si tratta forse di un pannello decorativo per mobile, rimontato come schermo da tavolo.

#### 蟾蛙彫刻



#### ( C00196 ): Scultura di rospo in legno

legno, rame, lacca: intaglio; cm 26 x 27 x 38

Giappone; Periodo Meiji (1868-1912)

Sul fondo, dietro, vicino alla zampa posteriore: がやむ *ga ya mu*;

[Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P.; Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 196]

Grande rospo in legno dipinto con gli occhi realizzati in rame dorato. La bocca è sottolineata da lacca rossa. Una spaccatura laterale.

Si tratta dell'oggetto mostrato all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "102 - scultura giapponese raffigurante un rospo". Il pezzo, ricavato da un blocco di legno pieno, è molto pesante. Fra le raccolte milanesi si trova un altro esemplare di dimensioni e fattura simili (C00197 -dono Isa Ponzio 1916-).

#### 象牙雕刻盒子/象牙龙鸟纹钻孔



#### ( C00218 ): Scatolina in avorio traforata con tessere di gioco rompicapo

Avorio: intaglio, traforo; cm 1,4 x 5,5 x 5,5  
Cina; Guangzhou Dinastia Qing (1644-1911), sec. XIX

[Scritta a mano a.111; Etichetta quadrata inventario 1939: 218; Etichetta inventario 1939: 218; Etichetta "M. C. L. P."; Sulla scheda c'è scritto: "Legato Poggi?"]

Rompicapo costituito da una scatolina quadrangolare in avorio intagliata a motivo di draghi e uccelli, contenente cinque tasselli mobili di varie forme geometriche e dimensioni che possono essere unite per formare disegni diversi (*Tan gram*).

È una sorta di souvenir. Il gioco consiste nel creare forme diverse unendo le tessere e poi riunirle all'interno della scatolina nell'unico modo possibile.

### 雕刻品鹤花



#### ( C00220 ): pomello di coperchio

Giada: traforo; cm 4,2 x 3,9 x 3,2  
Cina; Dinastia Ming (1368-1644)  
[Etichetta rotonda bianca dentellata:  
M.G.L.P.]

Pomolo di nefrite a pianta rettangolare traforato a motivi di gru e tralci di fiori. Si tratta del pomello di un coperchio in legno da montare su un vaso di pregio. La pietra e lo stile dell'intaglio appartengono al periodo Ming (RAWSON 1992: 181, 199; SHEN 1983: 205).

### 铁香炉



#### ( C00221 ): Incensiere in ferro ageminato d'argento con motivo di strumenti musicali

Ferro, argento: fusione, traforo, saldatura, ribattitura, agemina; cm 15 x Ø12,5  
Cina; Dinastia Ming (1368-1644), sec. XVI

Iscrizione illeggibile

[All'interno, incollato sul fondo di ruggine, si trovava un foglietto con una scritta in blu a matita: "218"]

Incensiere tripode dal corpo globulare costituito da pancia e coperchio semisferici. Le gambe sono tubolari, a forma leggermente sinuosa, la pancia è interessata da tre scanalature verticali che passano in mezzo alle gambe. Il coperchio ha un pomello cilindrico cavo, attorno al quale sono incisi otto trigrammi,

八卦 *ba gua*, e tre fori a cuore, mentre lungo il bordo esterno della sfera si trovano segmenti traforati a zigzag. Il coperchio è decorato con motivi ageminati in argento di *pipa* 琵琶 sopra fiori di loto, frutto, parasole, vaso con ramo di corallo, perla buddista, moneta. La pancia è decorata con un salterio cinese, due rotoli incrociati, due ventagli, uno richiudibile, uno a farfalla, uno stendardo a campana, un rotolo con iscrizione (illeggibile) aperto sopra uno scettro 如意 *ruyi*, un vaso di fiori su una stuoia. L'agemina d'argento è saltata nei decori della semisfera inferiore. Tracce di pigmento verde rame e dorature. Restaurato nel 2011.

Questo è probabilmente l'oggetto comparso alla Esposizione Storica d'Arte industriale in Milano del 1874 "889 Profumiera in ferro ageminato in argento; lavoro giapponese antichissimo". I motivi decorativi alludono alla vita raffinata del letterato, per il quale questo oggetto è stato probabilmente prodotto. Le particolarità più evidenti di questo incensiere sono la forma assolutamente globulare e l'accostamento dell'argento con il ferro. Si tratta di un oggetto raffinato e certamente raro. (V. KERR 1990: 55 per un incensiere globulare in ferro ageminato d'argento con simili piedini, con iscrizione del periodo Wanli).

### 花纹珐琅鼎



#### ( C00222 ): Vaso tripode di rame smaltato

Rame, smalti: fusione, smalti vitrei dipinti e cotti; cm 18 x 17 x 10

Cina; Guangzhou Dinastia Qing (1644-1911), sec. XIX

[Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 222]

Incensiere in rame smaltato (珐琅 *falang*) a motivi floreali policromi, a forma di tripode biansato 鼎 *ding*, a corpo

globulare con collo stretto e bocca larga e con lunghe anse a nastro sinuoso che si dipartono dalla spalla ancorandosi al bordo della bocca. Il coperchio a calotta presenta un pomolo a forma di volatile. Lo smalto tende a staccarsi in alcuni punti.

Gli smalti dipinti, inventati a Limoges nel XV secolo, furono introdotti in Cina dai Gesuiti durante il regno di Kangxi. I colori sono solitamente quelli coevi della famiglia rosa. Gli oggetti per la corte di Kangxi erano creati dalle manifatture imperiali, mentre gli altri pezzi erano prodotti nelle aree di Suzhou e Yangzhou, e a Canton. Molti oggetti fatti a Canton erano per l'esportazione. La decorazione è simile a quella di periodo Qianlong, ma lo strato di smalto è molto leggero, e il rame non è stato dorato. Queste caratteristiche fanno pensare che si tratti di un pezzo per la vendita ai turisti che si fermavano a Canton (RAWSON 1992: 190-192; per una decorazione simile, si veda SHEN 1993: n. 235-6).

### 七宝大皿



#### ( C00224 ): Piatto a smalti cloisonné

Rame, smalti vitrei: ribattitura, saldatura, cottura; cm 5,5 x Ø31,5

Giappone; Periodo Edo (1603-1868), 1860-1870

[Etichetta bianca rotonda dentellata: Pass]

Piatto fondo a smalti cloisonné, con orlo espanso a tesa orizzontale, elementi floreali e geometrici policromi in rosso, verde, nero, giallo e blu su fondo celeste. La decorazione è ripartita per centri concentrici con i motivi geometrici all'esterno e al centro un motivo di carpa. Potrebbe trattarsi dell'oggetto comparso all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "93 Scodella in smalto cloisonné giapponese antico". Il cloisonné è di derivazione occidentale, ma si è perfezionato in Cina (掐絲珐琅 *qiasi falang*), dove ha raggiunto il suo massimo

splendore sotto l'imperatore Qianlong. In Giappone il cloisonné era utilizzato saltuariamente dai produttori di elze di spada durante il periodo Edo, ma la tecnologia ebbe un vero sviluppo solo più tardi. Dagli anni '60 agli anni '90 del XIX secolo si passò dalla tipologia dai colori opachi e fangosi, come si può vedere in questo esemplare, a quella a colori lucidi, vetrosi, senza più fili divisorii fra i cloisons, superando in qualità la produzione cinese. L'aspetto primitivo di questi smalti in passato ha fatto pensare che si trattasse di esemplari cinesi molto antichi. Si vedano due bacili della Uldry Collection (BRINKER 1989: 115 e n. 112 e 113), attribuiti Cina del XVI secolo, pur avendo alcune caratteristiche giapponesi. I nuovi studi eseguiti da IRVINE al V&A Museum indicherebbero che si tratta in effetti di pezzi giapponesi del XIX secolo (IRVINE 2006).

#### 狻猊纽盖熏炉



#### ( C00226 ): Incensiere tripode in ferro ageminato

Ferro, argento: fusione, saldatura, agemina; cm 19,5 x Ø12,5  
Cina; Dinastia Ming (1368-1644), secc. XV-XVI  
[Scritta a smalto bianco: M.G.L.P.]

Incensiere tripode con gambe lunghe e tubolari sporgenti da protomi leonine, pancia a sfera schiacciata poggiante su breve collo cilindrico, bordo orizzontale con manici verticali a ponte. Coperchio traforato con motivo di moneta e pomolo a forma di drago leonino. Tutta la superficie è profusamente decorata a motivi floreali in agemina d'argento, in gran parte consunta.

L'uso del ferro al posto del bronzo per creare incensieri è raro. L'agemina è realizzata martellando foglie d'argento su una superficie resa ruvida mediante limatura. Lo stile del drago e l'uso del

ferro ageminato, nonché lo stato di conservazione, indicano una probabile datazione al periodo Ming (KERR 1990: 55, FAILLA 1996: 80-81; BRINKER, Helmut, LUTZ Albert 1982: 36, 37).

#### 狮纽盖鼎形炉熏炉



#### ( C00227 ): Incensiere tripode con pomolo a forma di leoncino

Ghisa: fusione; cm 30 x 29 x 20  
Cina; Dinastia Qing (1644-1911)  
[Etichetta rotonda bianca dentellata: Pass]

Incensiere tripode biansato con corpo globulare, collo a balaustra traforato a triangoli, e coperchio. Le zampe sono zoomorfe con alla base una protome leonina. Le due anse sono a nastro sinuoso con traforo centrale. Il coperchio, piatto, è sormontato da un leoncino buddista con una corda fra le fauci e la zampa sinistra alzata. La decorazione è ripartita sulla spalla con traforo a moneta, all'equatore con una fascia a ghirigori, e sotto con una teoria di motivi di cicala arcaistica stilizzata.

Potrebbe trattarsi dell'oggetto mostrato all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874, comparso come "905 Profumiera in ferro con mostro sul coperchio; lavoro giapponese antico". Si tratta di un oggetto molto pesante. La forma del tripode con nastri sinuosi è molto comune sia nel periodo Ming sia nel Qing, per cui è difficile stabilire una datazione precisa (CIARDI et al. 1993: 36-39).

#### 掐絲琺瑯葡萄兽纹盘



#### ( C00228 ): Piatto cloisonné con motivo di vite e di animale

Bronzo, smalti, oro: fusione, martellatura, ribattitura, doratura; cm 4,5 x Ø24  
Cina; Dinastia Qing (1644-1911), XVIII-XIX secolo  
[Etichetta bianca rotonda dentellata: M.G.L.P.; Scritta a china, sbiadita: N 49 P. piatto cloisonné]

Piatto a smalti cloisonné, 掐絲琺瑯 *qiasi falang*, a fondo azzurro con decorazione di grappoli d'uva in blu e racemi con foglie gialle, arancioni e bianche. Al centro, entro un cerchio in ottone, è raffigurato un animale maculato con lunga coda a ventaglio. Il verso è in bronzo liscio e dorato con piede circolare.

La struttura compositiva del disegno è interessante. I grappoli d'uva si dispiegano lungo la superficie in pose casuali, appesi a foglie dai colori autunnali. La composizione fa da contorno a un animale di difficile identificazione. L'uva compare come motivo decorativo nel periodo Ming, in particolare sulle porcellane bianco blu, probabilmente portato in Cina dal Medio Oriente o dall'Europa, e continua ad essere usato durante il periodo Qing soprattutto sui tessuti. Il suo significato simbolico in Cina è quello di auspicio di abbondanza per più generazioni (FANG 2004: 92). L'impaginazione del piatto, con cerchio centrale, dorato, è altrettanto rara. Per la tavolozza dei colori utilizzati il piatto è attribuibile ad un periodo compreso fra il regno di Qianlong (1736-1795) e il 1870. Quello del XIX secolo fu un periodo di grande eclettismo stilistico, per cui gli oggetti prodotti in quel periodo sono difficilmente distinguibili da quelli precedenti. Un incensiere globulare della collezione Uldry di Zurigo (BRINKER, Helmut, LUTZ Albert 1982: scheda 348) mostra un motivo decorativo con il

medesimo soggetto, identificato come uno scoiattolo che si arrampica fra i tralci di vite, attribuito al periodo fra il regno di Daoguang (1821-1850) e Xianfeng (1851-1861).

Pubblicazioni: *Kinkō* 1995, p. 145.

#### 水滴



#### ( C00312 ): Vasetto contagocce

Grès modellato, traforato e invetriato; cm 5 x ca. Ø4  
Cina o Giappone

Piccolo vasetto in grès a base piatta, panciuto, a forma di piccola giara con spalla che termina a labbro rientrante. Lungo il bordo una svasatura permette di versare l'acqua. Invetriatura spessa, grigia a forte craquelure.

#### 青瓷镂空凤耳瓶



#### ( C00317 ): Vaso traforato a doppio corpo

Grès modellato, traforato e invetriato; cm 24 x ca. Ø15  
Cina: Longquan; Dinastia Ming (1368-1644), prima metà del XVII secolo

Vaso a doppio corpo, esternamente a pancia ovoidale, traforata a cinque file alternate di linee e motivi a moneta 铜钱纹 *tongqianwen*. Ha basso piede circolare e collo leggermente strombato, con due piccole prese a testa di fenice. La bocca prosegue internamente in un vaso chiuso che si unisce alla base. La vetrina è verde, densa e untuosa, e il piede è color rosso ferro, invetriato al centro.

Si tratta probabilmente dell'oggetto esposto alla Mostra internazionale d'arte industriale in Milano del 1874 come "521 Vaso calodonio a traforo"

La composizione è insolita in quanto unisce dei manici di periodo Song a un corpo ovoidale in voga verso la fine del periodo Ming, e una decorazione a traforo, nata in tempi antichi (si vedano ad esempio i vasi a doppio corpo nel museo della fornace Guan di Hangzhou, di periodo Song). Per la strana forma il pezzo potrebbe essere considerato giapponese, infatti esisteva una produzione simile a Sanda 三田 attorno al 1750-1850, ma la conformazione del piede e la consistenza della ceramica è tipicamente cinese, e rispondente al periodo Ming. Nel periodo Qing, quando pure esistevano forme simili, in Cina erano quasi sparite le fornaci in grado di riprodurre una vetrina densa e traslucida come questa. Il fatto che il vaso fosse in Italia già nel 1874 esclude l'ipotesi di una produzione moderna.

#### 阿弥陀佛像



#### ( C00327 ): Statua di Amitāyus

Grès invetriato: stampo, assemblaggio, intaglio, invetriatura; ca. cm 76 x 32 x 41,5  
Cina: Pechino; Dinastia Qing (1644-1911), ca. 1750

Statua in grès invetriato di tipo architettonico del buddha di lunga vita Amitāyus, raffigurato tipicamente assiso su un fiore di loto sopra un basamento più largo a scaloni, con fregi floreali. La figura indossa una veste con mantella, gioielli e

una tiara, e regge tra le mani la fiasca con l'acqua di lunga vita. La statua è costituita di 5 pezzi che si uniscono a incastro: il basamento a scaloni, reso in blu, il fiore di loto in viola, il corpo in giallo con i dettagli della mantella e degli svolazzi in verde, la testa e la fiaschetta in turchese. Il quinto elemento era in origine la piccola e bassa *uṣṇīṣa*, ora mancante.

La statua per iconografia e caratteristiche fisiche della ceramica, si attribuisce allo Zhihuihai 智慧海, il tempio nel "nuovo giardino d'estate" Yiheyuan 颐和园 di Pechino, e si data di conseguenza al 1750 circa. Uno studio storico e conservativo più accurato è stato presentato nel 2006.

Pubblicazioni: *Rassegna di studi e di notizie* Vol. XXVII, 2003, p. 29; AMADINI, in *Annali di Ca' Foscari*, 2006, pp. 273, 301.

#### 壺



#### ( C00329 ): Giara per alimenti

Grès invetriato: tornio, mano libera; cm 22 x Ø20  
Asia Orientale; secc. XV-XIX

Giara in ceramica invetriata di color bruno traslucido, con basso piede circolare, pancia espansa, alta spalla inclinata sopra la quale si trovano quattro piccole anse applicate a occhio, breve collo e bocca larga con orlo spesso e sporgente. La forma di questa giara è quella utilizzata per la conserva di liquori o cibi. A tutt'oggi in Giappone si possono vedere prodotti commercializzati all'interno di ceramiche come questa sigillate con un tappo di legno, paglia cera e carta legato strettamente con giunchi o corde di paglia ai quattro anelli della spalla. Questa giara non presenta però segni evidenti di utilizzo. La tipologia ceramica può accomunarsi a molte produzioni locali

cinesi e coreane, e in Giappone, per la vetrina, ad alcune produzioni ceramiche dell'area di Seto.

#### 斗彩龙花纹银锭式盒



#### ( C00342 ): Scatola a forma di lingotto in porcellana a smalti della famiglia verde

Porcellana, smalti contrastanti *doucai*; cm 6 x 15 x 11,5

Cina; Jingdezhen (Jiangxi) Dinastia Qing (1644-1911), regno Jiajing (1522-1566) 大明嘉靖年製 *Da Ming Jiajing nian zhi* (Fatto durante gli anni del regno Jiajing della grande dinastia Ming)

[Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P.; Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 342]

Scatola in porcellana a forma di antico lingotto d'argento. La decorazione, realizzata a smalti contrastanti 斗彩 *doucai* (giallo, verde e rosso sopra coperta entro contorni blu cobalto sotto coperta), nei colori della famiglia verde, 五彩 *wucai*, raffigura sul coperchio due draghi che giocano fra le nuvole con la perla sacra scatenando così la pioggia. Motivi floreali sono presenti sui lati e sul fondo interno della scatola. Sul verso si trova una marca periodica del regno Jiajing (1522 - 1566). La vetrina è saltata in più punti, in corrispondenza degli spigoli.

Si tratta di una produzione a tre colori della provincia Jianxi, rappresentativa di un genere che divenne popolare nel periodo Wanli (1573 - 1620). Come in un esemplare del museo d'arte di Shanghai, anche in questo caso il disegno è realizzato in maniera poco accurata e la vetrina tende a saltare in corrispondenza degli spigoli (TREGGAR, VANKER 1993: 192; LI 2004: 235).

Pubblicazioni: AMADINI 2003, pp. 22, 24.

#### 橄榄尊



#### ( C00414 ): Vasetto monocromo

Porcellana invetriata; cm 48 x c. Ø27  
Cina; Jingdezhen (Jiangxi) Dinastia Qing (1644-1911), secc. XVIII-XIX  
[Etichetta inventario 1936.; Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P.]

Vaso monocromo con vetrina rossa a forma fusiforme, con pancia espansa al centro e rastremata al collo e al piede. Base circolare.

Potrebbe trattarsi del vaso comparso alla Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "40 Vaso con engobbiatura rossa sottocoperta". Questa forma in Cina è detta "a oliva" 橄榄尊 *ganlanzun* (WANG, 2006: 21, 28, 35, 64; LI 1998: 282, 283). Si tratta in realtà di un vaso al quale è stata segata la parte superiore che terminava probabilmente strombata. La tonalità di rosso è detta in Europa *sang de boueuf* e corrisponde in termini cinesi al 郎窑红 *langyao hong* o 郎红 *lang hong*. I termini per definire le tonalità di rosso sono molti e non sempre chiari. Fra questi ci sono 绯红 *feihong* (rosso chiaro), 吗肺 *mafei* (polmone di cavallo), 钧红 *junhong* (rosso jun), 豇豆 *jiangdou* (pisello/ fagiolo rosso) e 霁红 *jihong* (rosso sacrificale, ovvero rosso rame dall'aspetto omogeneo e opaco, di periodo Ming-Qing, in antitesi con il colore sangue di bue, che è invece tipicamente vetroso e brillante).

#### 龙缸



#### ( C00415 ): Giara con draghi

Porcellana: modellatura al tornio, invetriatura, doratura; cm 45 x Ø43  
Cina: Jingdezhen (Jiangxi); Dinastia Qing (1644-1911), regno Kangxi (1662 - 1722)  
[Etichetta cornice dorata: 80 d. 70; Etichetta rotonda: "M.G.L.P., 98 -a matita-; Etichetta inventario 1936]

Grande vaso globulare in porcellana, privo di piede, detto "giara del drago", 龙缸 *longgang*, perché la forma è tipicamente associata al motivo decorativo dei draghi affrontati che inseguono la perla sacra fra nuvole a fiamma. I draghi sono disegnati in oro su una coperta monocroma esterna in blu soffiato 吹青 *chuiqing*. Fratturato e ricomposto.

Potrebbe trattarsi del vaso comparso alla Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 n. "1186 Vaso emisferico, draghi e simboli sacri dorati in coperta azzurra" (Annoni, Belgioioso, Passalacqua). Fra tutti quelli conservati presso le Raccolte Extraeuropee, questo vaso, è l'unico del suo genere a presentare una decorazione in oro ancora leggibile. Si tratta infatti di un'applicazione a freddo che tende facilmente a sparire col tempo. Oltre a essere un oggetto decorativo, poteva fungere da incensiere. Alcuni autori definiscono questa forma con i termini 龙罐 *longguan*, o 石榴罐 *shiliuguan* se ha il coperchio (WANG, 2006: 150; LI 1998: 299).



### 送子观音像



#### ( C00426 ): Statuina di Guanyin con bambino

Porcellana: stampo, intaglio, invetriatura; cm 22,5 x 9,5 x c. 7

Cina: Dehua; Dinastia Qing (1644-1911), secc. XVIII - XIX

Statuina in porcellana bianca con invetriatura lucida, raffigurante Guanyin su un basamento a fiore di loto, con un piccolo bambino tenuto sul grembo con le mani. Alla sua sinistra si trova la fiaschetta contenente il nettare d'*amṛta* e sulla destra, doveva trovarsi il parrochetto bianco, ora mancante.

Si tratta di una produzione molto comune, delle fornaci di Dehua 德化, detta *blanc de Chine* (LI 1998: 311). La figura di Guanyin materna fa riferimento al *bodhisattva* come patrono delle madri e divinità portatrice di figli. Per la sua similitudine con le immagini cristiane della Madonna col bambino, l'immagine è definita in Giappone Maria Kannon. Per alcuni autori si tratta di un'evidente influenza cristiana sull'immagine buddista, che sarebbe stata introdotta in Cina con l'arrivo dei Gesuiti e dei mercanti portoghesi. Guanyin materna è una divinità buddista e taoista che compare già in periodo Yuan, e si ritrova sia nelle produzioni di celadon, sia di bronzo (V. C732).

### 白瓷观音坐像



#### ( C00435 ): Guanyin con bambino

Porcellana: stampo, intaglio, invetriatura; cm 14 x 6 x 4,5

Cina: Dehua (Fujian); Qing (1644 - 1911), secc. XVII - XIX

[Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 435; Etichetta rotonda bianca dentellata coperta in parte dalla precedente: (M) G.(L.P.)]

Statuina in porcellana del tipo detto *blanc de Chine*, raffigurante Guanyin (Avalokiteśvara) nella sua versione materna, con velo in testa, assisa su un fiore di loto che poggia su una base di piante acquatiche, con un bambino tenuto fra le mani (mancante) e ai fianchi il parrochetto e la fiasca per l'acqua pura. (V. C732).

### 青花执壶



#### ( C00483 ): Lattiera

Porcellana: tornio, stampo, decoro a grande fuoco; cm 15 x 14 x 9,5

Cina: Jingdezhen (Jiangxi); Dinastia Qing (1644-1911), sec. XVIII

[Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 483; Etichetta rotonda bianca dentellata: "... M.G." (parzialmente coperta dalla precedente)]

Lattiera in porcellana a forma di pozzo, con manico ad arco a forma di ramo, beccuccio sinuoso e piccolo coperchietto

rientrante. Decoro floreale in blu sottocoperta.

### 寿字纹红漆方几



#### ( C00496 ): Tavolino laccato

Legno, lacca; laccatura, intaglio o impressione a stampo; cm 23 x 18 x 18; Asia Orientale; secc. XVIII-XIX

[Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P.; Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936 (strappata)]

Tavolino quadrato da cerimonia in lacca rossa intagliata a fiori, con il carattere 寿 "longevità" inciso sul piano, con quattro gambe sinuose terminanti su una base a cornice quadrata. Il piano è sporgente e raccordato da una cornice più stretta decorata con greche 雷纹 *leiwen* all'alta fascia obliqua, modanata, che copre la parte superiore delle gambe, ornata a girali.

La forma e la tecnica decorativa si trovano sia in Cina sia in Giappone, per cui è difficile stabilirne la provenienza. Si tratta di un tavolino molto bene eseguito, che poteva essere utilizzato per esporre vasi di fiori all'interno di una nicchia 床の間 *tokonoma* o da utilizzarsi in ambito rituale.

### 粉彩莲花纹盘



#### ( C00500 ): Piatto decorato con fiori di loto

Porcellana, smalti sopra coperta; cm 2,5 x Ø20,28

Cina; Dinastia Qing (1644-1911), ca. 1720 - 1750

Piatto piano con tesa leggermente inclinata, decorato su un lato con smalti della famiglia rosa, *fencai* 粉彩 in bianco, verde smeraldo, rosa e giallo, con fiori e foglie di loto in uno stagno, una gru e una farfalla. Il filetto è decorato in verde con tratti neri a imitazione del ghiaccio, e presenta tre riserve in rosso.

(CATERINA 1999: 83; ZENONE PADULA 1992: 212).

### 粉彩徽纹装调味汁双碗



#### ( C00514 ): Salsiera

Porcellana, smalti sopra coperta; cm 7,5 x 19,5 x 11,5

Cina; Jjiangxi, Jingdezhen Dinastia Qing (1644-1911), regno Qianlong (1736 - 1795)

Salsiera in porcellana a due comparti cilindrici uniti al centro da un manico a fiocco, formato da due cerchi uniti. La decorazione è realizzata con smalti della famiglia rosa *fencai* 粉彩 con motivo di riserve floreali campite rispettivamente da un pesce e da un uccello, sormontati da una corona dorata in stile occidentale. Sul

fondo delle due coppette si trova una peonia, mentre il manico è decorato con motivo di glicine in rosso.

Si tratta di una tipica produzione per l'Occidente, con decorazione a imitazione delle stampe europee portate in Cina per essere ricopiate su porcellana, e chiamata appunto *chine de commande*. Lo stemma è probabilmente di fantasia, non sempre infatti l'oggetto era creato su ordinazione di una famiglia esistente (BERTOLDI 1998: 116, 117).

### 瓷器方帽筒



#### ( C00519 ): Vaso esagonale a "supporto per cappello"

Porcellana, smalti sopra coperta; cm 29,5 x 11,4 x 13

Cina; Jingdezhen (Jiangxi) Dinastia Qing (1644-1911), regno di Tongzhi (1861-1875)

炳昇號造 Bingsheng *hao zao*: fatto nella bottega di Bingsheng;

[Etichetta rotonda dentellata: M.G.L.P.; Etichetta quadrata bianca con cornice nera, inventario 1936: 519]

Vaso esagonale in porcellana bianca decorato con lunghe iscrizioni in rosso e nero sopra coperta. Su ogni faccia, un traforo ovaleggiante quadrilobato posto alternativamente in alto e in basso, lascia intravedere la ricopertura interna in legno laccato di nero e dorato. Il bordo superiore è dorato. Le scritte, in caratteri moderni e arcaici sono accompagnate da sigilli. Sul fondo, marca a quattro caratteri in rosso.

Le iscrizioni sul vaso non sono ancora state tradotte. La forma, la spessa porcellana e la decorazione, molto fine,

con lunghe iscrizioni, è tipica del periodo Tongzhi. Con ogni probabilità il pezzo è contemporaneo al periodo del viaggio compiuto dal conte Lucini Passalacqua. Potrebbe infatti essere stato acquistato in Cina attorno agli anni Settanta dell'Ottocento. Nonostante la maggior parte della produzione Tongzhi sia di scarsa qualità, soprattutto per il tipo di porcellana utilizzato, questo oggetto è molto accurato e fine nell'esecuzione del decoro (GAO 1991: 18).

### 粉彩外销瓷盘



#### ( C00533 ): Piatto raffigurante il Giudizio di Paride

Porcellana, smalti rosa sopra coperta; cm 2,3 x Ø23,3

Cina; Jingdezhen (Jiangxi) Dinastia Qing (1644-1911), regno Qianlong (1736-1795), c. 1750

Piatto in porcellana dipinto a smalti rosa sopra coperta, *en camaieü*, raffigurante il Giudizio di Paride. La tesa è decorata con una bordura *rocaille* con quattro pavoni.

Il motivo decorativo di questo piatto, con Venere, Giunone e Minerva nude, appena coperte dalle sottili tuniche, era comune all'epoca di Qianlong, ma "l'accostamento al bordo *rocaille* nello stile Du Paquier è piuttosto raro" (BERTOLDI 1998). Inoltre, è notevole la preferenza del colore rosa al più comune *grisaille* nero seppia.

I motivi decorativi occidentali pervenivano in Cina soprattutto tramite le stampe perché fossero riprodotti su porcellana. Sebbene si trovino ancora piatti con questo decoro nelle collezioni pubbliche e private, è molto probabile che il reperto possa essere stato acquistato alla vendita all'asta del 1897 (*Catalogo di Oggetti d'Arte formanti la collezione del fu Sig. Conte G. B. Lucini Passalacqua di Milano*, 1897: 13, n. 115).

Pubblicazioni: BERTOLDI 1998, p. 113.

### 牡丹纹粉彩盘



### ( C00538 ): Vassoio con decoro floreale

Porcellana, smalti sopra coperta; cm 5 x 47,2 x 37,9

Cina; Dinastia Qing (1644-1911), regno Qianlong (1736 - 1795), c. 1740 - 50

Grande piatto da portata o vassoio, di forma occidentale, in porcellana, decorato con smalti soprapposta nella cromia della famiglia rosa, 粉彩 *fencai*, con motivo di peonia, al centro, con attorno frutti di loto, e altri fiori più piccoli. La tesa è decorata "alla pompadour", con al centro delle estremità più brevi due carpe araldiche entro cartiglio fitomorfo, e in quelle più lunghe due uccelli entro cartiglio coronato. Una sbecatura sulla tesa.

Pubblicato nelle raccolte castellane del 1998. Bertoldi mostra come la forma di questo piatto ovale da portata riveli una coesistenza fra le tendenze stilistiche cinese per l'ornato ed europea per la forma, che dal 1770 divenne una delle più diffuse sul mercato d'esportazione.

Pubblicazioni: BERTOLDI 1998, pp. 103, 105.



### ( C00539 ): Statuetta di Viṣṇu

Bronzo o ottone: fusione a cera persa, rinettatura; cm 15,5 x 8 x 5,5  
Nepal o India; secc. XVIII-XIX

Statuetta raffigurante Viṣṇu, stante, con ricca tiara, a sei braccia, poggiante su un basamento a fiore di loto rovesciato posto su una basetta quadrangolare modanata. La figura ha perso gli attributi che reggeva nelle mani. Patina chiara, argentea.

Questa statuina, assieme alle due seguenti, fa parte di un piccolissimo gruppo di divinità indiane in possesso del conte Passalacqua. Alla fine del XIX secolo, l'arte induista interessava in modo solo marginale i viaggiatori che si apprestavano a fare il giro del mondo, e il collezionismo di questi oggetti era molto limitato. Tali reperti rappresentano dunque un'eccezione o, all'inverso, la loro esiguità è rappresentativa di un modo di pensare e di collezionare tipico della seconda metà dell'Ottocento. Secondo Michel Maucuer anche nella collezione di Cernuschi l'induismo era rappresentato unicamente da alcune statuette provenienti dall'India meridionale, per la maggior parte di epoca piuttosto tarda (MAUCUER 2005: 29, 30).



### ( C00540 ): Statuetta di divinità femminile

Ottone: fusione a cera persa, doratura; cm 7,5 x 5,5 x 5

India, sec. XIX

[Etichetta Inventario 1936]

Statuetta di divinità femminile assisa con le palme dei piedi combacianti, diadema in capo e collana al collo, a seni scoperti, che regge nelle mani una coppa. Ottone molto chiaro.

Arte popolare indiana. La base è color rame. Potrebbe essere stata dorata o patinata in modo da risultare molto chiara. Si veda il reperto C00539.



### ( C00541 ): Statuetta di Narasiṃha

Bronzo: fusione a cera persa, rinettatura; doratura; cm 9,5 x 5 x 9,5

Nepal o India; secc. XVIII-XIX

Statuetta in bronzo di Viṣṇu nella versione dell'Avatara Narasiṃha, l'uomo leone che smembra la *rakṣasa* Hiranyakashipu. La divinità è accosciata a gambe divaricate e sostiene sulle ginocchia la sua vittima, supina, sul cui ventre posano le mani. Le altre due braccia sono aperte all'indietro, a toccare due stipiti inclinati a V. La figura poggia su base conica a orli dentellati. Patina scura con tracce di doratura.

Produzione Nepalese o dell'India meridionale. Si veda C00539.

### 綠度母菩薩像



### ( C00548 ): Statuetta di Syamatārā (La Tara verde)

Bronzo, doratura, pigmenti: fusione a cera persa, rinettatura, patinatura, doratura a freddo; cm 13 x 8,9 x 8,8

Nepal; sec. XVI-XVIII

Statuetta di Tārā Verde, tipicamente seduta su un trono di loto in *ardhaparyanka*, con la gamba destra che poggia a terra. La mano destra a palmo aperto rovesciato poggia sul ginocchio corrispondente nel gesto dell'esaudimento dei desideri, *varadamudrā*, mentre la mano sinistra è nel gesto di incoraggiamento, *abhayamudrā*, con medio e pollice combacianti nell'atto di reggere il gambo del loto, mancante. Il bronzo si presenta

patinato di scuro, i capelli, con l'alta crocchia sono dipinti in azzurro, e il viso presenta la tipica doratura opaca realizzata a freddo.

Syamatārā è venerata come protettrice da tutti i pericoli. Questa statuetta, elegantissima nei suoi tratti fini e nel corpo affusolato di ispirazione indiana, è eccezionale per il colore caldo e brillante della patina. Molto precisa anche la cesellatura e rinettatura del basamento (SHUMANN 1989: 149; BAHADUR SAKYA, s.d.: 38).

#### 铜观音坐像



#### ( C00549 ): Statuetta di Guanyin

Bronzo, rame, oro, pigmenti: fusione, rinettatura, cesello, doratura a fuoco: cm 21,5 x 11,5 x 9  
Tibet, Dinastia Qing (1644-1911), sec. XV-XVIII.

Statuina in bronzo dorato di Guanyin con la ruota della legge nella corona, e il fiore di loto fra le mani (il bocciolo è mancante). Il *bodhisattva* è riccamente ingioiellato. All'interno un rotolo di preghiera con medagliette e pendenti chiuso all'interno da una placca sul fondo.

#### 铜无量寿佛坐像



#### ( C00550 ): Statuetta di Amitāyus

Bronzo: fusione, rinettatura, cesello; cm 20 x 10 x 9  
Cina; Dinastia Qing (1644-1911), sec. XVIII

Statuina di bronzo dorato raffigurante il buddha di lunga vita Amitāyus seduto nella posizione del loto, *padmāsana*, e le mani in *dhyānamudrā*, su un trono di loro a doppia fila di petali. Amitāyus indossa tipicamente una corona a cinque cuspidi con nastri pendenti che ricadono sulle spalle. La fiala che reggeva fra le mani è andata persa.

#### 铜无量寿佛坐像



#### ( C00551 ): Statuetta di Amitayus

Bronzo, oro, smalti: fusione, rinettatura, cesello, doratura; cm 21 x 11 x 9  
Cina; Dinastia Qing (1644-1911), sec. XVIII

Statuina di bronzo dorato raffigurante il buddha di lunga vita Amitāyus seduto nella posizione del loto, *padmāsana* e le mani in *dhyāna mudrā*, su un trono di loro a doppia fila di petali. Amitāyus indossa tipicamente una corona a cinque cuspidi con nastri pendenti che ricadono sulle spalle. La fiala che reggeva fra le mani è andata persa.

#### 男女愛侶 ( Mithuna 密荼那 ) 交歡的雕像



#### ( C00570 ): Statuetta di coppia tantrica (Mithuna)

Bronzo: fusione, rinettatura, patinatura; cm 11,5 x 7 x 5  
Asia centro orientale; secc. XV-XIX

Statuetta raffigurante Sainvara (?) e la sua *śakti*. La figura è stante, a gambe

divaricate, e con due delle sue dodici braccia avvolge la *śakti*, a lui avvinghiata tantricamente. La statuina fa corpo con un basamento troncopiramidale.

L'iconografia della deità non è sicura, ma fa riferimento a stilemi indo tibetani. La forma del viso e il tipo di tiara sono tuttavia insoliti per la produzione tibetana o nepalese e potrebbero ricondurre questa statuina a una fattura del Sud est asiatico.

#### 青金鶴形香炉



#### ( C00574 ): Incensiere a forma di gru

Bronzo: fusione a cera persa, saldatura; cm 89 x 34 x 16  
Giappone; Periodo Edo (1603-1868), XVIII-XIX secolo

Incensiere 香炉 *kōro* a forma di gru, con il capo girato all'indietro, il becco semi aperto, e le zampe poggiate su un basamento a forma di roccia. Il fornello è ricavato sul dorso, cavo, coperto da una piastra non traforata incisa a piume.

Si tratta probabilmente dell'oggetto comparso all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "947 Gru, bronzo giapponese". L'oggetto è stato attribuito da Mayumi Koyama al periodo Meiji, ma la produzione di incensieri alti, a forma di gru per templi e abitazioni, si ritrova in tutto il periodo che va dalla fine del XVIII al XIX secolo.

Pubblicazioni: *Kinkō* 1995, p. 118.

### 青金鳳凰形香炉



( C00579 ): **Incensiere a forma di fenice**  
Bronzo: fusione a cera persa; cm 123 x 131 x 50  
Giappone; Periodo Edo (1603-1868), sec. XIX

Bruciaprofumi 香炉 *kōro* a forma di fenice 鳳凰 *hōō* con il capo girato all'indietro. La statua è costituita da un corpo centrale al quale si incastrano il collo, le zampe, e la lunga coda da pavone. Un coperchio inciso a piume chiude il fornello situato sul dorso.

Si tratta probabilmente dell'oggetto comparso all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "929 Pavone, bronzo dorato giapponese antico". La coda da pavone, tipica dell'uccello chiamato "fenice" cinese, ha probabilmente creato confusione nell'identificazione all'epoca della mostra del 1874. Tale fraintendimento è continuato fino a oggi nella descrizione della scheda inventariale e di conseguenza nella pubblicazione *Kinkō* del 1995 esso è stato definito come oggetto da esportazione.

Pubblicazioni: *Kinkō* 1995, pp. 104, 138.

### 色繪蔓草文変形香炉



( C00631 ): **Bruciaprofumi in porcellana con decorazione in oro di viticci**

Porcellana, smalto marrone; cottura a gran fuoco e a piccolo fuoco; cm 6,8 x Ø7,8

Giappone; Arita (prefettura di Saga) Periodo Edo (1603-1868), 1655-1670

[Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P. 36]

Incensiere cilindrico in porcellana bianca a forma di cesto circolare formato da un intreccio di canne di bambù legate al centro da una fascia di giunchi, con tre piedini modanati. La decorazione di viticci è realizzata in marrone, con uno smalto molto fine.

(Per un reperto identico per forma e misure, ma con scena di paesaggio montano v. The Kyushu Ceramic Museum, *Shibata korekushon sōmokuroku. Complete catalogue of Shibata collection* 2003: 122). Come quello della collezione Shibata, anche questo, doveva possedere un coperchio piatto con pomolo semisferico centrale e tre fori, due più piccoli, affiancati, e uno più grande, opposto a essi.

### 亀置物



( G00002 ): **Statuetta raffigurante una tartaruga**

Ceramica invetriata: stampo, incisione; cm 7,5 x 31 x 17

Giappone; Bizen (prefettura di Okayama) Periodo Meiji (1868-1912), 1850-1870

Marca a carattere arcaistico: 巖 Iwao;

Statua in grès bruno rossiccio rappresentante una tartaruga dalla lunga coda (tartaruga dei 10.000 anni), con invetriatura marrone con bruciature a macchie più scure, che creano un effetto iridescente, che lascia scoperta solo una zona ovale sul fondo. Manca un frammento di zampa anteriore.

Non si hanno notizie su una produzione marcata Iwao, ma la ceramica ha somiglianze con la tipologia prodotta a Bizen. La fattura iper realista e il marchio, probabilmente appartenente a una produzione che ha avuto vita breve, concordano con una datazione al periodo Edo di poco precedente al viaggio del conte Passalacqua. (INOUE Yasushi, YOSHIDA Mitsukuni, 1990: tav. n. 49)

### 松竹梅文茶碗



( G00004 ): **Tazza da tè**

Ceramica invetriata, smalti sopra coperta; cm 10 x Ø12

Giappone; Kyōto, Periodo Edo (1603-1868), sec. XIX

Tazza in ceramica porcellanosa a smalto trasparente finemente incrinato, con alto piede circolare e alta parete. La decorazione policroma a smalti sopra coperta e oro raffigura il pino, il susino e il bambù, motivo benaugurale detto dei "tre amici d'inverno".

La decorazione utilizza una tavolozza comune alle produzioni dette 京焼き *kyōyaki*, definite anche Kyoto-Satsuma (ZENONE PADULA 1992: 347; NOMURA 1977, vol. I: 58.)

Pubblicazioni: BERTOLDI, 1997, p. 108.

### 色繪花文箱



( G00007 ): **Scatola di ceramica**

Ceramica porcellanosa: invetriatura, smalti sopra coperta; cm 7 x 8,7 x 8,7

Giappone; Kyōto, Periodo Edo (1603-1868), sec. XIX, seconda metà

[Etichetta rotonda bianca dentellata (sono 2, una sul coperchio una sulla zuccheriera); Etichetta rettangolare dentellata con cornice dorata]

Scatola quadrangolare con estremità modanate a formare bassi piedini triangolari. Coperchio con presa semicircolare. La scatola è invetriata con smalto trasparente craquelé e decorata al centro di ogni lato con smalti policromi sopra coperta a motivo di fiori di campo incorniciati da tralci in oro.

Fa parte di un insieme di tre recipienti sovrapponibili con G00011 e G00012 (ZENONE PADULA 1992: 347).

#### 萬古焼急須



#### ( G00008 ): Teiera

Ceramica; invetriatura, smalti sopra coperta; cm 6,2 x 13 x 7,5

Giappone: Banko 万古 (Shigaraki 信楽) Periodo Edo (1603-1868), sec. XIX seconda metà

Piccola teiera circolare, con manico a nastro, coperchio piatto e beccuccio triangolare, svasato, in corrispondenza del quale la parete è forata per filtrare le foglie del tè. La ceramica è finissima, color giallo paglierino intenso e invetriata con fini craquelures. La decorazione a smalti policromi sulla parete esterna raffigura personaggi cinesi. Il coperchio presenta una leggera lacuna e manca del pomolo.

Teiere simili sono state prodotte durante e dopo il periodo Meiji a Shigaraki, in fornaci che producevano ceramica detta Banko, riconoscibili oltre che per le modeste dimensioni anche per la decorazione spesso caricaturale, simile a quella di questa teiera (*Shin yakimono tokuhon* 1998: 65).

Le misure, vicine a quelle di una teiera cinese, e la presenza del filtro, indicano una fattura posteriore al 1800, quando divenne popolare un nuovo modo di gustare il tè in foglie, il 煎茶 *sencha*, meno cerimoniale e più rilassato (*Kinkō* 1995: 95).

#### 色絵花文急須



#### ( G00009 ): Teiera con decorazione floreale

Ceramica; invetriatura, smalti sopra coperta; cm 10 x 15 x 12

Giappone; Kyōto, Periodo Meiji (1868-1912), 1860-1870

Teiera in ceramica invetriata a corpo sferico leggermente schiacciato ai poli, basso piede circolare, beccuccio tubolare dritto e coperchio con pomello centrale. La teiera possedeva un manico a ponte, probabilmente di vimini, ora mancante, che si attaccava a due occhielli in asse con il beccuccio. La ceramica si presenta giallo paglierino con invetriatura trasparente craquelè e decorata a fiori in rosso con erbe in verde e lueggiature d'oro. Il breve collo è dipinto con la stessa paletta con una fascia a motivi di ghirigori. Il coperchio è stato restaurato.

Potrebbe trattarsi dell'oggetto comparso all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "1208 Bricco in terra di grès: ciocca di fiori policromi e piccolo fregio in oro". La descrizione è abbastanza simile per attribuire con una certa sicurezza questa teiera, l'unica delle Raccolte Extraeuropee di questo tipo (Per alcuni pezzi simili, dal "corpo camoscio chiaro" attribuiti alla zona di Awata 粟田, ca. 1860 V. ZENONE PADULA 1992: 338, 339).

#### 錦文茶碗



#### ( G00010 ): Piccola tazza per il tè

Terraglia; Invetriatura, smalti sopra coperta; cm 9 x Ø8

Giappone; Kyōto Periodo Meiji (1868-1912), ante 1890

Tazza da tè a smalto avoriaceo con decorazione in oro, verde e rosso a motivo di medaglioni. La decorazione riprende i motivi dei tessuti giapponesi ed è perciò detta "a broccato" 錦 *nishiki*. L'interno presenta lungo il bordo un disegno a losanghe 亀甲花菱 *kikkō hana bishi* e a gioielli pendenti, 世楽 *yoraku*, e all'esterno una fascia dorata.

La ricca decorazione, con smalti tipici dell'area di Kyoto, è qui portata all'eccesso, ricoprendo quasi per intero la superficie esterna. Una mancanza di gusto moderno per l'oggetto sovradevorato.

#### 色絵花文箱(?)



#### ( G00011 ): Scatola (?) di ceramica decorata a fiori

Ceramica porcellanosa; invetriatura, smalti sopra coperta; cm 8 x 10 x 10

Giappone; Kyōto Periodo Edo (1603-1868), sec. XIX seconda metà

[Etichetta rotonda bianca dentellata bianca: M.G.L.P.; Etichetta rettangolare dentellata con cornice dorata: 18]

Scatola quadrangolare con estremità modanate a formare bassi piedini triangolari. L'oggetto è invetriato con smalto trasparente craquelè e decorato al centro di ogni lato con smalti policromi sopra coperta a motivo di fiori di campo incorniciati da tralci in oro.

Fa parte di un insieme di tre recipienti sovrapponibili (G7 e G12). (Il corpo è definito un grès bianco crema, poroso, non sonoro. I colori: rosa di Cassio, bianco, blu cobalto, rosso corallo, rosso mattone, verde erba, giallo e nero (ZENONE PADULA 1992: 347).

### 色絵花文箱(?)



#### ( G00012 ): Vasetto a pianta quadrata in ceramica decorato a fiori

Ceramica porcellanosa: invetriatura, smalti sopra coperta; cm 7 x 5,5 x 5,5 Giappone; Kyōto Periodo Edo (1603-1868), sec. XIX seconda metà [Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P.; Etichetta rettangolare dentellata con cornice dorata: 19]

Scatoletta a parallelepipedo quadrangolare a base piana. L'oggetto è invetriato con smalto trasparente craquelé e decorato al centro di ogni lato con smalti policromi sopra coperta a motivo di fiori di campo incorniciati da tralci in oro. Fa parte di un insieme di tre recipienti (G7 e G11).

### 小皿



#### ( G00013 ): Piatto

Ceramica; Invetriatura; cm 4,5 x Ø17 Asia Orientale; Jingdezhen (Jiangxi) Dinastia Ming (1368-1644), ca.1560-1600

Piccolo piatto in terra dura con invetriatura color grigio, craquelé, con il bordo dal profilo bacellato.

Difficile inquadrare questo piatto che imita apparentemente la tipologia detta 哥 ge o 官 guan, di periodo Song, sia nella craquelure, sia nel colore del biscotto. La vetrina, estremamente lucida, fa pensare che possa trattarsi di una creazione tarda a imitazione di quelle classiche. Una produzione di questo tipo, definita *stoneware*, è presente al British Museum nelle nuove sale che ospitano le collezioni di Sir. Percival David, attribuita alle

fornaci di Jingdezhen di tipo Guan, fine Ming (1560-1600) (V. codice PDF83).

### 絵碗



#### ( G00015 ): Coppa

Ceramica invetriata; pigmento blu sottocoperta; cm 8 x Ø21,5 Giappone; Seto 瀬戸 Periodo Edo (1603-1868), inizio sec. XIX

Coppa circolare con bocca ampia e tesa poco inclinata. Piede basso, circolare, con bordo dal biscotto marrone e fondo invetriato con motivo a spirale. Il corpo si presenta grigio, con invetriatura trasparente e lucida, con grosse craquelures e all'interno i segni di quattro distanziatori. La decorazione è ottenuta in blu sottocoperta. Al centro della coppa si trova un motivo indistinto, forse un pipistrello stilizzato, formato da tre segmenti sinuosi che si uniscono al centro con attorno motivi a spirale, ghirigori e pallini. Sulla parete esterna si trovano motivi floreali stilizzati.

Si tratta di una produzione rara, con una decorazione che esula dagli schemi classici, ma che si rifà alle ceramiche da cucina di produzione popolare. La presenza di segni dei distanziatori sul fondo del piatto indica infatti una produzione minore, per uso quotidiano. Nonostante ciò i risultati sono di grande freschezza e sobrietà (FAHR-BECKER 2000: 608, 609).

### 萬古焼



#### ( G00016 ): Incensiere tripode a forma di giara sorretta da bambini cinesi

Ceramica: invetriatura; cm 11 x 14 x 13

Giappone; Banko 万古 (Shigaraki 信楽); 1830-1871

Sigillo entro doppia cornice quadrata 萬古 Banko; Sigillo entro doppia cornice quadrata: 日本有節 Nippon Yūsetsu; [Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P.; Etichetta rettangolare dentellata con cornice dorata: 23]

Piccolo incensiere in ceramica nera a forma di giara semisferica con tre mascheroni con pendenti ad anello. Tre bambini cinesi, che la reggono, formano i piedini.

Si tratta certamente dell'oggetto mostrato all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "1216 Vasetto di gres con coperta nera, con tre piedi formati con piccoli atlantidi. Mascheroni interposti con anelli". Il modello riprende quello dell'incensiere pensile in bronzo C00104 presente nella collezione che possiede un coperchio traforato sormontato da un leone. La stessa forma si rileva su un incensiere in ceramica del Museum of Fine Arts di Boston (inv. 92.4044a-b) (MORENA, schede SIRBeC). Mori Yūsetsu 森有節 (1808-1882) ceramista di Ise, fu il responsabile della riapertura della manifattura di Banko attorno al 1830, dopo un periodo di chiusura delle attività avvenuto alla fine del secolo precedente. L'oggetto è databile dunque al periodo compreso fra questa data e l'anno del viaggio in Giappone di Passalacqua.

### 色絵松文四段重(箱)



#### ( G00019 ): Scatola porta vivande

Ceramica: invetriatura, smalti sopra coperta; cm 14 x 16,5 x 17,5

Giappone; Kyōto Periodo Meiji (1868-1912), c. 1870

[Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P.; Etichetta rettangolare dentellata con cornice dorata: 26]

Scatola portavivande a scomparti sovrapposti 重箱 jūbako, in ceramica invetriata composta da quattro vassoi

quadrilobati che si incastrano uno sull'altro, terminante con coperchio piatto. Le pareti esterne, unite, compongono un paesaggio con pini, mentre all'interno si trovano paesaggi marini con tartarughe, gru e draghi resi con smalti policromi e oro.

Si tratta certamente dell'oggetto comparso all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "1211 Scaldavivande divisibili in più pezzi F.A. Fondo di paese e animali acquatici, nel piatto fiori ornamentali aggruppati".

#### 小皿



#### ( G00020 ): Piatto

Ceramica, rame; invetriatura; cm 4,5 x Ø17

Asia Orientale; Jingdezhen (Jiangxi) Dinastia Ming (1368-1644), ca. 1560-1600

Piccolo piatto in terra dura con invetriatura color grigio, craquelé, con il bordo dal profilo bacellato, non invetriato, ricoperto da un filo di rame.

Difficile inquadrare questo piatto che imita apparentemente la tipologia detta 哥 ge o 官 guan, di periodo Song, sia nella craquelure, sia nel colore del biscotto. La vetrina, estremamente lucida, fa pensare che possa trattarsi di una creazione tarda a imitazione di quelle classiche. Una produzione di questo tipo, definita *stoneware*, è presente al British Museum nelle nuove sale che ospitano le collezioni di Sir. Percival David, attribuita alle fornaci di Jingdezhen di tipo Guan, fine Ming (1560-1600) (V. codice PDF83).

#### 窑变油龍耳大瓶



#### ( G00025 ): Grande vaso con anse a drago

Ceramica invetriata: tornio, stampo, intaglio, invetriatura; cm 50 x Ø34

Giappone; sec. XIX

Grande vaso in terra dura con base piatta, pancia leggermente espansa e spalla alta, squadrata, terminante a collo strombato. Sotto la spalla si trova una fascia a rilievo con motivi a nodo infinito in corrispondenza della quale si trovano applicate due anse a drago. Sul collo è incisa una teoria di triangoli campiti da segmenti. Invetriatura trasparente con effetti flambé colanti azzurri.

È un oggetto molto bene eseguito, pesante, con una vetrina molto lucida che imita quelli a doppia vetrina 窑变 yaobian cinesi.

#### 大鼎方香炉



#### ( G00026 ): Grande incensiere da sala

Ceramica: smalti policromi; cm 45 x Ø30  
Giappone; Kyoto/ Satsuma; Periodo Meiji (1868-1912), c. 1870

[Etichetta dentellata bianca: M.G.L.P.; Etichetta rettangolare con quattro cornici ottagonali blu: N. stampato; G.L.P (a penna); Etichetta rettangolare bianca dentellata con cornice dorata: 36 (a timbro)]

Grande incensiere tripode in terra dura con corpo globulare, due anse verticali

traforate, invetriatura craquelé e decorazione in blu, verde, rosso e oro a scomparti rettangolari fittamente campiti da ornati geometrici e fiori. Coperchio traforato con pomolo a forma di leoncino cinese 唐獅子 karashishi che poggia la zampa sulla palla traforata. Il coperchio è sbeccato e il leoncino ha una zampa rotta. Si tratta con ogni probabilità dell'oggetto comparso all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "1198 - Vaso di fabbrica antica in grès con fregi e ornamenti sopra fascie policrome divise da scompartimenti a filigrana dorata. Sul coperchio un cane di foo". Rispetto agli altri incensieri di forma simile prodotti a Satsuma e riccamente decorati in oro, appartenenti alle Raccolte Extraeuropee di Milano, questo oggetto, pensato per l'esportazione, si presenta più pesante, con un raro impasto scuro, craquelé, e colori dai toni scuri, nello stile di Nonomura Ninsei 野々村仁清, tipico della zona di Kyoto (JAHN 2004: 153). Si tratta di una produzione nello stile dei ceramisti di Awata 粟田 nel nord est della città, dove a cominciare dal Bakumatsu si produceva ceramica d'esportazione. Kinkōzan Sōbei 錦光山宗兵衛 VI († 1884), aveva portato a Kyoto lo stile di Satsuma, la cui produzione aveva avuto tanto successo all'Esposizione Universale di Parigi del 1867, e presto Awata divenne il centro di produzione dei *Kyō-Satsuma*. A sud est si trovavano le fornaci di Gojōzaka 五条坂 che producevano ceramiche 清水焼 Kiyomizu yaki (dal nome del tempio omonimo) la cui produzione mostrava comunque l'influenza di Ninsei. Le ceramiche ispirate allo stile di questo importante artista non erano comunque necessariamente fatte a Kyoto. Manifatture ceramiche rassomiglianti e difficilmente distinguibili si trovano a Naeshirogawa 苗代川, Osaka, Yokohama e altre zone ancora del Giappone.



### 郭子儀像



### ( G00028 ): Il generale Kakushigi con il suo allievo

Ceramica: stampo, intaglio, invetriatura; cm 31 x 21 x 14

Giappone: Shigaraki 信楽; Periodo Edo (1603-1868)

Scultura in terraglia invetriata raffigurante il generale Kakushigi 郭子儀, anziano, seduto, con una lunga veste che gli lascia il ventre scoperto e un copricapo con due nodi. Il generale è accompagnato dall'assistente bambino che si appoggia alla sua gamba reggendosi il viso, sorridente, con la mano sinistra. Nella veste, in basso, un traforo a forma di petali.

La vetrina finissima, trasparente e verdina, e il colore leggermente aranciato della base in bisquit, mostrano una fattura simile a quella del celadon. Si tratta di una figurina somigliante a quella realizzata alla fine del periodo Edo da Miwa Kiraku VI 三輪喜楽 6代, ma di poco più piccola (cm 28 x 21 x 18), e con un solo foro, realizzato nella veste. (*Hagi*, 2000, fig. 52). (NOMURA 1996: 88, 86). Kakushigi (Cin.: Guo Ziyi, 697-781) era un generale vissuto sotto i Tang e conosciuto per le sue conquiste militari e la vasta progenie. Infatti, per avere avuto otto figli e sette figlie, che a loro volta gli diedero numerosi nipoti, il generale divenne simbolo di longevità.

### 羅漢坐像



### ( G00029 + G00039 ): Statuetta in porcellana di discepolo di Buddha

Porcellana bianco blu: stampo, intaglio, invetriatura; cm 19 x 16,5 x 14,5; cm 4,5 x 14 x 8

Giappone: Arita (Saga) o Hirado; sec. XIX 高麗七代 / 深海宗傳 / 路起製 *Kōrai shichidai* Shinkai Sōden Michioki sei: fatto da Michioki della settima generazione coreana di Shinkai Sōden;

Statuetta in porcellana bianca raffigurante il discepolo di Buddha, 羅漢 *rakan* (skr. *arhat*), 伐闍羅弗多羅尊者 *Bajarabutara* Sonja (skr. *Vajraputra*) seduto, con la mano destra appoggiata a terra e il braccio sinistro sul ginocchio corrispondente, sollevato, mentre guarda il leoncino che lo accompagna. L'aspetto è quello di un monaco, con la veste indiana *dhoti*, la testa rasata e grandi orecchini mobili ai lobi.

*Vajraputra*, "L'uomo dei gatti" era un cacciatore di leoni che si convertì il giorno in cui un leoncino gli si avvicinò per giocare. L'oggetto è dubitativamente uno di quelli comparsi all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "623 - Idoletti in bianco di China, una delle statuette rappresenta il Dio degli onori e del talento; emblematiche le tavolette e le perle attributi del letterato". Questa statuina è in gruppo con le precedenti G00029 e G00030. La fattura è elevatissima. In comune con la produzione di Hirado ha la colorazione della pupilla, qui accentuata dalla presenza di un foro. Shinkai Sōden sarebbe giunto in Giappone in seguito alle deportazioni di ceramisti attuate durante l'invasione Imjin della Corea (1592-1593). Con Sōden, all'epoca

trentaseienne, sarebbe giunto anche il più famoso ceramista Ri Sanpei 李三平, allora tredicenne. Trovando buona argilla a Saga, Sōden si sarebbe trasferito nel distretto di Kishima 杵島郡 a Takeuchimachi, zona di Daitō 大陶場. Qui produceva porcellane finissime e costose, una tradizione continuata fino al periodo del Bakumatsu e all'inizio del periodo Meiji.

### 羅漢坐像



### ( G00030 ): Statuetta in porcellana di discepolo di Buddha

Porcellana bianco blu: stampo, intaglio, invetriatura; cm 16 x 17,5 x 13,5

Giappone: Arita (Saga) o Hirado; sec. XIX 高麗七代 / 深海宗傳 / 路起製 *Kōrai shichidai* Shinkai Sōden Michioki sei: fatto da Michioki della settima generazione coreana di Shinkai Sōden;

Statuetta in porcellana bianca raffigurante il discepolo di Buddha, 羅漢 *rakan* (skr. *arhat*), seduto a terra, con un rosario nella mano destra, appoggiata sulle gambe incrociate, e la mano sinistra sollevata frontalmente che teneva un attributo, ora mancante. L'aspetto è quello di un monaco, con la veste indiana *dhoti*, la testa rasata e grandi orecchini mobili ai lobi.

Questa statuina è in gruppo con le precedenti G00029 e G00030. Esistono diversi gruppi di Rakan. Solitamente sono in numero di 10, 16 o 18, ma vi sono anche altri gruppi più numerosi, che possono raggiungere il centinaio. L'identificazione non è dunque sempre immediata.

### 羅漢坐像



### ( G00031 ): Statuetta in porcellana di discepolo di Buddha

Porcellana bianco blu: stampo, intaglio, invetriatura; cm 16 x 18 x 14,5

Giappone: Arita (Saga) o Hirado; sec. XIX 高麗七代 / 深海宗傳 / 路起製 *Kōrai shichidai* Shinkai Sōden Michioki *sei*: fatto da Michioki della settima generazione coreana di Shinkai Sōden;

Statuetta in porcellana bianca raffigurante il discepolo di Buddha, 羅漢 *rakan* (skr. *arhat*), seduto, con uno scacciamosche nella mano destra, appoggiata sulle gambe incrociate, e un rotolo nella sinistra, sollevata frontalmente. L'aspetto è quello di un monaco, con la veste indiana *dhoti*, la testa rasata e grandi orecchini mobili ai lobi.

Questa statuina è in gruppo con le precedenti G00029 e G00030. Probabilmente si trattava in origine di un gruppo completo di 10, 16 o 18 *rakan*.

Potrebbe trattarsi del *rakan* Kanakabatsusa 迦諾迦伐蹉 (Skt.: Kanaka/ Kanakavatsa) (FREDERIC 1995: 102).

### 布袋和尚塑像 / 弥勒佛



### ( G00032 ): Budai

Grès porcellanoso: stampo, ingobbio ferroso, invetriatura; cm 27 x 14 x 11

Cina: Zhejiang, Longquan; Dinastia Ming (1368-1644), secc. XIV-XV

Statuetta in grès di Budai Heshang 布袋和尚 (Giapp.: Hotei), stante, con il suo tipico sacco tenuto con la mano sinistra, vestito con la veste monacale aperta

frontalmente che lascia scoperto il ventre prosperoso, con il viso classicamente sorridente. Sul sacco si arrampicano tre bambini. Fa corpo con una base sagomata. Un bambino è spezzato.

La statua è realizzata con invetriatura di tipo celadon che ricopre la veste e lascia in biscotto le parti del corpo, che si presentano tipicamente rosso mattone. Con il suo grande ventre esposto e il viso sempre sorridente, il "Buddha panciuto" o "Buddha che ride" è anche chiamato Milefo 弥勒佛, incarnazione del Buddha del futuro Maitreya. Il ventre prominente simboleggia compassione e capacità di contenere le difficoltà del mondo. Il suo sacco contiene benedizioni divine. La figura divenne popolare in Cina con la dinastia Song (960-1280). Secondo la leggenda si trattava di un grasso monaco che mendicava nello Zhejiang e portava una sacca dove teneva il cibo che gli veniva offerto e che poi lui dava ai bambini di strada e ai bisognosi. Alla morte egli si rivelò essere in realtà Maitreya. La sua immagine seduta si trova di solito all'entrata dei templi (HARRISON HALL: 502).

### 色繪碁盤童子置物



### ( G00033 ): Statuetta raffigurante un bambino seduto su una scacchiera per il gioco del Go

Porcellana: stampo, colore blu sottocoperta, smalti sopra coperta; cm 26 x 15 x 18;

Giappone: Hizen, Arita, fornaci di Nangawarayama 南川原山; Periodo Edo (1603-1868), ca. 1670-1700

[Su scheda: Legato Lucini Passalacqua]

Statuetta in porcellana raffigurante un bambino sorridente seduto su una scacchiera per il gioco del Go, con in mano una palla. La decorazione della veste del bambino e della scacchiera è

eseguita a smalti chiari sopra coperta con prevalenza del verde smeraldo.

Secondo alcuni autori, il bambino così rappresentato è un'immagine di Hotei, mentre secondo gli studiosi del Museo della Ceramica del Kyushu, la statuetta rappresenta un bambino che, raggiunti i cinque anni, si presta alla cerimonia del taglio dei capelli. L'associazione con la tavola del Go alluderebbe dunque all'età. Potrebbe inoltre trattarsi di una marionetta 碁盤人形 *goban ningyō*, oggetto ludico nel quale una "bambola [balla] sulla scacchiera" del Go o su un tavolo. Si tratta di una produzione nello stile Kakiemon 柿右衛門様式, molto raffinata e apprezzata in Europa per l'alta qualità della porcellana, dove le figure sono modellate a stampo con linee della scacchiera in blu sottocoperta tendente al nero su un impasto bianco latte detto 濁手 *nigoshide*. Questo modello è stato prodotto in discreta quantità e si trova, simile, al British Museum, alla Burghley House di Stamford e all'Ashmolean Museum di Oxford, talvolta con fusciasche diverse e un oggetto differente in mano. (Per una datazione al 1670-1693 V. IMPEY 2009: 137; oggetti identici in KLEIN 1984: 108 e *Saga kenritsu Kyūshū tōji bunkakan meihin zuroku* 1996: 63).

### 鳥形香炉



### ( G00034 ): Incensiere in porcellana a forma di gallo

Porcellana: stampo, smalti sopracoperta; cm 27 x 14 x 22

Giappone: Arita; Periodo Edo (1603-1868), sec. XVIII

Incensiere in porcellana a forma di gallo. I particolari della cresta e del bargiglio sono resi in rosso e le zampe in giallo, mentre il piumaggio è lasciato in bianco. La figura fa corpo con un basamento modanato che riproduce un terreno

erboso. La testa e il collo si sollevano per accedere al fornello interno al corpo. Il collo è stato restaurato (Per un esemplare datato 1700-1730 V. JÖRG 2003: 285; V. anche AYERS 2001: 188).

#### 象嵌唐草雲龍文硯屏



#### ( G00037 ): Schermo da tavolo

Ceramica: stampo, intaglio, traforo, inserti di argilla bianca; cm 21 x 21 x 9  
Giappone; Periodo Edo (1603-1868);  
[Etichetta rotonda bianca dentellata (vuota); Etichetta rettangolare dentellata con cornice dorata: 58]

Schermo da tavolo per inchiostro 硯屏 *kebyō*, in terra dura, ricoperto da smalto trasparente craquelé, poggiante su quattro piedi a foglia di protome di leoncino cinese, con medaglione circolare centrale, traforato, a motivo di drago tra le nubi. Lungo la cornice, motivi di tralci fitomorfi in bianco, sotto vetrina. Un piedino è scheggiato.

Lo stile ricalca la produzione coreana, nell'uso del decoro inciso e riempito di ingobbio bianco sotto coperta. L'impasto ceramico, grossolano e scuro, non sembra tuttavia di tipo coreano. Molto simile per impasto e craquelure una "pietra" per inchiostro del Kyushu Ceramic Museum, prodotta a Higo nei forni di Yatsushiro 八代, prefettura di Kumano, datata ai secoli XVII-XVIII. Sono simili anche le produzioni dello stile di Mishima 三島手 realizzate a Hizen 肥前国, nella prefettura di Saga (*Saga kenritsu Kyūshū tōji bunkakan meihin zuroku* 1996: 10, 129).

L'attribuzione di questo pezzo alla raccolta di Passalacqua è fornita soltanto dall'etichetta, che in questo caso non è stata compilata con le scritte "Pass" o "M.G.L.P."

#### 印章纹杯子



#### ( G00041 ): Tazza con motivo di sigilli

Porcellana: tornio, invetriatura, smalti; cm 7,3 x Ø16,4  
Cina; Qing, Daoguang (1821-1850)  
Sigillo: Da Qing Daoguang 大清道光

Tazza in porcellana con piede circolare e parete obliqua decorata esternamente con motivo di sigilli a smalto rosso. Alla base si trova una marca periodica a quattro caratteri a motivo di sigillo in blu sottocoperta.

Questa tazza costituisce un set con le altre delle Raccolte Civiche n. inv. G42 - G43 - G44 - G45 - G46. Si tratta di oggetti molto decorati ma che mostrano il calo di qualità nella porcellana avvenuto nel XIX secolo.

#### 风景纹杯子



#### ( G00042 ): Tazza con motivo di paesaggio

Porcellana: tornio, invetriatura, smalti; cm 7,3 x Ø16,4  
Cina; Jingdezhen (Jiangxi) Qing, Daoguang (1821 - 1850)  
Sigillo: Da Qing Daoguang 大清道光

Tazza in porcellana con piede circolare e parete obliqua decorata all'esterno su tutta la superficie con smalto rosso inciso a finissimi motivi di girali e dipinto a tralci in rosso più scuro. Al centro della parete si trovano quattro riserve circolari con disegno di paesaggio in smalti sopra coperta con predominanza del verde-azzurro. Alla base è posta una marca periodica a quattro caratteri a motivo di sigillo in blu sottocoperta.

Questa tazza costituisce un set con le altre delle Raccolte Civiche n. inv. G41 -

G43 - G44 - G45 - G46. Il motivo paesaggistico è bene eseguito e si presenta sfumato e dettagliato, come in alcune produzioni del tardo XIX secolo.

#### 草纹杯子



#### ( G00043 ): Tazza con girali

Porcellana: tornio, invetriatura, smalti; cm 7,3 x Ø16,4  
Cina; Jingdezhen (Jiangxi) Qing, Daoguang (1821 - 1850)  
Sigillo: Da Qing Daoguang 大清道光

Tazza in porcellana con piede circolare e parete obliqua decorata all'esterno con smalto violetto su tutta la superficie, incisa e dipinta a finissimi motivi di girali. Alla base si trova una marca periodica a quattro caratteri a motivo di sigillo in blu sottocoperta. Un vistoso restauro è visibile sulla parete, in prossimità del bordo.

Questa tazza costituisce un set con le altre delle Raccolte Civiche n. inv. G41 - G42 - G44 - G45 - G46.

#### 叶纹杯子



#### ( G00044 ): Tazza con motivo floreale

Porcellana: tornio, invetriatura, smalti; cm 7,3 x Ø16,4  
Cina; Jingdezhen (Jiangxi) Qing, Daoguang (1821 - 1850)  
Sigillo: Da Qing Daoguang 大清道光;  
[Etichetta piccola con cornice dorata: 66; Etichetta circolare con bordo zigrinato: M.G.L.P.]

Tazza in porcellana con piede circolare e parete obliqua decorata all'esterno con smalto verde su tutta la superficie, inciso a finissimi motivi di girali e decorato con foglie e fiori. Alla base si trova una marca

periodica a quattro caratteri a motivo di sigillo in blu sottocoperta.

Questa tazza costituisce un set con le altre delle Raccolte Civiche n. inv. G41 - G42 - G43 - G45 - G46.

#### 叶纹杯子



#### ( G00045 ): Tazza con motivo floreale

Porcellana: tornio, invetriatura, smalti; cm 7,3 x Ø16,4

Cina; Jingdezhen (Jiangxi) Qing, Daoguang (1821 - 1850)

Sigillo: Da Qing Daoguang 大清道光;

[Etichetta piccola con cornice dorata: 62]

Tazza in porcellana con piede circolare e parete obliqua decorata all'esterno con smalto giallo su tutta la superficie, inciso a finissimi motivi di girali e decorato con foglie e fiori. Alla base si trova una marca periodica a quattro caratteri a motivo di sigillo in blu sottocoperta

Questa tazza costituisce un set con le altre delle Raccolte Civiche n. inv. G41 - G42 - G43 - G44 - G46.

#### 花纹杯子



#### ( G00046 ): Tazza con motivo floreale

Porcellana: tornio, invetriatura, smalti; cm 7,3 x Ø16,4

Cina; Jingdezhen (Jiangxi) Qing, Daoguang (1821 - 1850)

Sigillo: Da Qing Daoguang 大清道光;

[Etichetta piccola con cornice dorata: 62]

Tazza in porcellana con piede circolare e parete obliqua decorata all'esterno con smalto verde azzurrino, screziato, su tutta la superficie, inciso a finissimi motivi di girali e decorato con foglie e fiori. Alla base si trova una marca periodica a

quattro caratteri a motivo di sigillo in blu sottocoperta.

Questa tazza costituisce un set con le altre delle Raccolte Civiche n. inv. G41 - G42 - G43 - G44 - G45.

#### 龍文皿



#### ( G00047 ): Piatto con drago

Porcellana: tornio, invetriatura smalti; cm 8 x Ø18,5

Giappone: Arita (?); Periodo Meiji (1868-1912)

萬曆歲製 Manri sai sei (Wanli sui zhi); Fatto all'età di Wanli (negli anni);

Piatto o scodella a parete curva e alto piede circolare. Il fondo è totalmente coperto dagli smalti. Su fondo blu, è disegnato un drago rosso che insegue la perla sacra fra nuvole, rese in giallo e verde. La parete esterna è decorata lungo il bordo con una fascia di fiori rossi alternati a lingue triangolari in blu sottocoperta. Il piede presenta una doppia linea perimetrale vicino all'attacco con la tesa.

Si tratta di un oggetto bene eseguito, che per forma ricorda la manifattura di Hirado e Nabeshima. Non si hanno però riscontri relativi a fornaci che apponevano la marca onorifica dell'imperatore Wanli.

#### 壽字瓢形大瓶



#### ( G00058 ): Vaso a zucca

Porcellana, legno, lacca, smalti sopracoperta e blu cobalto sottocoperta; cm 62 x Ø33

Giappone; Arita (Hizen) XIX secolo, 1800-1870

Grande vaso in porcellana a forma di zucca 瓢 *hyō*, decorato in blu sottocoperta e smalti in marrone e oro sopracoperta a motivo di cartellini campiti dal carattere 壽 *kotobuki*, longevità. Il decoro sopracoperta, come è tipico per le lueggiate in oro e per il colore marrone di ferro, tende a saltare se toccato. Poggia su un basamento circolare in legno laccato in marrone con motivo di tralci in oro.

Potrebbe trattarsi del vaso comparso all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "43 - vaso in forma di zucca; capricciosa decorazione". La forma e la decorazione sono tradizionali, ma le dimensioni sono conformi a una produzione per il mercato estero.

#### 色絵碗



#### ( G00076 e G00077 ): Ciotola con piattino

Porcellana, smalti policromi; cm 7 x 14,5 x 14,5

Giappone; Arita Periodo Edo (1603-1868), secc. XVIII-XIX (1820-1860)

Marchio: 乾隆年製 Kenryū *nen sei* (Fatto negli anni del regno Qianlong) a caratteri in rosso, modificati

[Sul piattino: Etichetta rotonda bianca dentellata M.G.L.P.; Etichetta rettangolare dentellata con cornice dorata: 103]

Piccola ciotola ottagonale con piede alto, circolare e pareti piatte stondate verso il fondo. La decorazione, realizzata esternamente a smalti policromi sopracoperta, e internamente in blu cobalto sottocoperta, è a motivi geometrici e floreali ripetuti, tipici dei broccati giapponesi e perciò detta 錦

*nishiki*. La ciotola si accompagna a un piattino dal medesimo motivo decorativo, anch'esso ottagonale, ma a tesa larga, poco inclinata, con basso piede circolare, che si inserisce dentro la bocca e funge da coperchio. Il piattino presenta leggere sbecature.

(V The Kyushu Ceramic Museum, *Shibata korekushon sōmokuroku. Complete catalogue of Shibata collection* 2003: marchio p. 520, anni 1820-1860; p. 502 forma, anni 1800-1860; p. 480 decoro, anni 1780-1820; p. 460, forma, anni 1780-1810; p. 374 marchio uguale ma in blu, anni 1700-1740). Il piattino si appoggia superiormente fungendo da coperchio.

#### 硬彩太湖石竹蝴蝶纹 Chamber Pot



#### ( G00142 ): Vaso da notte

Porcellana: smalti policromi sopracoperta; cm 11,5 x 23 x 19  
Secc. XVIII-XIX

Vaso da notte con pancia espansa, schiacciata ai poli, basso piede circolare, ampia bocca a tesa obliqua e presa ad ansa decorato a smalti blu, rossi e gialli sopracoperta con motivo di rocce traforate, bambù e farfalle. Sulla bocca si trovano quattro riserve campite con fiori in rosa.

I colori della decorazione del corpo ricordano le produzioni *imari* per l'esportazione, con smalti vivaci tipici della tavolozza giapponese di Kakiemon 柿右衛門, ripresi anche in Europa. L'impasto ceramico presenta numerosi punti di spillo e residui di cottura sul fondo, che si ritrovano più comunemente nelle produzioni giapponesi, ma la presenza del rosa esula dagli schemi tradizionali.

#### 六方山水文花瓶



#### ( G00147 ): Vaso da fiori con paesaggio montano

Ceramica invetriata, smalti sopracoperta; cm 34 x Ø21

Giappone; Periodo Edo (1603-1868), sec. XIX

Marchio alla base (illeggibile);

Vaso esagonale in terra dura a base piatta, con ventre espanso verso il basso, decorato al centro con paesaggio in rosso e verde, alla base con una banda a righe e meandri verticali, e sul bordo a greca 雷門 *kaminarimon*.

Purtroppo, l'impossibilità di leggere il marchio, totalmente coperto dall'invetriatura, rende difficile stabilire da quale forno possa provenire il pezzo. Nel XIX secolo erano molte le fornaci che producevano per l'esportazione ceramiche fuori dai canoni estetici tradizionali, che non sopravvissero al cambio di secolo. L'impasto ceramico e gli smalti hanno affinità con la produzione Kyoto-Satsuma.

#### 丸型竹文丸台



#### ( G00181 ): Sostegno a forma di griglia di bambù

Porcellana, blu cobalto sottocoperta; cm 7 x Ø25

Giappone: Seto 瀬戸 (Owari 尾張); Periodo Meiji (1868-1912), 1868-1890

[Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P.; Etichetta rettangolare dentellata con cornice dorata: 215]

Sostegno circolare con graticcio a canne di bambù incrociate. Il lato interno del cerchio è decorato a motivo di foglioline in bianco e blu, mentre l'esterno è lasciato in bisquit e mostra due profonde scanalature che scorrono parallele.

Il reale utilizzo di questo manufatto non è chiaro. Si tratta forse del componente di un oggetto più grande.

#### 象牙雕刻五层玲珑球



#### ( G00292; C00215;C00217 ): Pendente in avorio a sfere concentriche

Avorio, seta: intaglio, traforo, cordoncino e nappa a intreccio; cm 21,5 x Ø6

Cina; Cantonese (Guangzhou 广州) Dinastia Qing (1644-1911), sec. XIX

[Scritta a mano in nero: M.G.L.P.; Etichetta rettangolare semplice (avori) con scritta a mano: a.114]

Opera facente parte di un pezzo unico con i num. inv. C215, C217 e G292.

Pendente d'avorio traforato e intagliato, costituito da cinque sfere concentriche ricavate da un unico blocco ai cui poli sono agganciati a vite due componenti. Superiormente alla sfera si attacca una scultura rappresentante l'immortale taoista He Xiangnu 何仙姑 con il fiore di loto nella mano sinistra, un rotolo nella destra, e al suo fianco la fenice 凤凰 *fenghuang*. Sopra la testa dell'immortale, una foglia di loto con un gancio unisce questa sezione a una catenella alla quale è a sua volta agganciata una carpa drago (il num. inv. G00292). All'altra estremità della sfera è appeso un vaso di fiori dal quale ricade un cordone di seta rossa che forma un nodo infinito e termina a nappa.

Quest'opera fornisce l'esempio della confusione che può crearsi nella catalogazione di oggetti composti da più parti, quando queste vengono separate e non sono più riconosciute come un unicum. Questi pendenti, definiti dai viaggiatori in Cina "sfere lavorate dai demoni", erano prodotti inizialmente per il mercato interno e poi dal XVIII secolo

sempre più l'esportazione. (VAN CAMPEN 2011: 165).

#### 蒔絵像祭り文印籠



( G00294 ): Porta medicine a scomparti  
Legno, lacca, madreperla, avorio, oro, argento; intarsio, 平蒔絵 *hiramakie*, 高蒔絵 *takamakie*, doratura, argentatura; cm 8 x 5 x 2

Giappone; Tokyo/ Shibayama sec. XIX, seconda metà

Firma illeggibile a 2 o 3 caratteri: ... 中 *naka*;

*Inrō* a 5 scomparti, in lacca dorata con madreperla e avorio. Decorato su un lato con un elefante e sull'altro con una scena di festa 祭 *matsuri*. Il viso di una figura è saltato.

Passalacqua aveva esposto due 印籠 *inrō* all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 e questo corrisponde al n. "128 - Astuccio da medicine, lacca intarsiata a madreperla, argento ed oro; lavoro antico".

#### 獅子舞踊り根付



( G00340 ): Netsuke

Avorio; intaglio, patinatura; 3,9 x 3 x 2,5  
Giappone; Periodo Edo (1603-1868), sec. XIX

[A inchiostro nero: M.G.L.P]

根付 *netsuke*, in avorio raffigurante un uomo con maschera alzata sul capo, per la danza 獅子舞 *Shishimai*.

Il *netsuke* è un accessorio dell'abito tradizionale giapponese che permetteva di sospendere alla cintura una serie di oggetti quali l'astuccio per sigillo o per medicinali 印籠 *inrō*, la borsa da tabacco e la pipa, il completo da scrittura 矢立 *yatate*, oppure il borsello o la bottiglietta per il profumo. Questi oggetti erano detti 提げ物 *koshisage* o 提げ物 *sagemono*, cose sospese - ai fianchi. Essi erano legati a un cordoncino che passava per una piccola perla, lo 緒締 *ojime*, e infine al *netsuke* che fungeva da contrappeso e andava a fermarsi alla cintura.

Pubblicazioni: FERRANTI 1983, p. 226.

#### 葵菊文行器



( G00395 ): Contenitore per vivande

Legno, ottone, seta; laccatura, incisione; cm 49 x Ø43

Giappone, sec. XVIII

[Attualmente l'oggetto è catalogato elettronicamente come "Passalacqua", ma nei registri figura Fondo Museale]

Contenitore per vivande 行器 *hokai* in lacca dorata "a buccia di pera" 梨地 *nashiji*, con stemmi a tre foglie di malva, del clan Tokugawa e a crisantemo, a ricordare lo stemma imperiale. La forma è quella classica, cilindrica, con tre gambe a sezione quadrangolare. Finiture in ottone dorato.

Si tratta di un esemplare accuratamente eseguito che doveva appartenere a un corredo matrimoniale di una casata di *daimyō* legati al clan Tokugawa.

Pubblicazioni: PAVONI 2005, p. 98.

#### 龙形水注



( G00398 ): Contagocce a forma di drago

Porcellana: stampo, invetriatura policroma, doratura; cm 11,5 x 12,5 x 4,5  
Cina o Giappone; secc. XVII-XIX

Contagocce 水注 *shuizhu* in porcellana a forma di drago alato fra onde marine, invetriato con colori simili ai 法华 *fahua* in giallo, verde, melanzana, turchese e oro. L'oggetto è realizzato a stampo, con le due metà unite al centro. Il punto di sutura è rilevato.

Oggetti di questo tipo sono presenti in quantità al Victoria & Albert Museum (V. i codici C.1093-910 e 1997-1855), e attribuiti alla produzione cinese di Jingdezhen fra il 1662 e il 1722. La tavolozza è quella detta "a tre colori" 三彩 *sancai*. Un esemplare del British Museum, più grande, ma simile per colori e fattura a stampo, è attribuito invece a una produzione della Cina meridionale, forse della provincia di Fujian, fatta per il Sud est asiatico, e datato c. 1573 - 1620, (HARRISON HALL 2001: 454). Le dorature e il fondo piatto di questo piccolo oggetto esulano però dagli schemi tradizionali. La produzione cinese continuò fino al XIX secolo e fu ripresa in Giappone da Hiraga Gennai nel XIX secolo (*Gennaiyaki* 2003: 149). Un contagocce *sancai* è stato ritrovato nel Diana cargo ed è perciò databile al 1816 (WAIN 2001: 200).

### 丸文徳利



#### ( G00400 ): Bottiglia da sake

Porcellana: invetriatura a smalti policromi; cm 24 x Ø13

Giappone; Arita Periodo Edo (1603-1868), sec. XIX, seconda metà

Marca sul fondo: *fuku* 福 (fortuna);

Bottiglia di tipo 徳利 *tokkuri* dal corpo ovoidale con base piatta, piede ad anello e collo lungo e sottile a beccuccio dritto. La decorazione della pancia consiste in quattro medaglioni circolari gialli intercalati da altrettante fasce mistiformi gialle, su fondo verde con motivi geometrici e ghirigori in nero. In prossimità della base, sul fondo verde, si trova una fascia a linee verticali, mentre sulla spalla se ne trova un'altra a motivi geometrici entro due linee orizzontali. Il collo è giallo. Sul fondo una marca quadrata gialla a linee marroni su fondo viola. La bottiglia presenta una frattura che ha circondato quasi l'intero corpo ed è ora in fase di restauro.

Il marchio sul fondo è tipico delle produzioni Kutani realizzate dopo la riapertura dei forni nei primi anni del 1800. Tuttavia, una paletta simile era realizzata anche ad Arita: un piatto conservato al Metropolitan Museum di New York (inv. 2002.447.101) affine per stile e colori, è attribuito a questa manifattura. Essa riprendeva nello stile le produzioni secentesche Kokutani 古九谷. Sia le fornaci di Kutani ricostruite nel 1806-1820 da Honda Sadakichi 本多貞吉 a Wakasugi 若杉, sia quelle di Yoshidaya 吉田屋 del 1823-1831 a Daishoji 大聖寺 nella zona della produzione Kokutani 古九谷, creavano porcellane con motivi a stampo per l'esportazione.

### 女文盃台



#### ( G00401 ): Alzata

Porcellana, smalti sopracoperta; cm 13,5 x Ø22,5

Giappone; Kutani Periodo Edo (1603-1868), 1849

嘉永二酉年仲春興三造之 Kaei ni (*tori*) *nen chūshun* Koshisan (?) *tsukuru kore*: fatto da Koshisan nella primavera del secondo anno, anno del gallo, dell'era Kaei (1849)

Alzata costituita da un alto piede circolare che si rastrema verso l'alto per proseguire nella tesa del piatto, ampia, leggermente curva. Una piccola coppetta bombata fa corpo col piatto. La decorazione principale della tesa mostra tre donne vicino a un grande pino: una fuma, una sistema una grande fascina di legna e un'altra porta tre piccole fascine sulla testa. La scena è delimitata da nuvole in oro e dal bordo a motivo di greche 雷文 *raimon* in rosso, completate da un filetto dorato sul margine. Il piedistallo e il verso della tesa sono decorati a smalti rosso e lustrature in oro con due riserve centrali modanate campite da fiori e foglie. Si tratta con ogni probabilità dell'oggetto comparso all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "1214 - Vassoio con decorazione a filigrana; Scena campestre nel piattino". Lo stile pittorico in rosso e oro sopracoperta è definito in molti modi: 赤絵 *akae*, 金彩 *kinsai* e 彩色 - 金襴手 *sashiki kinrande*. La realizzazione a stencil permette di ricreare in serie il medesimo soggetto sia in positivo sia in negativo. Questa tecnica fu utilizzata da Koransha 香蘭社 e dalla Fukagawa Seiji Kaisha 深川製磁会社. (Per un piatto con il medesimo stile pittorico realizzato da Shōundō 松雲堂 - Matsumoto Sahei 松本佐平 - e firmato Kutani Shōundō sei (V. JAHN 2004: 175, 172: per il disegno nello stile della fornace di Miyamoto 宮本 -ca. 1831-1852, successore di Yoshidaya 吉田屋, dove

lavorava il pittore Lidaya ? Hachirōemon 八郎左衛門 -1801-49-).

### 達磨立像



#### ( G00405 ): Statuetta raffigurante Daruma

Ceramica, invetriatura, ingobbio; cm 7 x 9 x 6

Giappone; Periodo Edo (1603-1868)

Statuetta in ceramica di Daruma 達磨 (Skt. Bodhidharma) con invetriatura grigio lattiginosa che ricopre la veste monacale portata sulla testa e sulle mani. Il viso e il petto sono lasciati in bisquit.

Le versioni di Daruma sono molteplici, talvolta caricaturali. Lo stile di questa statuina è simile a quello utilizzato per i celadon cinesi, dove si eseguiva una cottura in riduzione per la vetrina, per poi restituire colore al bisquit introducendo ossigeno alla fine del processo di cottura.

### 布袋形花瓶 / 徳利



#### ( G00407 ): Bottiglia in porcellana in forma di Hotei con il sacco

Ceramica: stampo, smalti policromi; cm 21 x 11 x 10

Giappone o Europa; sec. XVIII

[Etichetta con cornice blu e pallini bianchi]

Fiaschetta in porcellana a forma di “zucca” sulla quale si erge Hotei 布袋. La divinità è salita sul suo sacco al quale si aggrappa con la mano sinistra, mentre con la destra regge il ventaglio. La decorazione è realizzata a smalti sopraccoperta verde, nero, rosso e marrone. La ceramica si presenta morbida con invetriatura spessa, della consistenza della maiolica. La base, priva di invetriatura, mostra un fondo a motivo impresso di tessuto e si presenta di colore marrone.

#### 織部焼 貝形三足蓋物



#### ( G00410 ): Piatto con coperchio a forma di conchiglia

Porcellana, smalto, doratura; cm 8 x 17 x 15

Giappone; Mino, Oribe Periodo Edo (1603-1868)

Iscrizione in inchiostro nero, illeggibile

Piatto con coperchio a forma di conchiglia, in ceramica craquelè con invetriatura trasparente che sulle superfici interne mostra colature verdi che dai bordi scendono verso il centro. Esternamente le due valve sono ricoperte da smalto o vernice viola, decorata con tralci fioriti in oro, frutto di un restauro invasivo. All'interno, sulla valva superiore si trova un'iscrizione a caratteri neri, corsivi, sbiaditi e illeggibili.

Potrebbe essere una scatola, ma anche un oggetto da utilizzarsi come piatto per servire i dolci che si mangiano durante la cerimonia del tè. In alternativa si poteva utilizzare come 向付 *mukōzuke*, il piatto posto al lato del riso e della zuppa, che conteneva solitamente il pesce bollito e

oggi più comunemente il 刺身 *sashimi*. Il restauro copre le caratteristiche principali, ma l'impasto morbido, color avorio e ricco di craquelures indicherebbe una produzione di Satsuma, mentre le colature verdi sono tipiche delle produzioni di Mino 美濃 nello stile di Oribe 織部. L'iscrizione doveva essere una poesia. (BOYER 1970: 62, 63: The Kyushu Ceramic Museum, *Shibata korekushon sōmokuroku. Complete catalogue of Shibata collection* 2003: 440)

#### 亀甲花菱文大皿



#### ( G00411 ): Ciotola con stemma di casata

Ceramica invetriata: tornio, stampo; cm 7 x Ø22

Giappone; Periodo Edo (1603-1868), secc. XVIII (fine), XIX (metà)

Grande piatto fondo invetriato in verde, avorio e giallo, con alte pareti che curvano verso l'esterno in corrispondenza del bordo, decorato su tutta la superficie interna con motivi impressi a rilievo. Al centro, sul fondo, in verde è impresso il motivo di tre foglie di malva (尻合わせ三つ葵 家紋 *shiri awase mitsu aoi kamon*), mentre sulla tesa, su un fondo avorio di esagoni campiti da fiori stilizzati 亀甲花菱 *kikkō hana bishi* si trovano quattro fiori di peonia (?) 牡丹 *botan* nelle direzioni cardinali. La parete esterna è completamente invetriata di verde e mostra un filetto circolare centrale su tutto il perimetro, sotto il quale si trova una teoria di foglie. Lo stile del piatto è quello di Hiraga Hennai (*Gennaiyaki, Hiraga Gennai no manazashi* 2003: 47, 71).

#### 瓜形大罐



#### ( G00412 ): Giara con coperchio a foglia

Ceramica: smaltatura su biscotto morbido; cm 30 x Ø30

Cina; Shiwan 石灣, Dinastia Qing (1644-1911), sec. XIX

Grande giara globulare con costolature verticali su tutta la superficie, base ad anello con quattro piedini modanati a volute, basso collo cilindrico con coperchio a profilo ondulato a forma di foglia e pomolo basso a forma di frutto. Il coperchio è stato restaurato.

Si tratta di un oggetto molto leggero, caratterizzato da un impasto morbido, cotto a bassa temperatura e ricoperto su tutta la superficie esterna con uno smalto opaco, poco trasparente, che ricorda quello alcalino dei celadon, ma che differisce completamente per consistenza e traslucenza. Ceramiche a pasta morbida erano prodotte nelle manifatture Shiwan 石灣 di Foshan 佛山, vicino a Canton, nel Guangdong. (YANG 2008: 239) Gli artigiani di Shiwan cercavano spesso di imitare i celadon di Longquan e riproducevano forme tradizionali di quella zona. Le fornaci sono tuttora attive. (LI 1998: 244, 261). Una vetrina simile si trova anche nelle fornaci del XIX secolo di Tsuboya 壺屋, isole Ryūkyū, prefettura di Okinawa 沖縄 (*Saga kenritsu Kyūshū tōji bunkakan meihin zuroku* 1996: 147).



### 家紋文茶碗



#### ( G00431 ): Tazza per il tè con stemma araldico

Terracotta smaltata: stampo, smalti, doratura; cm 7 x Ø12  
Giappone; Periodo Edo (1603-1868), sec. XIX

Tazza per il tè di forma 天目 *tenmoku* in ceramica bruna decorata esternamente a rilievo con punte di marrone-rosato. Sul fondo, al centro, si trova un motivo di tipo araldico in oro costituito da quattro rombi affiancati a formare un rombo più grande all'interno di un cerchio.

Questo pezzo riprende la forma delle piccole tazze cinesi di Cizhou 磁州 di periodo Song, collezionate in Giappone per la cerimonia del tè e riprodotte fino ad oggi dalle fornaci giapponesi (NOMURA 1976, vol I: 135). La decorazione a rilievo e la mancanza dell'invetriatura esulano dai canoni tradizionali delle principali fornaci e inducono ad attribuire l'oggetto alle nuove produzioni ceramiche nate in periodo Meiji. L'impasto mostra affinità con quello delle fornaci di Bizen (MORSE 1901, 51). Lo stemma, è detto 丸に四つ割菱 *maru ni yotsu warihishi* per la somiglianza della losanga alla foglia di castagna d'acqua, *hishi* (DOWER 1985: 136).

### 小壺



#### ( G00432 ): Vasetto per l'acqua

Grès, ingobbio, invetriatura; cm 10 x Ø13  
Corea o Giappone; secc. XVII-XIX

Vasetto in ceramica con alto piede circolare, bassa pancia che si rastrema verso la bocca, con labbro leggermente

everso. La ceramica si presenta grossolana, di colore grigio scuro, con ingobbatura bianca a pennello nella zona superiore del ventre e ricoperta su tutta la superficie da invetriatura trasparente.

La piccola giara presenta tutte le caratteristiche delle ceramiche Punchong della dinastia Choson. Una giara conservata al British Museum (cod. Asia 1992, 0313,1) creata attorno al 1500 nei forni dei monti Kyeryong vicino a Taejon, nella provincia Chungchong-namdo, mostra una ceramica con medesimo impasto e ingobbio. Questa tipologia ceramica è stata comunque ripresa dai ceramisti giapponesi di origine coreana di Karatsu 唐津 (Hizen, attuale prefettura di Saga), a nord di Arita. Una giaretta di Karatsu simile per forma si trova all'Idemitsu Bijutsukan 出光美術館 di Tokyo (*Yakimono, 4000 Years of Japanese Ceramics* 2005: 55; BECKER 1986: 108, n. 134). Alcune produzioni simili si trovano anche provenienti dalle fornaci di Seto 瀬戸 e Mino 美濃 (CORT 1992: 199, 207). Per le dimensioni ridotte, questo vasetto potrebbe essere stato pensato come 建水 *kensui*, recipiente per svuotare l'acqua non utilizzata del tè.

### 竹網型花生け



#### ( G00438 ): Vaso per fiori a motivo di vimini intrecciati

Bronzo: fusione a cera persa, patinatura; cm 28,5 x 18,5 x 13  
Giappone; Periodo Edo (1603-1868), sec. XIX  
[Su scheda: Passalacqua n. 47]

Vaso per fiori 花生 *hanaike*, modellato a imitazione di vimini intrecciati 竹網 *takeami*, a pianta ovale, con piede strombato, corpo allungato leggermente rientrante nel mezzo, spalla spiovente in corrispondenza della quale si trovano due anse a volute lavorate a intreccio, bocca strombata.

Si tratta probabilmente dell'oggetto comparso all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "910 Vaso a foggia di cesto di vimini, bronzo giapponese".

### 竹網型花生け



#### ( G00439 ): Vaso per fiori a forma di vimini intrecciati da parete

Bronzo: fusione a cera persa, patinatura; cm 17 x 16 x 9  
Giappone; Periodo Edo (1603-1868), sec. XIX  
[Su scheda: Passalacqua n. 92]

Vaso per fiori 花生 *hanaike* da appendere, a foggia di canestro di vimini intrecciati, bocca a forma di vaschetta che si restringe a imbuto verso il corpo centrale leggermente espanso e terminante in tre piedini a fettuccia curva rivolta verso l'esterno. Sulla spalla due anse a corda.

Si tratta probabilmente dell'oggetto comparso all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "934 Porta fiori da appendere, raffigurante un cestellone di vimini, bronzo giapponese antico".

### 竹網型香炉



#### ( G00441 ): Contenitore a forma di cesto di vimini

Bronzo: fusione a cera persa, patinatura; cm 12,8 x Ø13,5

Giappone; Periodo Edo (1603-1868), secc. XVIII/ XIX

Firma al centro della base entro cartiglio ovale: 松露 Shōro (?)

[Su scheda: Passalacqua n. 53; Segni di etichetta: M.G.L.P.]

Contenitore cilindrico a foglia di cesto di vimini, con bordo a labbro everso orizzontalmente sotto al quale si trovano colate, sorretto da tre piedini a forma di pigna.

L'oggetto è realizzato in modo realistico e accurato. Le colate che scendono dal bordo si trovano tradizionalmente sui recipienti che hanno la forma di giare per contenere i liquori. In questo caso le colate potrebbero alludere non al sake ma alla resina. Si tratta comunque di un oggetto che mescola motivi tradizionali in una versione moderna, forse destinata al mercato estero. Il catalogo *Kinkō* lo pubblicava come incensiere, firmato Yoshimichi zo (fatto da Yoshimichi) Pubblicazioni: *Kinkō* 1995, p. 141.

#### 蛇文広口花生け



#### ( G00442 ): Vaso da fiori

Bronzo, argento: fusione a cera persa, agemina, patinatura; cm 12,5 x Ø24  
Cina; Dinastia Qing (1644-1911), secc. XVIII-XIX

[Etichetta rotonda bianca dentellata strappata: Pass.; Su scheda: Passalacqua. N. 17]

Vasetto in bronzo con ageminate in argento con corpo a calice poggiante su quattro piedini sinuosi collegati a una base circolare. In prossimità dell'attacco dei piedini il fondo del calice è decorato a rilievo con un serpente avvolto. Il corpo termina a bocca fortemente strombata.

Potrebbe trattarsi del pezzo comparso all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "904 Vaso in bronzo ageminato d'argento, bronzo giapponese

antico". Il tipo di agemina lascia pensare che possa trattarsi di un vasetto di produzione cinese, ma l'attribuzione è incerta.

#### 龍文花瓶



#### ( G00443 ): Vaso con drago

Bronzo, argento: fusione, saldatura, agemina, patinatura; cm 25 x Ø9,8  
Giappone; Periodo Edo (1603-1868), sec. XIX

Vaso cilindrico in bronzo decorato su tutta la superficie con un motivo di drago tra le nubi ageminato in argento.

Per un vaso quasi identico si veda *Kinkō* 2005, Tav. XVII.

#### 竜文一輪挿し花生け



#### ( G00444 G00445 ): Coppia di vasi con drago rampante

Bronzo: fusione a cera persa, patinatura; cm 20 x 10 x 7,5  
Giappone; Periodo Edo (1603-1868)

[Su scheda: Passalacqua n. 35/36; Etichetta rotonda bianca dentellata: Pass]

Coppia di vasi per fiori a sezione romboidale con collo lungo sul quale si attorciglia un drago che stringe tra gli artigli la perla sacra 玉 *tama*.

Coppie di vasi con alto collo sottile e draghi che si avvolgono su di essi si trovano in Cina dal periodo Ming e sono presenti anche nella collezione del Castello Sforzesco (C 00076-77). Questi, più elaborati e dalla patina più scura sono probabilmente ispirati a quella tipologia, ma con una precisione e uno stile tipicamente giapponesi. In Giappone vasetti come questi, detti 細首 *hosokubi*

per la forma del collo, erano utilizzati per esporre un solo ramo fiorito, da cui il nome tipologico di 一輪挿し花生け *ichirin-zashi hanaike*.

#### 蟬文花生け



#### ( G00446 ): Vasetto con motivi geometrici arcaistici

Bronzo: fusione a cera persa, patinatura; cm 9 x Ø17,5

Asia Orientale; secc. XVIII-XIX

[Etichetta gialla: 64 G; Su scheda: Passalacqua n. 89]

Vaso a bottiglia con base piatta, bassa pancia con spalla spiovente e lungo collo ornato per quasi tutta la lunghezza con fregi geometrici triangolari che ricordano la cicla arcaizzante stilizzata 蟬文 *semimon* (蟬纹 *chanwen*).

La tipologia di questo vasetto da fiori era popolare in Giappone e anche oggi vengono prodotti bronzetti con questa stessa forma. Per il colore della patina, e in mancanza di riferimenti attendibili, è difficile stabilire se sia di produzione giapponese o cinese.

#### 鳳凰纹火鉢/香炉



#### ( G00447 ): Braciere con motivo di draghi fra le onde

Rame, argento: piegatura, saldatura, ageminatura; cm 10,5 x Ø12  
Giappone; secc. XVIII/ XIX

[Scritta a china in corsivo: Passalacqua; su scheda: Passalacqua n. 180]

Recipiente cilindrico in lastra di rame con fondo rialzato rispetto al piede. Il cilindro presenta bordi estrusi sia sulla bocca sia sul piede e due linee sporgenti in prossimità di essi. Il corpo è ageminato in argento con un disegno di fenice fra le nubi, mentre la base è ornata da motivi stilizzati di onde marine e attraversata da otto fori uniformemente ripartiti lungo il perimetro.

La funzione di questo oggetto, come spesso accade, non è certa, ma la presenza dei fori alla base lascia pensare che fosse usato per contenere carboni ardenti o incensi. L'interno presenta infatti segni azzurrognoli dovuti probabilmente al contatto fra questi materiali e il metallo della parete. In alternativa il contenitore poteva essere utilizzato per l'acqua.

#### 莢紋透かし彫り香炉



( G00448 ): Bruciaprofumi con stemma della casata Tokugawa a tre foglie di malva

Rame, oro: battitura, traforo, incisione, doratura; cm 14 x 16 x 13

Giappone; Periodo Edo (1603-1868), secc. XVIII-XIX

[Resti di etichetta ottagonale con cornice blu, resti etichetta polilobata con cornice dorata; Su scheda: Passalacqua n. 259]

Bruciaprofumi 香炉 *kōro* a sfera schiacciata ai poli con tre piedini a punta, anse sinuose, e coperchio a calotta traforato a giorno con pomello centrale. La decorazione sul ventre è costituita di rami fioriti di tipo *karakusa* 唐草, e sulla spalla da una banda di motivi lanceolati di tipo arcaicizzante. Su tutta la superficie si trovano stemmi circolari con le tre foglie di malva 葵 *aoi* della famiglia Tokugawa.

Si tratta certamente dell'oggetto comparso all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "892

Piccola profumiera in metallo dorato con ornati a trafori e a graffito con le armi del Tai-kun; lavoro giapponese antico" Mayumi Koyama definisce questo un oggetto lussuoso, che poteva essere utilizzato per la gara dei profumi 香道 *kōdō*.

Publicazioni: *Kinkō* 1995, p. 119, n. 24.

#### 唐笠鉢南蛮兜



( G00449 ): Elmo in stile straniero

Ferro, bronzo dorato, rame, lacca: sbalzo, incisione, falsa agemina 布目象眼 *nunomezōgan*, intarsio 平象眼 *hirazōgan*, rivettatura; cm 21 x 29 x 32

Giappone; Periodo Edo (1603-1868), sec. XVII

[Su scheda: Passalacqua n. 146]

Elmo in ferro e bronzo in stile occidentale, 南蛮 *nanban* di tipo 唐笠鉢 *tōgasabachi*, (*tōjingasa*) con la calotta ogivale decorata con motivi cinesi. L'elmo, di forma conica, è provvisto di una tesa piatta dall'andamento ondulato. Manca la protezione del collo a lamelle 綴/鋲/鞆 *shikoro*. La decorazione della calotta è suddivisa in sei spicchi che mostrano figure di tigre e pantera tra bambù e peonie, fenici fra foglie di paulonia e draghi fra le nuvole. L'interno è laccato di rosso.

Si tratta probabilmente dell'oggetto comparso all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "589 Elmo con figure ed ornati di sbalzo a fondo dorato con ageminatura in argento". Questo elmo è stato accuratamente studiato da Chiara Piovesan (PIOVESAN 2003: 156). I motivi decorativi di ispirazione taoista e del folclore e la forma che imita quella dello zuccotto portoghese, ne fanno un oggetto da parata da attribuirsi probabilmente al XVII secolo.

#### 干し柿/吊るし柿 置物



( G00455 ): Soprammobile a forma di frutto

Bronzo: fusione a cera persa, patinatura; cm 3 x 8,5 x 7

Giappone; Periodo Edo (1603-1868), secc. XVIII-XIX

[Scritta a smalto bianco: M.G.L.P.; su scheda: Raccolta Passalacqua n. 169]

Piccola scultura a forma di frutto.

Si tratta probabilmente dell'oggetto comparso all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "875 Frutto in bronzo giapponese antico". La scheda museale riportava la dicitura "limone". Potrebbe trattarsi invece di un cachi essiccato 吊るし柿 *tsurushigaki* o 干し柿 *hoshigaki* (scheda SIRBeC a cura di F. MORENA). Il cachi è considerato emblema di fecondità e felicità perché i filamenti che uniscono i semi tra loro simboleggiano il legame dei figli con la casa. Tuttavia l'analisi del racemo non sembra corrispondere a nessuno di questi due frutti.

#### 蟹形置物



( G00458 ): Soprammobile a forma di granchio

Bronzo: fusione a cera persa, rinettatura, patinatura; cm 5 x 11 x 13

Giappone; sec. XIX, ca. 1830-1870

Statuetta di granchio con patina verde.

Si tratta certamente dell'oggetto comparso all'Esposizione Storica d'Arte

Industriale in Milano del 1874 "906 Piccolo granchio, bronzo giapponese antico". è una scultura estremamente realistica. Nel suo libro, Hillier Giglioli citava un granchio da lui acquistato elogiandone il perfetto realismo. Da naturalista egli lo identificava del genere "lupea". Pur essendo un'opera realistica, non si tratta di una produzione moderna per l'Occidente, bensì del prodotto di un abile scultore di periodo Edo. Secondo alcuni autori questi piccoli oggetti potevano essere posati all'interno di bacinelle ampie, per reggere una disposizione di fiori. Si confronti anche il granchio più grande e stilizzato della collezione Garda di Ivrea (HILLIER GIGLIOLI 1875; *Kinkō* 2005: 133; *Kinkō* 1995: 124).

#### 亀像/置物



#### ( G00459 ): Tartaruga dei diecimila anni con piccolo

Bronzo: fusione, patinatura; cm 4 x 7,5 x 14,5

Giappone; Osaka Periodo Edo (1603-1868), ca. 1830-1840

中尾 Nakao

[Scritta in vernice bianca: M.G.L.P.]

Statuetta decorativa, 置物 *okimono*, raffigurante una tartaruga millenaria con piccolo sul carapace.

La firma potrebbe riferirsi a Nakao Sōtei, che si trova su altri oggetti della collezione delle Raccolte Extraeuropee (G464 e G507). Nakao avrebbe lavorato a Osaka fra la fine del periodo Kansei (1789-1800) e il 1835 ca. Quest'opera potrebbe essere d'atelier.

Pubblicazioni: *Kinkō* 1995, p. 135.

#### 龍文薄端



#### ( G00463 ): Vaso da fiori

Bronzo: fusione a cera persa, patinatura, bulino; cm 18 x Ø10

Giappone; sec. XIX

Seimin 整珉 (firma incisa)

Vaso da fiori di tipo 薄端 *usubata*, in bronzo, composto di due pezzi, a forma di calice, con corpo cilindrico che si incastra su uno stelo. Il tutto poggia su una base rotonda con quattro piedini ricurvi sagomati. L'orlo superiore della coppa è decorato a greca 雷文 *raimon* mentre lungo il perimetro sporge ad altorilievo una banda di draghi fra le nuvole.

La firma "Seimin" fa riferimento a Murata Seimin 村田整珉 (1761-1837), o alla sua scuola ed è resa a bulino 片切彫 *katakiribori*. Le opere di Murata Seimin erano ricercate per il loro realismo e soprattutto per la precisione dei dettagli, caratteristiche che si trovano anche in questo oggetto. Non è possibile però stabilire se la firma provenga dalla sua bottega, visto che si rileva molto spesso anche su oggetti di periodo Meiji.

A questo vaso doveva sovrapporsi a incastro una tesa d'ottone che ne cambiava radicalmente l'aspetto, caratterizzandolo, appunto, come *usubata*, vaso a orlo sottile, per disporre i fiori secondo lo stile "corsivo" o "semi formale" 行 *Gyō* (*Kinkō* 2005: 119).

#### 広口花瓶



#### ( G00464 ): Vaso per altare

Ottone: fusione a cera persa, traforo, patinatura; cm 13 x Ø10

Giappone; Periodo Edo (1603-1868), 1830-1868

中尾宗貞製造 Nakao Munesada (Sōtei) *seizō*: manifattura di Nakao Munesada (Sōtei)

[Su scheda: Passalacqua n. 27]

Vaso da fiori con piede troncoconico, pancia a forma di globo schiacciato e collo a tromba terminante a bordo rialzato. Sulla pancia si trovano due anse a protome di drago 獸耳 *jūji* e due riserve ovali traforate con raffigurati leoncini cinesi 唐獅子 *karashishi* tra peonie. La decorazione sul collo è a motivo di foglie lanceolate mentre il piede presenta una corolla di petali di loto.

Costituisce un insieme con l'incensiere G465 e il candelabro G466, detto 三ツ具足 *mitsu gusoku*, servizio da altare, probabilmente presente all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 come "878 Gruppo di tre bronzi; lavoro cinese antico".

Si tratta di oggetti di fattura molto accurata, eseguiti con un metallo di qualità come il 宣徳 *sentoku*, prodotti in discreta quantità. Esempari simili per forma, ma non per decoro e fattura, si trovano nella collezione Garda di Ivrea. Mayumi Koyama ha mostrato la somiglianza fra questi e un vasetto della collezione di Philipp Franz von Siebold (1796-1866) (*Nippon*, tav. IX vol. IV, apparsa in Olanda tra il 1832 e il 1852). Quello della collezione von Siebold, certamente arrivato in Europa prima degli anni trenta dell'Ottocento, è molto simile a questo per forma e decoro (*Kinkō* 2005: 26).

### 獸耳香炉



#### ( G00465 ): Incensiere per altare

Ottone: fusione a cera persa, traforo, patinatura; cm 12,5 x 11 x 12

Giappone; Periodo Edo (1603-1868), 1830-1868

中尾宗貞製造 Nakao Munesada (Sōtei) seizō: manifattura di Nakao Munesada (Sōtei)

[Su scheda: Passalacqua n. 118]

Bruciaprofumi 香炉 *kōro* in bronzo con piede troncoconico, pancia a forma di globo schiacciato e coperchio traforato con pomolo a foglia di 唐獅子 *karashishi*. Sulla pancia si trovano due anse a protome ferina (drago) 獸耳 *jūji* e due riserve ovali traforate con raffigurati leoncini cinesi 唐獅子 *karashishi* tra peonie.

Costituisce un insieme con il vaso G464 e il candelabro G466, detto 三つ具足 *mitsu gusoku*, servizio da altare, probabilmente presente all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 come "878 Gruppo di tre bronzi; lavoro cinese antico".

### 獸脚付燭台



#### ( G00466 ): Candeliere per altare

Ottone: fusione a cera persa, traforo, patinatura; cm 22 x Ø7,5

Giappone; Periodo Edo (1603-1868), 1830-1868

中尾宗貞製造 Nakao Munesada (Sōtei) seizō: manifattura di Nakao Munesada (Sōtei)

[Da scheda: Passalacqua n. 9]

Candeliere 燭台 *shokudai* in bronzo di forma tradizionale 獸脚付 *jūkyakutsuki*, con base circolare sulla quale poggiano tre gambe sinuose a forma di unicorno 一角獸 *ikkakujū*. Sopra di esse uno stelo a balaustra con corpo globulare schiacciato ai poli, con riserva traforata ovale e sporgente a motivo di leoncini cinesi 唐獅子 *karashishi* fra peonie. Alla stessa altezza, due prese a protome ferina 獸耳 *jūji*. Dal corpo si diparte un lungo collo con bombatura nel mezzo traforata a svastiche buddiste. Bocca espansa terminante a bordo piatto.

Costituisce un insieme con il vaso G464 e il candelabro G465 detto 三つ具足 *mitsu gusoku*, servizio da altare, probabilmente presente all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 come "878 Gruppo di tre bronzi; lavoro cinese antico". Nelle schede d'inventario solo il presente reperto era segnalato come proveniente dalla raccolta Passalacqua, ma una vecchia lista relativa alle casse di S. Angelo Lodigiano li riportava tutti assieme come provenienti dalla stessa collezione.

### 龍耳花瓶



#### ( G00472 ): Vaso con anse a drago base a onde

Bronzo: fusione a cera persa e stampo, saldatura, patinatura; cm 36 x 30,5 x 19

Giappone; sec. XIX, 1850 – 1873

[Etichetta strappata di tipo rotondo dentellato (M.G.L.P.)]

Vaso da fiori di forma ogivale, con diametro maggiore a tre quarti, rastremato in prossimità della bocca, che è caratterizzata sulla parete esterna da una teoria di lancette in bassorilievo campite di tralci floreali stilizzati. Il vaso

poggia su una base di onde che lo sostiene a incastro e possiede due manici a forma di drago rampante.

Si tratta con ogni probabilità dell'oggetto comparso all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "872 Vaso con piede ad onda marina e ornato di rampini, bronzo giapponese antico". Eseguito perfettamente e con ottima patina, mostra caratteristiche moderne tipiche delle produzioni che si trovavano all'Esposizione Universale di Vienna e che saranno apprezzate nell'Art Nouveau. La decorazione che si ammira attorno alla bocca e la forma delle anse a drago si ritrovano anche nelle porcellane dell'epoca.

### 波濤脚小壺



#### ( G00476 ): Vaso per fiori a forma di giara con supporto tripode a onde

Bronzo: fusione a cera persa, cesello, patinatura, doratura; cm 21,5 x 19 x 19

Giappone; Periodo Edo (1603-1868), sec. XIX

Vaso per fiori a forma di piccola giara per liquore sorretta da un piede a motivo di flutti. La giara, con ventre espanso, alta spalla e breve collo terminante a labbro leggermente strombato, presenta un motivo di colature che scendono dalla spalla. Il sostegno a forma di onde sul quale si incastra la piccola giara è sagomato a tripode. Presenta dorature consunte in corrispondenza delle colate.

Il motivo della giara con le dense colate che ricadono sul bordo è tipico del passaggio fra il Periodo Edo e il Meiji. In questo caso probabilmente una speciale patinatura avrebbe dovuto evidenziare la differenza fra il colore della colata e quello della giara. Forse un tentativo di pulizia ha eliminato questo effetto lasciando solo tracce di doratura e delle ombre scure vicino ai margini delle colate. A questo vaso poteva sovrapporsi a

incastro una tesa d'ottone che ne cambiava radicalmente l'aspetto, caratterizzandolo come vaso a orlo sottile 薄端 *usubata* per disporre i fiori secondo lo stile "corsivo" o semi formale 行 Gyō. Koyama riporta come i vasi di tipo *usubata* siano stati fra i più esportati in Occidente già dalla prima metà dell'800 (*Kinkō* 2005: 119, 121).

Pubblicazioni: *Kinkō* 1995, p. 141.

#### 龍文水盤花生/ 龍文香炉



#### ( G00482 ): Bacinella con motivo di drago tra le onde

Ottone: fusione con stampo a cera persa, rinettatura, patinatura; cm 6 x Ø19  
Giappone; Periodo Edo (1603-1868), sec. XIX

慶山鑄 Keizan *chū*: fuso da Keizan

Piccola bacinella bassa e circolare, con pareti curve e bordo introverso, poggiante su quattro piedini a forma di onda. La superficie esterna è decorata ad altorilievo con un drago a tre artigli fra onde marine. Al centro della base, la firma a tre caratteri impressi a fusione entro cartiglio rettangolare.

Si tratta forse dell'oggetto comparso all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "917 Vaschetta ovale ad ornati, bronzo giapponese antico". È un'opera estremamente ben eseguita e perfettamente patinata, fatta con una lega d'ottone detta 宣徳銅 *sentoku* perché utilizzata spesso su oggetti sui quali era apposta la marca onorifica del regno cinese di Xuande. Potrebbe trattarsi di un incensiere da riempire con sabbia, o di un vaso per fiori di tipo 水盤 *suiban*.

#### 象面型双耳



#### ( G00483 e G00484 ): Manici per vaso

Bronzo: fusione a cera persa; cm 8 x 6,5 x 7

Giappone; Periodo Meiji (1868-1912), ca. 1870

[Da scheda: Passalacqua n. 64]

Coppia di manici a forma di testa d'elefante con lunghe zanne e proboscide rivolta in basso e leggermente avvolta. La fronte è attraversata da un foro passante.

Nella bronzistica moderna i manici erano saldati assieme al corpo di un vaso o di un incensiere tramite rivetti o per saldatura. Si tratta in questo caso di campioni moderni che Passalacqua potrebbe avere acquistato come curiosità durante il suo viaggio in Giappone. Nelle raccolte Extraeuropee, questi non sono gli unici "campioni" di bronzo. Si trovano per esempio anche due applique per 襖 *fusuma* realizzati a medesimo stampo ma con patinature diverse.

#### 龍文有線七宝皿



#### ( G00485 ): Piatto cloisonné con motivo di drago

Rame, smalti vitrei: cloisonné; cm 2 x Ø20,5

Giappone; Nagoya Periodo Edo (1603-1868), ca. 1860-1868

[Da scheda: Passalacqua (senza numero)]

Piatto a smalti cloisonné a celle visibili anche sul verso, nei colori verde, giallo, bianco, arancione, blu e azzurro con al centro il motivo di un drago fra le nuvole.

Si tratta con ogni probabilità dell'oggetto comparso all'Esposizione Storica d'Arte

Industriale in Milano del 1874 "111 Piatto in smalto cloisonné, giapponese antico". Questo oggetto è stato portato nel 1981 a una mostra a Francoforte, come piatto cinese di periodo Ming. Si tratta in realtà di uno dei primi tentativi di imitazione dei cloisonné cinesi realizzato nella zona di Nagoya agli inizi degli anni sessanta del 1800. L'aspetto di cloisonné primitivo è dato dal fatto che gli smalti sembrano sporchi. Essi sono definiti 泥七宝 *doro shippō*, "smalti fangosi". In Giappone, fino ad allora, gli smalti vitrei erano usati come *champlevé* solo per decorazioni minime su guardie di spada o piccoli accessori di bronzo per mobili. Nel giro di pochissimi anni la tecnica migliorò passando a smalti sempre più chiari per poi arrivare a creare perfetti cloisonné con smalti vitrei e lisci, dove il filo che separava i cloisons era invisibile e per questo erano detti 無線七宝 *musen shippō*, cloisonné senza filo (*Kinkō* 1995: 106, 143-145). In Giappone i cloisonné nacquero quasi subito come oggetti d'esportazione. Sembra che l'iniziatore fosse stato Kaji Tsunekichi 梶常吉, (1803-1883) di Nagoya, che si basò su esemplari cinesi portati da una nave olandese nel 1832. Un piatto molto simile si trova al museo Chiossone di Genova.

#### 高足杯/ 高脚杯



#### ( G00488 ): Calice

Bronzo: doratura, patinatura, bulino; cm 13 x Ø5,5

Giappone; Periodo Edo (1603-1868)

Firma: ... 住... 作之 Fatto da ... che vive in ... (15 caratteri corsivi)

[Su scheda: Passalacqua n. 44]

Piccolo calice costituito da una coppetta a campanella rovesciata, internamente laccata in rosso e dorata, la cui base poggia su una sfera dalla quale si dipartono quattro steli che ricongiungendosi si incastrano su una base quadrata formata da dentelli che

imprigionano quattro sferette. Il quadratino si aggancia a sua volta a un piede circolare, strombato, con una vite centrale. La coppetta è decorata con un fine motivo a bassorilievo di drago a tre artigli, mentre il piede è inciso a semicerchi e lo stelo a motivo di girali. Sotto il piede si trova una lunga iscrizione corsiva.

Si tratta di un oggetto molto elegante, raro e inconsueto per forma e decorazione.

#### 龍文有線七宝銚子



#### ( G00489 ): Bricco in cloisonné con manico a ponte

Rame, smalti vitrei: cloisonné; cm 16 x 16 x 14

Giappone; Nagoya Periodo Edo (1603-1868) ca. 1860-1868

[Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P.; all'interno, etichetta rettangolare bianca "museo artistico municipale", con aggiunta a penna "sec. XVIII Teiera con coperchio decorazione a smalto (cloisonné)"; su scheda: Passalacqua n. 105]

Bricco, 銚子 *chōshi*, a smalti cloisonnée con corpo globulare schiacciato, base piatta, coperchio piano con pomello, manico a ponte semicircolare e beccuccio sinuoso. L'oggetto è decorato a smalti giallo, verde e rosso su fondo blu azzurro a motivo di fiori e aironi in volo.

Si tratta certamente dell'oggetto comparso all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "96 Bollitojo da thè, smalto cloisonné, giapponese antico". La forma è quella famigliare in Occidente della teiera, ma questo bricco potrebbe essere stato pensato e forse utilizzato per versare sake. Vista la natura delicata del materiale il bricco serviva unicamente per versare il liquido già pronto (*Kinkō* 2005: 138; *Kinkō* 1994: 144)

#### 龍文花生



#### ( G00490 + G00491 ): Coppia di vasi da fiori con draghi in altorilievo

Bronzo: fusione a cera persa; cm 23,3 x Ø25,2

Giappone; ca. 1850 – 1871

[Da scheda: Passalacqua n. 111]

Coppia di vasi per fiori 花生 *hanaike* composti da tre pezzi assemblabili ad incastro. La coppa, circolare, con bordo leggermente svasato, è ornata ad altorilievo con motivo di drago fra le nuvole. Il breve stelo termina su un disco con attorno una teoria di riccioli sinuosi e fiori a tuttotondo, che poggia su un piede circolare inciso a greche 雷文 *raimon*. Alla base, lungo il perimetro, si trova una fascia traforata a motivo di svastiche.

Si tratta con ogni probabilità degli oggetti comparsi all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "854 Coppa con drago, bronzo giapponese antico" e "866 Vedi al n. 854". Questi due vasi a calice si presentano estremamente elaborati nel disegno e complicati nella realizzazione delle parti in traforo e a tutto tondo. Osservando con attenzione la superficie si nota tuttavia che non ci sono tracce di rinettatura (rifinitura con cesello e bulino). Sono assenti anche iscrizioni o firme. Deve dunque trattarsi di una produzione in serie verosimilmente eseguita nella seconda metà del XIX secolo per la vendita all'estero.

Pubblicazioni: *Kinkō* 1995, p. 139.

#### 龜脚薄端



#### ( G00492 ): Vaso per fiori con motivo di tartarughe d'acqua

Bronzo: fusione a cera persa, patinatura; cm 21 x Ø29

Giappone; Periodo Edo (1603-1868), ca. 1829 - 1850/70

渡雲斎 Tounsai: Atelier di Toun

[Etichetta strappata: M.G.L.P.; su scheda: Passalacqua n. 44]

Vaso da fiori con corpo a calice con parete morbidamente increspata sulla quale sono realizzate ad alto rilievo cinque gru 鶴 *tsuru* in volo. Nell'ampia bocca si inserisce un piatto a tesa larga con bordo verticale decorato esternamente da una fascia a motivo di greche 雷文 *raimon*, sotto la quale si profilano nuvole a tuttotondo. Il tutto si assembla a una base a forma di flutti stilizzati entro i quali si trovano tre tartarughe d'acqua.

Si tratta certamente dell'oggetto comparso all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "896 Vaso ad ornati a foggia di onde con tre piccole tartarughe. Dal piatto superiore si identifica il vaso come 薄端 *usubata* (lett.: orlo sottile), un modello impiegato per la cerimonia dei fiori, in particolare per la forma 生花 *seika*, nello stile semiformale 行 *gyō*. I vasi del genere *usubata* furono prodotti in quantità nel periodo Bunka-Bunsei (1804-1830), incontrando il favore dei letterati giapponesi 文人 *bunjin* che prediligevano forme e motivi decorativi d'ispirazione cinese riconducibili alla corrente Nanga. Utilizzati dalle scuole di disposizione dei fiori Ikenobō 池坊, Enshū 遠州 e Koryū 古流 che ne apprezzavano i decori sofisticati, furono fra gli oggetti più incontrati dai viaggiatori che frequentavano il paese nei primissimi anni dell'era Meiji (1868-1912), in un momento in cui molte famiglie dell'aristocrazia militare, per fronteggiare le difficoltà

dovute alla perdita dei loro privilegi di classe, si liberavano dei propri beni riversandoli sul mercato antiquario. La tartaruga, realizzata in maniera estremamente naturalistica, è il segno distintivo dei bronzisti della scuola di Murata Seimin 村田製珉 (1761-1837), alla quale appartiene anche l'autore di questo vaso. Le notizie sono scarse, ma sappiamo che Seimin proveniva dalla prefettura di Iwate 岩手県, nel Tōhoku 東北, e che operò a Edo. Oggi questo nome è celebrato nei principali musei d'arte orientale per avere perfezionato la tecnica della fusione per stampo a cera persa 蠟型 *rōgata*. I suoi allievi più famosi furono Kurihara Teijō 栗原貞乗 (V. scheda G00497), il figlio Senjirō 仙次郎, e Kimura Toun 木村渡雲 (1781-1830?), tutti attivi nella prima metà del XIX secolo. Toun, il cui marchio di laboratorio si trova sulla base e sul fondo di questo bronzo, fu scelto dal maestro come suo successore ufficiale e nel 1829 acquisì il titolo di 二代製珉 Nidai Seimin, Seimin II. Senjirō, allora troppo giovane, prese solo più tardi il nome di Seimin III.

Per molti anni in Europa la fama di Toun superò quella del maestro grazie a Edmond de Goncourt, il quale magnificò la perfezione del grande incensiere globulare avvolto dal drago della collezione di Enrico Cernuschi (Inv. M.C. 2082), che riporta il sigillo dell'artista. Oggi l'incensiere è considerato opera di scuola creata attorno agli anni settanta, all'epoca delle grandi esposizioni universali. Nonostante infatti circolino molti oggetti con firme spurie, per le dimensioni, lo stile e la fattura accurata è verosimile pensare che questo vaso sia stato prodotto proprio nell'atelier di Toun durante il secondo quarto del XIX secolo. Pubblicazioni: *Kinkō* 1995, pp. 96, 121, 122, n. 41.

#### 雲脚薄端



#### ( G00493 ): Vaso per fiori con medaglioni a motivo di draghi

Bronzo: fusione a cera persa, patinatura; cm 13,5 x 19  
Giappone; Periodo Edo (1603-1868), XIX secolo  
丹頂斎壽雀鑄 Tanchō sai Jukaku chū: Atelier di Tanchō, fuso da Jukaku (Gru della longevità)  
[Su scheda: Passalacqua n. 2]

Vaso per fiori in due pezzi, costituito da una coppa circolare con ampia bocca a tesa leggermente obliqua, terminante con un bordo verticale decorato da un fregio inciso a motivo di greca 雷文 *raimon*. Al centro delle pareti esterne, caratterizzate da morbide striature verticali, si trovano tre medaglioni con draghi avvoltolati a rilievo. La piccola base circolare è sostenuta da tre piedini a forma di nuvole che si allargano verso l'esterno.

Questo piccolo vaso è attribuibile alla prima metà del periodo Edo in quanto non presenta ancora quelle caratteristiche chiasse del successivo periodo Meiji che tanto attiravano gli acquirenti delle mostre Universali di fine Ottocento. Nel motivo decorativo e nella realizzazione, questo oggetto si presenta come un vaso adatto alla disposizione dei fiori all'interno della nicchia 床の間 *tokonoma*, come è possibile vedere su alcuni libri a stampa di periodo Edo (*Yūga Mizutani, Seizan goryu ikebana senpei zushiki*, 1857. Libro illustrato con incisioni in bianco e nero. Due volumi, in *Henry Cernuschi (1821-1898), voyageur et collectionneur* 1998: 88, 89).

#### 青铜/古铜龙耳瓶



#### ( G00495 ): Vasetto per altare

Bronzo: fusione a cera persa, patinatura; cm 27 x 15 x 11  
Giappone; Periodo Edo (1603-1868), sec. XIX, prima metà  
[Etichetta rotonda bianca dentellata: Pass]

Vasetto biansato con corpo ogivale, piede basso, circolare, spalla alta, che prosegue a scalino. Il collo lungo, strombato, decorato a leggero rilievo di nuvole, termina con un bordo ampio, bocca stretta e labbro interno verticale. Il corpo appena sotto la spalla è decorato a greche 雷纹 *leiwen*, mentre in basso, nella parte che si rastrema al piede, si trova una teoria di triangoli campiti da decorazioni geometriche. Le anse sono a forma di protomi di drago dalla cui bocca sporge l'occhello.

La forma complessiva di questo vasetto e in particolare quello della bocca fanno pensare a un oggetto prodotto in Giappone. Tuttavia i decori, che fanno riferimento a stilemi arcaistici e il colore del metallo patinato che ha assunto un aspetto lucido, con ombre nere e toni rossicci, sono comuni a molte produzioni cinesi. (MA 2004: 62, 83, 87).

#### 龍文花生



#### ( G00497 ): Vaso per fiori

Bronzo: fusione a cera persa, traforo, patinatura; cm 21,5 x Ø14



Giappone; Periodo Edo (1603-1868), 1832

任女艶枝乞 Ninjo (?) Tsuyae *kitsu*: Su ordine (dedicato a) di Tsuyae Ninjo (?) 傭貞乗造之 Yatoi Teijō (Sadanori) *tsukuru kore*: l'impiegato Teijō ha fatto questo 大日本天保三壬辰仲冬 *Dai Nihon Tempō san Mizunoe tatsu chū tō*: A metà inverno del 29° anno sessagesimale, nel terzo anno dell'era Tempō

学山老人 Gakuzan *rōjin*: Il vecchio (in tarda età) Gakuzan? di Gakuzan [*nanori*] Sigillo rettangolare: 傭貞斎 Teijō *sai*. Bottega di Teijō

[Da scheda: Passalacqua n. 49]

Vaso a spalla alta con breve collo a bordo verticale. La pancia poggia a incastro su una base quadrata con fascia traforata e quattro piedini modanati ricurvi verso l'interno. Il collo è inciso a greche 雷文 *raimon*. Sulla spalla si trova una teoria di pendagli 瓔珞文 *yōrakumon* a rilievo, mentre sul corpo, al centro, da una parte è scolpito un drago, e dall'altra si trova una lunga iscrizione.

Si tratta con ogni probabilità dell'oggetto comparso all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "883 Vaso con iscrizione e piede a trafori, bronzo giapponese antico". La firma Teijō potrebbe riferirsi a Kurihara Teijō, l'artista che creò le 500 statue di 羅漢 *rakan* del Kenchōji 建長寺 di Kamakura (*Tokubetsuten, Kanagawa no kindōbutsu, akagane-kurogane no butsutachi*: 110) e del quale esiste un peso per carta a forma di tartaruga nel Museo Nazionale di Tokyo. Poco si conosce di questo artigiano se non che fu anch'egli allievo di Murata Seimin. Gakuzan potrebbe essere il 名乗 *nanori*, ovvero un nome che si legge nella forma 訓 *kun*, che in passato era concesso ai migliori artigiani. La forma del labbro è funzionale all'inserimento di un piatto per la trasformazione in vaso *usubata*.

Earle giudica le iscrizioni a grandi caratteri insolite, e non sempre attendibili (EARLE 1996: 126).

#### 雲龍文薄端



#### ( G00498 ): Vaso per fiori con motivo di draghi fra le nuvole

Bronzo: fusione a cera persa, rinettatura, patinatura; cm 13,5 x Ø17

Giappone; Periodo Edo (1603-1868), sec. XIX

[Da scheda: Passalacqua n. 85].

Vaso di tipo 薄端 *usubata*, composto da due pezzi. Una bacinella superiore, con bocca larga e labbro a breve tesa che termina verticale, si incastra tramite un corto stelo circolare su un piede con base rotonda, poggiante su tre alti piedini formati dalle proboscidi di protomi d'elefante, molto stilizzate. Tutta la parete esterna della bacinella è interessata da una decorazione ad accentuato rilievo di drago fra le nuvole. L'orlo esterno, e i bordi dello stelo e del piede presentano fasce di greche 雷文 *raimon*.

#### 雲龍文薄端



#### ( G00499 ): Vaso da fiori

Bronzo: fusione a cera persa, rinettatura, patinatura; cm 12 x Ø17

Giappone; Periodo Edo (1603-1868), era Tempō, 1830-1843

天保年宗珉鑄 Tenpō *nen Sōmin chū*: Fuso da Sōmin negli anni Tempō;

[Da scheda: Passalacqua. n. 82]

Vaso in bronzo di tipo 薄端 *usubata*, composto da due pezzi. Una bacinella superiore, con bocca larga e labbro a breve tesa che termina verticalmente, si incastra tramite un breve stelo su un piede con base circolare, poggiante su tre alti piedini formati da teste d'elefante. La parete esterna della bacinella è

interessata da una decorazione ad alto rilievo di draghi fra le nuvole, realizzati su una superficie ondulata. L'orlo esterno e i bordi dello stelo e del piede sono percorsi da fasce di greche 雷文 *raimon*.

Si tratta sicuramente dell'oggetto comparso all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "909 Coppa ornata a draghi e piede a testa d'elefanti, bronzo giapponese antico". Sōmin fu uno degli allievi di Murata Seimin, come conferma il nome (antenato + "min" di Seimin), e sarebbe morto a circa ottant'anni attorno al 1897, per cui è probabile che abbia fuso questo vaso prima dei 26 anni. Nella collezione della Perry Foundation in Inghilterra, una coppia di vasi è firmata "Juryūsai Sōmin nell'Età Bunkiyū (1861-1864) del Grande Giappone", ma le dimensioni sono maggiori e lo stile più complesso (EARLE 1996: 116, 129).

#### 透文薄端



#### ( G00500 ): Vaso per fiori a doppia bacinella

Bronzo: fusione, patinatura, rinettatura, traforo; cm 14,5 x Ø18,5

Giappone; Periodo Edo (1603-1868), sec. XIX

行年六十三歳 *Kyōnen rokujū sai*: All'età di 63 anni;

[Etichetta rotonda polilobata: Pass 2]

Vaso in due sezioni a incastro formato da una coppa superiore circolare a bocca ampia al cui interno si trova un cilindro dal bordo leggermente più basso, sostenuta da un breve stelo a sezioni circolari che si allargano verso il piede a balaustra. La coppa si inserisce in una base triangolare traforata a racemi, supportata da tre piedini a forma di drago rampante, composto di segmenti sinuosi e filiformi. Le superfici interne sono picchiettate, mentre la parete esterna della coppa è interessata da fini striature verticali. L'orlo esterno della bocca e l'incastro del piede sono decorati con una fascia a greche 雷文 *raimon*.

Si tratta con molta probabilità dell'oggetto comparso all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "888 Coppa liscia con greca sul labbro piede triangolare a trafori, bronzo giapponese antico". Per vasi dalla forma simile, con medesime increspature delicate, con patina marrone scuro tendente al verde, e contenitore interno alla coppa che serviva a tenere i fiori, si veda il vaso firmato Toun del museo Garda di Ivrea (*Kinkô* 2005, p. 122).

#### 鱈口



#### ( G00501 ): campana

Bronzo sonoro: fusione a cera persa; cm 5,1 x 17 x 4,5  
Giappone; Periodo Edo (1603-1868)  
[Sulla scheda: Pass n. 5]

Campana circolare a doppia faccia detta "a bocca di coccodrillo" 鱈口 *waniguchi*, per il bordo sporgente nella zona inferiore, aperta, che forma due orecchie semicircolari a metà della circonferenza. Superiormente si trovano due anelli passafilo. Le facce sono decorate con cerchi concentrici, con al centro, nel punto dove viene colpita, 撞座 *tsukiza*, un loto.

Si tratta di una campana utilizzata nei templi buddisti appesa alla trave sull'entrata. Questo tipo, già realizzato nel tardo periodo Heian, è rimasto sostanzialmente invariato nella forma e nel semplice tipo di decorazione. Il motivo del loto appare molto spesso. Una campana analoga, datata da un'iscrizione al 1574, è conservata nel Museo Garda di Ivrea (*Kinkô* 2005: 104-105). Anche in questo caso si tratta di oggetti recuperati da templi distrutti o trafugati per essere rivenduti ai viaggiatori occidentali durante il periodo Meiji.  
Pubblicazioni: *Kinkô* 1995, pp. 116, 89, n. 10.

#### 花文香炉



#### ( G00503 ): Incensiere decorato a fiori

Bronzo: fusione a cera persa, rinettatura, traforo, patinatura; cm 22,7 x 24,4 x 28  
Giappone; ca. 1850 - 60  
[Da scheda: Passalacqua n. 63; Etichetta M.G.L.P.]

Incensiere in bronzo, tripode, dal corpo pressoché sferico, con bassi piedini cilindrici, coperchio bombato, superiormente traforato e aperto frontalmente, e con due manici fitomorfi all'altezza della spalla. L'intera superficie è decorata a fiori.

La decorazione ricorda per alcuni versi quella a "milles fleures" delle porcellane cinesi del medesimo periodo. (Ll 1998: 308, 310). Per alcuni vasi in bronzo di periodo Edo e Meiji con medesimo motivo floreale si vedano due vasi decorati con motivo di crisantemi della collezione Garda di Ivrea, di cui un cloisonné databile agli anni 60 del XIX secolo (*Kinkô* 2005: 120, 158).  
Pubblicazioni: *Kinkô* 1995, p. 138, n. 129.

#### 竜文急須/水次



#### ( G00504 ): Teiera

Bronzo: fusione a cera persa, cesello, patinatura; cm 31 x 28 x 20

Giappone; Periodo Edo (1603-1868), 1830-1868;  
[Su scheda: Passalacqua n. 50]

Teiera 急須 *kyūsu* o versatoio per acqua 水次 *mizutsugi*, a forma cilindrica, con manico semicircolare a foggia di tralcio di bambù piegato. Il beccuccio è curvo, con la bocca rivolta verso l'alto, il coperchio, a sezione circolare, ha come presa un piccolo tronco con fiori e volatili. Il corpo è decorato con draghi tra onde marine.

Si tratta con ogni probabilità dell'oggetto mostrato all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "901 Bollitojo per thè, bronzo giapponese antico". Nella collezione Richard and Dallas Finn del Herbert F. Johnson Museum of Art si trova una teiera di simili dimensioni, con motivo a rilievo di drago, firmata da OoKuni Hakusai (1856-1934) di Osaka, ritenuta un oggetto adattato al gusto occidentale (YOUNG 1980). Sebbene questo contenitore sia in bronzo e non in ferro, lo stile decorativo è molto simile e la datazione alla seconda metà del XIX è verosimile.

#### 花鳥文大薄端



#### ( G00505 e G00506 ): Grandi vasi da fiori ornamentali

Bronzo: fusione a cera persa, patinatura; cm 30,5 x 20 x 33; cm 32 x 21 x 28  
Giappone; Periodo Edo (1603-1868), 1930-1970

[Etichetta rotonda dentellata: Pass; Su scheda: Passalacqua n. 19; Etichetta rotonda dentellata: Pass; Su scheda: Passalacqua n. 20]

Coppia di vasi di tipo 薄端 *usubata*, composti di due parti assemblate. La base è foggata a scogliera fra le onde sopra la quale si trova un serpente arrotolato su una roccia. Sulla base si appoggia un vaso a calice con breve stelo a balaustra e corpo cilindrico con piatto superiore dal profilo esagonale e orlo inciso a greche 雷文 *raimon*. La parete del vaso è ornata su tutta la superficie con meandri a svastiche ripetute 紗綾形 *sayagata* e su queste ad altorilievo si

trovano anatre in volo, chioccioline, fiori e foglie di loto.

Si tratta certamente dei due vasi comparsi all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "930 Due gran vasi con figure d'uccelli e fiori, bronzo giapponese". Alcuni vasi dal medesimo gusto barocco sono visibili nella foto che riproduce un negozio di curiosità di Felice Beato fatta nel 1868 conservata al Museo Cernuschi di Parigi. Nonostante il gusto chiassoso, la monocromia e lo stile sono coerenti con una datazione al periodo compreso fra le grandi produzioni di vasi per il mercato interno del periodo Tempō 天保 (1830-1844) e i primi anni settanta dell'Ottocento. I due vasi si presentano di complessa fattura, ma di qualità non eccelsa, per cui non stupisce l'assenza di un marchio di bottega (per una coppia dalla decorazione sovrabbondante, molto simile V. *Kinkō* 2005: 30).

#### 亀文水盤



#### ( G00507 ): Bacile circolare con tartarughe

Bronzo: fusione con stampo a cera persa; cm 10,5 x 43 x 37

Giappone; Osaka Periodo Edo (1603-1868), 1789-1839.

寛政年製 *Kansei nen sei*: Fatto negli anni Kansei (1789-1800)

坂府鑄之 *Sakafu yō kore*: Fuso da Sakafu /a Sakafu

中尾宗貞 *Nakao Sōtei* (Munesada);

Grande bacile 水盤 *suiban* tripode rotondo, con due anse a foggia di onda, poggiante su bassi piedini cilindrici, decorato a bassorilievo con tartarughe marine tra le onde sulla superficie esterna. Patina marrone tendente al verde.

Potrebbe trattarsi dell'oggetto comparso alla Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874, "846 Bacile con piede e piccola ansa decorato da tartarughe, bronzo giapponese antico". Secondo Frank BRINKLEY (BRINKLEY, 1901-2, p. 33) il nome di Nakao Sōtei è associato ai

primissimi bronzi esportati in Europa e si riferirebbe a una bottega di Osaka che Sōtei aveva aperto e lasciato in eredità al figlio. Da questa proverrebbero molti artigiani fra cui "Nabeya", "Chobei", "Kihan", "Kamacho", etc. che avrebbero tutti usato il suo nome. Brinkley propone la data del 1835, quindi coeva alla grande produzione di bronzi del periodo Edo. La datazione al periodo Kansei, ovvero del primo Seimin, è verosimile, per cui è possibile attribuire questo oggetto a un arco di tempo più ampio, che va dal periodo Kansei a tutti gli anni trenta dell'Ottocento.

#### 雲脚雲龍文水盤



#### ( G00508 ): Vaso per fiori a bacinella con motivo di drago a rilievo

Bronzo: fusione a cera persa; cm 12,2 x 33,9 x 26

Giappone; Periodo Edo (1603-1868), 1838

渡雲鑄 + (*Kakihan*) Toun *chū* + *Kakihan*: Fuso da Toun + simbolo personale

天保八丁鳥夏 *Tenpō hachi hinoto tori natsu*: L'estate dell'anno zodiacale del fuoco-uccello, ottavo anno del periodo Tempō

Vaso da fiori 水盤 *suiban* a bacinella rettangolare, con bordo ornato a greca 雷文 *raimon*, e sul corpo ad altorilievo un drago tra le nuvole. Il vaso poggia su quattro piedini a forma di nuvole.

Si tratta forse dell'oggetto mostrato all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "861 Vaschetta ornata con draghi e mostri, bronzi giapponesi antichi". Datazione e nome sono realisticamente riferibili, se non a Toun stesso, alla sua bottega.

Pubblicazioni: *Kinkō* 1995, p. 122.

#### 雲竜形額に入られて蓬萊文柄鏡



#### ( G00547 ): Specchio con cornice in legno intagliato

Bronzo, legno, lacca, doratura, vetro; cm 75 x 42 x 18; cm 35 x 24,4 x 0,5

Giappone; Periodo Edo (1603-1868)

津田薩摩守家重 *Tsuda Satsuma no kami Ieshige*: "Fatto da Ieshige della famiglia Tsuda della prefettura di Satsuma [Kagoshima];

[Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P.]

Uno specchio rotondo con manico 柄鏡 *ekagami* raffigurante la gru e la tartaruga assieme al gruppo 松竹梅 *shouchikubai* di pino, susino e bambù, sulla riva del mare, è montato entro una cornice in legno intagliato, laccato e dorato, composta da una base a forma di flutti marini che prosegue in un'aureola terminante a fiamma. L'intaglio della cornice forma due draghi fra le nuvole che inseguono la perla buddista, realizzata in vetro e tessuto.

Gli elementi raffigurati si possono ricondurre allo Horaisan 蓬萊山, il monte-isola dell'immortalità, di tradizione cinese, motivo decorativo molto comune negli specchi di periodo Edo, detti appunto 蓬萊鏡 *hōraikyō*, "specchio dell'Isola dell'Immortalità". Si tratta in questo caso di un oggetto sincretico, probabilmente pensato per essere esposto in un angolo dedicato allo Shintoismo, all'interno del recinto di un tempio buddista. Secondo Koyama, lo specchio doveva essere esposto con la decorazione dell'Horaisan posta frontalmente, lasciando nascosta alla vista la superficie riflettente, simbolo scintoista della Dea del Sole, Amaterasu e al contempo di Dainichi Nyorai 大日如来 (Mahāvairocana). Nei templi dello 神仏混交 *shimbutsu konkō* spesso non è possibile riconoscere gli oggetti buddisti da quelli scintoisti. (BAIRD 2001: 39; FAILLA 2002: 183, n. 143).

Pubblicazioni: *Kinkō* 1995, pp. 91, 121, n. 38.

#### 大癩見能面



( G00553 ): **Maschera per il teatro Nō**, Legno di cipresso, gesso (胡粉 *gofun*), pigmenti, metallo dorato: intaglio, pittura su fondo; cm 20 x 16 x 12,5; Giappone: Periodo Edo (1603-1868); sec. XVII-XVIII; [Etichetta bianca Museo Artistico ed Archeologico: 414 in matita blu; Etichetta rosa quadrata "Musei artistici del Castello Sforzesco": Mostra giapponese 5; Etichetta bianca dentellata: M.G.L.P.]

Maschera in legno rappresentante Beshimi nella versione terrificata, detta Ōbeshimi 大癩見, tipicamente raffigurato con le labbra serrate, le ciglia aggrottate, gli occhi semichiusi, il grande naso dalle narici aperte, i baffi e la barba, qui dipinti su fondo color oro. Sul retro, dove il legno è lasciato al naturale, si trova un cordoncino di colore viola. Una delle due placche di metallo dorato che ricoprono gli occhi è andata persa.

#### 小癩見能面



( G00554 ): **Maschera per il teatro Nō**, Legno di cipresso, gesso (胡粉 *gofun*), pigmenti: intaglio, pittura su fondo; cm 22 x 16,5 x 10; Giappone: Periodo Edo (1603-1868), secc. XVII (fine) - XVIII (inizio);

Iscrizione corsiva in inchiostro nero; [Etichetta bianca Museo Artistico ed Archeologico: 414 in matita blu; Etichetta rosa quadrata "Musei Artistici del Castello Sforzesco": Mostra giapponese 5; Etichetta dentellata: M.G.L.P.?]

Maschera in legno rappresentante Beshimi, tipicamente raffigurato con le labbra serrate, i baffi, gli occhi sgranati e il grande naso. Sulla superficie posteriore, dove il legno è lasciato al naturale, si trovano un cordoncino di colore viola e, all'altezza della fronte, un'iscrizione corsiva in vernice nera. Le placche di rame dorato che coprivano gli occhi sono andate perse.

Questa maschera raffigura Beshimi (un tempo 閉齒見) nella versione meno terrificata, detta Kobeshimi 小癩見, piccolo Beshimi. In questo caso, come è tipico per alcune maschere di Kobeshimi, le labbra serrate terminano quasi in un sorriso. La maschera di Kobeshimi è usata in atti teatrali per rappresentare demoni irati. Un biglietto lasciato nella scatola che conserva l'oggetto riporta: "Chōryō Beshimi?/ aut: Tokuwaka Zekan (Deme Zekan Yoshimitsu)/ Tenkaichi ōmi (Mitsumasa)/ Miyata Chikugo/ Deme/ +1 autore sconosciuto". Si tratta di un tentativo di perizia del quale non si conosce l'autore. Chōryō Beshimi 張良癩見 è una forma di Beshimi, il personaggio raffigurato dalla maschera, mentre Tokuwaka Zekan 徳若是関 è uno dei primi e più famosi intagliatori di maschere. Deme Zekan Yoshimitsu 出目是関吉満 era il fondatore della scuola Ōno e visse fra il 1526 e il 1616 nell'Echizen 越前, distretto di Fukui 福井. Tenkaichi 天下一 è il titolo onorario dato a Zekan, mentre Kodama Ōmi Mitsumasa 児玉満昌, che visse nel XVII secolo, fu uno dei più grandi intagliatori di maschere. Miyata Chikugo 宮田筑後, fu allievo di Ōmi Mitsumasa e lavorò a Kyoto agli inizi del XVIII secolo. (BRINKLEY 1901-2: 13). Sono molte le maschere che riportano i nomi citati dal biglietto. Una, di Miyata Chikugo della William Sturgis Bigelow Collection si trova al Museum of Fine Arts di Boston (n. 11.5911). Diverse maschere di Deme Zekan Yoshimizu si trovano al Museo nazionale di Tokyo e una è al V&A di Londra (inv. 578E-1886). Non vi sono tuttavia conferme sui dati forniti dal biglietto.

#### 香道具立て



( G00561 ): **Completo di strumenti con custodia per maneggiare gli incensi** Bronzo, acciaio, legno, piuma: fusione, incisione, doratura; cm 21,2 x 17,1 x 6,5 Giappone; Periodo Edo (1603-1868), sec. XVIII – XIX. [Etichetta bianca dentellata: M.G.L.P.]

Custodia a rastrelliera completa di strumenti per la gara degli incensi 香道具立て *koudougutate*. La piccola rastrelliera 香道具掛け *koudougukake* è realizzata in due sezioni di bronzo legate tramite una cerniera che permette di chiuderle. In basso si trovano alcune applicazioni 金具 *kanagu* in bronzo dorato raffiguranti girali. Gli otto strumenti sono i seguenti: due bacchette con presina di legno 香箸 *kōbashi*, una bacchetta con piuma (da cenere) 羽箒 *abōki*, pinzette ricurve (per foglia di mica) 銀葉挟み *ginyō hasami*, una paletta a cucchiaio lunga 小匙 *kosaji*, una corta, una spatola trapezoidale (da cenere) in metallo 灰押さえ *haioasae*, un attizzatoio con estremità aguzza 火味 *hiaji*. Il gioco degli incensi 香道 *kōdō* o 香合わせ *kōawase* consiste nel riconoscere i profumi per associarli a un passo letterario, a una poesia o tipicamente a un episodio del Genji monogatari. Questi arnesi sono solo una parte del corredo per la gara che è composto da strumenti da taglio, segnapunti, bracieri, ecc. (FAILLA 1993: 86, 87, 182-184; *Kinkō* 1994: 60). Pubblicazioni: *Kinkō* 1995, pp. 93, 123, n. 43.

### 刀掛付/刀懸け



#### ( G00577 ): Espositore per spade

Legno, lacca, foglia d'oro, argento: sagomatura, incastro, laccatura, intaglio; cm 40,5 x 43,5 x 19,5

Giappone; Periodo Meiji (1868-1912), ante 1890;

[Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L. P. 6.]

Porta spade a tre posti in legno intagliato e laccato costituito da una base con tre piccoli cassetti, e un'antina entro la quale si trovano altri due cassetti. Il legno si presenta ricoperto solo da lacca trasparente che lascia intravedere le venature, ed è decorato con farfalle e fiori applicati in foglia d'oro e d'argento 木地蒔絵 *kiji makie*. I reggi spada sono invece intagliati a giorno a formare dei racemi con bocciolo. Pur mostrando una patina relativamente recente, la foglia d'oro e d'argento tende a staccarsi in più punti, lasciando visibili i disegni in lacca 金付描 *kintsukegaki* sottostanti.

Potrebbe trattarsi dell'oggetto comparso all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "599 - Porta-sciabole in lacca d'argento e d'oro con due mazze a foggia di pugnali giapponesi". Per la forma e per la presenza di una cassettiera, elemento estraneo ai reggi spada tradizionali, è verosimile attribuire questo oggetto al periodo Meiji, quando fu proibito ai cittadini comuni di portare le spade. Più in particolare, il cattivo stato della superficie metallica, che tende a saltare per la parsimonia usata nell'uso della lacca, indica una produzione affrettata, probabilmente destinata all'esportazione.

### 糸巻太刀拵



#### ( G00581 ): Katana con fodero

Acciaio, legno di magnolia, lacca, seta, bronzo, pelle di razzo, cuoio: acciaio forgiato e temprato; legno intagliato, incollato e laccato; fettuccia di seta intrecciata su broccato; cuoio cotto scaldato e dipinto, ferro battuto e intarsiato in oro, bronzo patinato e dorato; cm 101 x 11 x 9; *tsuba* cm 8,5 x 8,3

Giappone; Periodo Edo (1603-1868), sec. XIX

Spada di tipo 刀 *katana*, completa di montatura del tipo per arma lunga da fianco, 糸巻太刀 *itomaki no tachi*, riconoscibile per la fettuccia di seta che ricopre la prima parte del fodero, sulla quale si sovrappongono due ponticelli che sorreggono ganci di sospensione. Il fodero è laccato a buccia di pera 梨地 *nashiji* con stemmi araldici in *hiramakie* a motivo di palizzata entro medaglione circolare. L'elsa 鐔 *tsuba* ha il profilo a foglia di malva 葵 *aoi*, in 赤銅 *shakudō* con puntinatura regolare a cesello 奈那子 *nanako*, decorata in alto rilievo 高象巖 *takazōgan* con numerosi stemmi dello stesso tipo.

Potrebbe trattarsi dell'oggetto apparso all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "596 - Spada da ufficiale con fodero laccato e stemmi, colle fascette e l'elsa in ferro bronzato e dorato a stemmi.

Il 紋 *mon*, appartiene alla famiglia Oka di Iwatsuki. (*Introduction to the Japanese Swords through Pictures*, 2005: 32.)

Publicazioni: FERRANTI 1980, p. 158.

### 鉄砲/火縄銃



#### ( G00618 ): Pistola a miccia

Legno, acciaio, ottone, argento: intaglio, fusione, metallo battuto, intarsio; cm 9 x 51 x 5

Giappone; Periodo Edo (1603-1868), sec. XVIII

Firma non rilevata

Pistola a miccia 鉄砲 *teppō*, con meccanismo a scatto. Canna decorata con un'iscrizione in agemina d'oro, e con simbolo araldico dei Tokugawa in argento, con tre foglie di malva 葵 *aoi* all'interno di un medaglione circolare.

Queste pistole del tipo 火縄銃 *hinawajū*, non erano utilizzate in ambito guerresco ma all'interno dei giardini delle abitazioni private come passatempo sportivo (*Daimyō no sonae - kōi to buki, Tokugawa Bijutsukan Kurashina shō* 10, 1996: 77).

### 尾長鳥文織物



#### ( G00661 ): Pannello di seta con motivi in oro

Seta, pigmenti, carta dorata: tessuto operato; cm 159 x 210

Giappone; Periodo Meiji (1868-1912), ca. 1870;

[Etichetta in carta piccola: 91; Etichetta: Sala Giappone 34]

Tessuto operato con trame supplementari in oro cartaceo (probabilmente 金襴 *kinran*) costituito da una serie di cinque fasce verticali cucite assieme. Su un fondo verde scuro è ricavato un disegno in oro lucido cartaceo di "uccello fantastico in volo", 尾長鳥 *onagadori* alternato in sequenza a foglie d'acero. Entrambi i motivi poggiano su rete, non continua, a "guscio di tartaruga" 亀甲花火氏 *kikkō hanabishi* con all'interno degli esagoni a "fiore cinese" 唐花 *karahana*. La descrizione si ripete su file orizzontali e parallele. Originariamente montato su un pannello di legno, ora è stato staccato per motivi conservativi.

Potrebbe trattarsi del tessuto comparso all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "400 Stoffa giapponese con ornati in oro su fondo nero".

Pubblicazioni: Studio di Silvia Casagrande, documentazione museale.

#### 唐花文織物



( G00662 ): Pannello di seta con motivi in oro

Seta, pigmenti, carta: tessuto operato; cm 21,3 x 11,5 x 10 (cm 200 x 143)

Giappone; Periodo Meiji (1868-1912), ca. 1870;

[Etichetta in carta piccola: 93; Etichetta: Sala Giappone 35]

Tessuto operato con trame supplementari in oro cartaceo costituito di una serie di quattro fasce verticali di diverse dimensioni, cucite assieme. Su un fondo verde scuro si staglia un disegno in oro lucido cartaceo di diagonali incrociate a losanga, congiunte da piccole losanghe con al centro la variante "fiore cinese" 唐花 *karahana*, e intramezzate da altre piccole losanghe con all'interno croce svastica, 卍 *manji*. All'interno delle losanghe principali si alternano una volta rivolte in alto, una volta in basso, peonie

di grandi dimensioni disposte su file orizzontali, parallele e sfalsate diagonalmente. Originariamente montato su un pannello di legno, ora è stato staccato per motivi conservativi.

Potrebbe trattarsi del tessuto comparso all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "411 Stoffa giapponese con ornati in oro su fondo nero". Sebbene non vi siano etichette che lo attribuiscono direttamente alla collezione Passalacqua, deve trattarsi di uno dei primi tessuti esposti nel 1900 nella sala Giappone che si trovava al Medagliere, come riportato nel *Verbale di Consegna* (Capitolo 1:3.7). La presenza di un telaio e dell'etichetta "sala Giappone 35", supporterebbero questa tesi.

Pubblicazioni: Studio di Silvia Casagrande, documentazione museale.

#### 飛天龙文挂毯



( G00663 ): Pannello decorativo ad arazzo con draghi e esseri celesti

Seta; arazzo; cm 272 x 253

Cina; Dinastia Qing (1644-1911), secc. XVIII-XIX

Grande pannello decorativo in seta ad arazzo, 挂毯 *guatan* raffigurante due draghi a cinque artigli affrontati con la perla buddista sopra di loro. I due animali mitici sono al centro di un microcosmo buddista suddiviso in quattro fasce di dimensioni simili, con in basso in azzurro chiaro un lago di fiori di loto, più in alto un campo blu che rappresenta forse un mare, e subito dopo un campo azzurro con nuvole a rappresentare il cielo e infine, in alto, un campo giallo con due esseri celesti dalle fattezze umane, *apsara*, in volo, uno con in mano un fiore di loto, l'altro uno strumento musicale a canne, 笙 *sheng*.

L'attribuzione di questo arazzo alla Raccolta Passalacqua si evince dal catalogo dell'Esposizione "Tessuti e Merletti" tenutasi a Roma nel 1887, riportato nel catalogo (ERCULEI 1887:48) come il n 6, vetrina 33 "Arazzo giapponese tessuto in oro ed a colori rappresentante due draghi". Il tessuto non figura parte delle collezioni civiche, ma ancora di "Passalacqua-Lucini conte G. B., Moltrasio (Milano). L'oggetto ha subito un restauro nel 1973, consistito nel rifoderamento della parte posteriore. L'immagine del drago che insegue la perla è forse la rappresentazione decorativa più comune in Cina. Il drago, giocando con la perla fra le nubi provoca le piogge. La perla fiammeggiante o gioiello, il loti e gli *apsaras* sono simboli del mondo buddista. Gli *apsaras*, 飛天 *feitian* sono esseri celesti servitori degli dei dei diversi paradisi buddisti.

#### 菊文織物



( G00664 ): Pannello di seta in garza color prugna con decoro in oro

Seta policroma, carta: garza, ricamo; cm 157 x 69

Giappone; Periodo Meiji (1868-1912), ca. 1870

[Etichetta in carta piccola: 89; Etichetta: Sala Giappone 37 cancellato da croce]

Garza composta, con decorazioni in oro cartaceo, costituita da una serie di due fasce verticali cucite assieme. Fondo violaceo con disegno in oro lucido cartaceo di composizioni di crisantemi legati alla base, con fogliame. Sul fondo, decorazione con cielo stilizzato. Il tessuto era originariamente montato su pannello di legno ed è stato recentemente smontato per motivi di conservazione.

Potrebbe trattarsi del tessuto comparso all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "414 Stoffa giapponese con ornati in oro su fondo

pavonazzo". Un biglietto trovato negli archivi "M. Giapp. Passa/stoffe/pezza stoffa viola" identifica questo tessuto, unico nella collezione milanese per il colore, come appartenente al Museo Giapponese, per cui l'attribuzione a Passalacqua si conferma.

#### 雲文織物



#### ( G00665 ): Pannello di seta con decori in oro su fondo verde

Seta policroma, carta: tessuto operato; cm 203 x 143  
Giappone; Periodo Meiji (1868-1912), ca. 1870

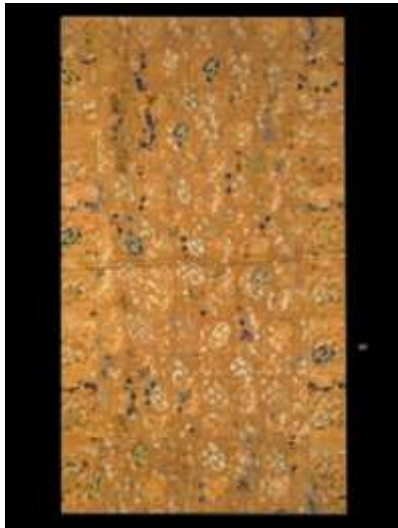
[Etichetta in carta piccola: 94; Etichetta: Sala Giappone 25 (frammento)]

Tessuto operato con trame supplementari in oro cartaceo 金襴 *kinran*, costituito da una serie di dieci fasce orizzontali (di cui otto regolari e due irregolari) cucite assieme. Fondo verde, disegno in oro lucido cartaceo di coppie di nuvole a fungo 靈芝雲 *reishi kumo* orientate una volta verso l'alto e una volta verso il basso: il motivo è disposto su linee orizzontali parallele sfalsate diagonalmente. Il tessuto era originariamente montato su pannello di legno ed è stato recentemente smontato per motivi di conservazione.

Potrebbe trattarsi del tessuto comparso all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "416 Stoffa giapponese con ornati in oro su fondo verde scuro".

Pubblicazioni: Studio di Silvia Casagrande, documentazione museale.

#### 梅扇文織物



#### ( G00667 ): Pannello di seta

Seta policroma, carta: tessuto operato; cm 117 x 205  
Giappone; Periodo Meiji (1868-1912), ca. 1870

Tessuto operato con decorazioni in oro cartaceo e trame supplementari in seta policroma, formato da una serie di fasce verticali irregolari cucite assieme e montate su pannello di legno. La decorazione, su fondo rosso aranciato, è costituita da disegni in oro cartaceo di losanga a corteccia di pino 松皮菱 *matsukawabishi* su cui sono disposti in modo sparso ventagli e fiori di prugno policromi. Il tessuto era originariamente montato su pannello di legno ed è stato recentemente smontato per motivi di conservazione.

Questo pannello è uguale al n. inv. G00646, più piccolo (Formato da quattro strisce verticali: 2 esterne di cm 8,5 e 2 interne di cm 7,5. Una fascia orizzontale di cm. 8,5. In tot. 84,5 cm altezza e 32 cm di lunghezza). Si tratta probabilmente di un tessuto per creare costumi del teatro Nō, forse un 唐織 *karaori*.

Pubblicazioni: Studio di Silvia Casagrande, documentazione museale.

#### 花文袈裟



#### ( G00668 ): Veste per monaci *kesa* di seta a fiori su fondo blu

Seta, pigmenti, carta: tessuto operato; cm 210 x 115  
Giappone; Periodo Meiji (1868-1912), ca. 1870

[Etichette: sala Giappone 29; Etichetta M.G.L.P. 96]

袈裟 *kesa*, drappo per monaci buddisti da portare sopra la spalla sinistra. La fattura è quella tradizionale a piccoli ritagli cuciti assieme, a colonne, a creare un solo pezzo. Tessuto operato con decorazioni in oro cartaceo e trame supplementari in seta policroma costituito da una serie di fasce verticali irregolari cucite assieme. Su un fondo azzurro, spartito da sottili diagonali doppie incrociate 櫻 *tasuki* e minute losanghe 菱 *hishi* con andamento ondulatorio verticale, sono disposti in modo sparso disegni di fiori, e foglie a fiammella. Il tessuto era originariamente montato su pannello di legno ed è stato recentemente smontato per motivi di conservazione.

Pubblicazioni: Studio di Silvia Casagrande, documentazione museale.

### 雲文織物



#### ( G00670 ): Pannello di seta con motivo di nuvole

Seta policroma, carta: tessuto operato; cm 115 x 296

Giappone; Periodo Meiji (1868-1912), ca. 1870

[Etichetta in carta piccola: 89; etichetta: Sala Giappone 33]

Tessuto operato con trame supplementari in seta policroma costituito da una serie di tre fasce orizzontali cucite assieme. Fondo senape con disegno in seta policroma di coppie di nuvolette a fungo 雲芝雲 *reishi kumo* rivolte alternativamente in alto e in basso e disposte su file orizzontali, parallele e sfalsate diagonalmente. I motivi poggiano su una griglia non continua a "saetta" 雷文 *raimon*. Il tessuto era originariamente montato su pannello di legno ed è stato recentemente smontato per motivi di conservazione.

Potrebbe trattarsi del tessuto comparso all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "405 Stoffa giapponese a fiori colorati broccata in oro". La scheda inventariale lo segnala come "Legato Lucini Passalacqua", tuttavia non ci sono etichette relative al Museo Giapponese. Potrebbe trattarsi di uno dei tessuti donati prima del 1878.

Pubblicazioni: Studio di Silvia Casagrande, documentazione museale.

### 經机



#### ( G00671 ): Tavolino per *sutra* buddista

Legno, lacca, doratura, bronzo: intaglio, traforo, doratura, battitura, cesello; cm 34 x 46,5 x 34,5

Giappone; Periodo Edo (1603-1868)

Tavolino per *sutra* buddista 經机 *kyōzukue* in legno laccato di marrone scuro o nero, con bordi rialzati sul lato più corto rifiniti a foglia d'oro e rinforzati con lamine di bronzo dorato e cesellato a tralci fitomorfi. Il tavolino presenta frontalmente un cassetto decorato con cartelle lobate e intagliate a giorno a disegno floreale, separate da una sporgenza rinforzata con finimento in ottone dorato. Ha quattro piedini espansi con base rinforzata in bronzo dorato e cesellato. La superficie del ripiano mostra evidenti segni circolari dovuti all'appoggio di oggetti che hanno segnato indelebilmente la lacca.

Si tratta di un oggetto molto ben eseguito, che presenta i segni del tempo. La fattura accurata e lo spessore della lacca sono segno di un oggetto notevole. La forma è tradizionale. Questi tavolini si trovano nei templi solitamente allineati e distribuiti a ferro di cavallo di fronte a grandi statue e servono per leggere i *sutra*. All'interno delle abitazioni si trovano di fronte all'altare domestico come ripiano per il servizio formato da candelieri, incensiere e vaso da fiori.

Grazie alle tracce in negativo di un'etichetta rotonda bianca dentellata, nel 2011 si è potuto ricondurre questo tavolino a Passalacqua.

### げんこつ矢立/市場矢立形湯桶



#### ( G00676 ): Versatoio a forma di *yatate*, contenitore per inchiostro e pennello

Legno, madreperla, argento: laccatura, incrostazione, cesello; cm 11 x 57 x 11,5

Giappone; Periodo Edo (1603-1868), secc. XVIII - XIX;

[Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P.]

Versatoio per acqua, 水注 *mizutsugi* o 湯桶 *yutō* in legno laccato a forma di 矢立 *yatate*, necessario portatile per la scrittura, con coperchio e lungo manico con decorazione in oro della pianta 沢瀉 *omodaka*. La parte terminale del manico si estrae scoprendo un beccuccio d'argento. Nell'ultimo quarto della lunghezza, il manico presenta un foro passante entro il quale è legato un cordoncino di seta nero. Tutta la superficie esterna è riccamente decorata in madreperla 薄貝螺鈿 *usugai raden*, mentre l'interno, visibile alzando il coperchio semicircolare della camera troncoconica, è laccato di rosso.

Si tratta certamente dell'oggetto presentato all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "602 Mestola giapponese per bere a cavallo, in legno intarsiato in madreperla". A lungo, al Castello Sforzesco è stato considerato un mestolo "per bere a cavallo". In realtà, osservandone meglio la forma, si tratta di un げんこつ矢立 *genkotsu yatate* altrimenti detto *shijō yatate* 市場矢立, come è stato definito un esemplare simile presente al Museo Edo-Tokyo, ovvero un grande calamaio portatile usato nei mercati. Il foro che attraversa tutto il manico e termina a beccuccio fa propendere però per una reale funzione di versatoio per l'acqua del tè. L'oggetto non mostra segni d'uso e lo stato conservativo eccellente indica una probabile datazione al tardo periodo Edo e inizio Meiji.



## 花台



### ( G00678 ): Tavolino

Legno, tartaruga, vetro: intaglio; cm 30,5 x 39,5 x 28

Giappone; Periodo Edo (1603-1868), sec. XIX;

[Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P.; Etichetta bianca Museo Artistico e Archeologico: 462 in blu e 678, tutto cancellato con una croce]

Tavolino in legno rosso a pianta rettangolare, con quattro gambe ricurve e bombate poggianti su una base a cornice. Il ripiano superiore, liscio, con bordo modanato, sporge leggermente dalla sezione centrale, decorata a traforo a motivo di pini e onde, che lascia intravedere dietro a un vetro un fondo di carapace di tartaruga.

L'ottima conservazione e l'aspetto pulito del legno fanno pensare che possa trattarsi di un oggetto relativamente moderno. L'uso del vetro dietro all'intaglio è raro e attribuibile al XIX secolo, quando gli artigiani cercavano soluzioni stravaganti e nuove tecniche decorative. Potrebbe trattarsi di un tavolino portafiori 花台 *kadai* (FAILLA 1993: 71).

## 煙草入



### ( G00729 ): Borsetta da tabacco e pipa

Legno, pelle, bronzo, argento, seta: legno intagliato, bronzo fuso, inciso patinato e dorato, argento fuso, pelle conciata e dipinta, seta intrecciata a cordoncino; cm 13 x 7; pipa cm 22 x 3; Giappone; Periodo Edo (1603-1868), sec. XIX

[All'interno un biglietto con una scritta a pennino: Museo Giapponese Lucini Passalacqua]

Borsa da tabacco 煙草入 *tabakoire* in pelle con fibbia 金具 *kanagu* in argento raffigurante un leoncino cinese 唐獅子 *karashishi*, legata tramite un cordoncino di seta marrone all'astuccio 煙管筒 *kiseruzutsu*, che contiene la pipa, *kiseru*. L'astuccio è a sua volta legato a un *netsuke* di tipo 鏡蓋 *kagamibuta*, con piastra metallica decorata a motivo di lepre e luna fra le nuvole, e onde marine. Il cordoncino passa attraverso un accessorio passa corda 帶締 *ojime* a forma di rana.

Pubblicazioni: *Kinkō* 1995, pp. 101, 131, n. 98.

## 錠



### ( G00732 ): Lucchetto di bronzo

Ottone: battitura, saldatura, cesello; cm 3 x 18,5 x 5

Giappone; Periodo Edo (1603-1868), sec. XIX

Lucchetto 錠 *jō* in ottone 黃銅 *ōdō* con due teste di drago alle estremità.

Oggetto curioso per una collezione. Probabilmente è arrivato assieme a un mibileto con cerniera in bronzo dove passare il lucchetto per bloccare le ante. Pubblicazioni: *Kinkō* 1995, p. 130, n. 93.

## 花文八角形鉄皿



### ( G00733 ): Piatto in ferro decorato a smalti

Ferro, smalti: sbalzo, fusione, smaltatura; cm 22,3 x 22,3 x 1,5 sec. XV-XIX

[Etichetta rotonda bianca dentellata: Pass; Etichetta: mostra [Giapponese] (strappata)]

Piatto di forma ottagonale in ferro lavorato a sbalzo con smalti posati sul rilievo, decorato a disegno di fiore e farfalla. Sul bianco del fiore si trovano quadratini dorati a rappresentare dei semi. Sulla tesa otto pipistrelli stilizzati. La superficie presenta una patina uniforme rugginosa e gli smalti tendono a saltare.

Si tratta certamente dell'oggetto comparso all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "95 Piatto in ferro smalto con frutto, smalto giapponese antico". Difficile stabilirne la provenienza. La tecnica è molto rara. Si riscontrano alcune lontane somiglianze con i lavori di artigiani armaioli giapponesi produttori di guardie di spada.

## 脇息



### ( G00747 ): Poggiolo

Legno, velluto, ottone: doratura, laccatura, cesello; cm 31 x 62 x 23

Giappone; Periodo Edo (1603-1868), sec. XIX

[Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P. 2]

Bracciolo *kyōsoku* 脇息 in legno, laccato, dorato e argentato con decori di fiori e uccelli. Sulla parte frontale si trova un cassetto decorato con due cervi e foglie portate dai flutti, in un paesaggio. La parte superiore è in velluto imbottito.

La tipologia decorativa assomiglia a quella dei mobili del tardo periodo Edo e di periodo Meiji, caratterizzati da un uso parco della lacca e dal contrasto fra legno e decoro in oro. (FAILLA 1993: 64, 65). Alla fine del XIX secolo piccoli oggetti come questo o semplici parti di mobili erano importate in Europa come curiosità d'arredamento.

### 初音葵文料紙箱



#### ( G00758 ): Scatola per cancelleria con motivo Hatsune

Legno, lacca, rame dorato, argento, oro; cm 14,5 x 42,7 x 37,5

Giappone: Kyoto, periodo Edo (1603-1868), sec. XVII;

[Etichetta rotonda bianca dentellata: Pass 2; Etichetta rosa Museo Artistico Castello Sforzesco: mostra [Giapponese] (strappata)]

La scatola ha forma rettangolare, di tipo 合口 *aikuchi*, con le pareti del coperchio che combaciano con quelle del corpo. Sui fianchi, al centro, si trova un fornimento circolare in rame dorato, con anello pendente 環 *kan*. Il motivo decorativo, che si sviluppa su tutta la superficie esterna e interna, si ispira al 23° capitolo del *Genji monogatari*, intitolato *Hatsune* (Il primo canto), nel quale la piccola figlia del Principe Splendente riceve dalla madre come dono benaugurale per l'anno nuovo un finto usignolo su un rametto di pino artificiale 子の日松 *nenohi matsu*. La scena rappresenta tipicamente un padiglione con veranda sulla quale si trovano l'usignolo e il rametto, e tutto attorno un giardino con corsi d'acqua, rocce, alberi di pino e di pruno. Lo stemma del clan Tokugawa, raffigurante tre foglie di malva 葵 *aoi* entro un cerchio, è ripetuto in più punti. A partire dal basso, proseguendo verso destra, si trovano i caratteri di una poesia di trentuno sillabe, 短歌 *tanka*, citata nel racconto. I caratteri sono stilizzati in modo da nascondersi all'interno del disegno, secondo la tecnica detta 葦手 *ashide*. In questo caso la figura del pino si inserisce nella poesia con funzione di rebus. La poesia stessa gioca sulle duplici interpretazioni offerte dalla pronuncia dei vocaboli. Il disegno è realizzato in oro e argento su un fondo "a buccia di pera" 梨地 *nashiji*. Si riconoscono molte tecniche della lacca di particolare complessità e raffinatezza, fra le quali il disegno a rilievo spruzzato e polito 肉合研出蒔絵 *shishiai togidashi makie*, sottili linee spruzzate e rilevate 付

けが気 *tsukegaki*, incrostazioni a piccoli tasselli d'oro 切金 *kirigane*. Certi elementi come l'usignolo e alcuni caratteri della poesia sono eseguiti in metallo affondato nella lacca. Sul verso del coperchio i germogli dell'albero di pruno sono riprodotti con incrostazioni di corallo.

Si tratta certamente dell'oggetto comparso all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "119 - Scatola in legno laccato color d'oro con incrostazioni d'argento, stemmi del Tai-Kun; lavoro giapponese antico". Il motivo decorativo e le tecniche utilizzate corrispondono a quelle del famoso corredo matrimoniale realizzato per Chiyohime 千代姫 (1633-1698), primogenita di Tokugawa Iemitsu 家光 (1604-1651), nipote di Ieyasu, fondatore dello shogunato Tokugawa, andata sposa bambina a Tokugawa Mitsutomo 光友 (1625-1700), capo del ramo Tokugawa nel dominio di Owari 尾張, che aveva in Nagoya il quartier generale. Il servizio, oggi conservato al Museo Tokugawa di Nagoya e registrato come Tesoro Nazionale, fu commissionato nel 1637 a Kōami Chōjū 幸阿弥長重 (1599-1651) decimo esponente della famiglia di laccatori Kōami di Kyoto, che lo avrebbe terminato entro il 1639, anno del matrimonio (DEAN 2002: 88, 89; SHIMIZU 1988: 243-245; *The Japan of the Shoguns, The Tokugawa Collection* 1989: 208, 209, 230; *Tokugawa Bijutsukan no Meihō* 1995: 196, 197). Le parti metalliche furono prodotte grazie alla collaborazione di Gōto Kenjo 後藤顕乗 (1586-1663). In un approfondito studio pubblicato in Giappone, Mayumi Koyama, si dice propensa ad attribuire la scatola al corredo di Chiyohime. Sembra infatti che gli oggetti del corredo, di cui non si conosce la consistenza numerica originaria, e che si presenta eterogeneo per scelta delle tecniche decorative, siano stati parzialmente dispersi già dopo il ritiro di Chiyohime alla vita monastica. Certamente il livello qualitativo, il notevole impiego di materiali preziosi e lo stato di conservazione attuale della scatola sono coerenti con le creazioni dell'atelier di Chōjū, la cui produzione, ineguagliata, è stata presa a modello nei secoli successivi.

Pubblicazioni: Kinkō 1995, p. KOYAMA 1996, pp. 50-53; PIVA 2009, p. 129.

### 鴈尾文笈



#### ( G00761 ): Teca portatile per icone con motivo di fenice e draghi

Legno, lacca, bronzo; cm 52 x 43,5 x 35,5

Giappone; Periodo Edo (1603-1868)  
[Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P. 14; Etichetta ovale poliobata bianca con bordo dorato: ...GLP; tracce di etichetta bianca con bordo blu; su scheda: Passalacqua n. 14]

Teca portatile 笈 *oi* in legno laccato, dotata di un cassetto e apertura a due antine scorrevoli. Frontalmente la decorazione presenta una fenice in oro entro un riquadro nero che fa da cornice alle antine scorrevoli, e attorno tralci floreali in verde e nero su fondo rosso. Sui lati, draghi affrontati su fondo nero. L'oggetto si presenta a forma pressappoco tronco piramidale, terminante con volta a botte, e con alla base quattro piedini sporgenti. Il cassetto centrale è inciso a tralci fitomorfi dipinti in nero e rosso, così come le antine, incise e traforate. La lacca è scurita e opacizzata da uno strato di protettivo trasparente steso in occidente in un momento imprecisato.

Lo *oi* era usato dai monaci giapponesi itineranti per trasportare le icone buddiste. In questo caso, la teca era associata a undici figurine, non coerenti però all'oggetto. La forma è rara, soprattutto per la presenza del cassetto e per l'apertura frontale molto ridotta, che non permette l'esposizione delle icone. (*Kinkō* 1995: 87).

### 十大弟子



#### ( G00762 - G00771 ): I dieci discepoli del Buddha, *arhat*

Bronzo, legno: fusione, patinatura, legno ritagliato e sagomato; misure varie  
Giappone; Periodo Edo (1603-1868)

Serie di dieci piccole sculture in bronzo raffiguranti i *Judaideshi* 十大弟子, Dieci grandi discepoli del Buddha, altrimenti chiamati *Rakan* (Arhat).

Si tratta probabilmente degli oggetti comparsi all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "873 Buddha, raccolta di 11 figurine e di una piccola profumiera; lavori giapponesi antichi". Manca l'undicesima figura che probabilmente era un Buddha. Queste statuine sono state trovate dentro una teca portatile 笈 *oi* (G00761), non adatta tuttavia a trasportarli. L'aspetto delle basi in legno è moderno e potrebbe essere di produzione occidentale.

Le misure variano leggermente: l'altezza delle basette è di cm 0,7 e le larghezze variano fra cm 4,8 5,7 x 3,4 e 4,5.

### 八角漆笔筒



#### ( G00772 ): Porta pennelli ottagonale

Legno: traforo, laccatura; cm 24,5 x 13,7 x 13,4

Cina o Giappone; secc. XVII-XIX

[Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P.]

Porta pennelli 笔筒 *bitong* in legno laccato di rosso, di forma ottagonale, traforato, con base modanata e scalonata.

Superiormente le pareti sono traforate per il primo quarto con motivo di corolle di ciliegio, 桜 *sakura* e nei restanti tre quarti a motivo di "moneta" 七宝 *shippō*.

Questo oggetto ha caratteristiche stilistiche che si ritrovano in manufatti laccati analoghi di produzione sia cinese sia giapponese.

Attribuito nel 2011 per etichetta.

### 鷲尾桐文箱



#### ( G00776 ): Scatola con motivo di fenice fra foglie di paulonia

Legno laccato; cm 17 x 11 x 13

Giappone; ca. 1860-1870

Scatola in legno laccato, decorata con un motivo di fenice fra tralci di paulonia su un fondo "a buccia di pera" 梨地 *nashij*, utilizzando le tecniche della lacca cosparsa d'oro a motivi piatti 平蒔絵 *hiramakie* e rilevati, 高蒔絵 *takamakie*, con aggiunta di quadratini in foglia, 切金 *kirikane*. Le foglie di paulonia sono rese in oro e argento, con evidente ossidazione di quest'ultimo.

Si tratta probabilmente dell'oggetto comparso all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "133 - Cassetta con coperchio; lavoro giapponese antico in lacca e oro". La scatola si presenta ben eseguita, ma con uno strato di lacca molto sottile. Per la forma potrebbe trattarsi di una scatola per aloe 沈箱 *jimbako* (SHIMIZU 1988: 159-161), oppure di una 茶箱 *chabako*, scatola per portare con sé il barattolo, la tazza, il frullino e la salvietta (FAILLA 2001: 13), e in alternativa di una scatola da toletta, 手箱 *tebako*, ma non è detto che l'oggetto facesse parte di un corredo. In periodo Meiji, infatti, lacche come questa potevano essere prodotte singolarmente anche per il mercato turistico.

### 厨子



#### ( G00780 ): Altare portatile

Legno di canfora intagliato, lacca, carta, pigmenti; cm 16 x 16 x 9

Giappone; sec. XIX

[Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P.]

Altare portatile 厨子 *zushi* in legno laccato esternamente in nero, con due sportelli dotati di serratura in rame dorato e inciso a tralci floreali. All'interno, su un basamento laccato in oro, a più livelli, si trova una triade buddista. Al centro, in posizione arretrata, si vede la figura principale raffigurante *Kannon* (Skt. *Avalokitesvara*), con il vaso dell'immortalità nella mano sinistra e la destra nel gesto di garanzia *varadamudrā*. Frontalmente si trovano, a destra il Buddha *Amida* (*Amithaba*) e a sinistra la stessa *Kannon* nella versione *Shōkannon* 聖観音, con il fiore di loto nella mano sinistra e la destra nel gesto dell'esposizione della dottrina *vitarkamudrā* (FRANK 1991: 178, 179). Le divinità, assise su piedistalli di loto, sono intagliate nel legno e dipinte, e ornate con aureole, corone e pendagli in metallo dorato. All'interno, sugli sportelli, dipinte su carta e ricoperte con lacca in policromia su fondo dorato, sono raffigurati un uomo e una donna, su rocce che emergono da onde marine, e un monaco con un *vajra*, 金剛杵 *kongōsho*, in mano.

Potrebbe trattarsi dell'oggetto comparso all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "125 - Tabernacolo cinese, sulle imposte scultora in legno laccato e oro, raffigurante la trinità buddistica". Le figure laterali potrebbero essere le persone che hanno commissionato il tempio e quella di sinistra un monaco importante del tempio locale.

### 菊文鏡台



#### ( G00787-G00813 ): Stipetto porta specchio per la cerimonia delle bambole

Legno, lacca, rame dorato; cm 11 x 10 x 11

Giappone; Periodo Edo (1603-1868), secc. XVIII-XIX

[Su scheda: Legato Lucini Passalacqua 4]

Mobiletto porta specchio 鏡台 *kyōdai*, in legno laccato e dorato, con fondo dorato a buccia di pera 金梨地 *kinnashiji*, con tralci di crisantemo. Il mobiletto è formato da un supporto superiore a due colonne con pannelli traforati e bracci sinuosi per reggere lo specchio (mancante), che si incastra su una piccola cassettera a due tiretti con presine ad anello in metallo dorato.

Si tratta probabilmente dell'oggetto comparso all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "111 - Specchietto con cassettoni nella base; lavoro giapponese in lacca color d'oro". La struttura superiore che regge lo specchio e che si inserisce a incastro era stata impropriamente catalogata a parte (G00813). È possibile che secondo lo stesso principio, lo specchio sia stato scorporato e sia andato successivamente perso. Un piccolo mestolo è stato inserito in uno dei cassetti, ma non sembra pertinente e non ha numero d'inventario. La specchiera era la suppellettile principale del corredo nuziale in periodo Edo. In questo caso, si tratta di un prezioso giocattolo, da disporre assieme alle bambole in occasione della festa dei bambini che si tiene il quinto giorno del quinto mese (FAILLA 1993: 78-79).

### 丸箱



#### ( G00791 ): Piccola scatola circolare

Legno, lacca, argento, piombo; cm 7 x Ø12

Giappone; Periodo Edo (1603-1868); [Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P.; Etichetta rettangolare bianca Museo Artistico ed Archeologico: 407 (cancellato con righe a matita)]

Piccola scatola in legno laccato, circolare, costituita da due semisfere schiacciate, decorata su fondo di lacca nera con inserti a strisce in lamina di piombo o bronzo e in lacca rossa. Su alcune di queste si trovano iscrizioni in leggero rilievo, una delle quali con due scorci di paesaggio e padiglioni. All'interno la decorazione è color argento, con motivo di fiori e uccelli. Le due metà si incastrano fra loro mediante ghiera metalliche 置口 *okiguchi*.

Si tratta probabilmente dell'oggetto comparso all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "127 Scatola rotonda con coperto, lacca argento e oro nell'interno, lacca a colori nell'esterno".

La scatola è molto pesante perché potrebbe essere costituita internamente da due coppette. La forma e il decoro sono rari, e l'effetto estetico finale è notevole. Le strisce sembrano rappresentare saggi di calligrafia e rotoli dipinti. Per la forma del bordo a ghiera e per le dimensioni può catalogarsi come scatola rotonda per dolci 菓子器 *kashiki* (FAILLA 1993: 24).

### 硯箱



#### ( G00821 ): Scatola per calligrafia

Legno, lacca, bronzo, argento: intaglio, fusione, incisione; cm 5,7 x 20,2 x 25,5

Giappone; Periodo Edo (1603-1868), secc. XVII-XIX

[Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P.]

Scatola per calligrafia 硯箱 *suzuribako*. Il coperchio è scolpito con un'immagine di uccelli acquatici in volo e a terra. L'interno è laccato con un fondo "a buccia di pera" 梨地 *nashiji* e presenta un disegno di lago con pagode, alberi e una barca. L'oggetto contiene due scomparti rettangolari separabili, il più grande dei quali ha al suo interno la pietra per stemperare l'inchiostro e il contenitore dell'acqua 水適 *suiteki* in argento lavorato a incisione a forma di convolvolo 朝顔 *asagao*. I bordi sono rifiniti in metallo. Il coperchio è incurvato e internamente crepato.

La forte deformazione della scatola è stata causata dagli sbalzi di temperatura e di umidità sul legno. L'impossibilità di staccare la pietra per stemperare l'inchiostro non permette di leggere l'iscrizione che dovrebbe trovarsi sul fondo.

Pubblicazioni: *Kinkō* 1995, pp. 102, 134, n. 113.

## 変わり兜



**( G00900 + G00923 ): Elmo stravagante**  
Legno, cartapesta, lacca, metallo, seta;  
cm 60 x 40 x 40

Giappone; Periodo Edo (1603-1868)

変わり兜 *kawarikabuto*, elmo "stravagante" o "elmo straordinario", con grandi corna e orecchie bovine, e lunga protezione per il collo 鋳/鋳 shikoro. Come l'armatura G00923 questo elmo porta lo stemma dei 大名 *daimyō* Sakai 酒井.

L'unione di grandi orecchie e corna si ritrova in elmi raffiguranti la testa di bufalo o una sua stilizzazione *gyūshunarikabuto* 牛首形兜. L'immagine creata da quest'elmo con la maschera dell'armatura G00923 ricorderebbe invece, secondo Piva, quella del demone Shikami 獅噛み. Pubblicazioni: PIOVESAN 2002/3, p. 165; PIVA 2009, pp. 130-131; STRANO 1986, p. 13; FERRANTI 1982.

## 龍文陣笠



**( G00906 ): Cappello da guerra in ferro sbalzato con motivo di drago**

Ferro, lacca, cotone: sbalzo, doratura;  
cm 10 ca. x Ø45

Giappone; Periodo Edo (1603-1868)

Elmo a cappello 陣笠 *jingasa* a calotta bassa, con ampia tesa inclinata, in ferro lavorato a sbalzo con decoro di drago tra le nubi. L'occhio dell'animale è dorato e la pupilla laccata di nero. L'interno è laccato

in oro su base rossa e mantiene l'originale cuscinetto con allacciature di lino imbottito di cotone.

Potrebbe essere uno dei cappelli esposti all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 assieme al n. "628 Gualdrappa giapponese in cuoio rosso lavorato in oro, due cappelli da Jacovrier in ferro sbalzato giapponese e due cappelli da Mandarino cinese". Questo elmo è stato trattato approfonditamente in una tesi di laurea a Ca' Foscari da Laura Piovesan.

Pubblicazioni: PIOVESAN 2002/2003, pp. 191-194.

## 龍文陣笠



**( G00907 ): Cappello da guerra in ferro sbalzato con motivo di drago**

Ferro, lacca, cotone: sbalzo, doratura;  
cm 46 x 46 x 46

Giappone; Periodo Edo (1603-1868)

Elmo a cappello 陣笠 *jingasa* di forma ottagonale, con motivo a sbalzo di drago, internamente laccato di rosso e ora privo dell'imbottitura di cotone.

Potrebbe essere uno dei cappelli esposti all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 assieme al n. "628 Gualdrappa giapponese in cuoio rosso lavorato in oro, due cappelli da Jacovrier in ferro sbalzato giapponese e due cappelli da Mandarino cinese". Attualmente l'elmo è catalogato come "fondo museale".

Pubblicazioni: PIOVESAN 2002/2003, pp. 191-194.

## 馬鎧



**( G00918 - G00920 ): Barda completa da cavallo**

Cuoio, seta, cartapesta, legno, lacca, rame dorato, ferro, argento: cartapesta laccata, cuoio ritagliato, dorato e cucito, fusione, intarsio, agemina d'argento, tintura su seta;

Giappone; Periodo Edo (1603-1868), sec. XIX

Staffe firmate: Nagamichi.

[Etichetta rettangolare bianca con spesso bordo blu: Passalacqua; Etichetta quadrata rosa: 102; Etichetta rettangolare bianca con cornice nera museo artistico ed archeologico: 413]

Barda da cavallo. La sella è di legno di quercia laccato con fondo spruzzato di polvere d'argento a buccia di pera, che oggi ha perso l'antica lucentezza, e presenta frontalmente tralci e frutti a rilievo ottenuti con lamina d'oro. Sotto la sella, una gualdrappa di pelle di daino a più strati con motivo a scacchiera nero e oro proteggeva il cavallo dalle pesanti staffe. Le coperture del cavallo sono tipiche, a quadrelli di cuoio laccato e dorato, ancorati su una base di canapa grezza e tinta di blu, e sono costituite da sezioni triangolari da porre sul collo del cavallo e da una sezione rettangolare per la groppiera, che termina sulla coda. Il tutto è corredato da spessi cordoni di seta rossa che corrono attorno al cavallo, provvisti di lunghe nappe decorative. Le staffe sono in ferro, colla superficie interna laccata di rosso, e quella esterna decorata con intarsi d'argento, e con un motivo a bassorilievo di crisantemo in metallo battuto, cesellato e dorato. La testiera, o maschera 馬の面 *umanomen*, rappresenta il volto di un drago, ed è abilmente sagomata in pelle e cartapesta laccati in nero e rosso con decorazioni in oro. Questo tipo elaborato di barda si sviluppò in periodo Edo, un lungo

momento di pace nella storia del Giappone, che favorì il fiorire di vistosi ornamenti su armi e armature. Il suo carattere decorativo lo colloca fra gli accessori da parata.

L'armatura da cavallo, destinata ai ranghi samurai più elevati, fu introdotta nel XV secolo e solo nel periodo Edo furono aggiunte bardature anteriori e posteriori per esaltare i movimenti del cavallo durante le parate (Piva 2009, 132). È comunque difficile trovare rappresentazioni pittoriche di questo tipo d'armatura anteriori al XIX secolo e alcuni autori credono che prima di questo periodo non si usassero le coperture di pelle a quadretti. I pezzi dell'armatura compaiono separatamente in più punti della Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874.

Pubblicazioni: PIVA 2009, pp. 132, 133. PAVONI 2005, p. 102 (scheda P. Amadini).

#### 龍文当世具足



#### ( G00921 ): Armatura completa con corpetto in metallo sbalzato

Acciaio, pelle, lacca, bronzo, seta: fusione, battitura, cesello, cucitura, broccato, doratura, 平蒔絵 *hiramakie*; le misure sono diverse e variabili

Giappone; Periodo Edo (1603-1868), secc. XVII-XIX

All'interno della maschera: 明珍紀宗介 Myōchin ki Munesuke

Stemma: *yanagisawabishi*, quattro fiori stilizzati disposti in un rombo (appartenenti alla famiglia Yanagisawa)

Armatura completa di tipo moderno, 当世具足 *tōsei gusoku* con corazza a piastra unica, *uchidashido* 打出胴, ornata a sbalzo a motivo di drago tra le nubi. La maschera, di tipo 頬当 *hooate* o *resseiboo* 烈勢頬, che copre mezza faccia, è in ferro laccato di rosso all'interno e esternamente presenta dettagli in agemina d'oro di baffi e barba. Elmo, di tipo 筋 *suji*, con coppo formato da 34 lamelle e listelli lavorati a sbalzo. Sulle alette proteggi tempie 吹返 *fukikaeshi*, si trovano stemmi in metallo laccato con quattro fiori stilizzati disposti in un rombo, motivo detto 柳沢菱 *yanagisawabishi*. Sul fronte e sul retro del coppo si trovano due ornamenti in metallo dorati con nuvole incise. Il foro sulla sommità è decorato con motivi di fiori. Lo stesso stemma compare anche in altre parti dell'armatura. Mancano le protezioni per le braccia.

La firma di Myōchin Munesuke (1646-1724), compare all'interno della maschera, ma Giuseppe Piva, curatore della mostra "Samurai" del 2009, sostiene che la firma possa essere apocrifia. L'attribuzione alla raccolta Passalacqua è data dal *Vebale di Consegna del 18 gennaio 1900*, dove è riportato "Oltre alle vetrine delle stoffe sono pronte quelle per i costumi e le armature dell'estremo-Oriente (Museo Passalacqua) [...] insieme ai legni scolpiti e alle lacche negli armadietti inferiori del Medagliere". In una pubblicazione del 1919 (*I tesori dei nostri musei*) le armature figurano come Legato Passalacqua. Si deve però rilevare che fra gli inventari della collezione Turati figurava una maschera d'armatura che non figura più fra quegli oggetti e non si esclude che possa essere stata associata a una delle due armature.

Pubblicazioni: *Kinkō* 1995, pp. 97, 125, n. 54; PIVA 2009, p. 130; "I tesori dei Nostri Musei" 1919, pp. 280-282.

#### 当世具足



#### ( G00922 ): Armatura completa

Acciaio, bronzo, lacca, seta, pelle: fusione, battitura, cesello, cucitura, broccato; le misure sono diverse e variabili

Giappone; Periodo Edo (1603-1868), 1855.

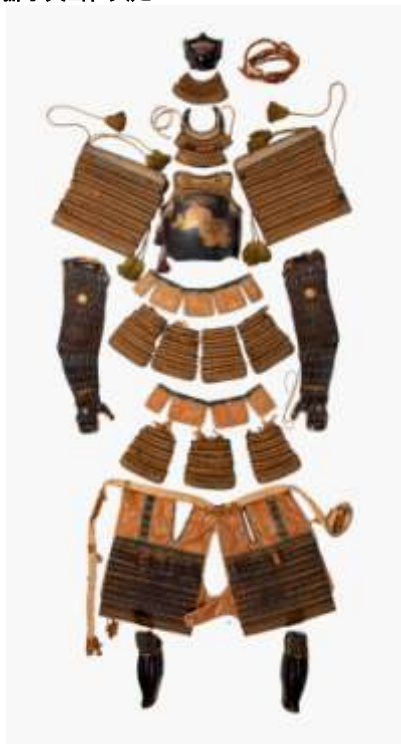
Iscrizioni: 明珍紀宗功印作 Myōchin ki Munenori *saku* (Fatto da Myōchin Munenori; 安政二年八月吉日 Ansei *ni nen hachigatsu kichijitsu* (giorno fortunato dell'ottavo mese del secondo anno dell'era Ansei (1854-1860)

Armatura di tipo moderno 当世具足 *tōsei gusoku*, completa, di tipo 最上胴 *mogamidō* (con corazza a lame). Nastro blu scuro e inserti in tessuto lavorato a fili d'oro. La maschera, di tipo 頬当 *hooate* o *resseiboo* 烈勢頬, che copre mezza faccia, è in ferro sbalzato e laccato internamente di rosso. Elmo di tipo 筋 *suji*, con coppo formato da 34 lamelle e listelli. Sul proteggi collo e sulle alette proteggi tempie 吹返 *fukikaeshi*, si trovano stemmi floreali in ottone inciso a rilievo.

Per *tōsei gusoku* si intendono le armature prodotte dopo il periodo Muromachi e in particolare quelle armature che, costruite in un periodo di pace, erano usate solo per le parate. Lo stemma presente sull'elmo può essere riferito al clan Matsudaira (Matsui) 松平(松井).

Pubblicazioni: "I tesori dei nostri musei", 1919, pp. 280-282. FERRANTI 1982; STRANO 1986, pp. 9, 10, 11.

### 獅子文当世具足



### ( G00923 ): Armatura completa con corpetto laccato

Acciaio, pelle, lacca, bronzo, seta: fusione, battitura, cesello, cucitura, broccato, doratura, 平蒔絵 *hiramakie*; le misure sono diverse e variabili

Giappone; secc. XV-XIX

Stemma di fiore stilizzato a tre lancette

Armatura completa di tipo moderno 当世具足 *tōsei gusoku* con corazza laccata in 平蒔絵 *hiramakie* con leoncino in oro su base nera, frontalmente e sul retro. La maschera, di tipo 頬当 *hooate*, che copre mezza faccia, è in ferro, laccato di rosso all'interno con i baffi di pelliccia e i canini in evidenza. Elmo di tipo 桃形 *momonari* con collare di piastre 鍔/鯉/鱗 *shikoro*. Compare in più punti uno stemma floreale a tre petali. I nastri di seta sono di colore arancione, virato verso il giallo verdastro. La maggior parte dei nastri ha ceduto e tendono a disfarsi creando polvere di seta. L'armatura è stata indagata più a fondo nella tesi di laurea di Alice Marangon dove si propone un progetto di restauro. Pubblicazioni: MARANGON 2009/10; "I tesori dei nostri musei", 1919, pp. 280-282.

### 鎖帷子と畳額当



### ( G00924 ): Cotta di maglia con elmo richiudibile

Ferro, seta, pigmenti, pelle: metallo fuso e ripiegato, fettucce di pelle, garza di seta colorata;

Giappone; Periodo Edo (1603-1868), secc. XVII-XIX

Firma: 明珍宗政 *Myōchin Munemasa*

Stemma: due linee incrociate a forbice, tra cui si inserisce una sfera

Cotta di maglia 鎖帷子 *kusarikatabira* con allacci in tessuto. Sulle maniche si trova una placca ovale in metallo laccato con stemma familiare in oro consistente in due linee incrociate a forbice tra cui si inserisce una sfera. La cotta è completata da un elmo a piastre orizzontali richiudibili 畳額当 *tatami hitaiate* firmato sulla visiera e con protezione per il collo in cotta di maglia.

Si tratta dell'oggetto comparso all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "603 Giaco giapponese in maglia di ferro" e "604 Cuffia in ferro a squame a maglia giapponese".

### 花纹雕刻双角犀鸟首



### ( G00928 ): Cranio di calao intagliato

Cranio di calao: intaglio; cm 13 x 25 x 8  
Cina; Dinastia Qing (1644-1911), sec. XVIII;

[Etichetta bianca rotonda dentellata: M.G.L.P.; etichetta bianca rettangolare piccola: a 119 (inventario avori)]

Cranio di calao (bucero) finemente intagliato sulla fronte a motivo floreale. È un reperto sapientemente eseguito, che oggi può sembrare macabro, ma che all'epoca della sua produzione, suscitava la curiosità dei viaggiatori. L'estrema

finezza e complessità della lavorazione è rappresentativa della maestria degli artigiani cinesi negli intagli. Due esemplari simili sono esposti al British Museum nelle vetrine di "mirabilia" che si trovano nella vecchia biblioteca, nel cuore dell'atrio centrale. L'oggetto, che mostra i segni del tempo, fa pensare a un gusto da *wunderkammern*, ma l'intaglio del morbido cranio di calao è una tradizione che si è protratta per tutto il XIX secolo nel sud della Cina.

### 鴛鴦紅葉文唐織



### ( G00953 ): Abito da teatro di tipo karaori

Seta policroma, carta: tessuto operato; cm 170 x 148

Giappone; sec. XIX, ante 1870

Abito da teatro di tipo 唐織 *karaori* (letteralmente "tessitura cinese") con maniche piccole 小袖 *kosode*. L'armatura di fondo è diagonale, in seta opaca, con fili laminati in oro e trame supplementari in seta lasciata "lenta" in modo da creare disegni che sembrano ricami. Prevale il colore marrone, con disegni policromi su fondo oro a graticola (losanghe lombate e incrociate), di anatra mandarina, simbolo di felicità e fedeltà coniugale, tra foglie di acero, allusione all'autunno, alternativamente rivolta verso destra e verso sinistra. Il motivo è disposto su file orizzontali, parallele e perpendicolari. Il corpo dell'anatra è decorato con minute losanghe 入子菱 *irekobishi*. Foderato internamente in seta color mattone.

Potrebbe trattarsi del tessuto comparso all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "420 Abito giapponese di broccato di seta con ornati".

Pubblicazioni: Studio di Silvia Casagrande, documentazione museale.

### 梅花文唐織



#### ( G00955 ): Abito da teatro di tipo *karaori*

Seta policroma, carta: tessuto operato; cm 150 x 146  
Giappone; Periodo Edo (1603-1868), secc. XVIII-XIX  
[Etichetta: n. 107]

Abito da teatro di tipo 唐織 *karaori* (letteralmente "tessitura cinese") 小袖 *kosode*. Armatura di fondo diagonale in seta opaca con fili laminati in oro e trame supplementari in seta lasciata "lenta" in modo da creare disegni che sembrano ricami. Fondo color bronzo, decorato con disegni in seta policroma e oro (in lamine) di fiori di pruno, con tralci di rami a foglia verde disposti in modo sparso. Fodera interna color viola.

Potrebbe trattarsi del costume comparso all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "417 Veste giapponese con fiori in oro e colori su fondo olivastro".

Pubblicazioni: Studio di Silvia Casagrande, documentazione museale.

### 龍文帯



#### ( G00956 ): Accessorio per cintura *obi*

Seta, carta dorata, cotone: tessuto operato;

Giappone; Periodo Meiji (1868-1912), ca. 1870

[Etichetta: M.G.L.P. n. 101]

Tessuto di seta operata con trame supplementari in oro cartaceo. Si tratta di un 帯 *obi*, accessorio di costume femminile a guisa di cintura a crociera in tela di seta bianca, con disegno in oro di draghetti a tre artigli, avvolti in cerchio, e nubi, disposti in modo sparso. Il rovescio è in cotone a trama non fitta.

Pubblicazioni: Studio di Silvia Casagrande, documentazione museale.

### 花文縫い箔



#### ( G00958 ): Costume per il teatro Nō di tipo *nuihaku*

Seta, pigmenti, foglia d'oro: seta figurata o raso, ricamo, applicazione d'oro in lamina; cm 160 x 140

Giappone; Periodo Meiji (1868-1912), ca. 1870

縫い箔 *nuihaku*, costume da teatro con maniche piccole 小袖 *kosode*. Il nome dell'abito deriva dalla tecnica utilizzata per il fondo, realizzato con applicazione sul raso bianco di foglia d'oro. La decorazione è ottenuta a ricamo policromo con motivi disposti in modo sparso di recinti (due coppie di pali parallele incrociati perpendicolarmente) e crisantemi. Fodera interna color rosso.

Potrebbe trattarsi del tessuto comparso all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "433 Veste giapponese di drappo d'oro con fiori trapunti a colori". Un biglietto manoscritto riporta "Museo Giapp. Passalacqua/stoffe/veste d'oro".

Pubblicazioni: Studio di Silvia Casagrande, documentazione museale.

### 宝尽くし文帯



#### ( G00960 ) cintura per abito femminile.

Seta policroma, carta: tessuto operato; cm 8,5 x 380

Giappone; Periodo Meiji (1868-1912), ca. 1870;

[Etichetta: n. 110]

Cintura femminile 帯 *obi* a fondo verde, con disegni in oro di fiori di pruno alternati a crisantemi e peonie disposti su emblemi augurali 宝尽くし *takara zukushi*.

Potrebbe trattarsi del tessuto comparso all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "393 Cintura giapponese verde broccata in oro e colori". Essendo l'unico delle raccolte civiche, è verosimile ricondurre quest'oggetto alla collezione Passalacqua. Pubblicazioni: Studio di Silvia Casagrande, documentazione museale.

### 雲龍文袴



#### ( G00966 ): Pantaloni maschili a *sottana*

Seta policroma, carta: tessuto operato; H cm 90 ca.

Giappone; Periodo Meiji (1868-1912), ca. 1870

Pantaloni da uomo 袴 *hakama*, in tessuto di seta operata, con fondo oro e disegni policromi disposti su linee orizzontali, parallele, sfalsate diagonalmente di draghetti a tre artigli, nubi, fiori e fantasie geometriche. Interno in seta nera.

Su un biglietto manoscritto è riportato: "Museo Giapp. Passalacqua/stoffe/Pantaloni". Questi sono gli unici presenti nelle collezioni milanesi, ma lo stato di conservazione superiore alle altre stoffe e



il colore blu, tipico del tardo periodo Meiji, potrebbero fare dubitare che siano proprio questi i pantaloni della raccolta Passalacqua.

Publicazioni: Studio di Silvia Casagrande, documentazione museale.

#### 陣羽織



#### ( G00970 ): Jinbaori, sopravveste maschile

Seta policroma, carta: tessuto operato; cm 90 x 54

Giappone; Periodo Edo (1603-1868), secc. XVIII-XIX

陣羽織 *jinbaori*, sopravveste maschile senza maniche in tessuto operato con trame supplementari in oro cartaceo e seta. Sull'esterno il fondo è verde lucido, con motivo in verde opaco di grossi girali filiformi 唐草 *karakusa* e grandi fiori di loto disposti su file parallele, orizzontali, sfalsate diagonalmente, fra emblemi augurali 宝尽くし *takara zukushi*. I bordi presentano un fondo blu con disegno in oro cartaceo di girali di draghetti a tre artigli disposti su linee orizzontali, parallele, sfalsati diagonalmente. Il motivo è alternativamente rivolto in alto a destra e in basso a sinistra, fra nubi sparse a forma di fungo 灵芝雲 *reishi kumo*. L'interno è di colore giallo opaco e le spilline sono in rosso.

Potrebbe trattarsi del tessuto comparso all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "408 - Abito giapponese da fanciullo in seta verde". Il *jinbaori* è una giacca maschile che veniva indossata sopra l'armatura, sia durante le battaglie, sia in tempo di pace in parate e cerimonie.

Publicazioni: Studio di Silvia Casagrande, documentazione museale.

#### 扇子梅文唐織



#### ( G00971 ): Abito di tipo *karaori*

Seta policroma, carta: tessuto operato; cm 170 x 156

Giappone; Periodo Edo (1603-1868), sec. XIX;

[Etichetta quadrata: n. 105; etichetta rettangolare con cornice blu: G L P.]

Abito di tipo 唐織 *karaori*, con armatura di fondo diagonale in seta opaca, fili laminati in oro e trame supplementari in seta lasciata lenta in modo da creare disegni che sembrano ricami. Il fondo marrone è spartito dal motivo in oro a losanga a corteccia di pino 松皮菱 *matsukawa bishi* su cui si sviluppa, con andamento verticale, un motivo con due coppie di ventagli incrociati, orientati una volta verso destra e una volta verso sinistra, e adorni di fiore di pruno. La fodera è rossa cangiante e le maniche sono piccole 小袖 *kosode*.

L'attribuzione della veste alla Raccolta Passalacqua è avvenuta solo nel 2011 grazie al ritrovamento dell'etichetta.

Publicazioni: Studio di Silvia Casagrande, documentazione museale.

#### 花文高足皿



#### ( G00994 ): Alzata decorata a fiori

Ceramica porcellanosa: invetriatura, smalti sopraccoperta; cm 5 x Ø29

Giappone; Kyoto Periodo Meiji (1868-1912), ante 1870

[Etichetta rotonda bianca dentellata (strappata): M.G.L.P.]

Alzata circolare poggiante su tre piedini, in ceramica color avorio, con invetriatura craquelè, decorata superiormente a smalti sopra coperta in blu, verde, rosso, rosa e oro con motivi floreali distribuiti entro un medaglione centrale, e a corolla sulla parete e sulla tesa.

Le caratteristiche ceramiche come la finissima craquelure e il colore avoriaceo indicano una produzione di Kyoto. La presenza del colore rosa è tipica del periodo Meiji. Queste produzioni traevano ispirazione dallo stile delle ceramiche di Satsuma di tardo periodo Edo e molto in voga all'epoca Meiji, ma oggi poco considerate in quanto produzione per l'esportazione (ZENONE PADULA 1992: 350).

#### 火鉢



#### ( G01103 ): Braciere

Ottone 黄銅 *ōdō*, legno: intaglio, traforo, ribattitura, bulino; cm 14 x Ø13

Giappone; sec. XIX, (1823-1890)

蔵六刻 *Zōroku koku*: Inciso da Zoroku.

"Mentre preparo il tè, il vento solleva e fa danzare lievemente i fiori"; sigillo ㊦ ㊧; [Etichetta bianca dentellata M.G.L.P.]

Portabraci 炭取り *hitori* o 火鉢 *hibachi*, di forma cilindrica in bronzo. Lungo l'orlo

ornato a traforo di fiori di ciliegio. Due anelli mobili ai lati con applicazione a forma di fiore di ciliegio. Sul corpo lunga iscrizione con poesia e sigillo nella tecnica 片切彫 *katakiribori*, con effetto di diversi spessori. Base in legno.

Attribuito da Mayumi Koyama, che ne ha tradotto la poesia incisa, a un Hata Zōroku (1823-1890) da noi non meglio identificato.

Pubblicazioni: *Kinkō* 1995, p. 123.

### 角型籠



( G01329 ): Cesto di bambù intrecciato  
Vimini, bambù; Intreccio, piegatura, legatura; cm 15,7 x 16,3 x 15,2

Asia Orientale; 1870 - 1890

[Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P.; Etichetta bianca strappata]

籠 *kago*, cesto di bambù fatto di fettucce di bambù intrecciate a losanghe, con effetto a giorno, con basso piede quadrato leggermente rientrante, basso coperchio e prese a cerchio, verticali.

L'arte di intrecciare il bambù e i vimini, soprattutto per creare vasi per i fiori da utilizzarsi nella cerimonia del tè o per la decorazione del 床の間 *tokonoma*, è sempre stata molto valutata in Giappone e il collezionismo di queste produzioni ha recentemente interessato il mercato antiquario europeo. Non vi sono fonti di riferimento per attribuire questo semplice cestino a una produzione giapponese. (YABE 2005: 36, 37)

### 唐人笠形兜



( G01345 ): Elmo *nanban*

Lega di ferro di colore chiaro: sbalzo, perforatura, rivettatura, doratura; cm 20 x 28 x 31

Giappone; Periodo Edo (1603-1868), sec. XVII

Elmo di tipo 南蛮 *nanban* detto *tōjingasabachi kabuto* 唐人笠鉢兜, ovvero con la forma dei cappelli degli ambasciatori cinesi e coreani. Il coppo è multilaminare, alto, tondeggiante, con breve tesa orizzontale, privo di 鍔/鋌/鋒 *shikoro*, la protezione lamellare posteriore per il collo. L'elmo è decorato a sbalzo con immagini di figure della tradizione cinese ripartite entro quattro spicchi: Ri Tekkai 李鐵拐 (Li Tieguai), Kanzan 拾得 e Jittoku 拾得 (Han Shan e Shide), Ransaika 藍采和 (Lan Caihe) e Laozi 老子 (Rōshi), tutti in un paesaggio montano. Questo elmo potrebbe essere apparso all'Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano del 1874 "588 Elmo con figure ed ornati di sbalzo con traccie di dorature". L'oggetto ha ricevuto un numero di inventario museale solo nel 2011, restando a lungo senza scheda inventariale e dunque senza riferimenti storici di alcun tipo. In una pubblicazione del 1919 era però attribuito a Passalacqua assieme ad altri elmi e alle armature. Gli elmi Nanban di questo tipo erano in origine due, ma uno è andato disperso.

Gli autori tendono ad attribuire questo tipo di elmi al XVII secolo (Bottomley 1996: 141). Il materiale, morbido e poco resistente ne fa un oggetto di rappresentanza. Questo elmo è stato accuratamente studiato all'interno di una tesi di laurea (PIOVESAN, 2002/ 2003: 150-155).

Pubblicazioni: "I tesori dei nostri musei", in *Città di Milano*, bollettino municipale mensile di cronaca amministrativa e

statistica, anno XXXV, n. 7, 31 luglio 1919, pp. 280-282.

### 槍鞘



( G01399 ): Fodero di lancia

Legno: sagomatura, incollatura, incisione; Giappone; cm 24,5 x 4 x 2 Periodo Edo (1603-1868);

Iscrizione intagliata: 穢跡金剛忿怒尊天散舟 (?) 寶劍: Eseki Kongō Funnuson tensanshū takaraken: lama-tesoro del (?) celeste Eseki Kongo (Ucchuşma?) [Etichetta bianca dentellata: M.G.L.P.]

Fodero di lancia dritta 槍 *yari* di forma tubolare, schiacciata, con lunga iscrizione su un lato e sull'altro un intaglio a motivo di drago che si avvolge sulla spada buddista 俱利伽羅 *kurikara*.

### 刀鞘



( G01401 ): Fodero per *katana*

Legno, lacca: sagomatura, incollatura, laccatura; cm 46,5 x 2 x 3,5 Giappone; Periodo Edo (1603-1868)

Fodero per 刀 *katana* in lacca nera, privo di finimenti. Condizioni pessime.

### 刀鞘



( G01402 ): Fodero per *katana*

Legno, lacca, metallo; sagomatura, incollatura, laccatura, ribattitura; cm 54 x 2 x 3,6 Giappone; Periodo Edo (1603-1868)

Fodero per 刀 *katana* in lacca color rosso screziato, con puntale metallico. Condizioni pessime.

### 槍鞘



### ( G01403 e G01404 ): Coppia di foderi per lancia

Legno: intaglio, incollatura, laccatura;  
Giappone; cm 25,5 x 6,5 x 3,2;  
Giappone; Periodo Edo (1603-1868);  
[Etichetta bianca dentellata: M.G.L.P.;  
Etichetta Bianca Museo Artistico ed Archeologico: 421]

I due foderi tipicamente sagomati da legno di quercia in due parti speculari saldate e laccate con lacca nera, a forma di lunga busta rettangolare aperta in corrispondenza dell'imboccatura, sono forse pervenuti separatamente dalle lance sulle quali sono montati.

### 棗



### ( G01408 ): Contenitore per il tè

Vimini intrecciati, legno laccato; cm 7,5 x Ø7  
Giappone; Periodo Edo (1603-1868)  
[Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P.]

Contenitore per il tè in polvere "a forma di giuggiola" 棗 *natsume* con coperchio cilindrico e piede leggermente rastremato. Alcune piccole fratture nella rete di vimini. Questo tipo di contenitore è usato per conservare il tè in polvere. La versione con fine intreccio di vimini si incontra raramente. Degli esemplari di contenitori

di legno laccato e intrecciato di giunchigli si trovano al Museo Nazionale di Copenaghen e sono attribuiti alla Cina dei secc. XVI-XVII (MORENA 2005: 35).

### 亀甲文飾棚



### ( G01421 ): Ripiano di legno con motivo a esagoni

Legno: intaglio (鎌倉彫 *kamakurabori*); cm 0,7 x 54,5 x 38  
Giappone; Periodo Edo (1603-1868), sec. XIX;  
[Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P.; Etichetta rettangolare bianca Museo Artistico ed Archeologico: 403 in blu]

Ripiano di mobile in legno rossiccio intagliato a motivo di esagoni 亀甲 *kikkō*. Questo oggetto è rimasto a lungo senza numero di inventario e solo nel 2010 è stato registrato e nel 2011 grazie all'etichetta è stato ricollegato a Passalacqua. Non è chiaro a cosa appartenesse originariamente.

### 鼻瘤悪尉能面



### ( G1423 ): Maschera del teatro Nō

Legno di cipresso, gesso (胡粉 *gofun*), pigmenti, crine, rame dorato; Intaglio, pittura su fondo; cm 17 x 19 x 11  
Giappone; Periodo Edo (1603-1868), sec. XVII

Intaglio a quattro caratteri entro riquadro a sigillo: Deme 目洞 + ? + Sui/mizu 水 (友水 Tomomizu?);

Maschera in legno rappresentante Hanakobu Akujō 鼻瘤悪尉, tipicamente raffigurato come un anziano, con le ciglia aggrottate, il grande naso, e baffi e barba

attaccati con crine. La bocca è aperta e mostra i denti superiori, dorati. La maschera è realizzata con pigmenti avoriacei su un fondo gessoso con il verso che mostra tipicamente il legno grezzo. Gli occhi erano originariamente ricoperti da una placca di metallo dorato, delle quali sopravvive solo quella di sinistra.

Questa maschera è stata inventariata inizialmente assieme alla cotta di maglia, con elmo, di questa collezione che presenta il numero d'inventario G00924, scambiata forse per una maschera da guerra. All'interno della scatola dove è conservata, un biglietto riporta: "Hanakobu Akujō/ Sumi no Bō/ Deme (?) Tō Sui Mitsunori". Si tratta probabilmente di un tentativo di perizia, che fa riferimento al famoso capo della famiglia Oono 大野, Deme Tōsui/Dōsui Mitsunori 出目洞水満矩 (1664-1729), che scriveva anche lettere d'autentiche delle maschere antiche. Sumi no bō 角坊 era un intagliatore di maschere al servizio di Hideyoshi, esponente di spicco del periodo di transizione, che copiava maschere antiche del primo periodo ricreandole in modo quasi irricognoscibile, tanto da meritare il titolo di Tenkaichi 天下 (BRINKLEY 1901: 13). La firma completa di questa maschera non è tuttavia totalmente leggibile.

### 台子飾



### ( G01455 ): Tavolino per documenti

Legno, lacca: lacca a motivi impressi, 黒塗 *kuro nuri*, 朱塗 *shunuri*; cm 49 x 55 x 39  
Giappone; Periodo Edo (1603-1868), secc. XVIII-XIX

[Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P.; Etichetta bianca Museo Artistico e Archeologico: 124; Etichetta adesiva stampata Civici Musei Milano Argentata: N. 1230 mobili]

Questo tavolino in legno laccato, per la cerimonia del tè, 台子飾 *daisukazari* si presenta tipicamente con un ripiano

rettangolare sollevato da due alti bracci che lo uniscono alla base. Questa è a parallelepipedo rettangolare, con la parete frontale rimovibile. La decorazione principale è costituita da medaglioni ovali al centro di ogni faccia del parallelepipedo, con all'interno tralci fitomorfi in rosso e in nero. Sul ripiano superiore si trova un ampio riquadro con medesimo motivo.

Questo oggetto è rimasto a lungo senza numero di inventario, per essere poi inserito fra i mobili attorno agli anni Ottanta. Solo nel 2010 è stato infine registrato fra le raccolte giapponesi e nel 2011, grazie all'etichetta, è stato ricollegato alla raccolta Passalacqua. Essendo stato a lungo ignorato, le condizioni di conservazione sono pessime. La lacca, spessa, ma priva di un fondo di tessuto per farla aderire al legno, presenta notevoli sollevamenti. Si tratta di una forma inusuale che unisce quella del leggio al tradizionale tavolo alto per il tè (FAILLA 1993:88).



**( G01456 ): Boccetta**

Terracotta invetriata; cm 10,5 x 5,5 x 5,5  
Europa ?

[Etichetta rotonda bianca dentellata: M.G.L.P.]

Boccetta o piccolo contenitore a forma di parallelepipedo a pianta quadrata che si sviluppa in altezza, con spalla stondata che termina in una bocca tonda a labbro dritto. L'oggetto è tutto invetriato con una coperta densa, blu, colante, che lascia scoperta la base, dal biscotto marrone scuro.

Anche questo oggetto è stato inserito nella raccolta del Museo Giapponese del Conte, anche se non sembra di provenienza orientale.

蓮蜻蛉文万寿根付  
**蓮蜻蛉文万寿根付**



**( G01457 ): Piastrina in bronzo con foglie, fiore di loto e libellula**

Lega metallica: fusione, sbalzo, patinatura, doratura; cm 0,2 x Ø3,5;  
Giappone; Periodo Meiji (1868-1912), ante 1885;

[Scritta a china nera: M.G.L.P.]

Piccola piastrina per 万寿根付 *manju netsuke*, in lega metallica patinata di nero, decorata a sbalzo e dorata con motivo di foglie e fiore di loto, e una libellula in volo. Sul retro, il metallo si presenta argenteo e mostra una fettuccia saldata su un lato che ne fa una sorta di spilla.

Questo piccolo oggetto era stato erroneamente associato alla collezione di "bottoni", donata da Carlotta Brentano, moglie del primo console a Yokohama Cristoforo Robecchi, alle Raccolte Artistiche del Comune di Milano nel 1893, tutti inventariati con il numero G00285. L'oggetto doveva essere inserito come coperchietto all'interno di un tondo di legno o avorio per costituire il fermaglio con il quale appendere alla cintura piccoli oggetti come borsette da tabacco, scatolette per sigillo, ecc.

福禄寿文万寿根付  
**福禄寿文万寿根付**



**( G01570 ): Piastrina in bronzo**

Lega metallica: fusione, sbalzo, patinatura, doratura; cm 0,3 x Ø3,5;  
Giappone; Periodo Meiji (1868-1912), ante 1885;

[Scritta sbiadita: M.G.L.P.]

Piccola piastrina per 万寿根付 *manju netsuke*, in lega metallica patinata di nero, decorata a sbalzo e dorata con motivo di Fukurokuju 福禄寿.

Anche questo piccolo oggetto era stato erroneamente associato alla collezione di "bottoni", donata da Carlotta Brentano, moglie del primo console a Yokohama Cristoforo Robecchi.

## Schede Celadon

### OGGETTO

Figura votiva

### MISURE

H 18

### TIPOLOGIA

Oggetti  
dell'apparato  
religioso

### SOGGETTO

Guanyin 观音  
(Avalokiteśvara)



### ISCRIZIONI

Etichetta rotonda: -  
GHIGO ANTICHITA' - C.so S. Maurizio 52: Torino

### DESCRIZIONE

Il *bodhisattva* Guanyin è assiso in *paryāṅka āsana* ("intorno al grembo", con il piede sinistro posto sotto il ginocchio destro) su un trono a fiore di loto il cui tozzo stelo spunta da un basamento circolare intagliato a cerchi concentrici, a ricordare un acquitrino. Le mani sono in *dhyānamudrā* (meditazione). La figura è avvolta dalla tipica veste che lascia scoperti solo il viso, le mani e i piedi. Un velo copre lo chignon, mentre due ciocche di capelli scendono lungo le spalle. La vetrina ricopre tutta la figura tranne il basamento che risalta per il colore rosso ferro che il grés ha acquisito in cottura. In corrispondenza della schiena si trova un piccolo foro passante per favorire la cottura del pezzo.

Leggere sbecchature sul bordo del trono di loto e segni di etichetta strappata sul retro.

### TIPO VETRINA

Colore verde chiaro olivastro, traslucido con qualche incrinatura dovuta al tempo.

### PROVINCIA

Zhejiang

### MANIFATTURA

Longquan

### TEMPO

Ming (1368-1644), 1368-1550

### NOTE

La statuina è realizzata a stampo, con piedistallo pieno e corpo cavo. Questo tipo di biscotto e la vetrina, abbastanza spessa, nonché l'immagine del *bodhisattva* con il velo, sono tipiche del periodo Ming. Il tipo di vetrina, incrinato, e non ancora trasparente, e i particolari poco visibili del biscotto, farebbero pensare a una produzione della prima metà del periodo dinastico (secc. XIV-XV). In Cina Guanyin, il *bodhisattva* della misericordia, è adorata anche nel taoismo come immortale ed è presente come divinità in molte storie del folclore. Statuine come queste erano create per gli altari domestici o come dono ai templi.

## OGGETTO

Figura votiva

## MISURE

H 20,5

## TIPOLOGIA

Oggetti dell'apparato religioso

## SOGGETTO

Guanyin 观音 (Avalokiteśvara)

## ISCRIZIONI

Sulla schiena etichetta rettangolare con bordura blu, consumata: "4577"

## DESCRIZIONE

Il *bodhisattva* Guanyin, le mani in *dhyānamudrā* (meditazione), è assiso in *paryāṅka āsana* ("intorno al grembo", con il piede sinistro posto sotto il ginocchio destro), su un trono a base quadrata composto da cinque scaloni sovrapposti a clessidra. La figura è avvolta nella tipica veste che lascia scoperti solo il viso, le mani e i piedi. La vetrina verde azzurrino, chiara e traslucida, ricopre tutto tranne la testa e il petto. In corrispondenza del dorso è stato praticato un foro passante per favorire la cottura. Il viso e il petto sono stati ricoperti con un ingobbio molto ferroso dal colore tipicamente bruno, mentre la base del piede, cava, è di colore rosso mattone.



Una piccola sbecatura su un angolo del basamento.

## TIPO VETRINA

Molto chiara e discretamente traslucida, di colore verde pallido con tonalità azzurre.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Ming (1368-1644), 1368-1500

## NOTE

Attraverso l'invetriatura si notano particolari incisi molto fini che mostrano un grés molto chiaro. L'uso dell'ingobbio ferroso su biscotto e la traslucenza della vetrina riportano alla prima metà del periodo Ming (secc. XIV-XV).

In Cina Guanyin, il *bodhisattva* della misericordia, è adorata anche nel taoismo come immortale ed è presente come divinità in molte storie del folclore. Statuine come queste erano create per gli altari domestici o come dono ai templi.



## OGGETTO

Figura votiva

## MISURE

H 18

## TIPOLOGIA

Oggetti dell'apparato religioso

## SOGGETTO

Guanyin 观音 (Avalokiteśvara) che regge il *sūtra* (Chijing Guanyin 持经观音), terza delle 33 manifestazioni di Guanyin, dove appare come *śrāvaka* (*shengwenshen* 声闻身).

## ISCRIZIONI

South Kensington Museum



## DESCRIZIONE

Il *bodhisattva* Guanyin regge nella mano sinistra un rotolo con scritture buddiste (*sūtra*), la mano destra riposa al centro delle gambe col palmo verso l'alto. Il *bodhisattva* è assiso in *paryāṅka āsana* ("intorno al grembo", con il piede sinistro posto sotto il ginocchio destro), su un trono a pianta quadra costituito di cinque scaloni piramidali opposti a clessidra. La figura è avvolta nella tipica veste che lascia scoperti solo il viso, le mani e i piedi. La vetrina traslucida, di colore verde scuro, avvolge tutta la figura. Un foro passante è stato praticato sul dorso per favorire la cottura del pezzo.

## TIPO VETRINA

Color verde tendente all'olivastro, traslucida e leggermente vetrosa.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Ming (1368-1644), 1400-1550

## NOTE

Dimensioni e forma lasciano pensare a una datazione simile a quella data alle altre Guanyin della collezione che possiedono il medesimo piedistallo. La trasparenza della vetrina spingerebbe invece la datazione alla seconda metà del periodo Ming.

Questo corpo di trasformazione di Guanyin è citato nel XXV capitolo del *Sūtra del Loto*.

L'iscrizione si riferisce al South Kensington Museum, fondato a Londra nel 1852 e dal quale derivano il Victoria and Albert Museum e l'attiguo Museo della scienza, ma nutriamo forti dubbi sull'originalità dell'etichetta.

## OGGETTO

Figura votiva

## MISURE

H 35

## TIPOLOGIA

Oggetti dell'apparato religioso

## SOGGETTO

Guanyin 观音 (Avalokiteśvara) che regge il rosario

## ISCRIZIONI

本處信士福趙崇朝捨 Benchu xinshi (Fu) Zhao Chongchao she (Il fedele Zhao Chongchao/ Chongzhao di questo luogo devotamente offre).<sup>1</sup>

## DESCRIZIONE

Il *bodhisattva* Guanyin è seduto su un trono di loto che spunta da una base incisa a forma di flutti. La figura ha il ginocchio sinistro sollevato e su di esso poggia la mano corrispondente che regge un piccolo rosario. La mano destra riposa sul ginocchio destro. Il manto, attorcigliato, ricopre in *bodhisattva* lasciando libero il petto ornato da una collana di perle. Un velo copre la testa e lascia intravedere il gioiello posto fra i capelli. Un'iscrizione a nove caratteri è stata incisa sui petali frontali del piedistallo.

Una vetrina verde azzurro, incrinata, riveste tutta la statua, anche all'interno del piede, lasciando scoperta solo la base dal biscotto grigio scuro. La statua è cava e presenta un foro squadrato sul dorso.

Scheggiature e lacune tra i petali del trono di loto.

## TIPO VETRINA

Di colore verde azzurro, vetrosa e trasparente, con incrinature uniformi di media grandezza.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

## TEMPO

Ming (1368-1644), 1500-1644

## NOTE

Si tratta di una figura pesante, il corpo è spesso e il piede, ferroso, non è stato riossidato, per cui si presenta grigio. L'impasto è bianco grigiastro nei punti in cui la ceramica è scheggiata. La statua è stata fatta probabilmente a stampo, ma è ricca di particolari rifiniti a mano. Questo dettaglio, le dimensioni e la presenza di un'iscrizione, fanno pensare che si tratti di un oggetto creato su commissione per l'offerta a un tempio.

Una Guanyin simile per la forma della base, ma dei forni di Ou 甌, ritrovata nel 1964 a Wenzhou 温州 negli scavi operati alla base della pagoda Baixiang 白象 del 1115 e attribuita al periodo dei Song settentrionali (960-1127) è ora conservata nel museo di Wenzhou. Si veda ZHU 1998, p. 118 e CAO Jinyan 2008, p. 154. La consistenza vetrosa dell'invetriatura riporta in questo caso al tardo periodo Ming.



<sup>1</sup> Iscrizione tradotta da Carmen Coduti, Ph.D. (Università L'Orientale di Napoli) e Wen Haiqing 温海清, Ph.D. (Fudan Daxue).



## OGGETTO

Figura votiva

## MISURE

H 23

## TIPOLOGIA

Oggetti dell'apparato religioso

## SOGGETTO

Guanyin 观音 (Avalokiteśvara) con gli attendenti Longnü 龙女 e Shancaitongzi 善财童子: Nanhai Guanyin 南海观音 ("Guanyin del mare del sud").

## ISCRIZIONI



## DESCRIZIONE

Il *bodhisattva* Guanyin, le mani in *dhyānamudrā* (meditazione), è assiso in *paryāṅka āsana* ("intorno al grembo", con il piede sinistro posto sotto il ginocchio destro) su una roccia sulla quale ricade frontalmente il panneggio della veste monacale. Sulla testa, una corona a guglie fitomorfe. Sul petto ricade una collana a più fili di perle. In basso, ai lati, si trovano i due bambini attendenti, stanti. La bambina regge un vaso con la perla, il bambino tiene le mani unite in adorazione. Al fianco destro di Guanyin il parrocchetto bianco o uccello del paradiso (*Sukhāvātī*) e alla sua sinistra la fiala dell'acqua. Due uccelli si trovano anche sulle spalle della divinità. La figura è ricoperta da un'invetriatura verde azzurro, spessa e cerosa, e parti del corpo e della veste sono state laccate di rosso e dorate. Buona parte della doratura col tempo è scomparsa. La statua è cava, con un foro passante sulla parete posteriore.

## TIPO VETRINA

Spessa e cerosa, poco traslucida, di tonalità verde azzurro con un leggero tono giallastro.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Yuan (1279-1368) – Ming (1368-1644), 1350-1450

## NOTE

La forma di Guanyin con attributi ai fianchi compare nel periodo Yuan e diviene popolare nel primo periodo Ming, quando veniva riprodotta soprattutto nelle figurine in bronzo. Figure simili con medesima invetriatura, laccate di rosso e dorate, sono generalmente datate al periodo Ming. Cfr. IMAI 1997, p. 184, n. 84, e il vaso OA 1936 10-12-83 esposto al British Museum, non pubblicato, datato Ming, XIV secolo.

## OGGETTO

Figura votiva

## MISURE

H 27

## TIPOLOGIA

Oggetti dell'apparato religioso

## SOGGETTO

Guanyin 观音 (Avalokiteśvara) con l'attendente Shancaitongzi 善財童子: Nanhai Guanyin 南海观音 ("Guanyin del mare del sud").



## ISCRIZIONI

Etichetta bianca attaccata con nastro adesivo. A Stampa: "Warren E. Cox Assocs. Inc. Collection New York".<sup>2</sup> A mano: EMJ 9/0/62 Lung Ch'uan Ming JTX (?) # JTX #900.

Etichetta bianca più piccola, scritta a mano: "64/ROM".

## DESCRIZIONE

Il *bodhisattva* Guanyin è seduto su una roccia nella posizione "ludica regale" (*rājatilāsana*), la gamba destra sollevata rispetto alla sinistra che tocca terra. Il *bodhisattva* è pesantemente ingioiellato con una corona a più guglie e una lunga collana con più fili di perle e medaglioni che tipicamente ricadono per tutta la lunghezza della veste. Ai lati i due attributi classici: la fiala dell'acqua a sinistra e il parrocchetto bianco o uccello del paradiso di Amida (Sukhāvātī) a destra. In basso a sinistra, il suo piccolo assistente in adorazione a mani giunte. La figura è invetriata tranne il viso, il petto, le mani e i piedi lasciati in biscotto. L'invetriatura è spessa e cerosa, di colore verde olivastro. Al centro della fronte l'*urnā* è coperta da una goccia di invetriatura. Dorature sulla corona e sugli svolazzi della sciarpa che passa dietro alla testa. La statua è cava, con un foro passante sulla parete posteriore della roccia.

## TIPO VETRINA

Spessa e cerosa, poco traslucida, di tonalità verde olivastro

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Yuan (1279-1368), sec. XIV

## NOTE

Un pezzo quasi identico, conservato nel museo della contea di Wuyi 武義 nello Zhejiang e datato al periodo Yuan, è riportato in ZHU 1998, p. 248. Un altro, probabilmente del medesimo stampo è pubblicato in CAO Jinyan 2008, rinvenuta a Longquan.

Più tarde le attribuzioni offerte per un altro pezzo simile in *Umi o watatte kita meihō, tōyō kōtōjiten* 1990, p. 26, n. 30, datate ai secc. XIV-XV.

I pezzi laccati e dorati sono solitamente pubblicati come opere di periodo Ming.

---

<sup>2</sup> Warren E. Cox fu l'autore di un libro edito nel 1944 per la Crown Publishers di New York intitolato *The book of Pottery and Porcelain*.

## OGGETTO

Figura votiva

## MISURE

H 23,5

## TIPOLOGIA

Oggetti dell'apparato religioso

## SOGGETTO

Guanyin 观音 (Avalokiteśvara) nella grotta con gli attendenti Longnü 龙女 e Shancaitongzi 善财童子: Nanhai Guanyin 南海观音 ("Guanyin del mare del sud").

## ISCRIZIONI

## DESCRIZIONE

Il *bodhisattva* Guanyin, le mani in *dhyānamudrā* (meditazione), è assiso in *paryañka āsana* ("intorno al grembo", con il piede sinistro posto sotto il ginocchio destro) all'interno di una grotta bordata da cerchi di nuvole, con un disco lunare al centro. Sulla testa una corona riccamente decorata a volute e guglie fitomorfe. Sul petto ricadono più fili di perle. Davanti alla parete della roccia che funge da piedistallo, sono impressi disegni di piante di loto. In basso, ai lati, i due bambini attendenti, stanti. La bambina a destra regge un piccolo vaso con la perla e il bambino a sinistra tiene le mani nel gesto di preghiera (*añjalimudrā*). Al fianco destro di Guanyin il parrocchetto bianco, o uccello del paradiso di Amida, e alla sua sinistra la fiala dell'acqua. La base è cava e la parete posteriore presenta due fori circolari passanti. Tutto il pezzo è invetriato, salvo la figura di Guanyin, lasciata in biscotto.

Piccole lacune fra le nuvole attorno alla grotta.

## TIPO VETRINA

Chiara, verde, spessa e traslucida.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Ming (1368-1644), 1368-1450

## NOTE

Nel museo della provincia di Jilin 吉林 si trova un pezzo simile di periodo Yuan. Cfr. ZHU 1998, p. 247. Una grotta di questo tipo si trova in HARRISON HALL 2001, pp. 499-500, con un'iscrizione che la data al 1406.

Negli anni Settanta compaiono alle aste numerose figurine come questa. A tal proposito si veda:

Christie's, May 1975, p. 31, Pl. 23, n.131.

\_\_\_\_\_, July 1977, N. 133a.

\_\_\_\_\_, December 1980, p. 86, n. 172.

Sotheby's, December 1977, p. 30, n. 43.

\_\_\_\_\_, March 1970, n. 156.

\_\_\_\_\_, May 1976, p. 30, n. 43.



## OGGETTO

Figura votiva

## MISURE

H 26

## TIPOLOGIA

Oggetti dell'apparato religioso

## SOGGETTO

Guanyin 观音 (Avalokiteśvara) nella grotta.

## ISCRIZIONI



## DESCRIZIONE

Il *bodhisattva* Guanyin, le mani in *dhyānamudrā* (meditazione), è assiso in *paryāṅka āsana* ("intorno al grembo", con il piede sinistro posto sotto il ginocchio destro) all'interno di una grotta bordata da cerchi di nuvole, con il disco lunare al centro. Sulla testa una corona riccamente decorata a volute e guglie fitomorfe. Sul petto ricadono più fili di perle. Davanti alla parete della grotta che funge da piedistallo sono impressi motivi fitomorfi.

La base è cava e la parete posteriore presenta due fori circolari passanti. Tutto il pezzo è invetriato, salvo la figura di Guanyin, lasciata in biscotto.

Piccole lacune fra le nuvole attorno alla grotta.

## TIPO VETRINA

Verde, spessa e cerosa.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Ming (1368-1644), 1368-1450

## NOTE

Il pezzo è interessante perché la figura di Guanyin, applicata e lasciata in biscotto mostra come gli stampi siano riccamente decorati sotto le vetrine. Secondo Monique Crick, figure come questa, all'interno di una grotta, sono rare. Cfr. CRICK 2005, p. 200. Le pubblicazioni di esemplari come questo sono tuttavia numerose, così come è notevole il numero all'interno di questa collezione.

Si veda ZHU 1998, p. 247, per un'attribuzione al periodo Yuan, e HARRISON HALL 2001, pp. 499-500, per un esemplare dato all'anno 1406.

## OGGETTO

Figura votiva

## MISURE

H 25

## TIPOLOGIA

Oggetti dell'apparato religioso

## SOGGETTO

Guanyin 观音 (Avalokiteśvara) nella grotta con gli attendenti Longnü 龙女 e Shancaitongzi 善财童子: Nanhai Guanyin 南海观音 ("Guanyin del mare del sud").

## ISCRIZIONI

Etichetta scritta con penna stilografica: "... Similar to this in South Kensington Museum, 1368 - 4..... Kuanyin + attendants Early Ming Dynasty .... cost ...."



## DESCRIZIONE

Il *bodhisattva* Guanyin, le mani in *dhyānamudrā* (meditazione), è assiso in *paryāṅka āsana* ("intorno al grembo", con il piede sinistro posto sotto il ginocchio destro) all'interno di una grotta bordata da cerchi di nuvole, con il disco lunare al centro. Sulla testa una corona riccamente decorata a volute e guglie fitomorfe. Sul petto ricadono più fili di perle. Davanti alla parete della grotta, che funge da piedistallo, sono impressi motivi fitomorfi. In basso, ai lati, i due bambini attendenti, stanti. La bambina a destra regge un piccolo vaso con la perla, il bambino a sinistra tiene le mani nel gesto di preghiera (*añjalimudrā*). Al fianco destro di Guanyin il parrocchetto bianco, o uccello del paradiso di Amida, e alla sua sinistra la fiala dell'acqua.

La base è cava e la parete posteriore presenta due fori circolari passanti. Tutto il pezzo è invetriato, salvo la figura di Guanyin, lasciata in biscotto.

## TIPO VETRINA

Spessa, verde e traslucida.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Ming (1368-1644), 1368-1450

## NOTE

Si veda ZHU 1998, p. 247, per un'attribuzione al periodo Yuan, e HARRISON HALL 2001, pp. 499-500, per un esemplare dato all'anno 1406.

L'oggetto è stato acquistato presso Perotto Antichità, via S. Giovanni sul Muro 10 a Milano, alla XXI Mostra Mercato Antiquari Milanese e possiede un certificato d'autenticità n. 49/66.

## OGGETTO

Oggetti dell'apparato religioso

## MISURE

H 30

## TIPOLOGIA

Figura votiva

## SOGGETTO

Guanyin 观音 e Zhenwu 真武, il generale del nord, con la tartaruga, entrambi affiancati da due attendenti.

## ISCRIZIONI

Etichetta con numero "89".

## DESCRIZIONE

Tempietto domestico a forma di edificio a due piani. Nel piano inferiore si trova Zhenwu, divinità taoista del Nord, con i suoi attendenti e di fronte a lui la tartaruga sormontata dal serpente, che lo caratterizza. Al piano superiore si trova Guanyin, assisa, canonicamente affiancata dai suoi due assistenti. Il padiglione è riccamente decorato con motivi applicati e incisi di medaglioni o racemi floreali. Alla base, il tipico motivo di flutti. Ai fianchi si trovano colonne e balaustre lignee. Il tetto, a tegole, presenta un pomolo centrale con attorno motivi applicati di sfere, fiori di loto e crisantemi. Tutto il pezzo è invetriato, salvo le figure religiose lasciate in biscotto e scurite con pigmento nero. Sul retro, liscio, si trovano due grandi fori passanti. La base, concava, è internamente invetriata.

## TIPO VETRINA

Verde olivastra, spessa e cerosa.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Ming (1368-1644), 1368-1450

## NOTE

Un pezzo interessante per il sincretismo fra divinità buddiste e taoiste, ben eseguito. Un altarino simile è pubblicato in Sotheby, December 1977, n. 63.

Si vedano anche VAINKER 1991, p. 160 e per un altare di questo genere datato con iscrizione al 1406, HARRISON HALL 2001, pp. 499-500.



## OGGETTO

Figura votiva

## MISURE

H 28

## TIPOLOGIA

Oggetti dell'apparato religioso

## SOGGETTO

Buddha Śākyamuni

## ISCRIZIONI

## DESCRIZIONE

Il buddha Śākyamuni è assiso nella posizione di meditazione, le gambe incrociate e le mani sovrapposte sul grembo (*padmāsana* in *dhyānamudrā*), su un trono di petali di loto che poggia su un basamento esagonale a più volumi. La figura è totalmente invetriata fuorché per le mani, il petto e il viso, lasciati in biscotto e ricoperti da un ingobbio ferroso. La statuina presenta un foro passante sul dorso e il piedistallo è cavo.

## TIPO VETRINA

Spessa e cerosa, di colore verde chiaro.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Yuan (1279-1368) - Ming (1368-1644), 1300-1400

## NOTE

Una statuina di Śākyamuni, molto simile a questa, di periodo Yuan, è stata rinvenuta nel 1966 nel distretto di Changping 昌平 a Pechino, ed è conservata nel museo della capitale. Cfr. ZHU 1998, p. 245.

La figurina è stata creata in sezioni a stampo unite tramite ingobbio prima della cottura. Si veda anche *Longquan Dayao Fengdongyan...* 2009, p. 236 per una figurina dal corpo simile. Numerose le figure simili datate all'inizio del periodo Ming. Si veda Sotheby's, July 1978, nn. 16 e 161; December 1978, n. 346.



**OGGETTO**

Figura votiva

**MISURE**

H 21

**TIPOLOGIA**

Oggetti dell'apparato religioso

**SOGGETTO**

Budai Heshang 布袋和尚

**ISCRIZIONI****DESCRIZIONE**

La figura di Budai è riconoscibile per il viso paffuto e sorridente, il ventre prominente e il sacco su cui poggia il braccio destro. Un lungo rosario buddista pende sul petto come una collana. La figura, cava, è rivestita di una spessa invetriatura cerosa verde chiaro, ma le parti nude del corpo della divinità sono lasciate in biscotto rosso mattone. La parete posteriore della roccia sulla quale è seduta la divinità, presenta un foro circolare passante.

**TIPO VETRINA**

Verde, spessa e cerosa

**PROVINCIA**

Zhejiang

**MANIFATTURA**

Longquan

**TEMPO**

Ming (1368-1644), 1368-1450

**NOTE**

Si veda un Budai Heshang datato 1368-1450 in HARRISON HALL, p. 502: la fattura è molto simile. Secondo l'autrice, il viso presenta fori creati per disperdere i gas in cottura. Decisamente più tarda la datazione offerta a suo tempo per un pezzo molto simile a questo, attribuito ai secc. XVI-XVII, in Christie's 1986, p. 69.





## OGGETTO

Figura votiva

## MISURE

H 25

## TIPOLOGIA

Oggetti dell'apparato religioso

## SOGGETTO

Figura di monaco.

## ISCRIZIONI

琉山練章 Liushan Lianzhang. Sigillo dei Lian di Liu Shan<sup>3</sup>.

## DESCRIZIONE

Figura di monaco. Il personaggio è seduto in meditazione su un piedistallo, le gambe incrociate e le mani raccolte al ventre. Il viso è paffuto e la testa rasata. La veste monacale decorata con fiori a rilievo ricopre testa, mani e piedi. Le lunghe maniche giungono quasi a terra. La figura è leggermente sollevata rispetto al piano sottostante modellato a traforo a imitazione di flutti marini, con pennellate di ingobbio ferroso. Solo il vestito è coperto da invetriatura azzurra traslucida, mentre il resto dell'opera è lasciato in biscotto, di colore giallo arancio. Sul retro, un'iscrizione verticale a quattro caratteri entro una cornice rettangolare incisa.



## TIPO VETRINA

Vetrina traslucida color azzurro chiaro con minime tonalità di verde.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan (fornaci di Dayao 大窑 ?)

## TEMPO

Fine Yuan (1279-1368) - Ming (1368-1644)

## NOTE

La particolarità di quest'opera è data dall'ampia porzione di biscotto posteriore non invetriato, dal colore giallo del biscotto porcellanoso che mostra punti neri d'impurità nell'impasto, e dalla presenza di un sigillo (i sigilli si trovano molto raramente sui *celadon*). Una figura di Guanyin in biscotto giallo, con vetrina azzurra come questa, che ricopre solo la zona rocciosa, è esposta al British Museum ed è datata Yuan-Ming (1300-1400). Cfr. HARRISON HALL 2001, pp. 500, 501. La struttura della figura con piedistallo e flutti lasciati in biscotto si ritrova anche in una statua di periodo Yuan del museo della provincia dello Zhejiang a Hangzhou. Cfr. *Zhejiangsheng wenwuju* 1998, p. 94. Si confrontino anche altre figurine simili, prodotte nelle fornaci di Dayao, in *Longquan qingci* 1966, tavv. 35, 36.

Difficile identificare il personaggio. La veste è inusuale per le lunghissime maniche che ricoprono tutto il corpo. Le figure classiche con la veste che copre la testa sono quelle di Damo 達摩 (Bodhidharma) e del *luohan* Ajita 阿氏多.

Damo ha spesso una veste con decoro floreale che lo ricopre completamente, ma canonicamente è raffigurato con barba e orecchini e talvolta senza palpebre. Ajita è invece un vecchio con lunghissime sopracciglia.

La presenza di un sigillo, la qualità dell'impasto ceramico e la perfetta finitura degli occhi e della bocca, fanno di questa statua un pezzo interessante e al contempo di difficile attribuzione.



<sup>3</sup> Liushan si trova nella contea di Yunhe 云和, adiacente a quella di Longquan.

## OGGETTO

Figura votiva

## MISURE

H 25

## TIPOLOGIA

Oggetti dell'apparato religioso

## SOGGETTO

Puxian 普贤 (Samantabhadra), *bodhisattva* della bontà universale, con il *sūtra*.

## ISCRIZIONI

## DESCRIZIONE

Il *bodhisattva* Puxian, incoronato e ingioiellato, è seduto su un trono di loto posto sul dorso di un elefante, l'animale che lo caratterizza. In mano regge un fiore di loto che sostiene un libro (Il *Sūtra* del Loto). Una spessa invetriatura verde oliva a più strati ricopre tutta la statua risparmiando il viso della divinità, il libro, e alcuni dettagli dell'animale lasciati in biscotto.

## TIPO VETRINA

Di colore verde oliva scuro, spessa, d'aspetto ceroso, non trasparente.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Yuan (1279-1368) - Ming (1368-1644), 1300-1450

## NOTE

Una statuina di Guanyin sul leone, simile a questa, di periodo Yuan, è stata rinvenuta nel 1966 nel distretto di Changping 昌平 della città di Pechino, ed è conservata al museo della capitale. Cfr. ZHU 1998, p. 245. Un'altra, del medesimo periodo è stata rinvenuta nel 1976 alla fornace n. 7318 a Nanping 南平. Cfr. YANG 2008, p. 151. Per una figura simile di Puxian, ma di dimensioni maggiori, datata 1368-1450, si veda HARRISON HALL 2001, p. 501. Per una datazione alla metà del periodo Ming, si veda *Longquan Dayao Fengdongyan* 2009, p. 237.

La figurina è perfettamente eseguita. Nel periodo Ming la vetrina raggiunge il massimo dello spessore. La forte tonalità scura ha abbandonato la ricerca del colore della giada. Nonostante la buona fattura, la produzione Ming è generalmente ripetitiva e meno considerata rispetto alle più raffinate e vivaci produzioni di periodo Yuan. In questo caso comunque il bel colore aranciato del biscotto risalta in modo armonico con quello della vetrina. Puxian è considerato patrono e protettore dei devoti del *Sūtra* del Loto e dispensatore di conoscenza. Si trova spesso in coppia con Wenshu 文殊 (Mañjuśrī). Figurine devozionali come queste di solito affiancavano Amithaba o Śākyamuni nei tempietti domestici.



## OGGETTO

Figura votiva

## MISURE

H 26

## TIPOLOGIA

Oggetti dell'apparato religioso

## SOGGETTO

Wenshu 文殊 (Mañjuśrī)

## ISCRIZIONI

Etichetta rotonda: - GHIGO ANTICHITÀ - C.so S. Maurizio 52:  
Torino



## DESCRIZIONE

Il *bodhisattva* Wenshu, incoronato, ingioiellato e con in mano uno scettro è rappresentato seduto su un trono di loto che poggia sul dorso del leone, l'animale che lo caratterizza. Il leone è raffigurato stante su un piedistallo. La figura è invetriata, tranne le mani, il viso e il petto del *bodhisattva*, e alcuni particolari dell'animale lasciati in biscotto.

## TIPO VETRINA

Verde chiaro, d'aspetto ceroso, con qualche punto di spillo.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Ming (1368-1644), 1368-1450



## NOTE

Per una figura simile di Puxian, ma di dimensioni maggiori, datata 1368-1450, cfr. HARRISON HALL 2001, p. 501. Per datazioni al sec. XV si veda invece Christie's December 1979, p. 22 n. 56a e Christie's December 1986, p. 69, n. 126.

Wenshu si trova spesso in coppia con Puxian. Figurine devozionali o di buon augurio come queste di solito affiancavano Amithaba o Śākyamuni nei tempietti domestici.

## OGGETTO

Figura votiva

## MISURE

H 25

## TIPOLOGIA

Oggetti dell'apparato religioso

## SOGGETTO

Zhenwu 真武, generale guerriero protettore del Nord [nomi alternativi: Xuanwu 玄武; Xuantian Shangdi 玄天上帝; Beidi 北帝; Digong 帝公].

## ISCRIZIONI

Etichetta adesiva scritta a mano: "14 Inizio Ming 1300"



## DESCRIZIONE

Zhenwu, la divinità del nord, è raffigurato seduto su una roccia con il busto leggermente inclinato in avanti verso sinistra e lo sguardo rivolto in basso. La gamba sinistra è piegata sotto la destra, che mostra il piede scalzo. La mano destra tocca la gamba corrispondente, mentre l'altra si appoggia sulla roccia a fianco. Il generale sta guardando la tartaruga col serpente sul dorso che sta ai suoi piedi. La divinità veste la classica uniforme dei generali celesti con protezione centrale a cinturone, collare a forma di mascherone e mantella corta. I capelli sono raccolti in trecce che si riversano all'indietro. La figurina è totalmente ricoperta da una vetrina azzurro chiaro molto trasparente e vetrosa. La base mostra un biscotto molto chiaro, appena aranciato. Sul dorso un foro passante praticato per la cottura.

## TIPO VETRINA

Vetrosa, azzurrina, molto trasparente, leggermente incrinata.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Ming (1368-1644), 1500-1644

## NOTE

L'iconografia di Zhenwu differisce in questo caso da quella della stessa divinità raffigurata nell'altare a forma di padiglione a due piani. Questa è la sua forma giovanile senza barba. Vi sono più nomi associati alla divinità del Nord: Xuanwu, guardiano delle direzioni e Zhenwu, dio stellare delle costellazioni, sono i più comuni. Cfr. FANG 2004, pp. 196, 198.

L'invetriatura vetrosa, molto trasparente e leggermente incrinata, e l'impasto porcellanoso, quasi privo di ferro, spingono ad attribuire la figura alla seconda metà del periodo Ming. Per un pezzo identico si veda *Qingyou* 2003, p. 94, prima chiamato Zhenwu, poi Xuanwu Dadi.

Per pezzi molto simili, datati al XVI secolo, si veda anche *Christie's* December 1980, n. 160, e *Christie's* December 1986, p. 74, nn. 134, 135.

## OGGETTO

Oggetti dell'apparato religioso

## MISURE

H 25

## TIPOLOGIA

Figura votiva

## SOGGETTO

Zhenwu 真武, generale guerriero protettore del Nord [nomi alternativi: Xuanwu 玄武; Xuantian Shangdi 玄天上帝; Beidi 北帝; Digong 帝公].

## ISCRIZIONI



## DESCRIZIONE

Zhenwu, la divinità del nord, è raffigurato seduto su una roccia con il busto leggermente inclinato in avanti verso sinistra e lo sguardo rivolto in basso. La gamba sinistra è piegata sotto la destra, che mostra il piede scalzo. La mano destra tocca la gamba corrispondente, mentre l'altra si appoggia sulla roccia a fianco. La divinità veste la classica uniforme dei generali celesti con protezione centrale a cinturone, collare a forma di mascherone e mantella corta. I capelli sono raccolti in trecce che si riversano all'indietro. La figurina è ricoperta da una vetrina azzurro chiaro molto trasparente, vetrosa e incrinata, che risparmia mani, piedi, testa e una porzione della mantellina e del collare lasciati in biscotto. La base mostra un biscotto molto chiaro e un piccolo foro al centro. Sul dorso è stato praticato un ampio foro passante per favorire la cottura.

## TIPO VETRINA

Vetrosa, azzurrina, molto trasparente, incrinata.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Ming (1368-1644), 1500-1644

## NOTE

L'iconografia di Zhenwu è qui nella sua forma giovanile, senza barba.

L'impasto è chiaro, porcellanoso, ma il corpo è stato ricoperto da un ingobbio ad alto contenuto di ferro. Per un pezzo simile si veda *Qingyou* 2003, p. 94, prima chiamato Zhenwu, poi Xuanwu Dadi.

Per pezzi molto simili, datati al XVI secolo, si veda anche *Christie's December* 1980, n. 160, e *Christie's December* 1986, p. 74, nn. 134, 135.

L'intaglio raffinato della figura, con questa pettinatura, si ritrova su diversi pezzi delle fornaci di Dehua datati al periodo Ming. Cfr. *LI* 1998, p. 245.

## OGGETTO

Figura votiva

## MISURE

H 18

## TIPOLOGIA

Oggetti dell'apparato religioso

## SOGGETTO

Divinità locale o funzionario civile o uno dei tre imperatori mitici.



## ISCRIZIONI

Etichetta adesiva con caratteri cinesi. Probabilmente un prezzo

## DESCRIZIONE

La figura, assisa, porta un alto copricapo, veste un abito di corte con maniche ampie e lunghe, un collare con fibbia squadrata e una cintura alta al petto con due nastri pendenti. Le mani sono giunte al petto e creano un foro entro il quale si sarebbe dovuto inserire un oggetto. Una coperta vetrosa, chiara, azzurrina e trasparente ricopre tutto il pezzo, fuorché la base, piena, dal biscotto rosso, molto intenso. La statuina è cava e presenta un grosso foro sul dorso. Ai lati si notano una grossa crepa e i segni della giunzione dei due stampi.

## TIPO VETRINA

Vetrosa, azzurrina, molto trasparente.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Ming (1368-1644), 1500-1644

## NOTE

La figura è simile a quella di Laozi per la veste e il copricapo, ma mancano la lunga barba e i baffi che lo contraddistinguono. Cfr. LI 1998, p. 293. La veste si ritrova nelle opere di periodo Ming. Il foro fra le mani è stato riempito dalla vetrina. Probabilmente la divinità avrebbe dovuto reggere una tavoletta rettangolare, qui mancante, e in questo caso la figura avrebbe potuto identificarsi con Confucio o con una delle figure della Trinità Taoista Sanqing 三清, l'imperatore di giada Yuhuang 玉皇. Cfr. CIARDI 1993, p. 100, n. 73. Si veda anche HARRISON HALL 2001, p. 427.

Il foro coperto della vetrina e i chiari segni di giunzione fra le due metà della figura indicano che si tratta di un pezzo riuscito male.

## OGGETTO

Figura votiva

## MISURE

H 24

## TIPOLOGIA

Oggetti dell'apparato religioso

## SOGGETTO

Funzionario civile

## ISCRIZIONI

Etichetta rotonda nera con scritto a mano in oro "134". Un'etichetta adesiva strappata.



## DESCRIZIONE

Figura di funzionario o studioso, stante con lunga veste chiusa all'altezza del collo e plissettata sotto la cintura. Il personaggio indossa un copricapo e tiene fra le mani uno scettro *ruyi* 如意 dal manico sinuoso. La figurina è cava e invetriata anche internamente, con una coperta verde scuro *qinglü* 青绿. Essa poggia su un basso piedistallo esagonale con una base dal biscotto rosso arancio.

## TIPO VETRINA

Spessa, verde traslucido e opaco.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Yuan (1279 – 1368) - Ming (1368-1644), 1350-1450

## NOTE

Un personaggio molto simile, che regge la lampada a olio a forma di foglia di loto invece che lo scettro, è nel museo di Longquan, ed è pubblicato in ZHU 1998, p. 288, e in Zhejiangsheng wenwuju 1998, p. 96. L'autore degli studi è lo stesso, ma la datazione cambia nelle due pubblicazioni da Ming a Yuan. Zhu Baoqian definisce quest'oggetto una figurina tombale *yong* 俑.

## OGGETTO

Figura votiva

## MISURE

H 22

## TIPOLOGIA

Oggetti dell'apparato religioso

## SOGGETTO

Guanyu 关羽; Guandi 關帝

## ISCRIZIONI

Etichetta battuta a macchina: "Celadon figure of Kuanti, the god of war - Ming (e a mano) Benson Collection<sup>4</sup>

## DESCRIZIONE

Guanyu è raffigurato in una delle pose classiche, stante, con lo sguardo rivolto alla sua sinistra, la lunga barba fra le mani. La figura è invetriata con una spessa coperta verde azzurra molto chiara e finemente incrinata. Alla base il biscotto è di colore arancio con ampie tracce di lacca rossa. Vicino al gomito destro si trova un piccolo foro.

## TIPO VETRINA

Verde azzurra, molto chiara, densa e fittamente incrinata.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Ming (1368-1644), 1368-1644

## NOTE

Si tratta certamente di una produzione di periodo Ming, ma la presenza della lacca sulla base, il tipo di vetrina chiara ma denso e fittamente incrinato, nonché il foro praticato tra le braccia per favorire la cottura o evitare il ristagno della vetrina, sono segno di una fattura ricercata e rara che rende ardua una datazione più precisa. Guandi, santo patrono dei soldati e commercianti, era in origine un personaggio storico. Generale all'epoca dei Tre Regni, divenne un personaggio popolare di un romanzo del XIV secolo. Cfr. FANG 2004, p. 93.



---

<sup>4</sup> Robert Henry Benson (1850-1929), *senior partner* di Robert Benson & Co., Ltd., banchieri londinesi, era Trustee della National Gallery dal 1912 e collezionista di dipinti italiani e porcellana cinese. La moglie era anch'essa collezionista di porcellana cinese. Robert era membro del Burlington Fine Arts Club e prestò diversi oggetti ai musei di Manchester e al V&A Museum, prima della grande vendita all'asta di ceramiche della sua collezione nel 1924. Il catalogo di Christie's fu citato da Oliver Impey (1992, p. 231) facendo riferimento a un catalogo privato prodotto da Rackham per R. H. Benson alcuni anni orsono. Si veda anche *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 63, No. 364 (Jul., 1933), pp. 36, per una citazione della collezione Benson. Alcune informazioni sono reperibili nella pagina web [www.liverpoolmuseums.org.uk](http://www.liverpoolmuseums.org.uk).



**OGGETTO**

Figura votiva

**MISURE**

H 24

**TIPOLOGIA**

Oggetti dell'apparato religioso

**SOGGETTO**

Confucio

**ISCRIZIONI**

Etichetta strappata all'interno

**DESCRIZIONE**

Confucio è raffigurato assiso, con le piante dei piedi unite. Le mani sono sovrapposte, una nell'altra, la destra sopra la sinistra. I capelli sono tenuti in una crocchia e la lunga barba cade sull'ampia veste dalle lunghe maniche. La figura, di notevoli dimensioni è cava, e presenta un'invetriatura spessa e traslucida color verde chiaro che ricopre anche la parte interna. Il biscotto alla base è rosso mattone, con tracce di vetrina.

Segni di un restauro sullo chignon.

**TIPO VETRINA**

Ming (1368-1644), 1400-1600

**PROVINCIA**

Zhejiang

**MANIFATTURA**

Longquan

**TEMPO**

Fine Yuan (1279-1368) - Ming (1368-1644), 1350-1500

**NOTE**

La figura di Confucio è riconoscibile per lo chignon, la lunga barba e soprattutto per la posizione delle mani. Peculiare invece la posizione dei piedi.



## OGGETTO

Figura votiva

## MISURE

H 12

## TIPOLOGIA

Oggetti dell'apparato religioso

## SOGGETTO

Laozi (?)

## ISCRIZIONI

Etichetta rettangolare: "ROUS LENCH COLLECTION No."<sup>5</sup>

## DESCRIZIONE

Piccola statuina di personaggio seduto a gambe incrociate su un piedistallo formato da cinque scaloni squadrati disposti a clessidra. L'uomo ha una lunga barba, i capelli raccolti in una crocchia e regge nella mano destra lo scettro *ruyi* 如意. L'oggetto è invetriato fuorché sul viso, ricoperto probabilmente da un ingobbio scuro, e il biscotto alla base è di color rosso mattone. Il dorso della figura presenta un foro passante.

## TIPO VETRINA

Colore verde chiaro craquelé.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Fine Yuan (1279-1368) - Ming (1368-1644), 1300-1500

## NOTE

Cfr. CRICK 2005, p. 200, per una statuina di maestro taoista con vetrina simile, di periodo Yuan. La qualità del biscotto chiaro e porcellanoso sembrerebbe caratteristica del successivo periodo Ming. Non è chiaro se il viso e la barba siano stati scuriti usando un ingobbio ferroso, come è probabile, o usando un pigmento nero. La figura potrebbe identificarsi con Laozi o Confucio.



---

<sup>5</sup> La collezione di Rous Lench è stata venduta all'asta da Christie's e da Sotheby's a Londra attorno al 1990.

## OGGETTO

Figura votiva

## MISURE

H 25

## TIPOLOGIA

Oggetti dell'apparato religioso

## SOGGETTO

Kuixing 魁星

## ISCRIZIONI



## DESCRIZIONE

Kuixing, divinità protettrice di tutti gli esaminandi, è raffigurato nella posizione classica, su una carpa drago che spunta dai flutti, la gamba sinistra piegata all'indietro, il pennello nella mano destra, portata al petto, e la tavoletta nella sinistra, abbassata. Il viso è tipicamente barbuto, in testa spuntano quattro brevi corna e i piedi sono nudi. Dietro la testa si nota il grande svolazzo della sciarpa, le cui estremità terminano ai piedi della divinità. La figurina è totalmente invetriata e internamente cava, e presenta un piccolo foro sul dorso creato per favorire la cottura del pezzo. Il contorno del biscotto, risparmiato alla base dalla vetrina, è stato coperto da una vernice giallastra e untuosa.

## TIPO VETRINA

Verde molto chiaro, opaco, non trasparente.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Ming (1368-1644), 1400-1600

## NOTE

Kuixing come Wenchang 文昌, è raffigurato solitamente con il copricapo da studente, seduto, con in mano pennello e libro. Qui invece è rappresentato come divinità stellare, con potere di trasformazione in cielo e in mare: una divinità taoista con trascorso umano che risiede in una parte della costellazione dell'Orsa Maggiore che i cinesi chiamano Kui. È una sorta di demone con un piede sollevato e l'altro poggiato su una carpa che si sta trasformando in drago. Le carpe che passavano le rapide del Longmen 龍門 venivano trasformate in dragone, chiara allusione alla trasformazione degli studenti in uomini di governo. Cfr. CIARDI 1993, p. 82.

Uno schermo da tavolo con figura di Kuixing del medesimo periodo è conservato al Museo Nazionale di Tokyo. Cfr. IMAI 1997, p. 184, n. 84. Questa divinità si ritrova sia nei templi confuciani sia in quelli taoisti.

La figurina è realizzata a stampo, la base creata separatamente e poi unita. Il piede è stato verniciato con un prodotto scurente, untuoso. La pratica di scurire le basi dei *celadon* con vernici color "cioccolato" si ritrova sulle produzioni dei forni Kalong del nord della Thailandia durante il periodo Ming. Cfr. *Lost at Sea* 2002, p. 214.

## OGGETTO

Figura votiva

## MISURE

H 22

## TIPOLOGIA

Oggetti dell'apparato religioso

## SOGGETTO

Liuhai 刘海

## ISCRIZIONI

## DESCRIZIONE

Liu Hai è raffigurato stante sul dorso della sua rana a tre zampe, che tiene la bocca spalancata. Il dio è sorridente e vestito, come da tradizione, con una veste ampia che lascia scoperti petto e ventre. Nella mano regge una fiasca o un sacchetto di monete. La figurina si presenta ricoperta da una invetriatura verde mare, molto chiara, tranne le mani, il petto e la testa lasciate in biscotto, di un particolare colore marrone grigiastro. Due fori passanti si trovano in corrispondenza delle orecchie. La base è liscia e di colore rosso molto intenso.



## TIPO VETRINA

Colore verde azzurro (verde mare) molto chiaro, densa e opaca, che lascia trasparire i particolari

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Ming (1368-1644), 1368-1500

## NOTE

I due fori praticati in corrispondenza delle orecchie per la fuoriuscita dei gas durante la cottura del pezzo, potrebbero anche indicare che l'oggetto servisse da incensiere. L'espedito di creare figurine votive come incensieri era abbastanza popolare nel periodo Ming, come testimonia un esemplare in HARRISON HALL 2001, p. 428.

La figurina ha una vetrina dal colore piacevole e sembra rifinita a mano, ponendo attenzione ai dettagli. Le parti lasciate in biscotto, grazie alla tecnica a cera, sono state scurite con qualche sostanza che ha fatto in modo che il biscotto non diventasse dello stesso rosso intenso della base. Il ferro della vetrina ha invece colorato di arancio una parte della guancia destra.

Liuhai, il dio che ha pescato la rana con le monete, in Giappone è conosciuto come Gama Sennin 仙人.

## OGGETTO

Incensiere

## MISURE

H 14

## TIPOLOGIA

Oggetti dell'apparato religioso

## SOGGETTO

*Handan meng* 邯郸梦 (Il sogno di Handan)

## ISCRIZIONI



## DESCRIZIONE

Incensiere tripode dal corpo cilindrico. I tre piedini hanno forma di testa d'elefante, con piccole orecchie e lunga proboscide ritorta, così come i due manici capovolti. Un coperchio chiude l'incensiere inserendosi perfettamente sulla bocca dal labbro leggermente espanso. Sopra al coperchio a piatto, è applicata la figura di un uomo dalla lunga barba che riposa sdraiato, a bocca aperta, poggiando la testa su una fiasca a forma di zucca. L'oggetto è invetriato lasciando scoperto in biscotto solo la testa dell'uomo, la parte interna del coperchio e parte del fondo dell'incensiere. Sulla parete cilindrica, un piccolo foro passante permette all'ossigeno di entrare quando sono inseriti gli incensi. Il fumo creato può trovare sfogo attraverso i fori praticati nella fiasca, nella bocca dell'uomo, e sui fianchi. Il viso è stato ricoperto con un ingobbio ferroso o un prodotto che ha creato un colore grigio scuro, mentre il biscotto sul fondo e l'interno del coperchio sono di colore rosso mattone.

Uno dei manici è spezzato e incollato.

## TIPO VETRINA

Di colore azzurro chiaro, tendente al verdino, leggermente polverosa, densa e poco traslucida.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Ming (1368-1644), 1368-1450

## NOTE

Molto noto è "Il sogno di Handan", narrato nel "Racconto all'interno del guanciale" Zhen zhongji 枕中记 di Shen Jiji 沈既济. Il racconto è stato tramandato nell'opera teatrale "Il sogno del miglio giallo" Huangliangmeng 黄粱梦 divenuto molto popolare. Dev'essere molto efficace l'effetto del fumo che uscendo dai fori del coperchio crea l'idea delle nuvole che avvolgono e fanno sparire l'uomo assorto dal suo sogno. Cfr. EBERHARD 1999, p. 275.

In alternativa il personaggio potrebbero He Zhizhang 贺知章, uno dei "poeti che indulgevano nell'alcol" Yinzhong Baxian 飲中八仙 e maestro del poeta Li Bai 李白, il quale è spesso rappresentato sdraiato, ebbro su una fiasca di vino.

Gli incensieri in bronzo con i piedini a forma di testa d'elefante, si ritrovano soprattutto nei periodi Ming e Qing. Cfr. MA 2004, pp. 44, 78. La vetrina, definita *meiziqing* 梅子青 da YE Zhemin (Cfr. YE 2000, p. 37), e *fenqing* 粉青 da Monique CRICK, è molto ricercata.



## OGGETTO

Schermo da tavolo *pingfeng* 屏风

## MISURE

H 10

## TIPOLOGIA

Oggetti dello studio del letterato

## SOGGETTO

Bambino sdraiato

## ISCRIZIONI

## DESCRIZIONE

Piccolo oggetto a forma di letto con sopra un bambino sdraiato, con un'ampia veste dalle lunghe maniche. Il letto è sorretto da quattro piedini triangolari modanati. Sullo schienale, sopra al bambino, si trovano quattro cartigli impressi a rilievo, dei quali i due centrali mostrano una figura di mulo, e i due laterali un fiore. Dietro al bambino, agli angoli, si trovano due piccoli cilindri per inserire il pennello. Lo schermo è ricoperto da una vetrina opaca verde chiaro. La base sottostante è risparmiata al centro dalla vetrina e mostra un ingobbio ferroso steso a pennello.

## TIPO VETRINA

Verde chiaro, opaco

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Ming (1368-1644), 1450-1644

## NOTE

Questo schermo da tavolo ha una forma insolita e dimensioni molto ridotte. La sua funzione è più decorativa che pratica. Si tratta di un tipico oggetto del letterato che associa diversi motivi benaugurali. Il mulo (o l'asino) è un animale che lavora tenacemente contro le difficoltà e per questo ben rappresenta le qualità dello studioso. Nei dipinti è l'animale che porta il mandarino fino al suo ritiro montano, o che porta il suo fardello di libri. Il bambino è associato generalmente a un gran numero di motivi benaugurali, mentre non è chiaro quale fiore sia rappresentato ai lati dello schienale. La scena fa probabilmente riferimento a un racconto letterario di non facile identificazione.

Si confronti uno schermo da tavolo a forma di letto con un solo cilindro (per reggere il pennello o una piuma) in Sotheby 1974, n. 44. Per uno schermo da tavolo con il cilindro, nella collezione della Soprintendenza della contea di Qingyuan 庆元, si veda invece ZHU 1998, p. 292. L'immagine di un fanciullo sdraiato si può osservare anche in un versatoio contagocce di periodo Song rinvenuto nel 1975 nella contea di Taihu 太平, provincia di Anhui 安徽.

La base e i piedini non sono invetriati e sono stati coperti con ingobbio ad alta concentrazione di ferro, una pratica in uso dal periodo Yuan, sia in Cina, sia nelle produzioni del Sud Est Asiatico. Cfr. *Lost at Sea* 2002, p. 214.



## OGGETTO

Oggetto decorativo

## MISURE

H 28 x Ø 27

## TIPOLOGIA

Oggetti dello studio del letterato

## SOGGETTO

Scena di banchetto in un padiglione da giardino

## ISCRIZIONI

Etichetta adesiva rettangolare scritta a mano: "71"

## DESCRIZIONE

Padiglione da giardino con tetto ottagonale con al centro una guglia a bocciolo e alle estremità tegole a testa di drago. Il tetto è sorretto da quattro colonne a pianta rettangolare unite superiormente da una balaustra di travi ottenuta a traforo. All'interno del padiglione sono sei figure con vesti dalle lunghe maniche, che banchettano sedute a terra attorno a un tavolo sopra il quale si trova un enorme pesce con attorno sei piatti. Tutto il pezzo è ricoperto da un'invetriatura verde azzurro molto chiara e traslucida che lascia trasparire elegantemente i ricchi particolari impressi sul corpo ceramico. Solo le teste dei personaggi sono prive di invetriatura e coperte da un ingobbio ferroso.

La base mostra quattro grosse lacune, corrispondenti ai piedini di supporto, mancanti.

## TIPO VETRINA

Azzurro molto chiaro, traslucido, leggermente tendente a verde.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Ming (1368-1644), 1368-1400

## NOTE

Per un padiglione con scena di banchetto supportato da quattro piedini riccamente decorato con motivi applicati, ma meno raffinato per fattura, si veda Sotheby's 1988, p. 85, n. 171.

Una famosa scultura di periodo Yuan, che per vetrina e tecniche decorative (motivi impressi, applicati e intagliati) è molto simile a questa, si trova in CRICK 2005, p. 198. Si tratta molto probabilmente di un oggetto pensato per lo studio del letterato. Soprammobili rappresentanti la vita quotidiana erano molto popolari fra i mandarini.

Un altro edificio con medesima vetrina e tecnica decorativa e con le stesse figure rappresentate sul tetto, ma prive di invetriatura e ingobbiate con argilla ricca di ferro si trova in HARRISON HALL 2001, p. 496, 497, datato 1368 - 1380.



## OGGETTO

Contenitore per acqua

## MISURE

H 8,5

## TIPOLOGIA

Oggetti dello studio del letterato

## SOGGETTO

Leprotto che pesta l'erba dell'immortalità.

## ISCRIZIONI

## DESCRIZIONE

Piccolo vasetto per acqua costituito da una giara sorretta da sei piedini triangolari disposti a stella. A un lato della piccola giara, un animaletto, le cui fattezze sono totalmente coperte dalla vetrina densa e untuosa, si aggrappa con le lunghe zampe anteriori, reggendosi in posizione eretta su quelle posteriori. L'oggetto è segnato da grandi incrinature nere e irregolari.

Uno dei piedini mostra vecchi segni di restauro.

## TIPO VETRINA

Grigio scuro, tendente al verdone oliva, cerosa, con grosse incrinature scurite con inchiostro

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Yuan (1279-1368) - Ming (1368-1644), 1279-1400

## NOTE

Questo pezzo è stato pubblicato in Sotheby's 1988, n. 174 e datato Yuan. Secondo la pubblicazione, un oggetto simile era nella collezione di Ignazio Vok, alla mostra "Seladon, Swatow, Blauweiss", Museum Für Ostasiatische Kunst, Cologne 1983, cat. N. 10; 800. Il valore stimato era di £1200 ed è stato venduto contemporaneamente agli altri versatoi per acqua di questa collezione.

Un oggetto uguale, provvisto anche del tappo a forma di cilindro è nella collezione Ji Zhen Zhai e pubblicato in FANG 2004, p. 158 e FANG 1997, p. 77. Si tratta della lepre della luna che pesta l'erba dell'immortalità, una favola d'epoca Han, riprodotta anche su uno specchio in bronzo d'epoca Han della collezione Eskenazi pubblicato in SCARPARI 2004, p. 196.

L'esemplare della collezione Ji Zhen Zhai ha una vetrina azzurrina molto chiara e grosse craquelures con la stessa conformazione, ma non tinte di nero. Le stesse caratteristiche si ritrovano anche nell'esemplare della soprintendenza di Jinyun 缙云, Zhejiang, pubblicato in ZHU 1998, p. 241. Zhu Baoqian tuttavia non riconosce il motivo decorativo, e lo attribuisce al "ratto che ruba dalla giara dell'olio" *laoshu tou youguan* 老鼠偷油罐; un'attribuzione ripresa probabilmente da WIRGIN 1979, fig. 30b n. 2.

Tutte le fonti rimandano al periodo Yuan. L'invetriatura più scura di quella degli esemplari confrontati non è dovuta a differenze di fattura, bensì a un problema di controllo dell'atmosfera in cottura.





## OGGETTO

Contenitore per acqua

## MISURE

H 8,5

## TIPOLOGIA

Oggetti dello studio del letterato

## SOGGETTO

Leprotto sulla luna che pesta l'erba dell'immortalità



## ISCRIZIONI

Etichetta ovale: "BRODIE & ENID LODGE (+ a mano) c. 51/(1)2". Etichetta ovale: "ORIENTAL CERAMIC SOCY. 1947 EXHIB'N. (a mano, 63)"

## DESCRIZIONE

Coppia di vasetti per acqua costituiti da un contenitore sferico forato superiormente e sorretto da un piede circolare svasato con base a cupola. Un coniglietto è attaccato alla piccola giara nell'atto di afferrarla con le zampe anteriori, sorreggendosi sulle zampe posteriori. I vasetti sono invetriati con una fine coperta azzurrina traslucida, mentre il biscotto visibile alla base del piede è di colore arancione, quasi giallo. Entrambi gli oggetti presentano un porzione al centro della parete della giara dove la coperta ha subito un processo di devetrificazione, incrinandosi e scolorendosi.

## TIPO VETRINA

Verde azzurrino, traslucido

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Song del Sud (1127-1279) - Yuan (1279-1368), 1127-1368



## NOTE

La figura è quella della lepre sulla luna che pesta l'erba dell'immortalità: mito legato alla favola d'epoca Han della fanciulla mandata sulla luna con la lepre come servitore. Nel foro si inseriva probabilmente un piccolo coperchio con pomolo a forma di pestello.

Questi pezzi sono stati pubblicati da Sotheby's 1998 con il n. 175-6 e datati Yuan. Si tratta di oggetti molto interessanti, esposti alla famosa mostra dell'Oriental Ceramic Society di Londra del 1947. I due pezzi sono stati venduti contemporaneamente all'altro versatoio a forma di lepre di questa collezione. Il motivo della datazione al periodo Yuan è dato dal confronto con il disegno di un oggetto simile in WIRGIN 1979, Fig. 30, b n 2. In questo caso l'oggetto, molto simile, ritrovato a Longquan, è definito un vasetto per olio con topolino nell'atto di rubarlo.

Il catalogo di Sotheby's fornisce la lista dei sei proprietari precedenti e riporta che uno dei due è appartenuto alla collezione "Lt. Col. Kenneth Dingwall D.S.O."<sup>6</sup>, venduto il 10 marzo 1933 nelle sale di Sotheby's (lot. 18). Lo stesso è poi passato nella collezione di Stephen D. Winkworth<sup>7</sup>, e venduto nelle stesse sale il 26 aprile 1938, (lot. 36) per passare alla collezione di Mr. e Mrs. Brodie Lodge<sup>8</sup>. I pezzi sono stati in seguito esposti alla O.C.S. *Exhibition of Chinese Ceramics Figures*, London 1947, Cat. n. 63, e alla O.C.S. Exhibition, *The Animal in Chinese Art* (London, 1968, Cat. N. 389).

La funzione di questi contenitori non è chiara. Per alcuni autori si tratterebbe di versatoi, mentre per Monique CRICK si tratterebbe di sciacqua pennelli.

<sup>6</sup> Kenneth Dingwall fu membro della O.C.S. di Londra e donò alcuni oggetti al V&A Museum. Cfr. [www.jstor.org/pss/860420](http://www.jstor.org/pss/860420) per una citazione all'interno di *The Burlington Magazine, The Connoisseurs, Illustrated and Published Monthly*, Vol. 30, n. 170, May 1917, pp. 168-169, 171, 172.

<sup>7</sup> Stephen D. Winkworth (1895-1937) donò alcune opere al V&A Museum nel 1920. Le sue collezioni furono disperse nel 1938 nelle sale di Sotheby's.

<sup>8</sup> Francis Brodie Lodge (1880-1967) iniziò a collezionare attorno al 1929. La sua collezione fu dispersa da Sotheby's nel 1972.

Sono oggetti raffinati, dalla vetrina molto ben riuscita e dal biscotto perfettamente aranciato. L'effetto di devetrificazione e incrinatura della vetrina è originato dagli sbalzi di temperatura causati dal materiale con il quale è stata a contatto: solitamente il terreno di uno scavo. È dunque un segno del tempo e non un difetto di cottura.

## OGGETTO

Contagocce

## MISURE

H 5

## TIPOLOGIA

Oggetti dello studio del letterato

## SOGGETTO

Anatroccolo



## ISCRIZIONI

Etichetta adesiva scritta a mano: "35". Etichetta adesiva scritta a mano (sbiadita)

## DESCRIZIONE

Piccolo contagocce a forma di anatroccolo. L'oggetto è cavo e presenta un piccolo foro circolare sul dorso, fra le ali, e un forellino nel becco per versare l'acqua. L'invetriatura marrone chiaro, fine e incrinata lascia scoperto il fondo. Il biscotto è chiaro e grigiastro, con segni di sgrassante sabbioso

## TIPO VETRINA

Di colore marrone giallastro chiaro, sottile e finemente incrinata.

## PROVINCIA

Fujian (?)

## MANIFATTURA

## TEMPO

Tang (618-917) - Song (960-1279), 900-1279 (?)

## NOTE

Questo oggetto faceva parte della collezione della signora Marion Burton Muzi Falconi, che aveva riunito oggetti provenienti dal Sud est asiatico di varie manifatture. Le pubblicazioni di piccoli oggetti con forme d'animali sono rare, per cui è difficile offrire una datazione sicura per questa ceramica.

Il tipo di vetrina e l'impasto del corpo, cotti in atmosfera riducente, senza riossidazione, appaiono già in periodo Tang, mentre la forma e le dimensioni sono più frequenti durante il periodo Song. A questo proposito si veda un oggetto con vetrina simile prodotto nello Jiangsu 江苏, nell'antico stato di Wu 吴, di periodo Tang, in *Chinese Ceramics: Selected Articles from Orientations 1982 – 2003*, 2004, p. 168.

Per degli uccellini invetriati di marrone e prodotti nelle fornaci di Changsha 长沙 in periodo Tang, si veda LI 2003, p. 212. Tali figurine sono simili, ma meno definite nei particolari rispetto al presente oggetto.

Cfr. LIN 1996, p. 354, n. 111, per un contagocce a forma di uccellino prodotto nelle fornaci Yue fra il periodo delle Cinque Dinastie (907-979) (1127-1279) e i Song settentrionali. Vetrine marroni simili a questa si ritrovano anche nelle produzioni dalle fornaci di Tong'an 同安 nel Fujian.

## OGGETTO

Contagocce

## MISURE

H 6

## TIPOLOGIA

Oggetti dello studio del letterato

## SOGGETTO

Anatra mandarina

## ISCRIZIONI

Etichetta adesiva scritta a mano: "94". Etichetta adesiva scritta a mano (sbiadita)

## DESCRIZIONE

Piccolo contagocce a forma di anatra mandarina. L'oggetto ha il corpo cavo, un foro sul dorso per caricare l'acqua, e uno più piccolo in corrispondenza del becco, per versarla. Tutto l'oggetto è invetriato, fuorché alla base, che appare grigia, di un impasto finissimo.

## TIPO VETRINA

Verde oliva, sottile e semitrasparente, con finissime incrinature

## PROVINCIA

Zhejiang (?)

## MANIFATTURA

## TEMPO

Cinque Dinastie (907-960) Song del Nord (960-1127), 907-1127

## NOTE

Anche questo contagocce apparteneva alla collezione della signora Muzi Falconi.

Un'anatra mandarina dei forni di Yue, risalente alle Cinque Dinastie (907 - 960) è pubblicata in CRICK, p. 129. Si tratta anche in questo caso di un contagocce, ma le dimensioni sono maggiori e la vetrina più chiara e opaca, come nella maggior parte delle produzioni Yue. Un altro versatoio Yue delle Cinque Dinastie è in LIN 1996, p. 354, n. 111.

Si tratta di un oggetto molto raffinato, dall'impasto finissimo e dalla vetrina fine, che lascia trasparire i disegni sottostanti. La ceramica cotta in atmosfera riducente fa pensare a un oggetto della prima parte del periodo Song, o anche precedente, prodotto nei forni del nord dello Zhejiang. La mancanza di esemplari dello stesso tipo tuttavia farebbe propendere per una produzione diversa.



## OGGETTO

Vaso funerario

## MISURE

H 82

## TIPOLOGIA

Oggetti dell'apparato religioso

## SOGGETTO

L'uccello rosso del Sud, il drago verde dell'Est, dodici divinità stellari.



## ISCRIZIONI

Etichetta adesiva rettangolare scritta a mano: "81" o "18"

## DESCRIZIONE

Ceramica Qingbai 清白.

Vaso per granaglie a uso funerario. Il coperchio con pomolo a forma d'uccello poggia su un bordo alto e verticale che si diparte da una camera costituita da due sezioni troncoconiche sovrapposte e unite nel mezzo da una fascia a ondine. Il lunghissimo collo troncoconico presenta una decorazione a basso rilievo dalle forme appena abbozzate di dodici personaggi con tunica e veli sovrastati da un drago. Il corpo ovoidale, liscio, poggia su un piede circolare, espanso, con parete curva.

## TIPO VETRINA

*Qingbai*, chiara, biancastra, con toni azzurrini, molto incrinata

## PROVINCIA

Fujian

## MANIFATTURA

## TEMPO

Song meridionali (1127-1279), 1127-1279

## NOTE

Si tratta di una produzione del Fujian, XI-XIII secolo. Cfr. TREGEAR 1982, p. 163, n. WIRGIN 1979, p. 261, PL. 30, a, b. Questo tipo di vasi veniva posto in coppie alle estremità Est e Ovest delle tombe. Il volatile sul coperchio sarebbe il mitico Uccello rosso del Sud. Sul collo sono disegnati invece il Drago verde dell'Est, il dio solare e dodici divinità stellari, e talvolta gru e uccelli della longevità. La qualità di questi vasi, rinvenuti in gran numero, è molto varia. In alcuni le figure sono a tutto tondo e ben identificabili, in altre sono appena abbozzate come in questo caso. Si veda CIARLA 1999, p. 105 n. 7 per un acquisto del 1985, definito a invetriatura 影青 *yingqing*, manifattura di Jingdezhen, Song (960-1279).

## OGGETTO

Vaso funerario

## MISURE

H 30

## TIPOLOGIA

Oggetti dell'apparato religioso

## SOGGETTO

Wuguanping 五管瓶

## ISCRIZIONI

Etichetta adesiva rettangolare  
scritta a mano: "81"



## DESCRIZIONE

Vaso funerario per granaglie a cinque beccucci *wuguanping*". Il coperchio possiede un alto pomolo circondato da una piccola corolla di petali e una tesa dal profilo leggermente lobato, che curva verso l'alto. L'effetto, fornito dalle linee incise della decorazione, è quello di un bocciolo. Il corpo si profila in cinque sezioni circolari espanse che si allargano sovrapposte verso il basso. Sulla seconda sezione sono applicati 5 beccucci con labbro modanato, privi di fori passanti. Il piede è basso e circolare e la base è rossa di terra. Tracce della stessa terra rossiccia anche in prossimità dei beccucci. L'invetriatura è verde oliva, fine, trasparente, molto incrinata e lacunosa in alcuni punti. Il decoro di tralci floreali è inciso a mano libera sul corpo.

Il coperchio presenta segni di restauro.

## TIPO VETRINA

Fine, di colore verde oliva molto scuro

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Song del Nord (969-1126), 1000-1126

## NOTE

Per la manifattura cfr. CRICK 2005, p. 170, un *wuguanping* molto simile, con gli stessi residui terrosi e medesima invetriatura incrinata dal tempo, Song del Nord (969-1126), forni di Longquan, specialmente Dayao 大窑 e Jincun 金村, e Shangyang 上垟 nel distretto di Qingyuan 庆元.

Verso la fine dei Song settentrionali la colorazione prende una tinta oliva, il collo si accorcia e i beccucci sono sostituiti da foglie. Lo stesso pezzo, chiamato *duoguanping* 多管瓶 (con tanti beccucci) è pubblicato in ZHU 1998, p. 94. Cfr. anche TSAI 2009, p. 353, KERR 2004, p. 90, fig. 91, e IMAI 1997, p. 149, n. 52 per un pezzo simile del Tokyo National Museum.

L'oggetto possiede un expertise a firma illeggibile.

## OGGETTO

Vaso funerario

## MISURE

H 20

## TIPOLOGIA

Oggetti dell'apparato religioso

## SOGGETTO

Huping 虎瓶

## ISCRIZIONI

Etichetta rotonda: "- VICTOR RIENAECKER - collection (+ a mano) 84"<sup>9</sup>.

Etichetta ovale: "BRODIE & ENID LODGE (+ a mano) c. 44"



## DESCRIZIONE

Vaso funerario per granaglie detto *huping* (vaso con tigre), Bocca tonda, non invetriata, sormontata da un coperchio a campana con pomolo a forma di uccello, ventre ovoidale con spalla segnata da tre sporgenze che si allargano verso la pancia, piede circolare, fine, dal biscotto rossastro e base invetriata. Sulla spalla sono applicati ad alto rilievo una tigre e un cane. La vetrina è opaca, di color azzurro carta da zucchero.

Il coperchio è stato riparato con uno stucco dorato a imitazione dei restauri giapponesi in lacca.

## TIPO VETRINA

Blu chiaro grigiastro, carta da zucchero, poco traslucido, definita anche *fenqing* 粉青.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Song meridionali (1127-1279), 1200-1279

## NOTE

Questo pezzo è pubblicato in Sotheby's 1988, n. 204 e apparteneva alla collezione, Rienaecker venduto nelle stesse sale il 14 aprile 1937 a Mr. and Mrs. Bronie Lodge con una stima dell'epoca di £1,500, 2000). Un vaso identico anche in WIRGIN 1979, Pl. 40.

Il *huping*, come il *panlongping* 蟠龙瓶, il vaso con drago, con il quale veniva disposto in coppia nella tomba, è un'evoluzione del *wuguanping* 五管瓶 e del *pankouping* 盘口瓶. Cfr. CRICK 2005, p. 182. La tigre mostra una fisionomia da cucciolo. Si tratta della tigre bianca dell'ovest (mentre il dragone rappresenta l'est).

Per un piede simile e una vetrina di questo tipo (definita *Kinuta* da Gompertz, che pubblica un vaso simile con il cane sul coperchio a p. 152, fig. 74) si veda KERR 2004, p. 92, fig. 93a, e p. 94, n. 95, fig. 95°. Per un vaso con il drago del tardo Song del sud, cfr. KERR 2004, p. 85, fig. 85 e altri esempi di vetrina a p. 93, fig. 94.

Cfr. Zhejiangsheng wenwuju 1998, p. 82 per un *panlongping* dei Song meridionali nel museo di Longquan. Si veda anche il reperto del museo Guimet di Parigi, n. inv. MA4247 (RMN1391 e poi RMN209285 -sito Réunion-, con una tigre) XIII secolo; Cfr. IMAI 1997, p. 140, n. 70 (fine Song- inizio Yuan); per un vaso con drago datato al XIII-XIV secolo si veda *Chinese Ceramics* 2004, p. 79, fig. 20. Si notano gli stessi punti di spillo sulla vetrina anche in Christie's 1982, p. 119, n. 453.

<sup>9</sup> Victor Rienaecker di Oxford fu curatore dell'Ashmolean Museum dove lasciò alcune opere d'arte. Oltre ai quadri europei, di cui si occupava, Rienaecker collezionava ceramiche cinesi e oggetti di pietra dura. Le sue collezioni cinesi furono messe all'incanto il 14 aprile 1937.

## OGGETTO

Vaso

## MISURE

H 25

## TIPOLOGIA

Oggetti dell'apparato religioso

## SOGGETTO

Cong 琮

## ISCRIZIONI

龍津三官堂 Longjin sanguantang "Palazzo delle tre deità di Longjin"



## DESCRIZIONE

Coppia di vasi *cong* dalla densa vetrina incrinata color verde giada traslucido. Bocca circolare con labbro espanso, basso collo con decoro impresso di rombi, corpo di sezione quadrangolare con sgusci orizzontali alternati a fasce a rilievo a imitazione delle antiche giade funerarie *cong* e una grande scanalatura verticale centrale su ogni faccia. Su una di queste, al centro della scanalatura verticale, è stata incisa un'iscrizione a cinque caratteri. Il piede, basso, squadrato, leggermente espanso, è più stretto del corpo, e alla base, non invetriata, mostra un biscotto rosso arancio con incrostazioni bianche. Un foro passante è stato praticato nel centro.

## TIPO VETRINA

Verde giada, con sfumature azzurrine, spessa, traslucida e fittamente incrinata

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Fine Yuan (1279-1368) - Ming (1368-1644), 1350-1500

## NOTE

La forma che imita i cilindri di giada funerari *cong* era particolarmente in voga durante il periodo Song. Durante il periodo Yuan le dimensioni si riducono e la semplice forma esterna viene reinterpretata e arricchita con motivi decorativi incisi o applicati: a tale proposito si veda un vaso *cong* di tipo *qingbai* attribuito al XIV secolo in NISHIOKA, EBINE 1999, p. 342.

La fattura di questi vasi è interessante, soprattutto per la vetrina, densa, azzurrina e incrinata, molto simile a quella di una statuetta ritrovata a Hangzhou e attribuita al periodo Yuan: cfr. CRICK 2004, p. 200, n. 94. Una vetrina molto simile si può osservare anche in un vaso di periodo Yuan rinvenuto nel 1953 a Panshan 潘山, città di Quanzhou 泉州. Cfr. YANG Cong 2008, p. 149.

Questi due vasi furono acquistati negli anni Sessanta presso l'antiquario torinese Dani Ghigo. I fori passanti sul piede venivano praticati per adattare i vasi a porta lampada.



## OGGETTO

Vaso

## MISURE

H 19

## TIPOLOGIA

Oggetti dell'apparato religioso

## SOGGETTO

Cong 琮

## ISCRIZIONI



## DESCRIZIONE

*Lianzuo congsheping* 连座琮式瓶, vaso che reinterpreta l'antica forma delle giade tubolari *cong*. Bocca alta leggermente troncoconica, spalla squadrata, corpo di sezione quadrangolare poggiante su quattro piedini leggermente modanati. Il corpo è sagomato per i due terzi superiori con l'antica forma a rilievi e incisioni regolari tipica dei cilindri di giada *cong*, e nell'ultimo terzo a forma di tavolino con motivi impressi a girali e gambe dalla forma sinuosa poggianti su un doppio cornicione sporgente. Su quest'ultimo, nel mezzo si trova un foro romboidale passante internamente alla camera del vaso. La vetrina è di tipo *fenqing* 粉青 o *kinuta* 砧, con zone più olivastre.

## TIPO VETRINA

Densa e cerosa, con effetti di colore diversi a seconda delle zone: verde tendente al blu in alcuni punti e verde oliva giallastro nelle aree dove la riduzione in cottura è stata meno efficace.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Fine Yuan (1279-1368) – inizio Ming (1368-1644), 1350-1450

## NOTE

Un vasetto come questo, *lian-zuo cong-shi-ping* ma con fori praticati alla base e non passanti nella camera, è stato rinvenuto a Longquan, zona di Daotai, Gongcun 道太乡供村, nel 1980. Cfr. ZHU 1998, p. 191. I fori sarebbero serviti per legare i vasetti ai tavolini. Questa tipologia di vaso con tavolino compare nel periodo Yuan e, secondo ZHU Baoqian non esisteva ancora nel periodo Song, come scrivevano prima alcuni autori. Cfr. *Song dai taoci yishu* 1987, n. 6 e *Longquan qingci* 1966, tav. 39. La stessa forma esiste in periodo Ming. Un esemplare riferibile al regno di Zhengde (1506-1521) con vetrina chiara e più trasparente è stato rinvenuto in una tomba a Gongcun 龚村 datata al 1518. Cfr. CAO 2008, p. 234.

Si tratta di una forma non molto comune. Per vasi di questo tipo in cataloghi d'asta cfr. *Qingyou, 1995~2002 nian danseyou ciqi paimai tujian* 2003, p. 92; Sotheby 1974, n. 45; Christie's 1986, p. 53, n. 83.

Tutti gli esempi citati presentano vetrine molto trasparenti. In questo caso la vetrina è meno trasparente e per colore e densità si avvicina a quelle del XIV secolo.

## OGGETTO

Vaso

## MISURE

H 18

## TIPOLOGIA

Oggetti dell'apparato religioso

## SOGGETTO

Cong 琮

## ISCRIZIONI



## DESCRIZIONE

*Lianzuo congshiping* 连座琮式瓶, vaso che reinterpreta l'antica forma delle giade tubolari *cong*. Bocca alta leggermente troncoconica, spalla squadrata, corpo di sezione quadrangolare poggiante su quattro piedini leggermente modanati. Il corpo è sagomato per i due terzi superiori con l'antica forma a rilievi e incisioni regolari tipica dei cilindri di giada *cong*, e nell'ultimo terzo a forma di tavolino con motivi impressi a girali, e gambe dalla forma sinuosa poggianti su un doppio cornicione sporgente. La vetrina è cerosa e olivastra.

## TIPO VETRINA

Cerosa, verde oliva chiaro con numerosi punti di spillo e diverse grosse incrinature.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Yuan (1279-1368) - Ming (1368-1644), 1350-1400

## NOTE

Un vasetto simile, *lianzuo congshiping*, è stato rinvenuto a Longquan, zona di Daotai, Gongcun 道太乡供村, nel 1980. Cfr. ZHU 1998, p. 191. Si tratta di una forma molto bella e non molto comune. Per vasi di questo tipo in cataloghi d'asta cfr. *Qingyou, 1995~2002 nian danseyou ciqi paimai tujian* 2003, p. 92; Sotheby 1974, n. 45; Christie's 1986, p. 53, n. 83.

Tutti gli esempi citati presentano vetrine molto trasparenti. In questo caso la vetrina è meno trasparente e per colore e densità si avvicina a quelle del XIV secolo.

## OGGETTO

Vaso

## MISURE

H 22

## TIPOLOGIA

Oggetti per uso domestico e per l'apparato religioso

## SOGGETTO

Cong / Esagrammi dei *bagua* 八卦

## ISCRIZIONI

## DESCRIZIONE

Vaso che reinterpreta l'antica forma delle giade tubolari *cong*. Bocca circolare dal labbro leggermente espanso ad anello, breve collo cilindrico, spalla leggermente inclinata e tondeggiante, pancia di sezione quadrangolare con estremità tondeggianti. L'effetto delle scanalature delle giade *cong* è dato sulle quattro facce da due trigrammi sovrapposti, impressi a rilievo. Il vaso poggia su un breve piede circolare leggermente strombato sul quale si sono addensate due spesse gocce di vetrina. La vetrina è verde chiaro, trasparente, vetrosa e incrinata. L'interno del piede mostra un biscotto appena aranciato, mentre la parte centrale è invetriata.

## TIPO VETRINA

Coperta vetrosa e trasparente di colore verde chiaro, molto incrinata

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Ming (1368-1644), 1550-1644

## NOTE

Le caratteristiche fisiche del biscotto e della vetrina, nonché la forma, ormai distante dall'originaria interpretazione di periodo Song, e la fattura sbrigativa evidenziata dalle colature attorno al piede indicano che si tratta di una produzione del tardo periodo Ming.



## OGGETTO

Vaso

## MISURE

H 19,5

## TIPOLOGIA

Oggetti per uso domestico e per l'apparato religioso

## SOGGETTO

Interpretazione delle giade *cong*

## ISCRIZIONI

## DESCRIZIONE

*Xianwenping* 弦纹瓶, vaso con "motivi a corda", con forma circolare svasata, spalla troncoconica, corpo cilindrico sagomato ad anelli sovrapposti a ricordare il cilindro di giada *cong* e basso piede circolare con base rientrante, invetriata al centro. La vetrina è di colore azzurro traslucido, con incrinature a spirale.

## TIPO VETRINA

Coperta molto incrinata, vetrosa e trasparente di colore verde molto chiaro.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Ming (1368-1644), 1550-1644

## NOTE

Si veda ZHU 1998, p. 123 per la tecnica decorativa, e Christie's December 1980, p. 86, n.171 per un vaso Ming molto simile a questo. Il vaso è ben riuscito per dimensioni e vetrina. Il colore azzurrino e la craquelures che si avvolgono a spirale ne fanno un pezzo affascinante. Il piede porcellanoso, invetriato al centro, rimanda alla seconda metà del periodo Ming.



## OGGETTO

Vaso

## MISURE

H 19

## TIPOLOGIA

Oggetti per uso domestico e per l'apparato religioso e funerario

## SOGGETTO

Caratteri benaugurali



## ISCRIZIONI

Etichetta adesiva rettangolare scritta a mano: "3 inizio Ming". Al centro del vaso sono impressi i caratteri fu 福 (fortuna) e shou 寿 (lunga vita).

## DESCRIZIONE

Vasetto a fiasca con caratteri augurali *fushou* 福寿. Bocca a tromba con labbro quadrilobato "a melone", lungo collo dal quale si dipartono due anse a protome d'animale mitico con proboscide che formano un occhiello entro il quale passa un anello pendente, fisso. Il corpo del vaso è piriforme, di sezione schiacciata. Il ventre, basso, poggia su un alto piede troncoconico. Tutto il vaso è coperto da una spessa vetrina verde oliva che risparmia solo la base del piede, di colore rosso mattone molto scuro con ampie zone sbeccate e scurite dal tempo. Una sbeccatura più recente lascia intravedere il colore grigio chiaro del grès. La decorazione, a rilievo, presenta palmette di banana sul collo, motivi fitomorfi tutto attorno al corpo, e in basso motivi di onde. Al centro, sulle due facce, si trovano due medaglioni polilobati campiti dal carattere *fu*, da un lato, e *shou* dall'altro.

## TIPO VETRINA

D'aspetto untuoso, scura e non traslucida, di colore verde olivastro.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Inizio Ming (1368-1644), 1368-1450

## NOTE

Vasetti di questo tipo sono molto conosciuti e sono stati prodotti in grande quantità all'inizio del periodo Ming. Si vedano ad esempio i due vasetti del museo di Juzhou 巨州, rinvenuti nella città di Longquan, nel paese di Xikou 溪口, pubblicati in ZHU 1998, p. 255. Cfr. anche *Longquan Dayao Fengdongyan ...* 2009, pp. 151, 198. Molto apprezzati sia in Cina sia in Giappone, sono stati trovati in numerosi scavi in entrambi i paesi e nei relitti di navi commerciali che partivano da Ningbo, come quello trovato lungo la costa di Sinan. Un esemplare rinvenuto lungo la costa di Tomogashima è pubblicato in HASEBE 1980, n. 71, mentre altri trovati in varie tombe giapponesi, sono pubblicati in *Tokubetsu tenkan, Nihon shutsudo no Chūgoku tōji* 1975, n. 200.

La forma, che riprende quella dei bronzi arcaistici di periodo Song e Yuan, anche nei motivi di palmette sul collo, e onde sul piede, si trova anche a Jingdezhen, nelle produzioni del Fujian (Pucheng), e più tardi anche in Giappone. Cfr. ZENONE PADULA 1992, p. 122.

Hall si discosta da questa datazione al primo periodo Ming e attribuisce la tipologia a un periodo decisamente più tardo: 1450-1550. Cfr. HARRISON HALL 2001, p. 469. Per attribuzioni alla fine Song, Yuan, XII-XIII secolo, si vedano invece SHIMADA 2000, p. 223 e KUO 1995, p. 57, n. 48. Per una datazione al XIV secolo, a cavallo fra i periodo Yuan e Ming, si veda TSAI 2009, p. 274.

## OGGETTO

Vaso

## MISURE

H 16

## TIPOLOGIA

Oggetti d'uso quotidiano

## SOGGETTO

## ISCRIZIONI



## DESCRIZIONE

Vasetto con breve piede circolare con fregio, basso ventre espanso, lungo collo con al centro anse a occhio e anelli pendenti mobili, bocca strombata con labbro rientrante orizzontalmente e foro di dimensioni più piccole. Tutto il pezzo è invetriato con una coperta spessa e lucida, priva di difetti. Solo la base del piede è risparmiata e mostra un fondo regolare rosso.

## TIPO VETRINA

Verde oliva lucido e uniforme

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

## TEMPO

Ming (?)

## NOTE

Si tratta oggetti che ripropongono la forma dei vasetti *fushou* e di altri bronzetti simili in una versione molto stilizzata. Si veda GRAF VON DER SCHULENBURG 2002, p. 253, n. 218, per una coppia di vasetti molto simili, ma con il piede di poco più alto, attribuiti al periodo Ming.

La precisione della vetrina e la forma della bocca fanno pensare che possa anche trattarsi di una produzione giapponese. Il vasetto si ritrovava comunque nella casa di famiglia del collezionista almeno dagli inizi del sec. XX.

## OGGETTO

Vaso

## MISURE

H 18

## TIPOLOGIA

Oggetti d'uso quotidiano

## SOGGETTO

Fiori

## ISCRIZIONI



## DESCRIZIONE

Vasetto dalla bocca ampia con labbro dritto, rialzato e collo strombato con anse a occhiello formate da protomi di animale mitico dalle quali pende un anello fisso. Il ventre è espanso a fiasca e poggia su un basso piede circolare molto fine e regolare. Il vasetto è decorato con motivi incisi, o impressi a stampo. Un disegno floreale interessa il corpo nell'emisfero superiore, mentre quello inferiore, in prossimità del piede, è interessato da una fascia di linee verticali. Il vaso è interamente invetriato, lasciando scoperto l'anello poggiante del piede, di colore aranciato.

## TIPO VETRINA

Di colore verde oliva, vetrosa e trasparente, con alcuni punti neri di ossido di ferro.

## PROVINCIA

## MANIFATTURA

## TEMPO

Ming (1368-1644) o moderno

## NOTE

La forma di questo vaso ad anelli è chiamata *xianhuanping* 衔环瓶 da ZHU Baoqian (ZHU 1998, p. 252) e riprende quella di alcuni bronzetti di periodo Song a loro volta ispirati ai vasi rituali in bronzo *hu* 壶. La decorazione floreale è invece propria della produzione ceramica. Difficile proporre una datazione precisa viste le molteplici caratteristiche di questo vasetto. La vetrina è traslucida per lasciare intravedere gli intagli del decoro, a ricordare le produzioni dei forni Yaozhou dello Shaanxi. Il piede è fine e regolare come quello delle migliori produzioni Song. La forma complessiva e il gusto decorativo riportano al periodo Ming. Il fiore del decoro è forse la Malva o il Kaki.

## OGGETTO

Vaso

## MISURE

H 15,5

## TIPOLOGIA

Oggetti dell'apparato religioso

## SOGGETTO

Gu 觚

## ISCRIZIONI

Etichetta adesiva rettangolare scritta a mano: "84"



## DESCRIZIONE

Vasetto a forma di bronzo rituale *gu*, formato da due sezioni strombate unite al centro da una breve fascia cilindrica a rilievo. L'orlo è lobato a corolla floreale, mentre il piede circolare, meno strombato, è risparmiato dalla vetrina alla base, ritagliata con un profilo rientrante. Il biscotto è rosso mattone e la vetrina è verde scuro, spessa e traslucida, e lascia appena intravedere le fini striature geometriche che decorano il vaso.

## TIPO VETRINA

Densa, verde, semitrasparente con grandi bollicine.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Ming (1368-1644), 1522-1620

## NOTE

Secondo HARRISON HALL questi vasetti dalla forma dei bronzi rituali *gu* 觚 sarebbero stati in voga fra i letterati alla fine del periodo Ming. Cfr, HARRISON HALL 2001, p. 473. Un pezzo simile, ma alto 23 cm, conservato nel museo nazionale della ceramica di Sèvres è esposto con datazione al periodo Ming. Si veda anche TSAI 2009, p.200 per esemplari del XVI secolo.





## OGGETTO

Vaso

## MISURE

H 25

## TIPOLOGIA

## SOGGETTO

Mascheroni *pushou* 铺首 (?) e tralci floreali

## ISCRIZIONI

Etichetta adesiva rettangolare scritta a mano: "80". Etichetta adesiva rettangolare scritta a mano: "20 Yuan 1279 - 1368"



## DESCRIZIONE

Vasetto da fiori con mascheroni. Bocca leggermente svasata, quadrilobata, con labbro sporgente; breve collo con mascheroni zoomorfi con in bocca un anello formato da tralci fitomorfi; ventre centrale espanso; lungo piede dal profilo quadrilobato con motivo impresso di mascherone animale e, sotto, di zampa leonina. La decorazione a rilievo interessa tutto il vaso e presenta una bordura floreale sotto il labbro, una bordura di rombi sul collo e un disegno floreale (non chiaramente distinguibile) sulla pancia. I mascheroni e gli anelli sono applicati. Il vaso è coperto da un'invetriatura verde, trasparente e leggermente incrinata. La base, levigata e leggermente concava al centro, non è invetriata e presenta un biscotto grigio con punti aranciati.

## TIPO VETRINA

Verde, vetrosa, leggermente incrinata, molto trasparente

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

## TEMPO

Ming (1368-1644), 1550-1644

## NOTE

Il gusto, l'impaginazione confusa del decoro e la qualità estremamente vetrosa della coperta inducono a datare questo pezzo al tardo periodo Ming, ma la mancanza di più precisi riferimenti bibliografici rende incerta l'attribuzione. Il fondo è stato probabilmente levigato eliminando quasi completamente il colore rosso del biscotto. Il mascherone sul piede ricorda quello impresso sui piedini degli incensieri bassi e rotondi, altrimenti chiamati *narcisus bowl*.



## OGGETTO

Vaso

## MISURE

H 17

## TIPOLOGIA

Qingbai 清白

## SOGGETTO

Floreale

## ISCRIZIONI

Etichetta adesiva rettangolare scritta a mano: "89"

## DESCRIZIONE

Vasetto piriforme dal corpo doppio, traforato, *loukongping* 镂空瓶. All'interno si trova il contenitore per l'acqua, mentre all'esterno il vaso presenta un lungo collo leggermente strombato e un ventre basso poggiante su un piede circolare. La parete esterna è caratterizzata da un ampio traforo a giorno con motivo floreale impresso. Il collo è decorato da incisioni libere a motivo di nuvole o fiori, mentre l'emisfero inferiore del ventre è decorato da una corolla di petali impressi. L'invetriatura è leggera e traslucida, di colore verde azzurrino. Il biscotto, visibile alla base del piede, è di colore grigio chiaro.

Un restauro sulla bocca.

## TIPO VETRINA

Leggera e traslucida, di colore verde azzurrino.

## PROVINCIA

Zhejiang o Fujian

## MANIFATTURA

## TEMPO

Ming (1368-1644), 1522-1620

## NOTE

Si veda un pezzo simile, pubblicato in Sotheby's 2004, n. 205 dove si fa riferimento a un vaso del British Museum che però risulta più grande, fine e meglio eseguito di questo. Cfr. HARRISON HALL 2001, p. 475. Il pezzo di questa collezione è eseguito in modo meno accurato, forse perché più piccolo, o forse perché prodotto in un forno minore o in un'altra provincia.

Vasi traforati *loukongping* con la medesima forma si trovano nel museo del forno di Jiaotangxia 郊坛下 a Hangzhou, ma tutti gli esemplari sono frammentati. Questo al confronto ha un'invetriatura molto fine, pallida e trasparente, che si avvicina alle produzioni *qingbai*. Per altri esemplari traforati della fine del periodo Ming si veda ZHU 1998, p. 293.



## OGGETTO

Vaso

## MISURE

H 23

## TIPOLOGIA

Oggetti per uso domestico

## SOGGETTO

Tralci fitomorfi

## ISCRIZIONI

Etichetta adesiva rettangolare scritta a mano: "Ming (B....". Etichetta adesiva rettangolare scritta a mano: "74"



## DESCRIZIONE

Bottiglia piriforme dal collo molto lungo e stretto, terminante a labbro espanso; ventre quasi sferico e basso piedino anulare. La bottiglia presenta sul ventre un decoro di girali incisi in modo leggero e delimitati superiormente e inferiormente da una coppia di linee che li separano dal collo e dal piede. Tutto il pezzo è ricoperto da una vetrina verde, molto densa, cerosa e traslucida. Solo la base anulare del piede è risparmiata dalla vetrina e si presenta di un rosso mattone molto intenso. Attorno al piede si intravedono residui di cottura.

## TIPO VETRINA

Spessa, traslucida e cerosa, di colore verde olivastro

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Ming (1368-1644), 1450-1550 o moderno



## NOTE

Questa forma a bottiglia, nella sua versione classica, si ritrova dal XIII secolo. Questo esemplare differisce dai più comuni per il labbro sporgente e il piede molto basso, quasi inesistente. Le caratteristiche fisiche di vetrina e biscotto, nonché il decoro inciso sono tipiche del primo periodo Ming, mentre la forma dal collo così lungo farebbe pensare che si possa trattare di una produzione posteriore.

Per una forma simile definita *yuhuchun* 玉壺春, popolare nel periodo Yuan, si veda HARRISON HALL 2001, p. 58, 59 e 476.

Si vedano inoltre: Christie's 1982, p.126 n. 470 per una bottiglia a pera con collo lungo, quasi senza piede ma con incisioni floreali più definite, attribuito al XV-XVI secolo; NISHIOKA 1999, p. 274, per una bottiglia simile per vetrina e decoro, ma con il piede più alto e collo; *Umi o watatte kita meihō* 1990, p. 23, per un vaso di Longquan, periodo Yuan, XIV secolo, con piede alto, collo corto, ma medesimo decoro su vetrina cerosa.

## OGGETTO

Vaso

## MISURE

H 30

## TIPOLOGIA

Oggetti per uso domestico e apparato religioso

## SOGGETTO

Fiore di crisantemo.

## ISCRIZIONI

Etichetta rettangolare con cornice blu: "293". Etichetta rettangolare con cornice oro: "47v(?). 293.S. V.EE V.EE"

## DESCRIZIONE

Vaso a balaustra o a lanterna *denglongping* 灯笼瓶. Bocca stretta e circolare con bordo dritto leggermente espanso, pancia ovoidale, piede circolare leggermente espanso alla base. La decorazione principale, impressa a stampo, presenta un motivo di crisantemo. L'invetriatura, di colore azzurrino è vitrea e trasparente, mentre il biscotto visibile sull'anello del piede è di colore marrone di ferro.

## TIPO VETRINA

Colore verde azzurrino, vetrosa, molto trasparente.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Ming (1368-1644), 1573-1644

## NOTE

Un vaso identico è nel museo della residenza principesca Wanfujinianguan 王府纪念馆 della prefettura di Jinhua 金华. Cfr. ZHU 1998, p. 259. Cfr. HARRISON HALL 2001, p. 478 per dei vasetti simili datati 1573-1644. Altri esempi in Christie's July, 1976. Pl. 16 n. 63, p. 20, e in Sotheby October 1974, n. 48, confermano la datazione.

Per forme simili, risalenti al XVI secolo si veda TSAI 2009, p. 176.



**OGGETTO**

Vaso

**MISURE**

H 17

**TIPOLOGIA**

Oggetti per uso domestico e apparato religioso

**SOGGETTO**

Fiore di loto (?).

**ISCRIZIONI****DESCRIZIONE**

Vasetto con bocca stretta e circolare, bordo dritto leggermente espanso, pancia ovoidale e piede circolare leggermente espanso alla base. La decorazione principale, impressa a stampo, presenta un motivo floreale (loto ?). L'invetriatura, di colore verde oliva scuro, vitrea e trasparente, mentre il biscotto visibile sull'anello del piede è di colore marrone scuro.

**TIPO VETRINA**

Trasparente e vitrea, di colore verde scuro.

**PROVINCIA**

Zhejiang

**MANIFATTURA**

Longquan

**TEMPO**

Ming (1368-1644), 1573-1644

**NOTE**

Cfr. HARRISON HALL 2001, p. 478 per una datazione molto precisa al periodo 1573-1644 confermata anche da altre fonti: Cfr. Christie's July, 1976, Pl. 16 n. 63 p. 20; Cfr. Sotheby October 1974, n. 48.

Si veda anche NAGEL 2000, p. 77, Ts8, per un vasetto ovale ma con incisioni a rombo.

Per forme simili, risalenti al XVI secolo si veda TSAI 2009, p. 176.



## OGGETTO

Vaso

## MISURE

H 29,5

## TIPOLOGIA

Oggetti per uso domestico e apparato religioso

## SOGGETTO

Pianta di peonia (?)

## ISCRIZIONI

Etichetta strappata sul fondo

## DESCRIZIONE

Vasetto. Bocca circolare con bordo dritto e labbro espanso, ventre ovoidale rovesciato, con spalla pronunciata, e rastremato al piede, terminante in un rigonfiamento anulare alla base. Il corpo è tutto coperto da un'invetriatura verde-azzurrina che risparmia solo la base dal colore mattone scuro. Sotto la vetrina, spessa e traslucida si intravede il decoro impresso a rilievo di un albero e sul piede un decoro a bande verticali.

## TIPO VETRINA

Verde chiaro traslucido

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Ming (1368-1644), 1500-1644

## NOTE

Per l'attribuzione alla seconda metà del periodo Ming si veda un vasetto datato 1450-1550 e molti altri simili datati 1573-1644 in HARRISON HALL 2001, p. 478 e ZHU 1998, p. 259. Anche TSAI 2009, p. 179-180 per esemplari datati ai secoli XVI-XVII e p. 184 per esemplari dei secoli XVII-XVIII (inizio periodo Qing). Si veda anche *Anhuisheng bowuguan cangci* 2002, p. 116.



## OGGETTO

Vaso

## MISURE

H 17

## TIPOLOGIA

Oggetti per uso domestico e apparato religioso

## SOGGETTO

Tralci floreali

## ISCRIZIONI

Etichetta rotonda: - GHIGO ANTICHITÀ - C.so S. Maurizio 52: Torino

## DESCRIZIONE

Vaso *meiping* 梅瓶 (per il fiore di pruno). Bocca stretta e svasata, con il labbro ricoperto da una fascetta di rame, ampia spalla pronunciata, ventre espanso, fortemente rastremato al piede, circolare, con fascia anulare aggettante. Il vaso è decorato sulla spalla a motivi impressi di nuvole o fiori, sul ventre a tralci floreali e al piede con una corolla di petali lanceolati. La base è invetriata al centro. La vetrina è densa e cerosa, di colore verde chiaro. Il biscotto si presenta porcellanoso, appena aranciato.

## TIPO VETRINA

Verde chiaro, spessa e untuosa.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Ming (1368-1644), 1400-1550

## NOTE

La forma del *meiping* è molto accentuata, come in un esemplare Yuan del museo di Ningbo. Cfr. ZHU 1998, p. 185. Lo stile decorativo è simile a quello di una giara di periodo Ming conservata a Pechino. Cfr. ZHU 1998, p. 261. Per la copertura del bordo della bocca con una fascetta di rame si veda *L'Odissée de la porcelaine chinoise* 2003, p. 13.



**OGGETTO**

Vaso

**MISURE**

H 40

**TIPOLOGIA**

Uso domestico.

**SOGGETTO**

Flo reale

**ISCRIZIONI**

Etichetta rettangolare sbiadita

**DESCRIZIONE**

Grande vaso in porcellana di tipo *meiping* 梅瓶 con decorazione impressa a motivi floreali.

**TIPO VETRINA**

Verde mare intenso

**PROVINCIA****MANIFATTURA**

Cina o Sud est asiatico

**TEMPO**

Sec. XX

**NOTE**

Produzione moderna





## OGGETTO

Vaso

## MISURE

H 12

## TIPOLOGIA

Oggetti per uso domestico e apparato religioso

## SOGGETTO

Magnolia *xinyi* 辛夷

## ISCRIZIONI



## DESCRIZIONE

Piccolo vaso *meiping* 梅瓶 (per il fiore di pruno) con labbro alto, più spesso al bordo, corpo quasi ovoidale, con spalla pronunciata e piede rastremato. Il vaso è decorato con striature verticali sul collo, girali incisi sulla spalla, fiori di magnolia impressi a rilievo sul ventre e una classica corolla a linee verticali attorno al piede. La vetrina è verde oliva, semi trasparente. La base è risparmiata dalla vetrina e presenta un biscotto rosso mattone intenso con incrostazioni biancastre.

## TIPO VETRINA

Di colore verde scuro, molto vetrosa e trasparente.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Ming (1368-1644), 1573-1644

## NOTE

La forma stilizzata di questo *meiping* riprende quella più sobria di periodo Song, ed è alquanto rara. Anche il piede non invetriato, molto rosso, cerchiato e nettamente sagomato, sembrerebbe unico nella tipologia dei celadon. La vetrina semitrasparente lascia pensare che si tratti di una creazione del tardo periodo Ming.

Per una base simile per forma e colore in vasi del XVI secolo, si veda Tsai 2009, pp. 144 145 e p. 186.

Cfr. Christie's 1975, plate 23 n. 125 per un *meiping* datato secc. XVI-XVII e molto simile a questo, con decoro di peonia sulla spalla squadrata e pronunciata.

Cfr. Sotheby's 1977, n. 105, per un *meiping* di periodo Ming con vetrina verde oliva trasparente, con tralci floreali impressi.

Cfr. ZHU 1998, p. 257 per una base vagamente simile.

## OGGETTO

Vaso

## MISURE

H 16

## TIPOLOGIA

Oggetti per uso domestico e apparato religioso.

## SOGGETTO

Rombi

## ISCRIZIONI



## DESCRIZIONE

Vaso da fiori a balastra o *zun* a coda di fenice *fengwei* 凤尾尊 con labbro espanso, lungo e largo collo, spalla pronunciata e ventre espanso che si rastrema al piede, cilindrico, terminante ad anello sporgente. Invetriatura verde scuro, semitrasparente. Il decoro, impresso, presenta sul collo e sulla spalla fregi a motivi geometrici, sul ventre linee che si intersecano a formare rombi e sul piede la classica bordura a sgusci verticali. La base del piede mostra un biscotto rosso mattone molto scuro, mentre il centro è invetriato.

## TIPO VETRINA

Molto trasparente e discretamente vetrosa, di colore verde scuro.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Ming (1368-1644), 1450-1550

## NOTE

Per la definizione del nome *fenghuaweizun* e l'attribuzione al periodo Ming, si veda *Anhuisheng bowuguan cangci* 2002, p. 116. La decorazione principale di questo vaso e la forma classica fanno propendere per un'attribuzione a metà del periodo Ming, fine XV secolo. Cfr. Sotheby's December 1977, n. 103, per un vasetto Ming "yen-yen", maggiormente strombato ma con decoro simile a "moneta".

## OGGETTO

Vaso

## MISURE

H 19

## TIPOLOGIA

Oggetti per uso domestico e apparato religioso.

## SOGGETTO

Rombi

## ISCRIZIONI



## DESCRIZIONE

Vaso da fiori a balaustra o *zun* a coda di fenice *fengwei* 凤尾尊 con lungo e largo collo terminante a bocca strombata, corpo ovoidale e piede cilindrico terminante ad anello espanso. Invetriatura verde chiaro, semitrasparente. La decorazione impressa presenta un fregio fitomorfo sulla spalla e motivi di rombi campiti da fiori sulla pancia. Sul piede la classica bordura a sgusci verticali. La base presenta un biscotto rosso molto scuro con incrostazioni residuali lasciate in cottura dal sostegno all'interno del forno.

## TIPO VETRINA

Color verde chiaro, trasparente, leggermente opaca.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Ming (1368-1644), 1500-1550

## NOTE

Per vasetti di questo tipo, attribuiti ai secoli XV e XVI, si veda TSAI 2009, pp. 166, 168, 172, 173. La maggior parte delle pubblicazioni che riportano oggetti di questo tipo propendono per un'attribuzione al XVI secolo. Si veda anche nel sito della Réunion des musées nationaux ([www.photo.rmn.fr](http://www.photo.rmn.fr)) il reperto n. inv. MNC10169-435 del museo di Sèvres; Cfr. WAIN 2001, p. 129.

Solo al Guimet, un vaso (n. Inv. G3072) simile per forma, ma con decoro a fiori e vetrina più chiara e meno trasparente, con piede più definito e porcellanoso, è attribuito al periodo Yuan, XIV secolo. Molti vasetti simili sono comparsi sul mercato negli anni settanta. Si veda ad esempio Christie's 1976, Pl. 16, n. 63, p. 20.

## OGGETTO

Vaso

## MISURE

H 35

## TIPOLOGIA

Oggetti per uso domestico e apparato religioso.

## SOGGETTO

Tralci floreali

## ISCRIZIONI

Etichetta adesiva rettangolare scritta a mano: "...KLXP 7930..."

## DESCRIZIONE

Grande vaso e coda di fenice *fengwepingi* 凤尾瓶 dal collo strombato e ventre ovoidale, pronunciato alla spalla e rastremato al piede, espanso alla base. Il collo è decorato ad anelli nella metà superiore e a corolla di foglie di banana nella metà inferiore. Il ventre è interessato da tralci fitomorfi e il piede presenta la classica banda a sgusci verticali. L'invetriatura è verde, vetrosa e uniformemente incrinata. È risparmiato dalla vetrina solo l'anello del piede, che si presenta bianco, di consistenza porcellanosa, con alcune zone aranciate.

## TIPO VETRINA

Di colore verde scuro, vetrosa e trasparente, con grosse incrinature uniformi

## PROVINCIA

Zhejiang (?)

## MANIFATTURA

## TEMPO

Ming (1368-1644) o moderno

## NOTE

La forma di questo vaso, così come la decorazione ad anelli sul collo e quella del piede è tipica dei vasi di periodo Yuan (1279-1368), ma gli esemplari di quel periodo raramente presentano il motivo delle foglie di banana. Cfr. GOMPERTZ 1968, p. 194, fig. 98. L'invetriatura fortemente incrinata a maglie grosse e la trasparenza tipica del vetro sono caratteristiche della fine del periodo Ming così come lo spessore del corpo e la qualità porcellanosa dell'impasto.

Per la forma si veda anche TSAI 2009, pp. 164,165.



**OGGETTO**

Vaso

**MISURE**

H 30

**TIPOLOGIA**

Oggetti per uso domestico e apparato religioso.

**SOGGETTO**

Tralci floreali

**ISCRIZIONI**

Etichetta rettangolare sbiadita.

**DESCRIZIONE**

Grande vaso dal lungo collo strombato e corpo sferico poggiante su un bassissimo piede anulare. Il corpo in porcellana trasparente dal biscotto visibile alla base, la quale presenta un colore aranciato residui sabbiosi. Tutto il resto del vaso è invetriato con una coperta verde mare molto densa e cerosa. Decorì floreali impressi sul ventre e sul collo.

**TIPO VETRINA**

Verde mare, spessa e untuosa.

**PROVINCIA****MANIFATTURA**

Cina o Sud est asiatico

**TEMPO**

Sec. XX

**NOTE**

Il corpo è di porcellana e il contorno aranciato così come le incrostazioni sono il segno di una produzione moderna.



## OGGETTO

Vaso

## MISURE

H 28

## TIPOLOGIA

Oggetti per uso domestico e apparato religioso.

## SOGGETTO

Loto e peonia

## ISCRIZIONI

## DESCRIZIONE

Vaso a balaustra o *zun* a coda di fenice *fengwei* 凤尾尊 con bocca a tromba, corpo ovoidale e piede circolare espanso. Un decoro intagliato di peonia su un lato e di loto sulla parte opposta, prosegue dal corpo al collo. Il pezzo è coperto da un'invetriatura trasparente verde oliva chiaro, con toni giallastri. Il fondo del piede è ricoperto da una patina marrone.

## TIPO VETRINA

Trasparente, vetrosa, di colore verde oliva chiaro con toni giallastri.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan, fornace di Sunkeng 孙坑

## TEMPO

Dinastia Qing (1644-1911), regno di Qianlong (1736-1795)

## NOTE

Al British Museum un pezzo simile viene datato al periodo di transizione (1628-1661), poiché la forma ricorda quella dei vasetti di Jingdezhen dello stesso periodo. Cfr. HARRISON HALL 2001, p. 473.

ZHU Baoqian però specifica che questo tipo di vasi era prodotto nelle fornaci di Sunkeng, Longquan. Il forno avrebbe aperto la sua produzione solo nel periodo Qianlong. Cfr. ZHU 1998, p. 28 e CAO 2008, p. 240. Un esemplare simile per vetrina, ma molto più grande è invece datato ancora la periodo Ming. Cfr. ZHU 1998, p. 296. Altri esemplari conservati al museo di Longquan si trovano in Zhejiangsheng wenwuju 1998, pp. 156, 157, 163.

Nelle Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco di Milano (Num. Inv. C324) un esemplare mostra un piede dal biscotto biancastro, a testimonianza del fatto che queste produzioni usavano un impasto quasi privo di ferro. Per questo motivo la base del piede è stata scurita artificialmente.



## OGGETTO

Vaso funerario

## MISURE

H 19

## TIPOLOGIA

Oggetti dell'apparato religioso

## SOGGETTO

Decoro floreale stilizzato

## ISCRIZIONI

Alcuni segni neri sul fondo

## DESCRIZIONE

Piccolo vasetto per granaglie dalla "bocca a vassoio", *pankou* 盞口壺 o *yukouhu* 盂口壺. Il vasetto presenta tipicamente un alto labbro non invetriato lungo il bordo; un breve e largo collo di diametro inferiore a quello della bocca e corpo ovoidale con spalla pronunciata, rastremato verso il piede troncoconico. La decorazione è ripartita in sei cartigli al cui interno sono incisi a pettine motivi stilizzati di foglie a pendente. La base è risparmiata dalla densa e opaca vetrina di colore verde grigiastro molto chiaro, e presenta un biscotto giallo e poroso.

## TIPO VETRINA

Traslucida, dal colore grigio verdino.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Dinastia dei Song settentrionali (960-1126), Regno Yuenfeng (1078-1085)

## NOTE

Esemplare notevole. Un vaso come questo del museo di Longquan, rinvenuto nel 1977 negli scavi della contea, presso il villaggio di Qiufan 秋畝, zona di Lixiang 林祥, in una tomba datata al periodo dell'imperatore Yuenfeng (1078-1085) è pubblicato in ZHU 1998, p. 104 e CAO 2008, p. 153.

La forma della bocca è detta "a piatto" *pankou* da Monique CRICK, che analizza dei vasi usati per l'alcol datati ai Song settentrionali. L'autrice puntualizza che alla fine dei Song del Nord il collo si accorcia, il labbro si alza e la pancia risulta più ovoidale. La vetrina chiara e opaca ricorda quella delle produzioni di Yue. Cfr. CRICK 2005, pp. 164, 181.

La funzione di questo vasetto come contenitore di granaglie da includere nell'apparato tombale, si riconosce dalla forma. Il vasetto possedeva un tempo un coperchio con pomolo a fiore simile a quello del vaso a 5 beccucci di questa collezione, dal quale deriva stilisticamente. Per un interessante confronto fra questi oggetti si veda KERR 2004, p. 90, fig. 91.

Secondo TREGEAR n. 138, i vasetti sono di tipo "Wenzhou" (la località dello Zhejiang), mentre in Christie's July 1981, pp. 21, 70, 72, sono definiti di forma "Lixui".

Per pezzi simili, non della medesima qualità, si vedano: Zhejiangsheng wenwuju 1998, p. 44; GOMPERTZ 1980, p. 151; LU 1983, Fig. 6, p. 48; WIRGIN 1979, Pl. 37 e, f.; WAIN 2001, p. 129, m.; TSIANG 2003, p. 13, n. 19; Christie's December 1979, p. 24, n. 63; Christie's, May 1986, p. 41 n. 67; Sotheby's, December 1996, p. 120, n. 208; Christie's, April 1984, p. 56, n. 139.



**OGGETTO**

Vaso

**MISURE**

H 31

**TIPOLOGIA**

Oggetti d'utilità quotidiana

**SOGGETTO****ISCRIZIONI****DESCRIZIONE**

Vaso *rouleaux* in porcellana a invetriatura verde, con grande craquelures. Bocca a piatto con bordo dritto e alto, collo alto e largo, spalla leggermente inclinata, corpo cilindrico con basso piedino circolare non invetriato.

**TIPO VETRINA**

Verde traslucida con ampie craquelures regolari.

**PROVINCIA**

Jiangxi

**MANIFATTURA**

Jingdezhen

**TEMPO**

XIX-XX secolo

**NOTE**

Si tratta di una produzione in porcellana, probabilmente del secolo scorso o di poco prima, a giudicare dalla patina che si trova sul fondo della porcellana.





## OGGETTO

Porta pennelli

## MISURE

H 20,5

## TIPOLOGIA

Oggetti dello studio del letterato

## SOGGETTO

Personaggi taoisti a cavallo di animali. Motivi augurali di prosperità.

## ISCRIZIONI

## DESCRIZIONE

Porta pennelli a forma di parallelepipedo, di sezione quadrata, con labbro sporgente e piede a forma di tavolino, con quattro gambe sinuose, poggianti su una cornice quadrata. La decorazione delle facce è costituita superiormente da un cartiglio lobato campito da motivi fitomorfi e al centro da un grande cartiglio rettangolare risparmiato dalla vetrina, e sotto, da una fascia squadrata con motivi floreali. Le quattro facce mostrano due personaggi: uno cavalca un *qilin* 麒麟 e regge un fiasco dalla quale sembra uscire un parasole; un altro cavalca un bufalo, e in un altro riquadro regge il parasole affiancato da una gru. La vetrina verde oliva chiaro copre anche la base del piede, mentre il fondo del vaso, al centro è lasciato in biscotto.

## TIPO VETRINA

Vetrina verde chiaro, cerosa.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Yuan (1279-1368) - Ming (1368-1644), 1350-1500

## NOTE

Il decoro, in biscotto, è ottenuto coprendo di cera la parte che deve essere risparmiata dalla vetrina. La cera lascia colare la vetrina quando l'oggetto vi è immerso prima della cottura. La forma deriva da quella dei porta pennelli in bronzo che presentano spesso un tavolino alla base, come si può vedere anche per un bronzo e una ceramica di questa forma datati 1488-1566, pubblicati in HARRISON HALL 2001, p. 417, 418.

Questa stessa raffigurazione realizzata su cartigli risparmiati dalla vetrina, come in questo caso, è presentata approfonditamente in *Longquan Dayao Fengdongyan* 2009, pp. 208-210, ed è definita *xianrenqishou* 仙人骑兽 (immortali a cavallo di esseri animali). L'attribuzione è alla metà del periodo Ming.



## OGGETTO

Porta pennelli

## MISURE

H 20,5

## TIPOLOGIA

Oggetti dello studio del letterato

## SOGGETTO

Gli immortali taoisti Zhangqian 张騫 e Ziying 子英. Figure nate da racconti popolari.

## ISCRIZIONI

天之美祿 Tianzhi meilu, "benedizione celeste"

## DESCRIZIONE

Porta pennelli di sezione esagonale, con due facce principali più ampie, labbro sporgente, e piede a forma di tavolino, con gambe modanate, spesse. La decorazione delle due facce principali è costituita da due cartigli lobati, uno superiore più piccolo, invetriato, con motivi impressi di fiori e uno al centro, più grande, risparmiato dalla vetrina. Su una faccia è raffigurato un personaggio su una giunca con una tavoletta in mano, attorniato da nuvole. Sull'altra è raffigurato un personaggio a cavallo di una carpa mentre afferra le nuvole, parzialmente coperto da un ramo. Sulle facce minori, in alto, quattro medaglioni. Ognuno con un carattere impresso (天之美祿), e al centro un cartiglio floreale. Il fondo, non invetriato, mostra le pennellate dell'ingobbio ferroso.

## TIPO VETRINA

Di colore verde chiaro, traslucida

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Ming (1368-1644), 1368-1500

## NOTE

Si veda Sotheby's December 1977, p. 143, fig. 436 per la pubblicazione di questo stesso oggetto: vasetto con "un saggio su una barca e un'immortale su una carpa che cattura le nuvole, piedini di tipo 'ju-i', inizio Ming, iscrizione 'lu t'ien chih mei' (the beauty of heaven's blessings)".

L'iconografia è quella di due immortali sulla via lattea. Sulla giunca di trova Zhang Qian, personaggio di epoca Han, mandato dal suo imperatore nelle contrade occidentali. Il viaggio fu mitizzato e il personaggio trasformato in divinità taoista. Cfr. KONTLER, p. 240. La seconda figura è quella dell'immortale taoista Zi Ying che cavalcata la carpa vola verso il cielo. Cfr. WALDAU 2006, p. 283.

Il decoro in biscotto è ottenuto coprendo di cera la parte che dev'essere risparmiata dalla vetrina. La cera lascia colare la vetrina quando l'oggetto vi è immerso prima della cottura. Si tratta di una tecnica nata nel periodo Yuan.



## OGGETTO

Vaso

## MISURE

H 22,5

## TIPOLOGIA

Oggetti dell'apparato religioso

## SOGGETTO

Gli otto immortali taoisti attraversano il mare



## ISCRIZIONI

Iscrizione stampata: 長命富貴金玉滿堂, changmingfugui jinyumantang, "che la casa sia piena di ricchezze, lunga vita, abbondanza e rispettabilità"

## DESCRIZIONE

Giara dal corpo ovoidale con labbro circolare espanso, piatto. Il piede è piatto, privo di vetrina, leggermente rientrante alla base, invetriata. Sulla spalla, impressi a rilievo, otto caratteri benaugurali. Sotto, sulla pancia, in corrispondenza di ogni carattere è stato impresso a stampo un immortale taoista stante su flutti marini con la veste mossata dal vento. Il piede si presenta rossiccio sui bordi e bianco sporco sul fondo levigato, di consistenza porcellanosa. La vetrina è verde, molto fine e abbastanza trasparente.

## TIPO VETRINA

Di colore verde chiaro, trasparente

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Ming (1368-1644), 1500-1644

## NOTE

Questo vaso è stato pubblicato e venduto da Christie's il 5 aprile 1976 e così definito: vaso con gli otto immortali e i loro attributi, XVI-XVII secolo, iscrizione [errata] "Ch'ang ming fu kuei Chin Yu Man T'ang", long life, riches and honour to the hall of Chin Yu Man". Cfr. Christie's 1976, p. 18, n. 35 (tavola 14). Il 5 novembre dello stesso anno il vaso fu rivenduto all'attuale proprietario dall'antiquario Sergio Romagnoli di via Borgonuovo a Milano.

Gli otto immortali dell'iconografia classica sono Zhong Liquan, Zhang Guolao, Lü Dongbin, Li Tieguai, He Xiang, Lan Caihe, Han Xiangzi and Chao Guojui. In questo contesto però non si riconoscono per gli attributi che li caratterizzano solitamente. Nell'iconografia cinese esistono infatti gruppi alternativi di immortali taoisti.



## OGGETTO

Vaso

## MISURE

H 28

## TIPOLOGIA

Oggetti dell'apparato religioso

## SOGGETTO

Melograno, pesco, crisantemo e quaglie

## ISCRIZIONI



## DESCRIZIONE

Grande e pesante vaso con bocca ampia, spesso labbro sporgente ad anello, collo basso e corpo globulare molto rastremato verso la base. La bocca è stata molata (probabilmente proseguiva con una parete strombata) e il piede, circolare è cosparso di scheggiature. La decorazione sopra la spalla è incisa in modo leggero a motivi fitomorfi e sotto presenta una fascia di spirali squadrate (il motivo a fulmine *leiwen* 雷纹). Sul ventre sono applicati a bassorilievo motivi di melograno, pesco, crisantemo e quaglie, e sul piede è impressa una corolla di petali stilizzati. La base all'interno del piede è invetriata e presenta un'ulteriore depressione circolare nel mezzo.

## TIPO VETRINA

Di colore verde chiaro, traslucido, più denso sul fondo e fine sui decori a rilievo.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Ming (1368-1644)

## NOTE

Per comprendere quale fosse la forma originaria di questo vaso si veda TSAI 2009, p. 148. Il vaso è detto *zun* a forma di melograno *liuzun* 榴尊. L'esempio citato è alto 35 cm e possiede un piede leggermente più alto. In questo caso sono stati eliminati sia il piede circolare, leggermente strombato, sia la forte strombatura molto aperta che si stagliava dall'interno del bordo ad anello. La datazione si riferisce al primo periodo Ming, fra il 1368 e il 1435.

Il crisantemo associato al pesco e al melograno è simbolo di abbondanza e prosperità, e con la quaglia diviene augurio di lunga vita.

Questo vaso mantiene alcune caratteristiche di periodo Yuan per le dimensioni, il decoro a rilievo e il colore della vetrina che si ritrova sul fondo. Cfr. NISHIOKA 1999, p. 341, per la forma che ricorda alcuni pezzi Yuan più piccoli. Cfr. IMAI 1997, n. 75, per un altro grosso vaso del Tokyo National Museum con figure a rilievo "incise". Tuttavia il motivo in forte rilievo, il corpo pesante e l'impaginazione sono più consoni al periodo Ming, come mostrano gli esempi in GOMPERTZ, p. 199, e il vaso num. inv. ADL6433 del Musée Adrien Dubouché di Limoges, datato XIV secolo (Il vaso è pubblicato sul sito ufficiale dei musei francesi: [www.photo.rmn.fr](http://www.photo.rmn.fr)).

## OGGETTO

## MISURE

H 7

## TIPOLOGIA

Oggetti per il tavolo del letterato

## SOGGETTO

Chimera unicorno

## ISCRIZIONI

## DESCRIZIONE

Piccolo incensiere o contagocce in porcellana con invetriatura verde azzurrina, a forma di chimera dal corpo di bufalo e testa d'unicorno, seduta con lo sguardo verso l'alto. L'oggetto presenta dei fori passanti in corrispondenza delle fauci e un grande foro squadrato ritagliato sul dorso che mostra un corpo spesso, dal biscotto bianco. La base si mostra levigata dopo la cottura con alcuni punti aranciati e delle zone con segni di vetrina. Si nota una crepa che separa il fondo in due parti.

## TIPO VETRINA

Vetrosa, verde-azzurino

## PROVINCIA

## MANIFATTURA

## TEMPO

Qing (1644-1911), 1644-1911

## NOTE

L'oggetto aveva forse un piccolo coperchio, mancante, per coprire il dorso. Il tipo di porcellana lascerebbe escludere un produzione Zhejiang. Potrebbe trattarsi di una produzione dello Jiangxi, di periodo Qing. Difficile proporre un'attribuzione, essendo stato rimaneggiato e levigato in tempi più recenti.



## OGGETTO

Incensiere

## MISURE

H 14

## TIPOLOGIA

Oggetti del letterato

## SOGGETTO

Leoncino cinese

## ISCRIZIONI

Iscrizione stampata sulla palla: 永保長春 *yongbao changchun*, "eterna primavera" (rimanere giovani per sempre)

## DESCRIZIONE

Incensiere a forma di leoncino con bardatura. L'animale porta sul dorso una sfera posta su un basamento floreale. La sfera, forata superiormente, fa parte del coperchio, sollevabile per inserire gli incensi, e presenta quattro caratteri impressi al centro di altrettanti cerchi. Le fauci del leoncino presentano due fori passanti ai lati. Il pezzo è totalmente invetriato, tranne che sotto le zampe, aranciate e annerite, e attorno al foro dove poggia il coperchio.

## TIPO VETRINA

Verde giada, brillante, intenso e traslucido.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Ming (1368-1644), 1400-1600 o moderno

## NOTE

Per una vetrina di questo tipo si veda un vasetto per inchiostro di epoca Xuande (1426-1435) in CRICK 2005, p. 148, e CRICK 2005, e p. 156 per una brocca datata al XV-XVI secolo. I due pezzi sono gli unici pubblicati nel catalogo appartenenti alla collezione Baur di Ginevra e devono essere stati scelti per la fattura precisa e la pulizia della vetrina, piacevoli caratteristiche che si riscontrano anche in questo pezzo. La presenza di tracce scure sul biscotto e il segno di congiunzione degli stampi lasciano dubbi sull'autenticità del pezzo.



**OGGETTO**

Incensiere

**MISURE**

H 20

**TIPOLOGIA**

Oggetti dell'apparato religioso

**SOGGETTO**

Leoncino cinese

**ISCRIZIONI**

Etichetta rettangolare con cornice blu: "R 1106"

**DESCRIZIONE**

Incensiere a forma di leone stante, con le fauci aperte e la testa rivolta verso l'alto. La testa si può togliere per accedere al fornello. Tutto il pezzo è invetriato con una coperta di colore verde scuro intenso, vetrosa e brillante, leggermente incrinata. Solo le zampe sono lasciate in biscotto, di colore marrone.

**TIPO VETRINA**

Verde scuro, leggermente olivastro, vetrosa, trasparente e brillante

**PROVINCIA****MANIFATTURA****TEMPO**

Ming (1368-1644), 1500-1644

**NOTE**

Cfr. ZENONE PADULA 1992, p. 119 per un brucia incenso identico per forma, ma apparentemente non per colore della vetrina, datato al periodo Ming. La consistenza della vetrina di questo esemplare e l'aspetto della ceramica sui piedini, chiaro e ricco di impurità, non sembra tuttavia coerente con le produzioni di Longquan analizzate in questa collezione. Non è da escludersi che possa trattarsi di una produzione giapponese.



**OGGETTO**

Incensiere

**MISURE**

H 18

**TIPOLOGIA**

Oggetti dell'apparato religioso

**SOGGETTO**

Bixie 辟邪

**ISCRIZIONI**

Etichetta adesiva rettangolare scritta a mano: "124724 c" cancellata da una x rossa

**DESCRIZIONE**

Incensiere a forma di chimera leonina con unicorno, stante, con le fauci aperte. La testa, la cui criniera copre tutto il corpo dell'animale, si può levare per accedere al fornello. Tutto il pezzo è invetriato con una coperta verde oliva cerosa e opaca. Solo le zampe sono lasciate in biscotto e si presentano leggermente aranciate.

**TIPO VETRINA**

Verde oliva, cerosa e opaca

**PROVINCIA****MANIFATTURA****TEMPO**

XX secolo

**NOTE**

Si tratta probabilmente di un pezzo in porcellana. La vetrina, molto opaca, uniforme, priva di incrinature o punti di spillo sembra coerente con un produzione moderna.





## OGGETTO

Incensiere

## MISURE

H 10

## TIPOLOGIA

Oggetti dell'apparato religioso

## SOGGETTO

Floreale

## ISCRIZIONI



## DESCRIZIONE

Bruciaprofumi tripode, tondo, dalle pareti leggermente inclinate, con decoro floreale centrale, bassi piedini sinuosi, fondo con fine anello con biscotto arancione e piede "a cuore di pollo". Tutto il pezzo è invetriato con una coperta azzurrina, densa e opaca.

## TIPO VETRINA

Verde azzurrino opaco, *fenqing* 分清 o *meiziqing* 梅子青

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Ming (1368-1644) o moderno



## NOTE

La forma del piede "a cuore di pollo", tipico del periodo Yuan (si veda la coppetta lobata della stessa collezione) e la forma generale del corpo, dai bordi inclinati, e il decoro floreale molto fitto, non sembrano coerenti fra loro. Anche il colore finale della vetrina è particolare. L'impressione generale è che non si tratti di un pezzo Yuan, ma almeno successivo, se non moderno. Per la forma dei piedini in un oggetto con vetrina leggermente diversa si veda TSAI 2009, pp. 224, 226.

Si veda inoltre:

Christie's December 1980, p. 95, n.166, per un incensiere tripode con questa vetrina ma di tipo più classico, Song del sud (1127-1279); Cfr. SHIMADA 2000, p. 271, per una simile produzione di Longquan, periodo Yuan; WAIN 2001, p. 129, per un incensiere simile per forma ma non per decoro, di periodo Yuan - Ming; YE 2000, p. 37, per una definizione di coperta *meiziqing* 梅子青 definita il massimo raggiungimento della tecnica dei *celadon*.

**OGGETTO**

Incensiere

**MISURE**

H 13 x Ø 24

**TIPOLOGIA**

Oggetti dell'apparato religioso

**SOGGETTO**

Onde e tralci fitomorfi

**ISCRIZIONI****DESCRIZIONE**

Incensiere tripode. Il corpo è circolare, la parete alta e leggermente obliqua, la base piatta e sporgente. Attorno alla base, sul bordo, ci sono tre bassi piedini tondi e sinuosi.

La decorazione sulla parete esterna è incisa e ripartita in tre fasce: superiormente un decoro pettinato di onde, al centro un'incisione di tralci, sotto una corolla di petali stilizzati. L'invetriatura è di colore verde chiaro, vitrea e finemente incrinata. Il fondo e la base sono risparmiati al centro dalla vetrina e si presentano di colore giallo arancio con una crepa che li attraversa nel mezzo e un foro passante.

**TIPO VETRINA**

Vetrosa, molto trasparente, incrinata, di colore verde chiaro.

**PROVINCIA**

Zhejiang

**MANIFATTURA**

Longquan

**TEMPO**

Ming (1368-1644), 1520-1600

**NOTE**

Un incensiere di periodo Ming molto simile per qualità è conservato al museo di Longquan. Cfr. Zhejiangsheng wenwuju 1998, p. 147. Si veda anche CAO 2008, p. 222, per oggetti attribuiti ai secoli XV e XVI. Per le caratteristiche fisiche complessive dell'oggetto si confrontino anche alcuni incensieri datati 1400-1520 e 1522-1566 in HARRISON HALL, p. 496. In questo caso il tipo di vetrina induce ad attribuire l'oggetto al XVI-XVII secolo. Per il tipo di decorazione potrebbe trattarsi di un oggetto pensato per il Sud est asiatico.

## OGGETTO

Incensiere

## MISURE

H 16,5 x Ø 22

## TIPOLOGIA

Oggetti dell'apparato religioso

## SOGGETTO

Rombi

## ISCRIZIONI

Scritta in nero sul fondo: "115" (?)



## DESCRIZIONE

Incensiere cilindrico tripode. L'alta parete del corpo è dritta e decorata con incisioni di rombi campiti da puntini. I tre piedini, bassi e sinuosi, sono attaccati fra la parete e la base. Il centro della base è sporgente e circolare, con una piccola crepa. La vetrina è di colore verde chiaro, trasparente e finemente incrinata. Il fondo interno e il piattello sporgente della base non sono invetriati e presentano un biscotto aranciato.

## TIPO VETRINA

Di colore verde, trasparente e incrinata.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Ming (1368-1644), 1450-1550

## NOTE

La crepa che si trova su questo incensiere è una caratteristica comune alla tipologia. Infatti il piattello del fondo era applicato successivamente al resto del corpo e spesso si deformava in cottura.

Un esemplare simile si trova al museo di Longquan. Cfr. *Zhejiangsheng wenwuju* 1998, p. 147.

ZHU Baoqian, definisce questa forma "a imitazione dei contenitori arcaici di tipo *zun* 樽", e mostra ad esempio un incensiere Ming del museo di Ningbo. ZHU 1998, p. 272.

Un altro incensiere molto simile possiede un'iscrizione che lo data al 1599. Cfr. *Longquan qingci* 1966, tav. 66.

Cfr. *Kikakuten zuroku* 2005, pp. 97, 162 per esemplari del XIV - XV secolo.

**OGGETTO**

Incensiere

**MISURE**

H 12 x Ø 30

**TIPOLOGIA**

Oggetti dell'apparato religioso

**SOGGETTO**

Peonia o camelia

**ISCRIZIONI****DESCRIZIONE**

Incensiere tripode a bacile basso e circolare. Il bordo è piegato in orizzontale, il breve collo è decorato con linee incise diagonali, la spalla è caratterizzata da una fascia sporgente con bullette a rilievo e la parete curva del corpo è impressa a motivi floreali di peonia o camelia. Al centro della base sporge un piattello tondo e attorno ad esso, più esterni, si trovano i tre piedini triangolari a forma di mascherone. La vetrina è di colore verde chiaro, fine, traslucida e leggermente incrinata. L'interno e l'esterno dell'oggetto non sono invetriati al centro e presentano un biscotto rosso. All'interno e sul bordo si trovano evidenti incrostazioni calcaree.

**TIPO VETRINA**

Fine, di colore verde chiaro traslucido, con toni azzurrini, leggermente incrinata.

**PROVINCIA**

Zhejiang

**MANIFATTURA**

Longquan

**TEMPO**

Ming (1368-1644), 1368-1620

**NOTE**

Cfr. HARRISON HALL 2001, pp. 495-496, per incensieri a coperta simile. L'autrice specifica che quelli con coperta vetrosa, incrinata sono tipici della fine del periodo Ming (1550-1620). Si veda anche: ZHU 1998, p. 273; NAGEL 2000, p. 75, Ts1-4, p. 77, Ts5; GRAF VON DER SCHULENBURG 2001, n. 221; Tokyo Kokuritsu Hakubutsukan 1990, p. 168, n. 181; *Anhuisheng bowuguan cangci* 2002, p. 133.

**OGGETTO**

Incensiere

**MISURE**

H 12

**TIPOLOGIA**

Oggetti dell'apparato religioso

**SOGGETTO**

Peonia o camelia

**ISCRIZIONI****DESCRIZIONE**

Incensiere tripode a bacile basso e circolare con bordo piegato orizzontalmente e corpo espanso. Il corpo è decorato con motivi floreali impressi a rilievo di peonia o camelia. Al centro della base sporge un piattello tondo, e attorno ad esso, più all'esterno, si trovano tre piedini triangolari a forma di mascherone. La vetrina è di colore celeste, fine e vetrosa. L'interno e l'esterno dell'oggetto non sono invetriati al centro e presentano un biscotto rosso. All'interno e sul bordo si trovano evidenti incrostazioni calcaree.

**TIPO VETRINA**

Fine e azzurrina, traslucida

**PROVINCIA**

Zhejiang

**MANIFATTURA**

Longquan

**TEMPO**

Ming (1368-1644), 1368-1550

**NOTE**

La delicata e attraente vetrina azzurrina viene spesso confusa per un segno di periodo Yuan. Un esemplare molto simile in Sotheby's 1989, n. 271 è così datato. La forma era infatti popolare nel periodo Yuan, ma le caratteristiche fisiche di questi incensieri riportano indubbiamente al periodo Ming. L'attribuzione è confermata da reperti ritrovati in relitti datati. Cfr. NAGEL 2000, p. 75, Ts1-4, p. 77, Ts5. Cfr. HARRISON HALL 2001, pp. 495-496, per alcuni incensieri con bulloncini e piedini a faccia di leone, datati 1300-1400. L'autrice specifica che quelli con coperta vetrosa e incrinata sono tipici della fine del periodo Ming (1550-1620). Si veda anche: ZHU 1998, p. 273;; GRAF VON DER SCHULENBURG 2001, n. 221; Tokyo Kokuritsu Hakubutsukan 1990, p. 168, n. 181.

**OGGETTO**

Incensiere

**MISURE**

H 12 x Ø 32

**TIPOLOGIA**

Oggetti dell'apparato religioso

**SOGGETTO**

Peonia o camelia

**ISCRIZIONI****DESCRIZIONE**

Incensiere tripode basso e circolare dal labbro everso e corpo espanso. Il corpo è decorato con motivi floreali impressi a rilievo di peonia o camelia. Al centro della base sporge un piattello tondo e attorno ad esso, più all'esterno, si trovano tre piedini triangolari a forma di mascherone. La vetrina è fine, incrinata e di colore verde chiaro. L'interno e l'esterno dell'oggetto non sono invetriati al centro e presentano un biscotto rosso. All'interno e sul bordo si trovano evidenti incrostazioni calcaree.

**TIPO VETRINA**

Di colore verde chiaro, fine, traslucida e fittamente incrinata.

**PROVINCIA**

Zhejiang

**MANIFATTURA**

Longquan

**TEMPO**

Ming (1368-1644), 1500-1620

**NOTE**

Cfr. HARRISON HALL 2001, pp. 495-496, per alcuni incensieri con bulloncini e piedini a faccia di leone, datati 1300-1400. Si veda anche: ZHU 1998, p. 273; NAGEL 2000, p. 75, Ts1-4, p. 77, Ts5; GRAF VON DER SCHULENBURG 2001, n. 221; *Longquan Dayao Fengdongyan ...* 2009, p. 207; Tokyo Kokuritsu Hakubutsukan 1990, p. 168, n. 181.

**OGGETTO**

Incensiere

**MISURE**

H 13 x Ø 30

**TIPOLOGIA**

Oggetti dell'apparato religioso

**SOGGETTO**

Rombi

**ISCRIZIONI**

Un segno a X in bianco sul fondo

**DESCRIZIONE**

Incensiere tripode basso e circolare dal labbro everso e ventre espanso, decorato con motivi di rombi campiti da disegni di foglia stilizzata. L'oggetto è ricoperto da una vetrina verde oliva, trasparente, fuorché per il centro, interno ed esterno, che si presenta rosso mattone. La base, non invetriata, è sporgente e i tre piedini circolari sono forati internamente nel punto di giunzione col corpo.

**TIPO VETRINA**

Di colore verde scuro, vetrosa e trasparente.

**PROVINCIA**

Zhejiang

**MANIFATTURA**

Longquan

**TEMPO**

Ming (1368-1644), 1450-1550

**NOTE**

La forma piena e alta, la vetrina trasparente e il decoro inciso a rombi riportano a una datazione attorno alla fine del XV-XVI secolo.

Cfr. Christie's May 1986, n. 122, per un pezzo datato al XV secolo. Per un oggetto del museo di Ningbo, con una simile decorazione a moneta antica *guqianwen* 古钱问 e coperta verde pisello *douqing* 豆青, si veda ZHU 1998, p. 281. Per la forma si veda *Umi o watatte kita meihō* 1990, p. 27, n. 34.



## OGGETTO

Incensiere

## MISURE

H 11,5 x Ø 13,5

## TIPOLOGIA

Oggetti dell'apparato religioso

## SOGGETTO

Gli otto trigrammi *bagua* 八卦 dell'Yijing 易经

## ISCRIZIONI

## DESCRIZIONE

Incensiere tripode a forma di basso bacile circolare con vetrina di colore verde scuro incrinata e vetrosa. Il corpo è decorato a motivi impressi di trigrammi. Alla base, un basso piattello tondo non invetriato sporge centralmente, mentre attorno si trovano i tre piedini triangolari a forma di mascherone. Anche l'interno del recipiente non è invetriato e al centro mostra una crepa.

Segni di calcare sul fondo.

## TIPO VETRINA

Di colore verde scuro, trasparente e vetrosa.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Ming (1368-1644), 1368-1550

## NOTE

Si tratta probabilmente di un incensiere della seconda metà del periodo Ming. Per questa datazione si vedano: Zhejiangsheng wenwuju 1988, p. 149; HARRISON HALL 2001, pp. 495-496; Sotheby's 1989, n. 275; NAGEL 2000, p. 75, Ts1-4, p. 77, Ts5; GRAF VON DER SCHULENBURG 2001, n. 221; *Longquan Dayao Fengdongyan* ... 2009, p. 207; Tokyo Kokuritsu Hakubutsukan 1990, p. 168, n. 181 (per incensieri di questo tipo ritrovati in tombe giapponesi).

Le differenze nella datazione alla seconda piuttosto che alla prima metà del periodo Ming (nel nostro caso), sono dovute alle diverse qualità della vetrina

La crepa centrale è una caratteristica che si trova spesso. Il piattello del fondo era applicato successivamente al resto del corpo e spesso si deformava in cottura, ma non era un problema quando si riempiva l'incensiere di sabbia.





## OGGETTO

Incensiere

## MISURE

H 10, 4 x Ø 31

## TIPOLOGIA

Oggetti dell'apparato religioso

## SOGGETTO

Gli otto trigrammi *bagua* 八卦 dell'Yijing 易经

## ISCRIZIONI



## DESCRIZIONE

Incensiere tripode a forma di basso bacile circolare con vetrina di colore verde chiaro fittamente incrinata. Il corpo è decorato a motivi impressi di trigrammi. Alla base uno spesso piattello tondo, non invetriato, sporge centralmente e attorno vi sono i tre piedini triangolari a forma di mascherone. Anche l'interno del recipiente non è invetriato.

## TIPO VETRINA

Fine e fittamente incrinata, di colore verde molto chiaro.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Ming (1368-1644), 1500-1620

## NOTE

Si tratta probabilmente di un incensiere della seconda metà del periodo Ming. Per questa datazione si vedano: Zhejiangsheng wenwuju 1988, p. 149; HARRISON HALL 2001, pp. 495-496; Sotheby's 1989, n. 275; NAGEL 2000, p. 75, Ts1-4, p. 77, Ts5; GRAF VON DER SCHULENBURG 2001, n. 221; *Longquan Dayao Fengdongyan* ... 2009, p. 207; Tokyo Kokuritsu Hakubutsukan 1990, p. 168, n. 181 (per incensieri di questo tipo ritrovati in tombe giapponesi).

Le differenze nella datazione alla seconda piuttosto che alla prima metà del periodo Ming (nel nostro caso), sono dovute alle diverse qualità della vetrina.

Un certificato di autenticità e provenienza a firma di Perotto Antichità, via S. Giovanni sul Muro 10 a Milano, indica l'atto di vendita al 12 dicembre 1984.



## OGGETTO

Incensiere

## MISURE

H 9

## TIPOLOGIA

Oggetti dell'apparato religioso

## SOGGETTO

Ding 鼎

## ISCRIZIONI



## DESCRIZIONE

Piccolo incensiere tripode con anse a semicerchio quasi verticali. Bocca larga, labbro leggermente espanso, collo basso e pancia sferica molto schiacciata. Tutto il pezzo è invetriato fuorché sui piedini, di forma troncoconica, che tendono verso l'esterno. La vetrina è di tipo Jun o *flambé*, a doppio colore, con base verde vetrosa e incrinata e colature azzurrine con tratti amaranto.

## TIPO VETRINA

Detta *flambé*, *jun* o *yaobian* 窑变, a doppio colore, verde chiaro trasparente, craquelé, con colature azzurrine e con rare venature amaranto.

## PROVINCIA

Jianxi

## MANIFATTURA

Forni privati

## TEMPO

Qing (1644-1911), 1736-1850, o moderno

## NOTE

La forma deriva da quella degli incensieri in bronzo d'epoca Xuande (1425-1435). Per i manici a corda cfr. TSAI 2009, p. 217-219. Lo stile è quello dei pezzi *jun* dello Jiangxi dei secc. XVIII-XIX. Cfr. LI 1998, p. 282, n. 563.

Il pezzo era presente nella casa della madre del collezionista, in Egitto, già agli inizi del secolo scorso.

## OGGETTO

Scodella

## MISURE

H 9,5

## TIPOLOGIA

Oggetti d'utilità quotidiana

## SOGGETTO

Fiore di loto

## ISCRIZIONI



## DESCRIZIONE

Scodella dalla parete ampia e curva e stretto piede basso e circolare. Un decoro a motivi di fiore e foglie di loto è stato impresso sulla parete interna. La scodella è invetriata internamente ed esternamente, lasciando scoperta la metà inferiore. La vetrina è di colore marrone giallastro, finemente incrinata e con segni di iridescenza sull'esterno della parete. Il colore del biscotto è di un arancio chiaro leggermente rosato.

## TIPO VETRINA

Fine, marroncino giallastro, distesa a pennello (?) con segni di degenerazione bianco azzurrine iridescenti

## PROVINCIA

## MANIFATTURA

Annam (fornaci di Binh Dinh)? Cina (Fujian)?

## TEMPO

Secc. X-XV

## NOTE

Questa tazza è stata acquistata da Luzzatto Bilitz nel 1963 come ciotola Annam. Cfr. catalogo d'asta *Collezione di antica arte cinese*, Brera Galleria d'Arte, Milano via Brera 14, 11 marzo 1963. Il colore e il modo in cui è stata cosparsa la vetrina si ritrova simile anche in tazze prodotte nel Tong'an 同安, distretto a sud del Fujian. Anche a Quanzhou 泉州 una prefettura del Fujian, si troverebbe una produzione a coperta marrone di ferro.

La sezione inferiore scoperta dalla vetrina e le iridescenze, che si trovano solitamente sulle invetriature al piombo che sono state a contatto con la terra, ricordano le produzioni di periodo Tang (618-907), ma il decoro è tipico del periodo Song (960-1279). Anche la forma potrebbe essere di periodo Song, ma non presenta il fondo piatto come nelle produzioni dello Zhejiang. Cfr. *Umi o watatte kita meihō* 1990, p. 17.



## OGGETTO

Scodella

## MISURE

H 9 x Ø 19,5

## TIPOLOGIA

Oggetti d'utilità quotidiana

## SOGGETTO

Fiori e foglie di loto e crisantemo

## ISCRIZIONI



## DESCRIZIONE

Scodella con parete alta, leggermente obliqua, centro piatto e piede circolare. Sulla parete interna è impresso finemente il classico motivo di fiori e foglie di loto, e al centro un crisantemo stilizzato. La scodella possiede un corpo ceramico molto fine, con una leggera vetrina verde giallastra. Il piede e la base non sono invetriati e mostrano un biscotto grigio dall'impasto finissimo.

## TIPO VETRINA

Fine, opaca e cremosa, di colore grigio tendente al giallo, con punti segnati da fitte incrinature dovute al tempo, e incrostazioni terrose.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Song (960-1279), 960-1200

## NOTE

I recenti report archeologici hanno identificato la provenienza di questa scodella con i siti della zona orientale di Longquan. Cfr. *Longquan dongqu yaozhi fajue baogao* 2005, tav. 9, e pp. 120, 159, 166, 174, 357. La sigla tecnica attribuita alla zona dai rilievi archeologici è BY24 e si riferisce al sito della collina delle scodelle *wanxishanyaozhi* 碗扱山窑址 dove lavoravano fornaci attive dal periodo Song al periodo Ming, lungo la riva dal nome Shangliyangan 上犁样滩.

Si tratta di un tipo abbastanza raro, di qualità ottima, corpo fine e vetrina giallognola, che ricorda le produzioni di tipo Yue nel Nord dello Zhejiang. La decorazione è incisa a mano, in modo sapiente, su un corpo fine dall'impasto compatto: caratteristiche queste tipiche dello Zhejiang e di Longquan. Cfr. TREGGAR 1982, p. 61, fig. 25 e p. 254, n. 181.

Le incrinature lungo il bordo e i residui di terra indicano che questa scodella è stata recuperata in uno scavo. Le incrinature si sono create col tempo a contatto con la terra, e si trovano solo dove la tazza ne è giunta a contatto. Il fondo piatto della tazza presenta invece segni d'usura (forse vi è stata appoggiata un'altra tazza per un certo periodo di tempo). Una scodella uguale, attribuita ai Song meridionali, XII secolo, è stata rinvenuta in Giappone, nella tomba n. 2 di Takami Higashiku, nei pressi di Fukuoka. Cfr. Kyoto Kokuritsu Hakubutsukan 1988, p. 79, n. 125. Si veda anche GRAF VON DER SCHULENBURG 2002, n. 242 e n. 245, per una scodella dei Song meridionali (1127-1279) recuperata dal relitto del cargo Demak. Per un'altra simile, ma senza decoro di crisantemo cfr. *Longquan qingci yanjiu* 1989, p. 74, disegno n. 4.

Esistono invece molte scodelle simili per forma e decoro, ma che presentano una base non invetriata più ampia e chiara e una vetrina più spessa, gialla e vetrosa. Si tratta di una tipologia prodotta nel Fujian, nei forni di Anxi 安溪, XII-XIV secolo, che non dev'essere confusa con questa. Cfr. TREGGAR, p. 116, n. 141 e Kyoto Kokuritsu Hakubutsukan 1988, p. 80, n. 135-136. Anche queste, datate XII-XIII secolo, sono state rinvenute in vari siti giapponesi nei pressi di Hakata 博多区, prefettura di Fukuoka, Kyoto e Kumamoto.



**OGGETTO**

Scodella

**MISURE**

H 12

**TIPOLOGIA**

Oggetti d'utilità quotidiana

**SOGGETTO**

Fiore di loto

**ISCRIZIONI**

Etichetta adesiva rettangolare scritta a mano: "9 og".

**DESCRIZIONE**

Scodella dalla parete alta, leggermente curva, con motivo di petali di loto impressi e intagliati sulla parete esterna, e basso piede circolare. Il corpo si ispessisce sotto il labbro. La coperta si presenta spessa e fittamente incrinata, di colore grigio azzurrino. Il piede è solo parzialmente invetriato e mostra i segni di tre punti (distanziatori) d'argilla lasciati a sostegno del pezzo.

**TIPO VETRINA**

*Guan*, di colore grigio azzurro, spessa e fittamente incrinata con incrinature più grandi e scure, e incrinature minori, chiare e più fini.

**PROVINCIA**

Zhejiang (?)

**MANIFATTURA**

Longquan (?)

**TEMPO**

Ming (1368-1644) o moderno

**NOTE**

Le difficoltà nell'attribuzione di questo reperto sono state risolte dalla gentile consulenza di Degawa Tetsuro, curatore capo del Museo della ceramica di Osaka, il quale ritiene il pezzo cinese, pur non identificandone una fornace. A suo parere si potrebbe trattare di un pezzo moderno che segue uno stile in voga fra il periodo Yuan e Ming, forse prodotto nel sud dello Zhejiang. Certamente non di periodo Song e certamente non di produzione coreana.

Per gli stili al quale il pezzo fa riferimento si veda:

SHIMADA 2000, p. 249, figg. 212, 213, per la vetrina di un pezzo Song, e p. 273, fig. 259 per la craquelure.

ÔGAWA 1998 p. 222, fig. 146, per il piede, in frammenti Yue.

HASEBE 1980, p. 46 e n. 55 per una tazza Song-Yuan simile per il disegno, trovata in una tomba di Kinubariyama, Kamakura.

*Longquan dongqu yaozhi fajue baogao* 2005, tav. 8, n. 1, p. 162 e 171.



## OGGETTO

Coppetta

## MISURE

H 5,5

## TIPOLOGIA

Oggetti d'utilità quotidiana

## SOGGETTO

Forma di crisantemo

## ISCRIZIONI



## DESCRIZIONE

Piccola coppetta lobata a forma di corolla di crisantemo, con piede alto e circolare e base conica detta "a cuore di pollo". L'invetriatura verde scuro, ricca di bollicine che creano l'effetto a "buccia di pera", lascia trasparire il bianco della porcellana sul labbro e lungo le creste interne ed esterne. L'anello poggiate del piede non è invetriato e presenta una pasta fine dura e aranciata.

## TIPO VETRINA

Di colore verde scuro, leggermente a "buccia di pera" (con formazione di fini bolle visibili), untuosa al tatto.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Yuan (1277-1368) (?)

## NOTE

Questa coppetta è stata pubblicata in Sotheby's December 1977, fig. 425, datata al periodo Song (960-1277). Una coppetta simile, venduta da Christie's (December 1983, n. 306) è stata datata allo stesso periodo. Più recentemente però questa forma, che appartiene anche alla tipologia Jun, è stata riattribuita al periodo Yuan (1277-1368). Si vedano a tal proposito gli esemplari del XII-XIV secolo in *Kikakuten zuroku* 2005, p. 90; GRAF VON DER SCHULENBURG 2002, n. 209; KUO 1995, p. 55, n. 44 per una coppetta lobata di periodo Yuan.

La tonalità molto scura, la presenza di grandi bolle nella vetrina che la rendono trasparente, congiuntamente al fatto che mancano informazioni significative sulla provenienza del pezzo, lasciano pensare che possa anche trattarsi della riproduzione di altre fornaci.

**OGGETTO**

Piatto

**MISURE**

H 6 x Ø 32

**TIPOLOGIA**

Oggetti d'utilità quotidiana

**SOGGETTO**

Fiore

**ISCRIZIONI**

Etichetta ossidata sul fondo

**DESCRIZIONE**

Grande piatto *dapan* 大盘 con tesa dritta, bordo a festoni, cavetto e parete sagomati a corolla di petali di crisantemo (o loto), centro piatto e decorato con un motivo floreale non distinto. Esternamente la conca si presenta liscia. La base rientrante del basso piede ad anello è caratterizzata da una zona circolare non coperta dalla vetrina e di colore arancio. Il piatto è invetriato con una densa vetrina verde oliva.

**TIPO VETRINA**

Di colore verde oliva scuro, molto densa e leggermente traslucida

**PROVINCIA**

Zhejiang

**MANIFATTURA**

Longquan

**TEMPO**

Ming (1368-1644), 1400-1500

**NOTE**

Per una datazione efficace di questi piatti si veda HARRISON HALL 2001, p. 486-489, in particolare il n. 16:69 e 16:70. Si vedano anche: ZHU 1998, p. 281; TSAI 2009, pp. 74, 75, 78, 80, 81; *Longquan Dayao Fengdongyan* 2009, p. 13.

## OGGETTO

Piatto

## MISURE

H 6 x Ø 35

## TIPOLOGIA

Oggetti per l'esportazione

## SOGGETTO

Peonia

## ISCRIZIONI



## DESCRIZIONE

Grande piatto *dapan* 大盘 con tesa dal profilo concavo, alta al bordo, parete curva sagomata internamente a petali di crisantemo, o loto, e fondo piatto, con al centro un decoro impresso a rilievo di peonia entro doppio filetto circolare. La conca è liscia, la base circolare non è invetriata ed è stata levigata, mentre la parte interna è rientrante e invetriata. La vetrina è spessa e cerosa e di colore verde oliva chiaro.

## TIPO VETRINA

Spessa e cerosa, di colore verde chiaro, dal tono olivastro

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Yuan (1279-1368) - Ming (1368-1644), 1300-1400

## NOTE

Un piatto come questo è stato rinvenuto nel 1984 nella città di He 鹤, contea di Qingtian 青田 in un sito di periodo Yuan. Cfr. ZHU 1998, p. 224. I due esemplari differiscono soltanto per il colore della vetrina, più chiara e verde nel pezzo rinvenuto a He, e priva di punti di spillo, che sono invece presenti nell'esemplare in oggetto. Altri esemplari di periodo Yuan sono stati rinvenuti in un relitto al largo di Dalian 大连 nella contea di Pingtan 平潭县. Cfr. YANG 2008, p. 144.

La forma compare in periodo Yuan. Cfr. Kokuritsu Hakubutsukan 1994, p. 31 (per un reperto del museo nazionale di Guangzhou) ed è mantenuta fino alla fine del periodo Ming. Cfr. WAIN 2001, p. 128, e GRAF VON DER SCHULENBURG 2002, n. 194, 195, 196. Si veda anche TSAI 2009, pp. 78, 80, 81, per esemplari dal bordo simile, ma del XV-XVI secolo.

Il particolare che distingue questo modello da quelli di altre produzioni è il piede non invetriato. Solitamente, i piatti di periodo Ming hanno un piede invetriato e un anello non invetriato all'interno. Si tratta di piatti ritrovati in discreta quantità, la cui datazione è ben documentata. Cfr. HARRISON HALL 2001, p. 484-485 per una datazione accurata compresa fra il 1300 e il 1400.



## OGGETTO

Piatto

## MISURE

H 8 x Ø 32

## TIPOLOGIA

Oggetti d'utilità quotidiana

## SOGGETTO

Fiore

## ISCRIZIONI

Etichetta strappata sul fondo

## DESCRIZIONE

Grande piatto *dapan* 大盘 con breve tesa a bordo alto, verticale, parete curva sagomata internamente a petali di crisantemo e fondo piatto con al centro un decoro floreale indistinto. La conca è liscia, il piede ad anello invetriato è stato levigato. La vetrina è spessa e cerosa e di colore verde oliva scuro.

## TIPO VETRINA

Densa e opaca, di colore verde oliva scuro.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Ming (1368-1644), 1368-1450

## NOTE

La forma compare in periodo Yuan. Cfr. Kokuritsu Hakubutsukan 1994, p. 31 (per un reperto del museo nazionale di Guangzhou) ed è mantenuta fino alla fine del periodo Ming. Cfr. WAIN 2001, p. 128, e GRAF VON DER SCHULENBURG 2002, n. 194, 195, 196.

Il particolare che distingue tali piatti da quelli di altre produzioni è il piede non invetriato. Solitamente, i piatti di periodo Ming hanno un piede invetriato e un anello non invetriato all'interno. Si tratta di piatti ritrovati in discreta quantità, la cui datazione è ben documentata. Cfr. HARRISON HALL 2001, p. 484-485 per una datazione accurata compresa fra il 1300 e il 1400.

Cfr. Anche YANG 2008, p. 144 e TSAI 2009, pp. 80, 81.



## OGGETTO

Contagocce

## MISURE

H 7

## TIPOLOGIA

Oggetti dello studio del letterato

## SOGGETTO

*Bixie* 辟邪 (?)

## ISCRIZIONI



## DESCRIZIONE

Oggetto per il tavolo del letterato in forma di animale mitico dalle fattezze bovine e lunghe corna o orecchie rivolte all'indietro. L'animale tiene uno scodellino ovale tra le fauci. Il corpo mostra eleganti spirali incise che si riferiscono agli stilemi dei bronzi antichi. La figura è ricoperta da un'invetriatura opaca color verde azzurrino. La base delle zampe e una porzione del ventre mostrano un biscotto aranciato.

Lo scodellino mostra evidenti segni di restauro.

## TIPO VETRINA

Di colore verde azzurrino, opaca, untuosa.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Ming (1368-1644), 1500-1600

## NOTE

Gli oggetti per lo studio del letterato nascono e si sviluppano nel periodo Song. Cfr. YE, p. 37. La datazione al periodo Ming, XVI-XVII secolo, è suggerita dal confronto di questo oggetto con altri in bronzo della stessa epoca. Si veda a proposito un contagocce a forma di *bixie* 辟邪 (quadrupede chimerico alato) di bronzo con medesimo stile decorativo nella collezione Chiossone, in FAILLA 1995, p. 79. Un altro esemplare in bronzo, datato al XV secolo, è conservato al Tokugawa Museum di Nagoya. Cfr. *Tokugawa Bijutsukan no Meihō*, 1995, p.98. Tale stile si trova tra l'altro anche nelle giade dei secoli XVI-XVII. L'oggetto segue "le correnti del gusto erudito" tipiche di quell'epoca. La fattura ceramica confermerebbe questa datazione. Il pezzo del museo Chiossone mostra segni di inchiostro secco. Ciò lascerebbe pensare che tali oggetti non fossero soltanto versatoi per acqua, come sostiene VAINKER, ma anche contenitori per l'inchiostro già disciolto. Cfr. VAINKER 1991, p. 5.

## OGGETTO

Contenitore per acqua

## MISURE

H 8

## TIPOLOGIA

Oggetti dello studio del letterato

## SOGGETTO



## ISCRIZIONI

Etichetta adesiva rettangolare scritta a mano: "12 inizio Ming Kinuta". Etichetta adesiva rettangolare scritta a mano: "86"

## DESCRIZIONE

Contenitore tripode, dal corpo cilindrico e bocca stretta formata da un foro praticato al centro del piano orizzontale che chiude superiormente la camera del contenitore. I bassi piedini sono di forma trilobata. Tutto l'oggetto è coperto da una vetrina verde azzurrina *fenqing* fuorché per il centro della base che presenta un biscotto aranciato.

## TIPO VETRINA

Di colore verde – azzurro, spessa e cerosa.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Ming (1368-1644), secc. XIV-XV

## NOTE

La base con il segno del sostegno centrale, la vetrina blu, e la forma dei piedini, si ritrovano su alcuni incensieri di periodo Yuan del museo di Longquan, pubblicati in ZHU 1998, p. 202, 207. La vetrina è molto ben riuscita e assieme alle caratteristiche del biscotto contribuisce ad una possibile datazione del pezzo al XIV secolo. La funzione dell'oggetto non è chiara. Potrebbe trattarsi di un contenitore per acqua. Lascia perplessi la forma estremamente rara e poco funzionale.

## OGGETTO

Contenitore per acqua

## MISURE

H 4

## TIPOLOGIA

Oggetti dello studio del letterato

## SOGGETTO



## ISCRIZIONI

Etichetta adesiva rettangolare: "16 og". Etichetta adesiva rettangolare (sbiadita).

## DESCRIZIONE

Contenitore sciacqua pennelli "a zoccolo di cavallo", circolare, con parete curva che si rastrema verso la bocca ampia, dal labbro leggermente introverso. Basso piede ad anello sul bordo. Invetriatura grigia con toni verdastri, con grosse incrinature più scure. La base è invetriata e lascia scoperto solo l'ampio cerchio esterno del piede.

## TIPO VETRINA

Spessa, grigia, con un leggero tono verdastro, fortemente incrinata tipo *guan*.

## PROVINCIA

Jinagxi

## MANIFATTURA

Jingdezhen (?)

## TEMPO

Qing (1644-1911), 1662-1800

## NOTE

Questa forma "a zoccolo di cavallo" è molto comune e si trova soprattutto in pezzi attribuiti quasi sempre al periodo Kangxi (1662-1722). Ad esempio si veda lo sciacqua pennelli in SCOTT 1992, p. 60, pl. 7 e LI 1998, p. 287. È dunque molto probabile che anche questo pezzo appartenga al periodo Qing. L'invetriatura di tipo *guan* è infatti la stessa che si ritrova nel periodo Qing a Jingdezhen, e presenta grosse incrinature scurite: manca una vera incrinatura secondaria. Il biscotto marrone rispetta lo stile dei *guan* di periodo Song, ma è stato probabilmente colorato con ingobbio sul corpo in porcellana.

**OGGETTO**

Vasetto per acqua

**MISURE**

H 7

**TIPOLOGIA**

Grès a invetriatura verde/blu

**SOGGETTO**

Cerbiatti, altri animali e piante

**ISCRIZIONI**

Etichetta adesiva rettangolare scritta a mano: "85"

**DESCRIZIONE**

Piccolo vasetto con stretta bocca dal labbro verticale, spalla squadrata, corpo esagonale con motivi decorativi stampati a rilievo su ognuna delle facce e basso piede piatto e circolare, di colore rosso, risparmiato dalla vetrina verde azzurrina ricca di bollicine che copre tutto il pezzo.

**TIPO VETRINA**

Di colore verde azzurrino, ricca di bollicine

**PROVINCIA**

Prefettura di Saga (Giappone)

**MANIFATTURA**

Arita (Kyūshū)

**TEMPO**

Edo (1615-1868), XVII secolo

**NOTE**

Per produzioni simili si veda The Kyushu Ceramic Museum 2003, pp. 27, 92 1630-1650.



**OGGETTO**

Vasetto

**MISURE**

H 7

**TIPOLOGIA**

Oggetti d'uso quotidiano

**SOGGETTO**

Caratteri

**ISCRIZIONI**

4 caratteri corsivi

**DESCRIZIONE**

Piccolo vasetto a pianta quadrangolare con angoli smussati a formare pareti più strette, piede leggermente rialzato e bocca dal medesimo profilo. Ogni parete presenta un carattere stilizzato impresso a rilievo nel centro, mentre ai vertici si trovano decori fitomorfi. Il piede, non invetriato, è bianco, con alcune sfumature arancio molto chiare. La vetrina che ricopre il resto del corpo è spessa, color verde giada chiaro, traslucido.

**TIPO VETRINA**

Vetrina spessa color verde giada chiaro e traslucido.

**PROVINCIA****MANIFATTURA****TEMPO**

Qing (1644-1911) (?)

**NOTE**

Difficile stabilire tempo e luogo di produzione. La porcellana e il colore della vetrina hanno caratteristiche simili ad alcuni pezzi giapponesi. Qui però il biscotto non è pulito e preciso. Il tipo di porcellana indicherebbe una produzione non anteriore al XVII secolo, forse dallo Jiangxi. Cfr. NHK Promotion et al, *Shoki imariten* 2004, n. 79, per il colore della vetrina e lo stile su un pezzo giapponese eseguito da Takadai (1630-40).



## OGGETTO

Coppa

## MISURE

H 13

## TIPOLOGIA

Oggetti d'utilità quotidiana

## SOGGETTO

Tralci floreali

## ISCRIZIONI



## DESCRIZIONE

Coppa con stelo *gaozubei* 高足杯, Bocca dal bordo modanato a corolla floreale e labbro leggermente estroverso. La parete si rastrema verso il fondo che poggia su un alto stelo terminante a piede circolare dal bordo sporgente e base concava, invetriata. La parete mostra internamente un decoro fitomorfo inciso ed esternamente coste verticali alternate a sgusci. Lo stelo presenta in alto una sporgenza anulare, e sotto di essa 6 incisioni verticali distribuite intorno alla circonferenza. La vetrina è densa, leggermente traslucida, di colore verde oliva. La base poggiante del piede è stata levigata e mostra un corpo porcellanoso bianco con tracce di rosso sui bordi.

Segni di restauro sul labbro.

## TIPO VETRINA

Di colore verde oliva, densa, discretamente traslucida.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Ming (1368-1644), 1368-1500

## NOTE

Si tratta probabilmente della coppetta pubblicata in Christie's May 1986, p. 55 n. 94. Un pezzo uguale si trova anche in MASCARELLI 2003, p. 134. Una coppa simile, ma con bocca ottagonale è in ZHU 2008, p. 278. L'autore mostra una coppetta senza stelo ma con medesima forma della bocca "a castagna d'acqua" *linghuakou* 菱花口, rinvenuta in una tomba dello Jiangxi datata al 1444. Cfr. ZHU 2008, pp. 215, 284.

La forma riprende quella degli argenti di periodo Yuan detti "coppa per bere a cavallo" *mashangbei* 马上杯. Alcuni esempi in *Chinese Ceramics from The Irie Collection*, p. 13.

Si vedano anche:

YANG 2008, p. 143; *Longquan Dayao Fengdongyan* 2009, p. 225.



## OGGETTO

Alzata

## MISURE

H 12,5 x Ø 12,5

## TIPOLOGIA

Oggetti dell'apparato religioso e quotidiano

## SOGGETTO

Croci buddiste

## ISCRIZIONI



## DESCRIZIONE

Alzata o incensiere. Un alto stelo con piede circolare strombato regge un contenitore cilindrico centrale contornato da una parete traforata a balaustra. La bocca del cilindro è fine, non invetriata. La balaustrata ha otto colonnine legate fra loro da croci buddiste. La forma complessiva è a calice, con uno stelo largo caratterizzato da creste e depressioni anulari che si alternano fino al piede. La base del piede si mostra introversa, spiraliforme e lucida, perché ricoperta da uno strato finissimo di vetrina ricaduta all'interno. L'invetriatura è azzurra, spessa e traslucida.

## TIPO VETRINA

*Fenqing* 粉青, di colore verde azzurrino, traslucida, brillante e cerosa.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Ming (1368-1644), 1368-1550

## NOTE

Un oggetto come questo è stato rinvenuto nel 1957 in alcuni scavi del villaggio di Putan 蒲潭 nella zona di Yushang 于上, contea di Qingyuan 庆元 e ora appartiene alla collezione della soprintendenza di Qingyuan. L'oggetto è pubblicato con datazioni diverse in due pubblicazioni di Zhu Baoqian: Ming e Yuan. Cfr. ZHU 1998, p. 291 e Zhejiangsheng wenwuju 1998, p. 107. L'oggetto mostra la stessa vetrina colante, definita verde blu *qinglan* 晴蓝, ma presenta il bordo centrale invetriato per cui è definito un incensiere *xunlu* 熏炉 o bruciaprofumi *xiangxun* 香熏. L'autore specifica che gli incensieri diventano di uso popolare dal periodo Ming, mentre prima erano usati solo a corte, nei templi e dai mandarini. Incensieri come questo potevano essere usati anche per profumare gli abiti.

L'esemplare in Sotheby's, 1977 n. 63 e 64 è invece definito un'alzata. Non è chiaro se dovesse reggere una coppa o un piatto, o se la bocca, non invetriata, dovesse semplicemente ospitare un coperchio traforato.



**OGGETTO**

Piccola giara

**MISURE**

H 8

**TIPOLOGIA**

Oggetti d'utilità quotidiana

**SOGGETTO**

Girali

**TRALCI FLOREALI****ISCRIZIONI**

Etichetta adesiva rettangolare sbiadita

**DESCRIZIONE**

Piccola giara *guan* 罐 con coperchio a campana, labbro verticale non invetriato, ventre espanso con spalla pronunciata e rastremato al piede. Il piede è baso e circolare, con biscotto aranciato sul bordo e invetriato al centro. L'invetriatura è di colore verde chiaro, traslucida e brillante. Decorazione di tralci fitomorfi impressa sulla pancia. Il coperchio mostra un biscotto rosso aranciato.

**TIPO VETRINA**

Verde chiaro traslucido e brillante.

**PROVINCIA**

Zhejiang

**MANIFATTURA**

Longquan

**TEMPO**

Inizio Ming (1368-1644), 1368-1500

**NOTE**

L'oggetto, che presenta una forma classica, è piccolo, ma molto ben riuscito. Lo stesso profilo, ma a sagoma polilobata, è usato dal periodo Yuan in dimensioni che vanno da pochi centimetri d'altezza a una trentina. Cfr. Zhejiangsheng wenwuju 1998, p. 103-104 e SAKAI 1989, p. 21, n. 22 (per un pezzo datato XIII-XIV secolo) e p. 27, n. 43. Questo tipo, a decorazione incisa, è più tardo. Cfr. *L'Odissée de la porcelaine chinoise* 2003, p. 61 per piccole giare prodotte nel XV secolo.



## OGGETTO

*Moyinwen xiaoguan* 模印纹小罐, piccola giara a motivi impressi

## MISURE

H 8

## TIPOLOGIA

Oggetti d'utilità quotidiana

## SOGGETTO

Drago che insegue la perla.



## ISCRIZIONI

Etichetta adesiva rettangolare scritta a mano: "12 og"

## DESCRIZIONE

Piccola olla con bocca alta e labbro sporgente, corpo sferico schiacciato ai poli, piede a base concava, non invetriato. La decorazione è impressa a rilievo. Sulla spalla si trova un drago che insegue la perla, e sotto l'equatore un motivo di onde. La vetrina è chiara, opaca, di colore grigio verde e molto graffiata. Il biscotto è grigio arancio.

## TIPO VETRINA

Chiara, opaca, di colore grigio verde, graffiata.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Yuan (1279-1368), 1279-1368

## NOTE

Un'olla simile risalente al periodo Yuan è nel museo di Longquan. Cfr. ZHU 1998, p. 198. Per la medesima datazione si veda anche GRAF VON DER SCHULENBURG 2002, p. 252, n. 216.

Una giara ritrovata in un relitto al largo di Dalian, 大练 nella contea di Pingtan 平潭县 è pubblicata in YANG 2008, p. 147.

Queste piccole olle o piccole giare *guan* 罐 per oli essenziali o cosmetici erano prodotte a Longquan e esportate in grande quantità nel Sud est asiatico, nelle Filippine e in Sudafrica. Tregear offriva una datazione allargata dalla fine dei Song meridionali (1127-1279) al XIV secolo. Cfr. TREGEAR 1982, p.181, n. 250.

L'attribuzione alla fine del periodo Song è stata messa in discussione recentemente, ma sono ancora molte le pubblicazioni che si rifanno alla Tregear. Si veda il reperto MA12108 del museo Guimet nel sito della Réunion des Musées Nationaux ([www.photo.rmn.fr](http://www.photo.rmn.fr)).

Questa giara è appartenuta a una signora inglese, nata in Cina, moglie dell'ambasciatore italiano in Indonesia, Muzi Falconi. Il padre sarebbe stato il primo collezionista.

## OGGETTO

Piccola giara

## MISURE

H 10

## TIPOLOGIA

Oggetti d'utilità quotidiana

## SOGGETTO

Drago che insegue la perla.

## ISCRIZIONI



## DESCRIZIONE

Piccola giara a due anse *shuangxi shaoguan* 双系小罐. Bocca alta con labbro sporgente, corpo sferico leggermente schiacciato, con spalla pronunciata e rastremato al piede. Due piccole anse a occhiello si trovano fra la bocca e la spalla. Il piede presenta una leggera concavità e non è invetriato.

Fra l'invetriatura e il biscotto, leggermente aranciato e grigio nelle parti scheggiate, si nota una linea marrone creata dal ferro della vetrina. La giaretta, ottenuta per forme a stampo unite all'equatore presenta sulla spalla un decoro di drago che insegue la perla e sotto l'equatore un motivo di nuvole. La vetrina è di un intenso colore verde oliva.

## TIPO VETRINA

Spessa, di colore verde olivastro intenso.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

Longquan

## TEMPO

Yuan (1279-1368) - Ming (1368-1644), 1279-1450

## NOTE

Collezione Muzi Falconi.

Una giaretta *guan* 罐 molto simile è stata rinvenuta a Longquan nei forni di Xikou 溪口, villaggio di Chatian 查田 e datata Yuan (1279- 1368). Cfr. ZHU 1998, p. 198.

Per una giaretta simile si veda Sotheby's, fig. 102 e 103, giarette per olio datate Yuan.

**OGGETTO**

Piccola giara

**MISURE**

H 9,5

**TIPOLOGIA**

Oggetti d'utilità quotidiana /  
oggetti per l'esportazione

**SOGGETTO**

Drago che insegue la perla

**ISCRIZIONI****DESCRIZIONE**

Piccola giara dal corpo sferico leggermente schiacciato, bocca rialzata dal labbro sporgente scalinato e due piccole anse a occhio sulla spalla. Il piede non è invetriato e la base è leggermente concava. Fra l'invetriatura e il biscotto grigio si nota una linea marrone dovuta al ferro della vetrina. La giaretta, ottenuta con forme a stampo unite all'equatore, presenta sulla spalla un decoro di drago e sotto l'equatore un motivo di nuvole. La vetrina è opaca e di colore verde scuro.

**TIPO VETRINA**

Spessa e opaca, di colore verde scuro.

**PROVINCIA**

Zhejiang

**MANIFATTURA**

Longquan

**TEMPO**

Yuan (1279-1368) - Ming (1368-1644), 1279-1450

**NOTE**

Collezione Muzi Falconi.

Numerose le presenze di queste giarette alle aste in tutti i periodi. Cfr. Sotheby's November, 2004; Sotheby's May 1985, lot 75.

## OGGETTO

Piccola Giara

## MISURE

H 10

## TIPOLOGIA

Oggetti d'utilità quotidiana

## SOGGETTO

Drago e girali

## ISCRIZIONI

Etichetta adesiva rettangolare scritta a mano: "6 og"



## DESCRIZIONE

*Shuangxi shaoguan* 双系小罐, piccola giara biansata. Bocca rialzata con labbro sporgente scalinato, corpo sferico leggermente schiacciato, due piccole anse a occhiello sulla spalla. Il fondo del piede non invetriato è di colore marrone ed è leggermente concavo. La giaretta ottenuta per forme a stampo unite all'equatore presenta un decoro impresso di drago tutt'attorno alla spalla e nell'emisfero inferiore un decoro di girali. La vetrina è molto spessa e di colore grigio azzurrino.

## TIPO VETRINA

Spessa, saponosa, di colore grigio azzurrino

## PROVINCIA

## MANIFATTURA

## TEMPO

Yuan (1279-1368) - Ming (1368-1644), 1300-1400

## NOTE

Proviene dalla collezione Muzi Falconi.

Per la forma cfr. ZHU 1998, p. 198. Il colore della vetrina e del biscotto differiscono dalla produzione classica e in questo caso potrebbe trattarsi anche di una produzione del Fujian.

## OGGETTO

Piccola giara

## MISURE

H 10

## TIPOLOGIA

Oggetti d'utilità quotidiana

## SOGGETTO

Girali e corolla di petali

## ISCRIZIONI

Due etichette adesive senza scritte, sul fondo.

## DESCRIZIONE

*Shuangxi shaoguan* 双系小罐, piccola giara biansata. Bocca alta con labbro sporgente scalinato, corpo sferico leggermente schiacciato, con spalla pronunciata e rastremato al piede. Due piccole anse a occhiello si trovano sulla spalla, molto vicino alla bocca. Il piede largo e circolare ha base concava e non è invetriato. La giaretta ottenuta per forme a stampo unite all'equatore presenta un decoro rilevato di girali floreali sull'emisfero superiore, e su quello inferiore una corolla di petali di loto stilizzati. La vetrina è leggera ma opaca e di colore verde chiaro olivastro, scurita dalle incrostazioni posatesi nel tempo. Il biscotto è beige.

## TIPO VETRINA

Leggera, opaca, di colore verde olivastro chiaro.

## PROVINCIA

Zhejiang

## MANIFATTURA

## TEMPO

Inizio Ming (1368-1644), 1368-1450

## NOTE

Anche questa giara proviene dalla collezione Muzi Falconi.

Si trovano oggi sul mercato molte giarette di questo tipo attribuite al periodo Yuan e dotate di un biscotto bianco, giustificato dal fatto che proverebbero da naufragi. Non sempre il labbro è sporgente. La gran parte proverebbe da un relitto scoperto qualche anno fa in Indonesia<sup>10</sup>.

Si tratterebbe di giarette prodotte nei forni del Fujian, probabilmente dai forni di Anxi 安溪. Cfr. *Lost at Sea* 2002, p. 205, n. 279, per una giaretta molto simile ma con loto e peonie impressi nell'emisfero superiore e petali di loto a corolla in quello inferiore, datata metà- fine XV secolo.

Prodotti simili sono stati trovati anche nel relitto del cargo Tek Sing, affondato nel 1822. Le produzioni tarde sono ancora esportate ma eseguite sbrigativamente. Esse cercherebbero di imitare le ceramiche di Jingdezhen, senza riuscire a mantenere gli stessi disegni su corpi così spessi, che le costringono a utilizzare invetriature più fini e trasparenti. Cfr. *Lost at Sea* 2002, p. 86, 89.

Si veda anche: ZHU 1998, p 198; Christie's, December 1980, p. 96, n. 164.; Sotheby's 1973, fig. 102-103.



<sup>10</sup> L'informazione, non verificata, si ha dal blog del sito commerciale [www.gotheborg.com](http://www.gotheborg.com). Secondo un utente, parecchie piccole olle sono state trovate nel sud-est del Borneo, dove diverse tombe sono state scavate senza protezione governativa. Attorno a quella zona si troverebbero antiche giarette di questo tipo, chiamate *gusi*, alle quali gli indigeni attribuiscono valenze spirituali. Sarebbero usate per tenere medicinali e liquori e utilizzate di frequente nelle cerimonie degli sciamani di varie tribù locali. Altre, del XIV secolo, sono state trovate in Malesia, ma hanno caratteristiche leggermente diverse. Molti falsi sarebbero invece prodotti a Trowulan e Muntilan, in Indonesia, provincia di Java centrale, vendute poi negli antiquari di Java e Bali.

## OGGETTO

Scatolina

## MISURE

H 4 x Ø 9

## TIPOLOGIA

Oggetti d'utilità quotidiana

## SOGGETTO

Peonia



## ISCRIZIONI

Etichetta adesiva rettangolare: "17 og". Etichetta adesiva rettangolare: "19 Sng o 1722 1735".

## DESCRIZIONE

Scatolina per cosmetici, rotonda, formata da un piatto poggiante su un basso piede anulare e un coperchio di uguali dimensioni, leggermente inclinato lungo il bordo. La decorazione al centro del coperchio, entro due incisioni circolari, è ottenuta con tecnica "a pettine" e raffigura una peonia. Quattro cicatrici sul fondo sono i segni del distanziatore di cottura. L'oggetto è completamente ricoperto da una vetrina spessa, azzurro chiaro con toni di grigio.

## TIPO VETRINA

Opaca, color azzurro chiaro con toni di grigio.

## PROVINCIA

## MANIFATTURA

## TEMPO

XII-XIII secolo

## NOTE

Non è facile stabilire la provenienza di questa scatolina. Per delle scatoline di produzione cinese di tipo Yue (la tipologia dalla quale deriverebbero i celadon coreani) risalenti ai Song settentrionali (960-1127) si veda LIN 1996, p. 362, n. 113, scatolina tonda. Independentemente dal sito di produzione lo stile è sempre riconducibile al XII-XIII secolo.

Per il decoro inciso si veda una scatolina risalente alle Cinque Dinastie (907-860), Song settentrionali, X sec., derivante da quelle d'argento sbalzato, in TSIANG 2003, p. 13, n. 18. Cfr. anche Christie's, December 1983, n. 305.

Questa forma compare anche in Corea, ma solitamente i pezzi coreani presentavano un decoro anche sui bordi esterni e non erano incisi così finemente. Per una scatolina di forma simile risalente al XII secolo, si veda Kungnip Chŏnju Pangmulgwan 2006, p. 107.



**OGGETTO**

Scatolina

**MISURE**

H 6 x Ø 10

**TIPOLOGIA**

Oggetti d'utilità quotidiana

**SOGGETTO**

Iscrizioni

**DESCRIZIONE**

Scatolina per cosmetici rotonda, di sezione lenticolare, con piede circolare. La scatolina si apre all'equatore in due metà speculari. Tutto l'oggetto è invetriato con una coperta grigia molto brillante su corpo dello stesso colore, che lascia scoperto solo il labbro nel punto in cui coperchio e corpo si uniscono. Residui sabbiosi sul piede e alcune sbecature.

**TIPO VETRINA**

Grigia, lucida e brillante

**PROVINCIA**

Fujian (?)

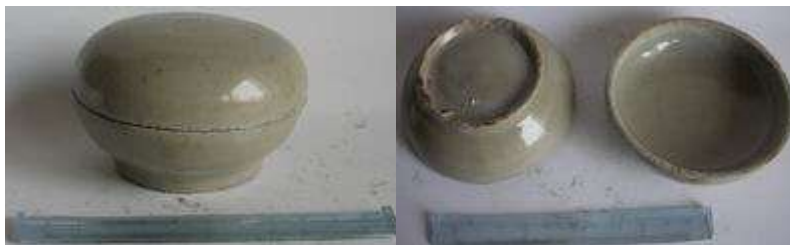
**MANIFATTURA****TEMPO**

Cinese (?) Tang (618-907) (?)

**NOTE**

Per il colore della vetrina e del biscotto, si veda *Koshigama* 1981, p. 127. Si veda anche YANG 2009, p. 64 per una scatolina simile, ma con piede più basso, ritrovata nel 1996 in una tomba a Chengcun 城村, nel Fujian, città di Wuyishan 武夷山, risalente alle Cinque dinastie (907-979).

Si tratta tuttavia di una forma poco comune, per cui risulta difficile offrire un'attribuzione realistica.





## Bibliografia

### BIBLIOGRAFIA GENERALE

- AIME, Marco, *L'incontro mancato*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, pp. 103-104.
- AIMI, Antonio, *Il collezionismo milanese di interesse americanistico e l'origine della raccolta precolombiana del castello sforzesco di Milano*, in *Rassegna di Studi e Notizie*, vol. XVIII, anno XXI, Milano, Castello Sforzesco, 1994, pp. 27-52.
- AIMI, Antonio, LAURENCICH MINELLI, Laura, *Museo d'Arti Applicate, Raccolta Precolombiana*, "Musei e Gallerie di Milano", Milano, Electa, 1991.
- ALAMARO, Eduardo, "Traffici d'oriente", *Faenza*, I, LXXIII, 1987, pp. 66, 93.
- ALBERICI, Clelia, "Un automa del Museo Settala", in *Rassegna di Studi e di Notizie*, Vol. x – Anno IX, Milano, Castello Sforzesco, 1982, pp. 37-63.
- ALBERTI, Ottavio, *La vita, le opere, la casa, le raccolte di Lodovico Pogliaghi: Santa Maria del Sacro Monte, Varese*, s.l., Fondazione Lodovico Pogliaghi (Milano: Tip. E. Milli), 1955.
- AMADINI, Pietro, "Dalle ceneri delle residenze estive di Qianlong il Buddha della vita eterna «rinasce» al Castello Sforzesco", in *Annali di Ca' Foscari*, Venezia, Università Ca' Foscari, 2006, Serie Orientale 37, XLV, 3.
- AMADINI, Pietro, "Il gusto collezionistico rivolto all'Oriente, l'esempio milanese", in PAVONI, Rosanna (a cura di), *Viaggio in Oriente, L'avventura di Enrico Cernuschi (1821-1896) patriota, finanziere, collezionista*, Milano, Motta editore, 2005.
- AMARI, Monica, *I musei delle aziende. La cultura della tecnica tra arte e storia*, Milano, Franco Angeli, 2007.
- ANDREINI, Alessandro (a cura di), *La parola scritta nel museo. Lingua, accesso, democrazia* (atti del convegno), Centro Affari e Convegni di Arezzo, 17 Ottobre 2008, Centro stampa Giunta Regione Toscana, 2009.
- ANGELI BUFALINI, Gabriella, CALOMINO, Dario, "Roma e l'oriente nelle collezioni del Medagliere del Museo Nazionale Romano", in PALMA VENETUCCI, Beatrice (a cura di), *Il fascino dell'oriente nelle collezioni e nei musei d'Italia*, Roma, Artemide, 2010.
- Art of Japan: Masterpieces from the Cleveland Museum of Art*, Cleveland, Cleveland Museum of Art, 2005.
- Arte giapponese, motivi decorativi nel periodo Edo, 1603-1868*, Arezzo, Palazzo Ducale, e Centro affari e promozioni, 1990.
- ARZENI, Flavia, *L'immagine e il segno. Il giapponismo nella cultura europea tra Ottocento e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1987.
- BAIRATI, Eleonora, *Il Museo d'Arte Industriale: il museo della Città*, in MOZZARELLI, Cesare e PAVONI, Rosanna (a cura di), *Milano fin de siècle e il caso Bagatti Valsecchi*, Milano, Guerini e Associati, 1991.

- BALBONI BRIZZA, Maria Teresa, SAMBUY, Marina, *Il Museo Poldi Pezzoli*, Torino, Allemandi, 2010.
- BASCAPÉ, Giacomo Carlo, *I palazzi della vecchia Milano*, Hoepli, Milano, 1945.
- BERETTA, Lia, “Ferdinando Meazza, avventuroso collezionista milanese”, in *Rassegna di Studi e Notizie*, vol. XXV, anno XXIII, Milano, Castello Sforzesco, 2001, pp. 145-150.
- BERETTA, Lia, *Chiossone inedito. Il testamento originale e il primo Museo Chiossone*, Tokyo, Associazione Choyokai, 2004.
- BERNARD, Frank, *Le panthéon bouddhique au Japon – Collections d’Emile Guimet*, Paris, RMN, 1991.
- BERTOLDI, Cristiana, “Forme e decori di gusto europeo nelle porcellane cinesi del Castello Sforzesco”, in *Rassegna di Studi e Notizie*, Vol. XXII, anno XXV, Milano, Castello Sforzesco, 1998.
- \_\_\_\_\_, “Il segreto d’Oriente. Porcellane cinesi e giapponesi nelle Civiche Raccolte d’Arte Applicata del Castello Sforzesco” in *Rassegna di Studi e Notizie*, Vol. XXI, anno XXIV, Milano, Castello Sforzesco, 1997.
- BERTONI, Valentina, NIMIS, Pietro, BELLINI, Roberto, “Fare con Arte il proprio mestiere, non fare dell’Arte solo un mestiere. La Scuola d’Arte Applicata all’Industria del Castello Sforzesco”, in Amilcare BOVO et al (a cura di), *L’alchimia del lavoro. I generosi che primi in Milano fecondarono le arti e le scienze*, Milano, Raccolto Edizioni, 2008, pp. 70-74.
- BONAZZI, Pompeo, NICODEMI, Giorgio, *Mostra di pittura cinese antica e moderna nel Palazzo Reale* (Catalogo di mostra), Milano, La Bodoniana, 1933.
- BOTTARI, Francesca, PIZZICANNELLA, Fabio, *L’Italia dei Tesori*, Bologna, Zanichelli, 2002.
- BRINKLEY, Frank, *Japan, its History, Arts and Literature*, (Vol. 7), Boston, J. B. Millet Co., 1901-2.
- BRUMANN, Christoph, COX, Rupert, *Making Japanese Heritage*, “Japan Antropology Workshop Series”, London, Routledge, 2007.
- BURTY, Philippe, “La poterie au Japon”, in *Le Japon Artistique*, tome XVII, Volume 2, Paris, 1889.
- CANDRINI, Leo, “Arte orientale al Castello Sforzesco. Il Giappone”, in *Milano*, Fascicolo, 1 gennaio, Milano, 1931, p. 37.
- \_\_\_\_\_, “Arte orientale al Castello Sforzesco. La China”, in *Milano*, Fascicolo, 11 novembre, Milano, 1930, p. 465-469.
- Catalogo della biblioteca del fu conte Gian Lucini-Passalacqua patrizio comasco – Teologia, scienze diverse, belle arti, arti industriali, arti diverse, letteratura, storia*, Roma, Dario G. Rossi, Libraio, 1896.

*Catalogo della collezione del Cav. Meazza di Milano (ora proprietà della Banca di Torino). Quadri, porcellane, Maioliche, Mobili, Oggetti diversi di cui la vendita al Pubblico Incanto avrà luogo a cura della Impresa di vendite in Milano di A. Genolini.* Milano – Via Giulini, N. 6 – Milano nei giorni di Lunedì 24, Martedì 25 e Mercoledì 26 Aprile 1893 [...], Milano, Tipografia di Giacomo Pirola, 1893.

*Catalogo delle fotografie pubblicate dal Museo d'arte industriale in Milano. N. I. Riproduzioni di oggetti esposti alla Mostra d'Arte Industriale 1874,* Milano, s.e., 1875.

*Catalogo di Oggetti d'Arte formanti la collezione del fu Sig. Conte G. B. Lucini Passalacqua di Milano – II Parte, Quadri, Disegni, Porcellane Europee ed Orientali, Majoliche, Stampe, Mobili e Stoffe, Oggetti preziosi, Miniature, Bronzi, Oggetti di curiosità,* Milano, Impresa di vendite in Italia di Giulio Sambon, tipografia L. Marchi, 1897.

*Catalogo per la liquidazione della collezione di Enrico di Borbone Conte di Bardi,* Venezia, 1908.

*Catalogue de la collection Meazza de Milan, Tableaux, objets d'art et de curiosité,* Anno VII, Num. 5, Impresa di vendite di Giulio Sambon, Firenze, Corso Vitt. Em., 10, Roma, Sala Dante, Milano Via S. Tomaso, 3, Milano, 1884, p. 167.

*Catalogue de Tableaux, objets d'art et de curiosité formant la collection de M<sup>r</sup> le comte J. B. Lucini Passalacqua de Milan. Tableaux, Faïences, Porcelaines, Bronzes, Baisers de paix et plaquettes, Sculptures, Tapisseries et Étoffes, Meubles, Objets de curiosité dont la vente aux enchères publiques aura lieu à Milan dans le Foyer du grand Théâtre de la scala le Mardi 14 Avril 1885 et jours suivants à 1 heure ½ pom. précise,* Milan, Imprimerie Louis de Jaques Pirola, 1885.

*Catalogue of the well-known & extensive collections of Chinese pottery, porcelain, glass, canton enamel, snuff bottles, cloisonne, bronzes, soapstone and fine old English furniture; The property of Stephen D. Winkworth ... : which will be sold by auction by Messrs Sotheby & Co ... at their large galleries ... on Tuesday, 26th of April, 1938, and three following days ....,* London, Sotheby & Co, 1936.

CATERINA, Lucia, “La formazione del patrimonio artistico giapponese nella penisola. Le principali collezioni”, in Adolfo TAMBURELLO (a cura di), *Italia – Giappone, 450 anni*, Roma, Napoli, Istituto Italiano per l’Africa e l’Oriente – Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”, 2 voll., [2003], 2004.

\_\_\_\_\_, *Il Museo Duca di Martina, la collezione orientale*, Napoli, Electa, 1999.

CHARLES FUCHS, Dominique, “Frederick Stibbert e il Giapponismo”, in *Draghi e Peonie, capolavori della collezione giapponese*, “Museo Stibbert Firenze vol. 1”, Firenze, Polistampa, 1999.

*Chinese & Japanese objects of art: including pottery, porcelains, bronzes, lacquer, screens, textiles; property of Prince Giovanni del Drago ... : public sale by auction, Saturday, April 22, at 2 p.m.,* New York, American Art Association, Anderson Galleries, 1939.

- CIAPPARONI LA ROCCA, Teresa “I Viaggi di Pietro Savio”, in CIAPPARONI LA ROCCA, Teresa, FEDI, Pierfrancesco, LUCIDI, Maria Teresa (a cura di), *Atti Convegno Internazionale Italiani nel Giappone Meiji (1868-1912)*, Roma, Università degli Studi di Roma La Sapienza, 2007.
- CIAPPARONI LA ROCCA, Teresa, FEDI, Pierfrancesco, LUCIDI, Maria Teresa (a cura di), *Atti Convegno Internazionale Italiani nel Giappone Meiji (1868-1912)*, Roma, Università degli Studi di Roma La Sapienza, 2007.
- CLUNAS, Craig (a cura di), *Chinese Export Art and Design*, London, Victoria and Albert Museum, 1987.
- COWEN, Pamela, “Philippe d’Orléans, l’avant garde. The porcelain owned by Philippe II d’Orléans, Regent of France”, in *Journal of the History of Collections*, Oxford, (March 29) 2006.
- CRICK, Monique (a cura di), *Celadon: gres des musées de la province du Zhejiang, Chine*, Paris, Paris musées - Suilly-la-Tour, Findakly, 2005.
- CRUSVAR, Luisa, *Giappone, Stampe e Surimono dalla Collezione Orientale dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste*, Trieste, Civici musei di storia ed arte, 1997.
- Da Istanbul a Yokohama, Fotografie storiche di viaggio tra ‘800 e ‘900 dalla Raccolta “Achille Bertarelli”*, Milano, Associazione Amici della Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, 1998.
- DAVIS SOURCE, Peter, “Ecomuseums and the Democratization of Japanese Museology”, in *International Journal of Heritage Studies*, Vol. 10, N. 1, March, London, Routledge, 2004, pp. 93-110.
- DE BLASI, Jolanda, “Carlo Puini”, in *La lettura* (Rivista mensile del Corriere della Sera), fascicolo 12, 1 dicembre 1926.
- DE GONCOURT, Edmond et Jules, *Journal Mémoires de la vie littéraire*, voll. 4, Paris, Fasquelle Flammarion, tome 1 (1851-1856).
- DEL DRAGO, Giovanni, NICODEMI, Giorgio, *Le pitture chinesi della raccolta Del Drago esposte nel Castello Sforzesco di Milano*, Milano, Castello Sforzesco, 1931.
- Dizionario Biografico degli Italiani*, Novara, Treccani, 1985, voce a cura di CANTARELLA, Elvira, pp. 598-607 e 607-610.
- DONISELLI ERAMO, Isabella, DENARO, Laura, *Raffaello Maglioni Missionario Archeologo*, “I quaderni del museo” n. 6, Milano, PIME, 2011.
- DRESSER, Christopher, *Traditional arts and crafts of Japan*, New York, Dover Publications, 1994 (Prima ed. Japan-London, Longmans Green and Co., 1882).
- DURET, Theodore, *Voyage en Asie*, Paris, Michel Lévi Frères Éditeurs, 1874.
- EARLE, Joe, *Bronzi Giapponesi. Vasi da fiore e rituali \* Dal periodo Muromachi all’Età Meiji*, [*Flower Bronzes of Japan*], trad. di Laura Maggi, Novara, De Agostini, 1996.

- ERCULEI, Raffaele (a cura di), *Tessuti e Merletti*, “Esposizioni retrospettive e contemporanee di industrie artistiche”, Esposizione del 1877 (Catalogo delle opere esposte con brevi cenni sull’arte tessile in Italia), Roma, Museo Artistico - Industriale, 1887.
- Esposizione Storica d’Arte Industriale in Milano 1874*, Catalogo Generale, Milano, Fratelli Treves, 1874.
- FAILLA, Donatella (a cura di), *Capolavori dell’arte giapponese dal periodo Edo alla modernizzazione*, Milano, Silvana, 2002.
- \_\_\_\_\_ (a cura di), *Edoardo Chiossone un collezionista erudito nel Giappone Meiji*, Roma, Museo Nazionale d’Arte Orientale, Genova, Comune di Genova, 1995.
- \_\_\_\_\_ (a cura di), *Lacche Giapponesi nel Museo Chiossone*, Genova, Sagep Editrice, 1993.
- FERRANTI, Fabrizio, “Le armi della Raccolta Giapponese: Tachi – Katana – Wakizashi”, in *Rassegna di Studi e di Notizie*, Vol VIII – Anno VII, Milano, Castello Sforzesco, 1980, pp. 141-177.
- \_\_\_\_\_, *Armi dell’antico Giappone*, Milano, Civiche Raccolte d’Arte Applicata ed Incisioni, 1990.
- \_\_\_\_\_, *Monete e armi del Giappone*, Milano, Castello Sforzesco - Comune di Milano, 1982.
- Fine Chinese Ceramics and Works of Art Including Chinese Export Porcelain*, Sale: L00517, London, Sotheby’s, 14 Nov 1972.
- FIORIO, Maria Teresa, *Casa-Museo Boschi Di Stefano*, Milano, Skira, 2003.
- FITTIPALDI, Arturo, “Gaetano Filangeri: un sistema museale nella Napoli di fine Ottocento e l’Europa”, in Nadia BARRELLA, *Il Museo Filangeri*, Napoli 1988.
- FIUSSELLO, Nadia, “Cristoforo Robecchi, Yokohama 1867 – 1871, gli esiti culturali di un incarico diplomatico in Giappone”, in CIAPPARONI LA ROCCA, Teresa, FEDI, Pierfrancesco, LUCIDI, Maria Teresa (a cura di), *Atti Convegno Internazionale Italiani nel Giappone Meiji (1868-1912)*, Roma, Università degli Studi di Roma La Sapienza, 2000.
- FUKUDA Tamami, “Representing our Region: Cultural Conservation and Local Museum in Japan”, in *For Alternative 21<sup>st</sup> Century Geographies: 2<sup>nd</sup> International Critical Geography Conference*, Taegu, Taegu University, 2000.
- GEDDO, Cristina, *Il cardinale Angelo Maria Durini (1725-1796), un mecenate lombardo nell’Europa dei Lumi fra arte, lettere e diplomazia*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2010.
- GIGLIOLI, D. Hillyer, *Catalogo delle cose d’arte di antichità di Fiesole*, Roma 1933.
- GIOLLI, Raffaello, “La Cina in Castello, Lao-Tse a passeggio e Budda a sedere - La dea dalle undici braccia - La collezione Puini - Guardare e sapere - Un Centro di studi all’università - Un perito francese”, in *La Sera*, 3 settembre 1926.
- GIUSSANI, Carlo, “A list of works, essays etc., relating to Japan” in *Transactions of the Asiatic Society of Japan*, v. 14, part II, March, May, June, Yokohama, R. Meiklejohn, 1886.
- GONSE, Louise, *L’Art japonais*, tome 2, Paris, Quantin, 1883.

- GRAMOLA, Antonio, *Gallerie e musei in Milano*, Milano, s.e., 1881.
- GRAY, Basil, “The Development of Taste in Chinese Art in the West 1872 to 1972”, in *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, London, 1971-72, 1972-73, pp. 19-41.
- GRISONI, Michela M., “Carlo Ermete Visconti: tra privato collezionismo e tutela dei monumenti patri”, in *Rivista della Società Storica Varesina*, Fascicolo XXV, Varese, Società Storica Varesina, 2008.
- GROPALLO, Tomaso, *Navi a vapore ed armamenti italiani dal 1818 ai giorni nostri*, Milano, Mursia, 1976, p. 73.
- GUERRI, Roberto e ZATTI, Paola (a cura di), *Museo di Milano, Palazzo Morando Attendolo Bolognini*, Milano, Skira, 2009.
- Guida alla mostra d'arte cinese e giapponese preceduta da brevi cenni storici a illustrazione degli oggetti esposti*, Milano, Circolo d'Arte e di Alta Cultura, Pirola, 1922.
- Guida sommaria del Castello Sforzesco e delle Civiche Raccolte d'Archeologia e d'Arte*, Milano, 1932.
- Guida Sommaria del Museo Archeologico e Artistico nel Castello Sforzesco di Milano*, Milano, 1906.
- HARRISON HALL, Jessica, *Catalogue of late Yuan and Ming ceramics in the British Museum*, “cap. 16: Longquan and other green wares (1300-1644)”, London, The British Museum Press, 2001.
- Hatsune no Chōdo*, (Corredo del “primo canto”) *Shinban - Tokugawa Bijutsukan kurashina shō*, 5 (nuova edizione, selezione di oggetti dai depositi, 5), Nagoya, Tokugawa Bijutsukan, 2005.  
「初音の調度」、新版・徳川美術館蔵品抄 5、名古屋、徳川美術館、2005。
- HAUDRÈRE, Philippe, *Les Compagnies des Indes orientales: Trois siècles de rencontre entre Orientaux et Occidentaux (1600-1858)*, Paris, Desjonquères, 2006.
- Henry Cernuschi (1821-1898), voyageur et collectionneur*, Paris, Paris musées, 1998.
- HILLIER GILIOLI, Enrico, *Viaggio intorno al globo della R. pirocorvetta Magenta negli anni 1865-66-67-68: relazione descrittiva e scientifica*, Milano, 1875.
- IMPEY, Oliver & FAIRLEY, Malcolm, *The Dragon King of the Sea*, Oxford, Ashmolean Museum, 1992.
- Introduction to the Japanese Swords through Pictures*, Tokyo, All Japanese Swordsmith Association, 2005.
- “I tesori dei Nostri Musei”, in *Città di Milano, bollettino municipale mensile di cronaca amministrativa e statistica*, Anno XXXV, n. 7, 31 luglio 1919, pp. 280-282.
- JOLY, Henri, *Legend in Japanese art: a description of historical episodes, legendary characters, folk-lore myths, religious symbolism*, London, New York, John Lane, The Bodley Head, 1908.
- KARP, Ivan e LAVINE, Steven D. (a cura di), *Poetiche e politiche dell'allestimento museale*, [Exhibiting Cultures, *The Poetics and Politics of Museum Display*], trad. di Maria Gregorio et al., Bologna, Clueb, 1995.

- KARP, Ivan, MULLEN KREAMER, Christine, LAVINE, Steven D. (a cura di), *Musei e identità, Politica culturale e collettività*, [Museum and Communities, the Politics of Public Culture], trad. di Antonio Serra, Bologna, Clueb, 1995.
- KARP, Ivan, *Museum Frictions: Public Cultures, Global Transformations*, Durham, Duke University Press, 2006.
- KERR, Rose, *Later Chinese Bronzes*, London, V&A, 1990.
- \_\_\_\_\_, *Song dynasty ceramics*, London, V&A Publications, 2004.
- Kinkô. *I bronzi estremo orientali della Raccolta Etnografica del Castello Sforzesco*, Milano, Mazzotta, 1995.
- Kinkô. *I bronzi orientali della collezione Garda*, Ivrea, Hever edizioni, 2005.
- Kokusai kōryū tokubetsuten, *Hokusō Joyō seiji - kōko hakkutsu seika ten zuroku* (Song del Nord, celadon dei forni Ru, report sui risultati degli scavi archeologici) - *Northern Song, Ru ware: recent archaeological findings*, Henshū, Ōsaka, Ōsaka Shiritsu Tōyō Tōji Bijutsukan, 2009.
- 「国際交流特別展、北宋汝窯青磁-考古発掘成果展図録 - Northern Song, Ru ware: recent archaeological findings」、編集、大阪、大阪市立東洋陶磁美術館、2009。
- KOYAMA Mayumi, “Introduction of Historical Material: Lacquered Stationary Box with *Hatsune* design in *Makie* owned by Civiche Raccolte d’Arte Applicata Castello Sforzesco di Milano”, in *History of Lacquer Art, Bulletin of The Academy of Lacquer Research*, 19, 1996, pp. VIII-IX, 50-53.
- KRAHL, Regina, “The Chinese Porcelains in Topkapi Palace”, in *Expo Shanghai 2010, Better city Better Life*, Ankara, Miki press, 2010.
- KRAHL, Regina, AYERS, John, *Chinese Ceramics in the Topkapi Saray Museum Istanbul*, 3 vols, London 1986, vol 1, p. 46; *Lost at sea, the strange route of the Lena Shoal Junk*, London, Periplus, 2002.
- KREINER, Josef (a cura di), *Japanese Collections in European Museums, reports from the Toyota-Foundation-Symposium Königswinter 2003*, Bonn, Bier’sche Verlagsanstalt, 2005.
- \_\_\_\_\_, *200 Jahre Siebold: Die Japansammlungen Philipp Franz und Heinrich von Siebold*, Tokyo, Deutsches Institut fuer Japanstudien, 1996.
- Kyōsei no kokugaku, “Kako to no taiwa, isan no keishō” (Coesistenza nel passato, dialoghi nel presente), in *Sekai kokogaki kaigi chūkan Ōsakadaikai* (Congresso Mondiale di Archeologia, Osaka), Osaka, WAC, 2006.
- 共生の考古学、「過去との対話、遺産の継承」、世界考古学会議中間大阪大会、大阪、WAC、2006。
- L’Arte in Italia* (pubblicazione mensile), Torino, UTE, Settembre 1873, vol. 9.
- LA GUARDIA, Rina, *L’Archivio della Consulta del Museo Patrio di Archeologia di Milano (1863-1903)*, Milano, Comune di Milano, 1989.
- La vita di Lodovico Pogliaghi*, Santa Maria del sacro Monte di Varese, Fondazione Lodovico Pogliaghi, 1955.

- LAURA, Nera, SCAGLIOLA, Manuele, *Le ceramiche dell'Asia orientale della Collezione Laura*, Torino, Allemandi, 2012.
- LAWTON, Thomas, "Yamanaka Sadajiro: advocate for Asian Art", in *Orientations*, Hong Kong, January 1995, pp. 80-93.
- Le Japonisme*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1988.
- LI He, *La céramique chinoise* [*Chinese Ceramics*, The Asian Art Museum of S. Francisco, 1996, tradotto dall'inglese al francese da Paul Delifer], Paris, Les éditions de l'amateur / L'aventurine, 1998.
- LI Huibing, "A Re-definition of Ge Ware and Related Problems" in *Chinese Ceramics, Selected articles from Orientations*, Hong Kong, *Orientations Magazine Ltd.*, 1999 (articolo edito nel novembre del 1993).
- LIN HUA-TIEN, Anthony, "An Interview with Lady David", in *Chinese Ceramics, selected articles from Orientations, 1982-1998*, (aprile 1992), Hong Kong, Orientations, 1999.
- LIVI, Paola, "La storia naturale dell'uomo nella Milano dell'Ottocento. Un viaggio attraverso le raccolte del Museo Civico di Storia Naturale", in *Atti della Società Italiana di Scienze Naturali e del Museo Civico di Storia Naturale in Milano*, Vol. 149, Fascicolo II, Milano, Società Italiana di Scienze Naturali e Museo Civico di Storia Naturale, 2008.
- Longquan qingci yanjiu* (Studio sui Celadon di Longquan), Zhejiang sheng Qinggongye Tingbian, Beijing, Wenwu chubanshe, 1989.  
龍泉青瓷研究, 浙江省輕工業廳編, 北京, 文物出版社, 1989.
- LUGLI, Adalgisa, *Museologia*, Milano, Jaca Book, 1992.
- LUZZATTO BILITZ, Oscar, *Antiche giade*, (Elite), Milano, F.lli Fabbri Editori, 1966.
- \_\_\_\_\_, *Lacche orientali*, (Elite), Milano, F.lli Fabbri Editori, 1965.
- MADESANI, Angela, "Segni di luce: un viaggio fotografico da Istanbul a Yokohama nella seconda metà dell'Ottocento", in *Da Istanbul a Yokohama. Fotografie storiche di viaggio tra '800 e '900 dalla Raccolta "Achille Bertarelli"*, Milano, Associazione Amici della Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, 1998.
- \_\_\_\_\_, "Una selezione del fondo di fotografie giapponesi della Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli", in *Rassegna di Studi e Notizie*, Vol. XX – Anno XXIII, Milano, Castello Sforzesco, 1996.
- MANTIA, Elisa, *La collezione Settala*, in *Pinacoteca Ambrosiana, Tomo VI*, "Musei e Gallerie di Milano", Milano, Electa, 2010.
- MARANGON, Alice, *Seta, lacca e metalli: analisi e proposta di conservazione di un'armatura presente nei depositi del Castello Sforzesco di Milano* (Tesi di laurea magistrale), Università Ca' Foscari di Venezia, 2009-2010.
- MARAZZI, Mario, CROCKETT, John, DENARO, Laura, *Volonteri – Vaggioli missionari cartografi e antropologi*, "I quaderni del museo" n. 7, Milano, PIME, 2006-2007.



- MAUCUER, Michel, “l’Asia a portata dell’Europa” in Rosanna, PAVONI (a cura di ), *Viaggio in Oriente, L’avventura di Enrico Cernuschi (1821-1896) patriota, finanziere, collezionista*, Milano, Motta editore, 2005.
- MAUSSAY, Gérard, ANGELILLO, Maria, *Jean Baptiste Pallegoix, Missionario linguista*, “I quaderni del museo”, n. 8, Milano, PIME, 2006-2007.
- MONGERI, Giuseppe, *Il nuovo Museo artistico municipale*, in *Archivio Storico Lombardo*, fasc. XIX, 30 settembre 1878.
- MONTGOMERY-MASSINGBERD, Hugh, *Burke’s Irish Family Records*, London, Burke’s Peerage Ltd, 1976.
- MONTUSCHI, Lucia (a cura di), *Antichi Bronzi Cinesi del Museo Missionario di San Francesco a Fiesole*, Firenze, Octavo, 1993.
- MOORHOUSE, Judith, *Collecting Oriental Antiques*, London, New York, Sydney, and Toronto, Octopus, 1976.
- MORAZZONI, Giuseppe, *L’Ambrosiana nel Terzo Centenario di Federico Borromeo*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 1932.
- MORELLI, Federico, “Sezioni del Museo: ‘Arte Orafa, Sala Mario Negri – Sala Edi e Francesco Mauro’”, in *Museoscienza: periodico del museo nazionale della scienza e della tecnica ‘Leonardo da Vinci’*, Milano, s.d.
- MORENA, Francesco, “Chinese and Japanese Porcelains in the Palazzo Pitti, Florence”, in *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, vol. 70, 2005-2006, London, OCS, 2007.
- \_\_\_\_\_, “Le raccolte giapponesi dei musei civici di Trieste”, in Adolfo TAMBURELLO (a cura di), *Italia-Giappone, 450 anni, cit.*
- \_\_\_\_\_, *Dalle Indie Orientali alla Corte di Toscana – Collezione di arte cinese e giapponese a Palazzo Pitti*, Firenze, Giunti, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Di linea e di colore. Il Giappone, le sue arti e l’incontro con l’Occidente*, (Catalogo della mostra), Firenze, Sillabe, 2012.
- \_\_\_\_\_, *Netsuke, sculture in palmo di mano*, Milano, Silvana Editoriale, 2008.
- MORGAN, Peter, “New Thoughts on Old Hormuz: Chinese Ceramics in the Hormuz Region in the Thirteenth and Fourteenth Centuries Iran”, in *British Institute of Persian Studies*, vol. 29, 1991, pp. 67-83.
- MOTTOLA MOLFINO, Alessandra, “La Fondazione Artistica Poldi Pezzoli: vicende museografiche di una casa museo (1881-1981)”, in *Dalla casa al museo: capolavori da fondazioni artistiche italiane*, Milano, Electa, 1981.
- \_\_\_\_\_, *Il libro dei musei*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1991.
- MOTTOLA MOLFINO, Alessandra, MOLFINO Francesca, *Il possesso della bellezza, dialogo sui collezionisti d’arte*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1997.
- MOZZARELLI, Cesare e PAVONI, Rosanna (a cura di), *Milano fin de siècle e il caso Bagatti Valsecchi*, Milano, Guerini e Associati, 1991.

- Musei dell'artigianato: oltre 300 collezioni in Italia*, Milano, Touring Club Italiano, 2003.
- Museo Poldi Pezzoli: Ceramiche, Vetri Mobili e Arredi*, Milano, Electa, 1983.
- OLIVARI, Aristide, *Intorno al mondo: Note di viaggio*, Genova, A. Donath, 1894.
- Oriental Art*, Vol III, 1950, n. 1, p. 45.
- ORSINI, Carolina (a cura di), *Ethno Passion, altre culture a Milano. Quattro collezioni del Castello Sforzesco dall'Africa e dalle Americhe*, Milano, Mazzotta, 2008.
- ORSINI, Carolina, SALSUCCI, Claudio (a cura di), *Spazio Ansaldo, Un nuovo museo per le collezioni di Asia, America e Africa del Castello Sforzesco di Milano*, Supplemento a Rassegna di Studi e Notizie, Castello Sforzesco, vol. XXX, anno 2006.
- PAVOLINI, Paolo Emilio, "Carlo Puini", in *Il Marzocco*, Anno XXIX - n. 24, 15 Giugno 1925.
- PAVONI, Rosanna, (a cura di ) *Viaggio in Oriente, L'avventura di Enrico Cernuschi (1821-1896) patriota, finanziere, collezionista*, Milano, Motta editore, 2005.
- PENG Shifan, *Green Wares from Zhejiang*, Hong Kong, Fung Ping Shan Museum, The University of Hong Kong, 1993.
- PERIN, Andrea, "Considerazioni sull'allestimento di oggetti d'arte decorativa. Il caso della ceramica graffita", in AA.VV., *Rassegna di Studi e Notizie, Castello Sforzesco*, Vol XXV, 2001, pp. 205-222.
- \_\_\_\_\_, *Cose da museo, avvertenze per il visitatore curioso*, Milano, Elèuthera, 2007.
- Periodico Società Storica Comense* Vol. XVII, pp. 23-24.
- Pictures, Furniture, European & Oriental Works of Art to Include Items from the Estate of the Late Hamish Alastair Phillips, Auction 17079*, Oxford, Bonhams, 4 Mar 2009, p. 317.
- Pinacoteca Ambrosiana, Tomo VI, "Musei e Gallerie di Milano"*, Milano, Electa, 2010.
- PINTO, Sandra, *Arte cinese in collezioni d'arte di fine secolo*, Roma, Museo Nazionale d'Arte Orientale, 1985.
- PIVA, Giuseppe, *Samurai. Opere della collezione Koelliker e delle Raccolte Extraeuropee del Castello Sforzesco*, Milano, Mazzotta, 2009.
- PUDDINU, Paolo, *Un viaggiatore italiano in Giappone nel 1873. Il "Giornale Particolare di Giacomo Bove"*, Sassari, Ieoka ed., 1998.
- PUINI, Carlo, "Il Tibet (Geografia, storia, religione, costumi) secondo la relazione del viaggio del P. Ippolito Desideri (1715-1721)", in *Memorie della Società Geografica Italiana*, vol. X, Roma, Società Geografica Italiana, 1904.
- \_\_\_\_\_, DICKINS, Victor F., "The seven gods of happiness. Essay on a portion of the religious worship of the Japanese", in *Transactions of the Asiatic Society of Japan*, Tokyo, 1906.
- \_\_\_\_\_, *Il Buddha, Confucio e Lao-Tse: notizie e studii intorno alle religioni dell'Asia orientale*, Firenze, Sansoni, 1878.
- \_\_\_\_\_, *La vecchia Cina*, Firenze, Self, 1913.

- QIN Dashu, “The developement of Ceramic Archaeology in China”, in *Asiatica Venetiana*, Dipartimento di Studi sull’Asia Orientale dell’Università Ca’ Foscari di Venezia, Venezia, Cafoscarina, Vol. 5, pp. 123-140.
- RAGUSA, Vincenzo, *Per l’inaugurazione del Museo Giapponese*, Palermo, Tipografia del “Giornale di Sicilia”, 1833.
- RANZI, Anna e VALDATA, Marta (a cura di), *Legato Morand. Elenco degli oggetti appartenenti al “Lascito Morando (1945)” e donati al Comune di Milano. Allegato n. 1 – Quaderno AIM n. 31 Il Museo di Milano. La storia-Le collezioni*, Milano, AIM, 1996.
- RASTELLI, Sabrina, *Ceramica cinese. Evoluzione tecnologica dal neolitico alle Cinque Dinastie*, Venezia, Cafoscarina, 2004.
- Rivista Archeologica della Provincia di Como*, Como, Carlo Franchi Tipografo Editore, 1873, fasc. 3°, pag. 28-29.
- ROMANO, Maria Carlotta, “L’esperienza giapponese di Enrico Hillyer Giglioli: il piacere della scoperta fra collezionismo erudito e gusto per la ricerca”, in CIAPPARONI LA ROCCA, Teresa, FEDI, Pierfrancesco, LUCIDI, Maria Teresa (a cura di), *Atti Convegno Internazionale Italiani nel Giappone Meiji (1868-1912)*, Roma, Università degli Studi di Roma La Sapienza, 2000.
- ROVETTA, Alessandro, *Storia della Pinacoteca Ambrosiana. III. Dall’Unità d’Italia al secondo dopoguerra*, in *Pinacoteca Ambrosiana, Tomo VI, “Musei e Gallerie di Milano”*, Milano, Electa, 2010, pp. 13-26.
- RUDOE, Judy, *Cartier 1900-1939*, London, The British Museum, 1998.
- SACCHI, Ferdinando, “Arte Orientale nel Castello Sforzesco di Milano”, in *Vie del Mondo*, (Rivista mensile), agosto, Milano, Touring Club Italiano, 1940.
- SAVIO, Pietro, *Il Giappone al giorno d’oggi nella sua vita pubblica e privata, politica e commerciale. Viaggio all’interno dell’isola e nei centri sericoli eseguito nell’anno 1874*, Treves, Milano, 1876.
- \_\_\_\_\_, *La prima spedizione italiana nell’interno del Giappone e nei centri sericoli effettuatasi nel mese di giugno 1869 da Sua Eccellenza il Conte de la Tour*, Milano, Treves, 1870.
- SCHIAVI, Alessia, “Alle origini delle Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco. La Collezione del Conte Gian Giacomo Attendolo Bolognini”, in *Rassegna di studi e notizie*, vol. XXVII, Anno XXX, Milano, Castello Sforzesco, 2003.
- SEVERINI, Antelmo, PUINI, Carlo (compilatori), *Repertorio sinico-giapponese*, Firenze, Le Monnier, 1875.
- Shin yakimono tokuhon* (Il libretto delle moderne ceramiche), Harumi, Nihon tōjiki oroshishō gyōkyōdōkumiai seinen Buren Aigai, 1998.
- 「新やきもの読本」、治見、日本陶磁器卸商業共同組合青年部連合会、1998。
- SMITH, Lawrence, HARRIS, Victor, CLARK, Timothy, *Masterpieces of Japanese Art in the British Museum*, London, The British Museum Press, 1990.

- SPADAVECCHIA, Fiorella, “Un principe nel Giappone Meiji”, in CIAPPARONI LA ROCCA, Teresa, FEDI, Pierfrancesco, LUCIDI, Maria Teresa (a cura di), *Atti Convegno Internazionale Italiani nel Giappone Meiji (1868-1912)*, Roma, Università degli Studi di Roma La Sapienza, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Museo d'Arte Orientale di Venezia*, Milano, Electa, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Museo d'Arte Orientale. La collezione Bardi, da raccolta privata a museo dello Stato*, “Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia”, 16, Venezia, Soprintendenza, 1990.
- STRADIOTTI, Renata, CERVATI, Luisa, *Dipinti Giapponesi a Brescia*, Brescia, Grafo, 2005.
- SUMMA, Adriana, “Alle origini del Museo Patrio di Archeologia: dal *Museo di Antichità* al regio Decreto del 1862”, in *Rassegna di studi e notizie*, vol. XIX, Anno XXII, Milano, Castello Sforzesco, 1995.
- TANAKA Ichimatsu, *Nihon bijutsu taikai* (Compendio d'arte giapponese), Tokyo, Kōdansha, 1959.  
田中一松、「日本美術大系」東京、高段者、1959。
- TASSO, Francesca, “il Medioevo nella Milano ottocentesca. Qualche nota sulla costituzione delle raccolte civiche di arte sontuaria”, in *Rassegna di Studi e Notizie*, vol. XXXI, anno XXXIV, Milano, Castello Sforzesco, 2007-2008.
- TERRAROLI, Valerio, *D'Annunzio e la Cina, il fascino di due culture*, Gardone Riviera, Il Vittoriale degli Italiani, 1994.
- The Antique Collector*, Vol. VI, London, 1935-36, p. 368.
- The Burlington Magazine for Connoisseurs, Illustrated and Published Monthly*, Vol. 30, n. 170, May 1917, pp. 168-169, 171, 172.
- TICHANE, *Celadon Blues*, Iola, Krause, 1998.
- Tokubetsuten, Kanagawa no kindōbutsu, akagane-kurogane no butsutachi* (Mostra speciale. Statue buddiste di metallo, bronzo e ferro), Kamakura, Kanagawa Kenritsu Hakubutsukan, 1998.  
特別展、神奈川の金銅仏、 - 銅・鉄あかがね くろがねの仏たち-、鎌倉、神奈川県立博物館、1998。
- Una finestra sul Mondo. Il Museo Popoli e Culture*, Milano, PIME, 1999.
- VAN CAMPEN, Jan, “Masters of the Knife, Chinese Carvings in Wood, Ivory and Soapstone”, in *The Rijksmuseum Bulletin*, Amsterdam, Rijksmuseum, 2011.
- VANDIVER, Pamela, KINGERLY., David W., “Appendix A: Celadons: The Technological Basis of their Visual Appearances”, in MINO Yutaka, TSIANG Kathrine R., *Ice and Green Clouds, Traditions of Chinese Celadon*, Indianapolis, Indianapolis Museum of Art, Indiana University, 1986.
- VASCOTTO, Cecilia, *Enrico di Borbone: viaggiatore, cartografo e collezionista ottocentesco* (Tesi di Laurea), Venezia, Università Ca' Foscari, 2011.
- VITALI, Lamberto, “La raccolta Puini al Castello Sforzesco”, in *Le arti plastiche*, Anno III, n. 16, Milano, 16 ottobre 1926.

- VOLONTÉ, Marina, “Giuseppe Sigismondo Ala Ponzone, collezionista di antichità”, in *Archivio Storico Lombardo*, n. 128, 2002, pp. 407-421.
- VON DER HEYDT, Edward, “Cheng-Tsai Loo”, in *Artibus Asiae*, 20, n. 1 Ascona, 1957.
- WALLASTON FRANKS, Augustus, *Catalogue of a Collection of Oriental Pottery and Porcelain Lent for Exhibition and Described by Augustus W. Franks*, London, G. E. Eyre and W. Spottiswoode, 1876.
- WATSON, Sir Francis, WHITEHEAD, John, “An inventory dated 1689 of the Chinese porcelain in the collection of the Grand Dauphin, son of Louis XIV, at Versailles”, in *Journal of the History of Collections*, n. 3, Oxford, 1991, pp. 13-52.
- WATSON, William et al., *The Great Japan Exhibition. Art of the Edo Period 1600 –1868*, London, Royal Academy of Arts, 1981.
- WOOD, Nigel, *Chinese Glazes, Chemistry and Recreation*, London, A & C Black, Philadelphia University of Pennsylvania Press, 1999.
- YAMANUBE Tomoyuki, OKADA Jo, *Senshoku, shikko, kinkō* (Tessuti, lacche, metalli) - 159 examples of Japanese works of art illustrated from Japanese museums, temples and private collections, in “Genshoku Nihon no bijutsu”, No 20, Tokyo, Shōgakkan, 1969.  
山辺知行、岡田譲、「染織・漆工・金工 - 159 examples of Japanese works of art illustrated from Japanese museums, temples and private collections」、原色日本の美術、20、東京、小学館、1969。
- YOUNG Martin W., BAEKELAND Frederick, *Imperial Japan, The Art of the Meiji Era*, New York, Ithaca, 1980.
- ZANIER, Claudio, “Ricchezze e splendori di un mondo fluttuante. Setaioli italiani in Giappone dal 1863 al 1880”, in Adolfo TAMBURELLO (a cura di), *Italia – Giappone, 450 anni*, Roma, Napoli, Istituto Italiano per l’Africa e l’Oriente – Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”, 2 voll., [2003], 2004.
- \_\_\_\_\_, *Il Diario di Pompeo Mazzocchi 1829-1915*, La Compagnia della Stampa - Massetti Rodella Editori, 2003
- \_\_\_\_\_, *Semai setaioli italiani in Giappone (1861-1880)*, Padova, Cleup, 2006.
- ZASTROW, Oleg, “Le argenterie del Legato De Marchi, parte terza”, in *Rassegna di Studi e di Notizie*, Vol. XIX- Anno XII, Milano, Castello Sforzesco, 1995, pp. 399, 400.
- \_\_\_\_\_, “Le argenterie del Legato De Marchi”, in *Rassegna di Studi e di Notizie*, Vol XVI- Anno XVI, Milano, Castello Sforzesco, 1991-1992.
- ZATTI, Paola, “Collezionisti e viaggiatori milanesi fra Otto e Novecento”, in *Kinkō*, Milano, Mazzotta, 1995.
- \_\_\_\_\_, *Tra le sale di casa Morando*, in GUERRI, Roberto e ZATTI, Paola (a cura di), *Museo di Milano Palazzo Morando Attendolo Bolognini*, Milano, Skira, 2009.
- Zhejiangsheng wenwuju, *Zhongguo Longquan Qingci* (Celadon cinesi di Longquan), Zhejiang sheying chubanshe, 1998.  
浙江省文物局, 中国龙泉青瓷, 浙江摄影出版社, 1998.

## DOCUMENTI

“Diario di viaggio intorno al globo” (Diario di viaggio di Giovanni Battista Lucini Passalacqua) in *Archivio familiare Lucini Passalacqua*, busta 2 fasc. 68.

“Lettere del Signor Conte partito il 5 luglio 1871 pel giro del mondo”, documento manoscritto, in *Archivio familiare Lucini Passalacqua*, busta 2, fasc. 69.

“Museo Artistico Municipale. Istituzione di esso nel locale dei Giardini pubblici e relativa convenzione con la Società del Museo d’Arte Industriale”, in *Atti del Consiglio comunale di Milano*, 1877.

“Seduta straordinaria 13 febbraio 1906”, in *Atti del Comune di Milano*, 1907.

*Archivio Civiche Raccolte d’Arte*, VI, 6, 17; VI/5/2; VI/5/6

*Archivio del Museo di Storia Naturale*, busta 40, doc. 33.

*Archivio della Camera di Commercio di Milano*, Sezione 03, Categoria B, Esposizioni e Fiere, Scatola 183-184, Sottofascicolo 7b-7c: Descrizione Fascicolo: *Restituzione oggetti e programmi per la fondazione del Museo d’Arte Industriale di Milano*.

*Archivio donazioni, legati, acquisti e comodati d’uso* delle Raccolte Extraeuropee, Castello Sforzesco.

Archivio familiare Lucini Passalacqua, busta 1, fasc. 37; busta 19, fasc. 579, titolo del fascicolo “Teatro Sociale di Como”; busta 2, fasc. 61, titolo del fascicolo “Corrispondenza Andrea L. P.”; busta 2, fasc. 65, titolo del fascicolo “1689”; busta 20, fasc. 605, titolo del fascicolo “Cambio di fondi: Distinta. Pel cambio di fondi tra gli Illustrissimi Signori Marchese Giorgio Raimondi ed il Signor Conte Giovanni Battista Lucini Passalacqua per l’allineamento e sistemazione del torrente Lura nei Comuni di Geronico ed Olgiate Comasco, (02/07/1866; 29/05/1868)”; busta1, fasc. 36, titolo del fascicolo “Fede di nascita”.

*Atti del Comune di Milano*, anno 1899.

*Atti del Municipio di Milano* (anche *Atti del Comune di Milano*), annata 1889-90, Milano, Tipografia di Luigi di Giacomo Pirola, 1890, pp. 117-118.

*Atti della Società Italiana di Scienze Naturali e del Museo Civico di Storia Naturale in Milano*, Vol. 149, Fascicolo II, Milano, Società Italiana di Scienze Naturali e Museo Civico di Storia Naturale, 2008.

BELTRAMI, Luca, *Il Castello Sforzesco dal febbraio 1911 al novembre 1913. Relazione del conservatore ai consiglieri comunali e alla commissione del Castello*, Milano, 1932.

*Bullettino dei Civici Musei Artistico ed Archeologico di Milano, per cura del Consiglio Direttivo, anno IV num. IV, Milano, 1908, pp. 12-17*

Catasto di Milano, mappale 299 – foglio 349.

Catasto Storico di Milano, Registro 883/2033.

CAURANT, Maurice, *Note relative à la collection Carlo Puini*, documento dattiloscritto su foglio di protocollo, Archivio Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco, in cartella Puini, Cartella Puini, *Archivio donazioni, legati, acquisti e comodati d'uso delle Raccolte Extraeuropee, Castello Sforzesco*.

*Collezione il proprio tempo. La donazione di Antonio Boschi e Mariada Di Stefano al comune di Milano*, volantino per il PAC- Padiglione di arte contemporanea –Via Palestro, 14, Comune di Milano, Cultura e Spettacolo, Raccolte d'Arte, Ufficio Stampa Irma Bianchi Comunicazione, 1997.

*Comune di Milano – Castello Sforzesco – Ufficio del Conservatore*, Foglio a stampa del 10 gennaio 1917, non protocollato, in fotocopia, *Archivio donazioni, legati, acquisti e comodati d'uso delle Raccolte Extraeuropee, Castello Sforzesco*.

*Distinta degli oggetti legati dal defunto sig. Gian Paolo Poggi al Museo Artistico del Comune di Milano...*, documento manoscritto su foglio di protocollo, datato 17 marzo 1905, in *Archivio donazioni, legati, acquisti e comodati d'uso delle Raccolte Extraeuropee, Castello Sforzesco*

*Fondo Castelfranco*, Biblioteca Archeologica e numismatica, fasc. 274.01.

*Fondo Cornalia*, biblioteca MSNM (Museo di Storia Naturale), busta 6, fasc. 14 e 15.

*Fondo Malvezzi*, biblioteca Trivulziana di Milano, cartella 16, fasc. v.

*Gazzetta di Milano*, del 22/3/1819, p. 353. Mappe 866-867-870.

*Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia. Parte seconda. Foglio delle inserzioni*. Roma, Anno 72, martedì 8 settembre 1931, N. 207.

*Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia. Parte seconda. Foglio delle inserzioni*. Roma, Anno 77, lunedì 14 dicembre 1936, N. 288.

*Japan Herald Directory and Hong List*, Yokohama, Office of the “Japan daily herald”, 1872.

*L'Illustrazione Italiana*, Milano, Treves, n. I, 1913, p.184.

*L'Illustrazione Italiana*, n. II, Milano, Treves, 12 gennaio 1890, p. 1.

*L'Illustrazione Universale*, Milano, Treves, Vol. II – n. 33 e 34, 5 luglio 1874.

*La Perseveranza*, quotidiano di Milano, 9 gennaio 1900.

Lettera (firma illeggibile) del 28/6/1890 in risposta a una missiva del 26/6/1890, protocollo n. 329, Ufficio di Successione di Como.

*Lettera del 15 marzo 1926, dell'Asp. Presidente (?) alla signora Matilde Onori Puini, via Ricasoli 29, Firenze*, in Cartella “Puini”, *Archivio donazioni, legati e acquisti delle Raccolte Extraeuropee, Castello Sforzesco*.

*Lettera del 22 dicembre 1885 di Carlo Ermes Visconti a Giovanni Lucini Passalacqua*, in Archivio della Consulta del Museo Patrio Archeologico, numero corda 628.

Lettera del 7 maggio 1867 di Antonio Beretta a Giovanni Lucini Passalacqua, in *Archivio della Consulta del Museo Patrio Archeologico*, numero corda 486/1 - 2.

Lettera del Comitato Esecutivo in data 16 giugno 1874, presso la camera di commercio di Milano, scatola 183-184, fasc. 7b-7c.

MACCIA, L., *Sull'ordinamento del museo commerciale, relazione 1884*, scatola n. 21; *Catalogo del museo commerciale*, presso l'Archivio della Camera di Commercio di Milano, categoria H, scatola 223, sottofascicolo 10-11-12 (Museo, campioni, stoffe... campioni acquistati all'estero da collocare nel museo); scatola 223, bobina 124, fascicolo 9.

*New York Times*, New York, may 23<sup>rd</sup> 1909.

*Oggetti entrati nei Musei dal 15 dicembre 1901 in avanti*, fogli consequenziali non rilegati, presso le Raccolte Extraeuropee del Castello Sforzesco.

Pieghevole della Galleria d'Arte Moderna a Villa Reale, 2011.

Presso il Catasto Storico di Milano, Registro 883/2033 compare nel 1882 la vendita a Milano di uno stabile e di una casa.

*Pubblicazione e deposito di testamento olografo n. 1266 Arch. Gen. N. 277*, Moltrasio, 1890, sesto foglio (Testamento del Conte G. B. Passalacqua redatto a Moltrasio il 13 maggio 1885, documento manoscritto, pubblicato a Moltrasio il 7 gennaio 1890 e registrato a Como il 9 gennaio con il n. 1042, Vol. 78, oggi depositato all'Archivio di Stato di Como).

*Quaderno del Museo Artistico Municipale, elenco dei donatori*, presso le Raccolte Artistiche, Pinacoteca del Castello Sforzesco.

*Registro comune censuario Città di Milano*, identificativo 212763, segnatura 4280, n. mappa 1, n. foglio 15, mappale catastale n. 942 (dati Archivio di Stato di Milano).

*Registro d'Ingresso*, Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco, numero generale d'inventario 2355, "Dono Ing. F. B. Villa, via Leopardi 29, Milano".

*Relazione del prof. Giovanni Vacca richiesta in data 14 marzo 1925 dalla direzione delle Antichità e Belle Arti (divisione XII), sopra la collezione dei bronzi già appartenuta al prof. Carlo Puini*. Fogli dattiloscritti contenuti nella Cartella Puini presso gli uffici delle Raccolte Extraeuropee.

*Verbale di Consegna degli Uffici tanto della scuola superiore d'arte applicata all'industria quanto del Museo artistico municipale, nonché della contabilità, suppellettile, opere d'arte, cimeli di pertinenza del Comune o ricevuti in deposito da altri enti*, protocollato con il N. 5480-114 Rip. 6° del 18 gennaio 1900.

## **CONTRIBUTI INTERNET**

JELLINEK, Dominic, *Bluett Essay* (Chinese Art – Research into Provenance) contributo web in: <http://carp.arts.gla.ac.uk/essay1.php?enum=1120119551#top>

RMN (Réunion des Musées Nationaux) [www.photo.rmn.fr](http://www.photo.rmn.fr)

[www.liverpoolmuseums.org.uk](http://www.liverpoolmuseums.org.uk)

[www.messageries-maritimes.org](http://www.messageries-maritimes.org)

[www.museenkoeln.de](http://www.museenkoeln.de)

[www.tschirnhaus-gesellschaft.de](http://www.tschirnhaus-gesellschaft.de)



www.treccani.it

“Giovanni Battista Cerruti (1850-1914)” (voce a cura di Francesco SURDICH), in *Dizionario Biografico degli Italiani* - Volume 24 (1980), edito online: [www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-cerruti\\_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-cerruti_(Dizionario-Biografico))

## **SCHEDE RACCOLTA PASSALACQUA**

AMADINI, Pietro, “Ceramiche e Porcellane Cinesi per il Centro delle Culture Extraeuropee”, in *Rassegna di studi e di notizie*, vol. XXVII, anno XXX, Milano, Castello Sforzesco, 2003, pp. 13-32.

AYERS, John, IMPEY, Oliver, MALLET, J. V. G., *Porcelain for palaces, The Fashion for Japan in Europe 1650-1750*, London, The Oriental Ceramic Society, 2001.

BAHADUR SAKYA, Jnana, *Short description of god, goddesses and ritual objects of buddhism and Hinduism in Nepal*, Kathmandu, Handicraft Association of Nepal, s.d.

BECKER, Johanna, O.S.B., *Karatsu Ware, A Tradition of Diveristy*, Tokyo, Kodansha, 1986.

BIRKS, Tony, DIGBY, Cornelia Wingfield, KINNEAR, Peter, *Bernard Leach Hamada & their Circle from the Wingfield Digby Collection*, U. K., Marston House, 1992.

BJAALAND WELCH, Patricia, *Chinese Art, A Guide to Motifs and Visual Imagery*, North Clarendon, Tuttle, 2008.

BOTTOMLEY, Ian, *Arms and Armor of the Samurai. The History of Weaponry in Ancient Japan*, New York, Crescent Books, 1996.

BOYER, Martha, *Catalogue of Japanese Lacquers*, Baltimore, The Trustees of the Walters Art Gallery, 1970.

BRINKER, Helmut, LUTZ Albert, *Chinese Cloisonné: The Pierre Uldry Collection*, s.l. The Asia Society Galleries, 1989.

CAI Zhizhong, *Zhongguo jintong foxiang* (figure buddiste di metallo e bronzo), Fojiao meishu quanji (collezioni d'arte buddista), Taipei, Yishujia chubanshe, 1997.  
蔡志忠, 「中国金铜佛像」, 佛教美术全集, 台北, 藝術家出版社, 1997.

CAMPBELL, Duncan, “Yuan Hongdao’s ‘A History of the Vase’”, in *New Zealand Journal of Asian Studies*, n.5, 2 December, 2003, pp. 77-93.

*Catalogue of Japanese Art in The Ferenc Hopp Museum of East Asiatic Arts*, Vol. 5, Tokyo, The International Research for Japanese Studies, 1995.

COOLIDGE ROUSMANIERE, Nicole (a cura di), *Kazari, Decoration and Display in Japan 15<sup>th</sup>-19<sup>th</sup> Centuries*, London, The British Museum Press, Japan Society, 2002.

CORT, Louise Allison, *Seto and Mino Ceramics*, Washington, Smithsonian Institution, 1992.

COTTERELL, Arthur, *La Chine des empereurs*, Paris, Gallimard, 1994.

- Daimyō no sonae – kōi to buki* (Accessori dei Daimyō, armi e armature), *Tokugawa Bijutsukan Kurashina shō 10*, Nagoya, Tokugawa Museum Of Art, 1996.  
「大名の備え—甲冑と武器—」、徳川美術館蔵品抄 10, *Military Accessories of a Daimyō House, Treasures from The Tokugawa Art Museum No. 10*, 名古屋、徳川美術館、1996。
- DEAN, Mike and Hiroko, *Japanese Lacquer. Nambokucho to Zeshin - The Collection of Mike and Hiroko Dean*, London, Barry Davies Oriental Art, 2002.
- DOWER, John W., *The Elements of Japanese Design, a Handbook of Family Crests, Heraldry & Symbolism*, New York - Tokyo, Weatherhill, 1985.
- EARLE, Joe et al, *The Toshiba gallery. Japanese Art and Design*, London, Victoria and Albert Museum, 1986.
- EARLE, Joe, *Bronzi Giapponesi. Vasi da fiore e rituali \* Dal periodo Muromachi all'Età Meiji*, [*Flower Bronzes of Japan* (1995)], trad. di Laura Maggi, Novara, De Agostini, 1996.
- \_\_\_\_\_, *Splendors of Imperial Japan, Arts of the Meiji Period from the Khalili Collection*, London, The Khalili Family Trust, 2002.
- EBERHARD, Wolfram, *Dizionario del simboli cinesi* [Lexicon Chinesischer Symbole, die bildsprache der Chinesen], trad. di Giampaolo Fiorentini, Roma, Ubaldini, 1999.
- FAHR-BECKER, Gabriele, *Arte dell'Estremo Oriente*, Köln, Könemann, 2000.
- FANG Jing Pei, *Symbols and Rebuses in Chinese Art, Figures, Bugs, Beasts and Flowers*, Berkley – Toronto, Ten Speed Press, 2004.
- \_\_\_\_\_, *Treasures of the Chinese Scholar*, New York – Tokyo, Weatherhill, 1997.
- FAULKNER, Rupert, *Japanese Studio Crafts, Tradition and the Avant-Garde*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995.
- FRANK, Bernard, *Le panthéon bouddhique au Japon: Collections d'Emile Guimet*, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1991.
- FREDERIC, Louis, *Buddhism*, Paris, New York, Flammarion, 1995.
- GAO Guopei, *A Chinese-English Glossary And Illustration of Antique*, Hong Kong, The Woods Publishing, 1991.
- Gennaiyaki, Hiraga Gennai no manazashi* (Ceramica di Gennai, Guardare alle ceramiche di Hiraga Gennai), Tokyo, The Gotoh Museum, 2003.  
「源内焼—平賀源内のまなざし」、東京、五島美術館、2003。
- GRAF VON DER SCHULENBURG, Stephan e SIMON, Rainald, *Feuergeburten: frühe chinesische keramik im mak.frankfurt / The birth of form: early Chinese ceramics at Mak, Frankfurt*, Frankfurt am Main, Mak.Frankfurt, Heidelberg, Wunderhorn, 2002.
- GUNHILD AVITABILE, Edelgard Handk, CORDS, Carl, *Das chinesische Steckenpferd: die Sammlung Carl Cords: [Ausstellung]*, Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt am Main: Museum für Kunsthandwerk, 1982.

- Hagi, 400 ans de céramique, 17 octobre – 9 décembre 2000*, Paris, Maison de la culture du Japon à Paris, 2000.
- HICKMAN, Beth, *Japanese Crafts, Materials and their Applications*, London, East-West Publications, 1978.
- IDEMA, Wilt L., *Personal salvation and filial piety: two precious scroll narratives of Guanyin and her acolytes*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2008, p. 30-34.
- IMPEY, Oliver & FAIRLEY, Malcolm, *The Dragon King of the Sea*, Oxford, Ashmolean Museum, 1991.
- IMPEY, Oliver, *Japanese Export Porcelain, Catalogue of the collection of the Ashmolean Museum Oxford*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2002.
- IMPEY, Oliver, JÖRG, Christiaan J. A., MASON, Charles, *Dragons, Tigers and Bamboo, Japanese Porcelain and its Impact in Europe, The MacDonald Collection*, Vancouver, Toronto, Berkeley, Douglas & McIntyre Publishers, 2009.
- IMPEY, Oliver, *The Early Porcelain Kilns of Japan, Arita in the First Half of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- \_\_\_\_\_, *Treasures of Imperial Japan, Ceramics from the Khalili Collection*, Amgueddfa Genedlaethol Cymru, National Museum of Wales, 2006.
- INOUE Yasushi, YOSHIDA Mitsukuni, *Sato gotoni shinshi sōden no gihō* (L'eredità delle tecniche di famiglia di ogni villaggio), [Nishi Nihon hen, Yakimono Daihyakka dai 2 kan], Tokyo, Gyōsei, 1990.  
井上靖・吉田光邦、「郷ごとに親子相伝の技法」、[西日本編、やきもの大百科、第2巻]、東京、ぎょうせい、1990。
- IRVINE, Gregory, *Japanese Cloisonné*, London V&A Museum, 2006.
- LI Baihua, *Ming Qing jintong foxiang* (Bronzi dei periodi Ming e Qing), Wenwu jianshang congshu (collana per l'apprezzamento dei reperti artistici e culturali), Shanghai, Shanghai shudian chubanshe, 2004.  
李柏华, 「明清金铜佛像」, 文物鉴赏丛书, 上海, 上海书店出版社, 2004.
- JAHN, Gisela, *Meiji Ceramics, the Art of Japanese Export Porcelain and Satsuma Ware 1868-1912*, Stuttgart, Arnoldsche, 2004.
- Japan und Europa 1543-1929: Eine Ausstellung der "43. Berliner Festwochen" im Martin-Gropius-Bau Berlin*, Berlin, Berliner Festspiele, Argon, 1993.
- JÖRG, Christiaan J. A., *Fine & Curious, Japanese Export Porcelain in Dutch Collections*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2003.
- KLEIN, Adalbert, *La Céramique Japonaise*, Fribourg et Paris, Office du Livre et Vilo, 1984.
- KŌ Zenshin (Huang Quanshin), KIN Seiryū (Jin Shilong), *Chūka gofuku kisshō zuten* (dizionario visuale delle cinque felicità e dei simboli di buon auspicio cinesi) <Fuku-roku-kotobuki-ki-za> (Fortuna, soldi, longevità, felicità, salute), Tokyo, Kokusho Kankōkai, 2005.  
黄全信・金世龍、「中華五福吉祥図典」、<福・禄・寿・喜・財>、東京、国書刊行会、2005。

- Kokuritsu Hakubutsukan, Nara Hakubutsukan, Nara Kokuritsu Bunkazai kenkyūjo et al., *Kokuhō Hōryūjiten -tokubetsuten zuroku-* (Mostra di tesori nazionali dell'Houryūji – catalogo illustrato), Tokyo, NHK Hakkō, 1994.  
東京国立博物館、奈良国立博物館、奈良国立文化財研究所ほか編、「国宝法隆寺展」、(特別展図録)東京、NHK発行、1994。
- KONTLER, Christine, *Arte cinese*, Milano, Jaca book, 2000.
- KOYAMA Mayumi, *Lacche orientali della collezione Garda*, Milano, Olivetti, 1994.  
\_\_\_\_\_, *Introduction of Historical Material: Lacquered Stationary Box with Hatsune design in Makie owned by Civiche Raccolte d'Arte Applicata Castello Sforzesco di Milano*, in “History of Lacquer Art, Bulletin of The Academy of Lacquer Research”, 19, 1996, pp. VIII-IX, 50-53.
- KOZYREFF, Chantal, *Les Arts du Japon 1603-1868, Peinture, sculpture, estampe, porcelaine, textile, laque, armure*, Waterloo, La Renaissance du Livre, 2003.
- LAWRENCE, Louis, *Hirado: Prince of Porcelains*, Chicago, Art Media Resources, 1997.  
\_\_\_\_\_, *Satsuma*, London, Dauphin Publishing, 1991.
- LE GARS, George, *Imari, Faïence s et porcelains du Japon, de Chine et d'Euope, Histoire d'un Style*, Paris, Massin, 2004.
- MA Jinhong, *Ming Qing tongqi* (Bronzi dei periodi Ming e Qing), Wenwu jianshang congshu (collana per l'apprezzamento dei reperti artistici e culturali), Shanghai, Shanghai shudian chubanshe, 2004.  
马今洪, 「明清铜器, 文物鉴赏丛书」, 上海, 上海书店出版社, 2004.
- Mite wakarū Nihon, dentō, bunka hen* (Capire il Giappone osservando, cultura e tradizione), “Etoki shiriizu”, Tokyo, JTB, 2002.  
「見てわかる日本・伝統・文化編」、絵ときシリーズ、東京、JTB、2002。
- MORSE, Edward S., *Catalogue of the Morse Collection of Japanese Pottery*, Cambridge, Riverside Press, 1901.
- MOWRY, Robert D., *China's renaissance in bronze: the Robert H. Clague collection of later Chinese bronzes, 1100-1900*, Phoenix, Phoenix Art Museum, 1993.
- “Musée Cernuschi”, in *Oriental Art*, Vol 23, n. 8., August, Hong Kong, Orientations Ltd., 1992.
- Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza – Fondazione, *Jiki. Porcellana giapponese tra Oriente e Occidente 1610 – 1760*, Milano, Electa, 2004.
- Nikkō Tōshōgū no hōmotsu* (Tesori del Tōshōgū di Nikkō), Nikkō Tōshōgū Shamusho, 1985.  
「日光東照宮の宝物」、日光東照宮社務所、1985。
- NOMURA Taizō, *Chawan no mikata I-II*, Osaka, Hoikusha, 1976-77.  
野村泰三、カラ - ブックス、「茶碗のみかた II」、大阪、保育社、1977。
- OKAMURA, Kichiemon, *Folk Kilns II*, Tokyo, Kodansha, 1981.
- Oriental Art Japanese Lacquer. Nambokucho to Zeshin - The Collection of Mike and Hiroko Dean*, London, Barry Davies Oriental Art, 2002.

- PIOVESAN, Chiara, *Kabuto, JIngasa e Mengu: evoluzione storica e studio dell'elmo giapponese con speciale riferimento agli esemplari delle Civi che Raccolte Milanesi*, (relatore: Gian Carlo; CALZA, correlatore Pietro AMADINI) A.A.,: 2002/2003.
- POLLARD, Clare, *Master Potter of Meiji Japan, Makuzu Kōzan (1842-1916) and his Workshop*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
- RAWSON, Jessica (a cura di), *The British Museum Book of Chinese Art*, London, British Museum Press, 1992.
- Saga kenritsu Kyūshū tōji bunkakan meihin zuroku* (Catalogo dei capolavori del Museo della ceramica del Kyūshū nella prefettura di Saga), Arita, Kyūshū bunkakan, 1996.  
佐賀県立九州陶磁文化館名品図録、有田、九州陶磁文化館、1996。
- SCHEEBERGER, Pierre-F., *The Baur Collection, Geneva, Japanese Lacquer*, Genève, Collections Baur, 1984.
- SHEN Zhiyu (a cura di), *Il museo di Shanghai [Art Treasures of the Shanghai Museum]*, trad. di Barbara Besi Ellena e Patrizia Polenghi, Milano, Garzanti, 1983.
- SHIBATA Masaaki, *Haiyu, Ash Glaze Slipware: Collected Works by Shibata Masaaki*, Shibata Masaaki 2005.
- SHIFFER, Nancy N., *Imari Satsuma and other Japanese Export Ceramics*, Atglen, Shiffer Publishing, 1999.
- SHIMIZU, Christine, *Les laques du Japon: Urushi*, Paris, Flammarion, 1988.
- Shugyoku no Nihon Bijutsu: Hosomi Korekushon no Zenbō to Bosuton, Kurinburando, Sakkura no Wadaisaku: kaikan isshunen kinen/ The Legacy of Japanese Art: Exhibition of the collections of Hosomi Collection, the Cleveland Museum of Art, the Museum of Fine Arts, Boston, and the Arthur M. Sackler Museum* (I gioielli dell'arte giapponese: esposizione delle collezioni Hosomi, Cleveland Museum of Art, Museum of Fine Arts di Boston, e Arthur M. Sackler Museum, Chiba City Museum of Art, 1996.  
「珠玉の日本美術:細見コレクションの全貌と、ボストンクリブランド、サックラーの話題作/ The Legacy of Japanese Art: Exhibition of the collections of Hosomi Collection, the Cleveland Museum of Art, the Museum of Fine Arts, Boston, and the Arthur M. Sackler Museum」、千葉市美術館、1996。
- SHUMANN, Hans Wolfgang, *Immagini buddhiste. Manuale iconografico del buddhismo mahāyāna e tantrāyāna [Buddhistische Bilderwelt*, trad. di Stefania Bonarelli, Roma, Edizioni Mediterranee, 1989.
- SINGER, Robert T., *Edo Art in Japan 1615-1868*, Washington, The National Gallery, 1998.
- STRANO, Carmelo, “Galeotto fu il riso. Giappone-Occidente: simbiosi semiologiche (al di là degli esotismi)”, in *D'ars*, anno XXVII, n. 111, Milano, USPI, 1986.
- SUCHOMEI, Filip and Marcela, *Mistrovská Dìla, Japonskéo Porcelànu*, Praha, Narodni Galerie V Praze, 1997.

- TANAKA Yoshitaka, HOSHIYAMA Shin'ya, *Me de miru butsumō* (Guardare le statue buddiste) [Tankōbon], Tokyo, Tokyo Bijutsu, 2000.  
田中義恭、星山晋也、目でみる仏像 [単行本]、東京、東京美術、2000。
- The Japan of the Shoguns, The Tokugawa Collection*, Montreal, The Montreal Museum of Fine Arts, 1989.
- The Kyushu Ceramic Museum, *Shibata korekushon sōmokuroku. Complete catalogue of Shibata collection*, Saga, Sagakenritsu Kyūshū tōji bunkakan, 2003  
The Kyushu Ceramic Museum、「柴田コレクション総目録-Complete catalogue of Shibata collection」、佐賀、佐賀県立九州陶磁文化館、2003。
- Tokubetsu tenrankai, yonbainenki, Sen no Rikyūten* (Mostra straordinaria, Sen no Rikyū, il quattrocentesimo anniversario), Kyoto, Kyōto kokuritsu hakubutsukan, hoka, Mainichi shinbunsha, 1990.  
「特別展覧会、四百年忌、千利休展」、京都、主催京都国立博物館ほか、毎日新聞社、1990。
- Tokugawa Bijutsukan no Meihō*, (I tesori del Museo Tokugawa), *Shinban - Tokugawa Bijutsukan kurashina shō, I* (nuova edizione, selezione di oggetti dai depositi, 1), Nagoya 1995.  
「徳川美術館の名宝」、新版・徳川美術館蔵品抄 1、名古屋、1995。
- TOKUGAWA, Yoshinobu, *Shogun: The Shogun Age Exhibition from the Tokugawa Art Museum, Japan*, Los Angeles-Dallas-München-Paris, 1983.
- Tokyo Kokuritsu Hakubutsukan (et al.), *Shiiboruto to Nihon: Nihon Oranda shūkō 380 nen kinen* (Siebold e il Giappone: commemorazione dei 380 anni di amicizia fra Giappone e Olanda), Tokyo, Asahi Shinbunsha, 1988.  
東京国立博物館、「シーボルトと日本:日本オランダ修好 380 年記念」、東京、朝日新聞社、1988。
- TREGEAR, Mary, VAINKER, Shelagh, *Tesori d'arte in Cina*, Novara, De Agostini, 1993.
- UMEHARA, Takeshi, *Catalogue of the Miho Museum (North Wing)*, Kyoto, Miho Museum, 1998.
- WAIN, Peter, *Miller's Chinese & Japanese Antiques Buyer's Guide*, London, Octopus Publishing Group Ltd., 2001.
- WALDAU, Paul, PATTON, Kimberley Christine, *A communion of subjects: animals in religion, science, and ethics*, New York, Columbia University Press, 2006.
- WANG Qiumo, *Ciqi qixing shibie tujian* (Libro illustrato per distinguere le forme ceramiche), *The form of China* (dutu shidai shuocangguan), Beijing, Zhongguo qinggongye chubanshe, 2006.  
王秋墨、「瓷器器形识别图鉴, The form of China」(读图时代收藏馆), 北京,中国轻工业出版社, 2006。
- WILSON, Richard L., OGASAWARA Saeko, *The Potter's Brush, The Kenzan Style in Japanese Ceramics*, Washington, Smithsonian Institution, Merrell Holberton, 2001.

YABE Yoshiaki, *Sugu wakaru cha no yu no bijutsu* (Capire subito l'arte della cerimonia del tè), Tokyo, Tōkyō Bijutsu, 2005.

矢部良明、「すぐわかる茶の湯の美術」、東京、東京美術、2005。

*Yakimono, 4000 years of Japanese Ceramics*, Honolulu, Honolulu Academy of Arts, 2005.

## BIBLIOGRAFIA SCHEDE OPERE CELADON

ADAMS, Edward B., *Korea's Pottery Heritage II*, Seoul, Seoul International Housing Publisher, 1989.

Anhuisheng bowuguan, *Anhuisheng bowuguan cangci / Porcelain collected by Anhui Province Museum*, Beijing, Wenwu, 2002.

安徽省博物館、「安徽省博物館藏磁/ Porcelain collected by Anhui Province Museum」, 北京, 文物, 2002.

*Atlante di Ceramica e Porcellana [Atlas Keramik und Porzellan*, München, Deutscher taschenbuch Verlag GmbH & Co.KG, 2003], trad. di Romina Tappa e Astrid Brusa, Milano, Hoepli, 2005.

CAO Jinyan, *Longquan*, in ZHANG Bai (a cura di), “Zhongguo Chutu ciqu quanji / Complete Collection of Ceramic Art Unearthed in China”, n. 9, Beijing, Kexue chubanshe, 2008.

曹锦炎,「龙泉」, 张柏, 中国出土瓷器全集 9, 北京, 科学出版社, 2008.

*Chinese Ceramics from The Irie Collection*, Osaka, The Museum of Oriental Ceramic of Osaka, 1997.

*Chinese Ceramics: Selected Articles from Orientations 1982 – 2003*, Hong Kong, Orientations, 2004.

*Chūgoku tōji, Idemitsu Bijutsukan zōhin zuroku* (Ceramiche cinesi, catalogo illustrato delle collezioni del museo d'arte Idemitsu), Tokyo, Idemitsu Bijutsukan, Heibonsha, 1987.

「中国陶磁、出光美術館藏品図録」、東京、出光美術館、平凡社、1987。

CHUMEI Ho, *New Light on Chinese Yue and Longquan wares. Archaeological Ceramics Found in Eastern and Eouthern Asia, A.D. 800-1400*, Hong Kong, Centre of Asian Studies, University of Hong Kong, 1994.

CIARLA, Roberto e RISPOLI, Roberta (a cura di), *Ceramiche e bronzi dell'Oriente Estremo, la donazione Ivano e Tullio Dinario*, Roma, Museo Nazionale d'Arte orientale, 1999.

GOMPERTZ, G. M., *Chinese Celadon Wares*, London & Boston, Faber & Faber, 1980.

*Gōshō Kōnoike – sono kurashi to bunka*, (Mercanti facoltosi: la famiglia Kōnoike, la loro vita e la loro cultura), Osaka, Tōhōshuppan, Ōsaka rekishi hakubutsukan, 2003.

「豪商鴻池—その暮らしと文化」、大阪、東方出版、大阪歴史博物館、2003。

HASEBE Gakuji, IMAI Atsushi, *Idemitsu Bijutsukan hizo, chūgoku toji no bi, Kumamotoken shutsudo no chūgoku toji* (Tesori del museo d'arte Idemitsu, la bellezza delle ceramiche, ceramiche dagli scavi della prefettura di Kumamoto), Kumamoto, Kumamotokenritsu Bijutsukan, Kumamoto Nichinichi Shinbunsha, 1980.

長谷部楽爾・今井敦、「出光美術館秘蔵、中国陶磁の美、熊本県出土の中国陶磁」、熊本、熊本県立美術館、日日新聞社、1980。

- HASEBE Gakuji, IMAI Atsushi, *Nihon shutsudo no chūgoku tōji* (Ceramiche cinesi rinvenute in scavi giapponesi) in “Chūgoku no tōji”, vol 12, (Ceramiche cinesi, vol. 12, Tokyo, Heibonsha, 1995.  
 長谷部楽爾・今井敦、「日本出土の中国陶磁」、中国の陶磁、第 12 卷、東京、平凡社、1995。
- HASEBE Gakuji, YŪBA Tadanori, *Sō, Gen no tōji* (Ceramiche Song e Yuan), NHK supeshiaru “Kokyū” purojekuto, in “Kokyūhakubutsuin, vol. 6, Taipei, Beijing, Tokyo, Nihon Hōsō Shuppan Kyōkai, 1997.  
 長谷部楽爾・弓場紀知、「宋・元の陶磁」、NHK スパシアル「故宮」7° 03' E 外、故宮博物院〈6〉 Taipei – Beijing、東京、日本放送出版協会、1997。
- IMAI Atsushi, *Seiji* (Celadon), in *Chūgoku no tōji*, vol. 4, Tokyo, Heibonsha, 1997.  
 今井敦、「青磁」、中国の陶磁、第 4 卷、東京、平凡社、1997。
- KERR, Rose, *Song dynasty ceramics*, in *Victoria and Albert Museum Far Eastern Series*, London, V&A Publications, 2004.
- Kikakuten zuroku, Higashi Ajia chūseikaidō, kaishō, minato, chinbotsusen - The Interaction in Medieval East Asian Sea* (Catalogo illustrato, rotte marittime, mercanti, porti e relitti dell’Asia Orientale medievale), in Kokuritsu rekishi minzoku hakubutsukan henshū, s.l., Mainichishinbunsha, 2005.  
 「企画展図録、東アジア中世海道、海商・港・沈没船 - The Interaction in Medieval East Asian Sea」、国立歴史民俗博物館編集、毎日新聞社、2005。
- Koshigama* (Forni Yue), in “Chūgoku tōji zenshu”, vol. 4, Chūgoku Shanghai jinmin bijutsu shuppansha, Tokyo, Binobi, 1981.  
 「越窯」、中国陶瓷全集、第 4 卷、東京、中国上海人民美術出版社、美乃美、1981。
- KRAHL, Regina, *Yuegutang, Eine Berliner Sammlung, Chinesischer Keramik. A Collection of Chinese Ceramics in Berlin*, Berlin, G+H Verlag, 2000.
- KUO, Jason C. (a cura di), *Helen D. Ling Collection of Chinese Ceramics*, in *Studies in Chinese art history and archeology*, vol 3, The Art gallery/Univ. of Washington, 1995.
- Kyōto kokuritsu hakubutsukan zōhin zuhan mokuroku, chōkoku, kencikuhēn* (Catalogo illustrato delle collezioni del Museo nazionale di Kyoto, scultura e architettura), Kyoto, Kyōto kokuritsu hakubutsukan, 1993.  
 「京都国立博物館蔵品図版目録、彫刻・建築編」、京都、京都国立博物館、1993。
- Kyōto kokuritsu hakubutsukan zōhin zuhan mokuroku, Tōji – Kinkōhen* (Catalogo illustrato del Museo Nazionale di Kyoto, Ceramiche e Opere in metallo), Kyoto, Kyōto kokuritsu hakubutsukan, Benridō, 1987.  
 「京都国立博物館蔵品図版目録、陶磁・金工編」、京都、京都国立博物館、便利堂、1987。
- L’Odissée de la porcelaine chinoise*, Paris, Edition de la Réunion des Musées de la ville de Paris, 2003.



- LAM, Peter Y. K. et al, *A ceramic legacy of Asia's Maritime trade, Song Dynasty Guandong Wares and other 11th to 19th Century Trade Ceramics find in Tioman Island, Malaysia*, Kuala Lumpur, Oxford Univerity Press, 1995.
- LI He, *La céramique chinoise [Chinese Ceramics, The Asian Art Museum of S. Francisco, 1996]*, tradotto dall'inglese al francese da Paul Delifer, Paris, Les éditions de l'amateur / L'aventurine, 1998.
- LI Xiaowei, *Changsha Yao: Da Tang Wenhua Feihuang zhi Jiaodian* (Forni di Changsha, focus sulla risplendente cultura Tang), Changsha, Hunan meishu, 2003.  
李效伟, 「长沙窑:大唐文化辉煌之焦点」, 长沙, 湖南美術, 2003.
- LIN Shuxin et al, *Qianfeng cuise, Yueyao tezhan* [Mostra particolare di ceramiche Yue, blu smeraldo dei Qianfeng], Beijing - Taipei, Nianxi Wenjiao Jijinhui, 1996.  
林淑心等, 「千峰翠色, 越窑特展」, 北京·台北, 年喜文教基金会, 1996.
- Longquan qingci yanjiu* (Studio sui Celadon di Longquan), Zhejiang sheng Qinggongye Tingbian, Beijing, Wenwu chubanshe, 1989.  
「龍泉青瓷研究, 浙江省輕工業廳編」, 北京, 文物出版社, 1989.
- Lost at sea, the strange route of the Lena Shoal Junk*, London, Periplus, 2002.
- LU Yaw, FENG Xianming, TREAGAR, Mary, *Song Ceramics*, Singapore, Southeast Asian Ceramic Society, 1983.
- MASCARELLI, Gloria and Robert, *The ceramics of China: 5000 B.C. to 1900 A.D.*, Atglen, PA, Schiffer Pub., 2003.
- NAGEL, Dr. Fritz, *Nagel auctions: Tek Sing treasures*, Stuttgart, Stuttgarter Kunstauktionshaus, 2000.
- NHK Promotion, ŌHASHI Kōji, ARAKAWA Masaaki, *Shoki imari ten: sometsuke to iroe no tanjo / Early Imari: the origins of underglaze cobalt-blue and overglaze polychrome enamels*, Tokyo, NHK Promōshon, 2004. NHK プロモーション、大橋康二、荒川正明、「初期伊万里展: 染付と色絵の誕生 = Early Imari: the origins of underglaze cobalt-blue and overlaze polychrome enamels」、東京、NHK プロモーション、2004。
- NISHIOKA Yasuhiro, EBINE Toshio, *Gen* (Periodo Yuan), in “Sekai bijutsu daizenshū, Tōyōhen”, vol. 7, Tokyo, Shōgakukan, 1999.  
西岡康宏・根聰郎海老、「元」、世界美術大全集、東洋編、第7巻、東京、小学館、1999年。
- NISHIOKA Yasuhiro, MIYAZAKI Noriko, *Mei* (Periodo Ming), in “Sekai bijutsu daizenshū, Tōyōhen”, vol. 8, Tokyo, Shōgakukan, 1999.  
西岡康宏・宮崎法子、「明」、世界美術大全集、東洋編、第8巻、東京、小学館、1999。
- ŌGAWA Hiromitsu, YŪBA Tadanori, *Godai, Hokusō, Ryō, Seika* (Cinque Dinastie, Song del Nord, Liao, Xia Occidentali), in “Sekai bijutsu daizenshū, Tōyōhen”, vol. 5, Tokyo, Shōgakukan, 1998.  
小川裕充・弓場紀知、「五代・北宋・遼・西夏」、世界美術大全集、東洋編、第5巻、東京、小学館、1998。

- PAK, Youngsook, WHITFIELD, Roderic, *Handbook of Korean Art, Earthenware and Celadon*, London, Laurence King, 2003.
- RASTELLI, Sabrina, *Ceramica cinese, evoluzione tecnologica dal neolitico alle Cinque Dinastie*, Venezia, Cafoscarina, 2004.
- SAKAI Takao, *Ihin ni motozuku boeki kotōjishi gaiyō, umi o watatta Chūgoku tōji* (compendio della storia del commercio di ceramiche antiche basato su reperti, ceramiche cinesi d'oltremare), Kyoto, Kyōto Shoin, 1989.  
坂井隆夫、「遺品に基づく貿易古陶磁史概要、海を渡った中国陶磁」、京都、京都書院、1989。
- SCARPARI, Maurizio, *Antica Cina*, Vercelli, White Star, Roma, Gruppo editoriale L'Espresso, 2004.
- SCOTT, Rosemary E, *The porcelains of Jingdezhen*, London, Percival David Foundation of Chinese Art, 1992.
- SHAKUSHINSEI & TOBUN, *Yōshūyōji* (Ceramiche dei forni di Yaozhou), in “Chūgoku meiyō meiji shirizu”, vol. 2, - kanshō to kantei -, (importanti ceramiche e forni cinesi, vol. 2, apprezzamento ed expertise), Tokyo, Nigensha, 2004.  
榙振西 & 杜文、「耀州窯瓷」、中国名窯名瓷シリーズ 2 (鑑賞と鑑定)、東京、二玄者、2004。
- SHIMADA Hidemasa, NAKAZAWA Fujio, *Nansō - Kin* (Song del sud, Jin), in “Sekai bijutsu daizenshū, Tōyōhen”, vol. 6, Tokyo, Shōgakukan, 2000.  
嶋田英誠・中澤富士雄、「南宋・金」、世界美術大全集、東洋編、第 6 巻東京、小学館、2000。
- Songdai taoci yishu, Guangdong minjian gongyiguan, Guangzhoushi wenwuguan liwei yuanhui, Xianggang Zhongwen daxue wenwu guanhe ban* (L'arte del ceramista Song, presentato in concomitanza con il Museo di arti popolari del Guandong, il Comitato per la salvaguardia dei monumenti antichi di Canton e la Galleria d'arte dell'Università Cinese di Hong Kong), 1987.  
「宋代陶瓷艺术」、关东民间工艺馆、广州市文物馆立委会、香港中文大学文物馆合办、1987.
- Songzhi Qing taoci, Xushi yishu jijin juanzeng* (Ceramiche della donazione della fondazione d'arte Tsui, dal periodo Song al periodo Qing), Hong Kong, Xianggang Wenhua Bowuguan, 2003.  
「宋至清陶瓷 - 徐氏藝術基金捐贈」、香港、香港文化博物館、2003.
- TICHANE, Robert, *Celadon Blues*, Iola, Krause, 1998.
- Tokubetsu tenkan, Nihon shutsudo no Chūgoku tōji* (Mostra straordinaria, ceramiche cinesi scavate in Giappone), Tokyo, Tōkyō Kokuritsu Hakubutsukan, 1975.  
「特別展観、日本出土の中国陶磁」東京、京国立博物館、1975。
- TREGGAR, Mary, *Song Ceramics*, London, Thames and Hudson, 1982.

- TSAI Mei-fen (CAI Meifen), *Bi lü - Ming dai Longquan yao qing ci / Green - Longquan celadon of gugong bowuyuan*, 2009.  
蔡玫芬, 「碧綠-明代龍泉窯青瓷」, 台北, 國立故宮博物院, 2009.
- TSIANG, Katherine R., *Shades of Green Jade and Misty Mountains, Chinese Celadon Wares from the collection of Mr. And Mrs. Ronnie C. C. Tsao*, Dallas, The Trammel & Margaret Crow Collection of Asian Art, 2003.
- Umi o watatte kita meihō, tōyō kōtōjiten* (Tesori d'oltremare, antiche ceramiche orientali), Kishiwada, Kishiwadashiritsu Kishiwadajō Kyōdo shiryōkan, 1990.  
「海を渡って来た名宝 東洋古陶磁展」, 岸和田、岸和田市立岸和田城郷土資料館、1990。
- VAINKER, Shelagh J., *Chinese Pottery and Porcelain: from Prehistory to the Present*, London, British Museum Press, 1991.
- VANDIVER, Pamela B., KINGERY David W., “Appendix A: Celadons: The Technological Basis of their Visual Appearances”, in, MINO Yutaka, TSIANG Katherine R, *Ice and Green Clouds, Traditions of Chinese Celadon*, Indianapolis, Indianapolis Museum of Art, Indiana University, 1986.
- WIRGIN, Jan, *Sung ceramic designs*, London, Han-Shan Tang Ltd., 1979.
- WOOD, Nigel, *Chinese Glazes, Chemistry and Recreation*, London, A & C Black, Philadelphia University of Pennsylvania Press, 1999.
- WU Tung, *Earth transformed: Chinese ceramics in the Museum of Fine Arts*, Boston, Boston Mass., MFA Publications, 2001.
- Yachang yishu wang, *Qingyou, 1995~2002 nian danseyou ciqi paimai tujian* (catalogo illustrato delle aste di ceramiche monocrome dal 1995 al 2002 - invetriature verdi), Hubei meishu chubanshe, 2003.  
雅昌艺术网, 「青釉•1995-2002年单色釉瓷器拍卖图鉴」, 湖北美術出版社, 2003.
- YANG Cong (a cura di), *Fujian*, in ZHANG Bai, *Zhongguo Chutu ciqi quanji / Complete Collection of Ceramic Art Unearthed in China*, n. 11, Beijing, Kexue chubanshe, 2008.  
杨琮, 「福建」, 张柏, 中国出土瓷器全集, 11, 北京, 科学出版社, 2008.
- YE Zhemin, *Ceramiche cinesi*, Brescia, Edizioni CSAM, 2000.
- YOUNGSOOK, Pak and RODERICK Whitfield, *Handbook of Korean Art, Earthenware and Celadon*, London, Laurence King Publishing, 2003.
- ZENONE PADULA, Laura, *Viaggio in Occidente, porcellane orientali nelle civiche collezioni genovesi*, Milano, Fabbri ed., 1992.
- Zhejiangsheng qingongyeting, *Longquan qingci* (Celadon di Longquan), Beijing, Wenwu chubanshe, 1966.  
浙江省輕工业厅, 「龙泉青瓷」, 文物出版社, 北京, 1966.
- Zhejiangsheng qingongyetingbian, *Longquan qingci yanjiu* (Ricerche sui celadon di Longquan), Beijing, Wenwu chubanshe, 1998.  
浙江省轻工业厅编, 「龙泉青瓷研究」, 北京, 文物出版社, 1998.

- Zhejiangsheng Wenwu Kaogu Yanjiusou bian, *Longquan Dayao Fengdongyan yao zhi chutu ciqu* (Ceramiche di Longquan rinvenute a Dayao e alla base della fornace Fengdongyan), Beijing, Wenwu chubanshe, 2009.  
浙江省文物考古研究所編, 「龙泉大窑枫洞岩窑址出土瓷器」, 北京, 2009.
- Zhejiangsheng wenwuju, *Zhongguo Longquan Qingci* (Celadon cinesi di Longquan), Zhejiang sheying chubanshe, 1998.  
浙江省文物局, 「中国龙泉青瓷」, 浙江摄影出版社, 1998.
- Zhejiangwen wenwu kaogu yanjiusuo, *Longquan dongqu yaozhi fajue baogao* (Relazione sui siti dei forni scavati nella zona orientale di Longquan), Beijing, Wenwu, 2005.  
浙江省文物考古研究所, 「龙泉东区窑址发掘报告」, 北京, 文物出版社, 2005.
- ZHU Baoqian, *Longquanyao qingci, Celadon from Longquan Kilns* (I celadon dei forni di Longquan), Taipei, Yishujia Chubanshe, 1998, Taipei, Yishujia chubanshe, 1998.  
朱伯謙, 「龍泉窯青瓷 *Celadon from Longquan Kilns*」, 台北, 藝術家出版社, 1998.
- 편저 국립전주박물관 Kungnip Chŏnju Pangmulgwan, *다시찾은비취색꿈 : 전북의고려청자 / Tasi ch'ajŭn pich'wisaek kkum : Chŏnbuk ūi Koryŏ Ch'ŏngja / Special Exhibition: Goryeo Celadon from Jeonbuk Province*, Sŏul-si, 통천문화사, T'ongch'ŏn Munhwasa (Jeonju National Museum), 2006.

## CATALOGHI D'ASTA

Brera Galleria d'Arte

*Collezione di antica arte cinese*, Milano, 11 marzo 1963.

Christie's, London:

*Fine and early Chinese Ceramics and works of art*, May, 1975.

*Fine Chinese Ceramics and works of art*, July, 1976.

*Fine Chinese Ceramics Jades and works of art*, July, 1977.

*Fine Chinese and Korean Ceramics and works of art*, December 1979.

*Fine Chinese Ceramics and works of art*, December 1980.

*Important Chinese Ceramics and works of art*, July 1981.

*Fine Chinese Ceramics, jades, snuff bottles and works of art*, December 1982.

*Important Chinese Lacquer, Ceramics and works of art*, December 1983.

*An important collection of Chinese Ceramic*, London, May 1986.

*Fine Chinese Ceramics, jades and works of art*, London, December 1986.

Christie's, New York:

*Fine and important Korean Ceramics and works of art*, October 1987.

Sotheby Parke Bernet, Hong Kong:

*Important Chinese Ceramics*, 31 october 1974.

*Fine Chinese ceramics, jades and bronze drums*, Hong Kong, 12, 13 May 1976.

Sotheby, Parke, Bernet & Co., London:

*Ming and Ch'ing Porcelain*, 12 December 1977

Sotheby's and Co, London:

*Catalogue of Fine Chinese Ceramics and Works of Art*, 30 Marzo 1970.

*Catalogue of Chinese Works of art and Oriental ceramics*, 5 june 1973

*Catalogue of Important Chinese Ceramics and Works of Art*, 11 Luglio 1978.

Sotheby's, London:

*Catalogue of Chinese, Korean and Thai Ceramics*, 12 Dicembre 1977.

*Fine Chinese and Annamese Ceramics, bronzes and works of art*, 13 Dec. 1977.

*Fine Chinese Ceramics and Works of Art*, 7 June 1988.

*Fine Chinese Ceramics and Works of Art*, 12 Dec 1989.

*Fine Chinese Ceramics and Works of Art*, 11 June, 1991.

*Fine Chinese Ceramics and Works of Art*, 11 Dec 1996.

*Archived Sales Works of Art, Ceramics*, November 10, 2004.

...e ciao!



## Abstract

Lo studio presenta nel dettaglio due raccolte tipiche del collezionismo milanese d'arte dell'Asia Orientale. La prima, quella del conte Lucini Passalacqua, è proposta come archetipo di raccolta di opere d'arte giapponesi e cinesi, propria del contesto lombardo degli anni settanta dell'Ottocento. A quel tempo, il ricco commercio fra Italia e Giappone di uova del baco da seta aveva sviluppato un traffico parallelo di opere d'arte. La collezione Passalacqua si pone come utile termine di raffronto per la lettura di altre collezioni italiane della sua epoca. La seconda collezione analizzata interessa una raccolta privata di celadon formatasi attorno agli anni Settanta del secolo scorso. Questa è proposta come raccolta tipologica, propria della fase collezionistica più recente. A fianco dello studio delle due collezioni esemplari, sono presentate infine le principali collezioni milanesi d'arte cinese e giapponese nell'ordine in cui sono pervenute alla municipalità, nell'ottica di mostrare i cambiamenti di tendenza nel collezionismo milanese nell'arco di un secolo.

*This research presents in detail two collections which are taken as examples of the East Asian art collecting in Milan. The first collection, that of Count Passalacqua, is proposed as an archetype of Japanese and Chinese art collecting in Milan in the early seventies of the 19th century. At that time, the rich trade in silkworm eggs between Italy and Japan boosted a parallel trade in Asian art. The Passalacqua collection can therefore be a useful point of comparison for the interpretation of other Italian collections collected in the same historical moment. The second group of objects analyzed in this research concern a private collection of celadons, which was formed around 1970. This collection is proposed as a model of "typological" collecting. Alongside the study of these two collections, the main historical collections of Chinese and Japanese art in Milan are introduced in order to highlight the changing trends occurred in Milan over a century.*