

Lo splendore orientale: la collezione Wurts di arte asiatica

Clare Pollard



Nella spettacolare collezione d'arte di George e Henrietta Wurts troviamo un consistente gruppo di circa cinquecento opere d'arte asiatiche. Composto in gran parte di oggetti destinati all'esportazione verso l'Occidente durante il tardo Settecento e Ottocento, questo comprende ceramiche cinesi e giapponesi (circa trecentocinquanta vasi, piatti e figure), tessuti (circa sessanta tra arazzi e altri tessuti d'arredo), cassettoni e paraventi pieghevoli in lacca, bronzi ornamentali, smalti *cloisonné*, ornamenti d'avorio e *netsuke*, oggetti cinesi di giada e cristallo, e anche diversi oggetti islamici in metallo, alcuni strumenti musicali indiani e persiani e numerosi tappeti e mobili orientali¹.

Un album fotografico, ora nella biblioteca del Museo Nazionale di Palazzo Venezia, documenta come questi oggetti asiatici venissero utilizzati insieme alle altre collezioni dei Wurts per arredare i loro sontuosi appartamenti nel Palazzo Antichi Mattei. Le foto mostrano camere arredate sfarzosamente con set di vasi di porcellana cinese esibiti su armadi e mensole, tessuti giapponesi *fukusa* incorniciati come dipinti e tessuti di seta utilizzati come *portières* e copri-cuscini o appoggiati a drappaggio sugli schienali delle poltrone a fianco di tende europee in broccato e antichi arazzi. In alcune aree, splendidi oggetti asiatici diventavano il punto focale di una stanza: un bruciatore d'incenso in bronzo al centro di uno studio, o una gru di bronzo a grandezza naturale ai bordi di una sala affrescata. Alcuni spazi poi erano chiaramente progettati come sale "orientali" o "giapponesi", con una

concentrazione di arazzi ricamati, *separé*, mobili e ceramiche giapponesi e cinesi. E ancora, in una stanza, piccoli piatti di porcellana erano creativamente disposti sulle pareti come i fiori sui rami di un albero di ciliegio.

Sfortunatamente è rimasta ben poca documentazione che spieghi come la collezione asiatica dei Wurts sia stata assemblata. Sembra probabile che George Wurts fosse il promotore della collezione e che molto fosse già stato acquisito prima di sposare Henrietta nel 1898. Un certo numero di riferimenti nelle memorie della società italiana del tardo '800 suggeriscono che George si sia interessato a culture non europee mentre era ancora un giovane diplomatico a Roma intorno al 1870. Il giornalista e cronista della vita della società italiana, Ugo Pesci, per esempio, osserva che nel febbraio 1872, George Wurts indossava un costume giapponese ad un ballo di carnevale tenuto dalla comunità americana presso la Sala Dante. Alcuni anni dopo, nel febbraio del 1876, Pesci ricorda di aver visitato gli appartamenti di George (allora nel Palazzo Merghi), e di essere rimasto colpito dalla collezione di rarità provenienti da tutto il mondo². L'ecclettico stile internazionale di George doveva essere una novità degna di nota nella Roma del 1876. Tuttavia rispecchiava una crescente moda in Italia, in tutta l'Europa e negli Stati Uniti per una decorazione di interni che unisse il gusto per l'antico con elementi esotici e orientali, uno stile che si poteva notare in altre grandi case italiane del tardo '800, come il Palazzo Primoli di Roma o la Villa del Salviatino a Firenze³. In questo scritto parlerò della

1] Giappone, Manifattura Arita

Grande piatto
XIX secolo
porcellana
Roma, Museo Nazionale del
Palazzo di Venezia, inv. 8544

collezione d'arte asiatica dei Wurts nel contesto della moda per le cose orientali – soprattutto giapponesi – che stava dilagando in Occidente all'epoca.

Alla metà dell'800, sulla scia della Rivoluzione Industriale, un senso di disagio per gli effetti negativi dell'industrializzazione portò molti artisti e designer europei e nord americani a ricercare nuove ispirazioni nelle visioni romantiche del passato e nei regni idealizzati d'Oriente. Quando il Giappone fu costretto dalle nazioni occidentali ad aprirsi al mondo esterno, nel 1850, dopo secoli di semi-isolamento, questo paese “nuovamente scoperto”, percepito come un sofisticato e insieme innocente “paese delle fiabe”, divenne una particolare fonte di fascino. Un'ondata di merci esotiche giapponesi cominciò ad arrivare in Occidente, mentre le esposizioni internazionali, che erano una caratteristica dell'epoca, fecero conoscere a migliaia di persone il Giappone e le arti e le tecniche artigianali che caratterizzavano la maggior parte delle mostre giapponesi.

All'inizio erano soprattutto gli artisti e gli esperti d'arte ad essere attratti dall'arte giapponese, ma, con la proliferazione dei negozi che vendevano beni giapponesi e la pubblicazione di innumerevoli libri e articoli sul Giappone e sulle sue arti, l'interesse per il Giappone si diffuse al grande pubblico. In Italia, i primi ad essere attratti dalle cose giapponesi furono artisti come Giuseppe de Nittis (1846-1884) e il pittore spagnolo Mariano Fortuny (1838-1874), che viveva a Roma e frequentava gli ambienti artistici parigini nel 1860. Questi raccolsero manufatti giapponesi e assimilarono le tradizioni artistiche giapponesi nel loro lavoro. Ma la mania del Giappone, o il “Giapponismo”, come è diventata nota, presto si diffuse in tutta l'Italia⁴.

La scintilla dell'interesse generale scoccò durante la visita in Italia di una missione diplomatica guidata dall'ambasciatore Iwakura, nel 1873. In quello stesso periodo, un certo numero di italiani furono invitati dal governo giapponese a lavorare in Giappone, condividendo le loro competenze. Tra questi lo scultore Vincenzo Ragusa (1841-1927) e l'incisore Edoardo Chiossone (1833-98), i quali avrebbero poi continuato a mettere insieme importanti collezioni di arte giapponese. Nei primi anni del 1870, parecchi negozi in Italia vendevano opere d'arte e oggetti di artigianato giapponese. Sappiamo, per esempio, che il collezionista anglo-italiano Frederick Stibbert (1838-1906) acquistava già arte giapponese dal

rivenditore Janetti a Firenze nel 1869 e che una seconda filiale fu aperta da Janetti a Roma nel 1872⁵.

Intorno alla metà del 1870, una moltitudine di articoli sul Giappone apparve in riviste come “L'Illustrazione Italiana”. Negli anni intorno al 1880, lo scrittore ed esteta Gabriele D'Annunzio commentava regolarmente il gusto per le cose giapponesi nella sua colonna di cronaca mondana del settimanale romano “La Tribuna”⁶. L'entusiasmo per il Giappone è rimasto inalterato agli inizi del ventesimo secolo, con la Madama Butterfly di Puccini inaugurata a Milano nel 1904 e con le immagini giapponesi ampiamente utilizzate nella pubblicità e nelle arti grafiche.

La nascita del Giapponismo coincise con l'aumento di una nuova e prospera classe media desiderosa di esprimere il suo nuovo status sociale tramite l'acquisto e l'esibizione di oggetti per la casa⁷. Nacque così in Europa e in Nord America un'enorme quantità di letteratura sulla decorazione di interni, con innumerevoli libri e periodici pieni di suggerimenti sull'arredamento delle stanze e sulla creazione di bellissime case. Come scrisse nel 1865 lo scrittore americano e collezionista d'arte James Jackson Jarves (che iniziò a raccogliere arte giapponese a Firenze negli anni '60 e '70): “È diventato il modo di avere gusto”⁸. Durante questa “mania del Giappone”, gli oggetti in lacca e metallo, le porcellane e i tessuti originari del Giappone caratterizzavano un elegante buon gusto. George Wurts, proveniente dalla classe media di una città culturalmente sofisticata come Filadelfia, e poi immerso nell'alta società romana, era un tipico “uomo di gusto” del tardo XIX secolo. Egli avrebbe certamente arredato il suo palazzo in tipico stile italiano, il suo ambiente, italiano di adozione, avrebbe infatti ispirato in lui l'amore per l'antico, ma le sue origini americane gli concessero una certa libertà dai vincoli della classica tradizione artistica europea. Con un piede sia nel Nuovo che nel Vecchio Mondo, era in un'ottima posizione per emulare da un lato collezionisti italiani aristocratici come il conte Giuseppe Primoli a Roma o Placido de Sangro duca di Martina a Napoli e, dall'altro, ricchi americani come Henry e Louisine Havemeyer, William H. Vanderbilt o William T. Walters (1819-1894) e suo figlio Henry Walters (1845-1931), tutti appassionati collezionisti di arte asiatica.

Le belle collezioni di George servirono a rafforzare la sua posizione all'interno della scena sociale cosmopolita romana, fornendo un magnifico scenario in cui ospitare

2] Casa Wurts, salotto con arredi orientali in Palazzo Antici Mattei dall'album fotografico appartenuto a George Wurts fine XIX - inizio XX secolo Roma, Biblioteca del Museo Nazionale del Palazzo di Venezia



festive all'ultima moda e divertimenti per gli esponenti più illustri della società romana. Da tutti i punti di vista, lo status sociale era di massima importanza per George e Henrietta, che amavano circondarsi di conoscenze aristocratiche⁹. In questo contesto, gli oggetti alla moda ed esotici del Giappone, della Cina e del Vicino Oriente avrebbero accresciuto l'aura di cultura dei Wurts. Le arti e l'artigianato giapponesi erano ammirati per vari motivi alla fine dell'800. Non solo gli oggetti d'arte giapponesi offrivano novità artistiche e un'aria di esotismo in un momento in cui il mondo dell'arte europea era alla ricerca di una nuova direzione, ma gli artisti occidentali e gli amanti dell'arte ammiravano gli oggetti giapponesi anche per il valore estetico e morale innato che gli attribuivano. Il Giappone era visto come un rifugio da coloro che vivevano con difficoltà la complessità della vita nell'Occidente industrializzato. Proprio come la percezione europea idealizzata della Cina aveva alimentato una moda per le Cineserie nel XVIII secolo, così nel XIX secolo venne proiettata sul Giappone l'immagine mitica di una società esotica, innocente e pre-moderna. In che misura i Wurts fossero realmente interessati alla cultura giapponese o cinese è materia di discussione, ma le loro collezioni asiatiche avrebbero dimostrato la raffinatezza della coppia e aggiunto un ulteriore livello di magnificenza mondana alle loro case.

Nel XIX secolo, mentre molti collezionisti di curiosità orientali facevano poca distinzione tra oggetti giapponesi, cinesi, indiani e islamici e li sparpagliavano quasi casualmente nelle loro case, durante il 1880 e 90 nacque anche una moda per la creazione di "sale giapponesi". Un esempio particolarmente rilevante era il salotto giapponese creato nel 1883 per la casa di William H. Vanderbilt sulla Fifth Avenue, dai fratelli Herter, decoratori di interni. In Italia, Gabriele D'Annunzio, il cui studio era decorato con bric-à-brac orientale, descrive nel marzo 1885 la casa romana dei raffinati novelli sposi Edoardo Scarfoglio e Matilde Serao: camere piene di oggetti armoniosamente disposti, tra cui tappeti del Kurdistan alle pareti; mobili in legno giapponesi carichi di vasi di ceramica Satsuma; bronzi; avori; armature metalliche; una gru in bronzo; un paravento di seta con uccelli e fiori; ondulate strisce di seta ricamate con fiori e gru e arazzi incorniciati che mostrano figure a riposo in ambienti esotici¹⁰.

La descrizione di D'Annunzio rappresenta perfettamente

il salotto giapponese dei Wurts in Palazzo Antici Mattei, se si esclude il fatto che la scelta dei Wurts non tendeva tanto ad una armoniosa raffinatezza artistica, quanto alla opulenta magnificenza in stile Vanderbilt. O forse George aspirava ad emulare le sale giapponesi più formali che furono create nei palazzi reali in Italia alla fine dell'800, come le stanze giapponesi della Villa Reale di Monza¹¹ o del Palazzo del Quirinale. Quest'ultima fu creata nel 1888 e riempita di oggetti acquistati da Janetti e Beretta (un altro negozio specialista in arte asiatica a Roma), posti su uno sfondo di pannelli in lacca settecentesca cinese provenienti dalla residenza piemontese del duca di Savoia¹². Sebbene gli oggetti giapponesi fossero sinonimo di modernità artistica alla fine dell'800, si nota come la maggior parte delle porcellane orientali (che costituiscono il più grande gruppo all'interno della collezione asiatica di Wurts) siano nello stile classico da esportazione che abbellì i palazzi europei a partire dalla fine del XVIII secolo. Queste includono grandi vasi e piatti di porcellana della dinastia cinese Qing (1644-1912) con decorazioni sottosmalto blu e soprasmalto *famille rose*, o giare con coperchio di porcellana in stile Imari di Arita, giapponesi (figg. 6-8). Alcune di queste porcellane risalgono al XVIII secolo, altre sono versioni successive di stili precedenti, inclusi gli sfarzosi, smaltati e dorati stili Kyoto, Satsuma e Kutani che erano molto popolari sul mercato occidentale alla fine del XIX secolo. Quasi nessuno di questi oggetti è stato realizzato dai più famosi artigiani contemporanei che vincevano premi prestigiosi nelle esposizioni internazionali. Quindi, in qualche modo, l'atmosfera della collezione Wurts sembra seguire la tradizione dei grandi collezionisti aristocratici europei dei secoli precedenti, ripresa in Italia da appassionati d'arte come il già menzionato duca di Martina a Napoli o i fratelli Alfredo e Pompeo Correale, Conti di Terranova a Sorrento¹³.

Nella biblioteca dei Wurts erano presenti diverse guide alla formazione di una collezione d'arte di buon gusto, il che suggerisce il desiderio dei Wurts di basare le proprie collezioni su un fondamento di conoscenza. Oltre a otto opere generali sul Giappone contemporaneo, c'erano anche alcuni libri con informazioni sull'arte asiatica, in particolare *L'art japonais* di Louis Gonse del 1883, il primo grande libro europeo sull'arte giapponese¹⁴. La biblioteca contiene una grande percentuale di libri sulla porcellana, molti dei quali con notizie sorprendentemente

3-4]Giappone, Manifattura Arita

Statuine femminili
fine XIX secolo
porcellana e smalti
Roma, Museo Nazionale
del Palazzo di Venezia, inv.
8554/1-2



5] Giappone, Manifattura Arita

Coppa
XIX secolo
porcellana
Roma, Museo Nazionale del
Palazzo di Venezia, inv. 8539/1-



6] Giappone, Manifattura Arita

Piatto con Zodiaco cinese
XIX secolo
porcellana
Roma, Museo Nazionale del
Palazzo di Venezia, inv. 8548



dettagliate sulle ceramiche cinesi e giapponesi: *Porcelain oriental, continental and British, a book of handy reference for collector* di Robert L. Hobson, *Porcelain its nature, art and manufacture* di William Burton e *Guide de l'amateur de porcelaines et de poteries* di Théodore J.G. Graesse, ciascuno contenente capitoli sulla ceramica orientale.

Per quanto sappiamo, i Wurts sceglievano da soli le opere da acquisire, invece di impiegare un interior designer per arredare le loro case, come i ricchi collezionisti americani quali gli Havemeyer o i Vanderbilt¹⁵. Eppure la collezione asiatica dei Wurts non sembra essere stata messa insieme su di una conoscenza sistematica o una passione del collezionista per una specifica area artistica, né su qualsiasi tipo di attenta ricerca estetica o spirituale. È evidente da alcune inesattezze nelle descrizioni degli oggetti nelle volontà di Henrietta che i Wurts non erano sempre sicuri della provenienza cinese o giapponese dei loro beni (anche se forse gli errori potrebbero essere stati fatti dagli esecutori). La collezione sembra essere stata assemblata prevalentemente per la decorazione. In questo senso George era diverso da altri grandi collezionisti italiani di arte giapponese contemporanei, che erano più profondamente interessati alla cultura giapponese. Edoardo Chiossone (1833-98), ad esempio, costruì una collezione che mostrava uno spaccato particolare dell'arte e della

storia giapponese; Frederick Stibbert era affascinato per lo più da armi e armature giapponesi e islamiche; mentre il principe Enrico di Borbone, conte di Bardi (1851-1906) e sua moglie collezionarono oggetti giapponesi come parte di una più ampia collezione di materiali orientali e sudorientali. Era invece simile a quella dei Wurts, la collezione dei loro amici, Arthur e Hortense Acton. Gli Acton, ricchi collezionisti americani appartenenti a una fiorente comunità di espatriati, molto attivi culturalmente, scelsero come residenza Villa La Pietra a Firenze nel 1903 e riempirono la loro casa con un mix eclettico di dipinti a pannelli italiani, arazzi fiamminghi, sculture rinascimentali, argento in stile Liberty, mobili barocchi e porcellane e tessuti cinesi e giapponesi. Come i Wurts, esponevano le loro collezioni non come oggetti in una sala museale, ma come un *ensemble* decorativo in cui le opere d'arte dialogavano le une con le altre e con lo stile della storica Villa¹⁶.

Mentre Chiossone acquisì le sue collezioni in ventisette anni lavorando per il Ministero delle Finanze giapponese a Tokyo, Stibbert acquistò nelle mostre internazionali e da rivenditori di arte asiatica in Europa e in Giappone, i Borbone Bardi collezionarono pezzi durante i lunghi viaggi in Asia tra il 1887 e il 1889, possiamo solo ipotizzare dove i Wurts abbiano acquistato i loro oggetti

7] Salotto giapponese

XIX secolo



orientali. È probabile che la maggior parte delle opere provengano da numerosi rivenditori, negozi di curiosità, case d'asta e gallerie d'arte che fiorirono in Italia e altrove in Europa dal 1860. Infatti, diversi pezzi di porcellana giapponese della collezione hanno etichette di rivenditori europei fissate sulla base, che ci forniscono alcuni indizi¹⁷. Ad esempio, una serie di piccole ciotole in porcellana Arita (n. inv. 8555/1-4) reca l'etichetta "Janetti Firenze Torino". Janetti era uno dei principali fornitori di arte giapponese in Italia e il suo negozio a Firenze era la principale fonte di approvvigionamento di arte giapponese di Stibbert. George potrebbe aver comprato queste ciotole di Arita quando viveva a Firenze negli anni 1860, o nella filiale di Roma che Janetti aprì nel 1872 in Via Condotti. Diversi grandi piatti di porcellana Arita della collezione (n. inv. 8544, 8548, 9217/381) portano l'adesivo "Janetti padre e figli, Firenze, Torino e Roma", che indica che furono acquistati dopo l'apertura della filiale romana. Sempre in Via Condotti c'era un altro noto negozio di curiosità giapponesi appartenente a Maria Beretta. D'Annunzio menziona il negozio della signora Beretta in diverse occasioni nelle "Cronache Mondane" che scrisse per "La Tribuna" dal 1884 al 1888, descrivendo i suoi seducenti tessuti giapponesi, i separé di seta, gli avori e le lacche intarsiate¹⁸. Anche se non vi è alcuna prova che George Wurts frequentasse abitualmente Beretta, è possibile che lo abbia fatto, poiché sappiamo dalle descrizioni di D'Annunzio che il negozio era frequentato da altri membri della società mondiale come il conte Giuseppe Primoli¹⁹.

Un altro piatto Arita del tardo XIX secolo (n. inv. 8514) presenta un'etichetta attaccata alla base che recita: "Questo piatto era parte del dono dei Mikado del Giappone al barone Herbert-Rathkeal, uno dei principali membri dell'ambasciata speciale inviata al [illeggibile] dal governo austriaco. Acquistato dal Barone Herbert alla sua partenza da Roma, il 5 dicembre 1872"²⁰. Il barone Gabriel Herbert von Rathkeal (1832-1889) era stato membro di una spedizione austro-ungarica inviata in Asia nel 1869²¹ e il suo mandato a Roma era contemporaneo al primo soggiorno di George. Questa etichetta potrebbe essere stata scritta da George stesso? Come diplomatico, Wurts viaggiava parecchio e probabilmente acquistava alcuni oggetti al di fuori dell'Italia. Di certo sappiamo che un grande piatto Arita (inv. n. 8549) con un disegno

di pavoni e peonie presenta un'etichetta di Duvauchel, una boutique asiatica a Parigi²².

Un'altra possibile fonte di oggetti giapponesi per la collezione Wurts, o almeno una fonte d'ispirazione artistica, furono le esposizioni internazionali. Mentre gli oggetti esibiti nelle categorie espositive ufficiali delle Fiere internazionali non sempre erano in vendita, le esposizioni ufficiali erano invariabilmente accompagnate da bazar commerciali. È impossibile sapere se George abbia partecipato ad una di queste esposizioni, ma aveva numerose opportunità a sua disposizione. Il suo trasferimento a Madrid nel 1862 per intraprendere la carriera diplomatica coincise con l'inizio della presenza giapponese alle esposizioni internazionali: gli oggetti giapponesi furono inizialmente proposti con grande successo a Londra nel 1862, a Parigi nel 1867 (dove Stibbert acquisì i suoi primi oggetti giapponesi), a Vienna nel 1873 e all'Esposizione centennale delle arti negli Stati Uniti del 1876, tenuta nella città natale di Wurts, Filadelfia. L'Esposizione centennale fu un enorme successo, che contò 9.789.392 visitatori (quasi un quarto della popolazione degli Stati Uniti)²³. Il Giappone era rappresentato in quattro posizioni distinte, tra cui un Bazar²⁴. Il padiglione giapponese fu uno dei grandi successi dell'Esposizione e diede il via alla "mania del Giappone" in America. Come nativo di Filadelfia, è presumibile che George abbia visitato la fiera; anche se in quel periodo era di stanza a Roma, è probabile che sia tornato a casa durante i sei mesi dell'evento. Se avesse visitato il Centennale, questo avrebbe sicuramente influenzato i suoi gusti di collezionista. Le foto sopravvissute mostrano infatti enormi bruciatori di incenso in bronzo, figure in avorio, gru di bronzo ornamentali, vasi smaltati cloisonné e paraventi in lacca intarsiati, tutti tipi di oggetti che fecero poi parte della sua collezione.

I padiglioni giapponesi nelle prime esposizioni, in particolare in quelle di arti e mestieri, ebbero un tale successo che il governo giapponese inviò esposizioni ufficiali in quasi tutte le grandi mostre internazionali nei successivi trent'anni e promosse con ogni mezzo la produzione di arte e artigianato per esportazione e per esposizione. La prima grande mostra di arte giapponese in occasione di una esposizione internazionale in Italia fu alla Biennale di Venezia del 1897. Si trattava di un gruppo di sessantanove opere d'arte contemporanee selezionate dalla Tokyo Art Society: dipinti, sculture, lacche, metalli,

8]Giappone, Manifattura

Kio-Satsuma

Bruciaprofumi

XIX secolo

porcellana

Roma, Museo Nazionale

del Palazzo di Venezia, inv. 8518

ceramica, tessuti, provenienti soprattutto da Tokyo e da Kyoto. Alla Biennale fu anche esposta la collezione privata del mercante d'arte di Berlino Ernst Seeger, composta in gran parte di ceramiche e figure in avorio giapponesi²⁵. Non sembra che George abbia comprato oggetti alla Biennale, in quanto le vendite post-esposizione sono ben documentate²⁶. Potrebbe però averla visitata ed essere stato ispirato dagli oggetti ammirati. Di sicuro tra le opere esposte c'era un arazzo di velluto tagliato colorato con un disegno di barche su un lago, che ha uno stile simile a uno dei suoi, e anche le figure di Seeger ricordano alcune di quelle della collezione Wurts (vedi schede in catalogo). Alcune opere decorative giapponesi furono esibite anche nelle esposizioni di Torino del 1902 e del 1911. È anche possibile che i Wurts abbiano acquistato alcuni dei loro oggetti giapponesi in Giappone. Sappiamo infatti che visitarono il Giappone in almeno una occasione, il 16 luglio 1898 infatti George presentò alla Delegazione degli Stati Uniti a Tokyo la domanda per ottenere un passaporto per lui e per la sua nuova moglie Henrietta²⁷. Questo avveniva solo pochi mesi dopo il loro matrimonio a Filadelfia il 12 aprile e la domanda per il passaporto indica che soggiornarono temporaneamente a Tokyo dopo aver lasciato gli Stati Uniti il 4 giugno. Dato che il Giappone era una destinazione per la luna di miele molto in voga tra persone facoltose e amanti dei viaggi, è probabile che i novelli sposi Wurts fossero appunto in viaggio di nozze. In quest'epoca circa 80.000 turisti visitavano il Giappone ogni anno, con compagnie di piroscafi operanti da tutto il mondo e con viaggi organizzati dal Thomas Cook Group che portavano regolarmente visitatori in Estremo Oriente. Spostarsi all'interno del Giappone era anche incredibilmente facile, con poche limitazioni di viaggio, ottimi collegamenti ferroviari e stradali, alberghi in stile occidentale e numerosi agenti di viaggio e guide locali disposti a soddisfare le esigenze dei visitatori stranieri²⁸.

Secondo i tanti racconti di viaggiatori americani ed europei, quasi ogni visitatore del Giappone andava a fare shopping di curiosità. "Il secondo pensiero, se non il primo, di quasi tutti i globetrotter che arrivano nella terra del sol levante [...]", scrisse il giornalista britannico Sir Henry Norman nel 1892, "[...] è di procurarsi alcune antichità artistiche giapponesi, sia per accrescere la bellezza e l'interesse della propria casa, sia per stimolare l'invidia



degli altri collezionisti. Quando due turisti si incontrano in genere la prima domanda che si fanno l'un l'altro è "Hai comprato molto? Tutti comprano qualcosa"²⁹. Come appassionato collezionista e con il sostegno della sua ricca moglie, sarebbe stato inverosimile che George non avesse acquistato qualcosa. Di sicuro i collezionisti trovavano sempre soddisfazione in Giappone. C'erano negozi di antiquariato e curiosità in tutte le principali destinazioni turistiche e i mercanti d'arte spesso mandavano agenti con prodotti di campionario negli alberghi dei ricchi stranieri. Nei negozi turistici poi venivano spesso impiegati commessi che parlavano inglese e gli atelier degli artisti aprirono le porte ai turisti desiderosi di vivere esperienze autentiche e di acquistare souvenir. Le guide includevano elenchi dettagliati di negozi

9]Giappone, Manifattura Kutani

Gatto

fine XIX secolo

porcellana

Roma, Museo Nazionale del

Palazzo di Venezia, inv. 9217/484



presenti in ogni località e suggerimenti su quali beni i turisti avrebbero potuto acquistare³⁰. Anche se molti oggetti giapponesi erano già disponibili in Europa e negli Stati Uniti, gli articoli acquistati in Giappone avevano un valore maggiore per la loro sicura autenticità e come ricordo di avventure vissute direttamente³¹.

La maggior parte dei turisti stranieri arrivava a Yokohama, il porto principale del Giappone. Yokohama veniva considerato particolarmente interessante dagli amanti dell'oggettistica poiché vi erano moltissimi negozi (tenuti sia da giapponesi che da stranieri) con una vasta gamma di beni in vendita, che andavano dai souvenir a buon mercato alle opere d'arte di alta qualità. I negozi più costosi si trovavano sulla strada chiamata Honcho-dori, descritta dalla viaggiatrice americana Eliza Ruhamah Scidmore nel suo libro *Jinrikisha Days in Japan* del 1902, come "la gioia dello shopper", con i suoi negozi di oggetti e di sete dalle eleganti vetrine. Dietro alla Honcho-dori, c'era la Benten-dori che si estendeva per un altro quarto di miglio con negozi sempre con affaccio sulla strada, e descritta, ancora da Scidmore, come il "Paradiso dei

cacciatori dei buoni affari"³². La maggior parte delle imprese straniere di oggettistica poteva inviare gli acquisti in Europa, in America ed altrove; alcune aziende giapponesi si specializzarono poi nella spedizione dei beni acquistati dai viaggiatori.

Molti viaggiatori, tuttavia, consideravano gli articoli in vendita a Yokohama troppo "turistici" e preferivano acquistare altrove pezzi più "autentici". Sappiamo dalla loro domanda di passaporto che i Wurts si recarono nella vicina Tokyo per incontrare la delegazione americana ad Asakusa, il quartiere del primo insediamento straniero, quindi potrebbero aver visitato alcuni dei numerosi negozi e bazar specializzati in arte che si trovavano in quel quartiere ed in altri di Tokyo. Dalle guide turistiche e dai racconti di altri viaggiatori, possiamo ragionevolmente ricostruire l'itinerario dei Wurts durante il resto del loro soggiorno, dato che la maggior parte dei visitatori tendeva a seguire percorsi simili. Da Tokyo è probabile che abbiano fatto delle deviazioni per visitare i templi di Kamakura e il famoso Mausoleo di Toshogu a Nikko nelle montagne a nord di Tokyo. Dal momento che George e Henrietta stavano viaggiando proprio nel picco della calda e umida estate giapponese, probabilmente visitarono uno o più freschi resort estivi amati dai residenti stranieri, come i centri benessere di Hakone e la stazione termale di Miyanoshita, vicino al Monte Fuji. È presumibile che abbiano poi raggiunto l'ex capitale Kyoto, proseguendo per la città di Nagoya e forse viaggiando verso il centro commerciale di Osaka e poi Kobe, il secondo porto giapponese. Nagoya era nota per la lavorazione di smalti cloisonné (del tipo rappresentato nella collezione dagli smalti con nn. inv. PV7395 e PV9217/489) e Kyoto, tradizionalmente fonte di molti manufatti di lusso per il mercato interno, era nota per le sue ceramiche, i tessuti, il bronzo e i cloisonné³³.

Gli spettacolari arazzi ricamati dei Wurts provengono quasi certamente da Kyoto, forse da Nishimura Sozaemon, il più grande negozio di seta in città. Eliza Scidmore descrive Nishimura come "un luogo verso il quale ogni visitatore viene immediatamente guidato"³⁴. L'arazzo di velluto tagliato dei Wurts potrebbe anch'esso essere stato realizzato a Nishimura, o a Iida, un altro produttore leader di tessuti ornamentali di Kyoto. Vale la pena notare che l'introduzione del *Murray's Handbook for Travellers in Japan* (la guida del Giappone più famosa e già

alla sua quarta edizione nel 1898), afferma che "il Giappone è quasi denudato di antichi manufatti [...]. Ma molti dei prodotti di oggi sono estremamente belli, soprattutto i ricami e le cloisonné"³⁵. Potremmo anche supporre che forse le porcellane d'epoca che costituiscono il nucleo centrale della collezione Wurts furono acquistate in Europa, mentre in Giappone i Wurts cercarono di acquistare opere più contemporanee.

In definitiva, è impossibile conoscere le circostanze precise che hanno portato alla creazione della collezione asiatica dei Wurts, ma è evidente che ci vollero sicuramente diversi decenni per completarla, prima che Henrietta la lasciasse in eredità allo Stato italiano nel 1933. Come per le altre collezioni, il materiale asiatico dei Wurts rifletteva la loro posizione sia in quanto ricchi americani della città colta di Filadelfia, sia in qualità di membri di un ambiente sociale italiano istruito e cosmopolita. La

decorazione interna delle due residenze romane fu progettata per dimostrare il loro gusto raffinato ed esprimeva la volontà di emulare e persino superare l'aristocrazia romana con la quale amavano intrattenersi. Esibendo magnifici manufatti orientali nelle loro case, i Wurts si mostravano eleganti e sofisticati, mantenendo un chiaro riferimento al raffinato gusto aristocratico settecentesco. Le loro collezioni giapponesi sembrano armonizzarsi perfettamente con le altre collezioni che avevano messo insieme: appariscenti e in buona parte tradizionali, alleggerite da lampi di umorismo (l'esibizione giocosa di fiori di ciliegio in porcellana, ad esempio). Anche se nella maggioranza dei casi la collezione consiste in prodotti da esportazione ordinari, con relativamente pochi pezzi eccezionali, nel suo complesso ci fornisce un'eccellente esempio dell'impatto del gusto orientale sugli interni domestici dell'alta società intorno alla fine dell'Ottocento.

¹ Fedi 2010, pp. 1099-1110. Per una selezione degli oggetti "orientali" nell'inventario del 1933 del lascito di Henrietta Wurts allo Stato italiano, si veda Benocci 2010, pp. 99-102.

² Pesci 1907, pp. 295-296 e 312.

³ Morena 2012, p. 27 e Becattini 2012, p. 41.

⁴ Per un'ampia indagine sul Giapponismo in Italia vedi Boglione 1998; Farinella, Morena 2012.

⁵ Becattini 1998, pp. 37-38.

⁶ Fedi 2010, pp. 1100-1104.

⁷ Guth 1999, pp. 30-36.

⁸ Jarves 1865, p. 350.

⁹ Carla Benocci ricorda come i Wurts raccogliessero fotografie di amici e conoscenti come trofei e sostiene le osservazioni acide di George Nelson Page in *Un Americano a Roma* sullo "snobismo" dei Wurts. Vedi Benocci 2006, p. 249.

¹⁰ Vere de Vere, in "La Tribuna", 3

Marzo 1885. Citato in Fedi 2010, pp. 1100-1101.

¹¹ Menzionato da Anna Lillie Hegermann-Lindencrone nel 1884, nel suo memoir, *The sunny side of diplomatic life*, 1875-1912, p. 139.

¹² Fedi 2010, p. 1101.

¹³ Ivi, p. 1107. Vale la pena notare che nel 1902 i fratelli Corrales lasciarono in eredità allo Stato italiano le loro collezioni d'arte, esposte nella loro casa, Villa Corrales, come Henrietta avrebbe fatto più tardi.

¹⁴ Per la biblioteca dei Wurts vedi Finocchiaro 1988, p. 26; e qui Appendice, *I documenti*.

¹⁵ Per una panoramica generale dei collezionisti americani di questo periodo v. Saarinen 1959.

¹⁶ <http://lapietra.nyu.edu/section/collection/>.

¹⁷ Questi elementi etichettati sono identificati, illustrati e esaminati in

Fedi 2010, pp. 1104-1109.

¹⁸ Ivi, p. 1104.

¹⁹ Boglione 1998, p. 87.

²⁰ Fedi 2010, p. 1109.

²¹ Pantzer 1973, p. 18.

²² Fedi 2010, p. 1109.

²³ Hosley 1990, p. 41.

²⁴ Ivi, p. 33.

²⁵ *Biennale di Venezia 1897*, pp. 211-216.

²⁶ Ishii 2004, p. 129.

²⁷ Vorrei qui ringraziare Carl Strehle per aver portato alla mia attenzione questo documento.

²⁸ Chaiklin 2014, p. 4.

²⁹ Norman 1892, pp. 137-138. Citato in Earle 1999, pp. 90-115.

³⁰ Chamberlain 1894, p. 13.

³¹ Sul turismo americano e lo shopping in Giappone, vedi Guth 2004 e Chaiklin 2014.

³² Scidmore, p. 13.

³³ Chamberlain 1894, pp. 242, 324.

Giappone, Kyoto

Arazzo con scena autunnale di galli, foglie d'acero e crisantemi

fine XIX secolo

seta con ricamo in filo di seta, bordatura di broccato di seta, cm 230 x 163

Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia (inv. 8582/2)

prov.: Donazione Tower-Wurts 1933.

Alla metà dell'800, il Giappone fu costretto dalle nazioni occidentali ad aprire le porte al mondo esterno dopo più di duecento anni di politica di isolamento. Questa "riapertura" portò ad una fascinazione in Occidente per tutto ciò che era giapponese, conosciuta come *Giapponismo*. In questo momento storico, noto come Periodo Meiji (periodo del regno illuminato, 1868-1912), le stampe giapponesi, le ceramiche e gli oggetti in metallo e lacca divennero estremamente alla moda. Molto popolari all'epoca, ma poco conosciuti oggi, erano anche i tessuti giapponesi, utilizzati non per l'abbigliamento, ma per realizzare oggetti d'arte o decorazioni d'interni, creati appositamente per il mercato occidentale (McDermott, Pollard 2012; Vollmer 2016). Questi squisiti ricami, le sete tinte con tecniche particolari, i pannelli di velluto, le tappezzerie, e i manufatti con tecnica *appliqué* erano alcuni dei più noti articoli di esportazione del Giappone e nessuna casa alla moda in Occidente era sprovvista di tende e arazzi giapponesi. I tessuti ornamentali furono anche esposti in mostre internazionali e presentati come doni diplomatici della famiglia imperiale giapponese e del governo. Di tutte le arti tessili giapponesi è stato il ricamo ad aver maggiormente impressionato gli acquirenti stranieri. Il ricamo su seta fu introdotto già nelle immagini buddiste nell'ottavo secolo e raggiunse il massimo della raffinatezza tecnica durante il '600 e il '700, quando cominciò ad essere utilizzato per decorare i costumi Noh, i kimono, gli *obi sashes* e il tessuto per avvolgere doni, noto come *fukusa*. I ricamatori del Periodo Meiji continuavano ad usare tecniche tradizionali, ma svilupparono anche nuove forme per il mercato occidentale: grandi arazzi, tende, pannelli decorati incorniciati e paraventii pieghevoli.

I Wurts fecero un largo uso di tessuti giapponesi e cinesi nell'arredamento delle loro residenze romane, con tende di seta ed arazzi che

offrivano uno sfondo teatrale alle stanze, fasce di tessuto elegantemente decorate, usate come tende o *portières*, e *fukusa* trasformati in fodere di cuscini e schienali. Questo arazzo ricamato mostra un gruppo di galli intorno ad un albero di acero giapponese, in autunno. Diverse varietà di crisantemi, associati anch'essi all'autunno, sono raffigurate sotto l'albero. Le rappresentazioni dei galli sono comuni nell'arte giapponese. Il galletto simbolizza la buona fortuna, il gallo e la gallina, mostrati qui con una famiglia di pulcini, rappresentano la felicità coniugale. I Wurts erano evidentemente appassionati di questi animali, in quanto avevano anche una collezione di ceramiche raffiguranti galli e galline. Per creare una varietà di effetti in questo arazzo sono stati usati diversi punti e tecniche di ricamo. Il punto maggiormente utilizzato dai ricamatori giapponesi era il punto piatto (*hira-nui*), l'equivalente del punto raso europeo. Per eseguire lo *hira-nui* si impiegava una seta piatta (non ritorta), che donava al ricamo una forte brillantezza. I punti lunghi e corti venivano usati per l'ombreggiatura e la gradazione dei colori, come si vede qui nelle piume dei galli e nei petali dei crisantemi. Imbottiture di ovatta e strati di punti erano aggiunti per dare profondità ai corpi degli uccelli, alle foglie e ai petali; e una molteplicità di trame era resa possibile grazie all'utilizzo di fili di diverso spessore e di vari gradi di torsione. Le lunghe piume della coda del gallo, per esempio, sono cucite con seta piatta lucida, mentre per la corteccia più grossa dell'albero sono stati usati fili intrecciati. I grappoli di nodi conferiscono un effetto naturale agli occhi e alle creste dei galli. Lo sfondo del disegno è ricoperto da spirali di filo attorcigliato applicate sulla superficie del tessuto. La seta è molto vulnerabile ai danni della luce e i colori di quest'opera sono sbiaditi in modo significativo: ciononostante la straordinaria abilità dei ricamatori è ancora evidente. [Clare Pollard]



Giappone, Kyoto

Arazzo con scena di pavoni su un ciliegio
fine XIX secolo
seta con ricamo in filo di seta, bordatura di
broccato di seta, cm 357 x 205
Roma, Museo Nazionale del Palazzo
di Venezia (inv. 8582/1)
prov.: Donazione Tower-Wurts 1933.

Questo arazzo ritrae due pavoni su di un albero di ciliegio fiorito accanto ad un vorticoso ruscello. I commentatori occidentali del diciannovesimo secolo furono molto impressionati dalla visione del mondo giapponese attraverso la natura, che vedevano espressa, nell'arte di quel paese, da raffigurazioni di uccelli, pesci, insetti e piante. Questa armonia con la natura era ben accolta ed era in netto contrasto con la durezza dell'Occidente industrializzato. I creatori di manufatti tessili giapponesi erano consapevoli di questo entusiasmo suscitato e le scene di uccelli, fiori e paesaggi erano i soggetti più comuni dei tessuti realizzati per il mercato estero (McDermott, Pollard 2012; Vollmer 2016).

I principali produttori di lavori tessili si trovavano a Kyoto, sede della scuola di pittori Maruyama-Shijo specializzata in soggetti naturali. Anche l'abilità tecnica nella resa dettagliata delle piume, dei petali e delle foglie in queste opere era motivo di apprezzamento da parte degli occidentali. I pavoni risultavano un soggetto particolarmente amato nei tessuti ornamentali, poiché il loro splendido aspetto offriva ai ricamatori un'ottima opportunità per mostrare le loro notevoli abilità. Per un tessuto di queste dimensioni occorrevano molti ricamatori, di solito uomini, impegnati per diversi mesi.

Il disegno è ricamato su di una base di seta fantasia intessuta con un ornato di piante fiorite e utilizza principalmente punti lunghi, corti e punto posato. Per le piume della coda del pavone, lunghi punti di filo ritorto sono cuciti intorno ad un occhio centrale di seta piatta e lucida, mentre le piume del corpo sono cucite in finissima seta piatta posta al di sopra dell'ovatta di cotone per conferire un effetto tridimensionale all'insieme. La direzione dei punti riflette i modelli di crescita naturale delle piume. I fili più spessi sono usati per rappresentare il tronco robusto dell'albero, le rocce grezze e l'acqua schiumosa. Una semplice griglia di fili scuri suggerisce efficacemente la

struttura squamosa delle zampe degli uccelli. Il pavone, associato alla regalità, simboleggia la bellezza, l'immortalità e l'esotico, ed è da sempre un motivo prediletto dagli artisti di tutto il mondo. Rappresentato in dipinti cinesi del XIII secolo, spesso in un contesto buddista, è stato anche raffigurato in dipinti giapponesi, in particolare dagli artisti delle scuole di Kano, Nagasaki e Maruyama-Shijo. È stato un soggetto molto amato nelle stampe xilografiche *ukiyo-e* ed ha continuato ad essere tra i motivi favoriti dai pittori *Nihonga* (che rispettavano la pittura tradizionale) nel Periodo Meiji.

I pavoni e le piume di pavone erano molto alla moda alla fine dell'Ottocento tra gli artisti e gli stilisti europei e americani, quando i tessuti giapponesi ornamentali si stavano sviluppando come forma d'arte. Sono stati associati, in particolare, ai preraffaelliti e all'*Aesthetic movement*, mentre la piuma di pavone appare spesso come motivo decorativo nelle ceramiche, nelle stoffe e nella tappezzeria dell'epoca.

[Clare Pollard]



Giappone, Kyoto

Arazzo uchishiki

Tessuto rituale per altare buddista, con un disegno di draghi e uccelli ho-o
metà del XIX secolo

filo di seta, cm 60 x 65 cm

Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia (inv. 9217/596)

prov.: Donazione Tower-Wurts 1933

bibl.: Fedi 2002, p. 23.

Questo è un esempio di *uchishiki*, tessuti rituali donati ai templi scintoisti giapponesi e utilizzati per ricoprire le superfici degli altari e le tavole nelle sale buddiste. Gli *uchishiki* erano generalmente fissati sulla diagonale, per questo motivo il disegno non è centrato nel tessuto. Nel buddismo si ritiene che l'atto di donare consenta ad una persona di accumulare merito spirituale, per questo gli *uchishiki* erano generalmente offerti ai templi dai devoti. A giudicare dalle fotografie sopravvissute degli interni del Palazzo Antici Mattei, i Wurts probabilmente avevano adattato e modificato questo *uchishiki* per usarlo come fodera di cuscino o come un quadro da parete incorniciato.

Gli *uchishiki* possono essere tessuti o ricamati. Questo pezzo è un esempio di arazzo in tessitura (*tszure-ori*), a volte nota come "kesi giapponese". Lo *Tsure-ori* comportava un lavoro lungo e faticoso ed era disponibile presso numerosi fornitori di tessuti di Kyoto, tra cui il produttore Kawashima Jinbei e il fornitore Tanaka Rihei.

Gli *uchishiki* erano spesso decorati con disegni propiziatori, talvolta in stile cinese. Uno dei motivi più comuni negli *uchishiki* è il mitico uccello *ho-o* dalla lunga coda, rappresentato qui con augurali peonie per simboleggiare la fortuna, l'onore e la prosperità. L'uccello *ho-o* era associato alla famiglia imperiale giapponese e rappresentava giustizia, obbedienza e fedeltà.

Su questo *uchishiki*, di fronte allo *ho-o*, vediamo un drago con il gioiello dei desideri buddista. Il drago giapponese è derivato dalla mitologia cinese: la sua immagine con il corpo lungo e serpeggiante e con le corna era già presente nel IX secolo, come raffigurato nei dipinti della dinastia Tang. A differenza dei draghi della mitologia occidentale, in Asia il drago è associato alla ricchezza e alla fortuna.

Poiché è anche associato alle piogge, viene spesso dipinto tra le nubi. I draghi erano un motivo molto comune nell'arte giapponese per il loro valore propiziatorio; il loro misterioso esotismo incantava i clienti occidentali affascinati dagli impenetrabili segreti della terra giapponese. [Clare Pollard]



Giappone

Paravento in legno laccato a quattro ante con un disegno complessivo di ciliegi fioriti; pannelli con piante, uccelli, pesci e paesaggi; interno con disegno di rosoni floreali fine XIX secolo

legno, lacca, madreperla, foglia d'argento, giunzioni in metallo morbido; ciascun pannello cm 182 x 70

Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia (inv. 8519)

(in deposito: presso il Museo Nazionale di Arti Orientali, Roma)

prov.: Donazione Tower-Wurts 1933.

Questo spettacolare paravento, con la sua abbagliante mostra di diverse tecniche giapponesi di laccatura, è un eccellente esempio delle opere d'arte prodotte su vasta scala per il mercato occidentale nel culmine del Periodo Meiji (1868-1912). Questo *separé* potrebbe essere stato realizzato per una esposizione internazionale, al fine di illustrare le competenze degli artigiani giapponesi.

La lacca, utilizzata in Giappone sin dai tempi preistorici, è la linfa dell'albero *rhus vernicifera*. Applicata in molteplici strati sottili, una volta asciutta diventa una superficie dura e impermeabile ed ha un grande potenziale decorativo con l'aggiunta di pigmenti, polveri di metalli preziosi e altri materiali. Il metodo più comune per la decorazione della lacca giapponese è il *maki-e*, letteralmente "immagini spruzzate", che consiste nello spruzzare particelle colorate o metalliche sulla superficie della lacca umida per formare un disegno.

Questo paravento mostra diversi tipi di *maki-e*. Il disegno di fondo, raffigurante un albero di ciliegio fiorito, è eseguito in rilievo con una tecnica nota come *takamaki-e* (altorilievo *maki-e*) in cui parti del disegno sono sviluppate con lacca mescolata a carbone o polvere di argilla. Il tronco dell'albero poi è intarsiato con foglie d'oro e schegge di madreperla per imitare la superficie ruvida della corteccia, dando un senso naturalistico alla composizione.

I fiori del ciliegio sono in fogli d'argento, oggi ossidati in un colore grigio scuro. L'albero è contrapposto ad uno sfondo laccato nero con nuvole di *nashiji*, una tecnica in cui una leggera spruzzatura di fiocchi d'oro a forma irregolare dà un effetto brillante (il nome *nashiji* è probabilmente derivato dalla somiglianza

della lacca con la buccia di una pera giapponese, *nash*). Su ogni anta del *separé* sono inseriti quattro pannelli, ognuno dei quali presenta una varietà di tecniche e stili di laccatura, tra cui *hiramaki-e* (*maki-e* piatto), *takamaki-e*, *nashiji* e *togidashi-e* (*maki-e* lucidato), con questa tecnica, si spruzza di polvere d'oro e d'argento un disegno dipinto con lacca, si lucida poi la parte con carbone in polvere fino a quando il disegno originale appare in superficie.

Il motivo dei pannelli allude all'antica tradizione giapponese di incollare gli *shikishi*, cartoncini con calligrafie poetiche che venivano attaccati alla parte superiore dei paraventi. Qui, invece di poesie, gli inserti contengono disegni di uccelli, fiori, animali e paesaggi. I pannelli sono simili nella dimensione e nel formato ai coperchi delle scatole di scrittura *suzuribako* e potrebbero essere effettivamente copie di vere scatole di scrittura, in quanto alcuni appaiono stilisticamente precedenti al resto del disegno. L'utilizzo di cartigli inseriti era un metodo comune, impiegato in una vasta gamma di supporti, per illustrare la varietà di competenze oppure per mostrare opere di artisti diversi nella creazione di oggetti di alta qualità per esposizioni o mostre. L'interno del paravento è decorato con tre motivi floreali circolari in diverse tonalità di oro *maki-e*, per ogni anta. Questi rosoni di fiori, chiamati *dankamon* in giapponese, rappresentano fiori di stagione ed erano spesso usati come motivi decorativi su lavori in lacca o su tessuti.

La lacca giapponese fu molto apprezzata in Occidente sin dalla fine del XVI secolo, quando fu portata in Europa dai mercanti portoghesi e poi da quelli olandesi. Gli oggetti laccati divennero presto oggetti di lusso molto ricercati, collezionati dall'aristocrazia europea che li esponeva nei suoi palazzi e nelle sue maestose residenze. A metà del diciannovesimo secolo, all'apice della mania del Giappone che imperava in Europa e in America dopo "l'aprirsi" del Giappone verso il mondo occidentale, tra i benestanti e i collezionisti della classe media come i Wurts, emerse una nuova moda per gli oggetti e i mobili in lacca giapponese (Earle 1999). I produttori di opere in lacca si proponevano a questo nuovo pubblico con disegni innovativi e nuove forme che fossero in grado di incontrare il gusto estero.

[Clare Pollard]



Giappone

Paravento in legno laccato quadrato con figure sotto un ciliegio fiorito e uccelli in volo; interno con disegno di un pozzo e di un albero di camelia con degli uccelli in volo
1880-1910

legno, lacca, avorio, schegge di perle, pietra dura e argento; ciascuna anta cm 102 x 50

iscrizioni: firmato sul fronte: Kaneya (o Kanechika) e Asai (鎌哉 e 浅井)

firmato sul retro: Bōko (?) e Asai Shū (茅湖 e 浅井周)

Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia (inv. 8511)

(in deposito: presso il Museo di Arti Orientali di Roma)

prov.: Donazione Tower-Wurts 1933.

Alla fine dell'Ottocento il pubblico occidentale era affascinato dai miti e dalle leggende del "Vecchio Giappone" e gli artigiani giapponesi vennero incontro a questo interesse. Questo paravento raffigura la famosa storia giapponese del poeta guerriero samurai Ota Dōkan (1432-1486). Si narra che un giorno Dōkan, tornando a casa da una partita di caccia, si fosse fermato in una locanda lungo la strada. Qui incontrò una giovane cameriera, raffigurata a destra del paravento sotto un albero di ciliegio fiorito. Dōkan chiese alla donna se poteva prendere in prestito un *mino*, un tipo di impermeabile in paglia. La ragazza però si presentò con un fascio di rose gialle di montagna e una poesia contenente un gioco di parole sulla parola *mino*, che significa anche "nessun frutto" (*Nanae yae hana wa sakedomo, yamabuki no mi no hitotsu dani, naki zo kanashiki*: "Le rose di montagna gialle fioriscono con una ricchezza di petali, eppure io sono triste, perché il fiore non ha frutti e io non ho l'impermeabile di paglia"). In un primo momento Dōkan si infuriò per la sua disobbedienza, ma in seguito si rese conto che la famiglia della giovane era troppo povera per prestare un impermeabile e la ragazza aveva quindi usato la poesia con i fiori come una scusa gentile. La figura visibile sulla sinistra è il servitore di Dōkan, mentre alcuni passerai osservano la scena. Il motivo dei passerai e dei fiori continua sul retro del paravento, con camelie e fiori di susino accanto ad un pozzo. Questa scena probabilmente allude ad un famoso pozzo all'interno del castello di Kawagoe, costruito da Ota Dōkan nel 1457. Il

pozzo era generalmente coperto, ma in periodi di pericolo il coperchio poteva essere rimosso e si raccontava che una nebbia spessa uscisse dal pozzo per nascondere il castello ai nemici. Il paravento è decorato in stile *Shibayama*, una tecnica in cui uno sfondo laccato è decorato con intarsi in altorilievo realizzati attraverso una serie di materiali come la madreperla, l'avorio, il guscio di tartaruga o il corallo, essi stessi minuziosamente scolpiti per produrre un realistico effetto tridimensionale. La tecnica fu usata per la prima volta dalla famiglia *Shibayama* a Tokyo e divenne così popolare tra i clienti occidentali che altri produttori iniziarono a realizzare prodotti simili (Earle 1999). Il porto di *Yokohama*, il principale luogo di shopping turistico giapponese dopo che il Giappone si aprì agli scambi con l'Occidente alla metà dell'Ottocento, diventò il centro di *Yokohama Shibayama*. Mentre il Tokyo *Shibayama* era normalmente utilizzato su piccoli oggetti, lo *Yokohama Shibayama* era spesso impiegato su paraventi pieghevoli laccati ed altri elementi di arredo di grandi dimensioni adatti alle esportazioni. Tali oggetti erano molto apprezzati in Occidente, come il collezionista britannico George Ashdown Audsley scrisse nel suo libro, pubblicato nel 1882, *The Ornamental Arts of Japan*, i collezionisti ritenevano che "paraventi realizzati interamente in legno, laccati e incastonati con vari materiali, sono una rarità" (Ashdown Audsley 1882, quinta sezione, tavola VII). È possibile che i Wurts abbiano acquistato questo paravento durante la loro visita in Giappone nel 1898. L'artista rimane non identificato.

[Clare Pollard]



Giappone, Tokyo

Bruciatore d'incenso monumentale raffigurante l'arhat Handaka Sonja con il suo drago e due accompagnatori

fine XIX secolo

fusione in bronzo, cm 280 x 120 x 120

iscrizioni: Dai Nihon Suzuki Masayoshi zō

(大日本鈴木政吉造)

Museo Nazionale del Palazzo di Venezia

(inv. 8507)

(in deposito presso il Museo Nazionale di Arti Orientali, Roma)

prov.: Donazione Tower-Wurts 1933.

Questa scultura modellata con cura, che manca del grande vaso che formava la sua sezione più alta, era lo spettacolare elemento di arredo posto al centro di una delle stanze dell'appartamento dei Wurts a Palazzo Antici Mattei (Benocci 2006a, fig.6, p. 255). Costituita da diverse componenti fuse separatamente, rappresenta Handaka Sonja, uno dei sedici discepoli speciali del Buddha noto come *arhats* (*rakan* in giapponese). Di solito Handaka Sonja è accompagnato da un drago. Qui siede su uno sperone roccioso accanto a una cascata d'acqua ed evoca l'apparizione del drago dalla sua ciotola di elemosina, assistito da due giovani aiutanti. Il drago sorge tra le nuvole di fumo che cadono su un bruciatore di incenso a treppiedi in stile cinese, oggi mancante del coperchio forato. Intorno alla base della scultura troviamo un fregio di facce mostruose.

Fino alla metà del 1800, la maggior parte dei maestri di lavorazione dei metalli giapponesi era stata impegnata principalmente nella produzione di spade e giunture di spade, o nella creazione di sculture buddiste, campane e decorazioni per i templi. Tuttavia, il rovesciamento dello shogunato Tokugawa (l'ultimo governo feudale del Giappone) e l'istituzione del nuovo regime Meiji, portarono alla fine del sistema di patronato feudale a partire dal 1868. Gli artigiani, a lungo abituati a sbocchi garantiti per i loro prodotti provati e testati, furono costretti a cercare nuovi mercati (Kurokawa 2015). I lavoratori di metalli erano i più colpiti rispetto ad altri artigiani, poiché dopo la legge del 1876, che vietava di portare la spada, e l'abolizione del buddismo come religione di stato, molti artigiani del metallo altamente qualificati persero la loro principale clientela. L'emergere di un fiorente mercato di esportazione verso l'Occidente fornì dunque un nuovo sbocco per il loro lavoro e gli artigiani si adeguarono utilizzando la loro abilità per soddisfare i gusti occidentali.

Tradizionalmente, i bruciatori di incenso (*koro*) costituivano uno dei cinque oggetti sacri che formavano il tipico armamentario dell'altare buddista in Cina e Giappone. I *koro* erano anche messi nel *tokonoma*, la nicchia di esposizione nella sala da ricevimento di una casa giapponese. Durante il Periodo Meiji, tuttavia, la do-



manda estera portò alla creazione di bronzi ornamentali più grandi ed elaborati. Bruciatori di incenso giganteschi come questo, con molte sezioni e con intricate decorazioni di scene complesse, della storia e della mitologia giapponese o cinese, furono molto apprezzate in occasione di mostre internazionali negli anni 1870 e 1880 e collezionate con entusiasmo da raffinati acquirenti occidentali come i Wurts.

L'artigiano del metallo di Tokyo, Suzuki Masayoshi (attivo nel tardo 1800), si specializzò in figure in bronzo fuso ed elaborati bruciatori di incenso composti da molte parti e raffiguranti figure mitologiche e religiose. Nonostante abbia realizzato opere tanto rilevanti, poco sappiamo

di lui, tranne che egli fu il maestro del celebre scultore in bronzo Okazaki Sessei (1854-1921). Era evidentemente molto considerato al suo tempo, poiché una pubblicazione del 1914 per commemorare l'incoronazione dell'imperatore Taisho (1916-1926) lo descrive come un "grande maestro di colatura del metallo" (Kitagawa 1914, p. 35).

Per altri bronzi di grandi dimensioni realizzati da questo artista si vedano le collezioni etnografiche del Castello Sforzesco di Milano (inv. N. C778: Morando in *Kinko* 1995, cat. 145, pp. 55 e 142) e la Crow Collection di Arte Asiatica, Dallas, Texas (oggetto numero 1987.1).

[Clare Pollard]

Giappone

Fontana a forma di gru con i suoi cuccioli in piedi tra piante di loto con due granchi e una rana

Periodo Meiji (1868-1912)

fusione in bronzo, cm 230 x 120 x 70

Roma, Museo Nazionale del Palazzo

di Venezia (inv. 8552)

(in deposito: presso il Museo Nazionale di Arti Orientali, Roma)

prov.: Donazione Tower-Wurts 1933.

Questo gruppo di gru a grandezza naturale, catalogato nel lascito testamentario di Henrietta come "fenicotteri", era esposto all'interno del Palazzo Antici Mattei, anche se in realtà era stato progettato come fontana (Benocci 2006b, p. 267, fig. 18). Paradossalmente, anche se i Wurts consideravano questa fontana come tipicamente giapponese, l'idea della grande fontana pubblica ornamentale emerse in Giappone soltanto nel 1880 e derivava da modelli e impianti idraulici occidentali. Una fontana particolarmente bella a forma di gru fu realizzata per il laghetto di Hibiya Park a Tokyo, commissionata nel 1905 agli artigiani del metallo Tsuda Nobuo e Okazaki Sessei, insegnanti presso la Scuola delle Belle Arti di quella città.

Figure in bronzo raffiguranti gru – simboli propiziatori di longevità nella cultura asiatica – erano molto popolari sul mercato europeo durante la "mania del Giappone" del tardo diciannovesimo secolo. Le gru ornamentali erano vendute nei negozi di curiosità e presentate in esposizioni internazionali; divennero quindi ambiti oggetti di arredamento negli decenni 1870 e 1880. In Italia sono citate negli scritti di Gabriele D'Annunzio e documentate nelle fotografie di Frederick Stibbert di Villa del Salviatino a Firenze (1891) e di Villa Rodocanacchi della Contessa De Gori a Livorno nei primi del '900. Esempi di questo tipo si trovano anche nelle collezioni di Pier Alessandro Garda, presentate alla città di Ivrea nel 1874 (Kazutoshi 2005).

La fontana, probabilmente realizzata con la tecnica della fusione a cera persa, non era l'unico esempio di rappresentazione di gru nella collezione Wurts. Vi si trovano infatti anche numerosi grandi candelieri raffiguranti gru in piedi su tartarughe, anch'esse simbolo di lunga vita (registrati negli inventari come "Antico candeliere in bronzo, giapponese, gru su tartaruga", inv. 9217/568 e 569, e come "Candelabro a tre bracci - gru su tartaruga", inv. 8526).

[Clare Pollard]

