

ISHII MOTOAKI

## Vittorio Pica e la critica sull'arte giapponese in Italia

### *Introduzione*

Quando Vittorio Pica<sup>1</sup> vinse *ex aequo* con Ugo Ojetti il secondo premio per la critica alla seconda Biennale di Venezia del 1897, fu lodato per la sua attenzione a una accurata informazione storica:

Egli inoltre si mostra, più d'ogni altro, accurato e ordinato nella notizia storica ... Conosce, infine, assai bene l'arte giapponese. Ma all'importanza ed esattezza della parte storica non ci sembra che corrisponda interamente la parte critica (*Relazione della giuria* 1897: 11).

Divulgatore della letteratura e dell'arte francese moderna, soprattutto dell'Impressionismo, Pica suscitò nei contemporanei anche l'interesse per l'arte orientale. Il suo primo libro sull'arte giapponese, *L'arte dell'Estremo Oriente*, pubblicato nel 1894, fornisce su questo argomento informazioni storiche abbastanza corrette. A chi si era rivolto l'autore per ottenere queste notizie, non conoscendo, a differenza di Louis Gonse e di Edmond de Goncourt, né il giapponese né Giapponesi? Questa è la prima domanda che mi sono posto leggendone l'opera.

Nei suoi testi, compresi gli articoli su *Emporium* (Pica 1896; 1901; 1904; 1905; 1906a; 1906b; 1906c), sono nominati alcuni letterati italiani e stranieri: Edmond de Goncourt, Louis Gonse, Théodore Duret, Pierre Loti, Antonio Tarrì, Loonen, ecc. Consultandone le opere, sono riuscito ad identificare numerosi brani simili a quelli che compaiono negli scritti di Pica, che tradusse in italiano testi stranieri senza precisare le fonti. In questa sede si intendono verificare i legami del Pica con i letterati stranieri da cui ha attinto, precisandone il ruolo e magari l'originalità.

---

<sup>1</sup> In generale, su Pica, cfr. De Nardis (1966), Barocchi (1974), Lamberti (1975; 1982), Zatti (1993).

*Gli anni Ottanta e Novanta*

Nell'arte plastica italiana di questo decennio non si trova alcuna traccia di influenze dell'arte estremo-orientale, che invece in altri paesi europei come la Francia, l'Inghilterra e l'Austria, fu uno degli stimoli fondamentali dell'epoca, dando origine al movimento conosciuto con il nome francese di *japonisme*.<sup>2</sup> Già nel 1878 Chesneaux e Gasnault avevano scritto nella *Gazette des Beaux-arts* sulla sezione dell'arte giapponese all'Esposizione Universale di Parigi. Un anno più tardi, sempre nella stessa rivista, comparve l'articolo «L'art japonais: les livres illustrés. Les albums imprimés. Hokousai» di Théodore Duret. Nel 1882 un medico inglese, William Anderson, pubblicò a Londra *Japanese Wood Engravings*, la prima opera completa sull'arte giapponese. Il 1883 fu l'anno più proficuo per il *japonisme*: Dresser, portabandiera inglese del movimento *Arts and Crafts*, pubblicò a Londra *Japan, its Architecture, Art and Art Manufactures*, mentre a Parigi uscì la grande opera in due volumi di Louis Gonse, *L'art japonais*, con molte tavole. L'autore si era avvalso della collaborazione di due Giapponesi attivi a Parigi: Wakai Kenzaburō Ken'ichirō e Hayashi Tadamasu. In seguito furono pubblicati *The Pictorial Arts of Japan* di William Anderson e *Ornamental Arts of Japan* di George Audsley.

Nel campo dei periodici, Siegfried Bing pubblicò simultaneamente in Francia, Germania e Inghilterra, tra il 1888 e il 1891, una lussuosa rivista intitolata in francese *Le Japon artistique*. L'intenzione di Bing era di presentare «une reproduction fidèle des originaux», resa possibile grazie alla sofisticata tecnica fotografica di Charles Gillot. Nella capitale francese il *japonisme* era giunto a maturità sulla base di numerosi oggetti di bassa qualità fabbricati appositamente per l'esportazione in Europa. Era dunque nato il bisogno di informare il pubblico sulla vera natura dell'arte nipponica.

All'inizio degli anni Novanta fu reso noto un pittore della «scuola volgare», famoso per la rappresentazione della bellezza muliebre, Utamaro. Edmond de Goncourt pubblicò *Utamaro, le peintre des maisons vertes* nel 1891. Anche Bing scrisse *Estampes d'Utamaro et de Hiroshigé* nel 1893. Bisogna sottolineare l'importanza che l'opera di Goncourt ebbe per l'avvio dell'interesse di Pica per l'arte estremo-orientale.

\* \* \*

Nell'Italia degli anni Ottanta un caso analogo fu la «giapponeseria» di Gabriele D'Annunzio, che si ispirò alla *Maison d'un artiste* di Edmond de Goncourt.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Lamberti (1985) indica che in italiano non esiste l'equivalente del *japonisme* e suggerisce di utilizzare il termine «giapponeserie» a seguito dell'interesse mostrato da D'Annunzio.

<sup>3</sup> Dopo la Lamberti, Muramatsu (1992) dichiara che queste giapponeserie dannunziane erano superficiali ed effimere.

L'arte giapponese sembra esser stata abbastanza conosciuta tra gli artisti italiani di quel periodo grazie agli scritti di Gonse e Anderson, tant'è vero che, senza fornire informazioni di tipo storico, ne riferisce Domenico S. Fadiga, segretario dell'Istituto di Belle Arti di Venezia.

Vi è infatti un'altra delle considerazioni, che non avrebbe potuto essere in alcun modo obblata dalle Commissioni giudicatrici, la considerazione, cioè, del paese al quale il premiato<sup>4</sup> appartiene. – Nobile paese invero, e pure innanzi così splendidamente in tante altre cose, ma in fatto d'arte grande, d'arte monumentale, non già all'infanzia, non già all'arcaismo, ma al nichilismo a dirittura, ed al nichilismo il più completo e il più puro.

Io mi sono più volte domandato il perché una nazione, la quale ha pure una industria artistica così fiorente, e che da un certo punto di vista potrebbe gareggiare coi più avanzati paesi della nostra Europa, non abbia mai sentito e non senta neppure ora il bisogno, malgrado il più frequente scambio di idee colla civiltà occidentale, di spingere la mente a più arditi voli, inaugurando quella splendida apoteosi del bello visibile che è l'arte grande, l'arte vera, sotto le sue molteplici forme.

Ciò è tanto più strano, e tanto più incomprensibile, inquantoché il popolo giapponese l'ha infuso, si può dire, nel sangue il sentimento artistico, e un sentimento artistico non già dozzinale, ma fine, delicato, originalissimo. Una serie infinita dei suoi lavori, che di là ci giungono anche in Europa, e che voi pure avrete veduti, può testificarlo in modo indiscutibile. I suoi bronzi, i suoi smalti, le porcellane, gli intagli in avorio, le lacche, e perfino i paraventi, le tendine, i ventagli sono talora più oggetti d'arte che lavori industriali; – tanto in essi predomina la nota artistica, che in taluno di essi, come nelle fusioni in bronzo e nelle statuine in avorio, costituisce si può dire anzi l'essenza di tutto il lavoro.

Data la differenza della linea tipica – la quale non ci ha che vedere, perché dipende da circostanze affatto etnografiche e locali – il sapore, la eleganza, la purezza, la evidenza non fanno certo difetto. Talora anzi, colla più grande parsimonia di mezzi, si raggiungono effetti meravigliosi. Pochi tocchi, poche linee, un semplice contorno, assenza quasi assoluta del chiaroscuro, ed è colpita non solo la forma, non solo il carattere, ma persino talora, ciò che è ancor più difficile, la espressione. Ve ne sono di quei lavori che innamorano a dirittura, tanta è la freschezza del concetto, il garbo della comprensione; il tutto unito ad una tal quale ingenuità di forma, che anche i nostri maggiori artisti tenterebbero invano di emulare.

Ma quello che in tuttociò reca maggior stupore si è che quest'arte da secoli si sviluppa, si riproduce, si perpetua senza scuole, senza regole, senza principii, quasi direi per istinto e per sentimento (Fadiga 1885: 37-39).

Il punto di vista di Fadiga rispecchia probabilmente la visione dell'arte giapponese diffusa in Europa, dove si andavano accumulando opere d'arte nipponica, soprattutto stampe ed oggetti d'arte industriale. Va sottolineato come la visione generale dell'arte giapponese in Europa si fondasse proprio su queste opere e come, conseguentemente, fosse molto diversa da quella cor-

---

<sup>4</sup> Naganuma Moriyoshi, scultore giapponese che studiò al Regio Istituto di Belle Arti (poi Accademia) di Venezia dal 1881 al 1887. Sull'artista cfr. Ishii (1996 e in st.).

rente in Giappone, dove le stampe erano considerate una forma d'arte minore e di poca importanza.

Un altro esempio delle idee dell'epoca sull'arte giapponese si può trovare in una lettera che Martino Rico, pittore spagnolo legato a Kawamura Kiyo,<sup>5</sup> scrisse all'amico in partenza per il Giappone, consigliandogli di non perdere il «gusto giapponese» (Takashina 1984: 21-22).

Negli anni Novanta, anche in Italia fu infine pubblicato un libro sulla storia dell'arte giapponese: appunto *L'arte dell'Estremo Oriente* di Pica (1894). Il ruolo di Pica come divulgatore dell'arte giapponese finora non è stato studiato a sufficienza; Lamberti (1975: 19-35) vi accenna in un suo articolo su Pica e l'Impressionismo e Peternolli (1986: 32) riferisce dell'amicizia tra Pica e Edmond de Goncourt. Gli studi sul *japonisme* sono stati eseguiti quasi sempre con riferimento al versante francese (Miura 1989: 10-27), e mi pare quindi importante illustrare la formazione di Pica come critico dell'arte giapponese in Italia, dato che in seguito divenne una figura dominante in questo campo.

#### *Vittorio Pica e Edmond de Goncourt*

Vittorio Pica (1866-1930), formatosi nell'ambiente culturale napoletano all'ombra della grande figura di De Sanctis, si avvicinò ad Edmond de Goncourt (delle cui opere scrisse alcune recensioni già nel 1882) mentre studiava ancora presso la Facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Napoli (Barocchi 1974: 490). Nel 1881 aveva iniziato con Goncourt una regolare corrispondenza, da cui traspare la sua fervida ammirazione per il letterato francese. Il suo interesse per l'arte giapponese ha origine da questa sua ammirazione. Lo stesso Pica riferisce di un incontro con Goncourt nel 1891 nei seguenti termini:

Una di queste immaginarie gite nell'Estremo Oriente l'ho fatta tre anni fa, e non così presto nella mia mente se ne cancellerà il delizioso ricordo. Era un tiepido meriggio di giugno, e Edmondo de Goncourt, che già più volte mi aveva amichevolmente accolto nell'indimenticabile suo villino-museo di Auteuil, volle quel giorno mostrarmi la ricca sua collezione di albi giapponesi... Sullo scrittoio gli albi di Hokusai, di Utamaro, di Toyokuni, di Hiroshighé si accumulavano, si schieravano, si aprivano dinanzi a me, rivelandomi un prodigioso mondo, pieno di luce e di letizia (Pica 1894: 10-11).

L'indicazione «un tiepido meriggio di giugno» si trova in un passo del diario goncourtiano. Qui Pica compare per la prima volta sabato 16 maggio con l'immagine abbastanza negativa del «selvaggio così profumato da far venire la nausea», insopportabile per il raffinato *japonisant*.

Le Napolitain Pica, un sauvage des Abruzzes, parfumé à faire mal au cœur, qui se sert à même au plat rapporté sur la table, n'attendant pas qu'on le serve et dont les re-

<sup>5</sup> Pittore che si è formato all'Accademia di Belle Arti di Venezia. Su Kawamura, cfr. Takashina e Miwa (1994) e Ishii (1995: 72-79; 1997: 125-31), anche per una essenziale bibliografia.



a) Kiyonaga, Mercante di fiori. (Da Pica 1896: 226, nr. 22).



b) La stessa stampa. (Da Pica 1904: 82).



a) Utamaro, Donne sopra un ponte. (Da Pica 1896: 227, nr. 23).



Reprint stampato e distribuito da Utamaro.

b) La stessa stampa. (Da Pica 1904: 57).



a) Kuniyoshi, Ronino. (Da Pica 1896: 228, nr. 24).



ta le sue armi " profito la capacità del verme per scavare  
, e mette a " il suo sotto le fondamenta del vecchio  
" edificio. Egli cerca così di penetrare il mi-  
" stero della natura coi brancolamenti della  
" larva, facendosi rischiarare il cammino dalla  
" luccinola e finisce di sbrogliarsi afferrando il  
" filo della tela di ragnoo.

b) La stessa stampa. (Da Pica 1904: 83).



muements de sanglier et la gesticulation balourde manquent de casser, après déjeuner, la statuette de Falconet qui est sur la cheminée de mon cabinet de travail (Goncourt e Goncourt 1956: 583).

Questa impressione peggiora ancora nella seconda visita di giovedì 4 giugno.

A ce Pica, il manque absolument la lèvre supérieure, et la montre de ses grandes dents blanches dans un sourire napolitain lui donne un caractère cannibalesque (*ibid.*: 591).

Goncourt non sopportava il profumo che Pica si metteva, e sabato 13 giugno lo invitò a lavarsi le mani.

Après quoi, sentant moins bon, il est un invité très agréable (*ibid.*: 595).

Al contrario, Pica elogia il letterato francese:

Fu così che io viaggiai per la prima volta nel Giappone, già da lunghi anni adorato ed intravvisto attraverso le pagine dei libri ed i miraggi dei sogni: ed oggi, che tento di rievocare quelle ore di intenso diletto estetico, io non posso fare a meno di mandare un affettuoso ed ossequente saluto a colui che nell'immaginario viaggio mi fu guida dotta e preziosa e che seppe accrescermene l'intellettuale godimento con la sua parola affascinante e coloratrice, a Edmondo de Goncourt, all'artista altero, novatore, geniale, che così gloriosamente onora le lettere francesi (Pica 1894: 11-12).

Da questi passi si capisce come Pica nel 1891, attraverso la mediazione di Goncourt, abbia conosciuto l'arte giapponese, in particolare quella produzione xilografica che costituiva il maggiore interesse del francese.

Anche per Goncourt quell'anno ebbe una grande importanza. Negli anni Ottanta era arrivata a Parigi la seconda ondata di importazioni di stampe giapponesi, la cui qualità e quantità era superiore alla prima degli anni Sessanta (Kigi 1987: 167). Molti *japonisants* come Siegfried Bing, Philippe Burty e Louis Gonse furono presi da un folle entusiasmo per acquistarle. L'interesse di Goncourt si indirizzò verso Utamaro, maestro della xilografia della seconda metà del Settecento e pittore dell'eleganza e della bellezza femminili. Nel marzo 1886 il pittore appare per la prima volta nel diario di Goncourt, la cui ammirazione, nel 1888, era diventata ancor più fervida. Nakajima Kenzō nel suo studio sulla corrispondenza fra il mercante d'arte giapponese Hayashi e Goncourt afferma:

Il 13 maggio 1888 Hayashi e Goncourt stavano *tête à tête* a guardare *Seirō juni toki* [«Le dodici ore delle case verdi»]. Goncourt chiamava Utamaro «il mio pittore preferito»; in una lettera a Hayashi dell'aprile 1890 egli si considera «un francese giapponesizzato» e chiede a Hayashi di tradurre i materiali per la biografia di Utamaro, soprattutto una parte del testo di *Seirō nenchū gyōji* [«Diario delle case verdi»]. Sempre nella stessa lettera chiede a Hayashi di collaborare a pubblicare il catalogo della sua collezione di opere d'arte giapponese. I suoi libri *Utamaro* e *Hokusai* si possono considerare la realizzazione dei suoi sogni (Nakajima 1930: 93).

L'amore di Goncourt per Utamaro si rinnovò in occasione della mostra che Bing organizzò presso l'École des Beaux-Arts di Parigi nel 1890. Con l'aiuto di Hayashi, terminò gli studi sull'artista nel giugno 1890, e il 16 giugno 1891 pubblicò la monografia *Utamaro, peintre des maisons vertes*. L'opera doveva far parte di una serie di monografie su cinque artisti giapponesi: *Utamaro, Hokousai, Korin, Ritsuo e Gakutei*. Troviamo anche qui una caratteristica tipica della critica europea sull'arte giapponese: la maggior parte degli autori trattati sono pittori di *ukiyo-e* e artisti di arte applicata.

La monografia ebbe grande risonanza in tutta Europa, e ne apparvero molte recensioni, tra cui quelle di Felice Cameroni e Vittorio Pica in Italia (Cameroni 1891; Pica 1891).

L'anno in cui Pica incontrò Goncourt per la prima volta fu appunto quello in cui comparve la monografia. Il Francese stimolò nell'Italiano una fervida passione per Utamaro, come risulta dalla recensione di quest'ultimo del libro goncourtiano apparsa su *La tavola rotonda* del 7 settembre 1891. La visione di Pica sull'arte giapponese vi è già quasi matura, per arricchirsi in seguito nell'*Arte dell'Estremo Oriente*, dove la preferenza per Utamaro ancora si nota.

\* \* \*

Prima di illustrare la formazione dell'*Arte dell'Estremo Oriente* analizziamo la recensione del 1891. Pica vi cita brani tratti dal libro di Goncourt e da altre fonti, gli stessi brani di cui nel libro del 1894 non citerà le fonti. Nella recensione del 1891 scrive per esempio:

Ecco la descrizione che Edmondo de Goncourt nel suo recente prezioso volume su Utamaro, fa di una delle più tipiche fra queste mirabili incisioni policrome, descrizione che io non traduco, ma trascivo dal testo francese per timore di sciuparne la rara ed evocativa bellezza stilistica: «Une harmonieuse planche est la composition représentant des femmes, la nuit, s'amusant à attraper des lucioles. Elles sont là, six jeunes femmes, dans leurs robes doucement voyantes, au milieu du clair-obscur des pâles ténèbres d'une nuit tiède d'août, elles sont là qui font tomber, avec des écrans, les lucioles lumineuses des branches d'arbres, en mettant dans cette chasse une grâce ingénument maladroite. Et l'on voit une fillette s'aventurer, les jambes nues, en un ruisselet, pour s'emparer des vers luisants, brillant dans les roseaux, pendant qu'un petit garçon et une petite fille portent les boîtes qui leur servent de prison, en regardant curieusement dedans» (Pica 1891: 4).

Nell'*Arte dell'Estremo Oriente*, senza dichiarare la sua fonte, Pica descrive l'opera di Utamaro nei seguenti termini:

Un'altra bellissima stampa rappresenta una piccola comitiva di giovani donne, che si divertono ad acchiappare, nel verde d'un giardino, le lucciole, che, nel chiaroscuro della notte estiva, fanno brillare qua e là i loro fosforescenti fuocherelli (Pica 1894: 40).

Quando conoscevo soltanto *L'arte dell'Estremo Oriente*, era su quel testo

che avevo cercato di capire la formazione delle idee di Pica. Tuttavia, la mancata citazione delle fonti mi aveva creato molta difficoltà nel reperirle. La recensione, trovata dopo lunghe ricerche, ha confermato il risultato del mio lavoro: il motivo della mancata citazione delle fonti da parte di Pica potrebbe risiedere nel suo presentarsi come «divulgatore». Tant'è vero che, a proposito dell'importanza di Utamaro, egli afferma:

egli meritava di essere conosciuto in Europa non soltanto da un ristretto gruppo di aristocratici raffinati, ma anche da quel più largo pubblico di colti buongustai, che apprezza l'arte nelle sue più svariate manifestazioni e sotto i suoi più opposti aspetti (Pica 1891: 5).

A questo punto vorrei tracciare un confronto fra la recensione di Pica e le fonti francesi. Pica inizia affermando:

Se Hokusai, fra tutti i pittori ed i disegnatori del Nippon, è senza contrasto, il più forte, il più vario, il più geniale, Utamaro è invece fra tutti il più seducente. Temperamento femminile, natura di pittore-poeta, egli, nella sua opera abbastanza numerosa, non ha fatto che glorificare la bellezza, la grazia, l'eleganza muliebre, che anzi, nel suo entusiastico amore estetico pel corpo femminile, egli ha finito *coll'idealizzare il tipo del suo paese, e della donna giapponese, piccoletta, grassottina e dalla faccia tonda e puerile, ha fatto una creatura slanciata, sottile e dal volto di un ovale vezzosamente allungato, una creatura elegante e seducente*, ch'egli suole avvolgere in ricche vesti dalle pieghe morbide, dalle tinte tenere e delicate, dai rabeschi leggiadri e capricciosi.

Ma se Utamaro nella predilezione per un eccezionale tipo muliebre, *si è addimostrato pittore idealista, egli è però rimasto profondamente verista nel ritrarre gli atteggiamenti, i gesti, la graziosa mimica della donna giapponese*, che ci viene da lui svelata, nei più caratteristici ed intimi aspetti, in una serie di deliziose incisioni policrome, nelle quali non si sa se devesi più ammirare la raffinatezza squisita dei colori, la elegante delicatezza del disegno o la sapiente e fascinatrice armonia della composizione (Pica 1891: 3-4; 1894: 32-33).

Alla base di questa pagina vi sono i seguenti testi di Goncourt:

Et dans ces compositions ainsi que dans les autres, les longues femmes, *les créatures élancées de sa première*, engraisent, rondissent, s'épaississent, et les contours féminins deviennent chez lui gros, sans avoir le gras de Kiyonaga (Goncourt 1891: 62).

*La femme japonaise est petite, petite, petite et rondelette. De cette femme, Outamaro fait la femme élancée, la femme svelte de ses impressions*: une femme qui a les longueurs des pensées, des croquetons d'avant midi de Watteau. Peut-être, avant Outamaro, Kiyonaga l'avait fait comme lui, plus grande que nature, mais charnue et épaisse.

*Le visage de la Japonaise est court, ramassé, il a un peu de l'aplatissement de nos masques à bon marché, et un rien dans les traits du cabossage de ces morceaux de carton; enfin ce visage, sauf l'intraduisible vivacité douce des yeux noirs, il est tel dans sa forme ronde, que nous le représentent Harunobou, Koriusai, Shunshō.*

Eh bien, *de ce visage, Outamaro a fait presque un ovale long!*

Enfin la femme, dans l'ingrate façon de la reproduire, imposée à l'artiste par l'art de son pays, Outamaro s'efforce et réussit à l'embellir, à l'élégantifier, disons le mot,

à l'idéaliser. Car Outamaro est un peintre idéaliste de la femme, mais un peintre particulier, un peintre idéaliste de son type, de son physique, de sa construction anatomique, mais tout en restant le peintre le plus naturaliste de ses attitudes, de ses mouvements, de la mimique de sa gracieuse humanité (*ibid.*: 110-12).

Le parti in corsivo nel testo di Pica sono una traduzione più o meno fedele delle parti evidenziate in quello di Goncourt. Pica ha ripreso la valutazione di Utamaro come pittore principalmente idealista e nel contempo verista. Ovviamente certe espressioni di Pica come «il tipo del suo paese», «puerile», «sottile» e «vezzosamente» non si trovano nel testo francese, ma la visione fondamentale dell'artista deriva da quella di Goncourt.

Il seguente passo che Pica cita come un brano di uno scrittore giapponese è la versione italiana del testo del *Diario delle case verdi* che Goncourt tradusse con l'aiuto di Hayashi, testo che riporto qui di seguito:

Difatti uno scrittore giapponese dice: «Le fanciulle del Yoshivara sono allevate come principesse. Fin dall'infanzia si dà loro la più completa educazione. S'insegna loro la lettura, la scrittura, le arti, la musica, il modo di fare il tè. Elleno sono proprio simili a principesse allevate in fondo ad un magnifico palazzo» (Pica 1891: 4; 1894: 37).

Du reste, sur ces femmes dont s'occupent, tant et tant, la peinture et la poésie du Japon, écoutez l'auteur du texte des Maisons Vertes: «Les filles du Yoshiwara sont élevées comme des princesses. Dès l'enfance, on leur donne l'éducation la plus complète. On leur apprend la lecture, l'écriture, les arts, la musique, le thé, le parfum. ... Elles sont tout à fait comme des princesses, élevées au fond des palais» (Goncourt 1891: 68).

Un altro esempio di traduzione letterale è il seguente brano, ripreso nell'articolo del 1896 su *Emporium*, nel quale è riportato un testo di Toriyama Sekien, maestro di Utamaro:

La perfezione miracolosamente verista di queste sue stampe colorate suggerì a Toriyama Sékien, maestro di Utamaro, una pagina ammirativa, che merita di esser trascritta e per la sua forma pittorescamente efficace e per far comprendere bene l'importanza grande, che ha avuto Utamaro nell'evoluzione realista della pittura del suo paese.

«Riprodurre la vita col cuore, e disegnarne la struttura mercé il pennello, è la legge della pittura. Lo studio, che ora pubblica il mio discepolo Utamaro, riproduce la vita stessa del mondo degli insetti. Essa è la vera pittura del cuore. E quando io ricordo i tempi passati, mi rammento che, fin dall'infanzia, il piccolo *Uta* osservava ogni più infimo particolare delle cose. Così d'autunno, allorché era in giardino, si metteva alla caccia degli insetti e, sia che avesse acchiappato un grillo sia una cavalletta, egli servava l'animaluccio fra le sue mani e si divertiva a curiosamente studiarlo. E quante volte non l'ho io sgridato, nell'apprensione ch'egli non pigliasse l'abitudine di dar la morte ad esseri viventi?

Adesso che ha acquistato una sì grande maestria di pennello, egli fa di tali studi d'insetti la gloria della sua professione. Sì, egli arriva a far cantare il luccichio del tamamushi (*nome di un insetto*) in maniera da scuotere la pittura antica e prende a pre-

stito alla cavalletta le sue armi leggiere per farle la guerra, e mette a profitto la capacità del verme per scavare il suolo sotto le fondamenta del vecchio edificio. Egli cerca così di penetrare il mistero della natura coi brancolamenti della larva, facendosi rischiare il cammino dalla lucciola e finisce di sbrogliarsi afferrando il filo della tela di ragno» (Pica 1891: 4; 1896: 227-28).

Ed ecco il testo di Goncourt:

Mais en dehors de la perfection miraculeuse des impressions en couleur de ce livre, il est d'une curiosité toute particulière pour l'écrivain français étudiant le talent de l'artiste, car il renferme en tête de ce volume une préface écrite par Toriyama Sékiyen, le Maître d'Outamaro, célébrant le naturisme (sorti du cœur) de son petit, de son cher élève *Outa*.

Et voici cette préface, dont je dois la traduction ainsi que la traduction du texte des Maisons Vertes de Jipensha Ikkou, à l'intelligent, au savant, à l'aimable M. Hayashi, et, il faut le dire hautement, auquel tous les japonisants de l'heure actuelle sont redevables de tout l'intérêt documentaire de leurs travaux. «Reproduire la vie par le cœur, et en dessiner la structure au pinceau, est la loi de la peinture. L'étude que vient de publier maintenant, mon élève Outamaro, reproduit la vie même du monde des insectes. C'est là, la vraie peinture du cœur. Et quand je me souviens d'autrefois, je me rappelle que dès l'enfance, le petit Outa observait le plus infime détail des choses. Ainsi à l'automne, quand il était dans le jardin, il se mettait en chasse des insectes, et que ce soit un criquet ou une sauterelle, avait-il fait une prise, il gardait la bestiole dans sa main, et s'amusait à l'étudier. Et combien de fois je l'ai grondé, dans l'appréhension qu'il ne prenne l'habitude de donner la mort à des être vivants.

Maintenant qu'il a acquis son grand talent du pinceau, il fait de ces études d'insectes, la gloire de sa profession. Oui, il arrive à faire chanter le brillant du tamamushi (nom d'insecte), de manière à ébranler la peinture ancienne, et il emprunte les armes légères de la sauterelle pour lui faire la guerre, et il met à profit la capacité du ver de terre, pour creuser le sol, sous le soubassement du vieil édifice. Il cherche ainsi à pénétrer le mystère de la larve, en faisant éclairer son chemin par la luciole; et il finit par se débrouiller, en attrapant le bout de fil de la toile de l'araignée» (Goncourt 1891: 115).

Anche il paragone tra Utamaro e Antoine Watteau era stato già fatto da Goncourt:

E poi non era forse giusto che chi aveva riabilitato e glorificato Antonio Watteau presentasse all'Europa Utamaro, che può ben dirsi il Watteau dell'Estremo Oriente? (Pica 1891: 5).

La femme japonaise est petite, petite, petite et rondelette. De cette femme, Outamaro fait la femme élancée, la femme svelte de ses impressions: une femme qui a les longueurs des pensés, des croquetons d'avant midi de Watteau (Goncourt 1891: 110).

Un confronto fra il testo di Pica e quello di Goncourt offrirebbe ancora numerosi esempi analoghi che qui non cito per motivi di spazio.

Per quanto riguarda l'origine della pittura giapponese, Pica cita Gonse (1883) e Bing (1889). Confrontiamo il testo di Pica con quello di Gonse:

Le origini della pittura giapponese rimangono avvolte nella più fitta nebbia (Pica 1891: 3; 1894: 16).

Les débuts de la peinture au Japon resteront sans doute enveloppés, même pour les Japonais, de la plus complète obscurité (Gonse 1883: 168).

Anche il testo su Kanaoka Kose deriva da Gonse:

Kosè Kanaoka, pittore e poeta della Corte imperiale, vissuto nell'XI [sic] secolo (Pica 1891: 3; 1894: 16).

Kosé Kanaoka, peintre et poète de la cour impériale au IXe siècle (Gonse 1883: 170).

Non si trovano invece prestiti simili dall'articolo di Bing, che Pica indica come testo importante.

Anche per la valutazione della scuola di Tosa, Pica si rifece sicuramente a Gonse, riassumendone alcuni paragrafi.

In seguito ad un lungo periodo di sanguinose guerre civili, sorse in Giappone, al principio del XIII secolo, una nuova scuola di pittura, la quale, perché fondata da Tsunetaka, membro della possente famiglia dei Fugivara, che governava sulla provincia di Tôsa, prese il nome di Scuola di Tôsa e si è mantenuta fiorente sino al nostro secolo. Essa corrisponde meglio d'ogni altra al gusto aristocratico del proprio paese e ne rappresenta in certo modo lo stile ufficiale. Nulla essa deve all'influenza cinese, e si distingue per la brillante vivacità del colorito, per la spiccata predilezione per i fondi d'oro, per l'elegante delicatezza del disegno e per la minuziosità un po' leziosa della fattura, una minuziosità da miniaturisti. I soggetti essa li sceglie nella storia e nella vita pomposa della Corte imperiale e dei grandi signori (daimi). Tra i più valorosi campioni di questa scuola vanno ricordati Mitsunobu, Mistuoki e Mistuyoshi (Pica 1891: 3; 1894: 16-17).

Il testo di Gonse cui si è ispirato Pica è il seguente:

Au siècle suivant, la puissante famille des Foujivara produit, au Japon, un certain nombre de peintres de talent. Parmi eux, il en est un qu'il importe de retenir, c'est Tsounétaka, peintre de la cour impériale. Il était en même temps sous-gouverneur de la province de Tosa. Ses descendants adoptèrent ce dernier nom, qui devint celui d'une des deux plus importantes écoles de peinture du Japon. L'école impériale de Tosa, fondée par Tsounétaka, existe encore aujourd'hui. Elle n'est, pour ainsi dire, que la continuation de l'ancienne académie impériale, établie par l'empereur Heizei, en 808, sous le nom de Yédokoro, dont Kanaoka fut le plus illustré représentant, et de l'école de Yamato, fondée par Motomitsou.

Le style de l'école de Tosa occupe une place à part dans l'art japonais; il représente le goût de l'aristocratie, mis à la mode par la cour de Kioto, et personnifié en quelque sorte le style officiel. Il ne doit rien à l'influence chinoise et se caractérise par des procédés patients, par un soin extrême dans l'exécution. Une grande distinction de formes, une finesse précieuse de pinceau, comme celle des miniatures de la Perse, avec lesquelles elle a, du reste, de singuliers rapports de style, une rigueur délicate dans les contours, peu d'invention, un sentiment conventionnel assez étroit, un coloris, clair vif et opaque, une habileté incomparable à peindre avec minutie les objets in-

animés, les fleurs et les oiseaux... J'ai vu des cailles, des paons, des coqs, des branches de cerisiers en fleurs, des bouquets de roses qui auraient fait honneur au pinceau d'Albert Dürer. Les artistes de cette école, dont les plus distingués furent, ainsi que nous le verrons plus loin, le quatrième descendant de Tsounétaka, Foujivara Mitsounobou († en 1525), puis Mitsouoki, et enfin Mitsouyoshi, se sont surtout employés, dans les albums, les makimono et les paravents, à peindre des scènes historiques, les fêtes et les danses de la cour, et à représenter les daimios dans leurs costumes de cérémonie, ces vêtements aux plis doux et harmonieux dont la splendeur décorative ne saurait être surpassée (Gonse 1883: 170-71).

La traduzione del testo di Gonse è meno fedele di quella del testo di Goncourt in cui egli cerca di imitare anche lo stile del letterato francese, suo idolo.

La recensione del 1891 ebbe dunque molta importanza per la formazione di Pica come critico d'arte giapponese. Egli la scrisse prendendo da Gonse le informazioni generali sulla pittura giapponese e da Goncourt i commenti appassionati sull'arte di Utamaro. Possiamo dire che Pica aveva costruito la sua visione critica già nel 1891, e che su tale visione fondò tutta la sua critica successiva. L'accento posto su Utamaro rimarrà anche nell'*Arte dell'Estremo Oriente* del 1894. Vedremo come essa diventerà una chiave di lettura per l'intera arte giapponese.

### *L'arte dell'Estremo Oriente*

Nel libro del 1894, Pica fece alcune aggiunte e correzioni rispetto alla recensione del 1891. Per esempio, scrivendo di Utagawa Kuniyoshi, cita la storia dei 47 *rōnin*, che Goncourt amava e pubblicò due volte, prima in *La maison d'un artiste* e dopo in *Le Japon artistique*.

Un *daimio*, cioè un gran signore, una specie di barone feudale, chiamato Takumi-no-kami fu insultato da un altro *daimio*; preso dal fiero sdegno, benché stesse a Corte, egli si slanciò contro il suo avversario e lo ferì, abbastanza leggermente però da permettergli di fuggire vigliaccamente. Lo sfoderare un'arma a Corte era considerato come un delitto gravissimo e veniva punito con la morte e la confisca dei beni. Takumi venne dunque condannato ad aprirsi il ventre, la sua famiglia fu ridotta alla miseria, ed i suoi samurai, i gentiluomini cioè del suo seguito, diventarono dei ronini, nome che vien dato ai guerrieri decaduti ... ridotti allo stato di cavalieri erranti (Pica 1894: 46-50).

Un *daimio*, ou nom de Takumi-no-kami, portant un message du mikado à la cour de Yedo, fut cruellement offensé par Kotsuke, l'un des grands fonctionnaires du shogun. On ne tire pas le sabre dans l'enceinte du palais, sans encourir la peine de mort et la confiscation de ses biens. Takumi se contint à la première offense, mais à une seconde il ne fut pas maître de lui, et courut sur son insulteur, qui, légèrement blessé, put s'enfuir.

Takumi fut condamné à s'ouvrir le ventre. Son château Akô fut confisqué, sa famille réduite à la misère, et ses gentilshommes tombés à l'état de ronins, de déclassés, de déchus, d'épaves, selon l'expression japonaise (Goncourt 1881: I, 209-11; 1888: 66-68).

Un'altra testimonianza dell'interesse di Goncourt per questo episodio si trova nel suo diario in data 21 dicembre 1890:

Duret raconte aujourd'hui qu'il avait assisté à une représentation des Fidèle Ronins, où 45 guerriers, tout couvert de sang, traversaient la salle dans toute sa longueur sur un petit praticable, établi au-dessus des Japonais assis à terre, et que le passage, à travers la salle, de ces guerriers ensanglantés était d'un effet terrible (Goncourt e Goncourt 1956: 511-12).

Questo testo fu riportato con altro titolo anche nel sesto volume di *Le Japon artistique*. Pica conosceva entrambi i testi di Goncourt e quindi anche il racconto dei 47 *rōnin*. Il paragrafo sullo *harakiri* sembra derivare anch'esso dagli scritti di Goncourt.

Non è concesso che ai nobili, i quali, allorquando vengono condannati od anche semplicemente offesi senza poter trarre vendetta dell'insulto, hanno il diritto di darsi la morte da sé stessi ed in pomposo apparato, tagliandosi il ventre con un piccolo pugnale che portano sempre addosso (Pica 1894: 51).

Le noble condamné ou simplement offensé, et dans l'impossibilité de tirer vengeance de l'offense, fait établir une estrade dans le jardin de son habitation, et, après l'avoir fait couvrir des plus riches tapis, monte sur l'estrade et s'accroupit sur les talons (Goncourt 1881: II, 285).

Per Hokusai, Pica fa in genere riferimento all'opera di Gonse, come vedremo. Tuttavia, la descrizione della morte dell'autore e quella di sua figlia derivano evidentemente da Goncourt.

Il nobile pittore, che, in questa modesta professione di fede, rivelava che la più alta sua aspirazione era di *far vivente*, moriva, di lì a quindici anni, novantenne a Yeddo, nell'aprile del 1849, tra le braccia di una figlia bella ed intelligente, che, secondo una soave leggenda, era diventata sua cooperatrice e non aveva mai voluto maritarsi per consacrarsi interamente al vecchio genitore, diventato, negli ultimi anni di sua vita abbastanza bisbetico e brontolone (Pica 1894: 31-32).

Il y a une légende à Kioto, lui prêtant la collaboration d'une fille belle et intelligente, qui ne voulut jamais se marier, se dévouant tout entière à son vieux père, d'humeur, par parenthèse, assez fantasque (Goncourt 1881: II, 219, n. 1).

Per la scultura e l'arte applicata troviamo due citazioni da Goncourt sui *netsuke* ed i *fukusa*. Quella relativa a questi ultimi è una delle poche di cui Pica cita la fonte.

Essi sono piccole sculture per solito in avorio od in legno, forate da due buchi, per i quali passa un cordoncino di seta, che serve a rattenere alla cintura, la scatola delle medicine, la scatola del tabacco e l'astuccio della pipa, tre cose che ogni buon Giapponese porta sempre con sé (Pica 1891: 58).

Les netsukés sont de petites sculptures d'ivoire ou de bois, percées de deux trous, au moyen desquels le Japonais retient par un cordonnet, à sa ceinture, la boîte à médi-

cine, la blague à tabac, l'étui de pipe qu'il porte sur lui (Goncourt 1881: I, 5).

E cosa dire delle fukuse, di questi meravigliosi rettangoli di seta ricamata, nei quali i Giapponesi sogliono avvolgere i loro doni, così come i nostri nonni signorilmente usavano di mandare i regali su di un vassoio d'argento lavorato? Di essi, il Goncourt, che ne possiede alcuni esemplari di eccezionale valore, dice: «Le antiche *fukuse* fabbricate a Kioto sono prodotti di un'arte affatto particolare al Giappone ed ai quali l'Europa non ha cosa contrapporre: è pittura, sono veri quadri composti ed eseguiti in seta da un ricamatore, nei quali, su fondi di adorabili gradazioni, come soltanto può darne il raso o la seta, un uccello, un fiore staccasi nell'alto-rilievo di un ricamo. E nulla in esse di un'arte meccanica, nulla del disegno sciocco di vecchia zitella dei nostri ricami, ma la sagoma di esseri pieni di vita, con le loro zampe d'uccello di un così grande stile, con le pinne di pesce di un così possente contorno» (Pica 1894: 62-63).

Ces carrés de soie brodés appelés *fusha* ou *foukousa* font la chatoyante couverture sous laquelle on a l'habitude, dans l'Empire du Lever du Soleil, d'envoyer tout présent quelconque, et le plus minime, fût-il même de deux œufs. Les anciens *foukousas* fabriqués à Kioto sont des produits d'un art tout particulier au Japon, et auxquels l'Europe ne peut rien opposer: de la peinture, de vrais tableaux composés et exécutés en soie par un brodeur, où sur les fonds aux adorables nuances, et telles qu'en donne le satin ou le crêpe, un oiseau, un poisson, une fleur se détache dans le haut relief d'une broderie. Et rien là dedans du travail d'un art mécanique, du dessin bête de vieille fille de nos broderies à nous, mais des silhouettes d'êtres pleins de vie, avec leurs pattes d'oiseau d'un si grand style, avec leurs nageoires de poisson d'un si puissant contournement (Goncourt 1881: I, 5).

Riguardo ad Utamaro, nell'opera del 1894 Pica omise le descrizioni dei «Sogni buoni» e del maestro di Utamaro, Toriyama Sekien, per poi riprenderle nell'articolo del 1896 su *Emporium*.

Utamaro non è soltanto il pittore della vita reale, ma ha composto anche qualche albo, in cui fa sfoggio di una piacevole fantasia, come, ad esempio, quello intitolato «I buoni sogni», che ci fa graziosamente sfilare sotto gli occhi i sogni di una bimba ghiottona, di una fanciulla innamorata, di una cortigiana sentimentale, di un vecchio servo e perfino di un gatto, che sogna di rubare un pesce (Pica 1896: 227-28).

Parfois Outamaro abandonne la représentation de la vie réelle, et se laisse aller à des imaginations charmantes dans le chimérique. On connaît de lui une série d'une douzaine de planches, intitulées: Les Bons Rêves: c'est autant de gagné, où derrière la tête de l'homme ou de la femme qui dort, il montre, dans le lointain de la planche, il montre en action, le rêve qu'ils font (Goncourt 1891: 124).

Nella recensione il critico italiano nominava il testo di Rudolf Lindau sul quartiere di Yoshiwara, ma privo del commento che si trova invece nell'*Arte dell'Estremo Oriente*.

Questo brano su Yoshiwara è tradotto direttamente da Pierre Loti:

Di questo quartiere di Yeddo ha scritto un letterato prediletto dalle signore: Pietro Loti. «Il Yoshivara – egli dice – è, in Giappone, una delle più rispettabili istituzioni sociali. Al contrario di ciò che accade da noi, presso cui i Yoshivara hanno qualcosa di

clandestino, si nascondono verso le fortificazioni delle città e sono costituiti da repugnanti quartieri oscuri, a Yeddo, è al Yoshivara che trovansi le più belle case, le più belle strade, il più gran lusso di facciate, di mostre, d'illuminazione; esso è il posto delle passeggiate e delle feste, frequentato anche dalle famiglie; esso è uno spettacolo, non soltanto pomposo e splendido, ma estremamente casto, quasi ieratico, quasi religioso» (Pica 1894: 34-35).

Et puis le Yoshivara est, au Japon, une des plus respectables institutions sociales. A l'encontre de ce qui se passe chez nous, où les Yoshivaras ont des airs clandestins, se cachent vers les fortifications des villes et sont de vilains quartiers noirs, – ici, à Yeddo, c'est au Yoshivara que l'on trouve les plus belles maisons, les plus belles rues larges et ouvertes, le plus grand lux de façades, d'étalages et de lumières; c'est un lieu de promenade et d'apparat, fréquenté même par les familles; c'est un spectacle, non seulement pompeux et splendide, mais même chaste au possible, presque hiératique, presque religieux (Loti 1892: 301-2).

Il testo di Pica prosegue riassumendo una pagina di Goncourt,<sup>6</sup> omettendo nomi propri come Shoji Jin'emon o Asakusa, o termini giapponesi come «Shogun» o «Tyaya», che avrebbero potuto rendere difficoltosa la lettura del testo italiano.

Per quanto riguarda le citazioni tratte dal Gonse, Pica attinge i suoi dati dal testo francese, riassumendolo in paragrafi più brevi rispetto all'originale, pur mantenendone alcune espressioni quali: vario (*variété*), fecondità (*fécondité*), geniale (*génial*), ecc. Pica definisce la *Mangua* di Hokusai «l'enciclopedia di tutto il paese», dichiarando di aver ripreso quest'espressione dal Gonse. Lo stesso concetto si trova anche in un articolo di Renan su *Le Japon artistique*.<sup>7</sup>

\* \* \*

L'ultima cosa che vorrei far notare a proposito del rapporto fra Pica e Gonse è la valutazione di Ogata Kōrin, pittore e laccatore del Sei-Settecento, presentato da Pica come pittore dell'«Impressionismo sintetico» sia nel testo citato sotto sia in uno degli articoli apparsi su *Emporium* (Pica 1906a: 133).

Prima però che sorgesse questa nuova scuola di pittura realista, vi erano stati artisti di singolare valore, che, tenendosi indipendenti dalle due scuole dominanti, avevano studiato più da vicino e con intenso amore la natura: fra essi non bisogna dimenticare Itshio, Okio e soprattutto Kōrin, vissuto nella seconda metà del Seicento e resosi celebre anche come lacchista, il cui sapiente impressionismo ne fa uno dei più forti e forse il più personale di tutti i pittori giapponesi (Pica 1894: 19).

<sup>6</sup> Loti e Pica scrivono «Yeddo», «Yoshivara» e «Kavagoye» mentre Gonse e Goncourt usano «Yedo», «Yoshiwara» e «Kawagoye». Pica si fidava di Loti, che aveva visitato il Giappone.

<sup>7</sup> «La Mangua est une encyclopédie» (Renan 1884: 94).

È interessante notare come Pica, che si lamentava dell'assenza dell'Impressionismo in Italia, definisca impressionista Kōrin senza chiarirne i motivi. Per capire meglio bisogna risalire al testo di Gonse, in cui sono usati i termini «impressionniste» e «impressionnisme». Per quest'ultimo, Kōrin è «impressionniste» perché «son exécution est fondue, légère est lisse; son coup de pinceau est étonnamment souple, sinueux et tranquille» (Gonse 1883: 58).

\* \* \*

Le caratteristiche dell'arte giapponese, secondo Pica, sono: il delicatissimo senso del colore, la mirabile maestria di sintesi visiva e la spiccata antipatia che i Giapponesi hanno sempre avuto per la sistematica simmetria predominante nell'arte occidentale. Egli sottolinea il primo aspetto nei seguenti termini:

È questo delicatissimo senso del colore che ha fatto sì che i giapponesi abbiano, siccome giustamente osserva Teodoro Duret, saputo trovare, nei ricami, nelle stoffe, nelle ceramiche, combinazioni di toni e raffinatezze di sfumature addirittura sbalorditorie; che ha fatto sì che, adoperando materie le quali sembrano ribelli alle differenziazioni di colorito, come il bronzo, abbiano inventato patine e leghe così svariate da permetter loro di ottenere fondi di tutte le gradazioni di tinte; che ha fatto sì che essi abbiano avuto l'idea bizzarra ed ardita d'incrostare, sia gli oggetti di metallo, come ad esempio le impugnature delle sciabole, sia i loro piccoli mobili e scatole di lacca, di tutte le materie suscettibili di luccicare, come l'oro, l'argento, l'avorio, il corallo, la madreperla (Pica 1894: 14-15).

Ernest Chesneaux nella sua conferenza sull'arte giapponese del 1869 aveva già osservato:

vous aurez bientôt reconnu que les caractères fondamentaux de l'art décoratif japonais sont: 1° l'absence de symétrie; 2° le style; 3° la couleur (Chesneaux 1869: 11).

Nel 1883 Gonse non esitava a dichiarare che i Giapponesi erano i primi decoratori del mondo. Rivolgendosi ai disegnatori industriali francesi auspicava inoltre:

Une idée nette doit être nettement exprimée. Les japonais sont les premiers décorateurs du monde. Toute explication de leur esthétique doit être cherchée dans un instinct suprême des harmonies, dans une subordination constante, logique, inflexible de l'art aux besoins de la vie, à la récréation des yeux (Gonse 1883: i). ... c'est que l'étude de l'art japonais des belles époques les conduise à en dégager les principes féconds, les saines doctrines, leur inspire un peu de cette passion de la nature, de cette religion du travail qui éclatent dans toutes les œuvres du Nippon, les rende plus sensibles aux lois harmoniques de la couleur, les dégage des formules routinières de la symétrie, leur révèle la valeur topique de la synthèse et de la simplification en matière de décor (*ibid.*: ii).

L'elogio fatto da Pica del senso del colore dei Giapponesi è invece stato ispirato da Duret.

Vivant sous un ciel lumineux, dans une atmosphère d'une extraordinaire transparence, les Japonais semblent posséder une acuité et une délicatesse de vision supérieure à celles des Européens. Pour eux, promener l'œil sur de belles couleurs est une volupté. Aussi, dans leur art, l'éclat et l'harmonie du coloris sont-ils, plus que dans tout autre, une condition essentielle de beauté. On peut même dire qu'ils ne sauraient envisager comme œuvre d'art un objet péchant par la couleur. De là vient que dans la coloration des choses qui prêtent le mieux aux effets de couleur, les étoffes, les broderies, la céramique, ils sont arrivés à des combinaisons de tons et à des raffinements de nuances tout à fait extraordinaires. De là vient que dans ces branches de l'art, où la matière semblait rebelle aux différenciations de coloris, comme le bronze, ils ont inventé des patines et des alliages variés, qui leur ont permis d'obtenir des fonds de toutes les nuances. Par la même cause, ils ont incrusté les objets en métal, comme les gardes de sabre ou leurs petits meubles et leur boîtes en laque, de toutes les matières susceptibles d'éclat: l'argent, l'or, le corail, la nacre, l'ivoire (Duret 1885: 167).

Pica percepisce quella giapponese come «un'arte essenzialmente moderna» e paragona «il periodo Genroku con il Rinascimento italiano e il secolo di Luigi XIV in Francia».

L'arte giapponese è dunque un'arte essenzialmente moderna, giacché tutti i rami di essa hanno avuto la loro più gloriosa fioritura negli ultimi tre secoli; difatti quello che chiamasi il periodo di Genroku e che è, in certo modo, per essa quello che la Rinascenza è stata per l'Italia o il secolo di Luigi XIV per la letteratura francese, ebbe inizio negli ultimi anni del Seicento (Pica 1894: 21-22).

Gonse, pur confrontando il periodo Genroku con «le siècle de Louis XIV», arriva a comprendere un arco che va dal IX al XIX secolo.

Le nengo célèbre de Genrokou (1688 à 1704) doit rester gravé dans la mémoire de tous ceux qui s'intéressent à l'art japonais. Aux yeux des gens de goût, il détermine un point de perfection qui n'a pas été dépassé. On dit au Nippon la période de Genrokou, comme nous disons ici le siècle de Louis XIV (Gonse 1883: 229).

Ce moment (XVIe) est, avec la fin du IXe siècle, la fin du XVe et le commencement du XIX, l'un des quatre points culminants de l'expansion artistique du Japon (*ibid.*: 207).

È dunque chiaro che per Gonse l'arte giapponese non era propriamente moderna. Le opere giapponesi che Pica aveva visto fino ad allora, lo indussero invece, a mio parere, a concepire l'arte giapponese come moderna. Oltre al suo interesse generale per l'arte della stampa, rivelato dalla serie di articoli (Pica 1896) poi riuniti in *Attraverso gli albi e le cartelle* (Pica 1904), Pica conobbe soltanto le xilografie di Hokusai, Utamaro, Toyokuni e Hiroshige a casa di Goncourt. È probabile che questi quattro artisti fossero gli unici incisori, e, più in generale, artisti giapponesi che avesse direttamente conosciuto prima del 1894. La critica sull'arte giapponese in Europa si fondava sulla conoscenza delle stampe e delle opere d'arte applicata che, come si è detto, in Giappone non erano particolarmente apprezzate.

Pica seguì Gonse nel definire l'*ukiyo-e* la pittura della vita contemporanea, verista nel soggetto, ed a indicarne il fondatore in Iwasa Matahei. Diversa invece è la sua valutazione di Utamaro. Gonse vede come i tre culmini della scuola volgare *ukiyo-e* Moronobu, Shunshō e Hokusai. Per lui Utamaro, pur apprezzato per l'elegante rappresentazione della bellezza femminile, è inferiore agli altri. Pica invece, sulla scia di Goncourt, lo considera il migliore pittore insieme ad Hokusai, relegando Moronobu al ruolo di divulgatore di xilografie.

Come abbiamo già detto, Pica parla di Hokusai, Utamaro, Toyokuni e Hiroshige come se fossero gli unici rappresentanti della pittura giapponese, prediligendo i primi due. Cita Hiroshige solo come paesaggista, e a proposito di Toyokuni si limita ad affermare che era rivale di Utamaro e abile ritrattista. Malgrado i limiti delle sue conoscenze, Pica era un ammiratore entusiastico dell'arte giapponese e stigmatizzava lo scarso interesse per essa in Italia:

Assai scarso è il numero delle persone che in Italia conoscono ed apprezzano siccome merita l'arte del Giappone, questa arte così originale e così geniale nelle multiformi sue manifestazioni. Quanti pittori e letterati – per non parlare che di coloro per i quali tale ignoranza è in particolare modo peccaminosa – non vi sono ancora fra noi pronti a ripetere con quel buon vecchietto di Antonio Tari, ultimo giocondo sacerdote di un'estetica arbitraria e confusionaria, che l'arte giapponese è un'arte da bambini! Non è così in Francia, in Inghilterra, negli Stati Uniti, e ciò per merito dell'entusiastica propaganda che in favore dell'arte dell'Estremo Oriente vi è stata fatta, in quest'ultimo trentennio, da una piccola schiera di appassionati e raffinati collezionisti e buongustai d'arte (Pica 1891: 3; 1894: 13-14).

Egli voleva fare tale «propaganda» in Italia.

\* \* \*

Abbiamo visto come *L'arte dell'Estremo Oriente* si fondi sulla critica d'arte giapponese in Francia, e in modo particolare sugli scritti di Goncourt. Il libro conferì all'autore il ruolo di primo conoscitore dell'arte giapponese in Italia, e fu fondamentale per la sua successiva attività in questo campo. Tenne due conferenze, a Napoli poco prima della pubblicazione del libro, e a Firenze nel febbraio del 1897, riassumendo il testo del 1894. *Il Marzocco* di Firenze del 14 febbraio annunciava:

Una conferenza di V. Pica... Dimani, lunedì il nostro collaboratore Vittorio Pica, uno dei pochissimi critici italiani seriamente competenti in fatto d'arte, parlerà sull'arte giapponese in una delle sale dell'Esposizione.

Lo stesso giornale fiorentino, una settimana dopo (21 febbraio), riassunse la conferenza, il cui contenuto risulta quasi uguale a quello del libro del 1894, dove la mancanza di tavole illustrate rendeva difficile capire l'arte di un paese così lontano. La recensione, accompagnata da due tavole di Utamaro, serviva ad illustrare meglio i concetti esposti.

Per colmare questa lacuna, Pica nel 1896, pubblicò su *Emporium* l'articolo «Attraverso gli albi e le cartelle. Gli albi giapponesi». Questa rivista, esemplata sull'inglese *The Studio*, contribuì alla diffusione delle conoscenze artistiche con molte belle illustrazioni stampate con le tecniche più nuove. La bellezza delle illustrazioni colpì i lettori, come testimonia ad esempio una lettera del critico G. Cera riportata da Lamberti (1982: 109, n. 11):

Quanto all'Emporium è bellissima rivista. Io ne comprai vari numeri e fo conto pigliar tutta l'annata scorsa quando potrò. Bellissime riproduzioni di pittori inglesi.

Pica, che era interessato in modo particolare alle stampe, nel già ricordato articolo sulle stampe giapponesi del 1896, fu il primo a presentare a un pubblico più vasto l'arte giapponese, con oltre trenta illustrazioni in ventitré pagine. Lo scopo e il risultato di questo testo si possono paragonare a quelli di *Le Japon artistique*, che Pica pensava di emulare. Esso si basa fondamentalmente su *L'arte dell'Estremo Oriente*, con alcune aggiunte e variazioni poco significative. L'obiettivo della serie di articoli pubblicati su *Emporium* era prevalentemente quello di presentare le stampe, cosicché la storia dell'arte giapponese prima della scuola di *ukiyo-e* fu sinteticamente illustrata in dodici righe. Pica considera moderna l'arte giapponese, cosa che sottolinea in particolare parlando delle stampe dal XVII secolo in poi, con qualche correzione riguardante Hokusai rispetto ai suoi scritti precedenti.<sup>8</sup>

\* \* \*

Nella tabella qui sotto sono messe a confronto tutte le tavole illustrate dei due scritti di Pica (1896 e 1904), così da evidenziare il cambiamento delle illustrazioni e la relazione con altri libri. Le stampe ai numeri 22, 23, 24 mostrano l'immediato legame con le immagini di *Le Japon artistique*: la stampa «Mercante di fiori» di Kiyonaga era già stata riprodotta rovesciata dalla rivista francese (tav. Ia), come si nota dalla firma dell'artista – un errore, questo, ripetuto dal Pica (tav. Ib). «Donne sopra un ponte» di Utamaro presenta un riquadro con il titolo della rivista francese (tav. IIa) che nella riproduzione di Pica è riportato vuoto (tav. IIb). Anche «Ronino» di Kuniyoshi, in *Le Japon artistique*, ha ancora il titolo in un riquadro (tav. IIIa), tagliato nella versione italiana; anche qui troviamo la firma invertita (tav. IIIb).

Si considerino anche le corrispondenze tra testo e tavole; le due stampe di Utamaro della «Festa sul fiume Sumida» (nrr. 2 e 3 della tabella) sono descritte nel testo, e quella di Kuniyoshi, «Suicidio di due amanti» (nr. 20) corrisponde nel testo alle pagine 51 e 52.

<sup>8</sup> La pubblicazione del 15° volume della *Mangwa* collocata dopo la morte del maestro (Pica 1896: 220); gli episodi degli allievi al posto dell'episodio della figlia (*ibid.*: 223); le descrizioni delle opere di Hokusai (*ibid.*: 221).

TABELLA Ia

Tavole di <i>Emporium</i> (1896)			Tavole di <i>Attraverso gli albi e le cartelle</i> (1904)		
no.	pag.	Titolo	pag.	titolo	monogramma <i>Le Japon artistique</i>
1	211	Da un <i>surimono</i> di Kuniyoshi	77	Kuniyoshi, <i>surimono</i>	x (d)
2	212	Festa notturna a Yeddo. Da una stampa a colori di Utamaro	65	Utamaro, Festa notturna a Yeddo	x (d) 12. 1888
3	212	Scrittrice. Da una stampa a colori di Utamaro	66	Utamaro, Scrittrice	non si vede
4	213	Festa sul Sumidagava. Da una stampa a colori di Utamaro	64	Utamaro, Festa sul Sumidagava	x (d) 4. 1889 x (d)
5	213	Pittura delle labbra. Da una stampa a colori di Utamaro	67	Utamaro, Pittura delle labbra	x (d)
6	214	Una stampa a colori di Utamaro			x (s)
7	214	Il gioco della sega. Da una stampa a colori di Shinsai	76	Shinsai, Giuoco infantile (stampa a colori)	x (s)
8	215	Da una stampa a colori di Utamaro			x (s)
9	215	Da una stampa a colori di Utamaro			x (d)
10	216	I magri. Dal vol. 8 della <i>Mangwa</i> di Hokusai	75	Hokusai, I magri Dal vol. 8 della <i>Mangwa</i> (1. 1889)	x (dddd) uno
11	217	I grassi. Dal vol. 8 della <i>Mangwa</i> di Hokusai	75	Hokusai, I grassi Dal vol. 8 della <i>Mangwa</i> (4. 1889)	x (dddd) uno
12	218	Occupazioni domestiche. Dal vol. 2 della <i>Mangwa</i> di Hokusai			x (dd)
13	218	Da un <i>surimono</i> di Hokkei	66	Hokkei, <i>surimono</i>	x (s)
14	219	Lottatori. Dal vol. 3 della <i>Mangwa</i> di Hokusai			x (sd)
15	219	Da un <i>surimono</i> di Hokusai	67	Hokusai, <i>surimono</i>	x (s)
16	220	Colli allungati. Dal vol. 12 della <i>Mangwa</i> di Hokusai	63	Hokusai, Colli allungati Dal vol. 12 della <i>Mangwa</i>	x (sd)
17	221	Colpo di vento. Dal vol. 12 della <i>Mangwa</i> di Hokusai	62	Hokusai, Colpo di vento. Dal vol. 12 della <i>Mangwa</i>	x (dd)
18	222	Topi mercanti. Dal vol. 10 della <i>Mangwa</i> di Hokusai	71	Hokusai, Topi mercanti. Dal vol. 10 della <i>Mangwa</i>	x (sd)
19	223	Dal vol. 1 della <i>Mangwa</i> di Hokusai	70	Hokusai. Dal vol. 1 della <i>Mangwa</i>	x (dd)
20	224	Suicidio di due amanti. Da una stampa a colori di Kuniyoshi	78	Kuniyoshi, Suicidio di due amanti	x (s) 1. 1891
21	225	Passeggiata sul Sumida-gava. Frammento d'una stampa a colori di Kiyonaga	56	Kiyonaga, Passeggiata sul Sumidagava (framm. d'una stampa a colori, in tre pezzi)	x (d) 11. 1888
22	226	Mercante di fiori. Da una stampa a colori di Kiyonaga	82	Kiyonaga, Mercante di fiori	11. 1888

TABELLA Ib

23	227	Donne sopra un ponte. Da una stampa a colori di Utamaro	57	Utamaro, Donne sopra un ponte	7. 1888
24	228	Ronino. Da una stampa a colori di Kuniyoshi	83	Kuniyoshi, Ronino	10. 1888
25	228	Da una stampa in nero di Shinsai			
26	229	Un <i>harakiri</i> . Da un romanzo illustrato di Toyokuni			x (s) 3. 1889
27	229	Da una stampa in nero di Shinsai			
28	230	Frontispizio del vol. 3 della <i>Mangua</i> di Hokusai	84	Hokusai, Frontispizio del vol. 3 della <i>Mangua</i>	x (s)
29	230	Burattini. Da una stampa a colori di Hokusai	84	Hokusai, Burattini	x (d)
30	231	Fantasma della moglie assassinata. Dal vol. 10 della <i>Mangua</i> di Hokusai	84	Hokusai, Il fantasma della moglie assassinata. Dal vol. 10 della <i>Mangua</i>	x (s)
31	231	Veduta del Fusiyaama. Da una stampa a colori Hokusai	76	Hokusai, Veduta del Fusiyaama	x (s) 12. 1888
32	232	Da un <i>kakemono</i> di Okio			Acml ?
33			55	Due foto di bambole giapponesi in seppia	
34			58	Hokusai, Autoritratto	x (d)
35			59	F. Regamey, Ritratto di Kiosai	
36			60	Hokusai. Dal vol. 1 della <i>Mangua</i>	
37			61	Hokusai. Dal vol. 1 della <i>Mangua</i>	
38			68	Hokusai, Cacciatori Dal vol. 3 della <i>Mangua</i>	
39			69	Hokusai. Dal vol. 1 della <i>Mangua</i>	
40			72	Yeisan, Donna giapponese	
41			73	Yeisan, Donna giapponese	
42			79	Kiosai, Scheletri	x (s)
43			80	Kiosai, Scheletri	x (d)
44			81	Kiosai, Scheletri	x (s)
45			85	Hokusai, Frontispizio del vol. 9 della <i>Mangua</i>	
46			86	Hokusai, La toilette d'una famiglia. Dal vol. 12 della <i>Mangua</i>	

Tutto questo indica che Pica, oltre a leggere con passione *Le Japon artistique*, utilizzò addirittura nella sua pubblicazione le copertine dei volumi della rivista francese. Tant'è vero che le tre tavole sopracitate non portano il monogramma visibile sulle altre, monogramma utilizzato dal Pica non solo nell'articolo del 1896 ma anche nelle altre sue pubblicazioni sull'arte europea. La colonna sull'estrema destra della tabella indica l'esistenza del monogramma (x) e la sua collocazione (d per destra, s per sinistra). Da essa si nota come le tre tavole siano le uniche a non riportare il monogramma.

\* \* \*

Concludendo, possiamo dire che lo studio sull'arte giapponese in Italia prima della seconda Biennale di Venezia aveva come unico esperto Vittorio Pica, grazie alla sua recensione al libro di Goncourt e al più volte richiamato *L'arte dell'Estremo Oriente*. Questi scritti costituiscono solo una piccola parte della vasta attività critica di Pica, che riguarda non solo l'arte ma anche la letteratura.

La ragione del ritardo italiano nel campo dell'arte giapponese è dovuta principalmente alla mancata presenza in Italia di un esperto giapponese come Hayashi Tadamasu, che a Parigi aveva aiutato Gonse e Goncourt nelle loro ricerche. Pica e gli altri critici italiani furono dunque costretti a rivolgersi alle fonti europee, non ad originali giapponesi. In secondo luogo, si può anche ricordare che l'arte italiana in generale non era più all'avanguardia nel panorama europeo. In questa situazione non si poteva sperare in un particolare sviluppo della critica sull'arte giapponese.

In questo contesto arretrato, la critica di Pica non è convincente, mancandogli una conoscenza più approfondita dell'arte giapponese. Ciò lo si nota ad esempio nella descrizione che egli dà delle stampe dell'*ukiyo-e*. Appassionato di stampe in generale, Pica probabilmente conosceva solo questo genere di arte grafica giapponese. Negli altri campi, le sue descrizioni sono superficiali e danno informazioni poco convincenti, forse perché non era un collezionista d'arte appassionato come Gonse, Goncourt ed Anderson, i quali, al contrario, scrissero da pionieri sull'arte giapponese. In *Attraverso gli albi e le cartelle*, Pica dichiara di possedere stampe di *ukiyo-e*, ma la collezione non è più rintracciabile.<sup>9</sup> Se le sue spiegazioni sull'*ukiyo-e* sono abbastanza convincenti, quelle sulle altre

<sup>9</sup> Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Fondo storico. Il Fondo 1895-1930 contiene il catalogo della vendita della collezione di Pica «“Beaux-Arts, peinture - sculpture - gravure, composant la Bibliothèque Vittorio Pica, Critique d'Art, et Ancien Directeur des Expositions Internationales d'Art de Venise” dont la Vente aux enchères par suite de décès aura lieu à Milan les 9-10-11-12 décembre 1931 à neuf heures du soir. Exposition publique de mercredi 2 décembre à mardi 8 décembre inclus de 2 h à 6 heures Antiquariato W. Toscanini & C. Milano, via Cerva 19». Il catalogo è arricchito da due opere sull'arte giapponese: quella di Burty (1877) e il *Catalogue illustré Collection Goncourt* (Paris 1897).

scuole, come quelle di Tosa e di Kano, sulla scultura e sull'architettura non sono accompagnate da vera partecipazione. Si può pensare che egli possedesse solo alcune xilografie, e non invece anche dipinti, presenti ad esempio nella collezione del Chiossone.

Basandosi sulle opere giapponesi a lui note Pica, appoggiandosi a Edmond de Goncourt, si formò una visione dell'arte giapponese che, in seguito al confronto con quella di altri critici italiani che seguivano principalmente Anderson e Gonse, avrebbe poi subito cambiamenti di cui tratterò in un'altra occasione.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Barocchi, P. (1974) *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. Dal Divisionismo al Novecento*. Firenze.
- Bing, S. (1889) Les origines de la peinture dans l'histoire. *Le Japon artistique* 13, 1-13; 14, 17-29. Paris.
- Burty, P. (1877) *Maitres et petits maitres*. Paris.
- Cameroni, F. (1891) Rassegna bibliografica. *Il Sole*, 7 agosto. Milano.
- Catalogue illustré Collection Goncourt*. Paris 1897.
- Chesneaux, E. (1869) *L'art japonais, conférence faite à l'union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. Le vendredi 19 février 1869*. Paris.
- Fadiga, D.S. (1885) Relazione del segretario Domenico Dott. Fadiga letta nel giorno della distribuzione dei premi 27 Luglio 1884, in *Atti della Reale Accademia e del R. Istituto di Belle Arti in Venezia, anno 1884 (1883-84)*, 3-42. Venezia.
- Goncourt, E. de (1881) *La maison d'un artiste*, 2 voll. Paris.
- (1888) Une écritoire de poche fabriquée par un des 47 ronins. *Le Japon artistique* 6, 63-74. Paris.
- (1891) *Outamaro*. Paris.
- Goncourt, J. de e E. de Goncourt (1956) *Journal III*. Paris.
- De Nardis, L. (1966) Prospettive critiche per uno studio su Vittorio Pica e il Decadentismo francese. *Rivista di letteratura moderne e comparate* 19, 203-9. Firenze.
- Duret, T. (1885) *La critique d'avant-garde*. Paris.
- Gonse, L. (1883) *L'art japonais*. Paris.
- Il Marzocco*, 21 febbraio 1897. Firenze.
- Ishii Motoaki (1995, 1997) Kawamura Kiyo to Venezia ni okeru nihongo kyōiku [Kawamura Kiyo e l'insegnamento della lingua giapponese a Venezia]. *Kindai Gasettsu* 4, 72-79; 5, 125-31. Tōkyō.
- (1996) Chōkokuka Naganuma Moriyoshi no Venezia ryūgaku jidai ni kansuru ichi kōsatsu [Una riflessione sul periodo d'apprendistato a Venezia dello scultore Naganuma Moriyoshi]. *Spazio* 54, 20-39. Tōkyō.
- (in st.) Naganuma Moriyoshi, uno scultore giapponese all'Accademia di Belle Arti di Venezia nel XIX secolo [trad. it. di Ishii 1996]. *Venezia Arti*. Venezia.
- Kigi Yasuko (1987) *Hayashi Tadamasu to sono jidai* [Hayashi Tadamasu e la sua epoca]. Tōkyō.
- Lamberti, M.M. (1975) Vittorio Pica e l'impressionismo in Italia. *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* 5, 1149-201. Pisa.
- (1982) 1870-1915: i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti, in *Storia dell'arte italiana, III. Il Novecento*, 5-172. Torino.
- (1985) Giapponeserie dannunziane, in U. Marazzi e A. Gallotta (a c.), *La conoscenza dell'Asia e dell'Africa in Italia nei secoli XVIII e XIX*, 2 voll. (Istituto Universitario Orientale, Collana «Matteo Ripa» 4), 2, 295-319. Napoli.

- Loti, P. (1892) *Japoneries d'automne*. Paris.
- Miura Atsushi (1989) Japonisme kenkyū no genzai [Gli studi sul japonisme oggi]. *Report of the Society for the Study of Japonisme* 8/9, 10-27. Tōkyō.
- Muramatsu Mariko (1992) D'Annunzio no nihonshumi [Giapponeserie di D'Annunzio]. *Italia gakkai shi* [Studi italiani] 42, 124-50. Tōkyō.
- Nakajima Kenzo, a c. (1930) *Ukiyo-e ni kansuru Hayashi Tadamasu ate no Goncourt no shokan* [Corrispondenza da Tadamasu Hayashi a Goncourt riguardo allo ukiyo-e]. Tōkyō.
- Peternolli, G. (1986) *Outamaro* d'Edmond De Goncourt. *Report of the Society for the Study of Japonisme* 6, 19-35. Tōkyō.
- Pica, V. (1891) *Utamaro. La Tavola Rotonda*, 7 settembre, 3-5. Napoli.
- (1894) *L'Arte dell'Estremo Oriente*. Torino-Roma.
- (1896) Attraverso gli albi e le cartelle. Le stampe giapponesi. *Emporium* 3, 211-33. Bergamo.
- (1901) La pittura all'Esposizione di Parigi (Giappone). *Emporium* 13, 261-262. Bergamo.
- (1904) *Attraverso gli albi e le cartelle*. Bergamo.
- (1905) Il Museo Chiossone a Genova. *Emporium* 22, 473-76. Bergamo.
- (1906a) L'Arte dell'Estremo Oriente al Museo Chiossone, I. Le pitture e le stampe. *Emporium* 23, 121-44. Bergamo.
- (1906b) L'Arte dell'Estremo Oriente al Museo Chiossone, II. Le sculture e i ceselli. *Emporium* 24, 41-60. Bergamo.
- (1906c) L'Arte dell'Estremo Oriente al Museo Chiossone, III. Lacche, avori, ceramiche e ricami. *Emporium* 24, 260-78. Bergamo.
- Relazione della giuria* 1897 = *Relazione della giuria pel conferimento dei premi ai migliori studi critici sulla II Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*. Venezia 1897.
- Renan, A. (1888) La «Mangua» de Hokusai. *Le Japon artistique* 8, 91-99. Paris.
- Takashina Shūji (1984) Kawamura Kiyo ni tsuite no ni san no kōsatsu [Alcune riflessioni su Kawamura Kiyo]. *Bijutsushi ronsō* 1, 96-112 (anche in Takashina e Miwa 1994, 3-38). Tōkyō.
- Takashina Shūji e Miwa Hideo, a c. (1994) *Kawamura Kiyo kenkyū*. Tōkyō.
- Zatti, P. (1993) Le prime Biennali veneziane (1895-1912): il contributo di Vittorio Pica. *Venezia Arti* 7, 111-16. Venezia.

## SUMMARY

Vittorio Pica, a Neapolitan critic of literature and art, was the first to introduce Japanese art in Italy, where, unlike in France, Britain and the United States, it was not well known. His interest had its origin in an enthusiastic admiration for Edmond De Goncourt, the famous *japonisant* and author of *Outamaro, le peintre des maisons vertes* (1891). Under Goncourt's strong influence, Pica wrote a review of Goncourt's book, and later on, in 1894, produced a book of his own on Japanese art, *L'arte dell'Estremo Oriente*. In this work, Pica translated almost literally from French critics, especially from Goncourt, Louis Gonse and Théodore Duret. *L'arte dell'Estremo Oriente* made him the key-person for that field of study in Italy, remaining the basis of his future work.

His monopoly, however, came to an end when Japanese art was exhibited at the second Biennale of Venice in 1897: other critics could see the exhibited works, and especially Ugo Ojetti, Pica's rival, showed an accurate knowledge of the subject matter, which he had probably obtained from English and French sources. Ojetti pointed out also some Pica's and other authors' errors. The Venice exhibition was for Pica an occasion for observing directly the contemporary art of Japan.

In 1905 the Chiossone Museum of Oriental Art was opened in Genoa by Alfredo Luxoro after long preparations, and Pica presented it to the public on the magazine *Emporium*. His criticism seems to have entered a different phase on that very occasion.

As a conclusion, it can be said that Italian art critics like Pica could not rely on native Japanese unlike the critics in Paris, where there was Tadamasa Hayashi, and that, more generally, Italy had remained behind European *avant-garde*. In addition, Pica was not such a zealous art collector like other critics, and did not own significant collection of books and engravings. For this reason his criticism of Japanese art was not fully convincing, and he was responsible for the limits within which Japanese art was received in Italy.