

S A
G G
I

E MEMORIE
DI STORIA
DELL'ARTE



SAGGI E MEMORIE
di storia dell'arte

SAGGI E MEMORIE di storia dell'arte

46

(2022)

ISTITUTO
DI STORIA DELL'ARTE



fondazione
GIORGIO CINI ONLUS

Saggi e Memorie di storia dell'arte

COMITATO SCIENTIFICO

Luca Massimo Barbero, *direttore*

Rosa Barovier Mentasti

Ester Coen

Francesca Flores d'Arcais

Caterina Furlan

Lauro Magnani

Jean-Luc Olivié

Nico Stringa

Francesco Tedeschi

Giovanna Valenzano

REDAZIONE

Simone Guerriero

Sileno Salvagnini

Marzia Scalon

Sabina Tutone

Loredana Pavanello, *segreteria*

Istituto di Storia dell'Arte

Fondazione Giorgio Cini

Venezia

Tel. 041-27.10.230

Fax 041-52.05.842

redazione.arte@cini.it

Cura redazionale

Caterina Vettore

© Copyright

Fondazione Giorgio Cini Onlus, Venezia

Direttore Responsabile

Chiara Casarin

Registrazione Tribunale

di Venezia n. 1462

Distribuzione libraria: Leo S. Olschki Editore, Firenze

ISBN: 978 88 222 6923 2

ISSN: 0392-713X

NORME PER GLI AUTORI

I contributi critici – proposti dagli autori o frutto d'invito – sono sottoposti al vaglio del Comitato scientifico, della Redazione e del Comitato dei revisori anonimi della rivista.

Elementi necessari all'accettazione sono l'originalità dell'elaborato e l'esclusività della destinazione per la stampa alla rivista "Saggi e Memorie di storia dell'arte".

I saggi, composti secondo le Norme redazionali della rivista, devono pervenire in formato word (cartella di 2000 battute); le immagini di corredo in un file apposito, con relative didascalie, in formato digitale (minimo 300 dpi per 15×15 cm). Si chiede l'invio nella lingua madre per i testi in inglese, francese, tedesco e spagnolo.

Gli autori sono responsabili dell'assolvimento degli eventuali diritti di copyright per le immagini che illustrano il testo.

Il nome e il recapito dell'autore (indirizzo postale, numero di telefono, indirizzo mail) devono comparire in un foglio separato.

La consegna dei materiali deve avvenire entro il 31 marzo per poter essere presi in esame in relazione al Sommario del volume con uscita a dicembre dello stesso anno. Il materiale va indirizzato e spedito esclusivamente alla Redazione della rivista (redazione.arte@cini.it).

Gli articoli pubblicati in "Saggi e Memorie di storia dell'arte" sono stati valutati, in forma anonima, da studiosi competenti per la specifica disciplina (*double-blind peer review*)

Con il contributo della Regione del Veneto



REGIONE DEL VENETO

SOMMARIO

ARTICOLI

Alessandro Serrani, <i>Sull'asse Bologna-Padova-Venezia: un'inaspettata relazione fra Pietro Lombardo e Marco Zoppo</i>	7
Elena Pizzolitto, <i>Il catalogo aggiornato delle edizioni a tema cartografico di Giovanni Andrea Vavassore</i>	19
Stefano Colombo, <i>Strappi: il restauro degli affreschi di Carlo Innocenzo Carloni a Palazzo Grassi</i>	41
Alberto Cibin, <i>La decorazione del medaglione centrale nell'Aula Magna del Palazzo del Bo: costruzioni identitarie in età risorgimentale nell'ateneo patavino</i>	59
Matteo Salomone, <i>Il vero e il simbolo. Santo Saccomanno scultore 'internazionale' nella Genova di secondo Ottocento</i>	77
Alice S. Legé, <i>Irène Caben d'Anvers et la Petite fille au ruban bleu. Biographie d'un tableau de Renoir</i>	103
Stefania Cretella, <i>La S.A.L.I.R. e Guido Balsamo Stella: storia di una collaborazione artistica attraverso l'archivio della manifattura</i>	115

ATTI DEL CONVEGNO DI STUDI

NINO BARBANTINI (1884-1952). TRA MUSEOGRAFIA E CRITICA D'ARTE

Donata Levi, <i>Musei civici nel primo dopoguerra. Il ruolo di Nino Barbantini</i>	135
Alice Cutullè, <i>Una "fraternità fedele": Nino Barbantini e Gino Fogolari</i>	145
Marta Nezzo, <i>"Vorrei anch'io non riposare": il legame fra Ugo Ojetti e Nino Barbantini</i>	153
Alberto Craievich, <i>Il Settecento di Barbantini</i>	161
Marta Boscolo Marchi, <i>Nino Barbantini e l'arte asiatica. L'attività per il Museo d'Arte Orientale Marco Polo</i>	171
Antonella Chiodo, Alessandro Martoni, <i>Nino Barbantini al castello di Monselice. Restauro, allestimento e genesi del collezionismo di Vittorio Cini</i>	181
Mauro Natale, <i>Barbantini e la mostra ferrarese del 1933</i>	207
Marsel Grosso, <i>"Lo stile di Barbantini" e la mostra di Tiziano del 1935</i>	227
Elisabetta Barisoni, <i>Nino Barbantini critico d'arte a Ca' Pesaro. Dall'estetica della gioventù alle grandi retrospettive degli anni venti e trenta</i>	239
Rosa Barovier Mentasti, <i>Maestri vetrai e artisti del vetro nelle mostre capesarine di Barbantini</i>	243
Sileno Salvagnini, <i>Nino Barbantini: Biennali</i>	253
<i>Bibliografia di Nino Barbantini</i> , a cura di Nico Stringa	263
Abstract	268



Venezia, Museo d'Arte Orientale, sala 4 (attuale sala 3), 1928

MARTA BOSCOLO MARCHI

NINO BARBANTINI E L'ARTE ASIATICA L'ATTIVITÀ PER IL MUSEO D'ARTE ORIENTALE MARCO POLO

Nel 1921 la raccolta di arte asiatica che fu di Enrico di Borbone, prima, e della ditta viennese Trau, poi, per effetto del regio decreto 470, fu devoluta allo Stato italiano in conto riparazione danni di guerra e assegnata al Ministero della Pubblica Istruzione¹. Sebbene depauperata dalle vendite susseguite tra il 1907 e il 1914², la collezione consisteva ancora “nella molteplicità delle preziose raccolte di tutti i generi”³.

Il soprintendente Gino Fogolari, che sin dal 1908 aveva tentato di assicurare la collezione allo Stato per la creazione di un museo⁴, dovette a lungo interfacciarsi con l'Intendenza di Finanza, che premeva per appianare i debiti maturati durante la gestione sequestrataria e cercava di ricorrere a vendite dirette, approfittando delle offerte di facoltosi artisti e ingegneri come Italo Brass, Mariano Fortuny, Emma Ciardi e Giovanni Sicher⁵.

Molte erano state le spese sostenute per conservare la raccolta, che durante la guerra era rimasta a Ca' Vendramin Calergi, edificio di proprietà dei Lucchesi Palli⁶ i quali, nel 1924, avevano intentato una causa contro l'amministrazione per rientrare in possesso dei locali. Per assicurare la presenza della collezione in città, il Comune di Venezia mise a disposizione della Soprintendenza alcune sale del Fondaco dei Turchi, lasciate libere dallo spostamento del Museo Correr⁷.

Urgeva però creare un elenco con le stime economiche dei pezzi e procedere velocemente alla scelta delle opere che sarebbero entrate a far parte del futuro museo e di quelle che si sarebbero dovute alienare per appianare il debito.

Fogolari, scartata per motivi non noti l'ipotesi, suggerita dal direttore generale Antichità e Belle Arti Arduino Colasanti, di coinvolgere il pittore triestino Argio Orell⁸, cercò invano di interessare Ugo Monneret de Villard, docente al Politecnico di Milano⁹, che si trovava però al Cairo. Non era possibile attendere oltre: dall'agosto 1924, il funzionario della Soprintendenza, Ugo Nebbia, era già al lavoro sull'inventario stima dei quasi 18.000 pezzi, dal quale sarebbe poi dipesa la scelta dei beni da sacrificare. Via via che il censimento della raccolta procedeva, andò maturando la necessità di una duplice esposizione:

una prevalentemente artistica, sia pure d'arte industriale, come comunemente si dice, che comprende oltre alle stampe ecc. anche stoffe, lacche, bronzi, maioliche ecc., ed un'altra di carattere, dirò così, etnografico dove gli usi e costumi barbarici dei popoli orientali in diverse manifestazioni (si ha ad esempio molto pregevole una raccolta di strumenti musicali) sono messi

in evidenza suscitando più interesse di curiosità che ammirazione artistica. Perciò lasciando impregiudicata l'idea del grande Museo d'Arte Orientale io vorrei anche, ad ottenere con maggior facilità una conveniente esposizione della raccolta, portare la parte artistica a Palazzo Pesaro presso la Galleria d'Arte Moderna che già possiede opere di maestri giapponesi e la parte etnografica presso il Museo di Storia Naturale nel Fondaco dei Turchi¹⁰.

Entrano in scena, dunque, nel 1924 due nuovi attori: Daniele Ricciotti Bratti, del Museo Correr, e Nino (Eugenio) Barbantini, direttore della Galleria Internazionale d'Arte Moderna¹¹.

Nebbia trovò subito in Barbantini un valido aiuto nell'inventariazione e nella scelta delle opere da collocare nel nuovo museo: la sua presenza, corroborata dai consigli di Vittorio Pica e del pittore Mariano Fortuny, indusse Fogolari a soprassedere rispetto all'originario intendimento del Ministero di coinvolgere nella scelta delle opere da esporre Orlando Grosso, direttore dei Musei Civici di Genova¹².

Ma i rapporti tra Nebbia e Barbantini iniziarono presto a deteriorarsi per la manifesta predilezione di Fogolari per quest'ultimo. L'amicizia tra il ferrarese e il soprintendente aveva radici profonde: i due, nell'ambito del sodalizio dei ‘Sette Savi’, erano animatori culturali della città, sostenitori entrambi dei giovani pittori della scuola di Burano¹³. Barbantini, da parte sua, si era tuffato con grande entusiasmo nello studio dell'arte asiatica e Fogolari ne difendeva il ruolo nell'ambito della selezione per il futuro museo:

Di studiare i vecchi inventari e i prezzi commerciali della ditta e metterli a confronto con quelli odierni che risultavano anche da offerte effettive e da nuovi confronti io non avevo dato preciso incarico piuttosto al Barbantini che al Nebbia; ma il fatto si è che alla questione orientale, che come sai è tutto un mondo a sé che vuole tutto l'uomo, si è dedicato il Barbantini che da un paio d'anni si può dire non fa altro che studiare, leggere e vedere di tale materia mentre il Nebbia, pur sufficiente con l'agilità del suo ingegno è rimasto agli inizi¹⁴.

Abbandonata l'idea di una duplice sede espositiva, alla fine del 1925 le opere erano state infatti spostate a Ca' Pesaro, nelle stanze della direzione e in alcune sale della Galleria, mentre il terzo piano era in totale trasformazione¹⁵.

Nebbia rivendicava però il suo ruolo, accusando di essere stato



1 *Thangka*. Venezia, Museo d'Arte Orientale

estromesso ingiustamente da Barbantini e la vicenda ebbe un penoso strascico di due anni, con lettere infuocate e relazioni indirizzate al Ministero¹⁶. Sebbene in un primo momento il direttore generale Arduino Colasanti appoggiasse la posizione di Nebbia¹⁷, Fogolari seppe opporre una cortese ma ferma opposizione:

Ora, anche fosse il caso di volerlo, è impossibile cambiar cavalli proprio in salita o in discesa che sia. Ma il caso di volerlo proprio non è, ma dobbiamo compiacerci di aver trovato in Barbantini l'uomo fatto per l'occasione e non è che da trarne profitto e trovar modo di compensarlo perché egli perseveri, pronto come egli è, naturalmente, a trattare tutto come cosa della Soprintendenza anzi dello Stato, per mio incarico, che naturalmente è il vostro¹⁸.

Le missive di Fogolari indirizzate a Roma avevano un chiaro intento persuasivo e certamente enfatizzavano il contributo dell'amico, tuttavia è evidente, per i risultati raggiunti in così pochi anni, che davvero Barbantini si era dedicato a questa avventura intellettuale con grande professionalità.

Nino Barbantini, il quale attende già da parecchi mesi il lavoro del riordinamento con tale impegno e tanta continua attività che solo può venire dal piacere di specializzarsi in quegli studi nei quali egli ha già assunta competenza provvedendosi delle opere a stampa più importanti sull'arte dell'estremo oriente¹⁹.

Quali erano dunque questi libri? La biblioteca di Barbantini, come noto, è andata parzialmente dispersa. L'asta Semenzato del 1982²⁰ cita però l'opera di Robert Hobson sull'arte cinese²¹ e di William Gulland sulla porcellana²², il testo di Umberto Scerrato sull'arte islamica a Napoli²³, il catalogo della vendita della collezione Hayashi del 1903²⁴, due lotti, rispettivamente di 14 e di 23 volumi, non meglio specificati, sull'arte asiatica. Sappiamo che Barbantini conosceva certamente l'opera di Louis Gonse²⁵ e quella di Ernest Fenollosa, che citava in un articolo anticipatorio sull'apertura del Museo d'Arte Orientale²⁶. Segnalava inoltre occasionalmente al Ministero l'acquisto di alcuni volumi per incrementare la biblioteca del museo²⁷ e infatti nel 1959 la Soprintendenza consegnò formalmente a Guido Perocco²⁸, che in quell'anno assunse la direzione del Museo d'Arte Orientale, diversi libri di carattere generale sull'arte giapponese²⁹, le stampe³⁰, le lacche³¹, le spade³², l'arte cinese³³, i batik giavanesi³⁴. Significativa è certamente la presenza di cataloghi di musei esteri di arte asiatica, come quello di Adolf Fischer sul Museo di Colonia³⁵, e della più tarda *Esposizione d'arte giapponese* di Roma del 1930³⁶.

Vale la pena soffermarsi sulla presenza, nella sua biblioteca, dei volumi di Osvald Sirén, che negli anni venti aveva intrecciato un rapporto di scambio intellettuale con Lionello Venturi, Bernard Berenson e Riccardo Gualino, raffinati collezionisti, questi ultimi, anche di arte orientale³⁷: Berenson, in particolare, sarebbe entrato in contatto con Barbantini alcuni anni dopo³⁸. La collezione Gualino veniva pubblicamente esposta nel 1928 – l'anno stesso dell'inaugurazione del Museo d'Arte Orientale di Venezia – accostando opere medievali e rinascimentali a sculture cinesi³⁹.

Non è noto se l'acquisto dei volumi del sinologo da parte di Barbantini fosse avvenuto già negli anni venti o dopo il suo coinvolgimento con l'Istituto Superiore per il Medio ed Estremo Oriente (ISMEO) nel 1934: è comunque significativa la sua capacità di intuire quali potevano essere gli apporti più interessanti dal punto di vista scientifico ma anche collezionistico, mantenendo un aggiornamento costante su quanto si stava sviluppando nel mercato dell'arte nazionale e internazionale.

Attraverso lo studio, Barbantini aveva potuto farsi "una completa dottrina orientale" come scriveva Fogolari nel 1925⁴⁰ e inevitabilmente fu egli stesso tentato dall'acquisto di opere asiatiche, tra le quali alcuni *thangka* tibetani, donati dagli eredi al museo dopo la sua morte⁴¹ (fig. 1).

Barbantini era sempre più coinvolto nella realizzazione del nuovo museo e si stava confrontando con culture diverse, utilizzando gli strumenti allora disponibili in Italia⁴². Un compito non semplice dal momento che, come osservava Raffaello Giolli sulle pagine de "La sera" nel settembre 1926⁴³, l'Italia restava ai margini del movimento di studi orientali che in quegli anni stava interessando Germania, Francia e Inghilterra. Analoga considerazione emerge da una lettera di Mario Tamagno a Fogolari, nella quale si auspicava che la raccolta di Venezia potesse essere incrementata con costanza, incaricando studiosi nei diversi territori, inviando missioni in Asia e dando vita



2 *Fanglei*, dinastia Qing. Venezia, Museo d'Arte Orientale

a pubblicazioni specialistiche in Italia perché di fatto l'Italia “rimane volontariamente indietro”, relegata in un colpevole provincialismo⁴⁴.

Il soprintendente condivideva appieno la necessità di arricchire la collezione: desiderava infatti cancellare, per quanto possibile, il ricordo dell'appartenenza della raccolta al principe Enrico di Borbone e alla ditta C. Trau.

Ora, per quanto il materiale della rinomatissima raccolta del Principe di Borbone, passata poi al Trau, sia ottimo, certo sarebbe utile sino al principio non lasciarlo solo ma integrarlo con qualche acquisto di tanta rinomanza in Italia da scemare il ricordo dell'originale Borbone Trau⁴⁵.

A tal fine pregava da una parte il Ministero di sostenere importanti acquisti d'opere, dall'altra Nino Barbantini di intercettare le proposte più interessanti sul mercato, nell'intento che il museo, che sarebbe stato intitolato a Marco Polo⁴⁶, diventasse l'istituto principale per l'arte asiatica in Italia.

Va letta nell'ottica di questa ambiziosa prospettiva la visita di Barbantini a Firenze nel 1925 per esaminare i bronzi di Carlo Puini, mancato appena l'anno prima. Le opere erano state infatti presentate all'Ufficio Esportazione di Firenze e Fogolari sarebbe stato disposto a comprarle per un milione di lire, finan-

ziando l'eventuale acquisto con la vendita degli oggetti meno rilevanti della raccolta Borbone-Trau⁴⁷. Non è escluso che l'interessamento per i bronzi del sinologo fosse stato sollecitato, oltre che da Fogolari, anche da Ugo Ojetti, che aveva già segnalato con entusiasmo la collezione in *Cose viste*, poco prima della morte dello studioso⁴⁸.

Le trattative per l'acquisto non andarono a buon fine, ma la notizia della creazione del museo di Venezia si andava diffondendo e crescevano, dal 1927, le offerte da parte di privati collezionisti che Fogolari sottoponeva a Barbantini o a studiosi orientalisti che risiedevano nelle città dove i pezzi erano conservati. Da Venezia, tramite Ugo Nebbia, Thomassian, commerciante a Tabriz, proponeva oggetti “persiani”⁴⁹; Maria Ongaro un dipinto cinese⁵⁰; Ariosto Mantovani alcuni bronzi e sculture in legno acquistati in Mongolia⁵¹. Da Roma, Andrea Capone offriva a Barbantini un piatto cinese⁵²; da Genova, Alfredo Pellas, commerciante di generi coloniali a Saigon, suggeriva dipinti e tessuti cinesi⁵³; da Milano, Alberto Schubert proponeva alcune sculture buddhiste cinesi in pietra e in legno⁵⁴; da Torino, Anna Richter Vayra sottoponeva al Ministero l'acquisto di opere cinesi e giapponesi⁵⁵.

La ricchezza delle offerte rivela la presenza, in quegli anni, di un rinnovato interesse per l'arte orientale da parte dei privati, anche se limitato a collezionisti coinvolti per lo più in scambi commerciali o in rapporti diplomatici o politici con l'Asia orientale⁵⁶. Nessuna di queste proposte ebbe seguito, nonostante la qualità dei pezzi avesse trovato conferme nelle relazioni di studiosi come Giovanni Vacca, Raffaele Pettazzoni, Ugo Antonielli, ma nel maggio 1927 il Ministero comunicava l'acquisto di un vaso cinese in bronzo, probabilmente della dinastia Qing, da Ohannes Pacha Kouyoumdjian⁵⁷ (fig. 2). Il criterio che regolava gli acquisti a livello centrale sembrava dunque più dettato dall'opportunità politica che da un autentico interesse scientifico per la materia.

Sostanzialmente delusa la speranza di arricchire la collezione tramite acquisizioni onerose, Fogolari decise di depositare al futuro Museo d'Arte Orientale due vasi cinesi donati nel 1857 da Antonio Bragadin Correr alle Gallerie dell'Accademia⁵⁸, nella speranza che altri colleghi seguissero l'esempio: in particolare auspicava alcuni scambi di opere dal Regio Museo Nazionale Preistorico Etnografico di Roma. Solo nel 1927, inoltre, il museo poté definitivamente inventariare nella sua collezione il sequestro di un gruppo di 25 ceramiche islamiche appartenute all'antiquario Adolph Loewi, chiudendo così una partita iniziata nove anni prima⁵⁹.

Per Barbantini erano anni fecondissimi: si divideva tra il Comitato direttivo per la XV Biennale del 1926⁶⁰, la commissione per la conservazione dei monumenti cittadini alla luce della crescita del nuovo porto industriale dal 1927⁶¹ e il consiglio di amministrazione della Regia Scuola Superiore di Architettura⁶². Nonostante la poliedrica attività, era di fatto divenuto un nuovo punto di riferimento per l'arte asiatica in Italia: ci si rivolgeva a lui per prestiti di libri o per consigli su possibili artisti da presentare al governo siamese, incoraggiandolo a creare una Scuola d'Arte orientale a Venezia⁶³. Fervevano intanto i lavori



3 Pianta del terzo piano di Ca' Pesaro, 1924. Venezia, Archivio generale di Venezia

di sistemazione del terzo piano di Ca' Pesaro, dove, trasferiti gli studi d'artista grazie al sostegno ministeriale e stabilito un canone annuo simbolico al Comune⁶⁴, si stavano creando le dodici sale espositive per il nuovo museo.

L'adattamento del terzo piano escogitato dal Barbantini, di volta in volta d'accordo con me, è molto ben riuscito essendosi trovato modo che anche i locali delle soffitte trasformati e chiusi da vetri servano per attraente esposizione d'oggetti e serbandolo invece a parecchie sale il loro carattere di appartamento settecentesco⁶⁵.

Per l'accordo stipulato con il podestà di Venezia i lavori sarebbero stati sostenuti con i proventi della tassa d'ingresso a Palazzo Ducale, che per convenzione tra la città e lo Stato, proprietario dell'immobile, erano normalmente destinati alla conservazione degli edifici monumentali veneziani⁶⁶.

Alcune pareti e un piccolo ballatoio esterno, aggettante sulla corte, furono demoliti per ottenere delle sale "di dimensioni regolari, ben illuminate, ben disimpegnate"⁶⁷ (fig. 3). In luogo della stretta scala preesistente, si realizzò uno scalone di 38 ampi gradini⁶⁸, in parte rivestiti in legno; furono demolite le pareti divisorie dell'ingresso, poi sostituite da vetrine. Una parata di samurai accoglieva il visitatore, mentre tutte le armi inastate erano ordinatamente esposte alle pareti (tav. in apertura e fig. 4), rinunciando alle tradizionali panoplie, frequenti a Ca' Vendramin Calergi: una scelta che Barbantini riproporrà

nel più tardo allestimento dell'armeria nel castello di Monselice⁶⁹.

Nella sala 7, come nella grande sala 6 (indicate come 2 e 3 nella pianta storica), lo spazio dei sottotetti fu chiuso con grate di legno e vetrate che rimandavano all'architettura giapponese: si ottennero così ampie vetrine, una delle quali, destinata ai kimono allestiti su manichini e allo scenografico palanchino per dama, aveva il pavimento rivestito con stuoie della collezione. La grande sala delle religioni (fig. 5), a doppia altezza, prendeva luce da due grandi abbaini⁷⁰: questo ambiente, di particolare suggestione, era allestito con drappi appesi al soffitto, un grandioso *kakejiku* con Buddha Amida, sotto l'abbaino a est, e un drappo cinese in seta sulla parete di fronte, dipinti di minori dimensioni su pannelli divisorii sopra ai quali vi erano lanterne in porcellana, grandi vetrine orizzontali dai sostegni ispirati ai *karabitsu* (bauli giapponesi) con *kesa* e *koroma* buddhisti e vetrine a base trapezoidale per ottimizzare tutto lo spazio a disposizione. Al centro del salone alcuni tavoli custodivano *emakimono* orizzontali: uno dedicato agli arhat e uno raffigurante una processione shinto.

All'interno di questa sala le opere non erano divise per provenienza geografica: reliquiari giapponesi stavano a poca distanza dalla pregiatissima scultura khmer, collocata su un sobrio piedistallo in legno scuro, lineare, simile a quelli coevi adottati per le sculture del Museo Guimet di Parigi⁷¹.

La sala 11 (n. 4 nella pianta) era dedicata al teatro e alla musica, la 10 e la 12 (rispettivamente nn. 3 e 6) alle lacche⁷² (fig. 6). Seguiva poi la sala delle porcellane cinesi, dove le linee mos-



4 Venezia, Museo d'Arte Orientale, ingresso, 1928

se degli specchi e degli stucchi si coniugavano con la raffinata silhouette dei vasi monocromi cinesi o dei bianchi e blu. Nella sala 15 (n. 8 nella pianta) erano esposte opere provenienti dall'Indocina e dall'Indonesia: marionette del teatro delle ombre di Giava come "modelli asiatici dei modernissimi figurini dei balletti russi di Bakst"⁷³. Nella sala 16 (n. 9) erano collocati, entro vetrine a muro, i tessuti cinesi, insieme al paravento Coromandel appartenuto probabilmente a Carlo II di Borbone (1799-1883), duca di Lucca⁷⁴.

La sala 5 (nn. 10 e 11 nel progetto) fu allargata chiudendo la loggia del terzo piano con finestre a vetri ottagonali. Erano qui esposti i grandi paraventi, raffiguranti prevalentemente scene della guerra Genpei, appoggiati su basse pedane o su uno zoccolo di legno bicromo, dotato di mensola superiore e pilastri (fig. 7). Barbantini adottò vetrine e sostegni dalle linee pure, regolari, in legno scuro, nulla che ricordasse lo stile coloniale, nessuna ricostruzione d'ambiente come nei musei etnografici. Il suo allestimento, inserito negli spazi di una dimora settecentesca, coniugava nella giusta misura il gusto per la *period room* e gli allestimenti dei musei di industria e artigianato anglosassoni, indulgendo tuttavia nella retorica dell'accumulazione e del pleonaso per catturare il visitatore con la suggestione dell'opulenza: aveva così spostato la funzione del museo dall'asettica educazione alla rappresentazione⁷⁵. Una giusta misura, dunque, modellata su analoghe scelte che si erano compiute già al Museo Chiossone di Genova⁷⁶, ma anche, e soprattutto, al Museum of Fine Arts di Boston che si stava continuando

ad allestire nella sede di Huntington Avenue, con accenni alle architetture tradizionali asiatiche ma senza concessioni alle ricostruzioni d'ambiente⁷⁷.

Un modello di equilibrio che, pochi anni dopo, avrebbe riproposto nell'allestimento del Museo del Vetro di Murano, dove utilizzò la stessa tipologia di sobrie vetrine in legno⁷⁸.

Il successo dell'allestimento valse a Barbantini l'incarico "della custodia, ordinamento, incremento, illustrazione del Regio Museo d'Arte Orientale Marco Polo"⁷⁹ dal 1928 al 1950.

L'entusiasmo del museologo non si placò e continuò ad accompagnare la crescita del museo: a un mese dall'inaugurazione una nota circolare della Direzione Generale Antichità e Belle Arti invitava tutte le Soprintendenze a segnalare all'Ufficio di Venezia oggetti o raccolte d'arte asiatica presentate per l'esportazione o in possesso di privati per assicurarle al museo⁸⁰. L'attenzione del governo sulla collezione era molto alta.

Dopo l'*Esposizione giapponese* tenutasi a Roma nel 1930, Barbantini riuscì ad assicurarsi, grazie all'interessamento dell'amico Efsio Oppo, parti di *tokonoma* giapponesi, che non furono però mai montati, per mancanza di fondi⁸¹.

Nel 1931 furono acquistati due dipinti tibetani di soggetto buddhista e otto piccole sculture in terracotta cinesi delle dinastie Han e Tang dall'antiquario Ferruccio Asta⁸²: per l'acquisto Nino Barbantini aveva personalmente redatto una relazione cercando di identificare le divinità raffigurate e l'iconografia⁸³. Nel 1933 il principe Ferdinando di Savoia⁸⁴ donò un obi di seta e nel 1935, dopo lunghe trattative e l'intermediazione di



5 Venezia, Museo d'Arte Orientale, sala delle religioni, 1928

6 Venezia, Museo d'Arte Orientale, sala 12 (attuale sala 10), 1928

7 Venezia, Museo d'Arte Orientale, sala 5 (attuale sala 4), 1928

Corrado Ricci⁸⁵, fu acquistato un tripode cinese in bronzo dalla signora Lia Brandolini Masiero di Codroipo⁸⁶.

Al museo arrivavano però anche molte richieste di depositi esterni.

Nel 1928 furono consegnati al Regio Istituto d'Arte di Venezia 104 oggetti, tra lacche, porcellane e tessuti “per contribuire alla saldezza della preparazione artistica degli allievi”⁸⁷. Anche Gabriele D'Annunzio nel 1929 richiedeva alcune opere per il

Vittoriale⁸⁸, mentre alcuni pezzi lasciarono il museo, a scopo di rappresentanza, per Palazzo Reale (nel 1932) e per la Prefettura di Venezia (nel 1933)⁸⁹.

Seguì un assai consistente deposito, formalizzato nel 1934, tramite Ferruccio Pasqui, all'Istituto d'Arte di Firenze. Barbantini sperava che il trasferimento di così tante opere alla scuola fiorentina avrebbe avuto come contropartita il prestito di due bellissimi paraventi Coromandel di Palazzo Pitti, grazie all'interessamento di Ugo Ojetti, presidente dell'Istituto⁹⁰, ma le aspettative rimasero deluse.

Fogolari sembrava subire passivamente le richieste, preoccupato forse della necessità di sgomberare i locali del Fondaco dei Turchi rivendicato dal Comune di Venezia dal 1930⁹¹. Ma Barbantini non condivideva la dispersione della collezione. Da una lettera di Carlo Anti a Fogolari del 1937, si comprende che il direttore del museo stava opponendo resistenza a un secondo deposito di oltre 1.300 opere “di carattere etnografico” presso l'Istituto di Antropologia dell'Università di Padova che doveva seguire il precedente versamento di 860 pezzi scelti nel 1934 da Raffaele Battaglia, e definiti da Fogolari “superflui, di importanza antropologica e folcloristica”, che giacevano nei depositi del Fondaco dei Turchi e nei mezzanini di palazzo Pesaro⁹².

Fogolari avvertiva la pressione governativa sulla collezione, dovuta anche all'evoluzione della politica estera del regime, ma comprendeva pure che questa avrebbe potuto diventare un'opportunità per il suo rilancio⁹³, proprio per le relazioni con il Giappone che, tra esotismo e marzialità, dal 1927 aveva iniziato ad apparire anche nei cinegiornali italiani⁹⁴. Alla riapertura del museo nel 1939, dopo un periodo di importanti lavori strutturali, Fogolari inviava a Roma l'itinerario che Barbantini aveva dato alle stampe proprio quell'anno, in occasione della revisione dell'allestimento⁹⁵, e invitava il direttore generale e il ministro Bottai a visitare il museo con alcuni membri dell'ISMEO, fondato nel 1933 e presieduto da Giovanni Gentile⁹⁶.

Negli ultimi anni di direzione certamente l'entusiasmo iniziale di Barbantini aveva perduto un po' di smalto: nel 1956 Vittorio Moschini scriveva a Guglielmo De Angelis d'Ossat che l'incarico a Barbantini “valeva soprattutto come riconoscimento dei suoi meriti nella sistemazione del Museo, non avendo egli molta pazienza nel tener dietro all'ordinaria amministrazione”⁹⁷.

Troppo intellettualmente curioso per dedicarsi ad attività di routine, dopo aver lasciato con amarezza l'amministrazione comunale nel 1937, all'indomani delle grandi mostre degli anni trenta⁹⁸, Barbantini aveva trovato nuovi stimoli nell'incarico per villa Pisani a Stra, tra il 1938 e il 1940⁹⁹ e nella nomina a ispettore onorario della Soprintendenza¹⁰⁰. Nell'allestimento del castello di Monselice¹⁰¹, per Vittorio Cini, avrebbe incluso anche opere di arte asiatica, come il cannone indonesiano e il grande incensiere in bronzo cinese acquistato dai Carrer nel 1937¹⁰², ma il suo allestimento del Museo d'Arte Orientale resta un insuperato, fulgido esempio di lettura e valorizzazione dell'arte asiatica: come scriveva Fogolari, per opera di Barbantini il museo ha vissuto “non come una semplice adunata di cose preziose ma come un istituto di studio dell'arte dell'estremo Oriente”¹⁰³.

NOTE

- 1 Sulla formazione della collezione e le vicende delineate in questo scritto si veda anche F. Spadavecchia Aliffi, *Museo d'Arte Orientale. La collezione Bardi: da raccolta privata a museo dello Stato*, Venezia 1990 ("Quaderni della Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia", XVI), *passim*; I. Kumakura, J. Kreiner, J. Wilhelm, T. Kreiner, *Notes on the Japanese Collection of Count Bardi at the Museo d'Arte Orientale di Venezia*, "Bulletin of the National Museum of Ethnology", XXV, 4, 2001, pp. 641-668; M. Boscolo Marchi, *The wondrous collection of Prince Henry of Bourbon. From his journey to Japan to the opening of the Museum of Oriental Art in Venice*, in *The Tradition of Edo Creativity. The Skill and Soul of Craftsmen Give Birth to Japanese Beauty*, catalogo della mostra (Tokyo, Edo-Tokyo Museum), a cura di N. Ochiai et al., Tokyo 2020, pp. 188-195.
- 2 F. Spadavecchia Aliffi, *Museo d'Arte Orientale*, cit., pp. 29-39; F. Pedrocchi, *Ca' Vendramin Calergi*, Venezia 2004, pp. 139-141; M. Boscolo Marchi, *Japan in Venice: Collecting Taste around the Birth of the Museo d'Arte Orientale*, in *Asia Collections outside Asia: Questioning Artefacts, Cultures and Identities in the Museum*, "Kunsttexte.de e-journal für Kunst- und Bildgeschichte", special Issue, 4, 2020.
- 3 Archivio Storico della Direzione regionale Musei Veneto (d'ora innanzi ASDiReMuVe), *Museo d'Arte Orientale*, b. 9.1, fasc. 1, lettera di Gino Fogolari a Ernesto Pardini, 13 maggio 1918.
- 4 M. Boscolo Marchi, *Una dimora per l'Oriente a Venezia: dalla collezione Borbone al Museo d'Arte Orientale di Venezia*, in *Il confronto con l'alterità tra Ottocento e Novecento. Aspetti critici e proposte visive*, a cura di G. Tomasella, Macerata 2020, p. 132.
- 5 ASDiReMuVe, *Museo d'Arte Orientale*, b. 9.1, fasc. 1, lettera di Ernesto Pardini a Gino Fogolari, 23 agosto 1923. Lettere dello stesso dell'11 e 28 settembre 1924, ASDiReMuVe, *Museo d'Arte Orientale*, b. Carte Barbantini, fasc. 4.
- 6 M. Luxoro, *Il Palazzo Vendramin Calergi (Non nobis Domine...)*, Venezia 1957 ("Monografie sui palazzi italiani", I), pp. 139-142.
- 7 ASDiReMuVe, *Museo d'Arte Orientale*, b. 9.1, fasc. 2, lettera di Gino Fogolari al Ministero della Pubblica Istruzione, 4 maggio 1925.
- 8 Sulla passione per l'arte giapponese da parte del pittore e cartellonista Argio Orell e sulle mostre dedicate al Giappone da lui curate si veda: S. Zanlorenzi, *Il giapponismo di Argio Orell, tra contesto internazionale ed esperienza individuale*, "L'Archeografo Triestino", XLIX, 2009, pp. 557-603; M. Gamba, *Il Giapponismo a Trieste. Il caso di Argio Orell*, tesi di laurea, Università degli Studi di Trieste, a.a. 2011-2012; L. Crusvar, *Il Giappone di Argio Orell: una passione, tante suggestioni*, in *Raffinatezza e seduzione. Argio Orell pittore triestino (1884-1942)*, catalogo della mostra (Trieste, Civico Museo della Civiltà), a cura di P. Delbello, Trieste 2013, pp. 50-66.
- 9 ASDiReMuVe, *Museo d'Arte Orientale*, b. 9.1, fasc. 1, lettera di Gino Fogolari al soprintendente ai Monumenti della Lombardia, 28 giugno 1924.
- 10 ASDiReMuVe, *Museo d'Arte Orientale*, b. 9.1, fasc. 1, lettera di Gino Fogolari a Bruno Fornaciari, 20 settembre 1924.
- 11 ASDiReMuVe, *Museo d'Arte Orientale*, b. 9.1, fasc. 1, lettera di Bruno Fornaciari a Gino Fogolari, 29 settembre 1924.
- 12 Colasanti aveva suggerito che "al momento opportuno" fosse invitato Orlando Grosso per coadiuvare la scelta degli oggetti da esporre. ASDiReMuVe, *Museo d'Arte Orientale*, b. 9.1, fasc. 1, lettera di Arduino Colasanti a Gino Fogolari, 12 luglio 1924, e ivi, lettera di Gino Fogolari, al Ministero della Pubblica Istruzione, 27 settembre 1924. Il direttore dei Musei Civici di Genova venne effettivamente interpellato, ma non è noto se avesse risposto positivamente all'invito. Ivi, lettera di Ugo Nebbia a Orlando Grosso, s.d [1924].
- 13 Scriverà Barbantini, diversi anni dopo: "Tra gli amici che ho avuti, Gino fu fra i più cari". N. Barbantini, *In memoriam: Gino Fogolari*, in *Scritti d'arte di Gino Fogolari*, Milano 1946, pp. XIII-XVII. Sul rapporto e la profonda amicizia tra i due si veda l'intervento di Alice Cutullè in questi atti. Si veda anche qualche ulteriore indicazione in M. Boscolo Marchi, *Una dimora per l'Oriente a Venezia*, cit., nota 57; S. Simi de Burgis, *Attualità di Nino Barbantini*, "Notizie da Palazzo Albani", XXI, 2, 1992, pp. 39-41; A. Cutullè, *Gino Fogolari. Una vita in difesa del patrimonio artistico*, Padova 2022, pp. 98-103, con bibliografia precedente.
- 14 ASDiReMuVe, *Museo d'Arte Orientale*, b. 5.1, fasc. 2, lettera di Gino Fogolari ad Arduino Colasanti, 7 novembre 1925.
- 15 ASDiReMuVe, *Museo d'Arte Orientale*, b. 5.1, fasc. 2, lettera di Gino Fogolari al Ministero della Pubblica Istruzione, 16 dicembre 1925.
- 16 Si vedano il carteggio tra Barbantini e Nebbia e la relazione di quest'ultimo datata 25 settembre 1926, conservati in ASDiReMuVe, *Museo d'Arte Orientale*, b. Carte Barbantini, fasc. 4, il carteggio tra Fogolari e Barbantini sulla vertenza mossa da Nebbia contro quest'ultimo nel 1927 e il coinvolgimento di Ferdinando Forlati e di Omero Soppelsa come mediatori: Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Archivio dell'Istituto di Storia dell'Arte, *Archivio Nino Barbantini* (da qui in poi FGC ANB), b. 2.
- 17 "Non posso assolutamente seguirvi nell'idea di affidare al dott. Barbantini o comunque a personale che non appartenga alla nostra amministrazione la sistemazione della raccolta orientale Trau. La raccolta è dello Stato e, pertanto, la sua sistemazione prima, e poi la sua conservazione, devono essere affidati a personale governativo". ASDiReMuVe, *Museo d'Arte Orientale*, b. 5.1, fasc. 2, lettera di Arduino Colasanti a Gino Fogolari, 14 dicembre 1925. Questa posizione veniva ribadita per tutto il 1926 con un evidente braccio di ferro tra Fogolari e Colasanti. ASDiReMuVe, *Museo d'Arte Orientale*, b. 9.2 fasc. 1, lettere del 22 gennaio e 19 novembre 1926.
- 18 ASDiReMuVe, *Museo d'Arte Orientale*, b. 5.1, fasc. 2, lettera di Arduino Colasanti a Gino Fogolari, 7 novembre 1925.
- 19 ASDiReMuVe, *Museo d'Arte Orientale*, b. 5.1, fasc. 2, lettera di Gino Fogolari al Ministero della Pubblica Istruzione, 10 aprile 1925.
- 20 *Asta di libri antichi, libri d'arte, edizioni di pregio*, Venezia, palazzo Giovanelli, 7-8 dicembre 1982, Venezia 1982.
- 21 R.L. Hobson, *Chinese Art*, London 1927.
- 22 W.G. Gulland, *Chinese Porcelain*, II, London 1902.
- 23 U. Scerrato, *Arte islamica a Napoli delle Raccolte pubbliche Napoletane*, Napoli 1968.
- 24 *Collection Hayashi. Objets d'art et peintures de la Chine et du Japon réunis par T. Hayashi*, II, Paris 1903.
- 25 L. Gonse, *L'art Japonais*, 2 voll., Paris 1883.
- 26 N. Barbantini, *Il Museo d'Arte Orientale di Venezia*, "Corriere della Sera", 18 giugno 1927.
- 27 ASDiReMuVe, *Museo d'Arte Orientale*, b. 9.1, fasc. 2, lettera di Nino Barbantini a Gino Fogolari, 20 ottobre 1928.
- 28 ASDiReMuVe, *Museo d'Arte Orientale*, b. 4.2, fasc. 2, *Elenco dei libri e delle schede inventariati consegnate in data odierna al dott. Guido Perocco*, 16 novembre 1959.
- 29 N. Tsuda, *ABC of Japanese Art*, Tokyo 1937; *The Year Book of Japanese Art 1928*, Tokyo 1929; J. Brinckmann, *Kunst und Handwerk in Japan*, Berlin 1889.
- 30 W. De Seidlitz, *Les estampes japonaises*, Paris 1911; J.-E. Darmon, *Répertoire des Estampes Japonaises*, Paris 1922.
- 31 M.-J. Ballot, *Les laques d'Extrême-Orient. Chine et Japon*, ("Architecture et arts décoratifs"), Paris-Bruxelles 1927.
- 32 F. Poncetton, *Les Gardes de sabre japonaises*, Paris 1924.
- 33 H. d'Ardenne de Tizac, *L'art chinois classique*, Paris 1926; O. Sirén, *Histoire des Arts anciens de la Chine*, II, *L'époque Han et le Six Dynasties*, Paris 1929.
- 34 N.J. Krom, *L'art javanais dans les musées de Hollande et de Java*, Paris-Bruxelles 1926 ("Ars Asiatica", VIII); D. Réal, *Les batik de Java*, Paris 1923.
- 35 A. Fischer, *Führer durch das Museum für Ostasiatische Kunst der Stadt Köln*, Köln 1913.
- 36 *Esposizione d'arte giapponese*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni), Roma-Milano 1930; A.E. Oppo, *La bella esposizione d'arte giapponese*, "La Tribuna", 27 aprile 1930, p. 1.
- 37 L.P. Roberts, *The Bernard Berenson Collection of Oriental Art at Villa I Tatti*, New York 1991. Berenson aveva curato la collezione di Isabella Stewart Gardner, che comprendeva opere di arte italiana (con spiccato interesse per quella veneziana) e arte cinese e giapponese, sin dalla fine del XIX secolo, dopo il lungo viaggio in Asia nel 1883-1884. A. Chong, *Gardner Style. Isabella Stewart Gardner as decorator and furniture collector*, in F. Calderai, Id., *Furnishing a museum. Isabella Stewart Gardner's collection of Italian furniture*, Boston 2011, pp. 22-23.
- 38 S. Bruzese, *Per Vittorio Cini collezionista: il rapporto con Bernard Berenson*, in *Lo specchio del gusto. Vittorio Cini e il collezionismo d'arte antica nel Novecento*, atti della giornata di studio in onore di Vittorio Cini (1885-1977) (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 14 novembre 2017), a cura di L.M. Barbero, Venezia 2021, pp. 33-45. Si veda la segnalazione di alcune lettere di Berenson a Barbantini segnalate da Mauro Natale in questi atti.
- 39 A. Perna, *Oswald Sirén, Lionello Venturi, Riccardo Gualino. Un contributo al Formalismo e al collezionismo in Italia*, in *La fucina di Vulcano. Studi sull'arte per Sergio Rossi*, a cura di S. Valeri, Roma 2016, pp. 227-236; A. Perna, *Riccardo Gualino e Oswald Sirén: il collezionismo di arte orientale negli anni venti*, in *I mondi di Riccardo Gualino collezionista e imprenditore*, a cura di A. Bava e G. Bertolino, Torino

- 2019, pp. 197-203; A. Perna, *La Venere e il Buddha, il sodalizio di Lionello Venturi e Riccardo Gualino tra teorie artistiche e collezionismo negli anni Venti del Novecento*, in *Studi e ricerche di storia e critica dell'arte*, a cura di S. Valeri, Roma 2020, pp. 41-56.
- 40 ASDiReMuVe, *Museo d'Arte Orientale*, b. 5.1, fasc. 2, lettera di Gino Fogolari ad Arduino Colasanti, 7 novembre 1925.
- 41 Uno con Buddha e otto Arhat, l'altro raffigurante Tsongkhapa (1357-1419), fondatore della scuola Gelug, Museo d'Arte Orientale, inv. nn. 4484 e 5471. Si veda il carteggio, con l'expertise di Alberto Giuganino, conservato in ASDiReMuVe, *Museo d'Arte Orientale*, b. 9.1, fasc. 9.
- 42 Compresa la visita al Museo Chiossoni di Genova. ASDiReMuVe, *Museo d'Arte Orientale*, b. 5.1, fasc. 2, lettera di Gino Fogolari ad Arduino Colasanti, 7 novembre 1925.
- 43 R. Giolli, *La Cina in Castello, Lao-Tse a passeggio e Buddha a sedere - La dea dalle undici braccia - La collezione Puini - Guardare e sapere - Un Centro di studi all'università - Un perito francese*, "La Sera", 3 settembre 1926, p. 2.
- 44 Nella sua lettera l'architetto ricordava che il Museum of Fine Arts di Boston aveva alle sue dipendenze Ananda Coomaraswamy e ricordava il periodico "Ars Asiatica" di Van Oest a Bruxelles. ASDiReMuVe, *Museo d'Arte Orientale*, b. 5.1, fasc. 2, lettera di Mario Tamagno a Gino Fogolari, 22 luglio 1927. Su Tamagno si veda L. Ferri de Lazara, P. Piazzardi, *Italiani alla Corte del Siam*, London s.d. [1996], pp. 218-223; F. Filippi, *Da Torino a Bangkok. Architetti e ingegneri nel Regno del Siam*, Venezia 2008, pp. 45-52, 101-103, 140-144.
- 45 ASDiReMuVe, *Museo d'Arte Orientale*, b. 5.1, fasc. 2, lettera di Gino Fogolari alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti, 22 novembre 1925.
- 46 L'idea di intitolare il museo al viaggiatore veneziano maturò dal 1925. *Ibidem*.
- 47 *Ibidem*.
- 48 U. Ojetti, *Cose viste. III. 1924-1925*, Milano 1936, pp. 11-16. Per il rapporto tra Barbantini e Ugo Ojetti si veda il contributo di Marta Nezzo in questi atti.
- 49 ASDiReMuVe, *Museo d'Arte Orientale*, b. 9.1, fasc. 6.
- 50 Secondo l'expertise di Giovanni Vacca, si tratta di un dipinto della dinastia Sung. *Ibidem*.
- 51 *Ibidem*.
- 52 Il piatto fu esaminato da Giovanni Vacca e Raffaele Pettazzoni dell'Università La Sapienza di Roma e da Ugo Antonielli del Regio Museo Preistorico Etnografico Luigi Pigorini. *Ibidem*.
- 53 *Ibidem*.
- 54 *Ibidem*.
- 55 *Ibidem*.
- 56 Si veda anche L. Caterina, A. Tamburello, *La formazione del patrimonio artistico estremo-orientale in Italia*, "Il Giappone", XVII, 1977, pp. 19-37; R. Boglione, *Il japonisme in Italia. Parte seconda. 1900-1930*, "Il Giappone", XXXIX, 1999, pp. 15-47; V. Farnella, "Questo seduttore implacabile". *Vie del Giapponismo nella cultura figurativa italiana*, in *Giapponismo, suggestioni dall'estremo Oriente dai Macchiaioli agli anni Trenta*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria d'Arte Moderna), a cura di Id. e F. Morena, Livorno 2012, pp. 16-25.
- 57 Si tratta del *janglei* inv. n. 6022. ASDiReMuVe, *Museo d'Arte Orientale*, b. 9.1, fasc. 4. Sull'ufficiale e governatore ottomano: E.D. Akarli, *The Long Peace: Ottoman Lebanon, 1861-1920*, Berkeley 1993, pp. 199-200.
- 58 ASDiReMuVe, *Museo d'Arte Orientale*, b. 5.1, fasc. 2, lettera di Gino Fogolari alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti, 22 novembre 1925.
- 59 ASDiReMuVe, *Provvedimenti di guerra 5, Vienna 2 e Provvedimenti di guerra 6, Vienna 2*. Ebreo tedesco, Adolph Loewi il 22 agosto 1911 notificò alla Camera di Commercio l'apertura della "Galleria di San Gregorio pel commercio di antichità ed oggetti d'arte" sita in campo San Gregorio 172. Nel 1914 dovette rimpatriare in Germania a servizio dell'esercito. Finita la guerra rientrò a Venezia dove aprì la nuova sede di palazzo Nani Mocenigo. Le informazioni sul periodo veneziano di Loewi sono desunte da D. Cecutti, *Adolph Loewi e il commercio di tappeti orientali a Venezia fra Otto e Novecento*, "MDCCC 1800", I, 2012, pp. 33-42. Negli anni venti viaggiò spesso tra Italia e Stati Uniti, divenendo uno dei più importanti fornitori di opere per i musei d'oltreoceano. Tra il 1933 e il 1934 aprì una filiale a New York. In quegli anni partecipò a diverse mostre, soprattutto di tessuti antichi (si veda, ad esempio, *L'antico tessuto d'arte italiano nella mostra del tessile nazionale*, catalogo della mostra [Roma, Circo Massimo], a cura di L. Serra, Roma 1937, p. 6). All'inizio del 1939 fu costretto a lasciare l'Italia a causa delle leggi razziali. Da New York si trasferì a Beverly Hills e successivamente a Los Angeles, dove l'azienda si divise in due, dando origine alla Loewi Robertson, specializzata in tessuti. Gran parte della collezione tessile del Los Angeles County Museum of Art proviene dalle vendite Loewi (S.L. Rosenbaum, *The Role of a Dealer in the Development of Collections: Loewi-Robertson, Inc., A Case Study*, "Bulletin di CIETA", LXVII, 1989, pp. 89-101). Nel 1939, la galleria veneziana fu ceduta al suo direttore Alessandro Morandotti, che la gestì negli anni della sua assenza per poi restituirla al reale proprietario alla fine della seconda guerra mondiale. Morandotti aprì anche una filiale a Roma, Antiquaria, a palazzo Massimo, in realtà di proprietà Loewi. Gli archivi dell'antiquario sono conservati a Los Angeles, al Doris Stein Research and Design Center for Costumes and Textiles del LACMA.
- 60 FGC ANB, b. 4, lettera di Bruno Fornaciari a Nino Barbantini, 30 maggio 1925.
- 61 FGC ANB, b. 4, lettera di Pietro Orsi a Nino Barbantini, 15 dicembre 1927.
- 62 FGC ANB, b. 4, lettera del vice podestà a Nino Barbantini, 30 maggio 1927.
- 63 Venezia, Archivio della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia, *Esposizioni*, Varie 1927, lettere di Mario Tamagno a Nino Barbantini, 30 luglio 1927 e 24 ottobre 1927.
- 64 Archivio generale di Venezia, 1926-1930. Materia VII, 11/11.
- 65 ASDiReMuVe, *Museo d'Arte Orientale*, b. 5.1, fasc. 2, lettera di Gino Fogolari alla Direzione Antichità e Belle Arti, 16 dicembre 1925.
- 66 Convenzione del 19 ottobre 1925, n. 8518, e contratto del 22 aprile 1926, rep. 2547, ASDiReMuVe, *Museo d'Arte Orientale*, b. 5.1, fasc. 3.
- 67 Relazione tecnica del Comune di Venezia, 12 agosto 1926, Archivio generale di Venezia, 1926-1930. Materia VII, 11/11. Sull'allestimento si veda F. Spadavecchia Aliffi, *Museo d'Arte Orientale*, cit., pp. 47-65; F. Spadavecchia, *Nino Barbantini e il museo d'arte orientale*, in *Nino Barbantini a Venezia*, atti del convegno organizzato dalla Fondazione Bevilacqua La Masa (Venezia, Palazzo Ducale, 27-28 novembre 1992), a cura di S. Salvagnini e N. Stringa, Treviso 1995, pp. 99-107; M. Boscolo Marchi, *Una dimora per l'Oriente a Venezia*, cit.
- 68 ASDiReMuVe, *Museo d'Arte Orientale*, b. 5.1, fasc. 3, Preventivo di spesa per i lavori da eseguirsi a Ca' Pesaro.
- 69 *L'Armeria del castello di Monselice*, a cura di J. Hayward, Vicenza 1980, pp. 21-23; A. Chiodo, *Due ferraresi a Venezia. Vittorio Cini, Nino Barbantini e la loro idea di collezione*, in *Lo specchio del gusto*, cit., p. 57.
- 70 Abbaini preesistenti, come si nota dalle immagini di Ca' Pesaro pubblicate sul catalogo del 1904. *Galleria Internazionale d'Arte Moderna della Città di Venezia. Catalogo illustrato*, Venezia 1904.
- 71 L. de Milloué, *Petit guide illustré au Musée Guimet*, Paris 1910; J.-F. Jarrige, *La réouverture du musée des Arts asiatiques Guimet*, "La Revue du Louvre et des musées de France", LI, 2001, pp. 13-19.
- 72 "La sala delle lacche ci accoglie con il brivido dei suoi ori languidi e tenaci, con i suoi lampeggiamenti bruniti, in una disposizione che ne fa risaltare tutta la magnificenza. Oggetti che sembrano ondeggiare di leggerezza e che trattengono nelle loro quaranta sovrapposizioni di laccatura, durissime a prosciugarsi, il lavoro di anni e anni, l'applicazione muta, paziente dell'artista la sua immaginazione più varia tradotta in ceselli che si sfumano in linee impercettibili, ariosissime". T. Sensi, *Un Museo d'Arte Orientale a Venezia*, "Illustrazione del Popolo", VII, 31, 1928, p. 5.
- 73 E. Zorzi, *Fantastiche visioni d'Estremo Oriente nel nuovo museo di Palazzo Pesaro a Venezia*, "Il lavoro d'Italia", 22 giugno 1927, p. 3.
- 74 E. Zorzi, *Il Museo Nazionale d'Arte Orientale "Marco Polo" che si inaugura oggi nel pomeriggio a Venezia*, "Gazzetta di Venezia", 3 maggio 1928, p. 5.
- 75 Per maggiori dettagli descrittivi e l'analisi critica dell'allestimento: M. Boscolo Marchi, *Una dimora per l'Oriente a Venezia*, cit.
- 76 Si vedano i cataloghi fino ad allora dati alle stampe: *Museo Chiossoni. catalogo*, Genova 1905; V. Pica, *L'arte giapponese al Museo Chiossoni di Genova*, Bergamo 1907; *Catalogo del Museo Chiossoni*, Genova 1910. Una più recente disamina dell'allestimento presso l'Accademia Ligustica, corredata da foto, è in D. Failla, *La rinascita della pittura giapponese. Vent'anni di restauri al Museo Chiossoni di Genova*, catalogo della mostra (Genova, Museo d'Arte Orientale Edoardo Chiossoni), Milano 2014, pp. 29-33.
- 77 Il riferimento al Museum of Fine Arts di Boston emerge dal discorso inaugurale di Arduino Colasanti, probabilmente suggerito da Barbantini: *L'inaugurazione del R. Museo Orientale "Marco Polo"*, "Rivista mensile della Città di Venezia", VII, 6, 1928, pp. 197-207. L'auspicio di proteggere entro vetrine tutti i materiali, espresso da Fogolari in una lettera al Ministero del 10 aprile 1925, non poté essere osservato, vuoi per esigenze economiche, vuoi per criterio allestitivo. ASDiReMuVe, *Museo d'Arte Orientale*, b. 5.1, fasc. 2. È questo uno dei motivi per cui nel 1937 si chiese di tenere il museo chiuso di domenica, perché a causa del gran numero di visitatori at-

- tratti dalla mostra di Tintoretto, i pezzi fragili e facilmente asportabili del Museo d'Arte Orientale potevano essere in pericolo. Roma, Archivio Centrale dello Stato di Roma (in seguito ACS), Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione seconda (1908-1985), Scavi Musei Gallerie Divisione seconda (1934-1940), b. 51, fasc. 7, appunto del direttore generale per il ministro, s.d.
- 78 Per un'immagine: G. Lorenzetti, *Murano e l'arte del vetro soffiato. Guida del Museo vetrario di Murano*, tavv. II-III. Si veda anche A. Dorigato, *Museo del vetro*, Venezia 2006, p. 8; M. Da Cortà Fumei, C. Squarcina, *Venezia Murano. Il Museo del vetro*, Venezia 2015, p. 30.
- 79 ASDiReMuVe, *Museo d'Arte Orientale*, b. 4.1, fasc. 3, Personale, Nino Barbantini.
- 80 Direzione Generale Antichità e Belle Arti, circolare del 16 giugno 1928, n. 34, b. 5.1, fasc. 2.
- 81 ASDiReMuVe, lettera di Giuliano Balbino a Gino Fogolari, 1° agosto 1930, b. 9.3, fasc. 13. L'esposizione d'arte giapponese di Roma del 1930 voleva sancire la pari dignità dell'arte pittorica giapponese contemporanea. La mostra, voluta più per esigenze diplomatiche e propagandistiche che per vero interesse nell'arte nipponica, comprendeva 177 opere pittoriche. Gli ambienti del Palazzo delle Esposizioni furono trasformati dagli organizzatori, guidati da Taikan Yokoyama 大観 横山, in locali tipicamente giapponesi nei quali erano esposti i dipinti: pilastri in legno di ciliegio, pareti mobili, porte scorrevoli, pochi ed essenziali mobili. *Esposizione d'arte giapponese*, cit. "La presente esposizione, con i suoi tokonoma (alcove) e i suoi tatami (stuoie) sui quali usavano sedersi i giapponesi, suscita nel visitatore l'idea di trovarsi seduto in ambiente dei paesi del Sol Levante". A.E. Oppo, *La bella esposizione d'arte giapponese*, cit.; R. Pacini, *La prima mostra d'Arte Giapponese a Roma*, "Emporium", LXXI, 1930, pp. 302-311.
- 82 Per 30.000 lire. ASDiReMuVe, *Museo d'Arte Orientale*, b. 9.1, fasc. 14. Si veda anche la documentazione presso ACS, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione I, b. 100, fasc. Venezia 2 1933-1934.
- 83 ASDiReMuVe, *Museo d'Arte Orientale*, b. 9.1 fasc. 14, Nino Barbantini, Relazione, 2 luglio 1933.
- 84 ACS, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione III, b. 45.
- 85 ACS, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, b. 100, fasc. 2, Venezia 1935, lettera di Lia Brandolini al direttore generale Antichità e Belle Arti, 22 febbraio 1935.
- 86 ASDiReMuVe, *Museo d'Arte Orientale*, b. 9.7 fasc. 11. ACS, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione I, b. 100, fasc. 2, Venezia 1935.
- 87 ASDiReMuVe, *Museo d'Arte Orientale*, b. 9.1, fasc. 7, lettera del ministro Pietro Fedele alla Soprintendenza, 17 gennaio 1928.
- 88 Si veda la documentazione conservata presso ACS, Direzione Generale Antichità e Belle Arti (1852-1975), Divisione II (1908-1985), 1929-1933, b. 45, fasc. 2.
- 89 ASDiReMuVe, *Museo d'Arte Orientale*, b. 9.1, fasc. 10 e 12. Negli anni quaranta saranno richieste opere anche per le ville luogotenenziali di Tirana e Durazzo (ivi, b. 9.1, fasc. 16); per il Conservatorio di Venezia (ivi, b. 9.2, fasc. 1), per la Società Amici del Giappone (ivi, b. 9.2). Ulteriori depositi esterni saranno richiesti negli anni cinquanta dal Comune di Cagliari, da quello di Faenza per il Museo della Ceramica, da Venezia per Ca' Rezzonico.
- 90 Probabilmente le opere inv. nn. 10512 e 25036 di Palazzo Pitti. Archivio della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, *Fondo Ogetti*, Carteggio Barbantini-Ogetti, lettera di Nino Barbantini a Ugo Ogetti, 18 giugno 1928 (si ringrazia per la segnalazione Marta Nezzo); ASDiReMuVe, *Museo d'Arte Orientale*, b. 9.1, fasc. 8, lettera di Gino Fogolari alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti, 24 gennaio 1929 e relativa risposta del 18 marzo 1929.
- 91 ASDiReMuVe, *Museo d'Arte Orientale*, b. 9.1, fasc. 3.
- 92 ASDiReMuVe, *Museo d'Arte Orientale*, b. Deposito antropologia, lettera di Carlo Anti a Gino Fogolari, 17 dicembre 1937. Si veda anche il carteggio conservato presso l'ACS, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione III, b. 69, in particolare la lettera di Fogolari al Ministero dell'Educazione Nazionale, 28 marzo 1935.
- 93 ASDiReMuVe, *Museo d'Arte Orientale*, b. 8.1, fasc. 1, lettera di Gino Fogolari alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti, 7 luglio 1939.
- 94 A. Mauri, *Quando gli estremi si toccano. L'immagine del Giappone 'fratello' dell'Italia fascista*, in *Arte e scrittura italiane sull'estremo Oriente*, a cura di D. Shalom Vagata, *Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), a cura di A. Campana e F. Giunta, Roma 2020, <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura> [data consultazione: 15/03/2023]; C.C. Raiteri, *Il Giappone nell'immaginario dell'Italia fascista: rappresentazione dell'Impero del Sol Levante nelle pellicole dei cinegiornali Luce 1927-1943*, tesi di laurea magistrale, Università di Milano 2005; T. Miyake, *Il Giappone made in Italy. Civiltà, nazione, razza nell'orientalismo italiano*, in *Orizzonti giapponesi. Ricerche, idee, prospettive*, a cura di M. Cestari *et al.*, Roma 2018, ("Collana di Studi giapponesi. Ricerche", IX), pp. 607-627.
- 95 "Ho dovuto ancora una volta convincermi che il Museo è ottimamente esposto in quei locali che abbiamo gratuitamente dal Comune di Venezia ai quali è stato mirabilmente adattato e li riempie completamente come la mano un quanto". ASDiReMuVe, *Museo d'Arte Orientale*, b. 9.4, fasc. 1, lettera di Gino Fogolari al ministero dell'Educazione Nazionale, 4 luglio 1939.
- 96 *Ibidem*.
- 97 ASDiReMuVe, *Museo d'Arte Orientale*, b. 4.2, fasc. 2, lettera di Vittorio Moschini a Guglielmo De Angelis d'Ossat, 26 luglio 1956, b. 4.2, fasc. 2.
- 98 Si vedano *Catalogo della esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, maggio-ottobre 1933), Venezia 1933; *Mostra di Tiziano. Catalogo delle opere*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Pesaro), a cura di G. Fogolari, Venezia 1935; G. Tomasella, *Titian's 1935 Exhibition in Venice*, in *Monographic Exhibitions and the History of Art*, a cura di M. Wellington Gahtan e D. Pegazzano, New York-London 2018, pp. 181-194; *La mostra di Tintoretto*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Pesaro), a cura di N. Barbantini, Venezia 1937; G. Agosti, *Testimonianze venturiane sulle mostre d'arte antica*, in *Nino Barbantini a Venezia*, cit., pp. 73-87; F. Valcanover, *Nino Barbantini e la mostra di Tiziano del 1935*, in *Nino Barbantini a Venezia*, cit., pp. 89-97; P. Marini, *Nuova luce su Tintoretto: la mostra veneziana del 1937*, in *Il giovane Tintoretto*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia), a cura di R. Battaglia, Ead. e V. Romani, Venezia 2018, pp. 50-57; M. Cartolari, *Fra Madrid 1934 e Venezia 1937: Mariano Fortuny e la mostra di Tintoretto a Ca' Pesaro*, in *Museographie. Musei in Europa negli anni tra le due guerre, la conferenza di Madrid del 1934: un dibattito internazionale*, atti del convegno di studi (Torino, Università degli Studi di Torino, 26-27 febbraio 2018), a cura di E. Dallapiana, M.B. Failla e F. Varallo, Genova 2020, pp. 393-401; i contributi di Mauro Natale e di Marsel Grosso in questi atti, con bibliografia precedente.
- 99 FGC ANB, b. 4.
- 100 FGC ANB, b. 4.
- 101 A. Bettagno, *Nino Barbantini a Monselice e a San Giorgio*, in *Nino Barbantini a Venezia*, cit., pp. 109-114; A. Di Mauro, *Una vita, una collezione: dalla dimora al museo di un'anima*, in *Monselice, la Rocca, il Castello. Dalla fondazione "Giorgio Cini" alla Regione del Veneto*, a cura di A. Businaro, Cittadella 2003, pp. 183-192; A. Chiodo, *Due ferraresi a Venezia*, cit.
- 102 Si ringrazia Ilaria Turetta per l'indicazione. Giovan Battista e Antonio Carrer, allestirono la collezione di Enrico di Borbone a Ca' Vendramin Calergi e si fecero intermediari, nel periodo della cessione alla ditta C. Trau, per un possibile acquisto da parte dello Stato italiano. Durante la gestione sequestrataria comprarono alcune opere.
- 103 ASDiReMuVe, *Museo d'Arte Orientale*, b. 4.1, fasc. 3, Personale, Nino Barbantini, lettera di Gino Fogolari al Ministero della Pubblica Istruzione, 30 giugno 1928.

ALESSANDRO SERRANI

FROM BOLOGNA TO PADUA AND VENICE:
AN UNEXPECTED CONNECTION BETWEEN
PIETRO LOMBARDO AND MARCO ZOPPO

The article sheds light on the relationship between the oculi on the pediment of the polyptych by Marco Zoppo at the Collegio di Spagna in Bologna, and those carved by Pietro Lombardo for the pendentives of the cupola of the presbytery of San Giobbe in Venice. After noting how unlikely it would be that these solutions might be linked to a single prototype that has now been lost, the author sets out the circumstances that would have made it possible for Lombardo, whose oculi are of later date than those of Zoppo, to have seen the Collegio's polyptych. Other works by Lombardo demonstrate that, at a time when both artists were living in the Venice area, he maintained a certain amount of attention to what Zoppo released. Zoppo, for his part, without having any specific partiality for Lombardo's production, was nevertheless regularly compared to the highest-level sculptural works of the day.

alessandro.serrani@outlook.it

STEFANO COLOMBO

DETACHED WALL PAINTINGS:
THE RESTORATION OF THE CARLO INNOCENZO
CARLONI FRESCOS IN PALAZZO GRASSI

This essay examines the rescue of three frescoes by Carlo Innocenzo Carloni, depicting episodes from the life of Bartolomeo Colleoni, captain of the Republic of Venice. Painted in Villa Colleoni in Calusco d'Adda between about 1736 and 1745, the frescoes were detached in 1950 and mounted on canvas – a process known as “strappo” – and hung in the halls of Palazzo Grassi until it changed hands in 1983. They were then rolled up and placed in storage, where they were gradually forgotten. The essay challenges the continuing poor critical view of the frescoes and re-examines their dating, iconography and meaning. The restoration of the frescoes documents a hitherto little-known chapter in the history of Palazzo Grassi, and it helps re-establish Carloni's position as a history painter in the Italian Rococo and internationally.

stefano.colombo.365@gmail.com

ELENA PIZZOLITTO

UPDATED CATALOGUE OF CARTOGRAPHIC
PUBLICATIONS BY GIOVANNI ANDREA
VAVASSORE

The article contains the updated catalogue of publications produced by the 16th-century Venetian publisher Giovanni Andrea Vavassore on the subject of cartography, broken down into governmental maps, regional maps and city views. For many of the maps, the characteristics, the prototypes used, and the hypothesised dating are provided. Vavassore's entire output is shown in the context of the Venice of that era, and a comparison with images from other publishers, accompanied by a critical interpretation of archive documents, has revealed new considerations about why certain subjects were produced at a given time. Some of the city images are linked to the production of illustrated books of *ottava rima* verse that were mass produced for the information market, of which Venice was the hub.

elena.pizzolitto@gmail.com

MATTEO SALOMONE

REALITY AND SYMBOL. SANTO SACCOMANNO
AS AN “INTERNATIONAL” SCULPTOR
IN NINETEENTH-CENTURY GENOA

Santo Saccomanno (1832-1914) was one of the undisputed leaders of Genoese sculpture of the late nineteenth century. He worked mainly on the important site of the Staglieno monumental cemetery, and he helped strengthen the image of Genoese funerary statuary internationally, even producing various works for South American market. This essay-monograph aims to reconstruct the artist's output in its entirety, while also examining his complex network of relationships, which included direct contact with many fundamental figures of the Risorgimento, in particular Giuseppe Mazzini, of whom Saccomanno sculpted two portraits. Saccomanno was also one of the driving forces behind an important update of styles in Genoese sculpture, due in part to his travels through Britain, France, and Germany: indeed, having started out under the influence of the illustrious artist Santo Varni, Saccomanno later became one of the most esteemed interpreters of Realism, before tackling international Symbolism from the early 1880s, with close links to the work of Giulio Monteverde.

matteo.salomone01@gmail.com

ALBERTO CIBIN

THE DECORATION OF THE CENTRAL
MEDALLION IN THE AULA MAGNA OF PALAZZO
BO: CONSTRUCTION OF IDENTITY IN THE
UNIVERSITY OF PADUA DURING
THE RISORGIMENTO

This study focuses on the history and iconography of the ton-do painted by Giulio Carlini for the ceiling of the Aula Magna in Palazzo Bo, the historical seat of the University of Padua. The rediscovery of the preparatory studies has made it possible to reconstruct the input of the various figures involved in the hall's decoration, from conception to the final result. The study also aims to investigate the identity-related projections of the academic and political governing bodies on the University's most representative space, along the historical crest marked by the Risorgimento battles for the liberation of the Lombardy-Veneto region from Habsburg control.

alberto.cbin@gmail.com

STEFANIA CRETELLA

THE S.A.L.I.R. GLASSWORKS AND GUIDO
BALSAMO STELLA: A HISTORY OF ARTISTIC
COLLABORATION AS SEEN THROUGH
THE STUDIO'S ARCHIVES

This essay reconstructs the complex relationship between Guido Balsamo Stella and the Studio Ars Et Labor Industrie Riunite (S.A.L.I.R.), the Murano glassworks specialised in the production of engraved, gilded, or enamelled glass and mirrors. The investigation analysed archive and work documents, photographs, and preparatory drawings, almost none of which have been published before, found in the glassworks' private archives that were recently acquired by the Centro Studi del Vetro at the Giorgio Cini Foundation in Venice. The information presented here, backed by bibliographic research with a particular focus on specialised advertising and on catalogues from the national and international exhibitions that took place in the nineteen-twenties and -thirties, have made it possible to gain a better understanding of various hitherto unclear aspects.

stefania.cretella@univr.it

ALICE S. LEGÉ

IRÈNE CAHEN D'ANVERS E LA *PETITE FILLE*
AU RUBAN BLEU. BIOGRAFIA DI UN DIPINTO
DI RENOIR

Parigi, giugno 1946. Il Museo dell'Orangerie espone capolavori di collezioni private francesi recuperati in Germania. Irène Cahen d'Anvers, 74 anni, riconosce il proprio ritratto eseguito da Renoir nel 1880. Commissionato dai suoi genitori, il dipinto incontrò difficilmente il gusto della famiglia. Depositato al castello di Chambord all'inizio della seconda guerra mondiale, fu sequestrato dai nazisti dell'Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR) nel 1941. A nome della figlia Béatrice Camondo, proprietaria della tela, assassinata ad Auschwitz nel 1945, Irène ottiene la restituzione della *Petite fille au ruban bleu* e vende il dipinto al mercante d'armi Emil Bührle. Attualmente conservato a Zurigo, il ritratto di Irène Cahen d'Anvers è testimone delle avversità attraversate da tre generazioni di proprietari. Nel corso di due secoli, la biografia dell'oggetto e della sua modella s'intrecciano la storia della Francia e dei regimi europei. Nel destino del dipinto e nella storia della famiglia Cahen d'Anvers si radicano riflessioni essenziali sul tema delle spoliazioni e delle restituzioni.

alice.lege@gmail.com

DONATA LEVI

MUNICIPAL MUSEUMS IN THE EARLY POST-WAR
PERIOD. THE ROLE OF NINO BARBANTINI

In the early twentieth century, after remarkable success and growth in the numbers and size of their collections over the nineteenth century, municipal museums experienced a period of tricky transition and redefinition of their aspirations. In this context, this essay aims to examine various features of Barbantini's work, focusing firstly on the newspaper articles he wrote regarding the run-down state of the museums and artistic heritage of his hometown, Ferrara. The essay then discusses the broader and more organic strategy that Barbantini, an extraordinary force for cultural improvement, implemented after his move to Venice where, in the nineteen-twenties, the museums and temporary exhibitions had increasingly become a vehicle for a cultural policy that was open to actions aimed at promoting the city's image and tourism. At the time, Venice was considering its ambitions and its future prospects in a political clash between the partisans of splendid isolation and the new demands for modernisation.

donata.levi@uniud.it

ALICE CUTULLÈ

A “LOYAL BROTHERHOOD”:
NINO BARBANTINI AND GINO FOGOLARI

The article aims to highlight the close relationship, both professionally and as friends, between Gino Fogolari, director of the Gallerie dell’Accademia di Venezia and superintendent of the Veneto region, and Nino Barbantini. It analyses the countless cultural and political projects that made them the unchallenged key figures in mid-twentieth-century Venice. From the moment Barbantini was appointed manager of Ca’ Pesaro, which he obtained thanks to Fogolari’s decisive input, the pair shared the same political and artistic ideals both within and outside of the institutions. Through this shared vision, they both played a frontline part in the creation of informal associations while also remaining extremely influential within the Venetian context, as was the case with the proto nationalist “Sette Savi” group or the “Fraglia di artisti veneziani” brotherhood, which was created to support artists and cultural initiatives; they were also behind the conception of the Fondazione Omero Soppelsa aimed at supporting young artists and scholars. Finally, the essay examines the important exhibitions in Venice between the 1920s and 1930s that were also a result of their close collaboration.

alice.cutulle@unito.it

MARTA NEZZO

“I TOO WOULD LIKE NOT TO REST”: THE BOND
BETWEEN UGO OJETTI AND NINO BARBANTINI

The correspondence between Nino Barbantini and Ugo Ojetti in the first four decades of the twentieth century reveals a unique synergy of intentions in directing the exhibition policies of our “major” cities of art, with an inevitable and important focus on Venice. We see the agreement or difference in views between the two in various fields, from the art criticism of their times to the management of specific themes, such as portraits or the decorative arts, to the decision to present – in exhibitions and museums – a roundup of the deep connection between the best of ancient Italian art and the greatest strengths of contemporary European art.

marta.nezzo@unipd.it

ALBERTO CRAIEVICH

THE EIGHTEENTH CENTURY
AS SEEN BY BARBANTINI

This paper examines the events that led to the creation of Ca’ Rezzonico as a museum of eighteenth-century Venice. By studying various archive documents, it has been possible to reconstruct some of the behind-the-scenes work that led to the purchase of the *palazzo* and its establishment as the new headquarters of the Musei Civici Veneziani.

In addition, thanks to images of the exhibition spaces at the Biennale during the *Exhibition on Italy in the 18th Century* (1929), we gain a deeper understanding of the relationship between this event, curated by Barbantini himself, and the later creation of the museum. Barbantini’s originality and immense knowledge is shown in his close attention to the decorative arts of eighteenth-century Venice, to which, unsurprisingly, he devoted several pioneering exhibitions at Ca’ Rezzonico shortly after its opening.

alberto.craievich@fmcvenezia.it

MARTA BOSCOLO MARCHI

NINO BARBANTINI AND ASIAN ART. WORK FOR
THE “MARCO POLO” MUSEUM OF ORIENTAL ART

The article analyses the role played by Nino Barbantini in the creation of the Venice Museum of Oriental Art. The museum, which opened in 1928, was championed by the superintendent of the time, Gino Fogolari, and was the first State-owned Asian art collection in Italy. The museum included what had once been Prince Henry of Bourbon-Parma’s collection at Ca’ Vendramin Calergi, which later passed to the Viennese company C. Trau, who began to sell it off in Venice from 1907. The assets of Trau, as a former enemy, were seized after the First World War, and in 1924 Fogolari entrusted Barbantini with arranging and mounting the future museum. Barbantini threw himself wholeheartedly and with great diligence into this new intellectual adventure: he assembled a significant bibliography and was able to navigate his way through the purchase offers, and soon became a point of reference for collectors and scholars alike.

marta.boscolo@cultura.gov.it

ANTONELLA CHIODO, ALESSANDRO MARTONI

NINO BARBANTINI AT THE CASTELLO
DI MONSELICE. THE RESTORATION, DISPLAY
AND ORIGINS OF VITTORIO CINI'S COLLECTION.

In the mid-nineteen-thirties, businessman and collector Vittorio Cini entrusted Nino Barbantini with the task of transforming his abandoned ancestral property of Castello di Monselice into the first setting for his collection.

This paper highlights Barbantini's inspired role in this operation, his methodology and taste in selecting works of art – which are reflected in his other museographic experiences in that period – and how they influenced restoration, the purchase of individual artworks, and arrangement and display in the context of private collections between the two world wars.

antonellachiodo2020@gmail.com
amartoni@comune.vicenza.it

MAURO NATALE

BARBANTINI AND THE 1933
FERRARA EXHIBITION

In the wake of studies by Adolfo Venturi and other local researchers, at the end of the nineteenth century the Ferrara local authorities began promoting the city's "Este-family myth" that in the Fascist-regime years would take on an unspoken and symbolic value as a stand against the imperial and Roman ambitions of Benito Mussolini, the head of government. The poet Ludovico Ariosto was seen as the *genius loci*; and the architectural renovation works would recall the style and materials of a hybrid Renaissance. At the end of this process of town improvements, the *Exhibition of Renaissance painting from Ferrara* took place, backed by the Fascist official, Italo Balbo, and by the podesta, or municipal administrator, Renzo Ravenna, having been organized by Nino Barbantini in the space of just a few months (1933). The exhibition gave a balanced overview of the European dimension of the studies on art in Ferrara; significantly, it inspired Roberto Longhi's book *Officina ferrarese* (1935).

mauro.natale@unige.ch

MARSEL GROSSO

THE "BARBANTINI STYLE" AND THE 1935
TITIAN EXHIBITION

This paper tackles the subject of the 1935 exhibition devoted to Titian, curated by Nino Barbantini, based on a study of the documents preserved in the Central State Archive in Rome and in the Barbantini Archive that was donated to the Giorgio Cini Foundation. The accounts it covers, largely previously unpublished, shed new light on various organisational aspects and on the people involved, who left evidence of their participation in letters, reports and in the reviews that, for more than a year, filled the pages of newspapers and scientific journals.

The personality of Barbantini that emerges from comparing all the source material is that of a passionate and brilliant curator, who was able to resolve countless organisational issues, especially regarding the problem of national and international loans; the lack of paintings from London and Madrid; the issue of moving the most fragile works; and the overlap with the exhibition in Paris, *Art Italien. De Cimabue à Tiepolo* [*Italian Art. From Cimabue to Tiepolo*]. The "Barbantini style" was perceptible in the elegance of the displays, the care taken in making the works accessible, and also in his ability to engage with the artistic literature of both past and present, in which Gino Fogolari's input played a decisive role. For this reason, two important examples are given from which we can extract interesting information about why some works were chosen over others, and also about the debate that erupted – following the publication of Wilhelm Suida's monograph in 1933 – over the radical revisions to timelines and attributions among Titian's catalogued works.

ELISABETTA BARISONI

NINO BARBANTINI, ART CRITIC AT CA' PESARO.
FROM THE AESTHETICS OF YOUTH
TO THE IMPORTANT RETROSPECTIVES
OF THE NINETEEN-TWENTIES AND THIRTIES

This text tackles the implications of Nino Barbantini's activity from 1907 and 1937 as the first director of the International Gallery of Modern Art at Ca' Pesaro, and it also covers the years when he was Secretary of the Opera Bevilacqua La Masa. Barbantini and his activity can be seen in the aspects that focus more closely on the Ca' Pesaro collections. Starting with the works by the Ca' Pesaro artists, which entered the gallery's permanent collections following significant advances and delays, the article then aims to outline how and when the key issues arose for the structure and nature of the Ca' Pesaro collections, issues that were also affected by Nino Barbantini's change in critical attitude, starting from the 1923 exhibition on the *Nineteenth-Century Venetian Portraiture* and up to the historical revision of the movement that Barbantini completed between 1948 and 1950.

elisabetta.barisoni@fmcvenezia.it

SILENO SALVAGNINI

NINO BARBANTINI: BIENNALES

The hot criticism that Nino Barbantini wrote against the 1932 Biennale is commonly believed to be the main reason why the Ministry of the Interior prohibited him, from that moment on, from dealing with contemporary art. It is my belief that the prohibition was not only due to his negative criticisms of several individual artists, but also to having questioned the Biennale itself, which was one of the main pillars of the entire Italian national exhibition system envisaged by Bottai. Furthermore, in the consultative commission of the Biennale, Barbantini opposed Maraini – powerful Commissioner of the National Fascist Fine Arts Union as well as Secretary of the Biennale – regarding Ugo Ojetti's addition of a plethora of artists.

The documents preserved at ASAC also reveal a surprising fact: that is, that Cipriano Efisio Oppo would have liked to invite Osvaldo Licini to that edition of the Biennale, but that his proposal was rejected.

sileno.salvagnini@gmail.com

ROSA BAROVIER MENTASTI

MASTER GLASSWORKERS AND GLASS ARTISTS
IN BARBANTINI'S EXHIBITIONS AT CA' PESARO

Compared to Antonio Fradeletto's Biennale, Nino Barbantini's Bevilacqua La Masa Foundation was much more open to the use of uncommon materials in art, such as textiles, wrought iron and glass. Barbantini was clearly inspired by recent artistic movements, such as Art Nouveau in France and the Viennese Secession, which accepted all materials and techniques as long as the artist that used them was inspired by an unconventional creativity. Barbantini invited the Murano glassworkers to show in the Ca' Pesaro exhibitions, but there is no photographic documentation of the glass artworks exhibited before 1913, when works by the glassworker Giuseppe Barovier were illustrated in the catalogue. From 1912, the Biennale took up the gauntlet and decided to also show Murano glass pieces.

rosabarovier@hotmail.com

CREDITI FOTOGRAFICI

SULL'ASSE BOLOGNA-PADOVA-VENEZIA:
UN'INASPETTATA RELAZIONE FRA PIETRO LOMBARDO E MARCO ZOPPO

Serrani

- Amsterdam, Rijksmuseum, fig. 10
Baltimora, Walters Art Museum, fig. 14
Bologna, Collegio di Spagna, chiesa di San Clemente, tav. in apertura, figg. 1-2, 13
Siena, Museo dell'Opera del Duomo, fig. 9
Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte, figg. 3-8, 11, 15
Washington, National Gallery of Art, fig. 12

IL CATALOGO AGGIORNATO DELLE EDIZIONI A TEMA CARTOGRAFICO DI GIOVANNI ANDREA VAVASSORE

Pizzolitto

- Budapest, National Széchényi Library, fig. 3
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, fig. 1
Leida, University Library, Special Collections, fig. 2
Londra, British Library, figg. 6, 9, 13
Milano, Biblioteca Trivulziana, © Comune di Milano – tutti i diritti di legge riservati, fig. 7
Milano, © Veneranda Biblioteca Ambrosiana, fig. 4
Parigi, Bibliothèque interuniversitaire de la Sorbonne, tav. in apertura
Treviso, Biblioteca comunale, fig. 8
Venezia, Biblioteca Fondazione Giorgio Cini, fig. 10
Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, fig. 5
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, figg. 11-12

STRAPPI: IL RESTAURO DEGLI AFFRESCHI DI CARLO INNOCENZO CARLONI A PALAZZO GRASSI

Colombo

- Archivio dell'autore, courtesy Palazzo Grassi, fig. 13
Archivio dell'autore, fig. 5
Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai e Archivi storici, Sala Giovanni XXIII, Inv. Gen. N. 126789, fig. 10
Como, Archivio dell'autore, courtesy Pontificio Collegio Gallio, Como, fig. 7
Courtesy Luogo Pio della Pietà Istituto Bartolomeo Colleoni, Bergamo, fig. 9
Getty Research Institute, Los Angeles (76.P.57), figg. 1, 8, 11-12
Ph Matteo De Fina, ph © Palazzo Grassi, figg. 2, 3
Milano, Museo Poldi Pezzoli, fig. 4
Monza, © Museo e Tesoro del Duomo di Monza, fig. 6

LA DECORAZIONE DEL MEDAGLIONE CENTRALE NELL'AULA MAGNA DEL PALAZZO DEL BO:
COSTRUZIONI IDENTITARIE IN ETÀ RISORGIMENTALE NELL'ATENEO PATAVINO

Cibin

- Padova, Archivio Fotografico del monastero di Santa Giustina, fig. 11
Padova, Archivio storico dell'Università di Padova, Raccolta fotografica, Palazzo Bo, n. 00020-61 (ex 59/1),
su concessione dell'Università degli Studi di Padova – Ufficio Gestione documentale, fig. 4
Università degli Studi di Padova, tav. in apertura, figg. 1-3, 10, 13, 15
Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte, figg. 12, 14
Venezia, Archivio di Stato, Genio Civile, Serie A, dis. 43/1, fig. 5, 7
Venezia, Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, Atti, X. Artisti, b. 122, 1.13, fig. 6
Venezia, Musei Civici, Gabinetto dei disegni e delle stampe del Museo Correr, Legato Vianello, n. 556, fig. 8
Venezia, Archivio di Stato, Genio Civile, Serie A, dis. 43/2, fig. 9

IL VERO E IL SIMBOLO. SANTO SACCOMANNO SCULTORE 'INTERNAZIONALE'
NELLA GENOVA DI SECONDO OTTOCENTO

Salomone

- Archivio dell'autore, tav. in apertura, figg. 1-4, 6-18, 20-23

Genova, Galleria d'Arte Moderna, fig. 5
Genova, Museo del Risorgimento, fig. 19

IRÈNE CAHEN D'ANVERS ET LA *PETITE FILLE AU RUBAN BLEU*.
BIOGRAPHIE D'UN TABLEAU DE RENOIR

Legé

E.G. Bührle Foundation, tav. in apertura
Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie, fig. 1
San Paolo, Museu de arte de São Paulo Assis Chateaubriand, fig. 5
Los Angeles, J. Paul Getty Museum, fig. 6
Champs-sur-Marne, Collection particulière, en dépôt au château de Champs-sur-Marne, fig. 7

LA S.A.L.I.R. E GUIDO BALSAMO STELLA:
STORIA DI UNA COLLABORAZIONE ARTISTICA ATTRAVERSO L'ARCHIVIO DELLA MANIFATTURA

Cretella

Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto di Storia dell'Arte, Centro Studi Vetro, tav. in apertura, figg. 1, 3-25
Venezia, Stabilimento S.A.L.I.R., ph dell'autrice, fig. 2

MUSEI CIVICI NEL PRIMO DOPOGUERRA. IL RUOLO DI NINO BARBANTINI

Levi

Venezia, Ca' Rezzonico. Archivio fotografico - Fondazione Musei Civici di Venezia, tav. in apertura

IL SETTECENTO DI BARBANTINI

Craievich

Venezia, Ca' Rezzonico. Archivio fotografico - Fondazione Musei Civici di Venezia, tav. in apertura, figg. 1-13

NINO BARBANTINI E L'ARTE ASIATICA. L'ATTIVITÀ PER IL MUSEO D'ARTE ORIENTALE MARCO POLO

Boscolo Marchi

Venezia, Archivio generale di Venezia, fig. 3
Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte, tav. in apertura, figg. 4, 5, 6, 7
Venezia, Museo d'Arte Orientale, figg. 1-2

NINO BARBANTINI AL CASTELLO DI MONSELICE.

RESTAURO, ALLESTIMENTO E GENESI DEL COLLEZIONISMO DI VITTORIO CINI

Chioldo, Martoni

© Modena, Galleria Estense – ph Pugnaghi, per gentile concessione, fig. 28
New York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Archives, figg. 9, 11
Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte, figg. 3, 8, 12
Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte, *Fondo Collezione Vittorio Cini*, tav. in apertura, figg. 4, 5, 10, 13, 14-18, 20-27

BARBANTINI E LA MOSTRA FERRARESE DEL 1933

Natale

Archivio dell'autore, fig. 2, 3-4, 6, 9-10
Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, fig. 5
Budapest, © Szépművészeti Múzeum, ph. Mauro Natale, tav. in apertura, fig. 7
Ferrara, Archivio Storico Comunale, fig. 1
Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'arte Roberto Longhi, fig. 11

“LO STILE DI BARBANTINI” E LA MOSTRA DI TIZIANO DEL 1935

Grosso

Firenze, Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi © su gentile concessione del Ministero della Cultura, fig. 3
Londra, © The National Gallery, fig. 4
Madrid, © Museo Nacional del Prado, fig. 9
Milano, © Pinacoteca di Brera, fig. 7
Parigi, © RMN-Grand Palais, musée du Louvre, Franck Raux, figg. 2, 6

Venezia, Cameraphoto, tav. in apertura
Vienna, © Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, fig. 1

BARISONI, NINO BARBANTINI CRITICO D'ARTE A CA' PESARO.
DALL'ESTETICA DELLA GIOVENTÙ ALLE GRANDI RETROSPETTIVE DEGLI ANNI VENTI E TRENTA
Barisoni

Venezia, Fondazione Musei Civici, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, tav. in apertura, figg. 1-2

MAESTRI VETRAI E ARTISTI DEL VETRO NELLE MOSTRE CAPESARINE DI BARBANTINI
Barovier Mentasti

Courtesy Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma, fig. 2

Courtesy Marino Barovier, fig. 8

Ph credits Kunstpalast, Düsseldorf, Glasmuseum Hentrich, gift of Helmut Hentrich (P 1970-458); ph LVR-ZMB, Stefan Arendt, fig. 9

Courtesy Il Vittoriale degli Italiani, ph Augusto Rizza, Salò, fig. 10

Venezia, Courtesy Fondazione Musei Civici, tav. in apertura, figg. 3-4

NINO BARBANTINI: BIENNALI

Salvagnini

Ascoli Piceno, Galleria civica d'arte contemporanea Osvaldo Licini, fig. 4

Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, ©VG Bild-Kunst, Bonn 2023, fig. 8

Pescara, Palazzo della Provincia, fig. 7