



Università
Ca' Foscari
Venezia

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

Tesi di Laurea

**La raccolta di
arte giapponese
presso il
Castello di
Miramare**

Relatrice

Prof.ssa Silvia Vesco

Correlatore

Prof. Bonaventura Ruperti

Laureanda

Lara Raimondi

Matricola 866164

Anno Accademico

2019 / 2020

Indice

要旨.....	5
Introduzione	7
1. Massimiliano d'Asburgo.....	13
1.1 La vita	13
1.2 Il Castello di Miramare	18
1.3 Collezionismo ed Esotismo.....	21
1.4 La raccolta di arte giapponese.....	28
1.4.1 Provenienza incerta: eredità di famiglia.....	32
1.4.2 Acquisti presso botteghe e negozi di antiquariato.....	34
1.4.3 Commissione: la Manifattura Herend	42
2. Trieste.....	48
2.1 Storia della città del XVIII e XIX secolo: nascita dell'emporio	48
2.2 Il fenomeno del collezionismo triestino	53
2.3 Il Gabinetto Cinese Wunsch.....	56
2.4 I circoli artistici dell'Ottocento	59
2.5 Il Lloyd Austriaco	61
2.6 La compagnia asiatica di Trieste.....	63
3. La porcellana giapponese e l'Europa	66
3.1 Storia e commercio della porcellana giapponese	66
3.2 Giapponismo come fenomeno europeo.....	81
3.3 Cineserie.....	84
Conclusione.....	93
Appendice 1. Lista dei termini in lingua giapponese	98
Appendice 2. Fondo Amministrazione del Castello di Miramare.....	100
Bibliografia	102
Ringraziamenti	107

要旨

ミラマーレ城の日本の美術品収集

ミラマーレ城はマクシミリアン・ハプスブルク大公の希望で、十八世紀に東北イタリアに位置している都市トリエステの近くにアドリア海に面して造られた城館である。ミラマーレ城は居住として使われた年数が短かったにもかかわらず、マクシミリアンの死後、二十世紀に歴史博物館になった。さらに、2017年の春にミラマーレ城の歴史博物館では「マクシミリアンと異国興味—ミラマーレ城での東洋美術」という展覧会が行われた。展覧会の開催時に出版された書籍に基づき、ミラマーレ城に保存されている日本の美術作品に関して深く研究したいと思った。本論文はこの収集を十分に理解するために、ミラマーレ日本美術品収集だけではなく、十八世紀にヨーロッパで特別な現象として考えられたトリエステの収集癖も欧米と日本の磁器の商業関係も、研究は興味深く大事なことだと信じている。本論文は三章に分かれている。

第一章では、どうして収集の情熱を持っていたか、どのような理由があるか理解するために、マクシミリアンの経歴と性格について書こうと思う。そのあと、本卒論の研究の中心となるテーマを考究する。つまり、大公はどうやってそのような芸術作品を所有するようになったかを調べることである。先に示した展覧会の本に基づくと、由来は三つを想定することができる。その三つはウィーンにあったハプスブルク家の広大なコレクションとヨーロッパで広がっていたさまざまな古美術店とヨーロッパの磁器製造所という由来である。しかし、ヘーランドというハンガリーの製造所以外に、他の作品の由来は疑わしいので、はっきり明確にすることはできない。とにかく、トリエステの国家の記録保管所でのミラマーレ城経営の古文書を読めば、興味深い発見ができ、想定した由来を確認することができる。だから、ミラマーレ城の博物館が所蔵している日本美術作品では別の由来の例と考えられる工芸品を六点研究しようと思う。

第二章では、ミラマーレ城とマクシミリアンの時代をみると、収集の現象はより広い意味あいがあることがわかる。トリエステは非常に重要な港がで

きたので、十八世紀のハプスブルク帝国の商業中心地として考えられていた。自由港と設立したので、東洋と輸出入されていた品物の量は大変広く、多種多様であった。それで、トリエステの住民は特に日本美術作品に関心を持つようになった。本章ではトリエステの歴史、貿易会社、美術機関などについて扱う。

第三章では、ミラマーレ城の日本美術収集の中で作品が多量なのは磁器なので、日本磁器について調べた。磁器というのは珪石と磁土からなる生地から作られており、高質の焼き物になるように高温で焼いた陶磁器の種類である。江戸時代の初頭に朝鮮半島から技術者が渡り、九州の肥前にある有田において生産が始まった。だから、中国で磁器の製造が危機に陥ると、佐賀県の行政はオランダ東インド会社と商業関係を結び、王国と輸出入ができた。すぐに、ヨーロッパでは磁器だけではなく、一般的に日本作品は美しく高級であったので、流行が広がった。しかし、東洋から輸入されていた品物の値段が高すぎたので、さまざまな君主は自分の製造所を造ると思い、ヨーロッパで磁器の生産を起すようになってきた。それは中国製と日本製の手工芸品に非常に似ていたから、シノワズリーという名前として知られている。

Introduzione

Fu un caso fortuito, una giornata di svago come qualunque altra, quello che mi portò nella primavera del 2018 a visitare Trieste e il Castello di Miramare. La città lasciò una forte impronta a causa della sua singolarità e bellezza, così diversamente caratterizzata rispetto alle altre città italiane visitate prima, e Miramare entrò inaspettatamente di forza tra i miei posti preferiti, uno scorcio di verde sull'Adriatico, in cui l'orizzonte si fonde con i colori del mare. Nello stesso periodo stavo seguendo il corso di arte giapponese incentrato sulla conoscenza delle collezioni pubbliche di arte giapponese in Italia, in particolare sulle tendenze del collezionismo della seconda metà del XIX secolo. L'esame del corso consisteva in un elaborato scientifico con un tema a scelta tra: una collezione d'arte giapponese, un collezionista, un particolare momento collezionistico, un'esposizione museale, un museo che conservasse una collezione d'arte asiatica, una mostra d'arte dell'Asia orientale e un'opera giapponese conservata in un museo italiano. Il destino volle che presso il negozio del Museo storico del Castello di Miramare notai il volume curato da Rossella Fabiani e Francesco Morena *Massimiliano e l'Esotismo. Arte Orientale nel Castello di Miramare*, edito in occasione dell'omonima mostra tenutasi dal 11 aprile al 28 maggio 2017. È proprio questo catalogo della mostra che divenne il testo di riferimento dell'elaborato presentato all'esame, in cui esponevo brevemente la raccolta di arte estremorientale, e di conseguenza anche per questa tesi di laurea magistrale.

Quando mi viene chiesto l'argomento scelto per questa prova finale, molti poi domandano dubbiosi "Cosa ci fanno degli oggetti di arte giapponese al castello di Miramare?". È la stessa domanda che mi posi più di un anno fa, una domanda che divenne man mano sempre più appassionante, che mi portò ad indagare la storia del castello e del suo proprietario, Massimiliano d'Asburgo. L'elaborato presentato per l'esame, che doveva essere conciso e diretto, mi aveva lasciato però insoddisfatta, con più interrogativi che risposte. Decisi così di presentare il progetto di tesi sulla raccolta di arte giapponese a Miramare al fine di ripercorrere un filo storico risalendone alla provenienza e cercando di rispondere alle domande quali "perché Massimiliano?", "perché Trieste?", "perché proprio in quel momento?", etc. Nel corso della ricerca, partita dal catalogo *Massimiliano e l'Esotismo*, mi sono resa conto che i fattori in gioco andavo ben oltre quello di cui ci si accorge a prima vista, trovando il bisogno di prender in considerazione non solo i singoli pezzi e la personalità dell'arciduca Massimiliano, ma anche una fitta

rete di cause ed effetti interconnessi tra loro grazie all'azione di singole persone, meccanismi storici e di potere e, è opportuno dire, un forte fattore di casualità.

È per un gioco del destino infatti che Massimiliano arrivò per la prima volta a quello che poi sarebbe diventato Miramare. Una sera durante l'estate del 1855, stava bordeggiando il golfo di Trieste in veste di contrammiraglio della Marina austriaca quando venne sorpreso dal maltempo, tanto da essere costretto a trovare riparo nell'insenatura di Grignano. Il mattino seguente, col bel tempo, l'arciduca si spinse a piedi fino all'estremità della punta di Grignano, che si protende verso il mare dominando il golfo, dove poté godere di un vasto e meraviglioso panorama che a sinistra presentava Trieste e i suoi colli, la costa istriana, poi il mare aperto e a destra la pianura friulana, le foci dell'Isonzo, il Castello di Duino e i primi accenni del Carso. Massimiliano se ne innamorò e decise di edificare proprio in quel posto la sua futura dimora, il Castello di Miramare.¹

Questo elaborato è diviso in tre capitoli incentrati su Massimiliano d'Asburgo, Trieste e il rapporto tra la porcellana giapponese e l'Europa. Già indagato precedentemente per l'elaborato per l'esame sull'arte giapponese in Italia, si è deciso di iniziare da Massimiliano, approfondendone la vita, la passione per il collezionismo e l'esotismo e la creazione del castello, per poi arrivare a quello che è il cuore della ricerca: gli oggetti d'arte giapponese. Nel primo capitolo si cerca quindi di ricostruire i motivi e i modi in cui l'arciduca entrò in possesso di tali manufatti, i quali sono stati circoscritti in tre macro-aree di provenienza: quella ignota, probabilmente facenti parte delle collezioni di famiglia o doni di rappresentanza, quella degli acquisti presso le botteghe specializzate di arte orientale e i negozi di antiquariato, ampiamenti diffusi sia in Italia che nel resto d'Europa, e quella delle commissioni private, ossia le produzioni europee a riproduzione delle opere estremo-orientale, in questo caso effettuate presso la Manifattura Herend in Ungheria. A fronte di questa divisione, vi è anche un'indagine dei documenti d'archivio dell'amministrazione del Castello di Miramare. Presso l'Archivio di Stato di Trieste sono infatti conservate nel Fondo Amministrazione del Castello di Miramare una grande quantità di carte a testimoniare gli acquisti, le donazioni, i trasporti, i rapporti personali, etc. dell'arciduca durante il periodo di permanenza presso la sua dimora di Trieste. Questi preziosi documenti, in varie lingue e grafie, sono inseriti all'interno di questa prova finale

¹ Angelo SCOCCHI, *Miramare. Visioni d'arte e di storia nel golfo di Trieste*, Treves-Zanichelli, Trieste, 1926, pp. 5-6.

al fine di fornire un riscontro e un valore scientifico a quanto viene affermato e/o ipotizzato. Per indicare l'esatta posizione nell'Archivio di Stato di Trieste, i documenti inseriti sono segnati in didascalia con le abbreviazioni di "b." ad indicarne la busta, che corrisponde ad un certo anno, "f." per il fascicolo, corrispondete ad un variante periodo di tempo che corrisponde a uno o più mesi, e il numero, scritto anche sul documento stesso. Per quanto riguarda i sei oggetti di arte orientale su cui ho deciso di soffermarmi, ho avuto modo anche di avere accesso ad alcuni dei vari inventari del Castello di Miramare. In particolare, presso l'Archivio di Stato, alla busta 63 fascicolo 115 è presente l'inventario dei mobili effettuato a seguito della morte di Massimiliano (1867) e prima del trasferimento dei suoi possedimenti a Vienna. Tuttavia, tale documento è stilato in tedesco e in uno stile corsivo tipico della Germania dell'Ottocento, quindi di difficile decifrazione. Inoltre, presso l'attuale amministrazione del Museo Storico del Castello di Miramare sono presenti i vari inventari italiani stilati a seguito della restituzione degli arredi allo Stato italiano dopo la Prima Guerra Mondiale. Supportata dall'aiuto della dottoressa Alice Cavinato, parte dell'amministrazione del museo, ho avuto infatti modo di poter fare una verifica incrociata dei pezzi presi come casi di studio per questa tesi e della loro esistenza nei diversi inventari, quelli del 1929, 1931 e 1939. Tuttavia, il primo inventario italiano, quello del 1929, è incompleto, in quanto uno dei due volumi di cui avrebbe dovuto essere composto è andato disperso.

Approfondendo le letture, ci si rende conto di quanto Trieste stessa fosse un fattore importante e di come il fenomeno del collezionismo non avesse solo a che fare con Massimiliano, ma in generale con l'ambiente di estimatori d'arte dell'alta borghesia triestina. Il secondo capitolo tratta quindi della Trieste del XIX secolo, considerata l'emporio dell'Impero asburgico, città in fermento grazie ai numerosi scambi di merci favoriti dalla presenza del porto, dichiarato franco nel secolo precedente, della società di navigazione e trasporto marittimo Lloyd Austriaco e dall'importante presenza di una classe mercantile di varia provenienza e credo religioso, stabilitasi a seguito delle nuove possibilità commerciali garantite dalle leggi emanate dall'Impero. Caso unico in tutta Europa e istituzione rinomata in area asburgica, è l'istituzione nella prima parte del secolo a Trieste del Gabinetto Cinese Wunsch, negozio di successo che accostava l'attività di bottega di curiosità e antichità dell'Asia estremorientale a quella di pasticceria alla moda. È in questo periodo florido che si sviluppa tra i triestini il desiderio di collezionismo, caratterizzato in diverse fasi in base alle tendenze storiche, e di creare associazioni per la promozione e per l'amore dell'arte. Estremamente curiosa e interessante è inoltre la

scoperta dell'esistenza nel XVIII secolo della Compagnia asiatica di Trieste, a modello delle varie Compagnie delle Indie Orientali europee. Una compagnia che, sebbene senza pretese di conquista e con l'unico scopo di assicurarsi delle basi commerciali in Asia, riuscì per poco tempo a creare un impero coloniale grazie all'intraprendenza di un singolo uomo e alla fortuna di non trovare opposizione di alcun tipo dato che le maggiori potenze europee erano nel bel mezzo una guerra marittima per il controllo delle postazioni asiatiche.

Nel terzo e ultimo capitolo, viene analizzata la storia della creazione della porcellana giapponese e il conseguente sviluppo del suo commercio in Asia e in Occidente. La scelta di prendere come riferimento gli oggetti di porcellana in questa prova finale è dovuta principalmente a tre fattori. Come scrive Maria Grazia Chiappori, nell'Ottocento la porcellana è stato quel prodotto fondamentale che ha saputo confermare la capacità di recepire precocemente le mode e di essere a lungo sottoposta agli influssi estremorientali ed europei.² Inoltre, è intuibile dalle ricerche presentate nel primo capitolo che i manufatti di arte giapponese presenti presso la raccolta del Castello di Miramare sono principalmente vasi, piatti, contenitori e statuine di porcellana, in particolare di stile Imari. Infine, vi è una motivazione basata su gusti personali, in quanto recepisco la porcellana come un prodotto estremamente interessante e divertente poiché va a mostrare quanto sia sottile la linea che divide ciò che risulta esteticamente bello alla vista e ciò che può ricadere nelle produzioni di dubbio gusto, creando un momento di contemporanea ammirazione e incertezza, quasi associabile al concetto romantico di "sublime". La moda di collezionare le porcellane è però da inserire in un contesto di carattere più ampio di tendenze all'interno dell'Europa del XVIII e XIX secolo, nella quale si affermano prima la moda per la Cina e poi per il Giappone. La voga per le arti estremorientali fu talmente forte che in Europa si creò l'esigenza di avviare la produzione di oggetti in stile cinese e poi giapponese, le cosiddette *cineserie*, ma di manifattura appunto europea. Emblematica è la ricerca della riproduzione della porcellana, della quale non si sapevano né le corrette componenti della pasta ceramica né la giusta lavorazione. Il caso nuovamente volle che in Germania un alchimista scoprì le componenti necessarie per la creazione della porcellana e, dopo diversi tentativi, riuscì a riprodurre degli esemplari di buona fattura. Da quel momento in poi diverse fabbriche dedite alla produzione vennero istituite in tutta

² Maria Grazia CHIAPPORI, "L'incontro tra l'Estremo Oriente e il mondo Mittleuropeo", in *Alla maniera di...*, La sapienza, Roma, 2010, p. 354.

Europa, andando a concorrere al commercio delle porcellane provenienti dall'Estremo Oriente.

1. Massimiliano d'Asburgo

1.1 La vita

[...] è un impulso precipitoso dell'anima quello di lasciare un ricordo che va oltre la breve vita.¹

Nato presso il castello di Schönbrunn, la residenza estiva asburgica a Vienna, il 6 luglio 1832, Ferdinando Massimiliano Giuseppe d'Asburgo-Lorena, Arciduca d'Austria e Principe imperiale, fu il secondogenito dell'arciduca Francesco Carlo d'Asburgo-Lorena (1802-1878) e l'arciduchessa Sofia Federica Dorotea Guglielmina (1805-1872). I suoi fratelli erano: Francesco Giuseppe (1830-1916), fratello maggiore, che diventò poi Imperatore d'Austria, Carlo Ludovico (1833-1896), Maria Anna (1835-1840) e Ludovico Vittorio (1842-1919).²

La dinastia Asburgo aveva delle radici in Alsazia e nella Svizzera tedesca, ma nel tempo concentrarono i propri interessi nell'area austriaca incrementando i loro possedimenti territoriali, andando a costruire già dal XIII secolo uno stato patrimoniale fondato sui domini ereditari, dei territori tra le Alpi orientali e il litorale adriatico. Tramite una politica matrimoniale mirata, riunirono più stati sotto un'unica monarchia, la cui corona rimase in possesso agli Asburgo dal 1440. Con Maria Teresa si arrivò all'estinzione della successione in linea maschile nel 1740, dato che il titolo imperiale venne dato al marito Francesco Stefano, creando così la casa Asburgo-Lorena. Fu Maria Teresa però la vera figura instauratrice della potenza austriaca come viene intesa tutt'oggi, che passò poi al nipote Francesco Giuseppe nel 1848. Massimiliano era quindi parte di una nuova famiglia imperiale con residenza a Vienna, città sede del potere politico-amministrativo dell'impero e una delle città più importanti nell'Europa dell'Ottocento.³

Durante la sua infanzia presso Schönbrunn ebbe una rigorosa formazione militare, ma la sua grande intelligenza e il carattere socievole lo portarono a diventare molto famoso a Vienna, soprattutto se messo a confronto con la personalità riservata del fratello maggiore.⁴ Inoltre, sin dalla tenera età gli spazi in cui abitava plasmarono la sua sensibilità al bello e al valore dell'arte. Il grande interesse verso le discipline artistiche si consolidò quando a diciassette anni il fratello, da poco imperatore, gli concesse il

¹ Massimiliano D'ASBURGO, *Viaggi in Italia, 1851-1852: diari dell'arciduca Massimiliano d'Asburgo*, Giuliana Carbi e Diana Rosa (a cura di), Dedolibri, Trieste, 1986, p. 139.

² Edda VIDIZ, *Maximiliano l'imperatore dal cuore di marinaio*, Luglio Editore, Trieste, 2014, p. 21.

³ Rossella FABIANI, *Massimiliano: vita di un imperatore*, Marsilio, Venezia, 2015, p. 4.

⁴ Edda VIDIZ, *Maximiliano l'imperatore dal cuore di marinaio*, Luglio Editore, Trieste, 2014, p. 22.

permesso di costruire ai margini del parco del castello una casetta/chalet, chiamata Maxing, la quale si rivelò l'opportunità ideale per conoscere artisti, architetti, decoratori e commercianti al fine di arredare e decorare le sue residenze, andando ad arricchire la sua cultura artistica.⁵

Quello che è però definito il filo conduttore della vita di Massimiliano è il viaggio, il quale divenne uno stile di vita al momento della decisione di entrare a far parte della Marina austriaca. Il viaggio è così rievocato in tutti gli ambienti della dimora triestina di Miramare, dai dipinti agli arredi.⁶ Questa passione nacque dalla profonda impressione suscitatagli dal viaggio via mare del 1845 assieme ai fratelli Francesco Giuseppe e Carlo Ludovico, quando visitarono a Venezia il cugino Federico Ferdinando, comandante della Regia Imperiale Marina di guerra. Si consolidò però quando il 2 settembre del 1850 Massimiliano e il fratello minore salparono da Trieste per il loro primo viaggio verso la Dalmazia, la Grecia e la Turchia. L'approccio era quello del moderno viaggiatore, studiava in anticipo i luoghi da visitare e in un diario descriveva ogni particolare della sua esperienza.⁷ Dopo pochi giorni dal loro ritorno nell'ottobre dello stesso anno, il 27 ottobre venne resa ufficiale a Vienna la decisione del giovane di servire presso la Marina da guerra.⁸ Nel diario dei viaggi in Italia e Portogallo del 1851 e 1852, il 30 luglio 1851 scrive:

Alle 7 suonò l'ora in cui si avverò il mio desiderio da così lungo tempo custodito nell'animo: un viaggio per mare.⁹

Nel 1851 divenne infatti Tenente di Fregata completando il periodo di tirocinio sulle navi *Vulcan*, *Volta* e *Novara*. Il 30 luglio fu il giorno in cui si imbarcò sulla fregata *Novara* per la Sicilia, Napoli, Cadice e Lisbona. Fu durante una sosta a Madera nel 1852 per far visita alla cugina Maria Amélia di Branganza, figlia dell'imperatore Pedro I del Brasile, che si innamorò di lei. La ragazza, già ammalata di tubercolosi, morì però nel febbraio 1853, non potendo portare a termine il fidanzamento ufficiale.¹⁰

⁵ Rossella FABIANI, *Miramare. Un castello, una casa*, in Rossella Fabiani, Luca Caburlotto (a cura di), *L'arte di Massimiliano d'Asburgo. Dipinti, sculture e arredi nel Castello di Miramare*, Milano, Silvana Editoriale, Milano, 2013, pp. 12-15.

⁶ Rossella FABIANI; Francesco MORENA (a cura di), *Massimiliano e l'esotismo, Arte orientale nel Castello di Miramare*, Marsilio, Venezia, 2017, pp. 11-12.

⁷ Rossella FABIANI, *Massimiliano: vita di un imperatore*, Marsilio, Venezia, 2015, p. 9.

⁸ Edda VIDIZ, *Maximiliano l'imperatore dal cuore di marinaio*, Luglio Editore, Trieste, 2014, p. 24.

⁹ Massimiliano D'ASBURGO, *Viaggi in Italia, 1851-1852: diari dell'arciduca Massimiliano d'Asburgo*, Giuliana Carbi e Diana Rosa (a cura di), Dedolibri, Trieste, 1986, p. 3.

¹⁰ Edda VIDIZ, *Maximiliano l'imperatore dal cuore di marinaio*, Luglio Editore, Trieste, 2014, pp. 24-26.

Il 9 aprile 1853 venne promosso Capitano di Corvetta, il 10 settembre 1854 Contrammiraglio e Comandante in capo della Marina da guerra, posizione che gli permise poi di ristrutturare e modernizzare la flotta austriaca. I punti fondamentali del suo lavoro furono: l'istituzione di un Ministero della Marina austriaca separato dal Comando Supremo dell'Esercito, il riordino dei gradi degli ufficiali, la riorganizzazione del personale tecnico, amministrativo, impiegatizio e medico, la sollecitazione alla fondazione di un Istituto Idrografico e di un Museo del Mare, l'introduzione di un sistema educativo basato sui principi pratici per la navigazione per gli ufficiali, l'ordine di impartire gli ordini di comando e di scrivere la corrispondenza in lingua tedesca.¹¹ L'opera di germanizzazione della marina consolidò così i legami tra l'Impero e i suoi territori costieri, con il fine di rendere la flotta competitiva a livello mondiale. Dalla sua iniziativa e finanziamento, nacque anche la spedizione scientifica della SMS fregata *Novara* (1857-1859), al fine di circumnavigare il globo, che contribuì al rafforzamento dell'immagine dell'Austria agli occhi internazionali.¹²

A Bruxelles nel 1856 incontrò ad un ballo di corte Carlotta di Sassonia-Coburgo-Gotha (1840-1927), figlia di Leopoldo I del Belgio e di Louise Marie d'Orléans, con la quale convolò a nozze il 27 luglio dell'anno seguente.¹³

L'8 dicembre 1856 l'imperatore annunciò la decisione di nominarlo Governatore generale del Regno Lombardo-Veneto, non solo sotto le pressioni del re Leopoldo ma anche al fine di riconciliare i sudditi italiani di quel territorio austriaco attraverso una politica più liberale a seguito della repressione effettuata dal maresciallo Radetzky nel 1848.¹⁴ Entrò così in carica dal 28 febbraio 1857, tuttavia la situazione era complicata e, nonostante i tentativi di attuare una politica che assecurasse le aspirazioni di autonomia e cercasse di dare un nuovo impulso all'economia lombarda, la corte di Vienna limitò le sue azioni, relegando i suoi interventi solo negli ambiti dei lavori pubblici e del patrocinio artistico e scientifico.¹⁵ Il 19 aprile 1859 Francesco Ferdinando lo assolse completamente dall'incarico a seguito della richiesta dell'affidamento di tutti i poteri oltre a quello governativo. Venne così inviato a Venezia al comando della marina da guerra, ma l'Austria subì una rovinosa sconfitta. Dopo l'Armistizio di Villafranca nel luglio dello stesso anno e la perdita da parte dell'impero austriaco della Lombardia, Massimiliano e

¹¹ Ivi, pp. 27-30.

¹² Rossella FABIANI, *Massimiliano: vita di un imperatore*, Marsilio, Venezia, 2015, p. 14.

¹³ Ivi, p. 18.

¹⁴ Edda VIDIZ, *Maximiliano l'imperatore dal cuore di marinaio*, Luglio Editore, Trieste, 2014, p. 31.

¹⁵ Rossella FABIANI, *Massimiliano: vita di un imperatore*, Marsilio, Venezia, 2015, p. 21.

Carlotta si trasferirono a Trieste nel “castelletto”, la dependance del castello di Miramare.¹⁶

Sotto progetto e supervisione di Massimiliano, i lavori al castello erano infatti stati iniziati il 1 marzo 1856, affidati all'ingegnere austriaco Carl Junker.¹⁷ Dato che al loro arrivo a Trieste il castello era ancora in corso di costruzione, nel parco fu eretto un villino, “il castelletto”, nel quale la coppia alloggiò fino alla vigilia di Natale del 1860, momento in cui si trasferirono negli appartamenti privati al primo piano del castello.¹⁸

Nel 1859 la coppia decise di intraprendere un viaggio con scopi scientifici in Brasile e, nella prima fase, mentre stavano sostando in Dalmazia acquistarono l'isola di Lacroma, con lo scopo di restaurare il monastero benedettino presente per farne una residenza estiva di lusso. Al rientro del viaggio nell'aprile 1860, gli sforzi di Massimiliano si riconcentrarono sulla Marina, rendendola una flotta di notevole importanza, tanto che nel 1862 divenne il Comandante supremo del Ministero autonomo per la Marina.¹⁹²⁰

Più volte durante gli anni Sessanta furono proposti all'arciduca i ruoli di re della Grecia e della Polonia, sempre rifiutati. Si lasciò però coinvolgere in quella che sarebbe stata la sua disfatta, ossia l'impresa messicana.²¹

Nel 1859 Charlers Auguste de Morny (1811-1865), fratellastro di Napoleone III (1808-1873) acquistò, ad un decimo del loro valore iniziale e in cambio della cittadinanza francese, da un tale Jean Baptiste Jecker (1812-1871), delle obbligazioni da riscuotere dal Governo del Messico. Egli, ex direttore di una banca a Città del Messico, aveva infatti fatto un prestito al governo locale, ma trovandosi in bancarotta aveva bisogno di rivenderle. Nel frattempo, in Messico il presidente Miguel de Miramon (1831-1867), che aveva emesso le obbligazioni, era stato sconfitto nel dicembre 1860 da Benito Juarez (1806-1872), il quale nel luglio 1861 annullò il pagamento degli interessi dei prestiti esteri. Francia, Gran Bretagna e Spagna decisero così di adottare diverse strategie militari: oltre alle spedizioni militari, una di questa era l'istituzione di una monarchia con a capo un principe europeo al fine di creare una stabilità politica. Napoleone III propose quindi la

¹⁶ Edda VIDIZ, *Maximiliano l'imperatore dal cuore di marinaio*, Luglio Editore, Trieste, 2014, pp. 34-35.

¹⁷ Rossella FABIANI; Piero DEL NEGRO (a cura di), *Il museo storico del Castello di Miramare*, Terra Ferma, Treviso, 2005, p. 12.

¹⁸ Angelo SCOCCHI, *Miramare. Visioni d'arte e di storia nel golfo di Trieste*, Treves-Zanichelli, Trieste, 1926, p. 9.

¹⁹ Edda VIDIZ, *Maximiliano l'imperatore dal cuore di marinaio*, Luglio Editore, Trieste, 2014, pp. 35, 38.

²⁰ Rossella FABIANI, *Massimiliano: vita di un imperatore*, Marsilio, Venezia, 2015, p. 14.

²¹ Edda VIDIZ, *Maximiliano l'imperatore dal cuore di marinaio*, Luglio Editore, Trieste, 2014, p. 39.

corona del Messico a Massimiliano, a cui era già stata presentata e rifiutata nel 1861 quando era stato visitato a Miramare da José Maria Gutierrez de Estrada (1800-1867).²²

Nel luglio 1863 si presentò al castello una delegazione messicana con a capo Estrada per presentare il volere del popolo di una monarchia. Questi pochi uomini erano però conservatori e ricchi proprietari terrieri, i quali non riflettevano la vera situazione interna al paese. L'arciduca si dichiarò pronto ad accettare il ruolo di imperatore, così la delegazione proclamò decaduta la Repubblica messicana ed instaurata la monarchia con l'offerta ufficiale della corona a Massimiliano d'Asburgo il 3 ottobre 1863. Il fratello Francesco Ferdinando gli impose la rinuncia ai privilegi e diritti ereditari per sé ed i suoi eredi alla Corona d'Austria.²³

Il 14 aprile la coppia salpò da Miramare a bordo della fregata *Novara* in direzione del Messico. Arrivati si resero però conto delle false promesse e testimonianze arrivategli e di non poter appoggiarsi al partito conservatore, in quanto l'idea di governo di Massimiliano era liberale. Il paese era nel mezzo di una guerra civile ed il suo unico potere derivava dalla presenza delle forze di occupazione francesi. Inoltre, oltre al venir meno dei mezzi finanziari, la Chiesa aveva ritirato il suo appoggio dopo che l'Imperatore non aveva annullato le leggi di espropriazione dei beni ecclesiastici e gli Stati Uniti erano pronti ad un intervento a favore delle forze juariste.²⁴

Napoleone III decise nel 1866 il rientro di tutte le truppe francesi, permettendo così da parte delle truppe di Juarez la riconquista di territori precedentemente controllati dagli europei. Nel frattempo, Carlotta era tornata in Europa per dei colloqui inconcludenti presso Napoleone III e il Papa Pio IX e, iniziando già in quell'anno a mostrare segni di squilibrio mentale, venne ricondotta dal fratello presso la dimora di Miramare e successivamente trasferita in Belgio.²⁵

Convinto a non abdicare e a rimanere in Messico per continuare la lotta contro i repubblicani, Massimiliano fu poi fatto prigioniero e condannato alla fucilazione assieme a due suoi generali. Morì il 19 giugno 1867. La salma partì da Vera Cruz a bordo della *Novara* ed arrivò a Trieste il 15 gennaio 1868.²⁶

²² Ivi, pp. 39-44.

²³ Salvatore LIBUTTI, *Il castello di Miramare, Stabilimento tipografico nazionale*, Trieste, 1973, pp. 6-7.

²⁴ Ivi, pp. 7-9.

²⁵ Edda VIDIZ, *Maximiliano l'imperatore dal cuore di marinaio*, Luglio Editore, Trieste, 2014, pp. 81-86.

²⁶ Salvatore LIBUTTI, *Il castello di Miramare, Stabilimento tipografico nazionale*, Trieste, 1973, p. 11.

1.2 Il Castello di Miramare

Il Castello di Miramare, edificato a partire dal 1856 secondo il volere dell'arciduca Ferdinando Massimiliano Giuseppe d'Asburgo (1832-1867) e terminato nel 1871, vede al suo interno un'eccellente collezione privata di opere d'arte, specchio ed emblema della cultura collezionistica altoborghese europea di fine Ottocento.²⁹ Dopo la morte di Massimiliano e a seguito della restituzione nel 1925 all'amministrazione statale italiana degli arredi trasportati a Vienna a causa della Prima Guerra Mondiale, il castello viene adibito a museo aperto al pubblico già dal 1929. Successivamente a lavori di restauro amministrati dalla Soprintendenza, il castello riapre al pubblico nel 1955.³⁰

L'arciduca stesso partecipa alla progettazione non solo dell'esterno del castello, ma anche alla realizzazione degli interni e alla pianificazione del parco. L'arredo del castello è differenziato in base non solo alla funzione delle stanze ma anche dei piani stessi. Il piano terra, destinato ad uso privato, ha uno stile più semplice e familiare; il primo piano invece, destinato alle funzioni di rappresentanza, presenta uno stile più ricco



Figura 1 Guglielmo SEBASTIANUTTI, *Miramare*: Albert-Typie, Leipzig, 1872.

e sfarzoso. Per la sistemazione degli interni, Massimiliano incarica gli austriaci Franz e Julius Hoffman, secondo un progetto dettagliato stilato da egli stesso indicante l'arredo adeguato stanza per stanza, cercando di utilizzare il più possibile oggetti già in suo possesso. Gli interni vengono così completati in due momenti diversi: il piano terra è terminato nel 1860, il primo piano è terminato nel 1870 ad opera di August La Vigne, dopo la morte di Massimiliano in Messico.³¹

Lo scalone che unisce il piano terra al primo piano, vede la presenza di armi, armature, trofei di caccia provenienti dai viaggi di Massimiliano in Oriente a bordo della fregata

²⁹ Alessandra MOTTOLA MOLFINO, *Il libro dei musei*, Umberto Allemandi & C., Torino, 1991, pp. 93-95.

³⁰ Rossella FABIANI, *Il museo storico del Castello di Miramare*, Mondadori Electa, Trieste, 2001, pp. 18-19.

³¹ Rossella FABIANI, "La residenza di Massimiliano d'Asburgo", in MOVE, *Abitare la periferia dell'Impero nell'800*, Punto Idea, Trieste 1990, pp. 76-84.

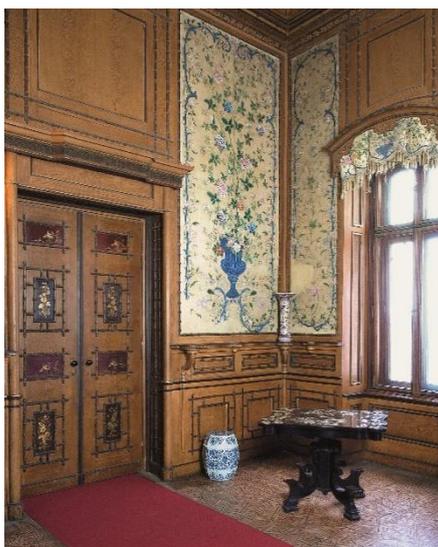


Figura 2 Rossella FABIANI; Francesco MORENA (a cura di), *Massimiliano e l'esotismo, Arte orientale nel Castello di Miramare*, Marsilio, Venezia, 2017, p. 19.



Figura 3 Rossella FABIANI; Francesco MORENA (a cura di), *Massimiliano e l'esotismo, Arte orientale nel Castello di Miramare*, Marsilio, Venezia, 2017, p. 17.

Novara, la quale tra il 1857 e il 1859 compì la circumnavigazione del globo. Al primo piano, come zone legate alla tradizione settecentesca e ottocentesca di arredi in stile orientale, sono presenti il salotto cinese e il salotto giapponese, ambienti adibiti alla funzione di fumatoi per gli eventi di gala.³²

Il salotto giapponese (sala XVII, fig. 2) è improntato alla ripresa di forme giapponesi nelle ante delle porte, nel soffitto, nel pavimento e nella *boiserie*, grazie anche alla presenza alle pareti di piccole mensole su cui presiedono una serie di porcellane, statue e mobilia in stile orientale. Le sete utilizzate per le pareti, il soffitto e i tendaggi sono decorate con motivi di farfalle, fiori e vasi a colori policromi su fondo chiaro. Il decoro della *boiserie* e della porta presentano una filettatura e griglie che riproducono la nodosità dei fusti di bambù. Le griglie in particolare incorniciano un pannello in lacca a fondo rosso, o marrone, o nero decorato in oro, con una composizione di uccelli, fiori e scorci di paesaggio marino.³³

Il salotto cinese (sala XVIII, fig. 3), ricavato nella torretta che si affaccia sul mare, presenta un pavimento a mosaico, tappezzeria di damasco bianco, mobili d'ebano e oggetti cinesi provenienti dalla fregata *Novara*.³⁴ Già nel 1860 Massimiliano fornì le indicazioni per la camera:

³² Rossella FABIANI, *Il museo storico del Castello di Miramare*, Mondadori Electa, Trieste 2001, pp. 32-35.

³³ Rossella FABIANI; Francesco MORENA (a cura di), *Massimiliano e l'esotismo, Arte orientale nel Castello di Miramare*, Marsilio, Venezia, 2017, p. 18.

³⁴ Angelo SCOCCHI, *Miramare. Visioni d'arte e di storia nel golfo di Trieste*, Treves-Zanichelli, Trieste, 1926, p.44.

[...] ancora legno di quercia con ricca doratura, le pareti con grandi specchi, tra i quali verrà collocata su mensole tutta la porcellana della villa; in quella d'angolo ricavata nella torre divano rosso disposto tutto intorno, al centro una fontana. In questa stanza devono essere sistemate anche piante fresche.³⁵



Figura 4 Rossella FABIANI;
Francesco MORENA (a cura di),
*Massimiliano e l'esotismo, Arte
orientale nel Castello di
Miramare, Marsilio, Venezia,
2017, p. 16.*

Sebbene nel progetto originario fosse prevista la presenza di grandi specchi alle pareti, questi furono sostituiti dal tessuto ricamato. Il vasellame è sistemato su mensole in legno a base circolare, sostenute da intagli lignei a forma floreale e disposte in verticale a gruppi di quattro. Gli stessi intagli sono riproposti in maniera più elaborata e dipinti in rosso o verde su fondo nero anche nella sovrapporta e nella parte superiore delle pareti, a riproduzione dell'effetto delle lacche cinesi e giapponesi. Le lacche sono anche l'ispirazione per dei pannelli a cineserie in cuoio decorato in oro che sono ai lati e sopra la porta d'ingresso (fig. 4). Il soffitto è a cupola divisa in otto spicchi nei quali sono presenti otto pannelli in cuoio, a effetto di ombrellino cinese. Al centro del soffitto è appeso un lampadario di manifattura cinese in vetro dipinto.³⁶

³⁵ Rossella FABIANI; Francesco MORENA (a cura di), *Massimiliano e l'esotismo, Arte orientale nel Castello di Miramare, Marsilio, Venezia, 2017, p. 15.*

³⁶ *Ibidem.*

1.3 Collezionismo ed Esotismo

Ogni viaggiatore ha determinati atteggiamenti stereotipati quando vede per la prima volta certi luoghi famosi del mondo; sulla riva del mare raccoglie con avidità infantile conchiglie; nel meridione allunga con fretta la mano verso i frutti sconosciuti; sul Vesuvio si precipita con ridicola furia sulle scaglie multicolori di zolfo che gli saltano subito all'occhio. L'uomo possiede un'inclinazione a collezionare e a disfarsi poi delle cose collezionate; se solo riesce ad avere quello che vede, allora si carica volentieri di un fardello inutile. Di sicuro già Adamo nel paradiso collezionava, ed anche noi facemmo dabbene il nostro; ci inchinammo, cercammo, e ci riempimmo le tasche.³⁷

La passione per il collezionismo di Massimiliano ha radici profonde, che passano di generazione in generazione. Ad esempio, Maria Teresa d'Austria, trisnonna di Massimiliano, fu promotrice della moda dell'allestimento delle dimore asburgiche con le cineserie, ossia tutti quei manufatti provenienti dall'Asia orientale o prodotti in Europa secondo le tecniche esecutive e decorative di stampo orientale. Il poter esibire nelle proprie dimore lacche e porcellane cinesi e giapponesi indicava nel Settecento l'ostentazione del benessere nobiliare e la dimostrazione dell'essere al passo con le mode del momento. Infatti, il castello di Schönbrunn, dimora dove nacque Massimiliano, presenta numerosi ambienti con allestimenti esotici in gran parte voluti da Maria Teresa.³⁸

L'arciduca accumulava un po' di tutto al fine di decorare con sontuosità le sue dimore e per creare una raccolta preziosa di diversi tipi di produzione artistica, a ricordo delle *Wunderkammern*.³⁹ L'eclittismo delle sue collezioni rispecchia così l'influenza del cambiamento di prospettiva indotto dalla rivoluzione industriale e l'emergere della nuova classe borghese, l'abitare diventa specchio della propria personalità, un modo per riflettere i propri gusti e i propri ricordi.⁴⁰ L'arciduca colleziona svariate opere, ma questa sua raccolta non è da chiamare collezione, in quanto il suo intento è il godimento

³⁷ Massimiliano D'ASBURGO, *Viaggi in Italia, 1851-1852: diari dell'arciduca Massimiliano d'Asburgo*, Giuliana Carbi e Diana Rosa (a cura di), Dedolibri, Trieste, 1986, pp. 35-36.

³⁸ Ivi, pp.14-15.

³⁹ Rossella FABIANI, *Massimiliano: vita di un imperatore*, Marsilio, Venezia, 2015, p. 37.

⁴⁰ Rossella FABIANI, "Miramare. Un castello, una casa", in Rossella Fabiani, Luca Caburlotto (a cura di), *L'arte di Massimiliano d'Asburgo. Dipinti, sculture e arredi nel Castello di Miramare*, Silvana Editoriale, Milano, 2013, pp. 12-15.

puramente privato (*Privatmuseum*) e, nel caso del Castello di Miramare, la decorazione degli interni delle proprie dimore.⁴¹

Durante gli anni del ruolo di governatore del Lombardo-Veneto (1857-1859) si dimostra intellettuale attento all'arte moderna attraverso le esposizioni d'arte annuali, le accademie e gli atelier di pittori, ma al contempo si arricchisce di opere antiche e pezzi di rappresentanza, a fronte della necessità di accumulazione pubblica collegata alla sua carica istituzionale.⁴² È proprio durante questo periodo che avvengono la maggior parte degli acquisti di Massimiliano e Carlotta, connotando la permanenza nelle città di Milano e Venezia come un momento proficuo per l'arricchimento delle collezioni d'arte della coppia.⁴³

Per quanto riguarda la decorazione degli interni del Castello di Miramare, Massimiliano dichiarò negli appunti scritti a Franz Hofmann la sua volontà di voler riutilizzare il più possibile gli acquisti fatti durante gli anni nel Lombardo-Veneto, i mobili e suppellettili di villa Lazarovich, ex dimora triestina e quelli delle residenze a Milano e a Venezia e gli oggetti comprati a nelle varie botteghe dell'antiquariato in giro per l'Europa, in modo da tagliare le spese superflue.⁴⁴

Secondo la documentazione contabile presente presso il Fondo Amministrazione Castello di Miramare conservata all'Archivio di Stato di Trieste, è possibile ricostruire la storia degli acquisti effettuati in quanto si tratta in larga parte di fatture di pagamento che riportano data, luogo e importo della spesa sostenuta. Alcuni esempi sono le fatture del Gabinetto cinese Wüsch di Trieste (fig. 5), del *China Bazaar* di Alessandria d'Egitto (fig. 6), del magazzino di Albert Weisse a Vienna (fig. 7), del *Magasin d'objets de la Chine de l'Inde et de la Turquie* a Venezia (fig. 8), *Mage e Drouot* a Parigi (fig. 9 e 10), etc.⁴⁵

⁴¹ Francesca DE BEI, "Per un profilo di Ferdinando Massimiliano d'Asburgo collezionista. La raccolta pittorica di Miramare tra antichi maestri e quadri moderni", in Rossella Fabiani, Luca Caburlotto (a cura di), *L'arte di Massimiliano d'Asburgo. Dipinti, sculture e arredi nel Castello di Miramare*, Silvana Editoriale, Milano, 2013, pp. 16-18.

⁴² Ivi, p. 17.

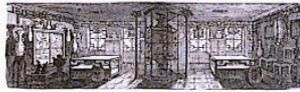
⁴³ Stefania COMINGIO, *Carte d'archivio raccontano: alcuni arredi del Castello di Miramare*, in Rossella Fabiani, Luca Caburlotto (a cura di), *L'arte di Massimiliano d'Asburgo. Dipinti, sculture e arredi nel Castello di Miramare*, Silvana Editoriale, Milano, 2013, p. 106.

⁴⁴ Ivi, pp. 106-107.

⁴⁵ Luisa CRUSVAR (a cura di), *Giappone: stampe e surimono della collezione dei Civici musei di storia ed arte*, Trieste, Civici Musei Storia ed Arte, Trieste 1998, pp. 29-30.

Suo Altezza S. A. Arciduchessa Sissibiana Trieste, li 31 Ottobre 1855

GABINETTO CINESE di A. WÜNSCH in TRIESTE.



Settemb. 3.	1 Cassa Delicatezze Cinese	282.-
	<i>Salvato Wunsch & Adolf Wunsch</i>	

Figura 5 AST, b. 7, f. 51, 175/21

1856
CHINA BAZAR *Alessandria d Egitto li 7 Luglio* *1855*

NOTA *per Sig. Principe*

per seguenti oggetti consegnati verso pronta contante

12	<i>Stipi da finestra a #2 l'una</i>	# 24	
12	<i>piatti laccati semplici a #1 di pezzo</i>	6	
1	<i>pentaglio d'avorio con carta a</i>	8	
1	<i>idem di piume color naturale a</i>	2	
2	<i>pacchi di fiammiferi della China a #6</i>	12	
3	<i>Album fiori #1 della China a #10</i>	30	
1	<i>pezzo di damasco giallo della China a</i>	25	
<i>Salvato Wunsch & Adolf Wunsch</i>		# 107 de 5 franci	
		<i>contoc. tutto pezzo da 5 franci</i>	

Figura 6 AST, b. 6, f. 50, 48/16

上
號

RECHNUNG

字
興

ALBERT WEISSE

870 Stefansplatz, Zwettelhof, I. Stock,

für Seine Kaiserlich Königl. Hoheit
vom Kaiserlichen Hof
Erzherzog Ferdinand Max
per pronta Cassa zahlbar in Wien

1 Dejeuner Service, longellan 4 Personen, klein Depin's Hof	28
1 Dejeuner Service, longellan 4 Personen, Mohrblumen	20
1 Dejeuner Service longellan 4 Personen, klein Raum	30
1 Dejeuner Service, longellan 4 Personen, Carmoisin Boden	30
Kiste & Emballage	4
	<u>Hof 112</u>

Fragebogen bei der Sitzung 1

Totale 113

Zwei und zwanzig Gulden unvollständig

Sanct 6. May 1861

Junius G. G. G.
Mir oben stehende Gegenstände
nicht für mich erwirbt
6/5/1861. Albert Weisse
Hofmeister

Wien - Druck von Jacob & Hitzmann.

Figura 7 AST, b. 25, f. 69, 2016/10

Magasin d'objets
DE L'INDE

de la Chine
ET DE LA TURQUIE

VENISE Merceria dell'Orologio N°228

SIAM DE PERSE

Salvini

1 Capri genini' Chinesi 1/44

Salvo

Figura 8 AST, b. 5, f. 49c, 7/2

1, Quai Voltaire.

MAGE

Successeur de BERTHON, son Oncle,
Marchand de Curiosités.

Vend et achète toutes sortes de Marchandises anciennes, telles que Meubles de Boule de Rocamer et Marguerite de bois, Porcelaines anciennes de Seves, Saxe et Japon, Ivoire, Bronzes, Émaux, Armures, Couteaux, Vaseaux, Médailles, Monnaies et autres matières précieuses. Ancienne Orfèvrerie, telle que Pendules, Candélabres, Lustres, Feux, Flambeaux plaqués, Services de table, fait des Échanges et loue toutes espèces de marchandises pour repas et soirées, en argenterie et plaqué.

Paris, le 27 Mai 1856

	F.	C.
Vendu à Monsieur le Baron de Luban		
1 table en porcelaine laquée	250	
2 potiches en porcelaine de Japon	120	
Total	400	
	= Compté	153/2000
P. MAGE		

Figura 9 AST, b. 7, f. 51, 41

Quai Malaquais, 21,
Quartier de la Monnaie, près la rue des Saints-Pères.

V^{VE} DROUOT,
MARCHANDE D'OBJETS D'OCCASION,
Tels que Bijouterie en or, imitation d'or, et pour deuil, genre ancien, ainsi
qu'un grand choix de Porcelaine de Chine et du Japon.

PARIS, le 22 Mai 1856

	F.	C.
Vendu à Monsieur de Huber		
1 Grande Potiche Japon	15	
1 Grande théière chocolat	30	
2 théières riches chocolat à 15	30	
2 services - chocolat à 15	30	
1 théière	9	
2 Potiches Japon	40	
2 Peires (Bel. et comp. chin.)	20	
2 Cornets Chine riches	50	
1 grand comp. chin. vieux Japon	18	
2 Cornets en Chine en fer blanc	30	
2 Potiches en Chine Bl.	35	
18	366	
X compte	360	
Cubie		
1 Potiche Saxe Japon	15	
1 théière chocolat rouge et B.	15	
20 pièces	390	
1 Caisse d'emballage	13	
Compté	137/4900	
pour servir le Compté	Total	1,035

Imp. Carré et Compagnie, imp. Gr.-Rue - Buisson et Vert, passage du Carre, 22.
le 27 Mai 1856

Figura 10 AST, b. 7, f. 51, 44

Massimiliano era legato profondamente all'Oriente per motivazioni di gusti personali, passione per il viaggio, curiosità antropologica, tradizione familiare, attenzione alle mode, tutti aspetti che hanno contribuito a connotare gli ambienti del Castello di Miramare, tanto da arrivare a portare la moda dell'allestimento degli interni in stile esotico a Trieste.⁴⁶

Come si è potuto osservare dai documenti del fondo archivistico, sono presenti nei conti, nelle fatture e quietanze termini spesso riferiti all'Oriente, ritenuto così merce simbolo del consumo di lusso e adeguamento alle mode del tempo. È però un periodo in cui il gusto borghese si va ad imporre su quello aristocratico, l'esotico diventa una seduzione presente nell'emporio marittimo o alle esposizioni universali. L'attrazione per l'esotico di Massimiliano si connota allora come un oscillare tra la vita privata e quella pubblica, uno spazio personale di ricordi o suggestioni per la mente e impulso di ambizioni.⁴⁷

Oltre alla grande raccolta di oggetti d'arte orientale, Massimiliano era in possesso anche di numerosi libri e guide turistiche per studiare con meticolosità antropologica quei paesi lontani. Alla scoperta geografica si affiancava la teoria scientifica e la sua applicazione tecnica, tanto che l'arciduca arrivò a patrocinare l'impresa del viaggio a fine scientifico intorno al mondo della fregata *Novara*.⁴⁸

Il viaggio fu progettato da Massimiliano già nell'autunno del 1856, con intenti scientifici, antropologici, etnografici, statistici, commerciali ed economici. Vi era inoltre il quadruplice scopo di formazione degli ufficiali della Marina, mostrare sui mari la bandiera austriaca, allacciare nuovi rapporti economico-commerciali e contribuire allo sviluppo delle scienze. Dall'aprile 1857 all'agosto 1859 la nave percorse una rotta prestabilita che iniziava a Trieste e andava a toccare anche l'Asia (Ceylon, Singapore, Giava, Manila, etc.). Al suo rientro in città fu allestito un ufficio per il riordinamento e rielaborazione dei dati raccolti, supervisionati dall'arciduca stesso, e nell'aprile del 1860 fu organizzata per il pubblico triestino una mostra contenente i pezzi più significativi. Seguirono inoltre delle pubblicazioni di carattere scientifico per il settore specializzato e

⁴⁶ Rossella FABIANI; Francesco MORENA (a cura di), *Massimiliano e l'esotismo, Arte orientale nel Castello di Miramare*, Marsilio, Venezia, 2017, p. 26.

⁴⁷ Luisa CRUSVAR, *Massimiliano e l'esotismo*, in Laura Ruaro Loseri (a cura di), *Massimiliano. Rilettura di un'esistenza*, Edizioni della laguna, Trieste, 1987, p. 147.

⁴⁸ Ivi, p. 151.

di carattere divulgativo per il grande pubblico, che testimonia il viaggio come mezzo per avvicinarsi a culture esotiche pur mantenendo la propria identità di origine.⁴⁹

⁴⁹ Tiziana GISLIMBERTI, *Il viaggio intorno al mondo della fregata austriaca Novara 1857-1859*, in Laura Ruaro Loseri (a cura di), *Massimiliano. Rilettura di un'esistenza*, Edizioni della Laguna, Trieste, 1987, pp. 131-132.

1.4 La raccolta di arte giapponese

Come già precedentemente notato, il gusto di Massimiliano per l'arte estremo-orientale è riflesso negli ambienti del castello di Miramare. Solo il catalogo della mostra *Massimiliano e l'esotismo: Arte orientale nel Castello di Miramare* presenta più di duecento pezzi di arte orientale: da quella mediorientale a indiana, da quella cinese a quella giapponese e infine le cineserie e turcherie.⁵⁰ Di interesse per questo elaborato sono le opere di arte giapponese e quelle di produzione europea in stile giapponese, alle quali corrispondo i codici alfanumerici:

1. TD55029 Stipo
2. TD55439 Piatto
3. TD55182 Leone buddhista
4. TA55037 Dama
5. TB55122 Vaso con coperchio⁵¹
6. 312 Vaso a tromba
7. TB55129 Vaso con coperchio
8. TB55126 Vaso con coperchio
9. NG55025 Lampada
10. NG55026 Lampada
11. Non identificato – Frammento di vaso
12. TB55001 Vaso
13. 2718 Vaso
14. TB55077 Vaso
15. TB55123 Vaso
16. TB55003 Vaso
17. TB5004 Vaso con coperchio
18. 809 Vaso con coperchio
19. TB55108 Vaso a tromba
20. TB55180 Vaso a tromba
21. TB55185 Vaso con coperchio
22. TB55186 Vaso con coperchio
23. TB55077 Vaso a tromba

⁵⁰ Rossella FABIANI; Francesco MORENA (a cura di), *Massimiliano e l'esotismo, Arte orientale nel Castello di Miramare*, Marsilio, Venezia, 2017, pp. 86-91.

⁵¹ Questo reperto nel catalogo è stato erroneamente contrassegnato con il codice TD55122.

24. TB55078 Vaso a tromba
25. TB55187 Vaso
26. 2858 Vaso a tromba
27. 2859 Vaso a tromba
28. TD55973 Piatto
29. TB55036 Vaso
30. TB55178 Vaso
31. TD55181 Zuppiera con coperchio
32. TB55013 Vaso
33. TB55029 Vaso
34. TB55030 Vaso
35. 224 Bottiglia
36. 2404 Bottiglia
37. TB55107 Vaso
38. TB55051 Vaso
39. TB55052 Vaso
40. OA55008 Tavolo
41. TD55419 Contenitore con coperchio
42. TD55420 Contenitore con coperchio
43. TD55421 Contenitore con coperchio
44. TD55423 Contenitore con coperchio
45. TB55034 Vaso con coperchio
46. TB55035 Vaso con coperchio
47. TB55182 Vaso
48. TB55183 Vaso
49. TD55153 Contenitore a conchiglia
50. TD55158 Cestino
51. TB55119 Vaso con coperchio
52. TB55041 Grande cachepot
53. TB55088 Vaso
54. TB55089 Vaso

Tali codici, scritti al momento del primo inventario asburgico nel 1868, indicano la residenza, dove 55 sta per Miramare, e la suddivisione in tipologie quali materiale,

tecnica di produzione, etc. Ad esempio, la sigla TB indica i vasi di porcellana, mentre TD oggetti di varia natura sempre in porcellana.

I codici sono inoltre riportati alla base di ogni oggetto, in modo da essere facilmente identificabile a livello di inventario. Nonostante infatti la presenza di numerosi inventari, i quali riportano ognuno il proprio numero, è possibile risalire all'esatta coincidenza del pezzo tramite il codice alfanumerico. Non è raro inoltre trovare scritto alla base anche il numero dei diversi inventari, che permette di ricercare con facilità il pezzo all'interno di un dato inventario. È curioso notare come la descrizione degli oggetti sia alquanto sommaria o differente da come sia quella attuale, a dimostrazione di come nel tempo il loro studio e il loro uso siano cambiati.

I diversi inventari corrispondono a diversi momenti della storia del castello di Miramare. Il primo, venne compilato a fine Ottocento a seguito della morte dell'arciduca Massimiliano d'Asburgo. Successivamente, il mobilio completo fu spedito a Vienna per essere conservato durante la Prima Guerra Mondiale, dove è presente un ulteriore inventario austriaco. Fu successivamente restituito al demanio italiano a seguito del trattato di Saint German (1919), vedendo nel 1926 il ritorno degli arredi, e stabilita la sua funzione di museo aperto al pubblico nel 1929, in questo anno venne compilato un inventario italiano. Dal 1931 al 1937 divenne poi sede ufficiale del duca Amedeo di Savoia-Aosta (1898-1942), comandante d'Artiglieria d'istanza a Trieste: il suo prendere abitazione nel castello corrisponde alla creazione di un nuovo inventario nel 1931 e un altro nel 1939 agli albori della Seconda Guerra Mondiale. Dal 1943 al 1954 il castello funse da sede per diversi regimenti di occupazione, prima tedeschi, poi neozelandesi, inglesi e americani, i quali probabilmente stilano altri inventari. In carico alla Soprintendenza, venne stilato un nuovo inventario nel 1954 e il castello riaprì come museo statale dal 1955, secondo una ricostruzione della decorazione degli interni basata sulla documentazione fotografica disponibile.⁵² Dal 2016 il Museo Storico è diventato di gestione autonoma ed è in corso di compilazione un nuovo inventario.

Al momento della disamina degli oggetti d'arte in analisi è un punto assai interessante la comprensione di come Massimiliano sia entrato in loro possesso. Si può affermare che ciò riflette la vita stessa dell'arciduca potendo infatti suddividere queste opere in tre macroaree di provenienza: oggetti ricevuti in dono o facenti parte delle

⁵² Salvatore LIBUTTI, *Il castello di Miramare, Stabilimento tipografico nazionale*, Trieste, 1973, pp. 11-12. Rossella FABIANI; Piero DEL NEGRO (a cura di), *Il museo storico del Castello di Miramare*, Terra Ferma, Treviso, 2005, pp. 18-19.

collezioni di famiglia, opere comprate durante i viaggi o nelle botteghe degli antiquari europei e quelle commissionate, in particolare alla manifattura europea Herend.

Nei seguenti capitoli si andrà quindi a stabilire quali pezzi sia possibile inquadrare in una delle tre macroaree sopracitate, focalizzando l'attenzione su determinate opere d'arte giapponese considerate come esempio portante e identificando con precisione la loro presenza negli inventari.

È inoltre opportuno aggiungere che a fronte dei documenti rinvenuti e studiati nel Fondo Amministrazione del Castello di Miramare presso l'Archivio di Stato di Trieste, sono state aggiunte delle prove fotografiche relative alle fatture, quietanze e pagamenti dell'arciduca. Tuttavia, come per quanto riguarda gli inventari, la descrizione dei pezzi è così sommaria da rendere quasi impossibile la loro identificazione, data ovviamente l'assenza del codice alfanumerico creato solo in un secondo momento.

1.4.1 Provenienza incerta: eredità di famiglia

Una sezione della raccolta è composta da manufatti databili tra Seicento e Settecento, cioè più antichi rispetto all'epoca in cui visse Massimiliano. Questi provengono probabilmente dai popolari negozi di antiquariato dell'Ottocento, ma è possibile che essi siano stati ricevuti in dono da persone illustri o addirittura che l'arciduca li abbia reperiti dalle estese collezioni della famiglia Asburgo, le quali annoveravano una grande quantità di oggetti cinesi e giapponesi che tornarono di moda con il revival del gusto barocco e rococò del XIX secolo.⁵³

È infatti l'esempio di Maria Teresa d'Austria che, come gli altri sovrani dell'epoca, si era lasciata affascinare dal mistero di quei lontani paesi, le cui lacche e porcellane erano un prodotto da collezionare ed esibire per mostrare il proprio potere, benessere e senso della moda.⁵⁴



Figura 11 Rossella FABIANI; Francesco MORENA (a cura di), *Massimiliano e l'esotismo, Arte orientale nel Castello di Miramare*, Marsilio, Venezia, 2017, p. 63.

L'oggetto inquadrabile in questa categoria è un leone buddhista (TD55182, sala XVIII, fig. 11), una scultura a tutto tondo in porcellana stile Kakiemon. Le forme e i colori del leone sono solamente ricordati in maniera astratta, ma decisiva per l'identificazione è la sua postura.

Confrontando la scultura con manufatti simili presenti presso la Burghley House Collection a Stamford (fig. 12), secondo cui un inventario della residenza vede la loro presenza già nel 1688, e con una statuina simile conservata al Museo Idemitsu di Tōkyō, datata al 1692, è possibile affermare che la statua sia stata prodotta nel Seicento.⁵⁵

⁵³ Rossella FABIANI; Francesco MORENA (a cura di), *Massimiliano e l'esotismo, Arte orientale nel Castello di Miramare*, Marsilio, Venezia, 2017, p. 21.

⁵⁴ Ivi, p. 14.

⁵⁵ Rossella FABIANI; Francesco MORENA (a cura di), *Massimiliano e l'esotismo, Arte orientale nel Castello di Miramare*, Marsilio, Venezia, 2017, p. 64.



Figura 12 Coppia di leoni di porcellana in stile Kakiemon della Burghley House Collection, <https://collections.burghley.co.uk/collection/a-pair-of-figures-of-shishi-japanese-late-17th-century/>

Posto quindi che il leone è del XVII secolo, bisogna rivelare che si tratta dell'unica porcellana del catalogo in stile Kakiemon, in confronto alla preponderante presenza di quelle in stile Imari. Prendendo in considerazione il fatto a) che la produzione di porcellana Kakiemon si è avviata prima rispetto a quella Imari, b) che è stata prodotta per un periodo limitato di tempo e che ebbe una grande

circolazione e popolarità in Europa del Seicento e inizio Settecento, nonostante i prezzi estremamente elevati, c) che non sono stati ritrovati riscontri dell'acquisto di un simile oggetto nei registri della contabilità del Castello di Miramare e d) la grande quantità di porcellane è di tipo Imari a sottolineare la preferenza da parte di Massimiliano di questo genere di decorazione, è quindi possibile affermare che il leone buddhista facesse parte delle collezioni della famiglia Asburgo già dal XVII secolo.

Per quanto riguarda gli inventari del castello, grazie al codice alfanumerico e ai



Figura 13 Base TD55182

numeri presenti alla base della scultura (fig. 13), è stato possibile individuare il pezzo. Curioso è notare come sia nel 1929 che nel 1931 il leone giapponese venisse descritto come “mostro-porcellana cinese” e che già nel 1929 fosse stato oggetto di restauro e fosse stata registrata la mancanza di un suo orecchio.

704.- T.D. 55182 - Mostro, porcellana cinese, (restaurato, mancante un orecchio)
705.- T.R. 55081 -

Figura 14 Inventario 1929, TD55182

(475)	704	T.D. 55182	Mostro - porcellana cinese	magarino
(476)	12	T.R. 55081		

Figura 15 Inventario 1931, TD55182

1.4.2 Acquisti presso botteghe e negozi di antiquariato

È possibile ricostruire la storia degli acquisti di Massimiliano e della moglie Carlotta grazie alla consistente presenza di documentazione contabile presso il Fondo Amministrazione del Castello di Miramare dell'Archivio di Stato di Trieste.

Nonostante non sia stato possibile fare un riscontro oggettivo tra oggetto preso in considerazione e lo specifico documento della contabilità che ne sancisce l'acquisto da parte dell'arciduca, si è deciso di prendere come di riferimento di varie categorie di acquisti i pezzi:

- una coppia di lampade (NG55025 e NG55026)
- un piatto (TD55439)
- una scultura a forma di dama (TA55037)

Per quanto riguarda la coppia di lampade (fig. 16), in porcellana dipinta e



Figura 16 Rossella FABIANI; Francesco MORENA (a cura di), *Massimiliano e l'esotismo, Arte orientale nel Castello di Miramare*, Marsilio, Venezia, 2017, p. 68.

invetriata in stile Imari, si può notare che sono costituite da un vaso a sezione ottagonale e da un vaso a tromba posto al di sopra, il tutto sostenuto da una montatura in bronzo dorato. Tale montatura è composta da una base ampia da cui si dirama ai lati del vaso inferiore del fogliame fino ad unirsi alla fascia che congiunge al vaso superiore, alla cui bocca è posta una placca da cui pendono grappoli d'uva a ricoprire il bordo.⁵⁶

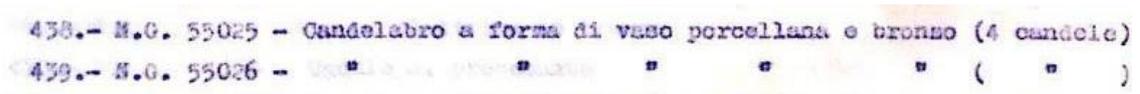


Figura 17 Inventario 1929, NG55025 e NG55026

⁵⁶ Rossella FABIANI; Francesco MORENA (a cura di), *Massimiliano e l'esotismo, Arte orientale nel Castello di Miramare*, Marsilio, Venezia, 2017, p. 68.

potrebbe indicare la forma a diramazione di fiamme della decorazione della montatura. Tuttavia, data la mancanza di una descrizione ulteriore dei pezzi venduti e l'assenza sul



Figura 21 Base TD55172



Figura 22 TD55172

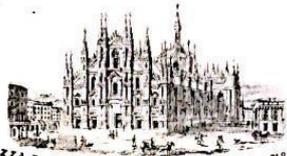
corpo dei pezzi di un'etichetta indicante la scritta "Luigi di Gio. Manini" (fig. 21), sarebbe avventato affermare con certezza la corrispondenza tra la coppia di lampade prese in esame e la ricevuta di pagamento presso la bottega di Luigi Manini.

Nella stessa ricevuta del 19 maggio 1857 è segnata anche la vendita per trentaquattro fiorini di "Un grande piatto del Giappone guarnito in legno", corrispondente però con certezza al piatto recante il codice alfanumerico TD55172 (fig. 22). Nel catalogo della mostra tale oggetto è inserito nella sezione di reperti prodotti in Cina, si tratta infatti di una porcellana cinese in stile Imari.⁵⁸

La montatura, in legno intagliato a motivi naturali, è stata probabilmente realizzata molto tempo dopo la produzione del piatto ed è possibile che sia di manifattura europea, se non addirittura italiana.⁵⁹

⁵⁸ John AYERS; Oliver IMPEY; J.V.G. MALLET, (a cura di), *Porcelain for palaces. The fashion for Japan in Europe*, Oriental Ceramic Society, London, 1990, p. 233.

⁵⁹ Per quanto concerne l'uso di piedistalli e montature, in particolare per i vasi, le forme prodotte in Europa sono una rielaborazione dei basamenti prodotti in quasi tutte le dinastie cinesi. Tuttavia, in Europa, la loro funzione e il loro valore estetico furono talmente sottolineati che arrivarono quasi a mettere in secondo piano il recipiente che sostenevano. La montatura o il piedistallo possono essere di tipo fisso, mobile e prodotto da laboratori specializzati. Con l'importanza acquisita durante il XIX secolo, il vaso ornamentale divenne parte integrante dell'arredamento e furono creati anche mobili appositi dove esporre le collezioni private. In Siegfried WICHMANN, *Giapponismo Oriente-Europa: contatti nell'arte del 19 e 20 secolo*, Fabbri, Milano, 1981, pp. 314-323.



PIAZZA DEL DUOMO COPERTO DE FIGINI N° 4075

PRIMO PIANO
MILANO

LUIGI DI GIO. MANINI
GRANDE MAGAZZENO DI BOUTHERIE GIOIELLERIE
BRONZI, PORCELLANE
ARTICOLI DI FANTASIA NOVITÀ ECC.

234

Signor

Dare

Milano li 19 Maggio 1887

	Pieno	
	(Accordo)	(Disfetto)
Una Cabachiera Oro fino di N° 5 con fianche alle chisures con diamanti N° 34	965.-	
Una Broche in oro e fianche bleu Dieu vous garde in oro N° 44	176.-	
Una Spilla Oro e Bomba	60.-	
Due paia d'orecchini in lungo formato genere flamand N° 48	36.-	
Una Boute in legno all'antica	17.-	
Una grande spilla di profumiere quaranta in legno	34.-	
Una Bastone	3.-	
<hr/>		
Grigi ultimi Fiorini	586.-	
<p><i>Vinti</i></p> <p><i>Manini</i></p>  <p>ricevuto il fido del presente conto nella futura forma di Fiorini 586 di Luigi di Gio. Manini Milano 20 Magi 1887. Prof. Carlo Biella</p>		

Figura 23 AST, b. 8, f. 52, 234



Figura 24 Rossella FABIANI; Francesco MORENA (a cura di), *Massimiliano e l'esotismo, Arte orientale nel Castello di Miramare, Marsilio, Venezia, 2017, p. 63.*



Figura 25 Jiki, Porcellana giapponese tra Oriente e Occidente, 1610-1760, *Catalogo della mostra del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, Electa, Milano, 2004, p.115.*

Per quanto riguarda il piatto TD55439 (fig. 24) si tratta di una porcellana decorata bianca e blu, decorata secondo lo stile Kraak originatosi in Cina. Seppur estremamente simili, per stabilire la differenza tra i pezzi cinesi e giapponesi bisogna considerare la pasta ceramica impiegata, la tonalità del blu e i dettagli nella composizione. Un piatto simile è presente anche nella collezione Usui in Giappone (fig. 25).⁶⁰

Tale oggetto, compare negli inventari del 1929 e 1931 con la descrizione di “Grande piatto bianco azzurro e oro”. Guardando quello del 1929, si può inoltre dedurre che il piatto fosse accoppiato ad un suo simile con il numero di inventario TD55438 (fig. 26). Il piatto abbinato è però di produzione cinese, e non giapponese, stando a ciò che è riportato nel catalogo della mostra. Come spiegato in precedenza, le differenze tra le porcellane bianche e blu prodotte in Cina e in Giappone sono minime, ragione per la quale è facile scambiare una produzione per un'altra, e viceversa.

Un'ipotesi plausibile è che la fattura del 4 giugno 1853 firmata A. Zen che reca l'acquisto di “7. Piatti varj (sic!) porcellana del Giappone” si riferisca all'acquisto di entrambi i piatti (fig. 28). In *Massimiliano e l'Esotismo* solo due sono infatti i piatti elencati tra i reperti di origine giapponese, gli altri di produzione cinese. Di quei sette piatti noti nell'acquisto di Massimiliano, nonostante indicati come “del Giappone”, è possibile che solo alcuni lo fossero davvero.

⁶⁰ Rossella FABIANI; Francesco MORENA (a cura di), *Massimiliano e l'esotismo, Arte orientale nel Castello di Miramare, Marsilio, Venezia, 2017, pp. 62-63.*

20.- T.D. 55439 - Grande piatto bianco azzurro e oro
 21.- T.D. 55438 - " " " " " "

Figura 26 Inventario 1929, TD55439

1461	20	T.D. 55439	Grande piatto bianco azzurro e oro						
------	----	------------	------------------------------------	--	--	--	--	--	--

Figura 27 Inventario 1931, TD55439

Acquisti fatti dal S. J. B. il Serenissimo Arciduca
 Ferdinando Massimiliano.

8. poltrone dorate coperte broccatello } Fiorini
 1 Canopo id. id. }
 2. Gocciolo dorate } 400.-
 1. Specchiera in cornice dorata }
 6. gocciollette dorate }
 1. Tavolino dorato con piastra marmo }
 7. piatti vari porcellana del Giappone }
 1. Terina simile con piatto coperschio } 150.-
 1. Armadio antico intagliato }
 1 Dipinto in tela rappresentante Giove } " 8.-
 2. Lumiere dorate con buci }
 2. Gocciolo l'una angolare l'altra piana } 50.-
 Per 2 Classi ed imballaggio degli effetti imbarcati
 li 27 pte Maggio } " 13.20
 Imballaggio degli effetti seguenti imbarcati
 sul Vapore del Lloyd Aust. oggi e porta aboard " 14.20
 Imbarcati 8 poltrone dorate Fiorini 635.40
 1. Canopo con cuscino
 1. Tavolino con piastra
 2. Gocciolo dorate
 2. Lumiere id.

Venezia li 29 giugno 1853.

Venit. bbb. ^{no 2} Scrittore
 [Signature]

Figura 28 AST, b. 4, f. 48i, 17



Figura 29 Rossella FABIANI; Francesco MORENA (a cura di), *Massimiliano e l'esotismo, Arte orientale nel Castello di*



Figura 30 Base TA55037

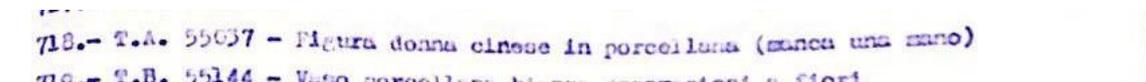


Figura 31 Inventario 1929, TA55037

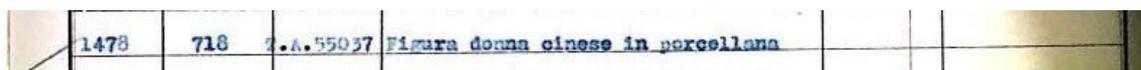


Figura 32 Inventario 1931, TA55037

La scultura di dama (TA55037, sala XVIII, fig. 29) è, assieme al leone buddhista (TD55182), l'unico esempio di statua di porcellana giapponese, in questo caso in stile Imari. Di grande popolarità in Europa, sculture del genere venivano collezionate senza sapere se il soggetto fosse una donna cinese, indiana o giapponese.⁶¹ In questo caso, infatti, negli inventari del 1929 e 1931 la dama giapponese è catalogata come “Figura donna cinese in porcellana” (fig. 31 e 32).

Massimiliano l'8 novembre 1858 compie un grande acquisto di figure di porcellana presso il Gabinetto Cinese Wunsch (fig. 33). Si tratta di “1 figura grande di porcellana” e di altre quattordici figure accoppiate a quattro o a due, per una spesa d'insieme di centodieci fiorini a fronte di una spesa totale di trecento venticinque. Dato che tale bottega era specializzata nella vendita di prodotti d'antiquariato e di arte orientale, si potrebbe desumere che l'arciduca sia entrato in possesso della scultura presso tale negozio. Tuttavia, la mancanza di una descrizione dettagliata, non permette una coincidenza univoca.

⁶¹ Rossella FABIANI; Francesco MORENA (a cura di), *Massimiliano e l'esotismo, Arte orientale nel Castello di Miramare*, Marsilio, Venezia, 2017, pp. 64-65.

1.4.3 Commissione: la Manifattura Herend

La storia della Manifattura Herend risale al 1826, quando Vince Stingl fondò una manifattura di vasellame, principalmente terracotta, ad Herend, Ungheria. Intraprese anche esperimenti per la produzione di porcellana, ma, dato il costo elevato, fu costretto a vendere l'impresa nel 1839 a Mór Fischer (1799-1880). Sviluppata la tecnologia adatta, la manifattura si avviò con la produzione di copie di porcellane orientali e di Meissen, andando così ad intessere sin dall'inizio una stretta relazione con la committenza aristocratica europea, arrivando persino nel 1851 ad esporre dei suoi modelli alla prima Esposizione Universale di Londra.⁶²

A seguito del successo ottenuto all'Esposizione Universale di Parigi, l'imperatore Francesco Giuseppe nel 1867 elevò Mór Fischer al rango nobiliare e nel 1872 lo nominò "Fornitore della Corte Reale". Andato in pensione nel 1876, la Manifattura passò al primogenito e poi ad un gruppo di imprenditori associati.

L'attività della Manifattura Herend è però da inserire in un contesto di revival dello stile Barocco e Rococò, iniziato verso il 1830 ed arrivato a fine anni Cinquanta, il quale riportò in voga la decorazione di interni secondo i secoli immediatamente precedenti e di conseguenza le *chinoiserie* e, più in generale, le porcellane ornamentali e di rappresentanza.

L'impero Austro-Ungarico aveva ottenuto dal Congresso di Vienna (1814-1815) il ripristino territoriale e un accresciuto peso politico. L'attività iniziale della Manifattura trasse un notevole vantaggio dal prestigio che l'impero aveva ristabilito e dal declino della produzione delle porcellane delle manifatture francesi e tedesche, tuttavia con la fine del secolo Herend seppe sviluppare una fruttuosa attività basata sulle *chinoiserie* e poi sul fenomeno del *Japonisme*. Venne così a costruirsi presso la manifattura un fondato patrimonio di esperienza e conoscenza tecnica e artistica riguardante la porcellana cinese e giapponese d'esportazione del Seicento e Settecento.

Dato questo quadro generale, è semplice pensare che gli stretti rapporti tra la Manifattura Herend e la famiglia imperiale Asburgica abbia portato Massimiliano a comprare e a commissionare presso di essa diversi pezzi della sua raccolta. Numerosi sono i pezzi in stile giapponese acquistati e tutt'ora presenti a Miramare, nello stesso catalogo della mostra *Massimiliano e l'Esotismo* sono elencati:

⁶² Per qualsiasi ulteriore riferimento, cfr. Dontella FAILLA (a cura di), *Herend e la via della porcellana. Chinoiserie e Japonisme*, La Neograf, Milano, 2007, pp. 13-22.

- una coppia di vasi con coperchio (TB55034 e TB55035)
- una coppia di vasi (TB55182 e TB55183)
- un contenitore a conchiglia (TD55153)
- un cestino (TD55158)
- un vaso con coperchio (TB55119)
- un grande cachepot (TB55041)
- una coppia di vasi (TB55088 e TB55089)

Prendendo come pezzi di riferimento la coppia di vasi con coperchio (TB55034, nell'atrio scalone, e TB55035, sala XIX) e il contenitore a conchiglia (TD55153, sala XVI), si è trovato un riscontro della loro presenza anche negli inventari del 1929, 1931 e 1939 (fig. 34, 35 e 36), quest'ultimo solo per un vaso, presenti presso il castello. Sulla base dei pezzi sono visibili i codici alfanumerici identificativi dei pezzi e diversi numeri in base all'inventario a cui si riferiscono.

289.- T.B. 55035 - Grande vaso "Imari" con coperchio e figurazione uccelli
 290.- T.B. 55034 - " " " " (coperchio mancante del
 (drago)

Figura 34 Inventario 1929, TB55035 e TB55034

546	289	T.B. 55035	Grande vaso "Imari" con coperchio e figurazioni						
-----	-----	------------	--	--	--	--	--	--	--

Figura 35 Inventario 1931, TB55035

	220	✓	Vaso in porcellana con coperchio - diametro 0,35 A.O. 62	(T.B. 55035)					
	221	✓	Vaso in porcellana con coperchio - " 0,33 A.O. 62	(T.B. 55036)					

Figura 36 Inventario 1939, TB55035

Si può infatti notare che il vaso TB55035 corrisponde infatti al numero di inventario 289 del 1929 (fig. 34), 546 di quello del 1931 (fig. 35) e 220 di quello del 1939 (fig.36).

Inoltre, presso l'Archivio di Stato di Trieste nel fondo Amministrazione Castello di Miramare sono state rintracciate due ricevute indicanti l'acquisto nel 14 gennaio 1858 (fig. 43) e del 11 maggio 1858 (fig. 44) di diversi lavori prodotti dalla Manifattura.

438

RECHNUNG
Herend, am 14. Januar 1858.

von der k.k. privilegierten
Herender-Porzellan-Fabrik des MORITZ FISCHER

für Sr. Excellenz dem Hochgeborenen Herrn Grafen Franz von Kely
k.k. Oberst Hofmeister Sr. Hoheit des Erzherzogs Max Ferdinand.

		Preis		Subway
für		/	s	
	1 Chinäsiges Lavoar's Porzellan Mispelstein			90
	2 ganzes Koffee Tassen figurirt Embage	5	20	11
	1 ganzes ganzes Koffee Tassen Chinäsiges Porzellan Embage in 2 Tassen 1 Koffee Porzellan 1 Milch 1 goldenes Tassen 2 Koffel und 1 Taboret Embage			90
	Summe			172.20

Zahlung angesetzt
Moritz Fischer

Figura 43 AST, b. 12, f. 56, 438

2/11

RECHNUNG
Herend, am 11. Mai 1858.
von der k.k. privilegierten
Herender-Porzellan-Fabrik des MORITZ FISCHER

für Sr. Excellenz dem Hochgebornen Herrn Grafen Franz von Sickingen
k.k. Oberst Hofmeister Sr. Kaiser. Majest. Erzherzog Max. Ferdinand.

Nr.	Was	1858	1859
	für 1/2 Service auf 12 Personen Chinäsiß		
	1. 1/2 große Muschel auf 1/2 Service		72
	2. große Platte Chinäsiß 3. Salbe 1/2 Löffel	75	150
	4. kleine aufgezogene Koth Muschel 2. Salbe 1/2 Löffel		10
	1. 1/2 kleine 1/2 2. 1/2 Löffel		18
	2. 1/2 große Muschel 1/2 Löffel		14
	3. 1/2 große Chinäsiß 1/2 große Platte 1/2 große Muschel	10	20
	2. 1/2 große Platte 1/2 große Chinäsiß 1/2 große Muschel	12. 20	25
	1. 1/2 große Platte 1/2 große Chinäsiß 1/2 große Muschel	9	18
	2. 1/2 große Platte 1/2 große Chinäsiß	4. 20	9
	1. 1/2 große Platte		4
	1. 1/2 große Platte		3
	2. 1/2 große Platte	5	10
	2. 1/2 große Platte	3. 20	7
			425
	Summe		
	Druck und Aufschlag		
	Moritz Fischer		
			570
			998
	Wasen 2 150		
	1/2 1 120		
	2 1/2 240		
	1 1/2 120		

Jahr 49 1/2

Figura 44 AST, b. 14, f. 58, 941

Di interesse per questo elaborato è la testimonianza della ricevuta del 14 gennaio, la quale reca l'acquisto diretto dalla Herender-Porzellan-Fabrik del contenitore a conchiglia (TD55153) "Chinäsisches Lavoar und Kanne Muschlform" (bacile cinese e brocca a forma di conchiglia) per il prezzo di 70 fiorini austriaci.⁶³

Nella descrizione della vendita si parla anche di una brocca, tuttavia non più presente. Inoltre, confrontando il pezzo conservato a Miramare (fig. 45) con il bacile a forma di conchiglia presente presso il Museo della porcellana di Herend (fig. 46), si può intuire che a quello presente a Trieste manca il manico, come confermato dall'inventario del 1929 (fig. 39).

⁶³ Stefania COMINGIO, *Carte d'archivio raccontano: alcuni arredi del Castello di Miramare*, in Rossella Fabiani, Luca Caburlotto (a cura di), *L'arte di Massimiliano d'Asburgo. Dipinti, sculture e arredi nel Castello di Miramare*, Silvana Editoriale, Milano, 2013, p. 131.

Tale bacile, a forma di conchiglia barocca, è stato catalogato come porcellana dipinta ed invetriata in stile Imari in quanto risalta la tricromia dello sfondo in blu, rosso e oro ispirata alla porcellana giapponese di quel tipo.⁶⁴

Tuttavia è curioso notare come nel catalogo della mostra *Herend e la via della porcellana: Chinoiserie e Japonisme* sia stato inserito nel capitolo riguardo le decorazioni raffiguranti i fiori cinesi.⁶⁵ A seguito della ripresa della produzione nel 1683, la Cina creò dei modelli di porcellane definite Imari cinese,⁶⁶ dato l'uso del blu sotto coperta e di smalti policromi sopra coperta, modello ripreso e imitato dalla Manifattura Herend.⁶⁷ Si potrebbe quindi affermare che tale oggetto sia una porcellana in stile Imari cinese.



Figura 45 Rossella FABIANI; Francesco MORENA (a cura di), *Massimiliano e l'esotismo, Arte orientale nel Castello di Miramare*, Marsilio, Venezia, 2017, p. 79.



Figura 46 Donatella FAILLA (a cura di), *Herend e la via della porcellana: Chinoiserie e Japonisme*, La Neograf, Milano, 2007, p. 73.

⁶⁴ Rossella FABIANI; Francesco MORENA (a cura di), *Massimiliano e l'esotismo, Arte orientale nel Castello di Miramare*, Marsilio, Venezia, 2017, pp. 78-79.

⁶⁵ Donatella FAILLA (a cura di), *Herend e la via della porcellana: Chinoiserie e Japonisme*, La Neograf, Milano, 2007, pp. 68-79.

⁶⁶ John AYERS; Oliver IMPEY; J.V.G. MALLET, (a cura di), *Porcelain for palaces. The fashion for Japan in Europe*, Oriental Ceramic Society, London, 1990, p. 233.

⁶⁷ Donatella FAILLA (a cura di), *Herend e la via della porcellana: Chinoiserie e Japonisme*, La Neograf, Milano, 2007, pp. 122-123.

2. Trieste

2.1 Storia della città del XVIII e XIX secolo: nascita dell'emporio

Sin dalle sue origini, le vicende storiche della città sono collegate alla sua posizione naturale vantaggiosa in quanto punto di incontro tra le terre del continente, della penisola e del mare. Inoltre, lo sviluppo moderno di Trieste ha avuto inizio con il graduale declino della potenza di Venezia ad inizio Settecento e la contemporanea ascesa della città ad emporio dell'Impero.¹

Nel XVIII secolo Trieste andò incontro ad un cambiamento che la vide passare da città medievale a emporio commerciale: tale punto di svolta fu la proclamazione nel 1719, assieme alla città di Fiume, del porto franco.² Già prima di tale emanazione, l'imperatore Carlo VI, spinto da concezioni illuministiche, aveva creato le premesse per lo sviluppo della città emporio grazie a una serie di patenti ed editti a favore dei cittadini poiché convinto che il benessere e prosperità dipendessero dal commercio e dalle buone leggi. Egli sottolineò anche il ruolo centrale della navigazione per i traffici commerciali e l'importanza dei mezzi di comunicazione per l'economia. Trovato in Trieste il luogo ideale dove insediare una marineria austriaca, egli procedette ad emanare speciali patenti di commercio per la libertà di navigazione nell'Adriatico, migliorare le vie che dall'entroterra portavano ai porti, introdurre il Codice delle Leggi Mercantili, garantire la protezione a coloro che prendevano residenza in territori austriaci e incoraggiare le manifatture locali. Ciò trovò il suo apice il 18 marzo 1719 con la concessione della patente di porto franco, ossia l'assoluta franchigia da ogni dazio per via marittima e riduzione dei dazi di consumo e transito.³

Trieste e il suo porto divennero quindi un rifugio per i commercianti, richiamando comunità di varia provenienza, andando a fondersi con la popolazione triestina, che dimostrò un forte potere d'assimilazione. Oltre all'ospitalità ai mercanti e al libero commercio per coloro che si fossero stabiliti nei territori dell'Impero, vi fu un incoraggiamento alla formazione di compagnie commerciali, di cui un esempio è la Compagnia asiatica di Trieste.⁴

¹ Flavio BABUDIERI, "Problemi economici e politici di Trieste nei secoli XVIII e XIX. La nascita dell'emporio e il suo sviluppo", *Archeografo Triestino*, serie IV, vol. XLV, 1985, pp. 39-40.

² Nicolò GIRALDI, *Storia di Trieste. Dalle origini ai giorni nostri*, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, Pordenone, 2016, p. 134.

³ Flavio BABUDIERI, "Problemi economici e politici di Trieste nei secoli XVIII e XIX. La nascita dell'emporio e il suo sviluppo", *Archeografo Triestino*, serie IV, vol. XLV, 1985, p. 40.

⁴ Ivi, p. 41.

Con la morte dell'imperatore Carlo VI, salì al trono Maria Teresa d'Austria che decise di intraprendere una serie di riforme atte a riorganizzare l'Impero, tra cui la centralizzazione dello Stato, l'eliminazione dei dazi tra le provincie, la promozione di iniziative commerciali e industriali e il progetto di penetrazione nei commerci del Levante. Per quanto riguarda Trieste, l'imperatrice il 18 ottobre 1766 emanò la patente doganale, secondo cui le franchigie di Trieste e Fiume furono da quel momento in avanti considerate come leggi di Stato e nel 1769 la libertà doganale del porto franco fu estesa a tutto il territorio della città.⁵ Sua fu anche la decisione di ampliare l'area urbana tramite l'abbattimento delle mura medievali nel 1748⁶ e di creare una strada commerciale che univa Trieste dal sobborgo di Opicina a Lubiana e poi Vienna.⁷

L'emporio nascente aveva bisogno di capitali per svilupparsi, che vennero trovati nelle nuove personalità di varia origine che convenivano nella città per inserirsi nelle attività economiche. L'imperatrice contribuì facendo di Trieste una città di tolleranza religiosa, mediatrice tra l'Europa centrale e il Levante, a scapito di Venezia. I diversi gruppi etnico-religiosi si dotarono di una propria organizzazione giuridica istituzionale chiamata "nazione" e iniziarono a collaborare tra loro per riunire capitali in grado di formare importanti attività.⁸

Tra il 1797 e il 1813 Trieste subì per tre volte l'occupazione francese. La prima terminò nel giro di poco tempo con il Trattato di Campoformio, il quale prevedeva la consegna del Veneto, l'Istria e i possedimenti veneziani in Dalmazia all'Impero austriaco. L'obiettivo di Napoleone era monopolizzare la condizione politica esistente e diminuire l'influenza asburgica in Europa centrale. Nel 1805 e 1806 le truppe francesi entrarono per la seconda volta in città, che vide minata la propria stabilità commerciale a causa del blocco continentale imposto da Napoleone.⁹ La terza volta fu dal 1809, quando con la pace di Schönbrunn l'Austria fu costretta a cedere Trieste, l'Istria, Fiume e la Carniola alla Francia, al 1813, momento di liberazione della città grazie alle truppe austriache. Nel 1815, con il Congresso di Vienna, l'Austria rientrò in possesso dei territori persi e acquisì anche il Lombardo-Veneto. Durante i periodi di tregua bellica Trieste trovò comunque

⁵ Ivi, pp. 41-42.

⁶ Nicolò GIRALDI, *Storia di Trieste. Dalle origini ai giorni nostri*, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, Pordenone, 2016, p. 149.

⁷ Flavio BABUDIARI, "Problemi economici e politici di Trieste nei secoli XVIII e XIX. La nascita dell'emporio e il suo sviluppo", *Archeografo Triestino*, serie IV, vol. XLV, 1985, p. 42.

⁸ Ivi, pp. 42-43.

⁹ Nicolò GIRALDI, *Storia di Trieste. Dalle origini ai giorni nostri*, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, Pordenone, 2016, pp. 159-161.

sempre il modo di riprendersi e iniziò anche ad attirare l'attenzione sul suo porto, a cui arrivarono imbarcazioni da tutte le nazioni europee.¹⁰

A seguito del Trattato di Campoformio (1797) Venezia come stato aveva cessato di esistere e Trieste, riconfermata porto franco, ne aveva ereditato i commerci con l'Oriente. Andò specializzandosi nell'importazione dalle Indie e dalle colonie, diventando il mercato di tutta la monarchia, in quanto vi era ampia varietà di merci disponibili e a prezzi convenienti. Dagli inizi dell'Ottocento inoltre vi era una forte domanda di commercio via mare, tanto che nel 1836 il Lloyd Austriaco aveva iniziato a fornire un servizio periodico e regolare di trasporto di pacchetti. Il commercio che avveniva nel porto della città era di transito o di commissione per conto di terze parti, ossia un tipo di attività che risultava estremamente remunerativa per i suoi operatori. Era cioè un'attività emporiale di intermediazione tra produttori ed acquirenti dei paesi più lontani e quelli italiani o del vicino Oriente.¹¹

In Europa continuava a crescere la produzione e la conseguente ricerca di sbocchi commerciali, permettendo ai nuovi mezzi di trasporto di amplificare gli scambi e le loro direttrici. Aumentarono così le ferrovie e i trasporti a vapore permisero di arrivare ad una clientela maggiore a livello geografico. Tuttavia, verso la metà del XIX Trieste si ritrovò in concorrenza con gli altri porti europei e in ritardo tecnologico per quanto riguardava le attrezzature mercantili e le comunicazioni ferroviarie con l'entroterra, senza contare che, con la rinuncia della Lombardia nel 1859, la valuta austriaca subiva frequenti deprezzamenti e oscillazioni. Nel frattempo, l'industria del retroterra triestino provvedeva in autonomia a collocare i propri prodotti, facendo retrocedere la figura del commerciante intermediario, che, in questo modo, cedette le sue mansioni ai rappresentanti di commercio diretto tra industria e consumatori. Le funzioni dei commercianti restarono la vendita in piazza e il trasbordo e deposito delle merci in transito. Il traffico inizialmente commerciale divenne quindi di traffico puro, andando a minare ciò che fino a quel momento rappresentava la vocazione "emporiale" della città.¹²

Questa crisi di metà secolo fu però superata e la città andò incontro ad una fase di netta ripresa dei commerci. Avvenimento di grande importanza fu l'apertura nel 1869 del canale di Suez, che permise alle compagnie di navigazione di evitare la

¹⁰ Flavio BABUDIERI, "Problemi economici e politici di Trieste nei secoli XVIII e XIX. La nascita dell'emporio e il suo sviluppo", *Archeografo Triestino*, serie IV, vol. XLV, 1985, p. 45.

¹¹ Ivi, pp. 46-48.

¹² Ivi, pp. 49-51.

circumnavigazione del continente africano per arrivare in Oriente, un'impresa portata avanti dalla figura triestina di Pasquale Revoltella e dal Lloyd, il Municipio e la Borsa.¹³ Diede così l'opportunità di nuove iniziative commerciali e marittime e vide l'affermarsi di navi a propulsione meccanica, permettendo al Lloyd austriaco di diventare la massima compagnia di Trieste sulle rotte di oltremare da lungo tempo ormai monopolizzate dalle compagnie inglesi, francesi e olandesi. Inoltre, il governo austriaco decise di migliorare il porto di Trieste, dotandolo di attrezzature adatte a sostenere la concorrenza con i porti rivali, tanto da portare alla creazione nel 1898 di un secondo porto.¹⁴

La situazione a fine secolo, sebbene in generale ci fosse un andamento positivo per il commercio a Trieste, vide la presenza di due contingenze sfavorevoli. La prima fu il ritardo di un decennio del compimento del nuovo porto, attenuata però dal progresso delle macchine marine, dell'efficienza dei servizi portuali e dall'avanzamento delle tecniche di navigazione. La seconda fu l'abolizione del privilegio di porto franco nel 1891, che andò ad influire non sul volume del commercio a Trieste ma sulla sua natura. I traffici infatti passarono dal lucroso commercio in proprio ai meno redditizi traffici di puro transito.¹⁵

Le sorti del commercio erano così legate a quelle della navigazione e queste erano vantaggiose per l'economia austriaca in quanto il traffico veniva svolto attraverso un suo porto nazionale. Accanto al traffico delle merci, a fine secolo si era anche sviluppato il traffico di passeggeri, soprattutto di emigrati. Inoltre, Trieste poteva vantare una forza economica di rilievo in Oriente, grazie anche ai contatti e rapporti costruiti dalle case commerciali triestine.¹⁶

Si può quindi dire che la trasformazione di Trieste in città emporiale sia dovuta non soltanto alla propria posizione geografica favorevole, ma anche alla sua caratteristica di centro di attrazione per nuove genti arrivate per commerciare. Tra il XVIII e il XIX secolo la città vede quindi la convivenza dei vari popoli per la realizzazione di una proficua attività commerciale. Inoltre, l'Impero austriaco seppe portare Trieste alla prosperità economica, sebbene in quei due secoli non ebbe modo sviluppare appieno le

¹³ Nicolò GIRALDI, *Storia di Trieste. Dalle origini ai giorni nostri*, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, Pordenone, 2016, pp. 172-174.

¹⁴ Flavio BABUDIERI, "Problemi economici e politici di Trieste nei secoli XVIII e XIX. La nascita dell'emporio e il suo sviluppo", *Archeografo Triestino*, serie IV, vol. XLV, 1985, p. 52.

¹⁵ Ivi, pp. 54-56.

¹⁶ Ivi, pp. 58-59.

sue potenzialità se non nel momento in cui il porto divenne parte di un disegno politico maggiore negli interessi della monarchia regnante.¹⁷

¹⁷ Ivi, pp. 64-65.

2.2 Il fenomeno del collezionismo triestino

In Europa l'interesse per il Giappone si sviluppò verso la metà dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, ma a Trieste, definita da Silvia Zanlorenzi "città ai confini dell'anomalia", questo ebbe a livello locale due fasi con caratteristiche proprie. La prima è quella ottocentesca e asburgica, in tutte le sue connotazioni europea in quanto caratterizzata dalla diffusione, acquisto e godimento di oggetti d'arte oriente per l'arredamento degli interni borghesi. La seconda è una fase più "italiana", contraddistinta da un'attitudine all'applicare e sperimentare in campo artistico dei canoni giapponesi.¹⁸

È grazie all'attività dei capitani e degli agenti del Lloyd che arrivò in città una grande quantità di oggetti orientali, soprattutto cinesi e giapponesi, permettendo ai cittadini di iniziare delle raccolte private. I capitani acquistavano in Estremo Oriente e portavano a Trieste qualsiasi tipo di manufatto, senza distinzione tra quelli di valore e quelli di gusto discutibile. Di grande importanza per la città e per i collezionisti triestini di arte orientale è stata inoltre la presenza del Gabinetto Cinese Wunsch, una bottega e collezione privata di arte cinese e giapponese. Iniziati nella prima metà dell'Ottocento, furono questi due fattori combinati ad avere un'importanza storica per il collezionismo triestino, poiché vanno a precedere la nascita a livello europeo dell'interesse per l'arte estremo-orientale.¹⁹

A fine XVIII secolo si sviluppa a Trieste la passione del collezionismo e il desiderio di mostrare agli altri la propria capacità di acquisto come simbolo di prestigio, mania che andrà ad accrescersi durante il XIX secolo. I nuovi ricchi, una borghesia mercantile di varia provenienza andata a soppiantare il ruolo sociale precedentemente appartenuto all'aristocrazia, attuano una serie di comportamenti che estetizzano la loro disponibilità economica e conseguente potere d'acquisto. È in questa fase che si creano le prime raccolte private: dato che la residenza personale veniva considerata sia luogo abitativo che spazio per gli scambi e le transazioni commerciali, l'arredo degli interni doveva avere una forza persuasiva in quanto metafora della propria ricchezza e di affermazione sociale.²⁰ In questa prospettiva, arredare una stanza "alla cinese" o esporre gli oggetti d'arte giapponese era un modo per ribadire l'appartenenza ad un certo gruppo

¹⁸ Silvia ZANLORENZI, "Georg Von Hütterott, giapponista e figura di spicco della vita economica e culturale triestina e rovigese", *Atti*, vol. XXXVII, 2007, pp. 331-332.

¹⁹ Oreste BASILIO, "Saggio di storia del collezionismo triestino", *Archeografo triestino*, vol. XIX, 1934, pp. 184-185.

²⁰ Luisa CRUSVAR, "Note sul collezionismo triestino", *Arte in Friuli Arte a Trieste*, vol. 3, 1979, pp. 85-87.

d'élite che si rifaceva alla più ampia moda europea.²¹ Ma l'oggetto, su cui veniva proiettato il prestigio di chi lo possedeva, era collezionato in maniera cumulativa, con una certa confusione geografica, tanto che non vi era distinzione tra arte cinese e quella giapponese.²²

Vengono quindi individuate tre linee di tendenza a Trieste nella seconda metà dell'Ottocento per quanto riguarda la raccolta di manufatti giapponesi. La prima, già introdotta precedentemente, prevede l'uso degli oggetti per l'arredamento degli interni e come segno di benessere e prestigio. È una tendenza prettamente commerciale, dove il gusto decorativo è strettamente collegato alla moda esotica che dilaga in Europa, presente nelle case dell'élite economica e finanziaria della città. L'interesse era quindi per oggetti d'arte decorativa quali bronzi, porcellane, vasi, dipinti, etc. provenienti dal Giappone, spesso accostati e abbinati a quelli cinesi. La seconda è antropologico-geografica, incentrata sulla celebrazione della scienza e della ragione in chiave di indagine tecnica e dell'esperienza didattica. Scaturisce dalla precedente tendenza all'accumulo quantitativo ed eclettico, dal fatto che con l'intensificazione degli scambi a livello mondiale vi era ormai un'accessibilità diffusa ai prodotti esotici e dall'influenza delle Esposizioni Universali. Oggetti di uso quotidiano o di culto, porcellane, armi, stoffe, curiosità, reperti vari di Cina e Giappone sono al centro di questa seconda tendenza. La terza è l'acquisto di opere nipponiche, principalmente stampe, per motivi di studio e apprendimento tecnico e artistico. Questa si avvicinava al collezionismo esperto degli intenditori-amatori.²³ Questo tipo di collezionista era mosso dalla mania della ricerca, il piacere della scoperta e desiderio di creare un certo tipo di gusto, rifacendosi al modello francese e inglese della figura del dandy.²⁴

Tuttavia, è da notare come il porto di Trieste, nonostante possedesse diverse linee di navigazione che lo collegavano all'Estremo Oriente, fosse rimasto puramente di transito di opere d'arte giapponese. Di queste infatti, portate anche dalle navi del Lloyd,

²¹ Luisa CRUSVAR (a cura di), *Giappone: stampe e surimono della collezione dei Civici musei di storia ed arte*, Trieste, Civici Musei Storia ed Arte, Trieste 1998, p. 45.

²² Laura RUARO LOSERI (a cura di), *Il sentiero dei mille draghi: viaggio, viandanti, donne e sogno nel mito dell'Estremo Oriente*, Acelum, Asolo, 1981, p. 66.

²³ Luisa CRUSVAR (a cura di), *Giappone: stampe e surimono della collezione dei Civici musei di storia ed arte*, Trieste, Civici Musei Storia ed Arte, Trieste 1998, pp. 50-52, 55, 83.

²⁴ Luisa CRUSVAR, "Note sul collezionismo triestino", *Arte in Friuli Arte a Trieste*, vol. 3, 1979, pp. 93-94.

solo una minima parte entrò a far parte di rare collezioni private triestine, per il resto venivano indirizzate verso altre destinazioni.²⁵

Con il XXI secolo, il fenomeno del collezionismo triestino è diventato statico. Tra i privati della città, vi sono collezioni di notevole interesse e qualità che solitamente sono trasmesse come eredità familiare. Ma vi è anche una dispersione e frantumazione delle raccolte nel tempo, in un processo di ricambio.²⁶ È inoltre opportuno accennare al fatto che in Italia nell'Ottocento vi è stata una mancanza di collezioni precoci e filtrate dal dibattito artistico, mercanti al livello di Bing e Liberty, artisti fortemente alla moda, di scambi culturali all'altezza delle Esposizioni Universali e di pubblicazioni.²⁷

Ma il lavoro dei collezionisti non è da considerarsi come un'esperienza solamente privata. I singoli personaggi contribuirono infatti alla formazione di musei, al loro arricchimento e mantenimento. I collezionisti privati, che hanno più volte dimostrato la volontà di esibire al pubblico le proprie raccolte, hanno avuto l'importante ruolo di tutelare e conservare le opere d'arte per il godimento di tutta la popolazione.²⁸

²⁵ Luisa CRUSVAR (a cura di), *Giappone: stampe e surimono della collezione dei Civici musei di storia ed arte*, Trieste, Civici Musei Storia ed Arte, Trieste 1998, p. 21.

²⁶ Luisa CRUSVAR, "Note sul collezionismo triestino", *Arte in Friuli Arte a Trieste*, vol. 3, 1979, p. 94.

²⁷ Maria Mimita LAMBERTI, "Ambivalenze della divulgazione dell'arte giapponese in Italia: Vittorio Pica", *Bollettino d'arte*, 46, 1987, p. 69.

²⁸ Oreste BASILIO, "Saggio di storia del collezionismo triestino", *Archeografo triestino*, vol. XIX, 1934, pp. 218-219.

2.3 Il Gabinetto Cinese Wunsch

Questo gabinetto merita d'essere visitato dai forastieri (sic!) ... Contiene grande quantità di preziosi ed assai interessanti oggetti d'arte e dell'industria cinese (sic!), indiana e giapponese; alcuni rarissimi, e molto ricchi; ed è ordinato e disposto con molto buon gusto.²⁹

Di certo non considerata città sofisticata come Parigi o Vienna, Trieste era comunque ritenuta una città d'avanguardia: esempio di ciò è stata la presenza del Gabinetto Cinese Wunsch.³⁰

Adolf Wunsch aprì nel 1843, presso la contrada del Corso 700, una via modellata sull'esempio delle strade viennesi e sede dei negozi più lussuosi e rinomati, un negozio segnalato come di "Arti alimentari", che nel 1862 viene riportato come "Gabinetto Cinese (sic!) e Pasticceria" presso il numero 702 della stessa strada. È inoltre opportuno notare che il signor Wunsch era nativo di Brno, nel cuore della Moravia, e membro della comunità evangelica triestina.³¹ Faceva quindi parte di coloro che, richiesta la cittadinanza austriaca, erano arrivati a Trieste da varie parti dell'Europa perché attratti dalle potenzialità economiche e dalla crescita emporiale della città.³²

Quello del Gabinetto Cinese Wunsch fu un primato europeo, un nuovo modo di utilizzare gli spazi commerciali, abbinando all'attività di un'elegante pasticceria situata al piano terra uno spazio espositivo al primo piano dell'immobile. Tale gabinetto cinese era visitabile al prezzo di venti carantani, detratti dall'importo complessivo degli acquisti effettuati sia presso il gabinetto che presso la pasticceria, e proponeva ai membri dell'alta società triestina una collezione vasta ed eterogenea di prodotti di arte prettamente cinese e giapponese, i quali potevano essere osservati per il solo piacere o essere comprati.³³

La pluralità delle funzioni e dell'impresa del signor Wunsch venne celebrata anche nel 1847 sul giornale cittadino "Osservatore triestino", il quale anticipava i temi dell'abilità manuale e della tecnica esecutiva promossi delle imminenti Esposizioni

²⁹ Luisa CRUSVAR (a cura di), *Giappone: stampe e surimono della collezione dei Civici musei di storia ed arte*, Trieste, Civici Musei Storia ed Arte, Trieste 1998, p. 32.

³⁰ Silvia ZANLORENZI, "Il Giapponismo nella *belle époque* europea e asburgica: il caso del barone Georg Hütterott a Trieste e Rovigno", *Atti*, vol. XXXVI, 2006, p. 659.

³¹ Luisa CRUSVAR, *L'Oriente da camera, vezzi, arredi, mode esotiche a Trieste nel XIX secolo*, in MOVE, *Abitare la periferia dell'Impero nell'800*, Punto Idea, Trieste, 1990, p. 102.

³² Luisa CRUSVAR (a cura di), *Giappone: stampe e surimono della collezione dei Civici musei di storia ed arte*, Trieste, Civici Musei Storia ed Arte, Trieste 1998, p. 27.

³³ Luisa CRUSVAR, *Massimiliano e l'esotismo*, in Laura Ruaro Loseri (a cura di), *Massimiliano. Rilettura di un'esistenza*, Edizioni della laguna, Trieste, 1987, p. 160.

Universali, ma si concentra solamente sui prodotti dalla Cina senza menzionare quelli provenienti dal Giappone:

Non dico: andate al negozio Wunsch a quei lettori, che sono ghiotti dei buoni bocconcini, dei pasticcetti che al gusto squisito congiungono l'eleganza... Neppure lo dico a quegli altri, che vi ammirano o vi comperano galanterie cinesi, che sono singolari soprattutto (sic!) per il grande esercizio di pazienza fatto da quegli artefici, che durano i mesi e gli anni intorno a tali gentili bagattellucce. La Cina è di moda, com'è di moda il tè, l'oppio ed un poco anche l'arte cinese; dunque non è da dubitarsi, che anche questa classe di lettori vi accorrano spontanei, finchè le mostre di quel negozio continuano ad esserne adorne delle opere venuteci dal celeste Impero.³⁴

L'interesse verso la Cina è precursore dell'esplosione nella seconda parte del XIX secolo della moda per il Giappone. Magazzini e botteghe erano già presenti all'epoca di Luigi XIV quando si affermò lo stile cinese, ma nell'Ottocento fu testimone di diversi cambiamenti di mode per l'esotico. Nella prima metà vi era la presenza dei gusti per l'Islam contemporaneo e dell'Oriente antico, quale l'Egitto, affiancati poi dagli anni '30 dal revival del rococò e di conseguenza dalla moda per la Cina. Quella che era cambiato era il rapporto con gli oggetti venduti nelle botteghe: dal pezzo di qualità si passa al ricordo di viaggio o al manufatto volto alla vita quotidiana, facilmente inseribile nell'arredo degli interni domestici.³⁵

Per gli esponenti della ricca borghesia triestina e per Massimiliano d'Asburgo, il locale del signor Wunsch diventò uno spazio per fare acquisti, occasione di incontro e possibilità di intessere relazioni. È indicativo della popolarità e prestigio della bottega il fatto che il 25 novembre 1856 Massimiliano portò il fratello imperatore Francesco Giuseppe e l'imperatrice Elisabetta a far visita al luogo prima di una serata a teatro.³⁶

Inoltre, lo stesso Massimiliano durante il periodo di soggiorno a Trieste (1853-1864) si rifornì spesso presso il negozio. Egli ordinò soprattutto i prodotti della pasticceria in occasioni di eventi sociali e di famiglia. Per quanto riguarda il Gabinetto, presso i documenti della contabilità del Castello di Miramare sono presenti solo sette note a saldo

³⁴ Luisa CRUSVAR (a cura di), *Giappone: stampe e surimono della collezione dei Civici musei di storia ed arte*, Trieste, Civici Musei Storia ed Arte, Trieste 1998, p. 28.

³⁵ Ivi, p. 29.

³⁶ Luisa CRUSVAR, *L'Oriente da camera, vezzi, arredi, mode esotiche a Trieste nel XIX secolo*, in MOVE, *Abitare la periferia dell'Impero nell'800*, Punto Idea, Trieste, 1990, pp. 102-103.

del Gabinetto Cinese Wunsch, nelle quali è segnato che l'arciduca acquistò vasi, suppellettili, statuine di porcellana, piatti, etc. La presenza di un così basso numero di acquisti, non gastronomici, è dovuta al fatto che Massimiliano aveva numerosi canali di rifornimento di oggetti estremorientali, i quali comprendono botteghe di Milano, Venezia, Vienna, Parigi, Londra e Bruxelles.³⁷

Con la scomparsa del titolare il 24 dicembre 1890, la raccolta venne dispersa e messa all'asta a Vienna nel 1892.³⁸ Nel catalogo dell'asta, il curatore della vendita Hugo Othmar Miethke scrisse:

Mezzo secolo circa è trascorso da quanto il defunto signor Wunsch, commerciante in Trieste, introdusse per primo in Austria la testimonianza dell'arte della lontana Cina e del Giappone, e il fondamento di quella raccolta che, nel corso degli anni, attraverso la rarità e la ricchezza dei suoi tesori, raggiunse una fama europea e costituì una delle attrattive più seducenti e significative degli empori marittimi e del litorale adriatico. Questa raccolta è pervenuta ora a Vienna per la vendita all'asta e comprende, inoltre, antichi oggetti d'arte giapponesi e cinesi, che, per la loro altissima qualità e bellezza, non solo sono ancora rari in Europa ma si distinguono del tutto dalla produzione più recente, dalla quale il mercato europeo è inondato.³⁹

Nel catalogo mancano riferimenti ai dipinti e alle stampe, che però erano presenti presso il Gabinetto Cinese. Questa assenza potrebbe essere dovuta a diversi motivi: il Gabinetto, adattandosi alle richieste locali, o si era specializzato nei vasi artistici e altri oggetti estremorientali considerando le stampe di minor valore secondo i gusti degli acquirenti triestini, oppure il proprietario riteneva i servizi da tè e le porcellane più preziosi e delicati, o semplicemente vennero omesse perché non facevano parte di quell'insieme di manufatti per cui era rinomato il negozio.⁴⁰

³⁷ Luisa CRUSVAR, *Massimiliano e l'esotismo*, in Laura Ruaro Loseri (a cura di), *Massimiliano. Rilettura di un'esistenza*, Edizioni della laguna, Trieste, 1987, pp. 161-162

³⁸ Luisa CRUSVAR, *L'Oriente da camera, vezzi, arredi, mode esotiche a Trieste nel XIX secolo*, in MOVE, *Abitare la periferia dell'Impero nell'800*, Punto Idea, Trieste, 1990, p. 102.

³⁹ Luisa CRUSVAR (a cura di), *Giappone: stampe e surimono della collezione dei Civici musei di storia ed arte*, Trieste, Civici Musei Storia ed Arte, Trieste 1998, p. 37.

⁴⁰ Ivi, pp. 35-36.

2.4 I circoli artistici dell'Ottocento

A fronte di una così spiccata tendenza al collezionismo da parte dei triestini, è da considerarsi come un fenomeno naturalmente collegato la formazione di una serie di circoli artistici in città. Lo scopo iniziale di queste società era ampliare la domanda e rendere l'offerta ricca e varia, con intenti quindi prettamente commerciali, che poi sfociarono in iniziative di promozione incentrata sul lato artistico.⁴¹

È nei primi decenni del secolo che si stabilirono a Trieste molti artisti, i quali organizzavano varie iniziative improntate alla vendita della propria produzione, andando ad aumentare la vitalità del mercato. Di attrattiva per gli artisti vi erano inoltre la costruzione della chiesa di Sant'Antonio Nuovo, che aveva bisogno di una decorazione pittorica e scultorea, e del cimitero di Sant'Anna.⁴²

È negli anni dal 1835 al 1840 che si crea l'idea tra i collezionisti triestini della necessità di realizzare un organo gestito in proprio per la vendita e l'acquisto di opere d'arte. Questo era un modo per tutelare gli interessi dei singoli con una società di mutuo soccorso, scambio e controllo a fronte della diffusione delle botteghe specializzate, mercanti d'arte e dei mediatori culturali. Viene così fondata nel 1840 la "Società di Belle Arti in Trieste" grazie alla presenza di molti amatori d'arte, tra cui banchieri, industriali e commercianti. Con una storia di quarant'anni, la società si occupò di stabilire i valori, influì sulla fama e il successo dei pittori e organizzò mostre. Venne a sciogliersi nel 1882 in quanto il gruppo dei collezionisti stava sviluppando necessità di forme associative nuove e più dinamiche.⁴³ La "Società di Belle Arti" andò così ad assecondare e influenzare l'evoluzione del gusto collezionistico locale e di conseguenza gli assetti del patrimonio museale cittadino.⁴⁴

Nella seconda metà del secolo l'arte cessò di essere un monopolio dell'aristocrazia e di pochi potenti, diventando interesse anche per il ceto medio ormai arricchito. L'arte pura venne affiancata dall'arte industriale emergente, in cui una porcellana o un vetro erano valutati e apprezzati tanto quanto un dipinto o una statua.⁴⁵

⁴¹ Luca CABURLOTTO (a cura di), *Rivelazioni: quattro secoli di capolavori*, Edizioni della Laguna, Mariano del Friuli, 2011, pp. 13-14.

⁴² Ivi, p. 15.

⁴³ Luisa CRUSVAR, "Note sul collezionismo triestino", *Arte in Friuli Arte a Trieste*, vol. 3, 1979, pp. 91-92.

⁴⁴ Luca CABURLOTTO (a cura di), *Rivelazioni: quattro secoli di capolavori*, Edizioni della Laguna, Mariano del Friuli, 2011, p. 20.

⁴⁵ Oreste BASILIO, "Saggio di storia del collezionismo triestino", *Archeografo triestino*, vol. XIX, 1934, p. 176.

Dalle fondamenta della “Società di Belle Arti”, nel 1884 fu fondato il “Circolo Artistico” Triestino.⁴⁶ I motivi della sua fondazione furono molteplici: la necessità di informazione, la volontà di avvicinarsi all’arte contemporanea, il monopolio della “Società di Belle Arti”, stabilire un contatto tra pubblico e artisti e il rifiuto dei valori stabiliti dalla precedente élite finanziaria. Gli intenti erano di promozione e tutela per gli artisti, coadiuvati da una serie di attività quali mostre, feste, etc.⁴⁷

Negli ultimi anni dell’Ottocento si formò a Trieste un esclusivo “Club giapponese”, i cui pochi membri erano appassionati e collezionisti di stampe e oggetti d’arte giapponese. Inoltre, nel 1908 il “Circolo Artistico” allestì una mostra di arte giapponese nella sala della Permanente. Il materiale esposto proveniva dalla collezione Huc di Berlino, in tutto quasi trecento pezzi che spaziavano dal XV al XIX secolo.⁴⁸ Lo scopo degli organizzatori era di carattere didattico, atto a educare alla tecnica e al gusto, in chiave di nobilitazione del lavoro artigianale e della produzione seriale.⁴⁹ In occasione di questa mostra, il 6 maggio il giornale “Il Piccolo” di Trieste scrisse:

Se la passione fosse nata trenta o quarant’anni or sono, quando Trieste, quasi unica nell’Europa centrale, aveva relazioni di commercio assidue coi popoli dell’Estremo Oriente, noi potremmo avere forse a quest’ora una o due collezioni giapponesi degne di invidia mondiale.⁵⁰

Nel 1912 il Circolo organizzò una seconda mostra con pitture e stampe giapponesi provenienti soprattutto da Lipsia. L’intento era sempre didattico ed educativo, ma a differenza della mostra precedente furono presenti anche opere parte delle collezioni private locali.⁵¹

⁴⁶ Ivi, p. 178.

⁴⁷ Luisa CRUSVAR, “Note sul collezionismo triestino”, *Arte in Friuli Arte a Trieste*, vol. 3, 1979, pp. 92-93.

⁴⁸ ⁴⁸ Luisa CRUSVAR (a cura di), *Stampe giapponesi dalle collezioni dei Civici musei di storia ed arte di Trieste*, Electa, Milano, 1977, pp. 12-13.

⁴⁹ Luisa CRUSVAR (a cura di), *Giappone: stampe e surimono della collezione dei Civici musei di storia ed arte*, Trieste, Civici Musei Storia ed Arte, Trieste 1998, p. 71.

⁵⁰ Luisa CRUSVAR (a cura di), *Stampe giapponesi dalle collezioni dei Civici musei di storia ed arte di Trieste*, Electa, Milano, 1977, p. 11.

⁵¹ Luisa CRUSVAR (a cura di), *Giappone: stampe e surimono della collezione dei Civici musei di storia ed arte*, Trieste, Civici Musei Storia ed Arte, Trieste 1998, p. 73.

2.5 Il Lloyd Austriaco

Nato nel 1833 come società di assicurazioni, il Lloyd Austriaco nel 1836 fondò una sezione aggiuntiva dedicata alla navigazione marittima a vapore.⁵² Anche se nata solo in un secondo momento, questa sezione divenne presto l'attività principale, iniziando dai collegamenti sul Mediterraneo come Costantinopoli e Alessandria e sull'Adriatico come Venezia e la Dalmazia. L'obiettivo primario era il trasporto di viaggiatori e della corrispondenza, ma venne ad occuparsi anche di trasporto di merci.⁵³ Si andò così a diffondere anche in Levante e in Estremo Oriente il nome e la fama di Trieste, sede centrale della direzione del Lloyd e porto d'armamento per le sue navi.⁵⁴

Al primo nucleo di dieci navi a vapore, nel 1842 se ne aggiunsero altre, andando ad ampliare la flotta della società. In poco tempo incontrò un periodo di forte attività, grazie anche all'istituzione dei primi servizi periodici e regolari, andando a costruire quelle che erano ritenute le linee essenziali del Lloyd.⁵⁵

A metà secolo, con il passaggio dalle imbarcazioni in legno alle navi in ferro e dalla propulsione a ruota a quella ad elica, la flotta venne nuovamente ampliata. Inoltre, nel 1852 il Lloyd intraprese l'attività della navigazione fluviale e del trasporto merci. Per quanto riguarda quest'ultimo, i servizi fissi e regolari delle tratte della società non potevano più essere ignorati da coloro che commerciavano merci di qualità, tanto che il Lloyd decise di costruire una nave a vapore impiegata esclusivamente al trasporto merci.⁵⁶

Tuttavia, la società andò in contro alla crisi dovuta alla Guerra di Crimea, con il conseguente rincaro dei prezzi del carbone e quindi dei costi di servizio. Inoltre, a causa della concorrenza estera sostenuta dai propri governi, la società fu costretta a chiedere l'appoggio governativo sotto forma di una sovvenzione di dieci anni. Grazie a questi capitali, il Lloyd smise di commissionare ai cantieri esteri la costruzione delle proprie navi e intraprese la costruzione dell'Arsenale del Lloyd.⁵⁷

⁵² Giovanni GEROLAMI, *Navi e servizi del Lloyd triestino (1836-1949)*, Stabilimento tipografico nazionale, Trieste, 1949., p. 7.

⁵³ Umberto DEL BIANCO, *Il Lloyd austriaco e gli annuali marittimi dell'Austria-Ungheria. Le linee dell'Adriatico*, vol. I, Sorani Editore, Milano, 1976, p. 16.

⁵⁴ Giovanni GEROLAMI, *Navi e servizi del Lloyd triestino (1836-1949)*, Stabilimento tipografico nazionale, Trieste, 1949., p. 7.

⁵⁵ Ivi, p. 8.

⁵⁶ Ivi, pp. 9-10.

⁵⁷ Ivi, pp. 10-11.

Momento di svolta e di nuovo impulso ai trasporti di merci si ebbe con l'apertura del Canale di Suez nel 1869 e la conseguente creazione di nuove linee per l'Oriente.⁵⁸ La società fece in modo di assicurarsi i mercati dell'India e dell'Estremo Oriente, grazie anche all'ulteriore potenziamento della sua flotta. Nel 1878 venne istituito il primo collegamento diretto con Calcutta, poi oggetto di continui prolungamenti. Nel 1885 vi era una linea quindicinale che da Trieste arrivava ad Hong Kong passando per Bombay, Colombo e Singapore.⁵⁹

Nel 1891, con la soppressione del privilegio di porto franco a Trieste, la società affrontò una crisi, ma due anni dopo il governo erogò un sussidio sotto forma di premio di costruzione per il rimodernamento della flotta. Proseguì così anche il potenziamento dei servizi commerciali con l'Estremo Oriente, tanto che nel 1897 venne inaugurata la linea diretta Trieste-Yokohama.⁶⁰

Con l'inizio del nuovo secolo, il Lloyd iniziò l'innovativa attività di organizzazione di crociere turistiche dedicate ad un pubblico ricco e di alto rango, il quale favorì la diffusione della fama della società.⁶¹ Inoltre, prima dello scoppio della Prima Guerra Mondiale, il Lloyd gestiva nell'Estremo Oriente una linea mensile Trieste-Shanghai e una Trieste-Kobe. L'attività cessò durante gli anni della guerra, per poi riprendere nel 1920, quando la società, ormai italiana, assunse il nome di Lloyd Triestino, riprendendo gli itinerari precedenti e ampliando la propria rete di servizi.⁶²

⁵⁸ Umberto DEL BIANCO, *Il Lloyd austriaco e gli annuali marittimi dell'Austria-Ungheria. Le linee dell'Adriatico*, vol. I, Sorani Editore, Milano, 1976, p. 17.

⁵⁹ Giovanni GEROLAMI, *Navi e servizi del Lloyd triestino (1836-1949)*, Stabilimento tipografico nazionale, Trieste, 1949., pp. 14-15.

⁶⁰ *Ivi*, pp. 16-17.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Umberto DEL BIANCO, *Il Lloyd austriaco e gli annuali marittimi dell'Austria-Ungheria. Le linee dell'Adriatico*, vol. I, Sorani Editore, Milano, 1976, p. 18.

2.6 La compagnia asiatica di Trieste

Interessante è il caso della Compagnia asiatica di Trieste, che nella sua breve attività dal 1775 al 1785 è un esempio di come l'incoraggiamento da parte dell'Impero austriaco portò alla creazione di una compagnia commerciale, ultima tra le Compagnie delle Indie Orientali già fondatrici di colonie in Oriente ma prima tra queste ad avere un porto mediterraneo.⁶³

Le vicende che portarono alla formazione di tale compagnia vanno però cercate già a fine XVII secolo, quando il re Carlo IV di Spagna nel 1698 diede l'autorizzazione ai commercianti dei Paesi Bassi spagnoli per la fondazione di una Compagnia delle Indie Orientali. A causa della Guerra di Successione (1707-1714), questo progetto fu abbandonato per poi essere ripreso durante il dominio austriaco. Nel 1719 il commercio con le Indie Orientali avveniva infatti tramite Ostenda, in Olanda, grazie anche alla concessione da parte di Carlo VI di privilegi alla Compagnia di Ostenda che portavano vantaggi sia alle popolazioni acquisite sia alla monarchia stessa. Sebbene questi privilegi vennero poi rimossi nel 1731, la Compagnia di Ostenda continuò ad esistere come società per azioni sino al 1774, fra i cui soci faceva parte Pietro Proli. Ed è proprio tale Proli, banchiere di Eugenio di Savoia, che verso il 1750 fondò la Compagnie privilégiée de Trieste et de Fiume, che creò a Fiume una raffineria di zucchero che per un certo periodo fu la manifattura più importante dell'Impero asburgico. Il capitale belga proveniente da Anversa, in collaborazione con Amsterdam, aveva così posto i suoi uffici sull'Adriatico.

Nel frattempo, l'Austria, divenuta potenza balcanica dopo la Pace di Passarowitz (1718), aveva incoraggiato la creazione di una seconda compagnia. L'Austria non aveva una flotta commerciale né una marina per affrontare l'impresa, ma grazie alla proclamazione di Trieste e Fiume come porto franco (1719) i traffici marittimi e il commercio estero divennero parte di una politica economica più mirata.

Il ricordo dell'attività redditizia della Compagnia di Ostenda era tuttavia rimasto nella mente dell'Impero, tanto che quando nel 1774 un certo Guglielmo Bolts presentò un'offerta concreta, la corte austriaca accettò. Il governo, non potendo rinunciare all'importazioni di merci dall'Oriente, voleva infatti evitare un commercio passivo compensando con l'esportazione di prodotti austriaci attraverso uno scambio commerciale diretto. La corte imperiale era quindi interessata all'instaurazione sulle rive

⁶³ Per qualsiasi ulteriore riferimento, cfr. Walter MARKOV, "La compagnia asiatica di Trieste (1775-1785)", *Fondazione Istituto Gramsci*, 2, 1, 1961, pp. 3-28.

dell'Adriatico dei capitali belgi e al loro programma di espansione verso l'Oriente. Perciò l'iniziativa di Bolts di far partire una spedizione con la bandiera imperiale austriaca fu subito ben vista.

Guglielmo Bolts (1740-1808), che aveva già lavorato presso la Compagnia inglese delle Indie Orientali, fu d'accordo nel far appoggiare la sua impresa a Trieste. Maria Teresa si accordò con Bolts e gli azionisti della appena spentasi Compagnia di Ostenda investirono nel progetto. La spedizione preparata a Vienna aveva diversi scopi: creare rapporti commerciali da e per Trieste, conquistare clienti piuttosto che merci asiatiche e possibilità di creazione di postazioni economicamente produttive laddove fosse vantaggioso. Nonostante una serie di raccomandazioni, quello che risultò da questa esperienza fu la creazione imprevista di un "impero coloniale" austriaco nell'Oceano Indiano.

L'Austria non aveva intenzione di perseguire una campagna di conquista coloniale in Oriente, auspicava solamente alla creazione di empori adibiti a filiali per la Compagnia di Trieste con lo scopo di far risparmiare valuta e assicurare punti di appoggio alle sue navi. Tuttavia, Bolts si dimostrò pieno di iniziativa e riuscì ad avere inizialmente successo in quanto l'impresa austriaca, ritenuta l'Austria neutrale in Asia, si trovò nel mezzo di una guerra navale tra Inghilterra, Francia, Spagna e Olanda causata dalla rivoluzione della Guerra d'Indipendenza Americana. Con la pace (1783), questa coincidenza favorevole venne meno e venne ristabilita la situazione originaria, nella quale non vi era spazio per l'"impero" creato da Bolts.

A Trieste, i commercianti si attivarono rapidamente per sfruttare questo evento favorevole, consapevoli della sua durata transitoria. Tuttavia, Bolts, contro gli accordi presi con l'Impero, non aveva toccato Trieste nel suo viaggio ma Livorno, difendendosi dicendo che la città non era adatta al commercio di merci coloniali. La Compagnia venne trasformata poi in una regolare società chiamata *Société Impériale pour le Commerce Asiatique de Trieste et d'Anvers*.

Tuttavia, a Trieste non ci si rese quasi conto della presenza di tale Compagnia asiatica di Trieste. Solo nel 1778 vi si era recata una nave contenente un carico di tè preso da Canton smerciato a buon prezzo e nel 1781 partì un'altra nave. La Compagnia lavorò nel periodo di guerra in quanto riconosciuta come neutrale e quindi sicura per i commercianti asiatici. Concentratasi sul commercio del tè a Canton, questo iniziò a diventare un peso in quanto i cinesi volevano il pagamento in argento e non con altre merci. Nel 1784 il prezzo del tè a Londra crollò e la merce fu svenduta a Ostenda,

portando nel 1785 alla dichiarazione di fallimento della società. Con il suo tracollo, la Compagnia mostrò tutta la sua instabilità e i costi elevati del suo mantenimento. Da quel momento in poi, l'Impero affidò i commerci in Asia all'azione imprenditoriale individuale dei singoli commercianti, estromettendosi da qualunque tipo di obbligo.

3. La porcellana giapponese e l'Europa

3.1 Storia e commercio della porcellana giapponese

Per parlare di porcellana giapponese, bisogna tener conto del fatto che l'avvio della produzione di questo tipo di ceramica in Giappone è un fenomeno che prese piede nel 1600, quindi piuttosto recente se paragonato alla sua creazione e diffusione in Cina e penisola coreana circa un millennio prima. Quella che definiamo oggi porcellana, una ceramica vetrificata derivante da un impasto di caolino, feldspato e silice cotto all'elevata temperatura di 1300°C, fu inventata nel VIII secolo presso i forni di Xing nella provincia meridionale dell'Hebei, in Cina.¹ Non è però conosciuta l'etimologia certa del termine "porcellana" di uso occidentale. Si ipotizza che derivi dal latino "porcella" (scrofa), parola con cui gli italiani indicavano il guscio delle cipree, una specie di lumache di mare, la cui forma rassomigliava un maialino e le cui caratteristiche quali lucentezza e durezza ricordavano le ceramiche che arrivavano dalla Cina. Queste conchiglie venivano usate come valuta in alcune zone dell'Asia e Africa ed erano arrivate in Europa come curiosità orientali. Lo stesso Marco Polo usava indistintamente il francese "porcelaine" e l'italiano "porcellana" per riferirsi sia ai gusci delle cipree che alle ceramiche bianche e blu in cui si era imbattuto durante i suoi viaggi in Oriente.²

Gli artigiani cinesi iniziarono a sperimentare con la porcellana già durante la dinastia Sui (581-618) ma solo un secolo più tardi riuscirono a produrre fine porcellana bianca, mentre i coreani diedero inizio alla manifattura di porcellana nel IX e X secolo. È solo durante il periodo Edo (1603-1868), a causa di diversi fattori, che nasce e si sviluppa in Giappone la manifattura di porcellana. L'origine viene fatta risalire alle cosiddette "Guerre della ceramica" o "Guerre ceramiche" (*Yakimono sensō*), ossia le invasioni militari nel 1592 e 1597 della penisola coreana da parte di Toyotomi Hideyoshi (1536-1598).³ In seguito alle due invasioni, furono portati in Giappone dal comandante del dominio Nabeshima, in Kyūshū, diversi esperti artigiani coreani, i quali scoprirono nella zona di Arita la presenza di materie prima adatte alla realizzazione della porcellana,

¹ Nicole COOLIDGE ROUSMANIERE, *Vessels of Influence: China and the birth of porcelain in medieval and early modern Japan*, London, Bristol Classical Press, Bloomsbury, 2012, p. 25.

² Julie EMERSON; Jennifer CHEN; Mimi GARDNER GATES (a cura di), *Porcelain Stories. From China to Europe*, University of Washington Press, Seattle and London, 2000, p. 25.

³ Nicole COOLIDGE ROUSMANIERE, *Vessels of Influence: China and the birth of porcelain in medieval and early modern Japan*, London, Bristol Classical Press, Bloomsbury, 2012, pp. 25-26.

avviandone così la produzione nel XVII secolo.⁴ Inoltre, i ceramisti coreani introdussero varie innovazioni tecniche per l'industria ceramica, quali la ruota a pedale per far girare più velocemente il tornio, l'uso di spatola ed incudine (*tataki*) per assottigliare e rinforzare le pareti del corpo ceramico, l'impiego di speroni di argilla (*taidome*)⁵ per separare e impedire che i corpi durante la cottura si fondessero e, la più importante, la cottura nel forno *noborigama*.⁶ Tale forno era costituito da un numero variabile di camere di cottura interconnesse in modo tale da risalire l'inclinazione di una collina. Ciascuna camera aveva dei fori di fuga del calore alla base del muro e venivano riscaldate in sequenza dal basso verso l'alto fino a raggiungimento di una temperatura di 1280°C, momento in cui venivano sigillate per eliminare l'ossigeno.⁷



Figura 47 Monumento a Ri Sampei presso Arita

Figura chiave in questo gruppo di artigiani si dice fosse il ceramista coreano Yi Sam-p'yong, chiamato in giapponese Ri Sampei⁸ ma conosciuto anche con il nome di Kanagae Sambei. Sembra abbia vissuto e lavorato a Tengudani nella sezione Shirakawa, dove è stato scoperto quello che è ritenuto il forno più vecchio conosciuto nel distretto di Arita. Presso questo forno sono stati ritrovati resti di ciotole in porcellana bianca con blu sotto vetrina, a riprova del fatto che le porcellane iniziali fossero

secondo la tecnica e lo spirito coreani.⁹ Quella di Ri Sampei è stata ritenuta in parte una

⁴ Jiki, *Porcellana giapponese tra Oriente e Occidente, 1610-1760*, Catalogo della mostra del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, Electa, Milano, 2004, p. 16.

⁵ Successivamente sostituiti a metà Seicento da piccoli con in porcellana chiamati *hari*, in quanto gli speroni di ceramica lasciavano macchie scure sulla superficie del corpo di porcellana. In Jiki, *Porcellana giapponese tra Oriente e Occidente, 1610-1760*, Catalogo della mostra del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, Electa, Milano, 2004, p. 17.

⁶ Nicole COOLIDGE ROUSMANIERE, *Vessels of Influence: China and the birth of porcelain in medieval and early modern Japan*, London, Bristol Classical Press, Bloomsbury, 2012, pp. 126-127.

⁷ John AYERS; Oliver IMPEY; J.V.G. MALLET (a cura di), *Porcelain for palaces. The fashion for Japan in Europe*, Oriental Ceramic Society, London, 1990, p. 26.

⁸ Tra le varie fonti vi è un'inconsistenza nell'uso univoco del nome Ri Sampei, infatti in *Vessels of Influence* il nome è scritto come Ri Sanpei. Inoltre, è riportato che il nome coreano fosse Lee Cham-pyung, dove Lee corrisponde alla dinastia Yi del periodo Joseon (1392-1910), e che fosse conosciuto in Giappone anche secondo il nome Kanegae Sanbei. In *Dragons, tigers and bamboo*, ad esempio, il nome coreano è stato trascritto come Li Sam-py'ong.

⁹ MIKAMI Tsugio, *The Art of Japanese Ceramics*, traduzione a cura di Ann Herring, Weatherhill, New York, 1972, p. 159.

legghenda, tuttavia è stato ritrovato presso un piccolo tempio nei pressi di Arita un documento che ne registra la morte nel 1655 con il nome buddhista di Gesso Joshin e quello di uso comune di Kami-shirakawa Sanpei.¹⁰ A questo artigiano coreano è infatti dovuta la scoperta presso la montagna di Izumiyama di un deposito di argilla che contiene in maniera naturale il caolino e il feldspato adatti per la produzione della porcellana.¹¹

Le prime porcellane prodotte in Giappone furono create quindi nella provincia di Hizen, che comprendeva i domini di Saga e Nagasaki, e in particolare ad Arita, ma all'epoca i giapponesi chiamavano tali porcellane Imari, in quanto questi era il nome del porto più vicino. Erano inoltre prodotti destinati per il mercato interno, a sostituzione di quelli importati dalla Cina sin dal medioevo.¹² Con il passaggio al periodo Edo, il Giappone entrò in un momento storico di stabilità politica che permise la crescita economica del paese. Con il rafforzamento dei rapporti tra il governo centrale e quelli provinciali, vennero create nuove vie di trasporto via terra e via mare, permettendo un ampliamento delle possibilità commerciali e di conseguenza promuovendo un aumento della produzione dei beni. I profitti derivanti da questi scambi portarono allo sviluppo di nuove industrie, tra cui quella ceramica. La trasformazione dell'economia giapponese portò anche a una condizione di competitività sociale in cui l'identità dell'individuo e il suo status erano fortemente collegati a metodi di espressione materiale come le mode per i vestiti e gli arredi, soprattutto nelle città divenute centri politici, economici e culturali. La porcellana era stata importata in Giappone dalla Cina sin dal XII secolo in ridotte quantità ed era quindi talmente costosa che solo chi era agli apici della società poteva permettersela. Ma a inizio XVII secolo, con la decisione da parte del governo cinese nel 1567 di rimuovere le restrizioni sugli scambi marittimi, una grande quantità di porcellana cinese arrivò nel paese. Nonostante i numeri elevati di prodotti cinesi importati, a causa della nuova prosperità economica e i cambiamenti sociali di epoca Edo, vi era in Giappone un'altissima domanda di tali costosi oggetti ritenuti emblema di prestigio sociale. Ulteriore fattore di richiesta di porcellana cinese era la recente diffusione della moda di un nuovo stile di cerimonia del tè che prevedeva l'uso di oggetti di porcellana di lusso. La porcellana prodotta in Cina era quindi spesso creata secondo forme e design di

¹⁰ Nicole COOLIDGE ROUSMANIERE, *Vessels of Influence: China and the birth of porcelain in medieval and early modern Japan*, London, Bristol Classical Press, Bloomsbury, 2012, pp. 132-133.

¹¹ Oliver IMPEY; Christiaan J.A. JÖRG; Charles MANSON (a cura di), *Dragons, Tigers and Bamboo: Japanese Porcelain and Its Impact in Europe*, D&M, Vancouver, 2009, p. 22.

¹² *Jiki, Porcellana giapponese tra Oriente e Occidente, 1610-1760*, Catalogo della mostra del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, Electa, Milano, 2004, p. 16.

natura giapponese, per compiacere i gusti del commercio. Quando la produzione cinese non riuscì più a soddisfare i numeri della domanda, il Giappone decise di avviare nel proprio paese una produzione alternativa.¹³

L'occasione per il passaggio da paese importatore a nazione esportatrice si presentò quando nel 1644 i forni cinesi di Jingdezhen cessarono la realizzazione di porcellane, portando così i forni di Hizen ad un esponenziale aumento della propria produzione per il commercio nazionale.¹⁴ Il maggior centro di produzione della porcellana cinese dal XIV secolo era infatti Jingdezhen, nella provincia di Jiangxi. I forni di quella zona avevano beneficiato dell'appoggio imperiale durante il periodo Ming (1360-1644), ma con la morte dell'imperatore Wanli nel 1620 e con la successiva riorganizzazione da parte del nuovo governo Quing, questi persero l'appoggio dell'imperatore e di conseguenza anche una fonte di guadagno costante sino al 1683. Inoltre, nel 1644 i laboratori vennero distrutti nei moti di ribellione verso il nuovo regime e nel 1675 a causa di un incendio.¹⁵

Questa crisi della produzione della porcellana cinese portò diversi artigiani a trasferirsi in diverse aree della Cina e in altri paesi, così che in Giappone arrivarono nuove innovazioni tecniche sotto forma di nuovi strumenti cinesi da forno, che soppiantarono quelli di origine coreana, nuovi metodi per la formatura e la decorazione e l'originale tecnica di smaltatura policroma sopra vetrina, non conosciuta dagli artigiani coreani ma considerata tra le più pregiate in Cina. Secondo un documento presente presso gli archivi di Kakiemon Sakaida, un mercante di ceramiche a Imari chiamato Higashijima Tokuzaeomon aveva invitato un artigiano cinese risiedente a Nagasaki ad insegnare ai ceramisti di Arita la tecnica della smaltatura sopra vetrina. In particolare, aveva spinto Kakiemon I a sperimentare con tale modalità decorativa, il quale nel 1647 riuscì a produrre delle porcellane di buona qualità che furono vendute ad una famiglia influente.¹⁶ I pezzi modellati, cotti e invetriati nei vari forni non venivano però smaltati nello stesso laboratorio di produzione, ma erano inviati nel quartiere degli smaltatori (*Aka e machi*) di Arita dove erano decorati e nuovamente cotti ad una temperatura di circa 950°C. Non

¹³ Oliver IMPEY; Christiaan J.A. JÖRG; Charles MANSON (a cura di), *Dragons, Tigers and Bamboo: Japanese Porcelain and Its Impact in Europe*, D&M, Vancouver, 2009, pp. 17-21.

¹⁴ *Jiki, Porcellana giapponese tra Oriente e Occidente, 1610-1760*, Catalogo della mostra del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, Electa, Milano, 2004, p. 16.

¹⁵ Nicole COOLIDGE ROUSMANIERE, *Vessels of Influence: China and the birth of porcelain in medieval and early modern Japan*, London, Bristol Classical Press, Bloomsbury, 2012, pp. 97-98.

¹⁶ *Jiki, Porcellana giapponese tra Oriente e Occidente, 1610-1760*, Catalogo della mostra del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, Electa, Milano, 2004, pp. 16-17.

si sa esattamente la data di istituzione di tale quartiere, ma è certo che a fine Seicento fosse regolarmente in funzione.¹⁷

L'attività dei forni di Arita venne presto attivamente sostenuta sia dai mercanti che dalle autorità locali, tanto che dal 1637 l'industria della porcellana del dominio di Saga fu sottoposta a regolamentazioni e tassazioni. Per controllare e regolare la produzione, il governo di Saga rilasciava speciali patenti per la costruzione dei forni e aveva stabilito nel 1634 e 1637 che alcuni fossero ridistribuiti in una particolare zona interna chiamata *uchiyama*.¹⁸ Gli ufficiali del dominio erano preoccupati per il problema dell'esaurimento delle materie prime della zona, ma erano anche consci del profitto che lo sviluppo di questa nuova industria avrebbe portato. Il testo *Saga honpon*, un diario custodito presso la famiglia Taku scritto da Yamamoto Jin'emon Shigezumi, è la più antica fonte scritta conosciuta che descrive la produzione della porcellana nell'area di Arita. In esso è descritto come Nabeshima Katsushige nel 1637 ordinò la deportazione di 826 lavoratori giapponesi di porcellana (*tōjin*, il termine indica le persone del continente, in questo caso cinesi e/o coreani), diminuì il numero di forni e ne stabilì la collocazione, precisamente 13 furono spostati presso la *uchiyama*, e impose la chiusura di forni che non producevano porcellana. Presso l'*uchiyama* vi erano delle guardie che controllavano gli sviluppi tecnologici e il traffico di beni e persone. Questa zona era quindi collocata in una valle ristretta e circondata da tre montagne (Kuromata, Iwayakawachi e Kamitoshikiyama), il suo ingresso era chiamato Iwayaguchi e la sua uscita Izumiyama, dove era collocato anche l'ufficio del magistrato locale, che controllava le tasse e le licenze (*fuda*). Da questo spostamento, si creò una divisione sia a livello qualitativo che decorativo tra i forni della *uchiyama* più controllati e quindi che producevano prodotti di altissima qualità, e quelli della *sotoyama* (area esterna), più imprenditoriali, indipendenti e innovativi ma non protetti. Presso Izumiyama, che era anche l'area di estrazione dell'argilla, era posta non solo una guardia per il controllo della materia prima ma anche degli ufficiali (*tsuchi shoya*) addetti alla supervisione delle attività di estrazione presso la cava, un direttore delle operazioni di estrazione (*tsuchi anamochi*) e i minatori (*tsuchi kiriko*). Ogni responsabile di ciascun forno (*kamayaki*) si occupava quindi dell'acquisto dei materiali, delle licenze e del pagamento delle tasse. Ogni lavoratore all'interno del

¹⁷ John AYERS; Oliver IMPEY; J.V.G. MALLETT (a cura di), *Porcelain for palaces. The fashion for Japan in Europe*, Oriental Ceramic Society, London, 1990, pp. 26-27.

¹⁸ *Jiki, Porcellana giapponese tra Oriente e Occidente, 1610-1760*, Catalogo della mostra del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, Electa, Milano, 2004, pp. 40-42.

forno aveva a sua volta un suo ruolo specifico, ad esempio colui che si occupava di formare gli oggetti (*saikunin*), colui che li dipingeva (*ekaki*) o coloro con diverse funzioni (*arashiko*), e ciascuno di essi richiedeva una sua specifica licenza, tanto che nel 1647 il dominio diminuì le licenze per mastro vasaio a 155 per stringere ulteriormente il proprio controllo sulla produzione. Come accennato precedentemente, sempre lo stesso anno Nabeshima Katsushige ordinò la chiusura di 11 forni, 4 dell'area di Imari e 7 di quella di Arita, che probabilmente producevano ancora ceramiche in grès assieme alla porcellana. L'ordine di deportazione dei 826 artigiani giapponesi, sebbene il termine in verità indichi cinesi e coreani, è adducibile al fatto che durante il boom della produzione della porcellana anche samurai e persone comuni si erano messe a produrre tali oggetti. Tuttavia, data la moda del tempo per gli oggetti di produzione cinese, era visto come una necessità sottolineare che la produzione sebbene fatta in Giappone fosse ad opera di artigiani provenienti dalla Cina e dalla Corea, per aumentarne il valore.¹⁹

Nel 1639 il Giappone decise di porre delle restrizioni per quello che era il commercio marittimo internazionale, permettendo lo scambio di merci solamente in alcuni porti, il cui principale dal 1641 in poi era quello di Nagasaki.²⁰ Fu concesso di intrattenere rapporti commerciali diretti con i giapponesi solo a mercanti cinesi, coreani e olandesi, i quali rivendevano la porcellana giapponese sia in Asia che in Europa, facendola diventare parte di una rete commerciale di livello globale. A causa del crollo della produzione di porcellana cinese nel 1644 dovuto alle rivolte politiche interne al paese, sia il mercato interno giapponese sia il mercato estero europeo iniziarono a guardare alla porcellana giapponese come ideale sostituta a quella proveniente dai forni della Cina.²¹

Gli olandesi arrivarono per caso in Kyūshū nel 1600 sulla nave *De Liefde*, ma fu solo nel 1602 che la Compagnia olandese delle Indie Orientali, o VOC (Verenigde Oost-Indische Compagnie), fu fondata e nel 1640 circa i suoi rapporti con il Giappone divennero praticamente esclusivi.²² I primi europei ad arrivare in Giappone furono però i portoghesi, che a metà del XVI secolo iniziarono scambi commerciali in metalli preziosi, quali oro e argento, e successivamente in lacche. Assieme agli olandesi, anche gli inglesi

¹⁹ Nicole COOLIDGE ROUSMANIERE, *Vessels of Influence: China and the birth of porcelain in medieval and early modern Japan*, London, Bristol Classical Press, Bloomsbury, 2012, pp. 137-141.

²⁰ *Jiki, Porcellana giapponese tra Oriente e Occidente, 1610-1760*, Catalogo della mostra del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, Electa, Milano, 2004, p. 17, 40.

²¹ Oliver IMPEY; Christiaan J.A. JÖRG; Charles MANSON (a cura di), *Dragons, Tigers and Bamboo: Japanese Porcelain and Its Impact in Europe*, D&M, Vancouver, 2009, pp. 25-26.

²² Ivi, p. 43.

giunsero in Giappone all'inizio del XVII secolo, ma si ritirarono nel 1623 e nel 1639 giunse l'ordine di espulsione del governo giapponese verso i portoghesi.²³ La VOC fu poi relegata nel 1641 presso l'isola artificiale di Deshima, nella baia di Nagasaki, dove poteva avere rapporti commerciali con i mercanti giapponesi.²⁴ Gli esponenti della VOC a Deshima ricevevano istruzioni e ordini dalla base della compagnia a Batavia, che a sua volta le riceveva dal consiglio di amministrazione presso la sede principale di Amsterdam.²⁵

Gli olandesi comprarono le prime porcellane giapponesi, 145 piatti da portata, nel 1650 per rivenderle a Tonchino, in Vietnam, man mano aumentando il numero degli ordini per capire i guadagni che ne potevano ricavare sia nei mercati europei, che in quelli mediorientali e asiatici. Nel 1651, 176 pezzi assortiti, tra cui piatti e bottiglie, furono inviati a Tonchino e nel 1652 un primo carico di 1265 pezzi fu inviato a Batavia. Il primo vero e proprio ordine fu effettuato nel 1653 sulla base dei modelli commerciati l'anno precedente: 1200 piccole bottiglie e vasi e 1000 contenitori medicinali a forma albarello, tipicamente europea. Nel 1657 un cesto contenente una quantità sconosciuta di porcellane fu inviato in Olanda presso la sede centrale della VOC come campionatura dei modelli e dei motivi decorativi.²⁶ Zacharias Wagenaer, responsabile della compagnia presso Deshima, aveva infatti ricevuto ordine dalla base di Batavia di inviare dei pezzi:

Oltre al tè, alle conchiglie di ciprea e ai kimono di seta ben foderati, chiedevano esempi “delle migliori porcellane di tutte le dimensioni fabbricate oggi in Giappone... Manda due o tre pezzi di ogni tipo, per intenderci, quelli dipinti nei diversi colori, di blu o di altre tinte, da usare come campioni per vedere se è possibile smerciare un'infornata in patria con un bel profitto, dal momento che le porcellane cinesi sono diventate introvabili”.²⁷

Una volta testate le acque, nel 1659 fecero quindi un primo grande ordine di circa 57 mila pezzi²⁸, ma la quantità di oggetti richiesti era talmente elevata che i forni

²³ John AYERS; Oliver IMPEY; J.V.G. MALLETT (a cura di), *Porcelain for palaces. The fashion for Japan in Europe*, Oriental Ceramic Society, London, 1990, p. 16.

²⁴ Oliver IMPEY; Christiaan J.A. JÖRG; Charles MANSON (a cura di), *Dragons, Tigers and Bamboo: Japanese Porcelain and Its Impact in Europe*, D&M, Vancouver, 2009, p. 46.

²⁵ John AYERS; Oliver IMPEY; J.V.G. MALLETT (a cura di), *Porcelain for palaces. The fashion for Japan in Europe*, Oriental Ceramic Society, London, 1990, p. 17.

²⁶ Ivi, p. 18.

²⁷ *Jiki, Porcellana giapponese tra Oriente e Occidente, 1610-1760*, Catalogo della mostra del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, Electa, Milano, 2004, pp. 40-41.

²⁸ Vi sono discordanze tra le fonti riguardanti i numeri effettivi. In *Porcelain for palaces* (p. 18) è infatti riportato l'ordine in quel medesimo anno per un totale di 64866 pezzi.

giapponesi impiegarono due anni per produrre tutti i pezzi ordinati. Oltre ai vari grandi ordini olandesi, vi erano anche quelli dei mercanti cinesi, la cui quantità è tuttavia estremamente difficile da quantificare.²⁹ Tanto che i cinesi inviano la porcellana giapponese a Batavia per essere rivenduta e gli olandesi, non essendo a conoscenza delle quantità e della qualità dei prodotti commerciati, finivano col comprare la stessa porcellana anche dai commercianti cinesi. Per quanto riguarda gli altri stati europei, questi preferivano comprare dai cinesi nel Sud-Est asiatico che dagli olandesi in Europa. Inoltre, è opportuno sottolineare come anche gli esponenti olandesi fossero i promotori di un vasto commercio privato, i cui numeri a volte sorpassavano ampiamente quelli degli scambi ufficiali³⁰ (fig. 47).³¹

La VOC aveva tentato di limitare le quantità di beni esportati tramite commercio privato, tanto che in un documento del 1667 l'amministrazione ammoniva i propri dipendenti ordinando che:

I beni esportati privatamente possono essere imbarcati sulle navi da carico solo quando c'è abbastanza spazio. Sulle merci private gravano imposte di trasporto e diritti doganali per una percentuale che va dal 20 al 30%, a seconda del volume dei beni stessi.³²

Ma con le restrizioni commerciali imposte nel 1685 dal governo giapponese nell'area di Nagasaki, vi fu un calo nel numero di porcellane commerciate tramite vie ufficiali in quanto si concentrarono su quegli oggetti che permettevano un guadagno maggiore, lasciando gli altri prodotti alle vie private. Il governo Tokugawa stesso, visto il grande aumento del traffico privato, fece costruire nel 1693 a Deshima due magazzini per tali merci.³³ Oltre al commercio privato degli ufficiali e dei marinai della compagnia,

²⁹ Oliver IMPEY; Christiaan J.A. JÖRG; Charles MANSON (a cura di), *Dragons, Tigers and Bamboo: Japanese Porcelain and Its Impact in Europe*, D&M, Vancouver, 2009, p. 26.

³⁰ La Compagnia olandese delle Indie Orientali iniziò già dagli anni 40 del Seicento a stilare i registri delle transazioni ufficiali avvenute tramite i loro uffici sia in Asia che in Europa, tenendo nota della destinazione, quantità, prezzo e informazioni su forma e modello delle merci. I registri delle basi commerciali di Deshima, chiamati *Deshima Dagregisters*, e di Taiwan sono gli unici documenti rimasti interamente completi al giorno d'oggi. Nello stesso periodo anche le autorità giapponesi iniziarono a stilare registri (*tōban kamotsuchō*) dei beni internazionali importati. In Nicole COOLIDGE ROUSMANIERE, *Vessels of Influence: China and the birth of porcelain in medieval and early modern Japan*, London, Bristol Classical Press, Bloomsbury, 2012, pp. 67-68, 112-114.

³¹ John AYERS; Oliver IMPEY; J.V.G. MALLET (a cura di), *Porcelain for palaces. The fashion for Japan in Europe*, Oriental Ceramic Society, London, 1990, pp. 19-20.

³² *Jiki, Porcellana giapponese tra Oriente e Occidente, 1610-1760*, Catalogo della mostra del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, Electa, Milano, 2004, p. 22.

³³ *Ibidem*.

Confronto delle quantità dichiarate di porcellana esportata dal Giappone (1709-11)			
Anno	1709	1710	1711
Olanda	9.820	10.940	16.614
Giappone			
Hachi	17.294	26.198	8.820
Tokkuri	3.606	2.234	2.607
Hanaike	1.286	4.076	1.490
Kaku tokkuri	100		
Futachawan	413 (set)	6.107	500
Kiridame	2.119	550	1.190
Hina-dogu	5.334 (set)	5.580	
Bonyama	1		
Fudekago	45		
Konafuri tokkuri	2.174		
Chokozara	49.196	90.012	158.644
Tsubo	2.256	9.619	2.180
Testuki chaire	200		
Tetsuki kame	1.324	5.984	6.486
Futachawan	1.269		
Haifuki	151	362	
Karako onna ningyo	1.285		
Koro	2	81	
Suzuri	15		
Koyakuire		2.300	
Chawan		5.081	
Mizuire onna karako ningyo		394	
Onna ningyo			13
Totale	88.070	158.578	181.930
Differenza	78.250	147.638	165.316

Figura 48 Tabella basata su John AYERS; Oliver IMPEY; J.V.G. MALLET, (a cura di), *Porcelain for palaces. The fashion for Japan in Europe*, Oriental Ceramic Society, London, 1990, p. 22.

vi era anche il fenomeno del contrabbando praticato sia dagli olandesi che dai mercanti cinesi e giapponesi. A testimonianza di tale fenomeno, nel 1686 furono scoperte dalle autorità giapponesi svariate casse di porcellana affondate nella baia di Nagasaki, gettate in mare per timore di essere scoperti o per essere recuperate in un secondo momento.³⁴

Verso l'inizio del XVII secolo il Giappone andò però incontro ad una crisi della produzione della porcellana dovuta a diversi fattori: l'inflazione, la diminuzione della produttività agricola e mineraria, nuove leggi suntuarie sui beni di lusso e la ripresa della produzione di porcellane cinesi a basso costo ad imitazione di quelle giapponesi.³⁵ Dal 1740 l'importazione di porcellana giapponese in Europa subì un calo drastico, sebbene piccole quantità raggiungessero di tanto in tanto il continente. Il periodo di esportazione

³⁴ Ivi, p. 43.

³⁵ Oliver IMPEY; Christiaan J.A. JÖRG; Charles MANSON (a cura di), *Dragons, Tigers and Bamboo: Japanese Porcelain and Its Impact in Europe*, D&M, Vancouver, 2009, p. 30.

verso l'Europa durò quindi circa meno di un secolo, durante il quale la porcellana giapponese era di grande domanda e considerevolmente costosa, tanto da entrare nelle dimore delle più importanti personalità dell'epoca.³⁶ La VOC a sua volta fu sciolta nel 1799 e successivamente gestita direttamente dal governo olandese, il quale monopolizzò gli scambi commerciali con il Giappone sino al 1854.³⁷

Prima di iniziare il commercio di porcellana giapponese, gli olandesi compravano già in precedenza la porcellana cinese presso gli insediamenti di Batavia (moderna Giacarta) e Taiwan. Questa porcellana da esportazione era principalmente di due tipi: stile *kraak* e stile di transizione.³⁸ Le porcellane in stile *kraak* bianco e blu (*fuyō de* in giapponese) erano prodotte a Jingdezhen soprattutto per il mercato europeo e mediorientale, ma alcuni modelli sono stati ritrovati anche in Giappone. Il nome deriva dall'olandese “kraken”, una traduzione del portoghese “caracas”, ad indicare i galeoni portoghesi carichi di porcellana cinese catturati dagli olandesi nel 1602 e 1603, il cui carico fu rivenduto ad Amsterdam e diede inizio alla moda per la porcellana in Europa.³⁹

I ceramisti giapponesi presero a modello questo stile per la prima produzione destinata all'esportazione in Occidente, modificandoli e creando poi nuovi stili e motivi autoctoni. La stessa Compagnia olandese delle Indie Orientali dalla fine del XVII secolo sino alla metà del secolo successivo commissionò ai giapponesi porcellana in stile *kraak* decorata con il marchio VOC (fig. 49).⁴⁰



Figura 49 Piatto esposto al museo di Deshima, Nagasaki

³⁶ John AYERS; Oliver IMPEY; J.V.G. MALLET (a cura di), *Porcelain for palaces. The fashion for Japan in Europe*, Oriental Ceramic Society, London, 1990, p. 24.

³⁷ Ivi, p. 71.

³⁸ Oliver IMPEY; Christiaan J.A. JÖRG; Charles MANSON (a cura di), *Dragons, Tigers and Bamboo: Japanese Porcelain and Its Impact in Europe*, D&M, Vancouver, 2009, pp. 43-44.

³⁹ Nicole COOLIDGE ROUSMANIERE, *Vessels of Influence: China and the birth of porcelain in medieval and early modern Japan*, London, Bristol Classical Press, Bloomsbury, 2012, pp. 100-101.

⁴⁰ Jiki, *Porcellana giapponese tra Oriente e Occidente, 1610-1760*, Catalogo della mostra del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, Electa, Milano, 2004, p. 24.

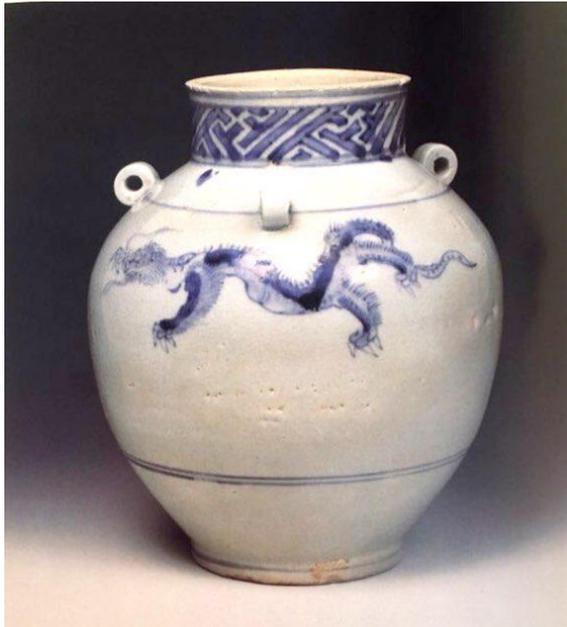


Figura 50 In questo vaso *Shoki imari* si possono notare l'irregolarità della forma e i difetti della vetrina, in Asahi Shinbunsha, *Ko Imari. Wayō no ishō (Ko Imari. Desing tradizionale giapponese)*, Asahi Shinbunsha, Kyōto 1992, p. 68.

La produzione della porcellana in Giappone iniziò quindi intorno al 1610 ed era cotta negli stessi forni di Arita che producevano in precedenza ceramiche in grès, dalle quali però si discostavano nettamente in quanto già le prime decorazioni erano in blu cobalto sotto vetrina su corpo bianco (*sometsuke*), ad esempio dei prodotti cinesi. Solo negli anni Venti del XVII secolo iniziò ad essere cotta separatamente, dando il via alla vera e propria industria della porcellana di Hizen. I primi prodotti cotti ad Arita che vanno dal 1610 al 1640 sono generalmente indicati come *Shoki imari* (antico Imari).⁴¹

Rispetto ai prodotti che si svilupperanno in seguito, le porcellane *Shoki imari* erano più spesse, basse, avevano deformazioni e irregolarità. L'impasto della porcellana non risultava così bianco, essendo spesso punteggiato di particelle di ferro, e la vetrina non era abbastanza trasparente (fig. 50).⁴²

Ko imari (vecchio Imari, fig. 51) è invece il nome generalmente attribuito alla porcellana prodotta durante il periodo Edo sviluppatasi a seguito della *Shoki imari*. Il cambiamento fondamentale fu l'inizio dell'utilizzo della tecnica decorativa sopra vetrina a smalti policromi (*iro e* o *aka e*), secondo le conoscenze trasmesse dagli artigiani cinesi.⁴³ Prodotta dal 1640 circa a metà del XVIII secolo, la porcellana *Ko imari* era creata in una vasta varietà di forme e modelli, decorati solitamente nella loro interezza con diverse variazioni di colori a creare una composizione di una certa complessità.⁴⁴ A seguito

⁴¹ Nicole COOLIDGE ROUSMANIERE, *Vessels of Influence: China and the birth of porcelain in medieval and early modern Japan*, London, Bristol Classical Press, Bloomsbury, 2012, pp. 136-137.

⁴² Asahi Shinbunsha, *Ko Imari. Wayō no ishō (Ko Imari. Desing tradizionale giapponese)*, Asahi Shinbunsha, Kyōto 1992, p. 57.

⁴³ MORI Yumi, *Koimari – Imari*, "Japanology", Kabushiki-gaisha Kadokawa, Tōkyō, 2015, p. 17-18.

⁴⁴ MIKAMI Tsugio, *The Art of Japanese Ceramics*, traduzione a cura di Ann Herring, Weatherhill, New York, 1972, pp. 167-168.



Figura 51 Piatto in stile Ko imari, in Asahi Shinbunsha, *Ko Imari. Wayō no ishō (Ko Imari. Desing tradizionale giapponese)*, Asahi Shinbunsha, Kyōto 1992, p. 17.

dell'introduzione di questa tecnica nella zona di Arita si svilupparono nel 1670 lo stile Kakiemon e nel 1690 lo stile *Kinrande* ("broccato").⁴⁵

Il corpo cotto della porcellana stile Imari ⁴⁶ risulta di colore bluastro e l'invetriatura non risultava perfettamente trasparente, avendo anch'essa una tendenza ad essere bluastra, a differenza di quella bianca *nigoshide* dei prodotti di porcellana Kakiemon. Il corpo veniva decorato sotto vetrina con un pigmento blu cobalto, più a

lungo il pennello che applicava il colore rimaneva a contatto con il corpo più il colore veniva assorbito dall'argilla risultando quindi più scuro e successivamente veniva applicata la vetrina per una seconda cottura. L'intensità del blu sotto vetrina dipendeva non solo dalla qualità del pigmento di cobalto ma anche dall'esclusione dell'ossigeno durante il processo di cottura e raffreddamento. I pezzi che venivano poi smaltati erano portati nel quartiere degli smaltatori per essere decorati con smalti di diversi colori, in particolare rosso, oro, verde e giallo, e nuovamente cotti.⁴⁷ Secondo quella che è stata rinominata come "prima legge dei forni di Impey", ossia «almost everything is made almost everywhere», è bene ricordare che sia la porcellana bianca e blu che quella decorata con smalti di diversi colori erano prodotte contemporaneamente negli stessi forni e in tutta l'area di Arita.⁴⁸

⁴⁵ Jiki, *Porcellana giapponese tra Oriente e Occidente, 1610-1760*, Catalogo della mostra del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, Electa, Milano, 2004, pp. 16-17.

⁴⁶ Il termine "Imari", usato in maniera interscambiabile al giorno d'oggi con quello di "Arita" ad indicare indistintamente dal periodo storico la porcellana prodotta in quell'area specifica, deriva da una cittadina portuale situata a Nord-est di Arita nota per la spedizione via mare dei prodotti della porcellana di Hizen, un'area di produzione molto più vasta che si estendeva fino a Nagasaki e la prefettura di Kumamoto. In Nicole COOLIDGE ROUSMANIERE, *Vessels of Influence: China and the birth of porcelain in medieval and early modern Japan*, London, Bristol Classical Press, Bloomsbury, 2012, pp. 36-37.

⁴⁷ John AYERS; Oliver IMPEY; J.V.G. MALLET (a cura di), *Porcelain for palaces. The fashion for Japan in Europe*, Oriental Ceramic Society, London, 1990, pp. 25-28.

⁴⁸ Ivi, p. 31.



Figura 52 Piatto Kakiemon, presso il Museo della Ceramica del Kyūshū

La porcellana Kakiemon si sviluppò nel 1670 presso il forno della famiglia di Kakiemon Sakaida nel distretto Nangawara di Arita. La caratteristica principale di questo tipo di ceramica è l'uso di una vetrina bianco latte chiamata *nigoshide* e di una decorazione sopra vetrina a smalti rosso, blu, nero, giallo e verde in uno stile preciso e asimmetrico che permette un grande risalto al bianco del corpo (fig. 52).⁴⁹ La vetrina *nigoshide* era creata utilizzando gli

stessi ingredienti utilizzati anche per gli altri stili di porcellana di Arita, ma la pietra ricavata ad Izumiyama veniva meglio lavorata al fine di rimuovere il ferro, che lasciava al corpo cotto una sfumatura blu, e aumentare il rapporto di alluminio rispetto al silicio. Il pigmento blu cobalto non poteva essere usato sotto vetrina in quanto le componenti chimiche ne comportavano la sua ossidazione. La produzione subì una forte diminuzione quando nel 1730 si fece nuovamente sentire la presenza della porcellana cinese sul mercato internazionale, tuttavia diventò sinonimo di un certo tipo di stile e una certa



Figura 53 Piatto in stile Kinrande, presso il Museo Nazionale di Tōkyō

palette di colori ad indicare come anche altri forni della zona iniziarono a creare oggetti nella stessa maniera.⁵⁰

Un ulteriore sviluppo nello stile decorativo Imari è segnato dalla diffusione dal 1690 dello stile *Kinrande*. Diversi potrebbero essere i motivi della nascita di questo nuovo stile, tra i quali il ricambio generazionale degli artigiani dei forni Kakiemon oppure la ricerca da parte del forno Nabeshima di maestri vasai tra i

⁴⁹ Menno FITSKI, "Old Japanese Coloured Porcelains of the First Class: Trade and Collecting of Kakiemon Porcelain", *Transaction of the Oriental Ceramic Society*, vol. 75 2010-2011, 2012, p. 53.

⁵⁰ John AYERS; Oliver IMPEY; J.V.G. MALLET (a cura di), *Porcelain for palaces. The fashion for Japan in Europe*, Oriental Ceramic Society, London, 1990, pp. 139-140.

ceramisti Kakiemon, ma probabilmente il più plausibile fu il cambio di gusti degli abitanti delle città durante l'era Genroku (1688-1704), poiché grazie ad un aumento generale della ricchezza e del benessere andarono a preferire porcellane decorate in maniera più appariscente. Lo stile decorativo utilizzava una tecnica di riempimento delle superfici con diversi schemi e motivi decorativi, seguendo le linee delineate sotto vetrina in blu cobalto e riprese sopra vetrina con uno smalto oro (fig. 53).⁵¹



Figura 54 Piatto Nabeshima, presso il Museo della Ceramica del Kyūshū



Figura 55 Piatto Nabeshima, presso il Museo della Ceramica del Kyūshū

Un altro stile di porcellana prodotta ad Arita durante il periodo Edo fu quella Nabeshima. A differenza degli stili già introdotti questo tipo di porcellana veniva prodotta con grande cura e maestria, creando oggetti di una qualità e bellezza superiore, con lo scopo di divenire dono per personalità influenti, tra cui lo stesso *shōgun*.⁵² Solo a seguito dell'era Genroku veniva creata su commissione, ma sempre per esponenti dell'aristocrazia o della nobiltà feudale, a sottolineare come questo tipo di porcellana fosse un monopolio di un singolo dominio.⁵³ L'origine di questo tipo di porcellana è legato alla famiglia Nabeshima, del dominio di Saga. Durante la battaglia di Sekigahara (1600) Nabeshima Katsushige si schierò con le truppe avversarie rispetto a Tokugawa Ieyasu, ma con la vittoria di quest'ultimo cercò di conquistare nuovamente la fiducia facendogli dono di porcellane cinesi. Con la crisi della produzione cinese del 1644, i Nabeshima decisero di rivolgersi agli artigiani di Arita per produrre dei pezzi di alta

⁵¹ Jiki, *Porcellana giapponese tra Oriente e Occidente, 1610-1760*, Catalogo della mostra del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, Electa, Milano, 2004, p. 23.

⁵² Ivi, p. 18.

⁵³ MIKAMI Tsugio, *The Art of Japanese Ceramics*, traduzione a cura di Ann Herring, Weatherhill, New York, 1972, pp. 162-163.

qualità degni di essere regalati allo *shōgun*. Nel 1651 i Nabeshima sottoposero alcuni pezzi prodotti ad Arita allo *shōgun* per avere l'approvazione, giunta l'anno seguente, di dono all'altezza della sua carica.⁵⁴ Già dal 1628 era stato fondato a Iwayakawachi⁵⁵ un forno Nabeshima per produrre porcellana bianca, bianca e blu e celadon a modello di quella cinese, ma fu spostato dopo il 1660 a Nangawarayama e successivamente a Okochiyama⁵⁶ nel 1675.⁵⁷ Il motivo di questo spostamento in una zona distaccata era probabilmente per tener segrete le tecniche decorative utilizzate per le loro porcellane a seguito della riorganizzazione dei forni e dei quartieri degli smaltatori. Caratteristico delle porcellane Nabeshima è la tecnica di smaltatura sopra vetrina seguendo i motivi ornamentali tracciati in blu cobalto prima dell'invetriatura.⁵⁸ Tra i colori degli smalti, principalmente il rosso è caratteristico Nabeshima, distinguendosi da quello vermiglio delle porcellane Kakiemon. I disegni delle porcellane Nabeshima derivavano dalle fantasie dei tessuti, da soggetti delle scuole di pittura Kano e Tosa e dai motivi decorativi di moda presso Edo e l'area Kyōto-Ōsaka.⁵⁹

Tuttavia, nonostante i diversi stili di porcellana giapponese sviluppatasi in epoca Edo sembrino essere diversi da loro, in verità è un processo piuttosto complicato capire esattamente dove, quando, da chi e soprattutto in che stile una certa porcellana è stata prodotta, come afferma Jonh Ayers:

[...] when one comes to examine the style in general it is immediately apparent that there can be no hard and fast division between a 'Kakiemon' style and an 'Imari' style, nor is either 'style' coherent.⁶⁰

⁵⁴ *Jiki, Porcellana giapponese tra Oriente e Occidente, 1610-1760*, Catalogo della mostra del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, Electa, Milano, 2004, p. 18-21.

⁵⁵ In *Jiki, Porcellana giapponese tra Oriente e Occidente, 1610-1760* è chiamato Iwayagawachi Odōguyama.

⁵⁶ In *The Art of Japanese Ceramics* vi è segnalato il forno di Okochiyama, mentre in *Jiki, Porcellana giapponese tra Oriente e Occidente, 1610-1760* è indicato il forno di Okawachiyama. È probabile che Mikami Tsugio indichi il singolo forno, mentre Okawachiyama indica non solo un forno ma un interno villaggio costruito appositamente intorno alla produzione della porcellana Nabeshima.

⁵⁷ MIKAMI Tsugio, *The Art of Japanese Ceramics*, traduzione a cura di Ann Herring, Weatherhill, New York, 1972, pp. 162-163.

⁵⁸ *Jiki, Porcellana giapponese tra Oriente e Occidente, 1610-1760*, Catalogo della mostra del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, Electa, Milano, 2004, p. 18-21.

⁵⁹ MIKAMI Tsugio, *The Art of Japanese Ceramics*, traduzione a cura di Ann Herring, Weatherhill, New York, 1972, pp. 162-163.

⁶⁰ John AYERS; Oliver IMPEY; J.V.G. MALLETT (a cura di), *Porcelain for palaces. The fashion for Japan in Europe*, Oriental Ceramic Society, London, 1990, p. 139.

3.2 Giapponismo come fenomeno europeo

L'apertura dei porti giapponesi al commercio europeo ha avuto indubbiamente un'enorme importanza sull'arte occidentale, senza considerare l'influenza che l'Europa ha esercitato su quella giapponese. Per quanto riguarda arte e artigianato, con l'eccezione dell'architettura, il Giappone è o era in gran parte un paese nelle condizioni in cui poteva trovarsi uno stato europeo nel Medioevo con artisti e artigiani meravigliosamente istruiti in ogni tipo di lavoro decorativo e sotto influsso di un naturalismo ardito e spontaneo. Ecco finalmente un'arte viva, un'arte popolare in cui dominano tradizione e maestria e la cui espressione è di un'avvincente varietà e forza descrittiva. Non sorprende, quindi, che gli artisti occidentali l'abbiano presa d'assalto e che la sua influenza sia così preponderante.⁶¹

Così scrive Walter Crane, preraffaellita inglese e uno dei maggiori conoscitori del Giappone a cavallo tra il XIX e XX secolo, andando ad introdurre quelli che sono i temi principali del fenomeno del *giapponismo* (*japonisme*) in Europa.

Il termine *giapponismo* fu coniato da Philippe Burty, collezionista e amatore di porcellane orientali,⁶² ad indicare la moda per il Giappone e per i suoi prodotti artistici e culturali che nacque attorno al 1870 dapprima a Parigi, poi a Londra ed infine in tutto il continente. Il termine "moda" è però riduttivo nei confronti di quello che in realtà si è dimostrato un complesso fenomeno che raggruppa e fonde diverse connotazioni quali ad esempio la storia del costume, il rinnovamento dei canoni estetici, un impulso al ritrovamento di una spiritualità ritenuta perduta e un senso di nostalgia di esotismo. Le figure di spicco di questo fenomeno furono artisti e critici d'arte generalmente parte della corrente artistica dell'impressionismo.⁶³ È tuttavia importante sottolineare come l'interesse europeo per l'arte estremorientale, soprattutto della Cina, trovi radici già durante il tardo barocco, tra il Seicento e il Settecento, stesso periodo nel quale le porcellane cinesi e giapponesi iniziarono a diffondersi ampiamente nelle collezioni prima dei sovrani e poi della borghesia.⁶⁴

⁶¹ Siegfried WICHMANN, *Giapponismo Oriente-Europa: contatti nell'arte del 19 e 20 secolo*, Fabbri, Milano, 198, p. 8.

⁶² Luisa CRUSVAR (a cura di), *Giappone: stampe e surimono della collezione dei Civici musei di storia ed arte*, Trieste, Civici Musei Storia ed Arte, Trieste 1998, p. 56.

⁶³ Flavia ARZENI, *L'immagine e il segno: il giapponismo nella cultura europea tra '800 e '900*, Il Mulino, Bologna, 1987, p. 6.

⁶⁴ Siegfried WICHMANN, *Giapponismo Oriente-Europa: contatti nell'arte del 19 e 20 secolo*, Fabbri, Milano, 198, p. 8.

Nell'Esposizione Universale del 1851 a Londra, la Cina espose i propri oggetti d'arte a testimonianza della propria cultura e civiltà. Da quel momento in poi, nelle esposizioni successive, 1862 a Londra e 1867,1878 e 1889 a Parigi, Cina e Giappone furono presentate insieme. Vi era infatti una certa confusione sulla distinzione tra un prodotto cinese e uno giapponese, tanto che molti collezionisti, sull'onda della "moda giapponese", finirono col creare raccolte di arte cinese.⁶⁵ È solo con l'Esposizione Universale del 1878 che l'arte giapponese va ad imporsi su quella cinese.⁶⁶ Queste esposizioni erano la realizzazione della visione ottocentesca del mondo come un grande emporio, sede di diverse culture e ricchezze, le quali attraevano un pubblico interessato non solo alla compra-vendita ma anche desideroso di essere educato. Erano infatti l'occasione per mostrare la propria cultura e un modo per aprire nuove prospettive.⁶⁷

Con l'apertura dei porti giapponesi nel 1854 a causa dell'arrivo del commodoro Perry, il Giappone sottoscrisse una serie di trattati commerciali con Stati Uniti, Russia, Gran Bretagna, Francia e Olanda, dando inizio a prosperi scambi economici tra Occidente e Oriente.⁶⁸ Gli oggetti di manifattura giapponese vennero così inseriti nel capitale mondiale in maniera estremamente accelerata e creando una forte competizione, portando ad una visione dell'esotico come un qualcosa che andava conquistato e analizzato tramite gli strumenti della scienza moderna.⁶⁹ Sin dal suo inizio, l'afflusso di oggetti e stampe giapponesi verso l'Europa fu associato a quelli che erano gli impulsi alla modernità, all'intento di attingere ad altre esperienze, al voler assimilare tecniche e soluzioni per un rinnovamento estetico. Soprattutto in Inghilterra a fronte della Rivoluzione Industriale, il Giappone veniva visto come garante di una duplice spinta alla nobilitazione della produzione seriale e alla riqualificazione creativa del lavoro artigianale, caratterizzata dal contrasto tra decorazione e funzione e tra la bellezza trovata anche negli oggetti prodotti in ripetizione, ossia per le masse, e il costo elevato dei materiali necessari, accessibili all'alta borghesia e agli industriali.⁷⁰

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Luisa CRUSVAR (a cura di), *Giappone: stampe e surimono della collezione dei Civici musei di storia ed arte*, Trieste, Civici Musei Storia ed Arte, Trieste 1998, p. 10.

⁶⁷ Flavia ARZENI, *L'immagine e il segno: il giapponismo nella cultura europea tra '800 e '900*, Il Mulino, Bologna, 1987, p. 33.

⁶⁸ Siegfried WICHMANN, *Giapponismo Oriente-Europa: contatti nell'arte del 19 e 20 secolo*, Fabbri, Milano, 198, p. 8.

⁶⁹ Laura RUARO LOSERI (a cura di), *Il sentiero dei mille draghi: viaggio, viandanti, donne e sogno nel mito dell'Estremo Oriente*, Acelum, Asolo, 1981, pp. 64-65.

⁷⁰ Luisa CRUSVAR (a cura di), *Giappone: stampe e surimono della collezione dei Civici musei di storia ed arte*, Trieste, Civici Musei Storia ed Arte, Trieste 1998, pp. 47-48.

A Parigi vi era più interesse per il segno, la forma, la composizione e l'uso dei colori nelle stampe, mentre a Londra erano più attenzione alla fattura, la tecnica e la funzione degli oggetti d'uso comune. Quest'ultima era quindi indirizzata verso quelle che erano le arti minori e decorative, come quella ceramica, per cui lo sguardo era volto all'esempio giapponese come emblema della maestria tecnica, il rispetto dei materiali, la semplicità e l'eleganza delle linee.⁷¹ Il contatto con il Giappone portò di conseguenza ad una serie di mutamenti nelle arti applicate europee, dall'industria tessile all'imitazione delle lacche e alla manifattura di porcellane.⁷²

⁷¹ Flavia ARZENI, *L'immagine e il segno: il giapponismo nella cultura europea tra '800 e '900*, Il Mulino, Bologna, 1987, pp. 34-35.

⁷² Siegfried WICHMANN, *Giapponismo Oriente-Europa: contatti nell'arte del 19 e 20 secolo*, Fabbri, Milano, 198, pp. 340-343.

3.3 Cineserie

Admire and blush, but above all imitate.⁷³

Il termine *cineseria* (*chinoiserie*) viene generalmente identificato in Occidente con tutto ciò che in Europa aveva un rapporto con l'Asia orientale, comprendendo nel suo ampio spettro di significato il collezionismo di oggetti d'arte estremorientale, la creazione di gabinetti in stile cinese, la produzione europea di oggetti di ispirazione asiatica nelle tecniche di realizzazione o decoro e l'influenza generale che la Cina esercitò sulla produzione artistica occidentale, dal teatro alla letteratura, dalla filosofia all'arte. In questo elaborato, è così da intendere che gli oggetti denominati come *cineserie* sono quei manufatti di produzione europea ad imitazione di quelli realizzati in Estremo Oriente, principalmente diffusisi durante il XVIII e XIX secolo grazie alla nascita di numerose manifatture in Europa dedite alla produzione di prodotti di questo tipo.⁷⁴ Il termine non esisteva durante il XVII e XVIII secolo, fece infatti la sua comparsa solo verso la metà dell'Ottocento per poi essere ufficialmente inserito nel *Dictionnaire de l'Académie* nel 1880, andando però col tempo a sviluppare appunto diverse connotazioni.⁷⁵ Tuttavia, per capire la portata del fenomeno, è importante ricostruire la dinamica dei rapporti commerciali Europa-Estremo Oriente e la conseguente nascita in Europa del desiderio di riprodurre tali oggetti per motivi economici e per seguire quelle che erano le tendenze del momento, notando che non si tratta solamente di un fenomeno dei secoli recenti, ma che ha origini più antiche di quanto si possa immaginare.

Già nel IV secolo a.C. giungevano nel continente europeo tramite l'India e la Persia oggetti cinesi, ma solo con il I secolo d.C. la Cina iniziò a inviare spedizioni direttamente in Europa per il commercio principalmente della seta e di pochi prodotti di porcellana. La seta, importata grezza, veniva poi lavorata dai tessitori siriani, i quali la decoravano riproducendo le decorazioni cinesi, dando vita a quella che è la più antica delle riproduzioni di arte cinese in occidente. Ma tra il IV e V secolo, nonostante la domanda in Occidente crescesse, a causa della difficoltà del trasporto via terra i prezzi aumentarono e, per evitare spese elevate, i romani riuscirono a portare clandestinamente

⁷³ Julie EMERSON; Jennifer CHEN; Mimi GARDNER GATES (a cura di), *Porcelain Stories. From China to Europe*, University of Washington Press, Seattle and London, 2000, p. 153.

⁷⁴ Rossella FABIANI; Francesco MORENA (a cura di), *Massimiliano e l'esotismo, Arte orientale nel Castello di Miramare*, Marsilio, Venezia, 2017, pp. 14, 21.

⁷⁵ Julie EMERSON; Jennifer CHEN; Mimi GARDNER GATES (a cura di), *Porcelain Stories. From China to Europe*, University of Washington Press, Seattle and London, 2000, p. 194.

in Europa le uova dei bachi da seta, permettendo l'inizio della produzione della seta in Occidente.⁷⁶

Nonostante Cina ed Europa avessero cessato i rapporti per quasi sei secoli, a Bisanzio nel 1200 continuavano a giungere oggetti orientali, tra cui le sete cinesi, i quali andarono ad influenzare i motivi decorativi tramite l'introduzione delle figure di fenici, draghi, etc., testimoniando quello che è considerato come un esempio di cineseria bizantina. Nello stesso secolo la via di terra tra Europa e Cina fu riaperta, permettendo il riallacciamento dei rapporti e dell'importazione di merci cinesi. Nel frattempo, durante il Medioevo, i tessitori europei, copiavano sulle sete prodotte in Europa i motivi decorativi cinesi andandoli a modificare. Giunsero inoltre in Occidente ridotte quantità di porcellane cinesi, ma non tali da formare un commercio organizzato. Il più antico esemplare di porcellana giunto in Europa nel XIV secolo è una bottiglia di colore bianco tendente al grigio trasformata successivamente in brocca con l'aggiunta di una montatura in argento e recante lo stemma di Luigi il Grande di Ungheria. Nel secolo successivo, lodate per la loro raffinatezza e rarità, divennero oggetto di dono per i re e gli uomini di potere.⁷⁷ Nel 1487 il sultano d'Egitto donò infatti a Lorenzo de' Medici, tra varie cose, grandi vasi di porcellana. La collezione di porcellana cinese dei Medici raggiunse il secolo successivo i quattrocento pezzi, tanto che il gran duca Francesco de' Medici fu il primo in Europa a tentare di produrre la porcellana. Dal 1575 al 1587, anno della morte di Francesco, furono prodotte nel laboratorio di corte a Firenze ceramiche bianche traslucide per uso personale e come doni di stato. Sebbene indicate come porcellane, queste erano ceramiche prodotte con quella che veniva chiamata porcellana a "pasta tenera", in opposizione alla "pasta dura" ritenuta delle porcellane cinesi. I materiali dell'impasto erano quindi diversi, un insieme di marzacotto (una miscela di sabbia, sedimenti del vino e sale), sabbia bianca fine e argilla bianca. Questo veniva poi cotto a 1100°C, decorato, smaltato e nuovamente cotto a 900-950°C. Data la grande perdita durante il processo di cottura, la produzione era limitata, ma è la prima testimonianza ancora rimanente al giorno d'oggi di manifattura europea di porcellana cinese.⁷⁸

Con la circumnavigazione del Capo di Buona Speranza da parte di Vasco de Gama nel 1498, vennero riaperte le vie di commercio via mare verso l'Oriente, vedendo un

⁷⁶ Hugh HONOUR, *L'arte della cineseria. Immagini del Catai*, Sansoni, Firenze, 1963, pp. 33-36.

⁷⁷ Ivi, pp. 37-41.

⁷⁸ Julie EMERSON; Jennifer CHEN; Mimi GARDNER GATES (a cura di), *Porcelain Stories. From China to Europe*, University of Washington Press, Seattle and London, 2000, pp. 25-26.

crescente aumento delle importazioni di porcellane cinesi, tanto che la loro richiesta ai mercanti cinesi fu talmente grande da portare gli artigiani a iniziare a produrre oggetti di porcellana bianca e blu appositamente per il mercato europeo.⁷⁹ Per quanto riguarda la presenza europea in Asia Estremorientale, nel 1511 i portoghesi si insediarono a Malacca e nel 1557 ricevettero dal governo cinese l'autorizzazione per creare una base commerciale a Macao, arrivando nel 1542 sino in Giappone. Gli spagnoli nel 1571 stabilirono una base nelle Filippine; gli olandesi giunsero a Canton nel 1600, formando nel 1602 la Compagnia olandese delle Indie Orientali che commerciava sia con i cinesi che con i giapponesi; gli inglesi, con la Compagnia inglese delle Indie Orientali fondata nel 1600, si stabilirono nel Siam per commerciare con la Cina e per ultima arrivò la Francia. Per tutto il XVI secolo furono portoghesi e spagnoli coloro che monopolizzavano gli scambi commerciali con la Cina.⁸⁰

A seguito dell'aumento delle importazioni e della diffusione della moda degli oggetti di produzione orientale, crebbe inizialmente anche il prezzo, con la conseguenza che solo i più abbienti avevano la possibilità di acquistarle. Ma con il propagarsi di questa moda, anche gli strati meno abbienti desideravano acquistare tali oggetti a prezzi più accessibili. Fu così che gli artigiani europei iniziarono ad imitare le produzioni orientali per andare a sopperire all'ingente richiesta europea, dato che le importazioni erano considerevoli ma insufficienti.⁸¹ Nel 1628 un vasaio olandese, Christian Wilhelm, iniziò a decorare del vasellame a motivi bianchi e blu, ad imitazione delle ceramiche Ming a quel tempo di gran moda. Successivamente aprirono le manifatture di Delft, in Olanda, e di Nevers, in Francia, due fabbriche che producevano terracotta bianca e blu. A Delft, inizialmente i prodotti erano attente imitazioni di porcellane cinesi e giapponesi, ma verso la metà del Seicento iniziarono a decorare secondo una personale idea dell'Estremo oriente. Nevers invece influenzò la creazione dello stile cineseria delle ceramiche prodotte in Europa, tanto che a metà secolo riportava decorazioni sia a motivi orientali che europei su ceramiche a modello cinese e barocco.⁸²

Nella seconda metà del XVII secolo la moda per gli oggetti di arte orientale si afferma a livello europeo tanto che lo stesso Luigi XIV, re di Francia, nel 1670 decise di far erigere nel parco di Versailles per la dama favorita del momento, Madame de

⁷⁹ Hugh HONOUR, *L'arte della cineseria. Immagini del Catai*, Sansoni, Firenze, 1963, p. 41.

⁸⁰ Ivi, pp. 45-47.

⁸¹ Ivi, pp. 49-50.

⁸² Ivi, pp. 54-55.

Montespan, una casetta per i piaceri denominata “Trianon de porcelaine”, progettata dall’architetto Louis Le Vau.⁸³ Si dice fosse ispirato alla Pagoda di Nanchino, nota in Europa grazie ad una incisione fatta da Nieuhoff, ma si trattava di un edificio ad un solo piano e di fatto avente poco a che fare con le architetture cinesi, dato che era esternamente rivestito da piastrelle bianche e blu di ceramica di Delft, Nevers, Rouen e Lisieux. Il Trianon fu poi demolito nel 1687 a causa dei costi proibitivi per il suo mantenimento, ma può essere considerato come punto di inizio della “cineseria barocca”. Modello di cineseria per gli artisti europei divennero i decori ispirati all’Oriente, soprattutto la Cina, elaborati dal regio decoratore di Luigi XIV Jean Bérain per soddisfare le richieste di esotismo del sovrano. Egli tuttavia fece semplicemente un lavoro di sostituzione di quegli elementi decorativi che formavano il repertorio francese dell’epoca, ossia fauni, putti, statue classiche, etc., con figure cinesi, scimmie e pagode.⁸⁴

Il lavoro impostato da Bérain fu così il prototipo delle evoluzioni della cineseria francese che si susseguirono fino ad arrivare alla “cineseria rococò”. Quest’ultima vide il suo inizio nel 1709 nella decorazione effettuata da Antoine Watteau del “Cabinet du roi” presso il castello di La Muette, in cui l’elemento cinese veniva perfettamente integrato in un contesto occidentale contemporaneo combinando motivi aulici e campestri a temi esotici e sensuali.⁸⁵ Tra gli artisti disegnatori di cineserie per gli incisori, il più importante fu Jean-Baptiste Pillement, che inquadrava figure di cinesi in scene di vita quotidiana e campestre con delicati cornici floreali.⁸⁶ La moda della cineseria si fece notare soprattutto nella decorazione degli interni e il soprammobile divenne la primissima espressione del rococò del gusto per l’esotismo, vedendo una cospicua presenza di statuette e vasi cinesi di porcellana.⁸⁷

Dopo il fallimento dell’esperimento mediceo del 1587, ceramisti olandesi e inglesi erano entrati in possesso del brevetto per la produzione della porcellana ma non sono noti i risultati ottenuti. Nel 1673 in Francia alla manifattura di Rouen iniziarono a realizzare porcellana a pasta tenera, ottenendo così il monopolio della sua produzione. È solo nel XVIII secolo che a Dresda si scoprì il segreto della porcellana orientale a pasta dura. Augusto il Forte (1670-1733), Elettore di Sassonia e re di Polonia, era infatti un

⁸³ Ivi, p. 61.

⁸⁴ Francesco MORENA, *Cineseria. Evoluzioni del gusto per l’Oriente in Italia dal XIV al XIX secolo*, Centro Di, Firenze, 2009, p. 65.

⁸⁵ Ivi, p. 68.

⁸⁶ Hugh HONOUR, *L’arte della cineseria. Immagini del Catai*, Sansoni, Firenze, 1963, p. 110.

⁸⁷ Ivi, pp. 115-116.

appassionato collezionista di porcellana orientale, tanto che arrivò ad imporre tasse speciali per finanziare la propria raccolta privata.⁸⁸ Per far fronte all'ingente spesa per l'acquisto di porcellane, si pensò di scoprire il segreto o per la trasmutazione dei metalli comuni in oro o per la creazione della pasta della porcellana per iniziare una produzione autonoma, della cui ricerca il conte e scienziato Ehrenfried Walther von Tschirnhaus (1651-1708) e l'alchimista Johann Friedrich Böttger (1682-1719) erano le figure chiave.⁸⁹

Tschirnhaus, membro dell'Accademia delle Scienze francese, entrò in contatto con lo scienziato olandese Christian Huygens, lo scopritore del titanio, della prima luna conosciuta di Saturno e della polarizzazione della luce, e imparò da lui le tecniche per smerigliare e lucidare le lenti di vetro, capacità che si rivelarono molto importanti durante le sue ricerche sulla produzione della porcellana. Fu scelto poi da Augusto come consigliere di corte, intuendo che la scoperta del segreto della porcellana avrebbe aiutato a limitare le uscite dei fondi verso l'Oriente. Egli studiò così gli esperimenti sulla porcellana a pasta tenera prodotta a Saint-Cloud e apprese come costruire un forno per la cottura delle ceramiche in Olanda, comprendendo la necessità di dover raggiungere elevate temperature al momento della cottura grazie all'uso di lenti che canalizzavano il calore. Inoltre, sperimentando con le lenti per immagazzinare l'energia solare, comprese come fondere i minerali, un passo decisivo per la creazione dell'impasto della porcellana.⁹⁰ Dal 1694 i suoi esperimenti si susseguirono per una decina d'anni senza però avere risultati di fatto soddisfacenti; fu solo con la comparsa di Böttger che si compirono dei passi avanti.⁹¹

Con l'aumento dei commerci con l'Oriente durante il Seicento, il lingotto d'oro, potere d'acquisto dei beni esotici, divenne lo standard per il calcolo della potenza e del benessere di una nazione, portando gli stati europei a porre maggiore enfasi sul miglioramento delle tecnologie per la sua estrazione e all'esplorazione del mondo per la ricerca di questo metallo prezioso. A causa della sua enorme importanza, oltre ai metodi più razionali per trovarlo, i regnanti europei si rivolsero anche agli alchimisti per la creazione della pietra filosofale. Inizialmente ingaggiato in Prussia da Federico per produrre tale pietra, Böttger scappò in Sassonia nel 1701 per paura di ripercussioni a causa dei continui fallimenti, ma fu imprigionato e obbligato a lavorare in laboratorio per

⁸⁸ Ivi, pp. 119-120.

⁸⁹ Julie EMERSON; Jennifer CHEN; Mimi GARDNER GATES (a cura di), *Porcelain Stories. From China to Europe*, University of Washington Press, Seattle and London, 2000, p. 27.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Hugh HONOUR, *L'arte della cineseria. Immagini del Catai*, Sansoni, Firenze, 1963, p. 120.

produrre l'oro da Augusto il Forte. Il sovrano, dopo varie prove fallimentari, decise di affiancarlo a Tschirnhaus nelle ricerche per ricreare la porcellana cinese. Nel 1705 fu poi spostato in un altro laboratorio presso il castello Albrechtsburg di Meissen, vicino a Dresda.⁹² I due riuscirono a produrre inizialmente un grès rosso fine e duro, simile alla ceramica cinese delle fabbriche di Yixing importato in Europa all'epoca. Poi, scoprendo che il segreto della porcellana risiedeva non solo nelle alte temperature di cottura ma anche dalla presenza del caolino nella pasta ceramica, nel 1708 Böttger riuscì a produrre il primo esemplare europeo di porcellana bianca a pasta dura.⁹³

Nel 1710 venne così fondata la Reale Manifattura della porcellana di Sassonia a Meissen e l'anno successiva si scoprì un'argilla di qualità migliore che permetteva la creazione di una porcellana qualitativamente superiore, perfezionata poi nel tempo.⁹⁴ L'obiettivo dei ceramisti sassoni era l'imitazione della porcellana cinese e giapponese, a partire dalle caratteristiche dell'impasto. Per le forme e le decorazioni, furono riprodotti fedelmente i pezzi estremo-orientali facenti parte delle collezioni private di Augusto il Forte, ma furono sviluppate anche certe tematiche della voga della *cineseria*.⁹⁵ Johann Gregor Höroldt, a cui nel 1720 fu affidata la direzione tecnica del reparto colori, era uno smaltatore e incisore a cui la manifattura Meissen deve le sue colorate e raffinate decorazioni ornamentali in stile *cineseria*.⁹⁶ Il segreto della composizione della pasta della porcellana, gelosamente custodito a Meissen, però trapelò e in Europa vennero man mano aperte nuove manifatture per la sua produzione, come ad esempio quelle di Nymphenburg a Monaco, Chantilly e Sévres in Francia, Chelsea e Bow in Inghilterra.⁹⁷

È importante sottolineare inoltre come nonostante ciò anche i manufatti di porcellana prodotti in Cina e Giappone non fossero completamente immuni alle influenze europee. È infatti difficile stabilire quanto autoctoni siano i modelli e le decorazioni delle porcellane estremo-orientali, dato che Oriente ed Europa attuavano e subivano vicendevolmente un'azione di condizionamento e assimilazione. Sin dall'inizio dell'instaurazione dei rapporti commerciali con la Cina nel Seicento, gli olandesi

⁹² Julie EMERSON; Jennifer CHEN; Mimi GARDNER GATES (a cura di), *Porcelain Stories. From China to Europe*, University of Washington Press, Seattle and London, 2000, p. 28.

⁹³ Francesco MORENA, *Cineseria. Evoluzioni del gusto per l'Oriente in Italia dal XIV al XIX secolo*, Centro Di, Firenze, 2009, p. 104.

⁹⁴ Hugh HONOUR, *L'arte della cineseria. Immagini del Catai*, Sansoni, Firenze, 1963, p. 121.

⁹⁵ Francesco MORENA, *Cineseria. Evoluzioni del gusto per l'Oriente in Italia dal XIV al XIX secolo*, Centro Di, Firenze, 2009, p. 104.

⁹⁶ Hugh HONOUR, *L'arte della cineseria. Immagini del Catai*, Sansoni, Firenze, 1963, pp. 122-123.

⁹⁷ Ivi, pp. 122-128.

riconobbero immediatamente il potenziale del commercio della porcellana, importandola in Europa in grandi quantità. Il successo di questi scambi fu dovuto alla scelta intelligente fatta della Compagnia olandese delle Indie Orientali di non rifornirsi di qualunque tipo di merce fosse prodotta in Cina, ma di scegliere prodotti specifici che andassero incontro ai bisogni e allo stile di vita europei. Già nel 1635, gli olandesi inviarono ai forni di Jingdezhen modelli in legno per diverse specifiche forme di prodotti di porcellana e una serie di istruzioni dettagliate per la loro creazione. In un primo tempo la decorazione rimase fondamentalmente cinese, ma successivamente furono inclusi anche elementi europei, come ad esempio il motivo a tulipano tipicamente olandese. Una volta che tali motivi decorativi furono appresi dagli smaltatori cinesi, questi li riprodussero su altri oggetti prodotti per diversi acquirenti europei, con i quali nel XVIII secolo la Cina aveva intrecciato rapporti di commercio diretto. In base ai vari ordini, si modificavano forme e decorazioni, portando alla nascita di nuovi modelli non solo a livello orientale ma anche europeo.⁹⁸ Considerato che sin dall'inizio dei commerci sistematici di porcellana gli oggetti cinesi e giapponesi erano specificatamente prodotti al fine di corrispondere alla idee che i collezionisti europei avevano liberamente sviluppato riguardo l'arte orientale, quando nel tardo Ottocento arrivarono in Europa oggetti precedenti al periodo Ming questi furono accolti con perplessità.⁹⁹

Curioso è pure notare la presenza in Olanda di un gruppo di smaltatori indipendenti che ebbero un ruolo di rilievo nella diffusione in Europa dello stile giapponese, prendendo come modello le decorazioni di modelli originali estremo orientali, tra cui quelli Kakiemon e Imari. Questo gruppo di artigiani decorava in laboratori europei porcellane bianche, con vetrinatura non ancora smaltate, prodotte ad Artita, Jingdezhen, Dehua, Meissen e altre manifatture europee.¹⁰⁰

Con il cambiare delle tendenze in Europa, Egitto e India divennero di moda a fine Settecento al posto della Cina. Ma dopo il 1830 in Francia e Gran Bretagna si vide il nostalgico ritorno della moda per l'arte rococò del Settecento e di conseguenza anche delle cineserie. Da monopolio puramente degli aristocratici, gli oggetti provenienti dall'Oriente e le cineserie entrarono anche nelle case della ricca borghesia, che amava

⁹⁸ Julie EMERSON; Jennifer CHEN; Mimi GARDNER GATES (a cura di), *Porcelain Stories. From China to Europe*, University of Washington Press, Seattle and London, 2000, pp. 252-261.

⁹⁹ Hugh HONOUR, *L'arte della cineseria. Immagini del Catai*, Sansoni, Firenze, 1963, pp. 122-123.

⁹⁹ Ivi, p. 263.

¹⁰⁰ John AYERS; Oliver IMPEY; J.V.G. MALLET (a cura di), *Porcelain for palaces. The fashion for Japan in Europe*, Oriental Ceramic Society, London, 1990, p. 239.

circondarsi nelle proprie comode dimore di manufatti a memoria e fascino di un'altra civiltà considerata romanticamente più attraente. Verso il 1860, la moda della *cineseria* fu sorpassata a favore di un apprezzamento per gli oggetti giapponesi, chiamato ossia *giapponismo*.¹⁰¹

Già nei due secoli precedenti erano arrivati copiosi in Europa oggetti giapponesi prodotti specificatamente per il pubblico occidentale e questi venivano a loro volta copiati, ma erano semplicemente considerati oggetti orientali di un'origine indefinitamente cinese. Tuttavia, anche se tale moda fu relativamente breve, durante l'Ottocento si rivelò particolarmente incisiva per le arti decorative europee. Infatti, mentre gli artisti europei del XVII e XVIII secolo avevano manipolato e creato delle rappresentazioni personali dell'arte cinese, quelli del XIX secolo si approcciarono all'arte giapponese con l'intenzione di comprenderla e di entrare in possesso dei suoi principi essenziali, andando così ad influenzare reciprocamente e profondamente sia le arti maggiori che quelle minori.¹⁰²

¹⁰¹ Hugh HONOUR, *L'arte della cineseria. Immagini del Catai*, Sansoni, Firenze, 1963, pp. 124, 241-244.

¹⁰² Ivi, pp. 245-246.

Conclusione

Dopo aver fornito informazioni sulla vita di Massimiliano d'Asburgo e aver inquadrato la sua persona nella figura del collezionista, si è cercato di individuare tre macro-aree di provenienza della raccolta di oggetti d'arte giapponese dell'arciduca presso il Castello di Miramare, a Trieste. Per comprendere la quantità e qualità dei manufatti che si sarebbero trattati, ci si è basati sul testo scritto da Rossella Fabiani e Francesco Morena *Massimiliano e l'esotismo, Arte orientale nel Castello di Miramare*, curatori dell'omonima mostra tenutasi nel 2017. L'interesse della ricerca è nel comprendere come, quando e dove Massimiliano sia entrato in possesso di tali oggetti, secondo tre possibili vie: una provenienza incerta o nelle collezioni di famiglia, gli acquisti presso botteghe e antiquari e le commissioni a manifatture europee. Per ogni macroarea di interesse si sono analizzati degli specifici oggetti e le relative prove, siano queste tramite fonti primarie (foto, documenti d'archivio, inventari) o secondarie (testi di riferimento in bibliografia). Nonostante le ricerche presso il Fondo Amministrazione del Castello di Miramare conservato all'Archivio di Stato di Trieste, l'unica prova che è da considerarsi certa è risultata la commissione da parte dell'arciduca di un bacile a forma di conchiglia alla Manifattura Herend.

Nel secondo capitolo si è cercato di comprendere il particolare contesto storico-culturale che ha permesso la formazione di una forte passione per collezionismo nei cittadini di Trieste. Porta sull'Oriente, grazie al grande traffico di merci provenienti dal Levante e poi dall'Estremo Oriente, Trieste era un punto focale per lo sviluppo economico dell'Impero asburgico. È proprio grazie alla quantità di scambi commerciali che in città entrarono anche oggetti di arte giapponese e grazie alla successiva apertura della prima bottega europea di oggetti orientali, il Gabinetto Cinese Wunsch, che i ricchi triestini nell'Ottocento si appassionarono al collezionismo, tanto da creare dei circoli artistici cittadini. Questi circoli ebbero il merito di permettere anche ai meno abbienti di poter usufruire e apprezzare tali opere artistiche.

Nel terzo ed ultimo capitolo si è cercato invece di ripercorrere la storia della porcellana giapponese, uno dei prodotti artistici più commerciati in Europa durante il Settecento e l'Ottocento, dalla sua creazione al suo commercio con l'Occidente. L'arte della porcellana giapponese, rispetto a quella cinese fiorita secoli prima, nasce solo all'inizio del XVII secolo in Kyūshū e incontra nel giro di pochi anni il favore dei mercanti olandesi. Prendendo come riferimento il saggio *Qualia as Value and Knowledge: Histories of*

European Porcelain di Susan Gal, è interessante fare una riflessione ripercorrendo la storia della porcellana come prodotto di un processo storico mediato dall'azione dell'uomo.¹

Il valore e le qualità attribuita alla porcellana in un dato periodo storico, in quanto mutevoli e reinterpretabili, sono degli indizi che permettono di risalire all'identità sociale dei suoi fruitori. Nel 1400 la porcellana giunse in Europa tramite le rotte che attraversavano il Medio Oriente ed era talmente rara e diversa dalla ceramica sino ad allora conosciuta in Occidente da comparire nei dipinti rinascimentali. Era simbolo di ricchezza e influenza politica da mettere in mostra, connessioni privilegiate che arrivavano sino ad un altro mondo.

Nel XVI secolo, quando i commercianti portoghesi aprirono le rotte commerciali marittime per la Cina, la porcellana venne favorita per il commercio in quanto certe sue qualità, quali la leggerezza e la non porosità della superficie, risultavano facilitarne il trasporto via mare. Sebbene non più così rare, divennero oggetto di collezionismo, ma il loro valore veniva riposto nel valore stesso del collezionista, idealmente una persona di grande intelletto che si dedicava alla conoscenza di mondi lontani attraverso le cose, ma concretamente un individuo dalle considerevoli disponibilità economiche volto all'investire in tali beni. Grazie alla porcellana, al fatto che non si capisse di che materiale fosse prodotta e come venisse creata, il livello di civilizzazione dei popoli cinesi venne considerato superiore a quello europeo. Alcuni collezionisti cercarono di riprodurla senza successo, aumentandone così l'attrattiva.

Con l'importazione in Europa tramite la Compagnia olandese delle Indie Orientali dal XVII secolo, gli oggetti in porcellana divennero beni di uso comune considerato comunque un lusso. Dato che il lusso era bandito dalla morale cristiana, la porcellana venne valutata anche in termini di comfort e per il suo uso nella decorazione degli ambienti interni: facile da pulire, colorata, resistente, capace di sopportare alte temperature e la fiamma diretta. Avvenne così l'accreditamento del valore di bene di utilità e non di lusso adatto, ad esempio, per le nuove abitudini europee nella consumazione di cioccolata, tè e caffè.

Tuttavia, a causa di una crescente rivalità e per diminuire i costi di commercio e trasporto, la provenienza e la tecnologia divennero nel Settecento il problema della

¹ La seguente riflessione è basata sul saggio di Susan GAL, "Qualia as Value and Knowledge: Histories of European Porcelain", *Signs and Society*, vol. 5, 1, 2017, pp. 128-153.

porcellana, tanto che in Europa si provò nuovamente a riprodurla. I monarchi finanziarono ricerche per scoprire il segreto della porcellana, tanto che finalmente nel 1709 a Meissen Augusto il Forte ci riuscì. Usata come dono nelle relazioni politiche tra le classi dirigenti europee, la porcellana era importata a prezzi sempre più elevati, diventando simbolo della ricchezza della persona che la possedeva. La scoperta della formula per l'impasto della porcellana andava però a sottintendere come il potere esercitato dal monarca sulla metamorfosi necessaria per la creazione di una ceramica così fine fosse in fondo un'ulteriore legittimazione al suo diritto di esercitare il governo.

Inoltre, in Europa il termine porcellana fu associato ad altre forme di produzione ceramica già conosciute. Non vi era nessuna istituzione che regolasse l'attribuzione del nome o garantisse l'autenticità della formula e del processo di creazione, così che gli artigiani europei chiamarono liberamente "porcellana" i propri prodotti. Il concetto di porcellana "a pasta morbida", come quella francese, o "a pasta dura" sono pure invenzioni europee.

Con le scoperte avvenute a Meissen, la porcellana non era più un segreto, ma un simbolo della vittoria della scienza europea e della modernità di un certo stato rispetto ad un altro presso le Esposizioni Universali. È proprio presso queste esposizioni che alla porcellana venne poi associato il valore di opera d'arte, ponendo l'interesse sulla maestria della sua manifattura. Tanto che, quando precedentemente una nazione si vantava della propria capacità di produzione industriale, la Manifattura Herend iniziò a porre l'attenzione del consumatore sul fatto che le proprie porcellane fossero dipinte a mano, dando valore all'unicità di ogni singolo pezzo contro la produzione di massa.

Le ricerche si sono basate sia su fonti bibliografiche specifiche ma anche su puntuali studi e ricerche in archivi. Tra i vari volumi riguardanti la porcellana giapponese sono state riscontrate alcune incongruenze riguardanti nomi di persone, luoghi e cifre indicanti il numero di prodotti trasportati. Queste discordanze potrebbero essere frutto di una differenza di fonti primarie utilizzate dagli autori, ponendo una diversa chiave di lettura laddove queste siano in giapponese o in inglese e in base all'anno di pubblicazione, dato che naturalmente vi è stato un avanzamento negli studi di ricerca. Tuttavia, le difficoltà e perplessità maggiori sono state incontrate con i documenti del Fondo Amministrazione del Castello di Miramare. Le fatture, i conti, le cambiali, etc. presenti presso l'Archivio di Stato di Trieste non sono solamente in italiano, ma anche in francese e tedesco, e la grafia in cui sono stilate è spesso di difficile decifrazione, soprattutto per quanto riguarda i testi in tedesco dell'Ottocento. Un esempio è l'inventario dei mobili del

castello redatto dopo la morte di Massimiliano scritto in tedesco secondo uno stile di grafia di moda in Germania e Austria all'epoca, e redatto inevitabilmente con lo stile personale del compilatore. Questo primo inventario, sebbene meticolosamente consultato, non ha purtroppo fornito prove certe di aiuto per questo elaborato perché infatti di difficile lettura, probabilmente ampiamente incompleto e troppo vago nella descrizione degli oggetti di origine orientale, spesso indifferentemente annotati come cinesi, in confronto alla perizia della descrizione dei dipinti di origine europea. Inoltre, per buona parte dei documenti registrati tra le note dei volumi riguardo Miramare e Trieste non è stato possibile identificarne l'ubicazione a causa di vari motivi. Spesso i documenti riportati nelle fonti secondarie consultate non erano presenti o erano erroneamente riportati. È stata infatti notata l'assenza nei vari fascicoli del Fondo Amministrazione del Castello di Miramare di certi documenti poiché probabilmente o illegalmente sottratti o riposti nelle buste, fascicoli o sotto-fascicoli in maniera errata. Si è altresì notato come invece altri documenti fossero stati riportati in maniera errata o incompleta. Si ipotizzano varie ragioni per le quale sia avvenuto questo: perché di fatto l'autore non ha consultato direttamente tali fonti primarie, o avendole consultate non è riuscito a decifrarle, o non è stato attento ad annotare correttamente i numeri di busta, fascicolo e documento, o ha volutamente deciso in maniera antiaccademica di tenere l'informazione privata. Si rimanda all'appendice 2 per una puntuale suddivisione dei documenti consultati e/o reperiti ai fini di questa ricerca.

La ricerca d'archivio ha anche permesso l'identificazione di documenti inediti che, di conseguenza, non trovano riscontro in nessuno dei documenti consultati. Queste nuove scoperte contemporaneamente pongono diversi interrogativi e aprono nuove possibilità di ricerca. Sarebbe auspicabile continuare a condurre una ricerca sistematica dei documenti presenti in archivio e cercare di capire come questi potrebbero essere di aiuto per stabilire una coerente e corretta ricostruzione storica di quelli che sono stati gli spostamenti e/o l'origine dei manufatti di arte giapponese presenti presso il Museo Storico del Castello di Miramare. Inoltre, a fronte dell'attuale redazione di un nuovo inventario del museo, sarebbe estremamente utile e preziosa la possibilità di creare un archivio complessivo di tutti gli inventari, compreso quello conservato presso l'Archivio di Stato Austriaco, e stabilire una perfetta coincidenza dei vari pezzi tra di essi.

In una prospettiva futura, sarebbe interessante approfondire, accertare e guardare sia alle raccolte di arte giapponese della famiglia Asburgo che alle collezioni triestine. Avendo già preso in analisi nel capitolo 1 diversi oggetti della raccolta giapponese

dell'arciduca, è stato però possibile capire che il confine tra ciò che è veramente ascrivibile alle manifatture giapponesi non è sempre così facile né scontato. Il fraintendimento nella corretta identificazione di ciascun pezzo porta inevitabilmente a interpretazioni non omogenee. Essendosi basati per questo elaborato su di una mostra già organizzata da altri studiosi, non si è davvero appieno capito la portata effettiva delle collezioni di Massimiliano e soprattutto se sia possibile accreditare con certezza tali opere. Sicuramente il lavoro da compiere per arrivare a delle risposte complete si presenta come molto vasto e complesso ma sicuramente qualunque scoperta, se opportunamente sostenuta da documenti e prove scientifiche, è certamente da considerare di grande valore e importanza.

Appendice 1. Lista dei termini in lingua giapponese

赤絵町, *aka e machi*, quartiere degli smaltatori

有田, *Arita*, *Arita* (località, porcellana di)

荒使子, *arashiko*, lavoratore con diverse funzioni

絵描き, *ekaki*, decoratore

札, *fuda*, licenza speciale

芙蓉手, *fuyō de*, porcellana bianca e blu in stile *kraak*

肥前, *Hizen*, *Hizen* (località, porcellana di)

伊万里, *Imari*, *Imari* (località, porcellana di, stile)

色絵(赤絵), *iro e (aka e)*, smalti policromi sopra vetrina

柿右衛門, *Kakiemon*, *Kakiemon* (famiglia, porcellana, stile)

釜(窯) 焼き, *kamayaki*, amministratore del forno

金襴手, *kinrande*, stile decorativo “broccato”

古伊万里, *Ko imari*, vecchio Imari

鍋島, *Nabeshima*, *Nabeshima* (famiglia, porcellana)

濁手, *nigoshide*, tipo di vetrina color bianco latte

登窯, *noborigama*, tipo di forno costruito sul pendio di una collina

細工人, *saikunin*, artigiano

将軍, *shōgun*, comandante militare dello Stato

初期伊万里, *Shoki imari*, antico Imari

染付, *sometsuke*, porcellana bianca decorata in blu cobalto sotto vetrina

外山, *sotoyama*, zona di produzione della porcellana esterna all'*uchiyama*

たいどめ, *taidome*, sperone di argilla

たたき, *tataki*, incudine per la lavorazione del corpo ceramico

唐人, *tōjin*, persona proveniente dal continente (cinese e/o coreana)

土坑持ち, *tsuchi anamochi*, supervisore alle estrazioni

土伐り子, *tsuchi kiriko*, minatore

土しよや、*tsuchi shoya*, ufficiale addetto al controllo della porcellana

内山, *uchiyama*, zona di collocazione dei forni ufficiali regolati dal governo locale

焼物戦争, *yakimono sensō*, guerre ceramiche o della ceramica

Appendice 2. Fondo Amministrazione del Castello di Miramare

In questa appendice sono presenti due liste riportanti busta, fascicolo, data, luogo e provenienza di alcuni dei documenti presenti nel Fondo Amministrazione del Castello di Miramare presso l'Archivio di Stato di Trieste. Nella prima lista, sono indicati i documenti di cui si è presa visione diretta, di cui alcune riproduzioni effettuate personalmente sono state inserite nel corso dell'elaborato. Nella seconda lista, in giallo sono evidenziati gli stessi documenti della prima lista, in verde quelli che secondo le fonti bibliografiche dovrebbero esistere ma che, per varie ragioni, non sono stati trovati e/o consultati e in azzurro quelli che non si è avuto modo di accertarne l'esistenza, ad esempio a causa della mancanza di informazioni più specifiche sulla loro posizione o datazione. In prospettiva di una futura ricerca e approfondimento, si è deciso di non inserire tutte le riproduzioni fotografiche dei documenti effettivamente consultati.

AST, Fondo Miramare					
Busta	Fascicolo	Numero	Data	Luogo	Provenienza
4	48 t	26 e 27	24 e 25 novembre 1853	Vienna	Albert Weisse
4	48 a	23	30 novembre 1852	Trieste	Gabinetto Cinese Wunsch
4	48 i	17	4 giugno 1853	Venezia	A. Zen
5	49c	7-1 e 2	10 marzo 1854	Venezia	Magasin d'Objets de le Chine de l'Indie et de la Turquie
5	49 c	7-1 e 2	10 e 14 e 17 marzo 1854	Venezia	Magasin d'Objets de le Chine de l'Indie et de la Turquie
5	49 a	18	13 dicembre 1853	Trieste	Gabinetto Cinese Wunsch
6	50	48/16	7 luglio 1855	Alessandria d'Egitto	China Bazar
6	50	71	23 aprile 1855	Venezia	A. Zen
7	51	175/20 e 21	31 ottobre 1856	Trieste	Gabinetto Cinese Wunsch
7	51	50	5 giugno 1856	Bruxelles	L. Stein
7	51	44	22 maggio 1856	Parigi	Vive Drouot
7	51	41	23 maggio 1856	Parigi	Mage
7	51	78	3 luglio 1856	Vienna	Albert Weisse
7	51	81/8	7 aprile 1856	Trieste	Gabinetto Cinese Wunsch
7	51	82/6	18 aprile 1856	Trieste	Nigris
7	51	174/3	30 agosto 1856		Nave Fanny
7	51	174/42	30 settembre 1856	Trieste	Gabinetto Cinese Wunsch
8	52	100	30 marzo 1857	Venezia	
8	52	234	19 maggio 1857	Milano	Luigi di Gio. Manini
8	52	124	24 marzo e 10 aprile 1857	Vienna	Albert Weisse
8	52	135/1 e 2	16 febbraio e 17 marzo 1857	Trieste	Gabinetto Cinese Wunsch
12	56	527			Carlo De-Albertis
12	56	417 e 418	dicembre 1857 e gennaio 1858	Milano	Luigi di Gio. Manini
12	56	438	14 gennaio 1858		Moritz Fischer
14	58	943	19 e 21 maggio 1858	Vienna	Albert Weisse
14	58	924			Carlo De-Albertis
14	58	941	11 maggio 1858		Moritz Fischer
17	61	154	8 novembre 1858	Trieste	Gabinetto Cinese Wunsch
17	61	81	29 ottobre 1858	Mantova	Giuseppe e Carlo Fürst
17	61	15/96	11 settembre 1858	Milano	Giuseppe Speluzzi
17	61	152	13 novembre 1858	Trieste	Gabinetto Cinese Wunsch
25	69	2016/9 e 10	6 e 14 maggio 1861	Vienna	Albert Weisse
25	69	2012. 1. 6	2 aprile 1861	Trieste	Gabinetto Cinese Wunsch
26	70	2411	24 dicembre 1861	Trieste	Gabinetto Cinese Wunsch
35	78	294. 5	24 ottobre 1863		Giovanni Pellis
35	78	292. 10	3 dicembre 1863	Trieste	Gabinetto Cinese Wunsch
35	78	305. 1. 15	23 dicembre 1863	Trieste	Gabinetto Cinese Wunsch

AST, Fondo Miramare					
Busta	Fascicolo	Numero	Data	Luogo	Provenienza
2	37		16 ottobre 1858	Venezia	INVENTARIO MOBILI PALAZZO IMPERIALE VENEZIA
2	33	312 e 313	22 e 24 aprile 1862		Moritz Fischer
4	48 t	26 e 27	24 e 25 novembre 1853	Vienna	Albert Weisse
4	48 a	23	30 novembre 1852	Trieste	Gabinetto Cinese Wunsch
4	48 a	4	25 gennaio 1853	Trieste	Gabinetto Cinese Wunsch
4	48 i	17	4 giugno 1853	Venezia	A. Zen
5	49c	7-1 e 2	10 marzo 1854	Venezia	Magasin d'Objets de la Chine de l'Indie et de la Turquie
5	49 c	7-1 e 2	10 e 14 e 17 marzo 1854	Venezia	Magasin d'Objets de la Chine de l'Indie et de la Turquie
5	49 a	18	13 dicembre 1853	Trieste	Gabinetto Cinese Wunsch
6	50	48/16	7 luglio 1855	Alessandria d'Egitto	China Bazar
6	50	71	23 aprile 1855	Venezia	A. Zen
7	51	607	1856	Trieste	Nave Felix da Rotterdam
7	51	175/20 e 21	31 ottobre 1856	Trieste	Gabinetto Cinese Wunsch
7	51	50	5 giugno 1856	Bruxelles	L. Stein
7	51	44	22 maggio 1856	Parigi	Vive Drouot
7	51	41	23 maggio 1856	Parigi	Mage
7	51	78	3 luglio 1856	Vienna	Albert Weisse
7	51	81/8	7 aprile 1856	Trieste	Gabinetto Cinese Wunsch
7	51	82/6	18 aprile 1856	Trieste	Nigris
7	51	174/3	30 agosto 1856		Nave Fanny
7	51	174/42	30 settembre 1856	Trieste	Gabinetto Cinese Wunsch
8	52	100	30 marzo 1857	Venezia	
8	52	124	19 maggio 1858		
8	53		29 luglio 1857	Bruxelles	L. Stein
8	52	234	19 maggio 1857	Milano	Luigi di Gio. Manini
8	52	124	24 marzo e 10 aprile 1857	Vienna	Albert Weisse
8	52	135/1 e 2	16 febbraio e 17 marzo 1857	Trieste	Gabinetto Cinese Wunsch
11	55	212/5			Giannelli
12	56	44	12 dicembre 1857	Trieste	Gabinetto Cinese Wunsch
12	56	527			Carlo De-Albertis
12	56	417 e 418	dicembre 1857 e gennaio 1858	Milano	Luigi di Gio. Manini
12	56	438	14 gennaio 1858		Moritz Fischer
14	58	943	19 e 21 maggio 1858	Vienna	Albert Weisse
14	58	924			Carlo De-Albertis
14	58	941	11 maggio 1858		Moritz Fischer
17	61	154	8 novembre 1858	Trieste	Gabinetto Cinese Wunsch
17	61	81	29 ottobre 1858	Mantova	Giuseppe e Carlo Fürst
17	61	15/96	11 settembre 1858	Milano	Giuseppe Speluzzi
17	61	40		1858	Lloyd austriaco
17	61	152	13 novembre 1858	Trieste	Gabinetto Cinese Wunsch
22	66		21 ottobre 1859	Vienna	
23	67	1851		Milano	Luigi Manini di Luigi
25	69	2016/9 e 10	6 e 14 maggio 1861	Vienna	Albert Weisse
25	69	2012. 1. 6	2 aprile 1861	Trieste	Gabinetto Cinese Wunsch
26	70	2411	24 dicembre 1861	Trieste	Gabinetto Cinese Wunsch
30	74	18	3 dicembre 1858	Milano	Luigi di Gio. Manini
35	78	10	6 gennaio 1864	Vienna	
35	78	294. 5	24 ottobre 1863		Giovanni Pellis
35	78	292. 10	3 dicembre 1863	Trieste	Gabinetto Cinese Wunsch
35	78	305. 1. 15	23 dicembre 1863	Trieste	Gabinetto Cinese Wunsch
63	115		1868		INVENTARIO MOBILI MIRAMARE
69	122	16/1870	1867-70	Trieste	Disegno a matita della pianta delle sale IV, V, VI e VII di Miramare
?	?	149	1874	Trieste	Inventaio fregata Novara ?

Bibliografia

- ARZENI, Flavia, *L'immagine e il segno: il giapponismo nella cultura europea tra '800 e '900*, Il Mulino, Bologna, 1987.
- Asahi Shinbunsha, *Ko Imari. Wayō no ishō* (Ko Imari. Desing tradizionale giapponese), Asahi Shinbunsha, Kyōto 1992.
- 朝日新聞社、「古伊万里・和様の意匠」、京都、朝日新聞社、1992。
- AYERS, John; IMPEY, Oliver; MALLET, J.V.G., (a cura di), *Porcelain for palaces. The fashion for Japan in Europe*, Oriental Ceramic Society, London, 1990.
- BABUDIERI, Flavio, “Problemi economici e politici di Trieste nei secoli XVIII e XIX. La nascita dell'emporio e il suo sviluppo”, *Archeografo Triestino*, serie IV, vol. XLV, 1985, pp. 32-67.
- BAIRD, Christina, “‘Au Mikado’: a Tea, Coffee and ‘Oriental’ Art Emporium in Vienna”, *Journal of Design History*, vol. 24, 4, 2011, pp. 359-373.
- BASILIO, Oreste, “Saggio di storia del collezionismo triestino”, *Archeografo triestino*, vol. XIX, 1934, pp. 157-229.
- CABURLOTTO, Luca (a cura di), *Rivelazioni: quattro secoli di capolavori*, Edizioni della Laguna, Mariano del Friuli, 2011.
- CARLI, Nada (a cura di), *Il mio primo viaggio*, Studio Tesi, Pordenone, 1986.
- CATERINA, Lucia; TAMBURELLO, Adolfo, “L'arte estremorientale in Italia: mostre e cataloghi”, *Il Giappone*, XVIII, 1978, pp. 5-18.
- CHIAPPORI, Maria Grazia, “L'incontro tra l'Estremo Oriente e il mondo Mittleuropeo”, in *Alla maniera di...*, La sapienza, Roma, 2010, pp. 353-364.
- COMINGIO, Stefania, *Carte d'archivio raccontano: alcuni arredi del Castello di Miramare*, in Rossella Fabiani, Luca Caburlotto (a cura di), *L'arte di Massimiliano d'Asburgo. Dipinti, sculture e arredi nel Castello di Miramare*, Silvana Editoriale, Milano, 2013, pp. 106-137.
- CRUSVAR, Luisa (a cura di), *Giappone: stampe e surimono della collezione dei Civici musei di storia ed arte*, Trieste, Civici Musei Storia ed Arte, Trieste 1998.
- CRUSVAR, Luisa, *L'Oriente da camera, vezzi, arredi, mode esotiche a Trieste nel XIX secolo*, in MOVE, *Abitare la periferia dell'Impero nell'800*, Punto Idea, Trieste, 1990, pp. 96-117.

- CRUSVAR, Luisa, *Massimiliano e l'esotismo*, in Laura Ruaro Loseri (a cura di), *Massimiliano. Rilettura di un'esistenza*, Edizioni della laguna, Trieste, 1987, pp. 147-180.
- CRUSVAR, Luisa, "Note sul collezionismo triestino", *Arte in Friuli Arte a Trieste*, vol. 3, 1979, pp. 85-100.
- CRUSVAR, Luisa (a cura di), *Stampe giapponesi dalle collezioni dei Civici musei di storia ed arte di Trieste*, Electa, Milano, 1977.
- D'ASBURGO, Massimiliano, *Viaggi in Italia, 1851-1852: diari dell'arciduca Massimiliano d'Asburgo*, Giuliana Carbi e Diana Rosa (a cura di), Dedolibri, Trieste, 1986.
- DE BEI, Francesca, *Per un profilo di Ferdinando Massimiliano d'Asburgo collezionista. La raccolta pittorica di Miramare tra antichi maestri e quadri moderni*, in Rossella Fabiani, Luca Caburlotto (a cura di), *L'arte di Massimiliano d'Asburgo. Dipinti, sculture e arredi nel Castello di Miramare*, Silvana Editoriale, Milano, 2013, pp. 16-73.
- DEL BIANCO, Umberto, *Il Lloyd austriaco e gli annuali marittimi dell'Austria-Ungheria. Le linee dell'Adriatico*, vol. I, Sorani Editore, Milano, 1976.
- EMERSON, Julie; CHEN, Jennifer; GARDNER GATES Mimi (a cura di), *Porcelain Stories. From China to Europe*, University of Washington Press, Seattle and London, 2000.
- FABIANI, Rossella, *La residenza di Massimiliano d'Asburgo*, in MOVE, *Abitare la periferia dell'Impero nell'800*, Punto Idea, Trieste, 1990, pp.76-85.
- FABIANI, Rossella, *Massimiliano: vita di un imperatore*, Marsilio, Venezia, 2015.
- FABIANI, Rossella, *Miramare Castle: The Historic Museum*, Electa, Venezia, 2001.
- FABIANI, Rossella, *Miramare. Un castello, una casa*, in Rossella Fabiani, Luca Caburlotto (a cura di), *L'arte di Massimiliano d'Asburgo. Dipinti, sculture e arredi nel Castello di Miramare*, Milano, Silvana Editoriale, Milano, 2013, pp. 12-15.
- FABIANI, Rossella; DEL NEGRO, Piero (a cura di), *Il museo storico del Castello di Miramare*, Terra Ferma, Treviso, 2005.
- FABIANI, Rossella; MORENA, Francesco (a cura di), *Massimiliano e l'esotismo, Arte orientale nel Castello di Miramare*, Marsilio, Venezia, 2017.
- FAILLA, Donatella (a cura di), *Herend e la via della porcellana: Chinoiserie e Japonisme*, La Neograf, Milano, 2007.

- FITSKI, Menno, “Old Japanese Coloured Porcelains of the First Class: Trade and Collecting of Kakiemon Porcelain”, *Transaction of the Oriental Ceramic Society*, vol. 75 2010-2011, 2012, pp. 53-64.
- GAL, Susan, “Qualia as Value and Knowledge: Histories of European Porcelain”, *Signs and Society*, vol. 5, 1, 2017, pp. 128-153.
- GIRALDI, Nicolò, *Storia di Trieste. Dalle origini ai giorni nostri*, Edizioni Biblioteca dell’Immagine, Pordenone, 2016.
- GISLIMBERTI, Tiziana, *Il viaggio intorno al mondo della fregata austriaca Novara 1857-1859*, in Laura Ruaro Loseri (a cura di), *Massimiliano. Rilettura di un’esistenza*, Edizioni della Laguna, Trieste, 1987, pp. 131-137.
- GEROLAMI, Giovanni, *Navi e servizi del Lloyd triestino (1836-1949)*, Stabilimento tipografico nazionale, Trieste, 1949.
- HONOUR, Hugh, *L’arte della cineseria. Immagini del Catai*, Sansoni, Firenze, 1963.
- IMAIZUMI Atsuo, KANNO Isoshi, TANAKA Ichimatsu, NOMA Seiroku (a cura di), *Nihon bijutsu zenshi. Edo Jidai II* (Storia completa dell’arte giapponese: periodo Edo II), vol. 5, Bijutsu shuppansha, Tōkyō, 1969.
- 今泉篤男、関野克、田中一松、野間清六、「日本美術全史・江戸時代 II」、第5巻、東京、美術出版社、1969。
- IMPEY, Oliver; JÖRG, Christiaan J.A.; MANSON, Charles (a cura di), *Dragons, Tigers and Bamboo: Japanese Porcelain and Its Impact in Europe*, D&M, Vancouver, 2009.
- Monko - Kyūshū no bunka. Bijutsu kōgei ni miru* (Portali - La cultura del Kyūshū: guardare all’arte e all’artigianato), Catalogo della mostra del Saga Kenritsu hakubutsukan, Kenritsu hakubutsukan, Saga, 1980.
- 「門戸・九州の文化・美術工芸にみる」、佐賀県立博物館、佐賀、県立博物館、1980。
- Jiki, Porcellana giapponese tra Oriente e Occidente, 1610-1760*, Catalogo della mostra del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, Electa, Milano, 2004.
- LAMBERTI, Maria Mimita, “Ambivalenze della divulgazione dell’arte giapponese in Italia: Vittorio Pica”, *Bollettino d’arte*, 46, 1987, pp. 69-78.
- LIBUTTI, Salvatore, *Il castello di Miramare, Stabilimento tipografico nazionale*, Trieste, 1973.

- MARKOV, Walter, “La compagnia asiatica di Trieste (1775-1785)”, *Fondazione Istituto Gramsci*, 2, 1, 1961, pp. 3-28.
- MASAU Dan, Maria (a cura di), *Pasquale Revoltella 1795-1869: sogno e consapevolezza del cosmopolitismo triestino*, Arti grafiche friulane, Tavagnacco, 1996.
- MIKAMI Tsugio, *The Art of Japanese Ceramics*, traduzione a cura di Ann Herring, Weatherhill, New York, 1972.
- MORENA, Francesco, *Cineseria. Evoluzioni del gusto per l’Oriente in Italia dal XIV al XIX secolo*, Centro Di, Firenze, 2009.
- MORI Yumi, *Koimari – Imari*, “Japanology”, Kabushiki-gaisha Kadokawa, Tōkyō, 2015.
森由美、「古伊万里- Imari」、ジャパノロジー・コレクション、株式会社 Kadokawa, 東京、2015。
- MOTTOLA MOLFINO, Alessandra, *Il libro dei musei*, Umberto Allemandi & C., Torino, 1991.
- PRAZ, Mario, *La filosofia dell’arredamento: i mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli dall’antica Roma ai nostri tempi*, TEA, Milano, 1993.
- ROUSMANIERE COOLIDGE, Nicole, *Vessels of Influence: China and the birth of porcelain in medieval and early modern Japan*, London, Bristol Classical Press, Bloomsbury, 2012.
- RUARO LOSERI, Laura (a cura di), *Il sentiero dei mille draghi: viaggio, viandanti, donne e sogno nel mito dell’Estremo Oriente*, Acelum, Asolo, 1981.
- SCOCCHI, Angelo, *Miramare. Visioni d’arte e di storia nel golfo di Trieste*, Treves-Zanichelli, Trieste, 1926.
- SEBASTIANUTTI, Guglielmo, *Miramar: Albert-Typie*, Leipzig, 1872.
- TANAKA Sakutarō, NAKAGAWA Sensaku (a cura di), *Tōgei (Ceramica)*, “Genshoku nihon no bijutsu”, vol. 19, Shōgakkan, Tōkyō, 1967.
田中作太郎、中川千咲「陶芸」、原色日本の美術、第 19 卷、東京、小学館、1967。
- TOMMASEO, Niccolò, “Massimiliano d’Austria”, in *Archivio giuridico*, v 1, fasc. 2, 1869, pp. 109-113.
Trieste e il suo territorio: il castello di Miramare, il Carso e il litorale, Catalogo del Touring club italiano, Touring, Milano, 2009.

- VIDIZ, Edda, *Maximiliano l'imperatore dal cuore di marinaio*, Luglio Editore, Trieste, 2014.
- VITTA, Maurizio, *Dell'abitare: corpi, spazi, oggetti, immagini*, Torino, Einaudi, Torino, 2008.
- WANG, Shining, *Made in China: Chinese export art and its European reception in the seventeenth century* [PhD thesis], Tulane University, New Orleans, 2016.
- WICHMANN, Siegfried, *Giapponismo Oriente-Europa: contatti nell'arte del 19 e 20 secolo*, Fabbri, Milano, 1981.
- ZANLORENZI, Silvia, "Georg Von Hütterott, giapponista e figura di spicco della vita economica e culturale triestina e rovigese", *Atti*, vol. XXXVII, 2007, pp. 331-397.
- ZANLORENZI, Silvia, "Il Giapponismo nella *belle époque* europea e absburgica: il caso del barone Georg Hütterott a Trieste e Rovigno", *Atti*, vol. XXXVI, 2006, pp. 641-697.

Siti internet

- Burghley House Collections, in <https://collections.burghley.co.uk/collection/a-pair-of-figures-of-shishi-japanese-late-17th-century/>
- 佐賀県立九州陶磁文化館, in <https://saga-museum.jp/ceramic/>

Ringraziamenti

Desidero ringraziare innanzitutto la professoressa Silvia Vesco per aver accettato con entusiasmo la mia proposta di ricerca. Il suo continuo supporto e la sua guida sono stati fondamentali durante questi mesi di lavoro, mi sono sentita continuamente spronata e incoraggiata nel compiere quello che spero risulti un lavoro valido e di interesse.

Vorrei inoltre ringraziare la dottoressa Alice Cavinato del Museo storico del Castello di Miramare per la continua disponibilità e il tempo dedicatomi per rispondere ai diversi quesiti riguardanti Massimiliano, il Castello di Mimamare e le varie opere della collezione di arte giapponese presenti presso il museo. Una nota di ringraziamento va anche agli impiegati dell'Archivio di Stato di Trieste, per avermi dato una mano nella consultazione dei materiali presenti presso il Fondo Amministrazione del Castello di Miramare.

In questi anni a Ca'Foscari sono riuscita a stringere molte amicizie, vorrei quindi ringraziare coloro che ho conosciuto grazie a questa esperienza universitaria: le amiche del convitto, gli amici della biblioteca, le mie coinquiline e i colleghi di lingua giapponese. Tutti studenti come me, con cui si sono condivise gioie e dolori, alti e bassi, tanti aperitivi, crisi esistenziali e risate, ma soprattutto degli anni indimenticabili.

Poi vorrei ringraziare gli amici che conosco ormai da tanti anni, che siano dai tempi della laurea triennale, dal liceo o dall'infanzia. Nonostante la distanza e le poche occasioni per incontrarci, siamo sempre rimasti vicini e ci sosteniamo a vicenda in qualunque situazione. Siete dei punti di riferimento nella mia vita.

L'ultimo grazie va alla mia famiglia. Indubbiamente per il sostegno economico ed emotivo datomi per questa laurea magistrale, ma soprattutto per la continua fiducia nelle mie capacità e per l'aver appoggiato le mie scelte, anche non sempre pienamente condivise. Mi avete lasciato la libertà di poter decidere da sola di me stessa. Non è una cosa così scontata, e ve ne sono grata.

Infine, Venezia. Nel bene e nel male, ho imparato a conoscerti e amarti.